

Del cine-guerrilla a lo "grotético" — La representación cinematográfica del latinoamericanismo en dos films de Fernando Solanas: *La hora de los hornos* y *El viaje*

TZVI TAL

Universidad de Tel Aviv

Todos los films del director argentino Fernando Solanas encaran problemas nacionales argentinos. Las ideas latinoamericanistas, en cambio, han sido expresadas únicamente en *La hora de los hornos* (Argentina, Solanas y Getino, 1968) y *El viaje* (Argentina, Solanas, 1992). Es mi intención explicar el resurgimiento de la representación cinematográfica del pensamiento latinoamericanista en esta última película, considerándola como una práctica estética subversiva, característica de la cultura posmoderna que se desarrolla bajo el proceso de la globalización económica.¹

Historia, política, identidad nacional e identidad obrera han sido tratadas en los films de Solanas bajo diversos estilos artísticos. Los cambios estilísticos que se detectan de un film a otro permiten delinear el desarrollo del discurso de la izquierda nacional argentina, a partir de la "nacionalización" de las clases medias en los años sesenta, fruto de la polarización social provocada por el régimen militar dictatorial de la "Revolución Argentina", y hasta el rompimiento con el peronismo menemista por haber adoptado éste las políticas neo-liberales que había atacado previamente. El análisis de las estrategias estéticas que caracterizan las distintas películas y la genealogía político-ideológica de éstas, permite precisar la relación entre las imágenes cinematográficas y las posiciones políticas de un amplio grupo cultural argentino durante su producción.² En el caso de *La hora de los hornos*, que sus directores definieron como "cine-ensayo", la estética revolucionaria expresa en forma coherente el mensaje revolucionario "foquista". Es un film de "cine-guerrilla", en el cual la cámara "dispara veinticuatro cuadros por segundo". *El viaje*, en cambio, se caracteriza por una caricaturización grotesca de la

patética "fachada" de dignidad y soberanía de los regímenes de Carlos Menem y otros dignatarios latinoamericanos, en un estilo que el director define como "grotético".

La hora de los hornos: un alegato por la revolución continental

La importancia de este film en la historia del arte cinematográfico ha sido fijada en diversas publicaciones y está basada no sólo en sus cualidades estéticas, sino también en la práctica política que su producción y exhibición implicaban.³ La teoría del cine revolucionario del "Grupo Cine Liberación" fue planteada ampliamente en el conocido artículo de Fernando Solanas y Octavio Getino, "Hacia un tercer cine". La práctica política coherente fue expuesta por ellos mismos en "Cine militante-una categoría interna del tercer cine" y en "El cine como hecho político".⁴

El montaje dialéctico y el uso frecuente de títulos, en un estilo que rememora los films mudos de Sergei Eisenstein, le valieron a esta película el apodo de "el Potemkin latinoamericano", aludiendo al fervor revolucionario que despertaba en los espectadores. *La hora de los hornos* presenta, en realidad, un montaje de diversas estéticas revolucionarias. Resalta notablemente el compromiso político-social por medio de la representación estética politizada, como la entendía Bertoldt Brecht,⁵ y el realismo poético que había surgido en el cine francés en la década del treinta, partícipe de la ácida crítica a la concepción burguesa del mundo que difundía el movimiento de la Avant-Garde. La inclinación hacia el testimonio social que sobresale en *La hora de los hornos* está profundamente enraizada en el neorrealismo italiano de la posguerra. Este aspecto había sido difundido en Argentina desde la Escuela de Cine de la Universidad de Santa Fe, fundada por Fernando Birri en 1956, quien había estudiado en el Centro Sperimentale de Roma. Uno de sus más destacados estudiantes, el tucumano Gerardo Vallejo, se incorporó a Solanas y Getino mientras filmaban en su provincia y participó en la creación del "Grupo Cine Liberación".

El montaje de la banda sonora del film — un complejo ejercicio de la teoría del sonido asincrónico y dialéctico que sostenía el "Manifiesto sobre el sonido" de Eisenstein, Pudovkin y Alexandrov⁶ en 1928 — fue realizado en los laboratorios de los hermanos Taviani en Italia. Los films co-dirigidos por los hermanos Taviani expresan un profundo interés por las clases oprimidas en las regiones marginales de Italia, y su obra ha sido tomada como ejemplo de práctica política cultural en una comprensión "gramsciana" del combate por la hegemonía ideológica en la sociedad.⁷ Los escritos de Gramsci eran releídos con avidez en la Argentina, en la época en que se estaba rodando el film. Este retorno al pensamiento neo-marxista gramsciano se debía al

surgimiento de corrientes de izquierda que se alejaban del anquilosado Partido Comunista Argentino y buscaban una prognosis y un diagnóstico adecuados de la situación neo-colonial en el marco del discurso de la dependencia.⁸

El carácter revolucionario de la estética de *La hora...* se funda no sólo en las raíces ideológicas y políticas, variadas en sus orígenes y en las prácticas que implicaban, sino también en la transgresión de los códigos genéricos de representación, particularmente los relacionados con el concepto de cine documental: "serio", autoritario, portavoz de la ideología dominante. La creación estética comprometida con una visión crítica de la sociedad y con un proyecto revolucionario explícito, era un atentado contra la concepción hegemónica que el discurso de la censura, oligárquico y asentado tanto sobre las armas del ejército como sobre la "colonización pedagógica" que el film denuncia, imponía a toda la sociedad argentina.⁹

La película ofrece una versión historiográfica del desarrollo de la opresión neo-colonial de América Latina en general y de Argentina en particular, que funciona como "historia contradictoria", género historiográfico caracterizado por el uso sistemático de las fuentes del "enemigo" con el objeto de destruir su memoria y su identidad nacional, suplantándola por la propia. Este carácter dialéctico de la historia contradictoria supone el peligro que la afirmación de la propia identidad — la identidad peronista revolucionaria, en el caso de *La hora de los hornos* — se base exclusivamente en la negación de la identidad oligárquica colonizante enemiga, y que el eventual exterminio de ésta implique la autodestrucción.¹⁰ El desarrollo de los enfrentamientos sociales, la lucha armada entre las diversas facciones y la "Guerra Sucia", entre 1973 y 1978 en Argentina, corroboran esta afirmación.

El film presenta un análisis de la opresión neo-colonial de Argentina como un caso particular que representa y testimonia la situación general del continente latinoamericano. Su estructura se divide en tres partes. La primera, "Neocolonialismo y violencia", y la tercera, "Violencia y liberación", se ocupan ampliamente de los aspectos continentales de la situación, dedicándose la segunda parte, "Acto por la liberación", a analizar específicamente el conflicto político-social argentino.

La posición latinoamericanista expresada en el film se construye según la estrategia de la "historia contradictoria", apoyándose en citas de los escritos de Simón Bolívar, José de San Martín, José Martí y otros patriotas de lo que el discurso de la dependencia, en su versión peronista de izquierda, dio en llamar "la primera guerra de liberación". Esta se había desarrollado contra los ejércitos del decadente imperio español desde principios del siglo XIX. La "segunda guerra de liberación", que el film menciona, es la que se liberaba durante los años sesenta del siglo XX contra los ejércitos que habían

traicionado la tradición de San Martín y Bolívar, actuando como agentes del neocolonialismo y de los grupos oligárquicos que se habían convertido en sus asociados servidores.

Las citas hacen hincapié en la supuesta unidad original de los pueblos hispanoamericanos, recuerdan el genocidio de los pueblos precolombinos y sostienen que "el imperialismo aspira a exterminar los pueblos de América Latina". Los conceptos se traducen en slogans cortantes como "Latinoamérica = La Patria Grande, El Continente Inconcluso", o la afirmación que el film "trata la opresión neo-colonial de Argentina y el continente todo, pero no de Cuba, que es el primer territorio liberado de América". Las frases son presentadas como titulares que exigen del espectador concentrarse en la lectura, a veces en forma dinámica de "close-up" o "zoom", en el estilo eisenstiano previamente mencionado. La estrategia estética, que en el cine mudo se había desarrollado como paliativo a la ausencia de sonido, era paradójica en una sociedad rusa en la cual el analfabetismo masivo resaltaba la importancia de las imágenes como vehículo de propaganda. En *La hora de los hornos* fue adoptada como estrategia que otorga al texto un carácter revolucionario que contradice el "inocente" formalismo de la letra escrita. De esta forma, se resalta el carácter revolucionario de las ideas y las personalidades de quienes se consideran "próceres" y "padres de la patria" en la cultura "oficial" colonizada.¹¹

Otro tipo de citas rememoran ideas de los historiadores revisionistas-marxistas, notoriamente Jorge Abelardo Ramos, Juan José Hernández Arregui, Raúl Scalabrini Ortiz y Arturo Jauretche. El primero había cursado una trayectoria desde posiciones trotskystas hacia la postulación de la liberación nacional como imperativo básico de la izquierda argentina. Su pensamiento estaba profundamente influido por ideales latinoamericanistas que irradiaban los escritos y la obra del socialista Manuel Ugarte y otras personalidades que se habían destacado en los movimientos de la Reforma Universitaria de 1918. En el libro *El porvenir de América Latina*, escrito en 1910 y publicado con un estudio preliminar de Abelardo Ramos en 1953, sostenía Ugarte que San Martín y Bolívar habían intentado federalizar a los estados latinoamericanos pues sólo la ayuda mutua podría sostenerlos.¹² En sus conclusiones, Ugarte proponía la realización de un Proyecto de Coordinación Continental, incluyendo una asamblea latinoamericana que "coordinara las pulsaciones de la raza" y que "diera cohesión indispensable a ochenta millones de hombres".

Abelardo Ramos ya había publicado en 1949, en Buenos Aires, el libro *América Latina, un país*, cuya venta fue prohibida por una comisión parlamentaria del Congreso Nacional dominado por el Partido Peronista. Ramos criticaba desde la izquierda el reformismo de la gestión peronista,

pero denunciaba también el anti-peronismo internacionalista de la izquierda tradicional, señalándolo como producto de la influencia del pensamiento oligárquico que aspiraba a crear un abismo entre el ideario socialista y el movimiento popular.¹³ En sus libros posteriores, *Revolución y contra-revolución en Argentina* (1965) e *Historia de la nación latinoamericana* (1968), Ramos sentó bases consistentes para el discurso latinoamericanista "dependentista" que difunde *La hora de los hornos*. En este último libro concluía que la nación latinoamericana había sido una mera creación intelectual en 1910 — centenario de la Revolución de Mayo y la rebeldía contra el dominio español — pero comenzaba a concretizarse con la Revolución Cubana, y llamaba a la adopción de una síntesis marxista-bolivariana que comprendiese la peculiaridad del proceso revolucionario en América Latina. La burguesía nacional, añadía, era incapaz de llegar al poder en cada uno de los estados balcanizados por el colonialismo, razón por la cual la tarea de Bolívar pasaba a ser responsabilidad de los discípulos de Marx. Estos eran convocados a llevar a cabo la misión, sin volver la espalda a los movimientos nacionales y respetando la tradición bolivariana.

Jauretche, el alma máter de FORJA,¹⁴ y Hernández Arregui habían contribuido al estudio de la conciencia nacional, criticando la identidad que cristalizaba bajo el dominio neo-colonial, atribuyéndose al segundo haber acuñado el concepto "Izquierda Nacional". Scalabrini Ortiz, historiador, economista y hombre de letras, había sido repudiado tanto por la derecha como por la izquierda comunista, pero había contribuido notablemente a la clarificación de los aspectos económicos de la dependencia.

Un pensador latinoamericanista original, Abraham Guillén, no era mencionado en el film, pero había influido en las posiciones de John William Cooke, quien sostenía que el peronismo debía transformarse en un movimiento auténticamente revolucionario en lo social y era citado repetidamente. Siendo Cooke diputado en el Congreso Nacional por Buenos Aires en 1955, había sido designado por Perón para intentar normalizar las relaciones con la oposición en los últimos meses de su gobierno. Destituido Perón en septiembre de 1955 por la "Revolución Libertadora" y neutralizada o encarcelada la mayor parte de la dirigencia obrera, Cooke encabezó la organización de la resistencia popular al gobierno militar.¹⁵

Guillén, anarquista español exiliado, que había sido comisario político en el ejército republicano y escribía en *De frente*, el diario que Cooke dirigía, había propuesto en 1951 un plan secreto para organizar milicias obreras que defendiesen al régimen peronista en el indefectible choque con los intereses oligárquicos y burgueses. Cooke y Evita Perón habían intentado llevar adelante el plan, pero la férrea oposición de militares peronistas consultados,

más fieles al principio del monopolio de la fuerza en manos del estado que a la ideología anarquista-marxista, había hecho abortar el proyecto.¹⁶

Un año después, Guillén publicó el libro *El destino de Hispanoamérica*,¹⁷ en el cual proponía un proyecto continental de desarrollo industrial, económico y científico descentralizado, basado en concepciones anarquistas. El capitalismo de estado, sostenía Guillén, desembocaba inevitablemente en nacionalismo y guerras nacionalistas. La autarquía económica es una utopía que conduce a una intensificación del capitalismo de estado, y éste — decía Guillén — aspira a socializar las pérdidas causadas por la quimera autárquica. El nacionalismo económico — concluía — conduce al fascismo. El proyecto latinoamericanista de Guillén proponía un Estado Federal Latinoamericano, e incluso Luso-Hispanoamericano, si España y Portugal quisieran incorporarse. La federación permitiría el libre tránsito de capital, trabajo y riquezas, desarrollándose de esta forma un espacio continental para una economía mixta y unida, que evitaría los peligros intrínsecos del nacionalismo económico.

La tesis de Guillén era radicalmente opuesta a los objetivos de la economía peronista, lo que quizás explica su escasa difusión en una edición privada, precisamente cuando el gobierno peronista intensificaba el control sobre toda opinión opositora. Su visión casi profética de una economía que no se limita a fronteras nacionales "balcanizadas", merece ser revisada a la luz de la globalización actual.

El pensamiento de Cooke, a quien Perón marginalizó del movimiento en 1959, se radicalizó en forma paralela al éxito de la Revolución Cubana, que lograba sobrevivir frente al aislamiento y la presión norteamericana. Desde su exilio voluntario en La Habana, Cooke atacaba a la dirigencia peronista negociadora de los años sesenta, cuidándose de no afectar la imagen de Perón. Su análisis marxista-nacional del significado de la supuesta Revolución Argentina del general Onganía, que había tomado el poder en 1966, lo transformó en un héroe cultural de la izquierda nacional y peronista, cuyo discurso difundía *La hora de los hornos*.

Otros aspectos latinoamericanistas son transmitidos en el film en forma visual. La miseria de las masas, la falta de vivienda digna y los problemas endémicos de la salud popular, entre otros, son presentados por intermedio de material fotográfico y filmico de noticieros y televisión. La yuxtaposición de imágenes que sublevan el sentimiento de justicia crea una sinécdoque constituida por un contrapunto entre lo visual, la locución y los titulares, que explican que el problema local es parte de la situación continental. Se insiste en demostrar que los problemas de cada pueblo y cada estado son similares a los del pueblo vecino o el estado limítrofe. Por ejemplo, imágenes extraídas del documental *Mayoría absoluta*, del brasileño León Hirzman, o de *Tire dié*,

del argentino Fernando Birri, expresan la situación de los pueblos latinoamericanos por encima de diferencias de nacionalidad o fronteras, y una alegórica danza de niños vietnamitas, extraída de *El cielo y la tierra*, del documentalista holandés Joris Ivens, representa la resistencia de todos los pueblos del Tercer Mundo a la agresión imperialista.

Las estrategias de representación estéticas ejercitadas en *La hora de los hornos* sintetizan un variado "arsenal" cinematográfico, cuyo objetivo es el despertar de una conciencia histórico-política continental e intercontinental que convoca a la hermandad y la fraternidad de los pueblos en la lucha por la liberación. En forma contraria al trabajo de construcción del sujeto histórico pasivo y conformista que realiza el cine comercial "hollywoodense", las "exhibiciones políticas" del film, en una clandestinidad que transformaba a los escasos invitados en sujetos históricos, estimulan la construcción de una vocación revolucionaria. Esta se asienta en el odio anti-imperialista y en el análisis intelectual y racional que las imágenes cinematográficas provocan, según las ideas de Frantz Fanon, profusamente citado en el film.¹⁸

La hora de los hornos es una construcción ideológica modernista que resalta las cualidades del lenguaje, explicita la significación política del mismo y propone una práctica comprometida con una determinada concepción de la sociedad y la cultura en la que fue creada. Estas características eran apropiadas a la coyuntura histórica de 1966-1968, en la cual se confiaba en la posibilidad de un futuro mejor para las generaciones posteriores y se pensaba que el imperialismo — concebido como etapa superior del capitalismo — estaba en retirada. La "aldea global" era todavía una utopía en esotéricos textos sobre comunicaciones de masas, y las naciones en desarrollo aspiraban a ubicar sus productos en el mercado internacional en base a una concepción de justicia que criticaba el deterioro progresivo de los términos de intercambio.

El viaje: una odisea por los caminos laterales del subdesarrollo

Muy diferente es el contexto en el cual fue realizado *El viaje*. En esta película se intentó ofrecer una visión actualizada de la situación continental en el 500 aniversario de la colonización de los pueblos del continente. Desde un punto de vista estrictamente argentino, el film ataca frontalmente la conducción del país por el régimen del peronista Carlos Menem. La campaña electoral de Menem se había asentado en mensajes tradicionales peronistas de justicia social, pero, al poco tiempo de su victoria, comenzó a operar políticas económicas neo-liberales, estimulando nacionalismo y conservadurismo cultural, y practicando un neo-autoritarismo.¹⁹ Esta actitud caracterizó los procesos de democratización de varios países latinoamericanos en la década

del ochenta. Las posiciones populistas de los candidatos satisfacían las ansias del electorado y el triunfo en las urnas proporcionaba la legitimidad necesaria frente a los grupos autoritarios. Posteriormente, la élite de gobierno optaba por políticas de estabilización económica carentes de simpatía popular.²⁰ En el discurso de la izquierda nacional peronista, este tipo de actitud es definido como "traición", un motivo profundamente enraizado en la cultura peronista, cuyo origen debe buscarse en los fundamentos cristianos de la "doctrina peronista". *El viaje* expresa la reacción al giro radical en la política económica-social del gobierno peronista democráticamente electo.

Martín Nunca, el adolescente héroe de la película, es menor de edad y por consiguiente está libre de culpa de haber votado por la elección del Dr. Rana a la presidencia argentina. Simultáneamente, su adolescencia implica la búsqueda de sus objetivos de vida y la cristalización de la personalidad. La odisea de Martín en busca de un padre que ha abandonado el hogar, alusión metafórica a la falta de un proyecto nacional relevante que reemplace al caduco peronismo clásico y su líder desaparecido, lo lleva a descubrir el actual grado de explotación de los pueblos latinoamericanos. En una especie de novela picaresca cinematográfica, en la cual se entremezclan características genéricas diversas como la película de iniciación, de viaje, de aventuras, la parodia y otras, Martín descubre, y con él los espectadores, la liquidación del patrimonio nacional y las riquezas naturales argentinas entregadas a manos extranjeras, la inutilidad del sistema de educación nacional representado como una institución carcelaria, el desmoronamiento de los sueños del proyecto nacional peronista encarnado en el derrumbe del "Albergue Warnes".²¹ El presidente, Dr. Rana, resulta ser un sujeto con apariencia de gángster y sus patas de rana lo hacen especialmente apto para moverse en una Buenos Aires metafóricamente inundada por las aguas cloacales. Esta inundación representa los negociados corruptos de quienes usufructúan con el poder y el hundimiento de la Argentina bajo el peso de la deuda externa.

Mientras que en la etapa del desarrollo económico con aspiraciones autárquicas de soberanía nacional el orden internacional era dirigido por los aparatos estatales y los dueños del poder nacional, fueran éstos electos o "de facto", el orden global actual es dirigido por una nueva clase dominante mundial compuesta por la burocracia de los entes financieros internacionales, por los ejecutivos de las empresas multinacionales y por las élites locales asociadas a esos intereses. El endeudamiento externo de los estados nacionales que aspiraban a la independencia económica, causó su nueva dependencia de instituciones como el Fondo Monetario Internacional, cuyas condiciones financieras obligan a poner en práctica medidas económicas pensadas para salvaguardar el orden económico y el sistema bancario mundial, y no necesariamente los intereses de los pueblos.²²

El reacomodamiento al proceso global provoca cambios profundos a nivel cultural y de conciencia nacional. La primacía de la ética neo-liberal y la lógica del mercado generan una cierta disgregación social y la desarticulación de fundamentos anteriores de las identidades colectivas. La necesidad de repensar y reelaborar los compromisos sociales para permitir la redefinición de la identidad, lleva al enfrentamiento entre dos vertientes fundamentales de pensamiento. Por un lado, "la visión hiper-individualista que sustenta el respeto a la autonomía individual pero según la cual la esfera pública se somete a la lógica del mercado" y, por el otro, "la visión de resistencia de quienes sueñan con revivir el pensamiento macro-social del pasado, aunque a menudo sin superar los modelos hiper-integracionistas".²³ Desde este punto de vista, el discurso difundido por *El viaje* es portador de la tradición de justicia social y solidaridad humana de la izquierda nacional argentina, que tuvo su punto culminante en el proyecto del socialismo nacional de la izquierda peronista.

La palabra "resistencia" es un concepto clave en el discurso de la izquierda nacional en general y en los códigos específicos de la filmografía de Solanas. Esta disposición a "resistir" frente al "ataque cultural" globalizante es la base de la posible "negociación" de la identidad. El film representa este ataque como la omnipresente problemática de la deuda externa y la transmisión de un mismo episodio de una serie televisiva norteamericana, que promete un fácil enriquecimiento, en todo lugar al cual Martín llega. En el mundo ficticio de los personajes, la resistencia se manifiesta en formas variadas, como una asamblea popular peruana que decide desconocer la deuda externa, la aparición de miembros de la guerrilla en una manifestación contra el costo del transporte público en México, o la carnavalesca parodia brasilera al imperativo neo-liberal de "ajustarse el cinturón".²⁴ Este estilo, que acentúa lo grotesco y lo patético en la actuación de los gobiernos neo-liberales, tiene su culminación en la parodia a la reunión de la Organización de los Estados Americanos, representada como la Organización de los Países Arrodillados (OPA = idiota). En ésta, sólo el presidente norteamericano tiene el privilegio de erguirse plenamente y el Dr. Rana, transparente caricatura de Carlos Menem, ofrece un discurso sobre el destino histórico de los pueblos arrodillados que contradice totalmente el discurso patriótico hegemónico en las sociedades latinoamericanas (recuérdese los textos de diversos himnos nacionales que prometen solemnemente luchar o morir).

La búsqueda del padre que efectúa Martín Nunca por los caminos de América Latina representa el proceso de la redefinición de la identidad. El encuentro con la miseria actual del pueblo peruano y su pasado pre-colombino, con la explotación inhumana del pueblo brasilero y la destrucción de sus recursos naturales, y con la rebeldía del pueblo mexicano zapatista, son

representados en el film desde el punto de vista inocente y primario de quien busca conocerse a sí mismo. Este "descubrimiento" de la situación de los pueblos indígenas en *El viaje* continúa la línea que caracterizaba el discurso foquista expresado en *La hora de los hornos*, pero en un entorno caracterizado por un alza de las reivindicaciones indigenistas en vistas al 500 aniversario del desembarque de Colón en América.²⁵ Esta inquietud por el problema indígena es un subproducto de la globalización, dado que la lucha mediática global en pro de la identidad y la conciencia demuestra ser más eficaz que el embate con objetivos materiales concretos a nivel nacional. Los movimientos indigenistas negocian su debilidad política a nivel nacional, transformándola en actividad simbólica internacional.²⁶

Martín no está solo, sino acompañado por diversos personajes ficticios y de caricatura que guían sus pasos, notoriamente el camionero Américo Inconcluso, que no sólo viaja por los caminos, sino también abre las brechas de los nuevos rumbos. Su nombre se refiere a la posición ya expresada en *La hora de los hornos* respecto a la balcanización del continente que impidió la cristalización de la nación latinoamericana. Américo Inconcluso es el portador de la memoria latinoamericana, cargada con el recuerdo de cinco siglos de invasiones, represiones y exterminios masivos. Otros personajes caricaturescos rememoran diversas etapas de las luchas de liberación popular. Parte de los recuerdos son representados como dibujos animados y otros son caricaturas expresionistas, que rompen la continuidad ficticia. Este fraccionamiento de la narración y el intercalado de obras plásticas constituyen un recurso habitual de resistencia a las convenciones cinematográficas en los films de Solanas. La representación caricaturesca de la historia expresa subversivamente la afirmación que ésta es un narrativo construido en base a puntos de vista e ideologías, contrariamente a lo que sostiene la cultura oficial hegemónica. La aparición de personajes de carne y hueso salidos de las caricaturas le puede sugerir a Martín Nunca y al espectador lo que *La hora de los hornos* planteaba abiertamente: la Historia la hacen seres humanos que se constituyen en sujetos.

El padre que Martín encontrará sólo en su imaginación, es caracterizado en el "film dentro del film" que Martín ve en Río de Janeiro²⁷ como Antonio das Mortes, personaje de películas de Glauber Rocha.²⁸ La alusión al *cangaceiro*, personaje mitológico de la resistencia popular al sistema oligárquico en Brasil, constituye una práctica artística subversiva que manifiesta el mecanismo de la negociación cultural de la identidad: sólo los espectadores que conocen el film de Rocha o la historia del Brasil son conscientes del potencial rebelde de dichas imágenes. De esta forma, la crítica al sistema es expresada en forma que no ofende los sentimientos del espectador/sujeto

construido por la ideología neo-liberal dominante y le permite la identificación con Martín Nunca y la catarsis.

Por primera vez en los films de Solanas, el héroe del narrativo es un individual y no el colectivo de diversos personajes. Abandonar el recurso representativo que había comenzado en el cine mudo y que Eisenstein transformó en la representación del proletariado, constituye otro ejemplo de "negociación" posmoderna por parte de Solanas, que acepta la convención cinematográfica del héroe individual. Los actos de Martín adelantan el desarrollo narrativo y su punto de vista domina el film, pero a través de éste se descubren los diversos aspectos de la opresión de los pueblos.

En forma análoga a la penetración cultural americana televisiva que se percibe en todas las escalas de la odisea latinoamericana, las manifestaciones de resistencia popular a las políticas neo-liberales son acompañadas por un mismo clamor popular al son del eco electrónicamente distorsionado del bombo peronista de Tito Esperanzador, otro personaje de historieta animada. El recurso sonoro es el que crea el denominador común entre las diversas resistencias populares a una globalización que perjudica a todos los latinoamericanos. Se manifiesta así una estrategia de enunciación implícita y sensual del llamado a la fraternidad y la solidaridad de los pueblos latinoamericanos, que en *La hora de los hornos* se expresaba en forma emotiva, explícita y racional.

En *La hora de los hornos* se llama abiertamente a la militancia en el seno del peronismo, que es presentado como la manifestación argentina del movimiento popular que debería desarrollarse en todas las naciones latinoamericanas. En *El viaje* se ataca frontalmente el carácter corrupto del peronismo menemista y se llama a la joven generación a enunciar un proyecto adecuado a sus necesidades y sus circunstancias. Este llamado se expresa en la alegórica búsqueda de identidad de Martín y en su sinécdoque preocupación por definir su camino en la vida. Martín es sólo uno de millones y su odisea inconclusa representa el proceso de toma de conciencia que los latinoamericanos deben pasar. La "negociación" de la identidad latinoamericana y revolucionaria frente a la dominación de la conciencia histórica por el discurso neo-liberal dominante se expresa en este carácter alegórico, cuya interpretación queda a cargo del espectador del film y su capacidad de elaborar y enunciar los mensajes sensoriales, cargados de imágenes, colores y sonidos autóctonos de América Inconclusa.

La inclinación a la deconstrucción de las convenciones cinematográficas, tanto genéricas como narrativas o de representación, es la manifestación estética de la resistencia a la globalización de la cultura y a las convenciones hollywoodenses del "Primer cine" que la televisión, dominada por los grandes

capitales de las comunicaciones de masas, infiltra e impone como normativas incluso en los puntos más remotos de la "aldea global".

Los films de Solanas, que no respetan estas convenciones sino que las transgreden en forma premeditada, manifiestan la "estética del riesgo", el correlato cultural factible hoy en día de la revolución social abortada hace dos decenios.²⁹ Esta estética corre el riesgo palpable de ser rechazada por el gusto del público, condenando a los mensajes emitidos en el film a quedar ignorados por las masas y a la productora, en bancarrota. De aquí que el simbolismo y la alegoría se constituyen en las estrategias discursivas y estéticas que permiten expresar la oposición ideológica y política al orden instituido y sus consecuencias en la coyuntura actual.

Conclusión

El pensamiento y la práctica latinoamericanista de los conductores de las guerras de liberación nacional contra al imperio español en el siglo XIX resurgió desde principios del siglo XX en una síntesis latinoamericanista revolucionaria y socializante, contraria a los discursos y las políticas de las oligarquías que dominaban los estados nacionales desde el fin de los procesos de estabilización interna. La cultura argentina dio cauce a esta corriente intelectual en el marco de un revisionismo histórico cuyos portavoces tomaban parte definida en los conflictos políticos argentinos y enunciaban la "historia contradictoria".

La crisis de las políticas populistas y desarrollistas de los diversos gobiernos llevó a la cristalización del discurso de la dependencia en los años sesenta. Este discurso opositor llamaba a un cambio radical en la organización de los procesos económicos y en la vida cultural. La radicalización de sectores medios y circunstancias internacionales dieron lugar al desarrollo del proyecto del "Foco Revolucionario" y al creciente entusiasmo por la construcción de un "socialismo nacional".

En este ambiente cultural fue realizado el film *La hora de los hornos*, que expresa un llamado a la práctica revolucionaria nacional, continental e internacional, en un lenguaje cinematográfico profundamente elaborado y enraizado en tradiciones estéticas de compromiso social. La concepción latinoamericanista organiza el discurso expresado en forma tal que la representación de las diversas situaciones histórico-políticas funciona como ejemplo sinécdoque de la situación continental. Las estrategias discursivas despiertan un sentimiento de odio hacia el neo-colonialismo y sus agentes, pero expresan en forma racional explícita el diagnóstico de la situación y el proyecto postulado como solución. *La hora de los hornos* es una película

modernista en sus características estéticas y en la confianza racional en la posibilidad de un mundo mejor que difundía.

El proceso de la globalización de las economías latinoamericanas y el ascenso al poder de gobiernos democráticos neo-liberales son el marco en el cual se desarrolla la cultura posmoderna. La dependencia económica de los dictados de los organismos financieros internacionales y las corporaciones multinacionales tiene su manifestación más brutal en los imperativos de la deuda externa. La dominación cultural que los centros mundiales de poder mantienen por intermedio de los medios de comunicación masivos impide la conformación de una conciencia nacional latinoamericana a nivel popular. Frente a esta situación, *El viaje* intenta despertar esa conciencia a través de una odisea de aprendizaje por los caminos del presente y del pasado de la opresión de América Latina.

Frederick Jameson sostiene que la etapa cultural posmoderna, característica del capitalismo tardío, impide al sujeto histórico delinear el mapa cognitivo de su ubicación en el mundo real de la red de comunicaciones de masas y de la dominación global en la cual está atrapado.³⁰ *El viaje* ejerce una práctica subversiva estética que ataca precisamente en este punto, al conectar la crítica de la situación actual con el recorrido por la geografía física y humana latinoamericana, cinco siglos después de la Conquista. Este llamamiento a una actitud de oposición al orden neo-liberal actual se expresa en una estética simbólica y alegórica que resalta la caricatura, lo grotesco y lo patético en términos que el público amplio puede comprender y aceptar. Esta actitud es una solución de "compromiso", fruto de la "negociación" entre la concepción latinoamericanista radical del discurso y las limitaciones políticas y económicas que impone la situación cultural actual.

Por sobre las diferencias entre las situaciones históricas en las cuales ambos films fueron realizados, un común denominador debe ser resaltado. *La hora de los hornos* y *El viaje* constituyen manifestaciones estéticas de prácticas políticas que desnudan la opresión del continente y estimulan la fraternidad y la solidaridad entre los pueblos. Si, como sostiene Wallerstein, la construcción de la cultura es el campo de batalla ideológico principal entre los intereses contradictorios que actúan en los sistemas históricos,³¹ debemos concluir, como afirma Bhabha, que las formas de rebelión popular y movilización son generalmente más subversivas y desafiantes del orden, cuando son creadas mediante prácticas oposicionales culturales.³²

La obra cinematográfica de Fernando Solanas constituye una práctica coherente que durante ya tres décadas persevera en desnudar al poder dominante, poniendo su arte y su técnica al servicio de los procesos de transformación social. La "estética del riesgo" implica no sólo la transgresión de convenciones artísticas sino también riesgos personales, que pueden llegar

a ser físicos, como la agresión de que fue víctima el director durante el montaje de *El viaje*. No como los "intelectuales apocalípticos" de los años sesenta, y no como los "intelectuales de izquierda para el protocolo",³³ la actuación de Solanas en la cultura, el arte y la política es una manifestación actualizada de lo que Gramsci denominaba "intelectual orgánico", y constituye de por sí una expresión de resistencia y negociación de las identidades frente a las nuevas formas de dominación cultural.

NOTAS

1. Me baso en las tesis acerca de la negociación de las identidades en la era presente y acerca del carácter subversivo de las prácticas culturales opositivas. Véase: Homi K. Bhabha, *Nation and Narration*, London, Routledge, 1990, y *The Location of Culture*, London, Routledge, 1994.
2. La correlación entre los cambios en el discurso de la izquierda nacional argentina y las diferencias estéticas entre los distintos films de Solanas ha sido estudiada en mi monografía para la obtención de la Maestría en Historia. Véase: Tzvi Tal, "Historia, Política y Estética en los films de Fernando Solanas - La representación cinematográfica de cambios en el discurso de la izquierda nacional argentina, 1968-1992", Universidad de Tel Aviv, Facultad de Humanidades, Escuela de Historia, 1997.
3. Para citar sólo algunas fuentes, véase: James Roy McBean, "La hora de los hornos: Let Them See Nothing but Flames!", in Id., *Film and Revolution*, Bloomington, Indiana University Press, 1975; Julianne Burton, "The camera as gun", *Latin American Perspectives*, Issue 16, V: I (Winter 1978); Ella Shohat and Robert Stam, *Unthinking Eurocentrism*, London, Routledge, 1994.
4. Solanas y Getino, *Cine, cultura y descolonización*, Buenos Aires, Siglo XXI Argentina editores, 1973, pp. 55-90, 121-123, 125-170.
5. Véase: Dana Polan, "The Political Language of Film and the Avant Garde" (Ph.D. Dissertation), Ann Arbor, Michigan, U.M.I. Research Press, 1981, pp. 79-99; Colin McCabe, "Realism and the Cinema: Notes on Some Brechtian Theses", in Id., *Theoretical Essays: Film, Linguistics and Literature*, Manchester, Manchester University Press, 1985, pp. 33-57.
6. Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin and Grigory Alexandrov, "Statement on Sound", in Taylor, Richard (ed.), *S. M. Eisenstein - Selected Works*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1988, pp. 113-114.
7. Hay una semejanza notable en las estrategias de las bandas de sonido de *Padre, padrone*, de los hermanos Taviani, y la *La hora de los hornos*. Véase el capítulo sobre el cine de los hermanos Taviani en el libro de Marcia Landy, *Film, Politics and Gramsci*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1990.
8. Véase la descripción de las corrientes intelectuales en Argentina durante la década del sesenta en: Oscar Terán, *Nuestros años sesentas*, Buenos Aires, Editorial Puntosur, 1991.
9. El discurso de la censura se apoyaba en el uso de las facultades ejecutivas de los distintos gobiernos argentinos, que desde principios de siglo dedicaban especial atención al cine. Los orígenes políticos diversos no causaban reticencia alguna en el uso de decretos e instituciones que gobiernos anteriores habían emitido o instituido, coartando la libertad de expresión. Véase: Nicolás Avellaneda, *Censura, autoritarismo y cultura, Argentina 1960-1983*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1986, pp. 22-24.
10. Las características de la "historia contradictoria" como género historiográfico fueron expuestas por el filósofo israelí Amós Funkenstein. Desde su punto de vista, el análisis de

- Marx de la sociedad contradice en forma radical la concepción burguesa y constituye un ejemplo particularmente amplio de "historia contradictoria". Véase: Amós Funkenstein, "Historia, historia contradictoria y narrativo", en *Alpaim* (2000), No. 4, 1991, pp. 211-213.
11. También el presidente venezolano Rafael Caldera, dudosamente partidario del "Foco", sostenía que la integración de América Latina es un imperativo histórico heredado del pensamiento de Simón Bolívar, cuya posición de 1818 consideraba relevante también en 1973. Véase: Rafael Caldera, *International Social Justice and Latin American Nationalism*, Madrid, Seminarios y Ediciones S.A., 1973, p. 75.
 12. Manuel Ugarte, *El porvenir de América Latina*, Buenos Aires, Editorial Indoamericana, 1953, p. 58 (primera edición: Indoamericana, Buenos Aires, 1911). Ramos sostiene en dicho estudio preliminar que es la primera edición del libro en Argentina: *idem.*, p. XIV.
 13. Véase: Jorge Abelardo Ramos, *América Latina, un país*, Buenos Aires, Editorial Octubre, 1949.
 14. Iniciales de "Fuerza de Orientación Radical de la Joven Argentina", grupo de jóvenes militantes del Partido Radical que se oponían a la inclusión del partido en el sistema político corrupto vigente en Argentina en la década del treinta. Constituyó un foco de elaboración intelectual nacionalista progresista. Muchos de sus miembros se incorporaron al peronismo desde sus orígenes.
 15. El peronismo denominó Resistencia a las formas de oposición pasivas y violentas que ejerció contra el régimen militar de la Revolución Libertadora y la subsecuente presidencia de Arturo Frondizi, desde 1955 hasta 1959. La Resistencia se convirtió en un mito básico de la cultura peronista en los años sesenta y setenta.
 16. Véase: Donald Hodges, *Argentina 1943-1976, The National Revolution and the Resistance*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1976, Appendix, p. 2.
 17. Abraham Guillén, *El Destino de Hispanoamérica*, Buenos Aires, Edición del autor, 1952.
 18. Véase la literatura sobre la construcción del sujeto en: Teresa de Lauretis y Stephen Heath (eds.), *The Cinematic Apparatus*, London, MacMillan Press, 1980. Véase también la crítica a esta posición en: Vance Kepley, "Whose Apparatus? Problems of Film Exhibition and History", en David Bordwell y Noel Carroll (eds.), *Post Theory-Reconstructing Film Studies*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1996.
 19. James Petras y Steve Vieux, "The Transition to Authoritarian Electoral Regimes in Latin America", *Latin American Perspectives*, Issue 83, Vol. 21, No. 4, Fall 1994, pp. 5-20.
 20. Mario Sznajder, "Legitimidad y poder políticos frente a las herencias autoritarias: transición y consolidación democrática en América Latina", *E.I.A.L.*, Vol. 4, No. 1, 1993, pp. 27-53.
 21. Inmenso edificio destinado a ser hospital, comenzado por el primer gobierno de Perón y nunca concluido. Durante decenas de años fue un "elefante blanco" que recordaba a los habitantes de Buenos Aires la gestión peronista interrumpida por el golpe militar de 1955.
 22. Philip McMichael, "Globalization: Myths and Realities", *Rural Sociology*, 61: 1, 1996, pp. 25-55.
 23. Luis Roniger, "Globalización y redefinición de identidades: hacia una visión comparativa", *E.I.A.L.*, Vol. 7, No. 1, 1996, p. 135.
 24. Utilizo el término "carnavalesco" en el sentido cultural y social subversivo que le atribuya Bakhtin. Véase: Robert Stam, *Subversive Pleasures-Bakhtin, Cultural Criticism and Film*, Baltimore and London, Johns Hopkins University Press, 1989.
 25. Véase: Leopoldo Zea (ed.), *Quinientos años de historia, sentido y proyección*, México, Fondo de Cultura Económica, 1991; Elena Poniatowska, "Memory and Identity-Some Historical-Cultural Notes", *Latin American Perspectives*, Issue 74, Vol. 19, No. 3, Summer 1992, pp. 67-78; Alison Brysk, "Turning Weakness into Strength-The Internalization of Indian Rights", *Latin American Perspectives*, Issue 89, Vol. 23, No. 2, Spring 1996, pp. 38-57.
 26. Brisk, "Turning..."
 27. El "film dentro del film" es un recurso "especular" que refleja y condensa la obra en su totalidad. Conferencia de Mijal Fridman, Universidad de Tel Aviv, 1997.

28. Glauber Rocha fue el más original de los directores del Cinema Novo brasilero en los años sesenta y redactó el manifiesto conocido como "La estética del hambre". Solanas le ha dedicado una de sus películas anteriores.
29. En una película anterior de Solanas, *Tangos-El exilio de Gardel* (1985), uno de los personajes, obviamente autorreflexivo, enuncia la "Estética del riesgo", alegórica actualización de la teoría del "Tercer cine".
30. Frederick Jameson, "Posmodernismo o el racional cultural del capitalismo tardío", versión hebrea en *Kav*, No. 10, Julio 1990. Publicado por primera vez en *New Left Review*, No. 146, July-August 1984.
31. Immanuel Wallerstein, "Culture as the Ideological Battleground of the Modern World System", *Theory, Culture and Society*, Vol. 7, 1990, p. 39.
32. Bhabha, *The Location...*, p. 20.
33. Véase el análisis de la actuación de los intelectuales latinoamericanos en los conflictos sociales y políticos desde la década del sesenta en: Carlos Vilas, "Between Skepticism and Protocol - The Defection of the Critical Intellectuals", *Latin American Perspectives*, Issue 77, Vol. 20, No. 2, Spring 1993, pp. 97-106.