

Memoria y narración cinematográfica. Fases y representaciones de la militancia política en las realizaciones del grupo cine liberación.

Ana Laura Lusnich.

Cita:

Ana Laura Lusnich (2007). *Memoria y narración cinematográfica. Fases y representaciones de la militancia política en las realizaciones del grupo cine liberación*. VII Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-106/39>

MEMORIA Y NARRACIÓN CINEMATOGRÁFICA. FASES Y REPRESENTACIONES DE LA MILITANCIA POLÍTICA EN LAS REALIZACIONES DEL GRUPO CINE LIBERACIÓN

Ana Laura Lusnich

Universidad de Buenos Aires – CONICET

alusnich@fibertel.com.ar

Quiebres y rupturas en el cine argentino de los años '60 y '70

En el vasto y heterogéneo panorama cinematográfico local de los años '60 y '70, las realizaciones del grupo *Cine Liberación* se destacan por condensar el complejo proceso de la militancia política en una época clave de la historia argentina signada por dos fuerzas contrapuestas: los gobiernos dictatoriales de Juan Carlos Onganía, Roberto Levingston y Agustín Lanusse y la intensa actividad de los líderes y militantes de los partidos proscriptos y perseguidos de la escena política.

El grupo realizó sus películas en un contexto adverso, poco favorable a los proyectos que optaban por modelos de representación alternativos y que propiciaban la crítica de las instituciones y del orden cultural vigente. En 1968 se promulgaba la ley No 17.741, que establecía en sus artículos las nuevas normas del cine argentino y adelantaba las estrategias que por más de una década trazaron una línea divisoria entre el cine industrial e institucional y aquel "otro cine" que representaba lo combativo y/o amoral. El grado de complicidad de los temas y argumentos con los lineamientos culturales impuestos por los gobiernos de facto empezó a ser regulado entonces de acuerdo con dos orientaciones básicas que el Instituto Nacional de Cine, ente autárquico dependiente de la Secretaría de Difusión y Turismo, comenzó a desarrollar en épocas de Onganía: una fue el fomento y la exhibición obligatoria de películas de tema y corte nacional, otra incluía la posibilidad de negar el subsidio y la exhibición a aquellas películas que atentasen contra el estilo nacional de vida y las pautas culturales vigentes. En un marco en el que las nuevas reglas cinematográficas dirimían disputas culturales y políticas, Leopoldo Torre Nilsson y su versión fílmica *Martín Fierro* (también de 1968) inauguraban un ciclo de películas históricas que, mediante el ímpetu alegórico y la pulverización del tiempo cronológico, legitimaban las figuras militares del pasado y del presente y trasladaban los orígenes de la nacionalidad a un pasado mítico que se pretendía restaurar. Como contrapartida, en abril de ese año, y con la intención declarada de cercenar el avance de los directores críticos y combativos, la prohibición de exhibición de *La hora de los hornos*, película inaugural de *Cine Liberación*, y la persecución policial de sus copias, se presentaron como algunas de las medidas concretas de coerción estatal ejercidas en el período. Desde ese momento, los directores y grupos radicales reconocieron que la permanencia en la actividad debía basarse en la planificación de estrategias de producción y de exhibición hasta entonces

inéditas en el país: la impugnación del cine-espectáculo, la comprensión del cine como instrumento de cohesión grupal y de toma de conciencia, la organización de un circuito clandestino de exhibición controlado por las organizaciones populares en ascenso.

Hoy en día, cumplidas las cuatro décadas de su constitución originaria, la producción de este colectivo de trabajo puede ser comprendida como un texto cultural único y complejo que permite discernir dos problemas cruciales que se intentarán precisar y explicar en este trabajo.¹ El primero se refiere a la representación, o más precisamente a la “autorrepresentación” del peronismo de izquierda, que en el cuerpo de los relatos fílmicos exhibidos por Fernando Solanas y Octavio Getino se manifiesta en la periódica reformulación de la figura del líder y de las prácticas políticas. En este punto, es necesario mencionar concretamente el desplazamiento y la sustitución de Ernesto Che Guevara como conductor genuino y promotor de un tipo de lucha, y eje del relato en las primeras versiones exhibidas de *La hora de los hornos*, y el posicionamiento de Juan Domingo Perón en la copia de este film estrenada comercialmente en 1973 durante la presidencia de Héctor José Cámpora. Centralidad que quedaría reforzada en el curso de los años en las entrevistas fílmicas que Solanas y Getino realizaron a Perón en Madrid en 1971 (*Perón, la revolución justicialista* y *Perón: actualización política y doctrinaria para la toma del poder*) y luego, promediada la década del setenta, en la asimilación del líder peronista al mítico gaucho Martín Fierro en el momento del rodaje de *Los hijos de Fierro* (Fernando Solanas, 1976). Otro problema que nos interesa exponer se vincula a las disputas culturales que en el mundo entero caracterizaron las décadas del sesenta y setenta, que en el medio cinematográfico local y regional reaparecieron inscriptas en una serie de términos dicotómicos que enfrentaban las nociones de universalismo / regionalismo, vanguardia / tradición, documental / ficción.

Recobrando la hipótesis que reconoce la producción central del grupo *Cine Liberación* como un texto cultural global que exhibe el desarrollo histórico del discurso de la izquierda nacional, es posible afirmar que a los postulados modernistas que guiaron la filmación de *La hora de los hornos*, les sucedió el reportaje audiovisual clásico rescatado en las entrevistas realizadas a Perón. Cerrando el ciclo creativo del grupo, la reivindicación de la ficción y la reevaluación de la tradición cultural local de la gauchesca, ponen en evidencia las estrategias que emergieron y se impusieron en función de los cambios históricos. El trayecto mencionado reconoce en las realizaciones de *Cine Liberación* una correspondencia explícita entre las formas narrativas y espectaculares que orientan la construcción de las películas y las dos tesis que para el grupo exhiben el desarrollo del discurso de la izquierda nacional: la tesis de la lucha y la resistencia (expuesta en *La hora de los hornos*, correlato fílmico de la proscripción del líder peronista y del partido) y la tesis de la pacificación nacional (anticipada en los reportajes concretados en España y finalmente instalada en *Los hijos de Fierro* en el momento de la reorganización institucional).

Desde sus primeras exhibiciones públicas *La hora de los hornos* fue reconocida como una de las obras inaugurales del cine de intervención política en América

latina. Su estructura episódica que incluía tres partes y múltiples segmentaciones,² su sistema de citas y referencias cinematográficas e históricas, la combinación de una polifonía visual, gráfica y auditiva, la multiplicación de las voces narrativas, inscribieron al film en las tendencias del cine moderno y transformador gestado en los años cincuenta en distintas partes del mundo. Más aún, el film se destacaba por plasmar un sistema de relaciones culturales que incluían, en términos del historiador Tzvi Tal, el “montaje de diversas estéticas revolucionarias”.³ Brecht, Eisenstein, Renoir, De Sica, Ivens, Alvarez, Hirzman, Birri, eran los modelos europeos y latinoamericanos que incidían en la construcción de un “film-ensayo” que proponía exhibir la realidad de América latina y plantear su transformación urgente y activa. Ahora bien, si sobre este film militantes, historiadores, críticos y espectadores de diferentes épocas depositaron la construcción simbólica de la izquierda nacional, sobre las restantes realizaciones del grupo primaron el olvido, la mención parcial, o las lecturas disidentes. La alteración de la estética militante asociada en América latina en los años de emergencia al registro documental y el reemplazo de la tesis histórica inicial por la de la conciliación nacional son, a nuestro criterio, factores sustanciales en esta disposición crítica y textual.

Problemas de registro y reglas narrativas y espectaculares en el cine político-militante

Una revisión de los escritos, declaraciones y películas dadas a conocer por los realizadores que en América latina fundaron el cine político–militante, permite comprender que la regla narrativa y espectacular dominante era la no-ficción en sus distintas variantes: documental, reportaje social, testimonio audiovisual. La elección de estos registros, que ya en los años treinta y en el contexto del cine brasileño y boliviano se presentaba para Humberto Mauro y Luis Bazoberry como una alternativa global de las cinematografías nacionales, capaz de reproducir el paisaje local de forma auténtica y de desplazar la mirada exótica o peyorativa impuesta por las realizaciones industriales, se expande en las décadas siguientes en múltiples direcciones. Si para Fernando Birri y su escuela de cine, la consecuencia y la motivación del documental social era el conocimiento, la toma de conciencia de la realidad, la problematización de la coyuntura, y su forma estética se fundaba en la conciliación de la mirada poética y crítica de dicha realidad, para los grupos que a mediados de los años sesenta surgieron al calor de las prácticas políticas partidarias (*Cine Liberación* y *Cine de la Base* especialmente), se hizo necesario exhibir la inmediatez de los acontecimientos políticos contemporáneos. Las expectativas depositadas en el registro documental condensaron entonces los litigios existentes entre lo propio y lo foráneo, entre lo auténtico y lo falso y, de acuerdo con el objetivo de este cine de intervención política, entre el tiempo histórico presente y aquel tiempo abstracto y distante aportado por el cine de ficción. Fueron Fernando Solanas y Octavio Getino quienes, en 1971, en un escrito titulado “Prioridad del documental”, asociaron la libertad política al nivel de información veraz circulante en una sociedad, y quienes percibieron que la tarea del documental era suplir este vacío. “¿Qué es un cine de imágenes documentales, de hechos–

testimonios, o de abordamiento directo de la realidad sino un cine de dato y de prueba irrefutables?”.⁴ planteaban en un fragmento de ese escrito.

Si este medio de representación se encuentra en la base de las realizaciones de *Cine Liberación* realizadas hasta 1971 (a las mencionadas de Getino-Solanas debemos sumar la de Gerardo Vallejo de 1971, *El camino hacia la muerte del Viejo Reales*, otro de los miembros activos del grupo), es posible distinguir en estos primeros años dos movimientos diferentes, uno de apertura y renovación, perceptible en *La hora de los hornos*, otro posterior de repliegue y reevaluación, atribuible a las otras tres películas mencionadas. Para comprender el primero, acordamos con Paulo Antonio Paranaguá que en la modernidad (contexto en el cual Solanas, Getino y su equipo se inician en el camino cinematográfico), “la reproducción, la copia, la citación, las variaciones, la metamorfosis, son procedimientos típicos de una intertextualidad proliferante”, y que este principio reside en un tipo peculiar de formación y aún de práctica fílmica, gestada en los cineclubs, filmotecas y medios críticos de posguerra, en cuyo contexto “la educación de la mirada asimila distintas experiencias en un proceso diacrónico”.⁵ Estos hábitos y usos novedosos permiten explicar sin lugar a dudas el interés de los autores de *La hora de los hornos* en desplazar el formato ortodoxo del documental por una heteroglosia fílmica de superposición y cruce, a partir de la cual es posible leer el montaje de las distintas estéticas revolucionarias mencionadas por Tzvi Tal, a las que se suman de forma productiva procedimientos de otros lenguajes artísticos (el publicitario reaparece en el uso expresivo de los medios gráficos y títulos, la tradición de la fotografía mortuoria se hace presente en el momento en que se expone el cadáver del Che Guevara) y de todo un universo cultural e histórico que construye una genealogía en la que los primeros discursos sobre la dependencia (Bolívar, San Martín, Martí y la idea de la “unidad originaria de los pueblos latinoamericanos”) se enlazan con las teorías políticas y económicas afines al discurso de la izquierda nacional de mediados de siglo pasado (Ramos, Hernández Arregui, Scalabrini Ortiz, Jauretche, Cooke). Solanas y Getino aplican aquella fórmula presentada por el inglés John Grierson, quien explicaba al documental como un tratamiento creativo de la realidad, inseparable de su intencionalidad y de su posible función cultural.

Como contrapartida de este potente documento audiovisual, *Perón, la revolución justicialista* y *Perón: actualización política y doctrinaria para la toma del poder*, ambas de 1971, se presentan como dos textos de inflexión que recuperan el formato del reportaje audiovisual clásico.⁶ Suponemos que la coyuntura histórica vinculada a las arduas negociaciones que presagiaban el retorno de la democracia y de Perón a nuestro país, incidieron en la elaboración de una serie de entrevistas destinadas a presentar un conductor creíble y estable. La linealidad narrativa, la presentación en cámara del cuerpo y de la voz de Perón, el verticalismo manifiesto en la alternancia de una voz calificada (el sujeto entrevistado, denominado en varios tramos de la entrevista “general”) y de sus seguidores y promotores (los interlocutores, dos miembros activos de la línea Montoneros) y la exposición detallada de la doctrina justicialista en capítulos sucesivos, son los recursos que intervienen en la construcción de dos relatos que reponen la figura de un líder “real” y competente en el proceso de restauración de la democracia. A tal fin, la parte

tercera de *Perón: actualización política y doctrinaria para la toma del poder*, titulada “Trasvasamiento, organización y socialismo nacional”, planifica la proyección del movimiento en el futuro, en las nuevas generaciones, y en todos los sectores de la sociedad, proponiendo la divulgación de las ideas peronistas ya sea por medio del convencimiento o de la conciliación nacional. En su saludo final, en el momento de la clausura del reportaje, Perón dice y propone: “Nuestra solidaridad no ha sido jamás ni sectaria ni excluyente (...) los que luchan contra los enemigos de nuestro país son nuestros amigos (...) en el carácter de tales les hago llegar mi saludo emocionado y caluroso”. [7](#)

Finalmente, en *Los hijos de Fierro*, film iniciado entre 1973 y 1974 ya con Perón de regreso a la esfera del gobierno,[8](#) el movimiento de repliegue y reevaluación política y cultural comprende para *Cine Liberación* el cuestionamiento de los modelos espectaculares y narrativos legitimados por más de una década por el conjunto de directores radicales y combativos y, muy especialmente, la actualización de una obra clave de nuestra tradición cultural: el *Martín Fierro* de Hernández. En *Los hijos de Fierro* no sólo se verifica el pasaje del documental al registro de ficción, sino también el uso de todos los recursos del relato ficcional con algunas intenciones claras que incluyen la tarea de consolidar el legado político en el presente y en el futuro inmediato, tanto como adoptar una posición concreta frente a la tradición cultural nacional y el debate por la identidad.

Recuperación de tradiciones y reevaluación del canon narrativo y expresivo en *los hijos de fierro*

Más allá del mencionado canon instituido en el marco del cine político-militante, es posible constatar que en todos estos años la rivalidad entre los registros no produjo el olvido ni la impugnación irrevocable del cine de ficción. Por el contrario, fueron varios los directores que en los años sesenta y setenta experimentaron en distintas latitudes cruces viables entre la reconstrucción testimonial o la crónica periodística y la ficción. *La batalla de Argel* (1966, Gillo Pontecorvo), film que evoca el proceso final de la descolonización de Argelia constriñendo ochos años de lucha colectiva en un extenso y segmentado flashback, es un ejemplo paradigmático al respecto. En el itinerario del grupo *Cine Liberación*, la modulación del tiempo y del espacio y la notable mirada hacia atrás impresa en su obra epigonal, ambos recursos indiscutibles del registro ficcional, satisfacen sin lugar a dudas el deseo del teórico David Gross de “promover un recuerdo no nostálgico de las cosas pasadas que nos permite pensar acerca de la tradición dentro de la modernidad.”[9](#)

En los planos político e ideológico, *Los hijos de Fierro* incorpora la compleja relación de fuerzas que protagonizaron los militantes que ingresaron a la escena política entre 1959 y 1969[10](#) y que por más de dos décadas participaron del denominado “ethos de los setenta”[11](#) y de la permanente oscilación entre la desconfianza de las vías reformistas y las prácticas políticas organizadas para la toma del poder. En este film tardío, que luego de ser declarado de interés nacional debió suspender su realización y demorar su

estreno hasta 1984, el recuerdo de las estrategias del pasado, el compromiso, la persistencia y la radicalización de las conductas, esboza las tensiones vigentes entre dos tendencias desarrolladas en el marco de la izquierda peronista (una es la movimientista, la otra la militarista), y la necesidad de optar en el presente por una vía moderada que asegure la aceptación general del líder. Retomando las ideas expuestas en las entrevistas de 1971, una de las secuencias iniciales de *Los hijos de Fierro* hace propio el objetivo del trasvasamiento general del poder. Vigentes desde 1945, las banderas de la independencia económica, la soberanía política y la justicia social se delegan ahora en un tiempo y en un espacio que, fusionando el pasado y el presente, la urbe y la periferia, el mito y la realidad, encuentran al líder pronunciando una serie de frases de reconciliación: “Mi destino, el retorno; el de todos, el reencuentro”; “Los hermanos sean unidos, porque esa es la ley primera, tengan unión verdadera, en cualquier tiempo que sea”.

Para relatar estas nuevas ideas que luego de 1973 encontraron a vastos sectores del peronismo radical en el gobierno (uno de estos actos fue la cuestionada incorporación de Octavio Getino al Ente de Calificación Cinematográfica¹²), Fernando Solanas, director y guionista de este film, entabló una relación productiva con los escritos de José Hernández, prolongando aquella primera cadena de usos que en la segunda mitad del siglo XIX articuló el género gauchesco y que, de acuerdo con lo establecido por Josefina Ludmer, “narra (...) el pasaje entre la delincuencia y la civilización y sitúa al género como uno de los productores de ese pasaje”.¹³ Si para Hernández los poemas publicados en 1872 y 1879 se presentaron como textos políticos cuyos objetivos centrales eran denunciar, detractar, argumentar y convencer a los interlocutores en función de las coyunturas históricas imperantes y de la posibilidad del autor de ser partícipe activo en la vida política,¹⁴ el film realizado un siglo más tarde por *Cine Liberación* vuelve a privilegiar la dimensión pragmática del discurso. Ahora bien, si nos remitimos a la extensa cadena de usos, las vueltas y retornos hacia atrás y hacia abajo, hacia las orillas inferiores y superiores que para Ludmer definen el cuerpo del género, es posible comprender que el cine argentino, situado quizás en la frontera de la palabra escrita y de aquellas otras voces no escritas pero circundantes y potentes, se ha sumado a lo largo de la historia a la multiplicación de los sentidos primigenios. Presente el género gauchesco y el poema de Hernández desde el período silente (*Martín Fierro*, Hnos. José y Alfredo Quesada, 1923) hasta la actualidad (*Martín Fierro, el ave solitaria*, Gerardo Vallejo, 2006),¹⁵ es posible sostener que fueron dos las lecturas dominantes en el campo del cine: la que exacerba la utilización del género para integrar a los gauchos y demás sectores populares a la ley civilizada y liberal (presente en *La vuelta de Hernández* y en la versión realizada por Leopoldo Torre Nilsson y estrenada en 1968 con las promociones especiales que dictaba la flamante ley de cine) y aquella que actualiza la resistencia y el proceso de desmarginalización del gaucho, presente en el primer poema de 1872 y retomada en *Los hijos de Fierro*.

En esta película, definida por el propio Solanas como un “poema época” que evoca la memoria popular de la resistencia, *Cine Liberación* reabre la cadena de usos y sentidos modulando y revirtiendo la cronología explícita de los

poemas de Hernández. El film se inicia precisamente donde termina *La vuelta*, para luego desarrollar algunos de los acontecimientos de ambos poemas, los que aparecen reorganizados en dos grandes unidades narrativas que relatan dos épocas diferentes del movimiento peronista. Las conexiones entre ambas, fijadas mediante el ir y venir temporal y la fusión de las figuras y de las palabras de Fierro y Perón, concilian el pasado con el presente y dejan en claro el rol cumplido por las prácticas militaristas y movimientistas. En el film, *La ida* incluye ocho segmentos que comprenden el repliegue del líder en el desierto, la movilización popular, las asambleas y huelgas, la promoción oral de la doctrina peronista, las torturas, las insurrecciones en el seno del ejército, las traiciones de las cúpulas sindicales, la resistencia femenina. En un segundo punto de inflexión (el primero había sido aquel de la despedida y los consejos), el líder reasume la voz del relato introspectivo y, ya desde campo abierto, alaba y estimula al pueblo. Una segunda parte (titulada *La vuelta* y organizada en tres segmentos), incluye un prolongado crescendo dramático en el que mediante un montaje rítmico se condensan las feroces conductas ejercidas por el Estado: represión, torturas, asesinatos, despojamientos. Una nueva cesura, ya en la clausura del relato, coincide con el anuncio del esperado desafío: el regreso del líder y la paz social. Aquí se sucede una nueva despedida que, a diferencia de la primera, y en concordancia con la idea del trasvasamiento de los ideales partidarios, multiplica los sujetos históricos y delega en el pueblo toda la herencia de la doctrina.

Como es posible comprobar, numerosos temas, motivos y tópicos iconográficos centrales en los poemas de Hernández, y en general en el primer ciclo de la gauchesca, son sometidos en el film de Solanas a una peculiar historización. Se trata de una estrategia que permite a los integrantes de *Cine Liberación* adoptar una posición peculiar frente al patrimonio y la tradición cultural. Al respecto, dos o tres consideraciones finales intentan precisar el lugar que ocupa este film epigonal en una extensa cadena textual que tiene dos comienzos: el primer poema de Hernández y el film inaugural de este grupo de realizadores. Por un lado, hemos mencionado que la construcción de un tiempo abstracto repele la cronología y la escisión entre pasado y el presente históricos. Si en los poemas de Hernández el pasado es una etapa de pruebas y errores y el presente se asocia al progreso, en *Los hijos de Fierro* el tiempo pasado adquiere otro estatuto y es concebido como la “memoria declarativa” de todo un pueblo, como la capacidad de retener, recordar y recuperar la información con un criterio diferencial y en función de su incidencia en los sucesos posteriores. Esto es, la posibilidad de vincular la guerra integral y la batalla electoral. El film recupera a su vez los problemas vinculados en los poemas de Hernández a la oposición de la ciudad y el campo y a la emergencia de esos otros espacios que es necesario eliminar: la frontera, el desierto. Para *Cine Liberación*, la ciudad (fabril y productiva) es en cambio deudora del campo y su desarrollo lo implica de distintas maneras: así lo expresan los innumerables planos de situación que abren y cierran escenas y segmentos del film cuya composición incluye en diferentes niveles de profundidad la urbe humeante y los campos rasos de las zonas periféricas. Ese es, además, el recorrido histórico de un segmento del pueblo: el film concibe a los hijos de Fierro y a la clase trabajadora como descendientes naturales de aquellos gauchos míticos, llegados a la gran ciudad con las periódicas

migraciones internas. En ese derrotero histórico, sostiene Solanas, ese gaucho concebido como desertor y como elemento de perturbación, se presenta bajo otra perspectiva: “El protagonista histórico ya no es un héroe de derrota como el solitario gaucho de la pampa sino un personaje colectivo que ha conquistado su dignidad y sus derechos fundamentales y se ha organizado para defenderlos: la clase trabajadora, LOS HIJOS DE FIERRO (...) *Los hijos de Fierro*, es un canto a la unidad y a la resistencia del pueblo argentino, frente a los diversos proyectos de dominación que han sido lanzados contra él a lo largo de su historia”. [16](#)

Finalmente, creemos que la idea de multiplicidad de voces, ya presente en *La Vuelta* de Hernández, aparece en este film de forma amplificada. Esta proliferación de voces, que integra de forma progresiva la voz del narrador que en el prólogo adelanta el canon de lectura asociando la historia de Martín Fierro y las historias de los pueblos sometidos de América latina, el relato introspectivo del líder popular, las miradas encontradas de los tres hombres que lo secundan, las voces de los políticos, militares y sindicalistas opositores, aparece sin embargo enmarcada por las voces y cantos colectivos del pueblo. Son estas marchas y fiestas populares las que, de forma efectiva, trazan el campo semántico que en el devenir histórico desplazan la ecuación habitual que en el género gauchesco unificaba las nociones de “desposeído” y “delincuente”, reemplazándola por otra serie novedosa: “desposeído”, “trabajador”, “militante”, “pueblo”. El sonido ascendente y la creciente visibilidad que tienen en este film las voces y los cuerpos, pueden asociarse entonces con una serie de opiniones planteadas por Richard Slatta, quien propone desplazar la mirada liberal y romántica de los gauchos, bandoleros y cangaceiros de América latina por otra completamente diferente: se trata de un grupo con objetivos complejos, dispuesto a transformar la sociedad.[17](#)

Notas

[1](#) El origen del grupo se sitúa en 1966, momento en que Fernando Solanas y Octavio Getino se reúnen para realizar algunos cortos documentales.

[2](#) La primera parte, titulada *Neocolonialismo y violencia*, de una hora y media de duración, contenía un prólogo y trece segmentos; la segunda, *Acto para la liberación*, de dos horas de duración, se dividía en dos partes; la tercera, *Violencia y liberación*, de cuarenta y cinco minutos, comprende secuencias con una unidad temática: los testimonios sobre las movilizaciones sindicales y de resistencia.

[3](#) Tzvi Tal, “Del cine guerrilla a lo grotérico. La representación del latinoamericanismo en dos films de Fernando Solanas: La hora de los hornos y El viaje”, *Estudios interdisciplinarios de América latina en el Caribe*, vol. 9, núm. 1, enero-junio 1998.

4 Fernando Solanas y Octavio Getino, "Prioridad del documental", en Paulo Antonio Paranaguá (Ed.), *Cine documental en América Latina*, Madrid, Cátedra, 2003, 461.

5 Paulo Antonio Paranaguá (Ed.), "Orígenes, evolución y problemas", *Cine documental en América Latina*, Madrid, Cátedra, 2003, 40.

6 *Perón, la revolución justicialista*, posee una duración de 180'; *Perón: actualización política y doctrinaria para la toma del poder* posee una duración de 120' y se organiza en tres partes. Las películas no tuvieron estreno comercial.

7 Frase de cierre que figura en la transcripción del testimonio fílmico. Ver Equipo de Investigación Rodolfo Walsh, <http://www.rodolfowalsh.org>.

8 El film fue declarado de interés nacional por el Instituto Nacional de Cinematografía. Los avatares políticos demoraron su exhibición estrenándose tardíamente, en abril de 1984. La dirección fue de Fernando Solanas. El guión de Fernando Solanas sobre el poema de José Hernández. Se trató de una coproducción de Argentina, Alemania y Francia.

9 David Gross, *The Past in Ruins: Tradition and the Critique of Modernity*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1992, 7.

10 Las fechas corresponden a la Revolución Cubana y a la movilización iniciada por el Cordobazo.

11 Daniel James, *Nueva historia argentina. Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*, explica que este "ethos de los setenta" se caracterizó por la desconfianza en las vías reformistas y el desprecio por el sistema partidocrático. El compromiso revolucionario abarcó entonces a los sectores de clases medias y bajas que, desde diferentes ámbitos, se sumaron a la lucha armada.

12 La incorporación de Getino al Ente de Calificación y la modificación parcial del final de la primera parte de *La hora de los hornos* en el momento de su exhibición comercial a fines de 1973 fueron considerados por algunos cineastas militantes como un abandono de los postulados iniciales. Mariano Mestman, "Entre Argel y Buenos Aires", en Gerardo Yoel (comp.), *Imagen, política y memoria*, Buenos Aires, Libros del Rojas – Universidad de Buenos Aires, 2002, 233-251.

13 Josefina Ludmer, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Perfil, 2000, 22-23. Ludmer explica que en este primer ciclo del género se articulan los siguientes temas: la utilización del delincuente-gaicho por el ejército patriota; la utilización de su registro oral (su voz) por la cultura letrada; la utilización del género para integrar a los gauchos a la ley civilizada.

14 La rebeldía antihegemónica de *La ida* tiene como correlato el regreso de Hernández al país y el impedimento de participar en la escena política; la

reivindicación de un lugar para el gaucho en el proceso de modernización de *La vuelta* se realiza en el contexto de la conciliación oficialista y roquista).

15 En 1974 Enrique Dawi filma *La vuelta de Martín Fierro* con Horacio Guarani en el rol central; entre 1986 y 1989 Fernando Laverde, en coproducción con Colombia, realiza *Martín Fierro*, film de animación con muñecos, inédito.

16 Palabras de Fernando Solanas tomadas de su análisis del film, presente en su sitio de internet oficial, www.pinosolanas.com

17 Richard Slatta, *Bandidos. The varieties of Latin American Baudry*, New York, Greenwood Press, 1987, 46-52.

Bibliografía

Birri, Fernando, *La escuela documental de Santa Fe: Una experiencia piloto contra el subdesarrollo cinematográfico en Latinoamérica*, Santa Fe, Editorial Documento del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral, 1964.

Gross, David, *The Past in Ruins: Tradition and the Critique of Modernity*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1992.

James, Daniel, *Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*, Buenos Aires, Sudamericana, 2003.

Ludmer, Josefina, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Perfil, 2000.

Mestman, Mariano, "Entre Argel y Buenos Aires", en Gerardo Yoel (comp.), *Imagen, política y memoria*, Buenos Aires, Libros del Rojas – Universidad de Buenos Aires, 2002.

Paranagua, Paulo Antonio (Ed.), "Orígenes, evolución y problemas", *Cine documental en América Latina*, Madrid, Cátedra, 2003.

Russo, Eduardo, *Diccionario de cine*, Buenos Aires, Paidós-El Amante Cine, 1998.

Slatta, Richard, *Bandidos. The varieties of Latin American Baudry*, New York, Greenwood Press, 1987.

Solanas, Fernando y Getino, Octavio, "Prioridad del documental", en Paulo Antonio Paranaguá (Ed.), *Cine documental en América Latina*, Madrid, Cátedra, 2003.

Tal, Tzvi, "Del cine guerrilla a lo grotérico. La representación del latinoamericanismo en dos films de Fernando Solanas: *La hora de los hornos* y *El viaje*", en *Estudios interdisciplinarios de América latina en el Caribe*, vol. 9, núm. 1, 1998.