

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

EL CINE DE LA MEMORIA: LA IMAGEN DIALÉCTICA EN *LA HORA
DE LOS HORNOS* (SOLANAS Y GETINO, 1968)

Tesis

Que para obtener el grado de:

Licenciado en Ciencias de la Comunicación

Presenta:

Rodrigo Botello

Asesora:

Dra. María José Pantoja Peschard

CIUDAD UNIVERSITARIA, JUNIO 2022



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

AGRADECIMIENTOS	4
INTRODUCCIÓN	6
CAPÍTULO I: GÉNESIS DE UN CINE REVOLUCIONARIO	12
El Nuevo Cine Latinoamericano	12
Tres manifiestos, tres miradas	15
Estética del hambre	16
Por un cine imperfecto	19
Hacia un tercer cine	23
La hora de los hornos como cine militante y cine-ensayo.	32
CAPÍTULO II: DE LA PALABRA A LA IMAGEN EL CINE-ENSAYO POLÍTICO Y CINE-ENSAYO HISTÓRICO	37
Antecedentes	37
El cine-ensayo	44
La hora de los hornos como cine-ensayo	47
La hora de los hornos como ensayo político	49
La hora de los hornos como ensayo histórico	56
CAPÍTULO III : DESMONTANDO LA HISTORIA: WALTER BENJAMIN Y LA FILOSOFÍA DE LA HISTORIA	63
Sobre el concepto de <i>historia</i>	64
La tarea del <i>historiador-trapero</i> de la memoria	68
Sobre la <i>imagen dialéctica</i>	75
Sobre el <i>montaje</i>	83

CAPÍTULO IV: LA HORA DE LOS HORNOS COMO CINE-ENSAYO HISTÓRICO.	86
<i>La historia de los vencidos en La hora de los hornos</i>	86
<i>Solanas y Getino como cineastas-traperos de la memoria</i>	93
<i>La imagen dialéctica y el montaje en La hora de los hornos</i>	98
CONCLUSIONES	109
BIBLIOGRAFÍA	115

Agradecimientos

En primer lugar, me gustaría agradecer a todas y todos los cineastas latinoamericanos que dedicaron todos sus esfuerzos en cambiar la realidad social, así como por haber transformado el hecho cinematográfico, ya que esto permitió de darle una voz distinta a los pueblos de Latinoamérica. Agradezco a Fernando Solanas y a Octavio Getino por todo su trabajo realizado en los momentos de peligro y censura; y también por enseñarme todo lo necesario para hacer un cine desde abajo y con coraje. Agradezco a todos los pueblos latinoamericanos que me ayudaron a comprender mi realidad histórica, pues son las y los verdaderos protagonistas de esta realidad. Gracias a todas y todos los cineastas del Tercer Cine, por hacer que me enamorara de nuevo de este arte tan especial, que desde mi infancia me acompaña.

Agradezco a mi madre, que desde pequeño siempre me ha impulsado a hacer lo que más quiero en la vida. Gracias por procurarme y estar acompañándome en todas mis tareas hasta esta tesis; y gracias por inculcarme el arte como una práctica vital del espíritu. A mi padre, que, aunque estando lejos, siempre me dio su apoyo incondicional y cariño. Gracias por todas las enseñanzas de la música y cine, pues han sido determinantes para mi personalidad y desarrollo intelectual. A mi hermana Lorena, por ser paradójicamente mi ejemplo a seguir. Aunque a veces no nos llevemos tan bien como queremos, has sido de vital importancia para mi desarrollo. Gracias por tus enseñanzas en torno al arte, pero más que nada, gracias por tu cariño y apoyo incondicional. Agradezco a mi primo Armado por enseñarme lo bello que es inculcar en tu vida la historia y la memoria. Gracias por todas esas horas de conversaciones filosóficas llenas de buena música.

Asimismo, agradezco a todas y a todos mis amigos que me han acompañado en este camino tan difícil llamado “vida”. A Ramón, porque desde hace 15 años eres mi hermano incondicional. Gracias por tu amistad, tu estupidez y tu frites y gracias por enseñarme todo un mundo nuevo en uno de los momentos más importantes de mi vida. Gracias por estar conmigo en este mundo lleno de odio. A Esteban, que, a pesar de todo, seguimos en el camino luchando contra lo que más odiamos. Gracias por tu amistad y por enseñarme que nada me puede derribar a pesar de las adversidades. A Brandon, que ya no estás aquí porque la muerte te llegó antes que a todos nosotros. Me hubiera gustado que leyeras esto amigo, pero donde quiera que estés te agradezco por haber sido mi hermano y por todo tu apoyo incondicional en cada momento de mi vida. Quizá tú me enseñaste la lección más dura de la vida: dejar de ser niño para convertirme en adulto. Eres mi héroe Brandon, me haces tanta falta. Espero que nos encontremos en algún momento del tiempo infinito.

A Amada Vollbert, mi pareja, mi compañera, mi amiga, mi camarada. Como bien me conoces, las palabras nunca llegan a expresar lo que realmente sentimos, pero las usamos para poder mostrar el umbral de esos sentimientos inexplicables. Quiero decirte que agradezco mucho tu compañía a lo largo de todos estos años, pero más que nada, agradezco todo tu apoyo incondicional hacia mi persona durante todo este tiempo, gracias por siempre cuidarme. Juntos hemos crecido en este camino, y es para mí un honor compartir estos logros contigo. Gracias a la admiración que tengo, pude tener confianza en mí mismo para poder lograr este objetivo. Gracias por compartir conmigo tu sabiduría, tu experiencia y tu espíritu.

A mis profesoras y profesores que me han visto crecer a lo largo de toda mi vida, desde el jardín de niños hasta la universidad. Quiero agradecer especialmente a Mario Zaragoza, pues me hizo recuperar la esperanza en la carrera. Gracias por enseñarme teoría crítica, aunque haya llegado tarde (como siempre) a la clase de Herbert Marcuse. A Jessica Conejo, por ayudarme a sintetizar mis ideas y guiarme en mis primeros acercamientos de la tesis que fueron de vital importancia para lograr este objetivo. Gracias por las tutorías y por darme la oportunidad de exponer las ideas de Andrey Tarkovsky aunque no tuvieran mucho que ver con el tema de la clase.

A Luis Fonseca, por introducirme en la filosofía y, en general, por ser un gran ser humano que me cambió la manera de sentir la realidad. Gracias por compartir tu sabiduría conmigo y gracias por invitarme a pensar diferente a los demás. A Sonia Rangel, pues gracias a tus conocimientos pude sentir que el cine se podía ser algo más. Gracias por guiar mi amor por este arte a niveles donde la razón se desmorona; y donde sólo la imaginación y la sensibilidad pueden iluminarnos. A María José Pantoja, mi asesora de tesis, compañera de trabajo, pero también, una gran amiga. Gracias por mostrarme todas las formas en que puedo sentir y apreciar el cine. Gracias a tu sabiduría y sensibilidad, pude encontrar una relación entre mi forma de pensar y lo que más me gusta expresar en las imágenes: la memoria. Gracias por mostrarme a los cineastas del Tercer cine, pues fue gracias a ello que por fin pude identificarme con este arte tan amado y odiado a lo largo de mi vida; pero que, sin duda alguna, es un arte que me ha determinado y definido a lo largo de mi vida.

Muchas gracias a todas y a todos.

Gracias a la vida, supongo.

Introducción

La propuesta de esta investigación radica, entre muchas otras cosas, en mostrar cómo el cine, en compromiso con la política y el arte, puede no solo influir en la sociedad, sino transformarla de distintas maneras. Y así como el cine se ha comprometido muchas veces con causas políticas determinadas, creemos que este arte puede comprometerse con la historia como disciplina humanística, en el sentido de que dicha disciplina sirva para la enseñanza y la comprensión de la historia misma. Así pues, *La hora de los hornos* (Solanas y Getino, 1968) nos muestra las pautas fundamentales para leer la obra del Grupo Cine Liberación como un *ensayo histórico* en el cual se presenta un *ejercicio dialéctico* para (re)pensar la historia, en este caso, de América Latina.

Partimos del hecho de que el cine puede ser una herramienta para la enseñanza de historia más allá de ser una simple “fuente” a la que acceden las y los historiadores(as) para su trabajo de erudición. Creemos que el cine tiene, entre muchas otras capacidades, la singularidad de *resguardar el tiempo* en las imágenes y, por lo tanto, puede mostrar su historicidad, la memoria contenida (de un ser querido o un hecho histórico), la latencia de lo que alguna vez fue. En ese sentido, si pensamos que el cine (más específicamente *La hora de los hornos*) puede ser una herramienta para la comprensión, transmisión o enseñanza de la historia, es porque en sí mismo tiene la capacidad de resguardar el tiempo. Y si tiene esta capacidad, podremos decir entonces que estamos ante un *arte* que tiene la cualidad de tanto de *escribir*, como de *recordar lo vivido*, diferente a como lo hace un libro de historia.

La hora de los hornos, además de presentarse como una pieza clave para entender todo un movimiento cinematográfico que se politizó a favor de las causas sociales, en el marco de la lucha por la liberación de los pueblos latinoamericanos, es una obra que nos ofrece un *modelo dialéctico* para (re)pensar la historia de América Latina bajo el yugo neocolonial, que de modo general, es representado o documentado a través de imágenes que se contraponen en modelos temporales distintos (pasado y presente). Dicho *modelo dialéctico* -además de ser muy parecido al montaje de las atracciones de Eisenstein- pretende mostrar las contradicciones con las que se construye la noción de una “historia oficial”, mostrando

aquellas voces silenciadas que la historia, en nombre del progreso, -en ese caso, neocolonial- deja (y continua dejando) a su paso.

Lo que fundamentará esta investigación es analizar cómo opera el concepto de *historia* -tomado desde el filósofo alemán Walter Benjamin-, utilizando el concepto de *la imagen dialéctica*; la tarea del *historiador-trapero* y el *montaje* (como productor de conocimiento). Analizar desde estos conceptos la obra del Grupo Cine Liberación nos permitirá evidenciar las posibilidades que tiene la película como una forma particular, -y principalmente crítica- de concebir, enseñar y comunicar la historia. En ese sentido, una perspectiva benjaminiana sobre la práctica cinematográfica de Solanas y Getino, nos llevará a pensar en dos movimientos interesantes: por un lado, permitirá entonces leer a la película como un ensayo histórico de gran envergadura, donde sin duda el pensamiento de Benjamin tiene lugar; y, por otro lado, la obra de Grupo Liberación también se despojaría de ser una “fuente” de la historia, a la que seguro ya muchos y muchos historiadores(as) han accedido. Diríamos pues, por el momento, que es más bien un *monumento a la memoria* de los pueblos latinoamericanos.

Como bien hemos dicho, la importancia de esta investigación radica en mostrar cómo el cine se compromete con la historia, tanto para su comprensión como para su enseñanza; y en ese sentido, si pensamos a las imágenes presentes en *La hora de los hornos* como *potencias dialécticas*, podremos observar cómo a través de un *montaje de los tiempos heterogéneos*, se *revela* una *imagen* que tiene relación con el tiempo y la memoria. Esto permite, creemos, una comprensión dinámica del pasado, la cual es accesible al sujeto histórico en el momento de peligro. Pero habrá que decir que este *acceso al pasado* o *ejercicio de rememoración*, o *movimiento que recuerda* romperá las barreras de la racionalidad y entonces solo la imaginación y la sensibilidad podrán mostrarnos esa *imagen*, que creemos, sólo el cine puede crear.

En ese sentido, pensar las imágenes producidas en *La hora* indirectamente nos lleva a comprometer al arte cinematográfico con la realidad una vez más; y, por consiguiente, si hacemos esto, estaremos comprometiendo al cine con la historia como ciencia o disciplina humanística. La imagen, al ofrecernos esa *ventana* al pasado, abre horizontes reflexivos respecto a nuestro pasado y presente; y en ese sentido, pensar las posibilidades que nos ofrece

la *imagen documental*, como lo es la obra de Solanas y Getino, enriquecen no solo los debates en torno al cine latinoamericano -o incluso hacia la teoría del cine en general-, sino que expande sus posibilidades como manifestación artística, que se compromete (y claramente funge) como una herramienta para la enseñanza de la historia, expandiendo aún más su carácter político y social.

En ese mismo sentido creemos que, al analizar *La hora de los hornos* dentro de la producción audiovisual en general, comprometemos directamente a las ciencias de la comunicación, ya que comprendemos al cine como una manifestación cultural que es parte integral y fundamental en el proceso en la comunicación humana, pues al analizar la *imagen documental* (como una fuente emisora de mensajes), podemos ver las capacidades que tiene esta para poder comunicar un hecho social determinado. En ese caso, una *versión* histórica de la realidad latinoamericana.

Así, tanto el concepto de *imagen dialéctica* como el de *montaje*, pueden funcionar como categorías en donde tiene lugar las ciencias de la comunicación, en el sentido en que la primera refleja un *acto de comunicación* en el cual se transmite un determinado mensaje que busca transformar la realidad social. Por el lado del *montaje*, diremos que la yuxtaposición de imágenes (material de archivo) en un determinado orden, genera un *conocimiento* o en este caso, enuncia un determinado *discurso*. Desde la semiología del cine, esta yuxtaposición de imágenes-concepto, son entendidas como sintagmas cinematográficos, o bien *sintagmas paralelos* que se yuxtaponen para generar un nuevo sentido.

Así pues, en el *primer capítulo* expondremos los antecedentes históricos que permitieron la génesis de un *cine revolucionario* que se comprometió con las causas sociales y que de alguna forma procuró denunciar la situación neocolonial-imperialista en Latinoamérica, mencionado a grandes rasgos las diferencias entre el *viejo cine* -que se ocupaba de imitar los lenguajes cinematográficos hegemónicos-, y *el nuevo cine latinoamericano* -que se comprometió con la búsqueda de un lenguaje propio que retratará la realidad latinoamericana-, para posteriormente comprender la configuración del movimiento de cineastas latinoamericanos llamado *Tercer Cine*, en donde precisamente tienen lugar Fernando Solanas y Octavio Getino, autores de *La hora de los hornos*.

Asimismo, expondremos las propuestas de algunos cineastas y críticos cinematográficos (Glauber Rocha, Julio García Espinosa, Fernando Solanas y Octavio Getino), esto con la intención de mostrar cómo sus manifiestos fueron de vital importancia tanto para la fundación del movimiento, como para la práctica cinematográfica; y para reivindicar sus ideas en torno al *nuevo cine* como algo propio de Latinoamérica, diferenciándose de otras vanguardias artísticas como lo fue el *cine de autor* en Europa y claramente el cine hollywoodense. En ese sentido, podremos ver que dicha fundación del movimiento tiene particularidades específicas dependiendo del país en el que este se desarrolle, ya que el mismo movimiento responde a necesidades distintas y realidades sociales complejas entre sí.

Finalmente expondremos la propuesta de Solanas y Getino como una manifestación única y particular del *Tercer Cine*, al situar la práctica cinematográfica del Grupo Cine Liberación dentro del contexto del *cine militante* argentino, señalando sus diferencias con el movimiento del *Tercer Cine*, no sólo en Latinoamérica, sino alrededor del mundo. Esto último es importante, ya que la práctica cinematográfica del Grupo Cine Liberación responde no solo a causas políticas determinadas -como lo fue el peronismo de izquierda- sino a hechos sociales por los que atravesó Latinoamérica, como lo fue el neocolonialismo y la lucha por la liberación de los pueblos latinoamericanos, y algunos otros cambios político-culturales que son determinantes tanto para el tratamiento de la realidad, como para el desarrollo de *La hora*.

En el *segundo capítulo* expondremos algunas ideas para conceptualizar *La hora de hornos* no sólo como un *cine-ensayo* (pensado desde los cánones cinematográficos), sino como un *ensayo político* en sí mismo. Para ello, expondremos las características del ensayo como subgénero literario, para posteriormente entender cómo es que la cinematografía adoptó estas características literarias para construir un lenguaje nuevo. En ese sentido, podremos ver que la obra del Grupo Cine Liberación cumple las características fundamentales para leerla como un *cine-ensayo* y como un *ensayo político*, precisamente por toda la influencia teórico-político que les anteceden a los cineastas argentinos, que como bien mencionamos, responde a hechos sociales que marcan la historia de América Latina.

Posteriormente, y por lo que es esta investigación, expondremos algunas propuestas que nos ayudarán a acercarnos a *La hora* como un *cine-ensayo histórico*. Partiremos de algunas propuestas establecidas por algunos(as) investigadores(as), donde precisamente resaltan las características históricas contenidas dentro de la película. Sin embargo, parecen ser que estas propuestas no terminan de develar las posibilidades de la obra para ser leída como un *cine-ensayo* histórico en sí mismo. Las nociones preliminares que nos ayudarán a comprender dichas características históricas serán de vital importancia para tener un punto de partida, y para dar pie al pensamiento benjaminiano, el cual nos dará las herramientas necesarias para comprender las dimensiones históricas de dicho *cine-ensayo*.

Así, en el *tercer capítulo* desarrollaremos el marco teórico con el cual esta investigación se sustentará. Partiremos con el *concepto de historia* en Walter Benjamin para comprender desde una noción filosófica-histórica, los modelos temporales con los que se concibe la idea de una “historia oficial”, pasando, además, por la crítica a la noción de *progreso* bajo la cual el positivismo -como ciencia histórica-, sustenta su conocimiento, reduciendo el estudio del pasado a una *ciencia lineal* que estudia los “hechos del pasado”. Asimismo, expondremos el concepto de *imagen dialéctica* para pensar la génesis de la *historia de los oprimidos* como una *imagen del recuerdo*, a la cual el(la) historiador(a) accede en el ejercicio de rememoración.

Posteriormente, a través de Georges Didi-Huberman, desarrollaremos el concepto *imagen dialéctica* para entender dicho concepto dentro de las nociones en torno a la historia del arte y su potencial en las imágenes mismas (obras de arte). Asimismo, Didi-Huberman nos ayudará a comprender la *tarea del historiador como trapero* en la obra de Benjamin, así como las nociones que tenía el filósofo alemán en torno al *montaje* como forma productora de conocimiento. De esta forma, podremos trazar similitudes, tanto con la *práctica cinematográfica* de Solanas y Getino, como el montaje cinematográfico realizado para la película. Esto nos permitirá entender cómo es que *La hora de los hornos* crea un *montaje* que permite jugar con los *tiempos heterogéneos* y que, a su vez, dicho *montaje* propone un modelo dialéctico para pensar la historia de Latinoamérica.

Finalmente, en el *cuarto capítulo*, haremos explícitas las relaciones entre el pensamiento Benjaminiano y la práctica cinematográfica del Grupo Cine Liberación,

pasando primeramente por una aproximación teórica que nos ayudará a leer a Walter Benjamin en clave Latinoamericana. Esto con la finalidad de no dejar pasar ningún sesgo teórico (anacronismo) que nos impida teorizar *La hora de los hornos* bajo el pensamiento del filósofo alemán. En ese sentido, Michael Löwy nos ofrecerá una propuesta interesante para comprender la *noción de los vencidos* en América Latina.

Posteriormente estableceremos similitudes entre *el concepto de historia* a través de algunas *Tesis* y las nociones teórico-políticas que sustentan el pensamiento de Solanas y Getino. Asimismo, estableceremos paralelismos entre la noción del *historiador-trapero* en Benjamin; y la práctica cinematográfica ejercida por el Grupo Cine Liberación, de tal forma que esto nos muestre similitudes interesantes que permite, aún más, sustentar las propiedades de la película como un *cine-ensayo* histórico. Finalmente expondremos cómo la *imagen dialéctica* se hace explícita a través del *montaje* de los *tiempos heterogéneos*. De tal forma que lo veremos bajo tres nociones (que en *idea* son lo mismo, pero en la *representación* son diferentes): *la imagen del pasado*, *la imagen malicia* y *la imagen en suspenso*.

En resumen, *La hora de los hornos* presentará entonces los elementos necesarios para poder leer a la obra como un *cine-ensayo* histórico, que fungió (o sigue funcionando), primeramente, para hacer tomar consciencia a las y los espectadores(as); pero también como herramienta para la enseñanza y comunicación de la historia, ya que el *ejercicio dialéctico* producto del *montaje*, sirve no solo para cuestionar la idea de una “historia oficial”, sino que sirve para elaborar una *reconstrucción* histórica de una diversidad de historias de pueblos olvidados y azotados en nombre del progreso neocolonial. Es por eso que consideramos a dicha obra como un *monumento a la memoria* de dichos pueblos latinoamericanos.

Capítulo I: Génesis de un cine revolucionario

El Nuevo Cine Latinoamericano

Una nueva tendencia cinematográfica comenzaba a vislumbrarse a mediados de la década de los sesenta en el sur del continente americano¹: el llamado *Nuevo Cine Latinoamericano* surgía como respuesta al *dispositivo cinematográfico* establecido por el imperialismo estadounidense a lo largo del cono sur del continente. Miembros del ICAI (Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos) nos recuerdan que “las funciones de colonización del gusto [re]corren total y generosamente por parte del cine norteamericano o las cinematografías vecinas rendidas al comercialismo, al anticine”.² Ante esto, este *nuevo cine* se vio en la necesidad de reformular una nueva perspectiva para innovar las narrativas cinematográficas, y que a la vez, se comprometieran con la realidad latinoamericana.

El *viejo cine*³ latinoamericano, al estar prácticamente condicionado a una limitada producción cinematográfica⁴, no tuvo más remedio que someterse a la imitación (e imposición) de las producciones norteamericanas, tanto en sus formas de producción, distribución y exhibición, como a nivel estético y narrativo:

¹ Aunque ya en la década de los sesenta existían previamente otras escuelas del cine con una idea de renovación, como fue la Nouvelle Vague, el Free Cinema, el New American Cinema y posteriormente el cine cubano. Así como las escuelas de cine antes mencionadas, respondían al contexto de su época, el Nuevo Cine Latinoamericano hacía lo mismo:

Del mismo modo que los nuevos cines latinoamericanos de los años sesenta y setenta se nutrieron de lenguajes y estéticas forjadas en otras geografías -lo cines de vanguardia de la primera década del siglo XX, los realismos de entreguerras, el neorrealismo italiano (...) – También dialogaron con discursos epocales característicos del latinoamericanismo, que ampliaron en muchos casos los horizontes de intervención”. Mariano Mestman, “Presentación”, en *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*, ed., comp., Mariano Mestman (España: Ediciones Akal, 2016), 14-15.

² Georges Sadoul, “El Nuevo Cine Latinoamericano” en *Historia del cine mundial*, trad. Florentino M. Torner (México: Siglo XXI, 1982), 567.

³ El término “viejo cine” lo utilizaremos para hacer referencia a la producción cinematográfica en Latinoamérica desde los años treinta hasta mediados de la década de los sesenta.

⁴ Argentina, Brasil y México hasta entonces eran los únicos países que contaban con una industria de mediano alcance.

Este *viejo cine* ha representado ante todo una traición a la realidad que dice sustentar. Sus temas pasan por filtros sentimentalizadores, por esquemas de fácil captación [...] Todo conspira para hacer de ese *viejo cine* un instrumento de pacificación y conciliación en medio de la crisis del continente, para acercar la conciencia de las masas a las ideas religiosas de la resignación y sentimiento purificador.⁵

En otro sentido, este *viejo cine* de alguna manera ha significado una *traición a la historia* de cada país del sur latinoamericano, pues figuras históricas “han aparecido con rostros que no son los suyos, con cuerpos que no les pertenecen”⁶, ni mucho menos sus ideas que contribuyeron al cambio social. De la misma forma, cuando éste *viejo cine* quiere hablar de las cosas cotidianas, de “los elementos populares que nos definen y que nos dan un rostro al mundo, este cine acude al populismo y al folklorismo”⁷. Precisamente porque este *viejo cine* no pudo generar un lenguaje propio: “Un solo modo de ver ritmaba los impulsos hasta de lo mejor intencionados”⁸, nos recuerdan los miembros del ICAIC.

Fue entonces cuando surgió una corriente de cineastas que se opuso a esta vieja y rancia narrativa que sólo tenía como finalidad pacificar a la sociedad en medio de la crisis política, social y cultural que se vivía en aquel entonces. La búsqueda de un nuevo lenguaje exigía una negación total de ese lenguaje mecánico y hegemónico, sin embargo, “ese rechazo sólo llevó a otro tipo de mimetismo: el de las vanguardias europeas”⁹. El problema era que aquellas vanguardias (recordemos el neorrealismo italiano y más tarde la influencia de la *Nouvelle vague*) eran válidas en el contexto europeo, pero aquellas vías de expresión no eran aplicables en el contexto latinoamericano. En ese sentido, se necesitaban “otros canales de aproximación que ejercieran su eficacia a través de su autenticidad”¹⁰.

Cabe resaltar el hecho de que aquellas vías de expresión en Europa sólo eran una forma de expresión que la lógica del capital permitía. Si bien nacieron con un rechazo al

⁵ Sadoul, “El Nuevo Cine”, 567. Las cursivas son mías.

⁶ Ibid.

⁷ Ibid.

⁸ Ibid., 568.

⁹ Ibid.

¹⁰ Ibid.

canon hollywoodense, esta nueva vanguardia no encontró un rechazo del sistema: “Se demostró que su incidencia sobre la realidad se efectuaba en una esfera perfectamente inofensiva para la seguridad del sistema”.¹¹ El sistema entonces ofrece una supuesta amplitud democrática, dónde permite “la libertad de creación”, sin embargo, bajo esta noción de “libertad”, existe un carácter restrictivo y limitador, imposición de toda una industria hegemónica del cine.

Fue entonces cuando el *nuevo cine* apareció, justamente cuando ese *viejo cine* alcanzó no sólo sus formas expresivas, sino por la forma en que se insertó en los procesos culturales. Este *nuevo cine* se unió a las fuerzas revolucionarias en favor de la liberación de los pueblos de América Latina. En términos generales, este *nuevo cine* no solo dio una nueva dimensión al compromiso entre la política y el cine, sino también ofreció una nueva manera de entender el *hecho cinematográfico*.

Así, el *Nuevo Cine Latinoamericano*, que tuvo su génesis en el Festival Internacional de Cine de Viña del Mar en 1967, pasando por el Festival Internacional de Cine de Mérida en 1968; y finalmente una segunda ocasión en 1969, nuevamente en el festival de Viña del Mar. Dicho festival reunió a cineastas y producciones cinematográficas provenientes de Cuba, Brasil, Argentina y Bolivia. La explosión del movimiento también incluyó a países como Colombia, Uruguay, Chile y Venezuela, “en la que el documental abre un camino de rescate artístico, autenticidad cultural y combate revolucionario.”¹² Esto hizo, que en su segunda edición (1969), el movimiento de cineastas “fuera considerado, en virtud de su autenticidad cultural, [...] como el festival cinematográfico más importante entre los que han tenido lugar en el mundo en los últimos años.”¹³

Los cineastas del Nuevo Cine Latinoamericano, de manera general podemos decir que “plante[ab]an un cine político que aborda[ra] las cuestiones sociales urgentes del momento y que romp[iera] radicalmente la pasividad del espectador”¹⁴, asimismo, esta nueva corriente “surgía como una *alternativa innovadora* frente a dominación casi

¹¹ Ibid.

¹² Ibid., 571.

¹³ Ibid.

¹⁴ Javier de Taboada, “Tercer Cine: Tres manifiestos”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 37, n. °73 (2011): 37.

incontestada de Hollywood a nivel mundial [...]”.¹⁵ Asimismo, las prácticas cinematográficas de esta nueva ola buscaban nuevas formas para rearticular los modos de producción, exhibición y distribución, a través de una constante búsqueda de un lenguaje propio que expresara su autenticidad.

Asimismo, es importante entender que la génesis de este movimiento tiene sus matices y características propias dependiendo el país en el que se desarrolló, desde el ámbito político hasta el cultural. De ahí la importancia de comprender la producción cinematográfica de esta nueva ola de cineastas en relación con los manifiestos escritos por algunos cineastas que acompañaron a dicho movimiento. Esto último para comprender la particularidad de cada contexto, tomando en cuenta que fueron de vital importancia para la teorización del Nuevo Cine Latinoamericano y posteriormente el llamado *Tercer Cine*.

Tres manifiestos, tres miradas

Como mencionamos anteriormente, la génesis de este movimiento se dio de formas particulares dependiendo del país en el que se desarrolló. Es importante entender esto último, ya que la producción cinematográfica respondía de alguna forma a las necesidades particulares de cada nación. Sin embargo, hay elementos que podemos encontrar en los manifiestos que nos pueden indicar ciertas similitudes en cuanto objetivos a alcanzar, o bien, hechos sociales a nivel internacional que influyeron en cada uno de los postulados, y que nos permiten trazar similitudes incluso a nivel teórico-político.

De la misma forma, es importante señalar que la publicación de los tres manifiestos no se dio simultáneamente, es decir, se publicaron unos años antes (y durante) el Festival de Viña del Mar. El primero de ellos fue *Eztetyka da Fome (Estética del hambre)* publicado por el brasileño Glauber Rocha en Génova, Italia en 1965. Posteriormente la publicación del ensayo *Por un cine imperfecto* (1965) por Julio García Espinosa, dio pie a la nueva generación de cineastas cubanos comprometidos con la victoria de la Revolución Cubana. Finalmente, fueron los estudiantes y cineastas argentinos Fernando Solanas y Octavio Getino, quienes a través de su manifiesto *Hacia un tercer cine* (1969), dieron pie al concepto

¹⁵ Taboada, “Tercer cine”, 38.

de este y teorizaron sobre el movimiento en tanto práctica revolucionaria para la liberación de los pueblos oprimidos.

Estética del hambre

El *Nuevo Cine Latinoamericano* comenzó a nivel colectivo en Brasil¹⁶. Fue el *Cinema Novo* inaugurado en 1965 en Génova, Italia, en una retrospectiva del movimiento donde se encontraban críticos italianos y cineastas brasileños. Entre los cineastas, se encontraba Glauber Rocha quien era una de las personas más activas del movimiento del *Cinema Novo* y quién presentó el famoso manifiesto *Estética del hambre* (*Eztetyka da Fome*), el cual incluía una serie de reflexiones en torno a la nueva producción cinematográfica brasileña.

En términos generales, dicho manifiesto reflexionaba en torno a la posición de Brasil como colonia dependiente de las potencias extranjeras, así como su imposibilidad de encontrar vías de pensamiento autónomas que sirviera para pensar sus acciones y necesidades, incluyendo un lenguaje cinematográfico propio. En ese sentido, podemos ver que una de las reflexiones más importantes de Rocha, gira en torno a la ideología del observador occidental:

Así mientras América Latina lamenta sus miserias generales, el *interlocutor extranjero* cultiva el gusto de esta miseria, no como síntoma trágico, sino solamente como dato formal en campo de interés. Ni el latino comunica su verdadera miseria al hombre civilizado ni el hombre civilizado comprende la miseria del latino.¹⁷

Rocha señala que ahí está el problema de las *expresiones artísticas* brasileñas: estas han servido para reproducir una imagen homogénea y romantizada de la miseria de Brasil, mismas que han servido de gancho para justificar la visión del extranjero sobre los pueblos colonizados, pues a dicho observador sólo le interesa la creación artística en tanto responda

¹⁶ Aunque anteriormente la influencia de Fernando Birri (Argentina) se considera como precursora del movimiento, inaugurando el cine documental y testimonial argentino, así como las producciones provenientes del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC).

¹⁷ Glauber Rocha, "Estética del hambre", *Ramona Revista de artes visuales* n.º (2004): 53.

a “su nostalgia del primitivismo [...] disfrazado sobre tardías herencias del mundo civilizado, mal comprendidas porque fueron impuestas por el condicionamiento colonialista.”¹⁸

Por otra parte, Rocha señala que el condicionamiento económico y político por parte de los países colonizadores sobre los países dependientes, ha generado *impotencia*, que ha producido *esterilidad* y en un segundo momento, ha producido la *histeria*: el primero “consiste en la profusión -por centenares- de obras artísticas sin mayor contenido, aunque sancionadas por todo un sistema académico igualmente estéril”¹⁹ y el segundo “se produce cuando los artistas intentan abordar los problemas sociales”²⁰ y cuando lo hacen, obtienen productos y discursos irreflexivos y vacíos, sin ningún trasfondo. Rocha agrega otro síntoma: una reducción política del arte “que hace mala política por exceso de sectarismo”.²¹

Asimismo, una de las cuestiones importantes que señala el cineasta brasileño en su manifiesto, es la cuestión del “hambre”, no en un sentido en que hiciera referencia a los males provocados por el neocolonialismo (porque creemos que eso está implícito), sino como *esencia* misma de la identidad latina:

El *hambre* latina, por eso, no es solamente un síntoma alarmante: es el *nervio* de su propia sociedad. Ahí reside la trágica originalidad del Cine Nuevo delante del cine mundial: nuestra originalidad es nuestra *hambre* y nuestra mayor miseria es que este hambre, siendo sentido, no es comprendido.²²

El concepto del *hambre* entonces haría referencia a las producciones cinematográficas que reflejan esa realidad no contada por la escuela del *viejo cine*. De alguna manera el *Cinema Novo* “describió, poetizó, discursó, analizó. Explicitó los temas del hambre [...]”²³ haciendo referencia a que transmitió a través de las imágenes en movimiento, aquella realidad donde el principal conflicto de las y los personajes era el *hambre* misma. Lo que hizo este nuevo

¹⁸ Rocha, *Estética del hambre*, 53.

¹⁹ Taboada, “Tercer cine”, 53

²⁰ Ibid.

²¹ Rocha, “Estética del hambre”, 53.

²² Ibid. Las cursivas son mías.

²³ Ibid.

cine, entonces, fue una estética del *hambre*: se sirvió del miserabilismo mismo que se contrapuso al cine *digestivo*²⁴ (comercial):

Lo que hizo del *Cinema Novo* un fenómeno de importancia internacional fue justamente su alto nivel de compromiso mismo con la verdad; su propio miserabilismo antes escrito por la literatura de los años treinta, fue ahora fotografiado por el cine de los años sesenta; y si antes era escrito como denuncia social, hoy pasó a ser discutido como problema político.²⁵

Siguiendo esta misma línea, y quizá esto es uno de los aportes más importantes de este manifiesto, es la concepción que tiene Rocha sobre la violencia²⁶. Para el cineasta, *el concepto de violencia* (retomado de Frantz Fanon) haría referencia de alguna forma al comportamiento del *hambriento* y “la violencia de un *hambriento* no es primitivismo”²⁷, al contrario: la estética de este *nuevo cine* sería una estética de la *violencia*, “porque antes de ser primitiva, es revolucionaria”.²⁸ De esta forma sólo el colonizador podrá comprender la existencia del colonizado: “solamente concientizando su única posibilidad, la violencia, el colonizador puede comprender, por el horror, la fuerza de la cultura que él explota”.²⁹

La violencia es en otro sentido, un reflejo del *amor*. Porque la violencia aquí entendida no es aquella que refiere al odio. Al contrario: “el amor que esa violencia encierra es tan brutal como la propia violencia porque no es un amor de complacencia o de contemplación, sino un amor de acción y transformación”.³⁰

Finalmente, y en términos generales, el manifiesto de Rocha haría hincapié en que el *Cinema Novo* no puede desarrollarse mientras se mantenga en una nación dependiente. Sin embargo, esta actitud revolucionaria se encontrará como un *germen* que se esparce a

²⁴ De alguna forma este término, según Rocha, haría referencia al cine que refleja la vida de las clases privilegiadas: películas de gente rica, casas bonitas, automóviles de lujo, filmes “alegres” en general. Es “digestivo” por su fácil captación: mensajes rápidos y efímeros, con claros objetivos comerciales.

²⁵ Rocha, “Estética del hambre”, 53.

²⁶ El término haría referencia a los conceptos utilizados por Frantz Fanon para referir a la violencia como único método de la liberación. Este análisis político hecho por el autor en su obra “Los condenados de la tierra” (1961) sería de vital importancia para el movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano. Lo trataremos más adelante.

²⁷ Rocha, “Estética del hambre”, 54.

²⁸ Ibid.

²⁹ Ibid.

³⁰ Ibid.

todos(as) los(as) cineastas que quieran mostrar aquella realidad hambrienta a pesar de las adversidades, pues “el *Cinema Novo* es un proyecto que se realiza en la política del hambre, y sufre, por eso mismo, todas las debilidades consecuentes de su existencia”.³¹

Por un cine imperfecto

En el mismo año en el que Solanas y Getino (1969) publicaban su manifiesto *Hacia un tercer cine*, Julio García espínosa presentaba *Por un cine imperfecto* en la revista *Cine Cubano*, en el cual el cineasta y crítico planteaba algunas ideas sobre el compromiso que tiene arte cinematográfico en relación con la sociedad, así como su posibilidad de democratizarse. Específicamente, buscaba una dimensión nueva en torno al arte, a la cual le subyace una “significación cultural” dentro del proceso revolucionario de Cuba:

En contraste con el tono provocador y el “guerrillerismo verbal” de los argentinos, y con el estilo vanguardista del brasilero, García Espínosa emplea un estilo reflexivo y medido, didáctico, planteando constantemente preguntas teóricas a través de las cuales irá desarrollando sus ideas. En cuanto a la problemática, el campo en el que se ubica es el de la estética, y no el de la política (territorio del Cine Liberación): la estética general (no una poética particular como en el caso de Rocha), la disciplina del pensamiento que se pregunta qué es el arte, cuál es su función y su destino.³²

García Espínosa es consciente que tanto él como sus coetáneos, son un grupo “privilegiado” que ha tenido el tiempo y las circunstancias para producir toda una cultura artística. Ese mismo privilegio lo lleva a cuestionarse sobre la posibilidad de que el arte (cine) sea para todo y todas: ¿Qué pasaría si el desarrollo económico y social³³ permitiera la universalización de la enseñanza, como la técnica cinematográfica, y que ésta deje de ser un privilegio de una minoría y se convierta en un arte que todas y todos puedan ejercer? El cineasta responde:

³¹ Ibid. 55.

³² Taboada, “Tercer cine”, 56.

³³ Recordemos que, para los cineastas, la victoria de la Revolución Cubana representaba un nuevo paradigma de cambios político-sociales, en los cuales se incluía la cultura y las artes.

Sucede entonces no sólo un acto de justicia social: la posibilidad de rescatar, sin complejos, ni sentimientos de culpa de ninguna clase, *el verdadero sentido* de la actividad artística. Sucede entonces que podemos entender que el arte es una actividad “desinteresada” del hombre.³⁴

La propuesta de García Espinosa apela a una *reflexión estética* en torno a la naturaleza del arte y para ello traza una línea entre lo que es el cine *interesado* y un cine *desinteresado*. El primero haría referencia a la producción artística que concibe al arte como una mercancía. El arte interesado tendría como objetivo, de la misma forma, concebir al arte como un trabajo que tiene una finalidad práctica y específica, muchas veces sirviendo únicamente para el consumo y el entretenimiento.

Por el contrario, un arte *desinteresado* no buscaría una funcionalidad específica o un fin práctico, y si hubiese alguna intencionalidad por parte de la naturaleza del arte, dice García Espinosa, sería la de provocarnos “sentir la funcionalidad (sin un fin específico) de nuestra inteligencia y nuestra propia sensibilidad. El arte puede estimular, en general, la función creadora del hombre”³⁵ y a diferencia de la ciencia, el arte “nos enriquece en forma tal, que sus resultados no son específicos, no se pueden aplicar en algo en particular.”³⁶

El arte entonces no es un trabajo. Es una actividad humana desinteresada (o debería serlo) para el desarrollo autónomo y colectivo de la sensibilidad y de la fuerza creadora de una sociedad, aunque a esta idea se le opongan una gran cantidad de artistas que seguirán apelando al arte como un trabajo práctico, pues los artistas “sienten la necesidad de hipertrofiar la importancia de su actividad”³⁷, precisamente por querer buscar una finalidad práctica como la tienen la comunidad intelectual y científica, a través de la creación de conocimiento.

Asimismo, Taboada señala que el término “imperfecto” puede ser comprendido desde dos ángulos distintos, uno práctico y otro teórico:

³⁴ Julio García, “Por un cine imperfecto”, *Revista Universitária do Audiovisual*, (2010): 1.

³⁵ García, “Por un cine imperfecto”, 2.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*

El primero se refiere a la necesidad de hacer cine con los medios que se disponga, sin preocuparse demasiado por los aspectos técnicos, sino por la historia que se quiere narrar, o la realidad que se desea mostrar. [...] El “cine imperfecto” también hace referencia a la imperfección general del arte en nuestra época, en la que solo un grupo minoritario -una élite- puede dedicarse a esta actividad [...].³⁸

Y el hecho de que sea “imperfecto” apela a contraponerse a la idea de “perfección formal” en el arte:

Y es que el culto por la perfección formal no es ideológicamente inocente. Tiende, por un lado, a desentenderse de los asuntos más coyunturales (que un “cine imperfecto” estaría más preparado a abordar), y por otro a colocar al espectador en una posición más pasiva, ya que una superficie sin fisuras es más fácil de penetrar.³⁹

De ahí que se vuelva casi una necesidad remarcar aquellas distinciones entre lo que es un arte *interesado* y un arte *desinteresado*, pero no en contraposición uno con lo otro, sino de forma dialéctica: “Un arte ‘desinteresado’, como plena activada estética, ya sólo podrá hacerse cuando sea el pueblo quien haga el arte”⁴⁰. Mientras tanto, según García Espinosa, habría que servirse de la poética de “un arte interesado, un cine consciente y resultantemente “interesado”, es decir un cine imperfecto”.⁴¹

El objetivo del cine cubano⁴² es poder *democratizar el arte*, desvincularlo de su “identidad elitaria” para poder acceder a una universalización de este para que todas y todos puedan practicar la actividad artística como parte de su formación personal, pero a la vez colectivamente. El arte de masa o arte popular sólo será arte cuando sea el mismo pueblo quien lo haga: esa será la génesis de un arte *desinteresado*, mismo que incluirá a las y los

³⁸ Taboada, “Tercer cine”, 56-57.

³⁹ Ibid. 57.

⁴⁰ García, “Por un cine imperfecto”, 7.

⁴¹ Ibid.

⁴² Y en general como parte de un proyecto revolucionario.

espectadorxs como principales creadores de la obra: “Es decir, no en espectadores más activos, en coautores, sino en verdaderos autores”.⁴³

Finalmente, y como consideraciones generales, podríamos agregar que el cine cubano propone una *poética suicida*, haciendo referencia a que el artista debe abandonar de una vez por todas aquella identidad “elitaria” de la que tanto presume: “el artista es “elitario” aun cuando quiere dejar de serlo, y lo peor que podría hacer un artista es reivindicar y enorgullecerse de su elitismo, como hace desde un punto de vista, el *cine de autor*”.⁴⁴

Asimismo, un cine imperfecto, al querer mostrar la realidad no buscará resultados de su “análisis”. Antes que nada, este cine deberá mostrar “el proceso de los problemas” y sólo podrá lograrse a través de la práctica y el error: “El cine imperfecto es una respuesta. Pero también es una pregunta que irá encontrando sus respuestas en el propio desarrollo”.⁴⁵ Además a este *cine imperfecto* no le importará la técnica ni la búsqueda; ni la aceptación del “buen gusto” y en esa negación del todo –el arte como concepto general-, nacerá una nueva poética verdadera y desinteresada.

⁴³ Ibid. 4.

⁴⁴ Taboada, “Tercer cine”, 58.

⁴⁵ García, “Por un cine imperfecto”, 9.

Hacia un tercer cine

Antes de analizar en particular el manifiesto escrito por Solanas y Getino, habrá que hacer ciertas precisiones respecto a lo que tiene que ver con la publicación del escrito en distintas revistas, cosa que nos lleva a pensar que *Hacia un tercer cine* no es un texto “fijo” o “dado” (al igual que *La hora de los hornos* como veremos más adelante), sino que es un texto “cambiante” en el sentido de que tanto sus correcciones, como la ampliación de conceptos, estuvieron atadas a diferentes momentos y a “estrategias comunicativas” específicas, de ahí que el manifiesto tenga diferencias entre una versión y otra:

La existencia de diferencias conceptuales profundas entre la primera versión de *Hacia un tercer cine* y su edición ampliada nos llevan a pensar que *Cine Liberación* desarrolló con el manifiesto *estrategias comunicativas* [...] que consistieron en adaptar su discurso teórico y audiovisual, respectivamente, al destinatario que se buscaba llegar. [...] en el caso de *Hacia un tercer cine*, la estrategia consistió más bien en introducir o suprimir ciertos matices ya fuera para poner de relieve los aspectos argentinos, latinoamericanos y tercermundistas; o para destacar las posibilidades de desarrollar un tercer cine en Europa Occidental.⁴⁶

El manifiesto es un texto “cambiante”, en el sentido de que existen diferentes versiones de este que se publicaron, y después de la publicación en la revista cubana *Tricontinental*. Por ejemplo, antes de dicha publicación en la mencionada revista cubana, un texto publicado algunos meses antes, en el número 56-57 de *Cine Cubano*, había sido publicado con el nombre de “La cultura nacional, el cine y *La hora de los hornos*”; y donde precisamente se hacía mención a un par de conceptos imprescindibles en el pensamiento Cine Liberación: el Primer y Segundo cine.

Un año después de la publicación en la revista *Tricontinental* (1969), se publicó un nuevo escrito revisado y ampliado del manifiesto en la revista mexicana *Cine Club*. Versión que tuvo predominancia en ámbito iberoamericano, desplazando al primer texto publicado en la revista cubana *Tricontinental*, pero que contrariamente a la versión de la revista

⁴⁶ Mariano Mestman, “Hacia un tercer cine: del manifiesto al palimpsesto”, *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano*, n.º 5 (2012): 16.

mexicana, esta primera versión tiene resonancia en el ámbito francés y anglosajón, donde el estudio del manifiesto se hizo a partir de este escrito (1969).⁴⁷

De igual forma, el manifiesto es cambiante en tanto tiene correcciones y amplía los conceptos en las ediciones posteriores a la versión de 1969, como bien observamos, principalmente los que definen al Primer y Segundo cine, pero también “gran parte de las diferencias entre el texto de 1969 y la adaptación posterior consiste en la *inserción de ejemplos relacionados con el campo cinematográfico argentino y con las condiciones políticas de Argentina y América Latina*”.⁴⁸ Como sea, no es interés de esta investigación desentrañar aquellas diferencias, pero es importante para el/la lector(a) tengan en cuenta esto, pues para fines de este apartado, nos basaremos en la primera versión publicada en 1969, la que corresponde a la revista *Tricontinental* y la que creemos, es la mejor para analizar, porque contiene las ideas primarias plasmadas por los cineastas argentinos.

Así bien, el manifiesto original de *Tricontinental*, y bien llamado *Hacia un tercer cine*, firmado por los argentinos Fernando Solanas y Octavio Getino, fue un escrito en el cual se establecían una serie de reflexiones en torno al cine que se estaba produciendo en Argentina principalmente. El título del manifiesto haría referencia al cine hecho en los países dependientes, primero en Latinoamérica y luego en el resto del mundo:

El manifiesto de Solanas y Getino fue el que terminó poniéndole nombre a un *movimiento* que se extendía a lo largo de tres continentes (por lo menos). No por casualidad: uno de los principales aciertos radica en su título. “Tercer cine” se asocia, de manera más obvia, con el cine del “Tercer mundo” [...].⁴⁹

En dicho manifiesto, a diferencia de las ideas de Glauber Rocha y Julio García, se proponía un *cine militante* que estuviera a favor de la lucha revolucionaria por la liberación de los pueblos latinoamericanos bajo el yugo neocolonial-imperialista. Esta lucha estaría unida a un proyecto revolucionario de izquierda: el movimiento peronista en Argentina. Es por eso que el manifiesto se diferencia de los dos anteriores (que buscaban, de alguna forma, una poética en el primero y una democratización del arte en el segundo) ya que este contiene una fuerte

⁴⁷ Mestman, *Hacia un tercer cine*, 4.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Taboada, *Tercer cine*, 40. Las cursivas son mías.

ideología política que servirá como teoría para la práctica cinematográfica. El terreno donde se analiza y se exponen las ideas de los cineastas argentinos es el *terreno de lo político* en general, pero también en el terreno de lo histórico como veremos en esta investigación.

En un primer momento, Solanas y Getino remarcan la importancia de autonomizar la actividad del *tercer cine* como algo propio de Latinoamérica (especialmente Argentina). Para ello establecen una especie de análisis jerárquico que tiene la finalidad de establecer las distinciones entre cada una de las corrientes del cine, que, hasta ese momento, se habían conocido en el mundo: El Primer Cine hecho en Hollywood; el Segundo Cine fundado en Europa (o también conocido como *cine de autor*) y el Tercer Cine, teniendo su génesis en Latinoamérica:

Estamos ante el andamiaje del primer cine, el cine dominante, aquel que desde la metrópolis se proyecta sobre los países dependientes y encuentra en éstos sus obsecuentes continuadores. [...] El cine importa aquí, más como industria generadora de ideología, como transmisor de determinada información, sustentado, entre otras cosas, en formas industriales casi rudimentarias.⁵⁰

Así, los autores conciben que la primera alternativa que se opuso a la industria hollywoodense en Argentina fue el llamado *cine de autor*⁵¹ mismo que critican fuertemente pero que en su momento harán matices, pues gracias a la influencia de la escuela francesa, el cine argentino adoptó una “nueva actitud”, cosa que sirvió como influencia para inaugurar el *documental testimonial argentino*. Sin embargo, los cineastas argentinos nos dirán las consecuencias (¿no deseadas?) de una actividad que, en su momento, se opuso a las narrativas hollywoodenses:

El segundo cine comenzó a generar sus propias estructuras: formas de distribución y canales propios de exhibición (en su mayoría cineclubes o cines de arte, como también ideólogos, críticos y revistas especializadas. Por otra parte, generó también una equívoca ambición: la de aspirar a un desarrollo de estructuras propias que compitieran con las del primer cine, en una utópica

⁵⁰ Octavio Getino y Fernando Solanas, “Hacia un tercer cine”, *Revista universitaria do audiovisual* (2010): 5, URL: <http://www.rua.ufscar.br/hacia-un-tercer-cine/#comments>.

⁵¹ Solanas y Getino mencionan a una lista de cineastas que fueron influenciados por la Nueva Ola Francesa (*Nouvelle Vague*) y establecieron el primer nicho de “autores contemporáneos”: Del Carril, Torre Nilson, Ayala, Feldman, Murúa, Kohon, Khun, y Fernando Birri.

aspiración de dominar “la gran fortaleza”. Esta tentativa reformista [...] condujo a importantes capas del segundo cine a quedar mediatizadas por los condicionamientos ideológicos y económicos del propio sistema. Así ha nacido un cine abiertamente institucionalizado o presuntamente independiente, que el sistema necesita para decorar de “amplitud democrática” sus manifestaciones culturales.⁵²

Solanas y Getino hacen énfasis en que el Segundo Cine reafirma la *individualidad*, precisamente porque el autor “pretende” ser la figura fundamental de la obra, con su “tendencia a la divagación metafísica y estilística”, y que le es insuficiente porque queda “mediatizado” por los condicionamientos ideológicos, culturales y económicos del propio sistema.⁵³

Tenemos entonces que la propuesta de Solanas y Getino “sería una suerte de síntesis dialéctica”⁵⁴ de sus antecesores. Su propuesta es radicalmente distinta a los dos cines anteriores en varios aspectos, primeramente, por *su carácter abiertamente político* (que a su vez genera nuevos canales de exhibición y distribución) y en un segundo aspecto, por su *carácter colectivo*; y finalmente, por la inclusión de las y los espectadores como espectadores *no-pasivos(as)*, entre otras cosas.

Por *su carácter abiertamente político* podemos observar varios aspectos: el primero sería por su práctica cinematográfica la cual buscaba rearticular los modos de producción, distribución y exhibición los canales de la clandestinidad, pues recordemos que, en el contexto de la dictadura de Onganía, prácticamente era imposible encontrar espacios públicos para la proyección de *La hora de los hornos*, ni siquiera en los cineclubes; y en un segundo aspecto, no solo por la influencia del Movimiento Peronista⁵⁵, sino también por la influencia de Frantz Fanon como veremos más adelante.

La propuesta política del Tercer Cine, de la misma forma, evoca a tomar conciencia de las problemáticas sociales causadas por el neocolonialismo. Es por eso que para Solanas

⁵² Getino y Solanas, “Hacia un tercer cine”, 5.

⁵³ Taboada, “Tercer cine”, 6.

⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ El Movimiento Peronista refiere al movimiento encabezado por Juan Domingo Perón y a su gobierno entre 1946 y 1955.

y Getino, su cine es un *cine-acción* o bien un *cine de guerrillas*, pues este cine incentiva a tomar una actitud militante y revolucionaria, y su vez, una actitud transformadora de la realidad. Un cine revolucionario que no solo “ilustra y documenta o fija pasivamente una situación, sino el que intenta incidir en ella ya sea como elemento impulsor o rectificador.”⁵⁶

Tanto Solanas como Getino son conscientes que un cine que insista en la denuncia será fuertemente censurado y perseguido por las autoridades. De ahí la necesidad de encontrar canales clandestinos para la exhibición y distribución del cine: sindicatos obreros, organizaciones políticas, comités estudiantiles, etc. Asimismo, se contó con la producción de copias para la distribución en diferentes espacios, apoyándose de la cooperación por parte de las y los espectadores(as), quienes debían “abonar un importe que no [fuera] debe ser inferior al que abona cuando se va a un cine del sistema.”⁵⁷

Por otra parte, un rasgo distintivo a destacar en la propuesta de los cineastas argentinos es la producción colectiva de la cinematografía:

Si bien es cierto que el cine, a diferencia de la literatura, es *siempre* un trabajo colectivo, los cineastas del Tercer Cine enfatizan este hecho en contraposición a la concepción individualista (y por lo tanto burguesa, dirían) característica del segundo cine.⁵⁸

Asimismo, lo que le subyace al trabajo colectivo es la idea de “desmitificar” el trabajo del “técnico especializado”. Solanas y Getino sostienen que cada miembro del equipo de producción debe tener conocimientos básicos de la aparatología utilizada para la producción cinematográfica: “debe estar capacitado para sustituir a otro o en cualquiera de las fases de realización. Hay que derrumbar el mito de los técnicos insustituibles.”⁵⁹

Junto al trabajo colectivo, tenemos también la precariedad técnica y es ahí donde nace también un lenguaje nuevo, en el sentido en el que la poca o nula disponibilidad de la aparatología cinematográfica y la ausencia de una técnica óptima, posibilitan una nueva forma de representar la realidad. Recordemos pues, que la *estética de este nuevo cine* nace

⁵⁶ Getino y Solanas, “Hacia un tercer cine”, 12.

⁵⁷ Ibid., 16. Los corchetes son míos.

⁵⁸ Taboada, “Tercer cine”, 9.

⁵⁹ Getino y Solanas, “Hacia un tercer cine”, 13.

de las condiciones económicas, políticas y culturales. En general, se atiene a las herramientas disponibles tanto sociales como materiales para su realización.

Otro de los puntos importantes a señalar de la propuesta de Solanas y Getino, y que tiene que ver con el carácter colectivo antes mencionado, es la inclusión de las y los espectadores(as) no-pasivos(as), incluso son considerados(as) como protagonistas de la obra misma. Al momento de proyectar *La hora de los hornos* -ya en los espacios clandestinos- los directores argentinos se dieron cuenta de “una nueva faz del cine” que radicaba en la participación de la audiencia que, hasta entonces, se le consideraba como una multitud pasiva ante la cinematografía comercial y espectacularizante.

Se dieron cuenta que, así como el equipo de producción se arriesgaba a ser perseguido por las autoridades, la audiencia que asistía a las *salas de la clandestinidad* se arriesgaba de la misma forma. Solanas y Getino se dieron cuenta que las y los participantes que asistían a las proyecciones “lo hacían con plena conciencia de estar infringiendo las leyes del sistema y exponían [por consiguiente] su seguridad personal a eventuales represiones.”⁶⁰

Esta práctica, es un *cine-acto* porque el simple hecho de asistir conforma ya un *acto revolucionario* y políticamente activo. Son actrices o actores, porque son las y los protagonistas de su propia realidad que retrata la película. En ese sentido, Solanas y Getino se dan cuenta que lo que tienen entre sus manos era la participación del pueblo en el cine: 1) El compañero participante, el hombre-actor cómplice que concurría a la convocatoria; 2) El espacio libre en que ese hombre exponía sus inquietudes y proposiciones, se politizaba y liberaba; y 3) El filme, que importaba apenas como detonador o pretexto.⁶¹

Y es que *La hora de los hornos* no sólo vino a romper, lo que hasta en ese momento se conocía como “cine político” en Europa, sino que vino a ofrecer un verdadero *cine acto* que no sólo implicaba el cambio de conciencia, sino la transformación social en todos los sentidos. *La hora* de alguna forma vino a moldearse a las necesidades, pues rompe de la misma forma con “uno de los elementos aparentemente más básicos en el cine: la continuidad de la proyección,”⁶² permitiendo abiertamente la inclusión de las y los espectadores(as) como

⁶⁰ Ibid., 17. Los corches son míos.

⁶¹ Ibid.

⁶² Taboada, “Tercer Cine”, 7.

agentes activos, con la posibilidad de poder discernir y participar en aquellos cortes y espacios: la continuidad es interrumpida para hacer posible el diálogo real e inmediato.

Por último, un rasgo a resaltar en esta propuesta es el contenido nacionalista. Si bien es mencionado reiteradamente dentro del manifiesto, su vocación a lo nacional se puede ver mejor reflejado en *La hora de los hornos*. Como sea, esta vocación al nacionalismo puede ser interpretado desde muchos ángulos. Primero, como mencionamos anteriormente, la militancia política al peronismo puede ser una importante influencia en la carga nacionalista, precisamente porque el peronismo apela al nacionalismo en tanto que promueve la unidad de grupos diversos y marginados que comparten intereses y que viven la opresión de las clases dominantes.

Una segunda interpretación a este nacionalismo se puede deber al rechazo que Solanas y Getino tienen hacia todo lo “extranjero” y lo “cosmopolita” en el sentido en el que a lo “extranjero” y lo “cosmopolita”, les subyace o se fundan en las lógicas del imperialismo. Por tanto, el carácter nacional o “lo nacional” haría referencia entonces a la “pureza” que se contrapone a todo lo “mercantil”. La pureza puede ser entendida, según Willemen, como la cultura nacional que emerge de la lucha en donde obtiene como producto, tanto la identidad nacional como la identidad personal.⁶³

A grandes rasgos podríamos entender que este nacionalismo no es entendido por nuestros cineastas como una categoría que haga referencia a un “valor superior” en tanto se comparen con otras naciones. La noción de nacionalismo parecería evocar más bien a la construcción de un futuro posible luego de la lucha por la liberación. Es decir, lo nacional aquí es el resultado de la lucha por la liberación de los pueblos y no necesariamente haciendo referencia a un concepto de superioridad de cualquier índole.

Así bien, luego de analizar los tres manifiestos podemos darnos cuenta de las similitudes y las diferencias que presentan cada uno de ellos. No podemos decir que el Nuevo Cine Latinoamericano (o bien Tercer Cine) tenga la misma base en Brasil, Cuba o Argentina, pues como mencionábamos al comienzo de este apartado, la producción cinematográfica de cada país responde a problemáticas y necesidades particulares. Sin embargo, si quisiéramos

⁶³ Willemen citado por Taboada, “Tercer Cine”, 11.

trazar algunas similitudes de manera general, nos encontraríamos con que los tres manifiestos responden a una oposición ante el cine hegemónico; hay un sentimiento de novedad que motiva a transformar radicalmente la narrativa cinematográfica y que queda evidenciado en las obras producidas, en medio de procesos políticos que atraviesan la historia de Latinoamérica, como lo fue el neocolonialismo, la Revolución Cubana y las Independencia de Argelia, sólo por citar algunos ejemplos.

Respecto a la idea de definir al Tercer Cine como “movimiento” o “manifestación cinematográfica” influida por una serie de acontecimientos desde el ámbito político hasta el cultural, diremos que más allá de ser una “síntesis” del primer y segundo cine, es un tipo de *tendencia cinematográfica* que responde a ciertas particularidades y necesidades, como bien nos lo recuerda Mariano Mestman:

En este sentido, el tercer cine es una *variante cinematográfica* de los diversos postulados ideológicos desarrollados por las corrientes intelectuales de izquierda a partir del concepto de “descolonización” y de la “teoría de la dependencia”. [...] *El tercer cine es, junto a la Estética del hambre* de Glauber Rocha y el *Cine Imperfecto* de Julio García Espinosa, la principal aportación teórica producida en América Latina durante los años sesenta y el comienzo de la década siguiente.⁶⁴

Finalmente, y a manera de conclusión, diremos que las diversas ideas que giraban en torno al *Tercer cine*, tienen una importante repercusión en el Encuentro de Montreal (Quebec) en 1974, donde “confluyeron destacados referentes de *los nuevos cines* y el *cine político mundial*”⁶⁵, y donde se discutieron las problemáticas contemporáneas, relacionados con la industria cinematográfica (y sus posibles alternativas); y por el otro lado, perspectivas teóricas e históricas en torno al lugar del lenguaje cinematográfico en la lucha ideológica. Encuentro donde precisamente Julio García Espinosa y Fernando Solanas “de algún modo

⁶⁴ Mariano Mestman, “Hacia un tercer cine: del manifiesto al palimpsesto”, *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano*, n.º 5 (2012): 2. Según Mestman, incluso el término *tercer cine* nace íntimamente ligado como la Organización de Solidaridad de los Pueblos de África, Asia y América Latina (OSPAAAL). De igual forma, el manifiesto (Hacia un tercer cine) fue escrito a petición de la OSPAAAL para ser publicado, como ya mencionamos, en la revista *Tricontinental*.

⁶⁵ Mariano Mestman, “Estados Generales...”, 23. Según Mestman, el evento contó con más de doscientos participantes de cerca de veinticinco países. Se llevaron a cabo conferencias, como talleres a cargo de críticos cinematográficos asociados al cine de esos años.

habían ubicado las respectivas experiencias en un contexto no sólo latinoamericano sino también tercermundista”.⁶⁶

En general, lo que permitió aquel encuentro, fue el de proponer una *diversidad de alternativas* frente a la hegemonía del cine industrial y sus diversas corporaciones en el mundo. Encuentro que, de la misma forma, permitió una reflexión y establecer las ideas principales los Estados Generales del Tercer Cine: vincular la lucha de los pueblos de Tercer mundo con sus *equivalentes* en los países del Primer Mundo”⁶⁷(aunque esto último fuera muy difícil debido a la diversidad de contextos), y preguntándose simultáneamente sobre la *alternativa* del Tercer Cine en esa perspectiva de cambio (mecanismos transitorios hacia una socialización del cine).

En resumidas cuentas, estamos de acuerdo cuando Mestman define al Tercer Cine como una “categoría” que abarca una serie de producciones cinematográficas las cuales les antecede un marco histórico, político y social determinado por un sistema opresor imperialista:

El *tercer cine* se comienza a entender simplemente como la categoría en que se engloba los films que adscriben una ideología “antimperialista”. Esto permite ciertamente abarcar un número mucho mayor de autores, grupos y tendencias - notemos en todo caso que los ejemplos siguen siendo mayoritariamente latinoamericanos-, sin embargo, las fronteras entre el segundo y tercer cine se debilitan, pues la pertenencia a uno u otro pasa a quedar definida por criterios ideológicos.⁶⁸

Así, y como bien analizamos, cada uno de los manifiestos ha aportado ideas importantes para (re)pensar el cine, ideas que han trascendido en el mundo y que han servido de enseñanza para las futuras generaciones de cineastas. Porque si bien, el *Tercer Cine* llegó a una relativa “caducidad”, sus enseñanzas nos mostraron que el cine puede transformarse, que el cine puede ser un agente revolucionario; que el Tercer Cine puede tener su propia

⁶⁶ Ibid., 27. Entre los invitados se planeaba la participación de Glauber Rocha, pero finalmente no pudo concretarse aquella invitación.

⁶⁷ Ibid., 41.

⁶⁸ Mestman, *Hacia un tercer cine*, 16.

estética o que el cine latino puede ser arte para todas y todos. Sin duda estos tres manifiestos no solo reivindican al *Nuevo Cine Latinoamericano* o *Tercer Cine* como un fenómeno propio de Latinoamérica, sino que gracias a su aportación también ha permitido colocar a esta nueva generación de cineasta en la historia del cine mundial.

La hora de los hornos como cine militante y cine-ensayo.

El concepto “cine militante” refiere a toda esa corriente de producción cinematográfica en la década de los sesenta (principalmente en Europa) que “buscaba difundir estrategias y herramientas para apoyar las luchas políticas del mundo”⁶⁹, como bien lo siguiere Mestman a través de Guy Hannebelle, a propósito de la repercusión internacional de los manifiestos, y que, de igual forma, influyó en la definición del *cine militante*:

[El tercer cine] una voluntad universalista y un valor pragmático que le han permitido por primera vez en la historia, influenciar no solamente al cine de América Latina y de otros países del Tercer mundo, sino que también a una corriente del cine occidental que ha sido llamada, a partir de 1968, *cine militante*, o de *intervención social*, o *cine de acción política*.⁷⁰

Habría que decir que, para fines de esta investigación, nos limitaremos al concepto propuesto por Solanas y Getino, que es el más usado para referir a su práctica cinematográfica en el contexto latinoamericano, y también por una necesidad de especificar su trabajo como único y particular dentro del Tercer Cine. Mariano Mestman nos resume muy bien esta noción en el discurso de los cineastas argentinos:

El cine como hecho político, se aboca principalmente a la descripción interna del tercer cine, que Getino y Solanas llaman *cine militante*, que cumple, en mayor medida, con las características anti-sistémicas que se le atribuían originalmente

⁶⁹ Imgard Emmelhainz, “Cine militante: del internacionalismo a la política sensible neoliberal”, *Secuencias: Revista de historia del cine*, n.º 43-44 (2016): 96. De hecho, a raíz del mayo francés, hay un debate en *Cahiers du cinéma* sobre el cine militante. Lo que permitió a Jean Luc Godard definir en 1969 al *cine militante*: “Una película [militante] es como una alfombra voladora que puede viajar a cualquier lugar. No hay magia. Es trabajo político”. *Ibid.*

⁷⁰ Mariano Mestman, “Hacia un tercer cine”, 3.

al tercer cine: un “cine-acción” que incide en la realidad *como elementos impulsor o rectificador* y contribuye activamente a la *descolonización de la cultura*. Sin embargo, para los autores, el cine militante debe estar completamente instrumentalizado por las organizaciones políticas.⁷¹

Así bien, luego de que específicamente el manifiesto de Solanas y Getino tuviera resonancia en muchos lugares y bajo muchas miradas, el término *Tercer Cine* pasó referirse como el cine que se hacía en el *tercer mundo* y esto provocó de alguna manera desconcierto y desconfianza en los autores del manifiesto.⁷² Fue entonces que Solanas y Getino decidieron publicar un nuevo artículo dos años después (1971) con el nombre *Cine militante: una categoría interna del Tercer Cine*.

En aquel artículo los cineastas aceptan la internacionalización del término: El *Tercer Cine* como categoría universalizable al cine del Tercer Mundo, pero a su vez planteaban una subcategoría: El *cine militante*, el cual además de estar situado en un momento y espacio específico, pertenencia a una ideología política en particular:

El *cine militante* en la Argentina ha nacido como parte integrante del mismo proceso de liberación nacional y social que a través de diversas expresiones sacude al continente y que en nuestro país se llama desde hace 25 años, peronismo, [...] Esta caracterización política del cine militante nacional, presenta naturalmente situaciones particulares que además de no ser quizás extensibles a otros países, tampoco lo sean en relación a eventuales grupos que puedan ir naciendo a partir de ahora, vinculados a experiencias políticas ajenas a las del movimiento peronista.⁷³

El concepto de *cine militante* propuesto por Cine Liberación vuelve a tener resonancia diez años después de la publicación del manifiesto que dio pie a dicho movimiento. En 1979 Getino publica *A diez años de Hacia un Tercer Cine*, en el cual el cineasta hace una revisión para corregir algunas impresiones que contenía el primer manifiesto y de la misma forma

⁷¹ Ibid., 16.

⁷² Ibid. 13.

⁷³ Solanas y Getino, citados por Taboada, Ibid.

reitera y contextualiza que “la propuesta del Tercer Cine [cine militante] debe remitirse al lugar “de movilización y organización en el que apareció.”⁷⁴

El *cine militante* es entonces una categoría específica que remite a un *tiempo* y a un *espacio* determinado, en condiciones políticas, culturales y sociales dadas muy específicas que determinan los modos de producción, exhibición y distribución de aquel cine. Aunque el término “Tercer cine” pueda ser universalizado para referir al cine producido en el Tercer Mundo, el *cine militante* es característico y único de Argentina (por lo menos en la forma en que lo piensan Solanas y Getino, y que claramente puede distanciarse conceptualmente de otras utilizaciones del término). En ese sentido, ponemos en este terreno a *La hora de los hornos* como obra única y específica del *cine militante* del Tercer cine como una tendencia cinematográfica que se caracterizó por un cine adscrito al antimperialismo como ya hemos mencionado.

En otro sentido, y como consideraciones preliminares, comprenderemos a dicha obra como un *cine-ensayo*, pues la influencia (ya mencionada en el manifiesto, pero criticada) de la teoría de autores permitía a Solanas solidificar su trabajo: “La noción de cine-ensayo, que ya circulaba en Europa para caracterizar los filmes de Chris Marker, Agnès Varda y a otros de sus contemporáneos, es asumida por Solanas para definir el trabajo realizado (...)”.⁷⁵ Solanas reiteraba esta postura: “Así llegamos a la posibilidad de hacer un *cine-ensayo* que por momentos tiene el nivel de *ensayo ideológico*, por momentos recopila datos estadísticos, por momentos hace sociología con reportajes directos, por momentos *hace historia*.”⁷⁶

Cabe resaltar que la obra de Solanas y Getino no solamente se inscribe dentro del marco de la cinematografía como un *cine-ensayo*, sino también se han establecido paralelismos con la literatura y con el ensayo político para poder definir a *La hora* como un *ensayo político* en sí mismo. Si bien es cierto que el acercamiento que tienen los cineastas al

⁷⁴ Getino citado por Taboada. Ibid. Los corchetes son míos.

⁷⁵ Javier Ocampo, “Filmado teorías políticas: dependencia y liberación en *La Hora de los hornos*”, *Política y Cultura*, n.º 41 (2014): 69, doi: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-77422014000100004

⁷⁶ Ibid. Las cursivas son mías.

peronismo es una clara influencia en la construcción del *cine-ensayo* político, la influencia de Frantz Fanon es notablemente mayor:

La hora de los hornos no se para exclusivamente sobre una tradición peronista, sino que relee a Fanon en clave latinoamericana general y argentina, [...] No solo el uso de los términos en el filme apunta en ese sentido, [...] sino que la estructura que asume la película guarda varios puntos en común con *Los condenados de la tierra*.⁷⁷

Hasta aquí podríamos señalar de manera general e introductoria elementos que nos ayudan a identificar a *La Hora de los Hornos* no solo como un cine-ensayo en términos cinematográficos, sino en términos de *ensayo político*. Precisamente porque los cineastas presentan tesis determinadas y fundamentadas en teorías políticas sólidas para aplicarlas al contexto latinoamericano y posteriormente al argentino, las cuales son analizadas y expuestas de diversas maneras. De alguna forma es una interpretación libre y subjetiva (como lo podría ser un ensayo en general) del problema en Latinoamérica, pero sustentado en teoría social rigurosa. Básicamente podríamos decir que *La hora de los hornos* filma la “teoría política”.

Pero *La hora* no solo es un *cine-ensayo* político, en términos generales, sino que es también un *cine-ensayo* histórico en el sentido en el que la exposición de ideas involucra a la historia como concepto en general. Ya decía Solanas que la película “por momentos, hace historia”⁷⁸ y en ese sentido, *el contenido histórico* “se presenta como un texto monumental [...] por la cantidad de documentos, imágenes, fotografías y citas que la componen; [...] pero también por la cantidad de material crítico y teórico que ha generado a través de los años”.⁷⁹

Este carácter histórico de *La Hora de los Hornos* nos permitirá vislumbrar un nuevo horizonte de reflexión, precisamente porque creemos que la labor de Solanas y Getino no solo se reduce -además de ser cineastas- a ser científicos sociales, activistas o militantes políticos, sino también a ser historiadores que reconstruyen la historia de América Latina y Argentina de forma, no sólo anticolonial o decolonial, sino de forma crítica apelado, creemos

⁷⁷ Ibid. 87.

⁷⁸ Solanas citado por Taboada, “Filmando teorías”, 69.

⁷⁹ Paula Wolkowicz, “La hora de los hornos del Grupo Cine Liberación y la construcción de un peronismo revolucionario”, (V Jornadas de Sociología de la Universidad Nacional de La Plata, 2008), 2.

nosotros, a nociones benjaminianas: la (re)construcción de una *contra-historia* que se opone a la idea de una “historia oficial”; la noción de una memoria histórica de los pueblos oprimidos por las ideas del progreso occidental.

En el siguiente capítulo expondremos una serie de argumentos para comprender a la obra del Grupo Cine Liberación, no sólo como un *cine-ensayo* y un *ensayo político*, sino que abriremos un cuestionamiento o debate para comprender su dimensión histórica desde varios aspectos, como lo es la (re)construcción de la historia, por un lado, y la configuración de una memoria a través de una imagen dialéctica, por el otro. Por el momento, será necesario exponer las aportaciones que nos han hecho algunas investigadoras e investigadores en torno a las propiedades formales y de contenido de la obra.

Capítulo II: De la palabra a la imagen el cine-ensayo político y cine-ensayo histórico

Antecedentes

Antes de comenzar el análisis de la obra del Grupo Cine Liberación, es importante señalar a grandes rasgos características importantes de *La hora de los hornos*, así como las condiciones de posibilidad que permitieron la producción, la distribución y la exhibición del documental, o bien, del cine-ensayo. Esto con la finalidad de que el(la) lector(a) tenga una comprensión general de la obra para posteriormente entenderla en su inserción en la noción del *cine-ensayo*.

Para empezar, habrá que decir que decir que si bien *La hora de los hornos* cuenta con elementos necesarios para leerla como un ensayo (político e histórico), será necesario establecer algunas ideas que sacan a la película de su estatus de *cine-ensayo*, en el sentido en el que el contenido de la película es “cambiante” (como lo que pasa con el manifiesto), ya que no es un texto dado ni cerrado. Sus cambios están sujetos a determinados momentos sociales y políticos que fueron de vital importancia para entender el impacto de su recepción en general. Estamos de acuerdo cuando Beatriz Sarlo define *La hora de los hornos* (más allá, por el momento, de un cine-ensayo) como un “palimpsesto-obra abierta”, “debido al *proceso de varias correcciones* done la política escribía una versión sobre la anterior y se agregaban planos o se prescindía de ellos al ritmo de la peronización de sus directores”.⁸⁰

Como podemos observar, tanto *La hora de los hornos* como el manifiesto se presenta como bien dijimos, como un “palimpsesto obra-abierta” y no como “obras” artísticas en el sentido usual, “sino como un *manifiesto-palimpsesto*[obra-abierta] cuyos delineamientos programáticos varían en función de la evolución que experimentaron tanto

⁸⁰ Beatriz Sarlo citada por Mestman, *Hacia un tercer*, 3. Las cursivas son mías.

los objetivos como las estrategias fijadas por sus autores”⁸¹ y que precisamente lo podemos ver más explícitamente en los cambios dentro del filme:

En el caso del film, el procedimiento consistió, por lo general, en seleccionar aquellas partes de la película *La hora de los hornos* que pudieran ser mejor aceptadas o comprendidas por el público -de ahí que los fragmentos sobre el peronismo fueran menos difundidos en Europa que en Argentina. También se hicieron cortes y añadieron fragmentos teniendo en cuenta el cambio de las circunstancias políticas y sociales.⁸²

Dichas circunstancias políticas y sociales las podemos ver, por ejemplo, “con la apertura política” en 1973, luego de seis años de la dictadura de Onganía, la película llegaría a los cines con mucho interés, pues recordemos que la película ya se había estrenado en el IV Muestra Internacional del Nuevo Cine de Pesaro (Italia) en 1968. Sin embargo, en 1973 sólo se estrenó la primera parte (“Neocolonialismo y violencia”), “la más conocida y con una forma *más adecuada* para el circuito comercial”.⁸³

Otro caso que podemos mencionar y que tiene que ver con la idea de que *La hora de los hornos* es una “obra-abierta” (o cine-ensayo, si ya queremos empezar a llamarla así), y no es un “texto” cerrado, sino que es *cambiante* dependiendo las circunstancias, tenemos uno de los hechos más cuestionados hacia los cineastas argentinos y que implicó la modificación del final de la primera parte de *La hora* (“Neocolonialismo y violencia”). Dicho cuestionamiento sugería modificar la imagen del “Che” muerto:

Los últimos cuatro minutos que en la *versión original* de 1968 estaban ocupados por la imagen fija del rostro del “Che” Guevara (la del “Che” muerto, el “Che”-Cristo), en la versión de 1973 eran reemplazados por imágenes documentales de

⁸¹ Ibid. Los corchetes son míos.

⁸² Ibid., 16.

⁸³ Mariano Mestman, “La hora de los hornos, el peronismo y la imagen del *Che*”, *Secuencias: revista historia del cine* n.º10 (1999): 52. Recordemos que además de darse a conocer en Italia, ya contaba con difusión significativa clandestina y semiclandestina.

sucesos significativos, movilizaciones y personajes protagonistas de la política argentina y latinoamericana en los años que separan ambas versiones.⁸⁴

Solanas y Getino justificaron la modificación argumentando que se trataba de un *acortamiento* de imagen y no una *supresión*, además “resultaba necesaria una adaptación a la nueva coyuntura histórica en la que la opción de guerrillas sintetizada en la imagen del “Che” perdía sentido en el marco de la necesidad de una política institucional con el peronismo en el gobierno”⁸⁵, así mismo se argumentaba que era necesario incorporar imágenes de las principales luchas nacionales y regionales que ocurrieron entre ambas versiones del film (la de 1968 y 1973).

Asimismo, para su proyección en Cuba se modificaron ciertas partes ya que algunas se consideraron como “políticamente incorrectas” o secuencias “enumerativas” que no agregan nada “importante”. Incluso, se le sugirió al Grupo Cine Liberación, suprimir la imagen del “Che” porque significaba mucho para las y los cubanos (as), luego de la victoria de la Revolución.⁸⁶:

A pesar de la importancia que podía tener la secuencia del fotógrafo [el “Che muerto] para los cineastas[argentinos] -ya que lejos de “oprimir”, “libera” [...] si en cuba provocase el “efecto contrario”, lo considerarían como una derrota propia”⁸⁷

Como bien observamos, “el palimpsesto-obra abierta” se fundamenta en general bajo estos cambios, correcciones o supresiones que sufre tanto el manifiesto, como *La hora de los hornos* y que responden a coyunturas políticas y culturales distintas y complejas entre sí. Aunque no sea prioridad de esta investigación analizar cada uno de esos cambios, si es necesario matizar estos detalles para que el/la lector/a comprenda que dicha obra se encontraba en constantes cambios y eso modificaba tanto el discurso de los cineastas, como la recepción de la película. Incluso, como bien menciona Mestman “es importe recordar que

⁸⁴ Mestman, *La hora de los hornos*, 52. La imagen del “Che”, ahora duraba menos y se disolvía con imágenes de discursos de Juan Domingo Perón y Evita.

⁸⁵ Ibid. 53.

⁸⁶ Según mariano Mestman, la propuesta por parte de cineastas y críticos cubanos de suprimir la imagen del “Che” muerto, pues “aunque pudiese funcionar para determinado contexto (golpeado, provocando, liberado, en otro (Cuba) podían resultar agresivas, llegara herir o tal vez hasta oprimir”. Ibid., 62.

⁸⁷ Ibid.

en su propuesta original del Grupo Cine Liberación concebían el film como una obra *abierta o inconclusa*⁸⁸, y que esta cualidad de la película, de alguna manera, justificaría -directa e indirectamente -cada cambio que se le hizo desde la versión original.

En ese sentido, y para fines de esta investigación, nos basaremos en la primera versión de 1968 (la que contiene la imagen del “Che” muerto), precisamente porque analizaremos su potencial como *imagen dialéctica* a través del montaje cinematográfico. Así pues, *La hora de los hornos* es un documental producido en 1968 por parte del ya mencionado Grupo Cine Liberación. Se produjo en medio de la dictadura de Juan Carlos Onganía y bajo el yugo de la censura. Pese a ser exhibida en el Festival de Pesaro (Italia) en 1968, su distribución durante los años posteriores fue de manera clandestina y peligrosa en Argentina. No fue hasta el regreso de Juan Domingo Perón en el 1973 a la presidencia, cuando se le permitió al Grupo Cine Liberación la distribución y exhibición de forma legal y aparentemente segura de *La hora*.

El Grupo Cine Liberación junto con otros grupos del cine militante como lo fueron el Grupo Cine de la Base y los Realizadores de Mayo⁸⁹, creían fervientemente que el cine podía funcionar como un arma revolucionaria; que podía fungir como un agente de cambio para las clases más explotadas que habían sido desplazadas por las nuevas políticas neocoloniales que intervenían en las naciones dependientes. En ese sentido, y como contrapunto, se creía que el cine podía incidir directamente en la sociedad: *La hora de los hornos*, en particular, tenía como objetivo “llevar a todo aquel que viera el film a una toma de conciencia de clase y a una lucha por la liberación nacional”.⁹⁰

El film se presenta como un análisis de la opresión neocolonial, ofreciendo una *versión historiográfica* del desarrollo de esta.⁹¹ *La hora de los hornos*, se compone de tres

⁸⁸ Ibid., 53.

⁸⁹ El Grupo Cine de la Base se encontraba ligado al PRT-ERP (Partido Revolucionario de los Trabajadores – Ejército Revolucionario del Pueblo) y era encabezado por Raymundo Gleyzer y Álvaro Melián. Los Realizadores de Mayo fue un frente constituido para encarar la producción, realización y difusión de material cinematográfico político militante.

⁹⁰ Jimena Trombetta y Paula Wolkowicz, “Un ensayo revolucionario. Sobre *La hora de los hornos*, del Grupo Cine Liberación”, en *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros*, vol.1 (1896-1969), ed., comp. Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (Buenos Aires: Editorial Nueva Librería, 2009), 405.

⁹¹ Tziv Tal, “Del cine-guerrilla a lo “grotético” – La representación del latinoamericanismo en dos filmes de Fernando Solanas: *La hora de los hornos* y *El viaje*», *E.I.A.L.*, nº 1(1998): 41.

partes: la primera llamada “Neocolonialismo y Violencia”; la segunda llamada “Actos para la liberación” y la tercera “Violencia y liberación”. La primera y tercera parte se ocupan ampliamente de los aspectos continentales, como lo es la crisis de Latinoamérica por el neocolonialismo y posteriormente se muestra el caso particular de Argentina. Asimismo, estas partes cuentan con algunos testimonios que recuerdan la violencia suscitada. Mientras que la segunda parte se ocupa de analizar específicamente el conflicto político-social argentino, más específicamente la *descripción genealógica* de un peronismo revolucionario.

Cada una de las partes es narrada por una voz *over* y va describiendo las imágenes que van apareciendo yuxtapuestas en las secuencias. Dichas imágenes son un recabado de material de archivo de televisión y también de algunas películas de los compatriotas que, de la misma forma, se comprometían con la causa revolucionaria. Por lo menos, la primera y tercera parte cuenta con material de archivo, incluyendo testimonios filmados durante el rodaje. En la segunda parte, nos encontramos con entrevistas realizadas a Juan Domingo Perón y algunas secuencias de material de archivo.

Otra característica importante de la obra es la inclusión de un alto contenido teórico-político que se ve reflejado en citas que acompañan las imágenes y que continuamente nos reiteran a través de carteles yuxtapuestos con imágenes. Entre los personajes citados tenemos a Frantz Fanon, Simón Bolívar, José Martí, Ernesto “Che” Guevara, entre otros. Tziv Tal nos recuerda que “las frases son presentadas como titulares que exigen al espectador concentrarse en la lectura.”⁹² Estas son presentadas de tal forma que la intención es que generen una especie de *shock* en las y los espectadores(as).

Por otra parte, el documental era exhibido de forma clandestina y semiclandestina y no siempre proyectaban las tres partes en conjunto (recordemos el carácter como “obra-abierta”). Cada parte podía ser exhibida de manera independiente en diferentes lugares como lo eran sindicatos obreros o comités estudiantiles. Asimismo, la proyección era interrumpida para invitar al diálogo y al debate de quienes asistían, generando de esta forma, su propio circuito alternativo de distribución y exhibición, algo que fue característico de la práctica del

⁹² Tal, “Del cine-guerrilla”, 41.

Grupo Cine Liberación y que fue determinante para comprender su alcance como práctica política y como una nueva forma de entender el hecho cinematográfico.

Asimismo, al distribuirse y exhibirse dentro de un marco institucional político cada vez más represivo, era de esperarse que fuera fuertemente censurada por las autoridades en curso:

Por lo tanto, el film funcionaba, como una fuerza repulsiva y contestataria, mucho mejor por fuera del sistema que dentro de este. En la *clandestinidad*, el film implicaba un fuerte compromiso, tanto por parte de sus realizadores como el público que iba a verla”.⁹³

Así, se desprendía la idea del *cine-acto*, entendida como la participación de las y los espectadores dentro del filme. El *cine-acto* era una forma de tomar una posición política: los estudiantes o las y los obreros(as) que asistían a las salas clandestinas donde se proyectaba *La hora*, corrían el riesgo de ser perseguidos por las autoridades. Solanas y Getino dieron cuenta de esto y observaron que la participación de los asistentes formaba ya un acto completamente revolucionario, como bien hemos mencionado.

Con todo esto podemos decir que “*La hora de los hornos* se presenta como texto monumental y fundacional del cine político argentino”;⁹⁴ inaugurando un cine de intervención política o mejor conocido como *cine militante*⁹⁵, y que también tenía una clara intención: la lucha por la liberación de los pueblos. Incluso, Getino ya habría concebido que la obra se asumía “íntegramente como instrumento, complemento o apoyo de una determinada política.”⁹⁶

Aunque es cierto que el predominio de la institución política funciona como el eje fundamental en la práctica del Grupo Cine Liberación, es un hecho innegable que, además de inaugurar el cine de intervención política, también inauguran “una nueva forma de entender el hecho cinematográfico”⁹⁷, precisamente por la participación de las y los

⁹³ Ibid. Las cursivas son mías.

⁹⁴ Wolkowicz, “La hora de...”, 2.

⁹⁵ Ibid.

⁹⁶ Getino citado por Wolkowicz, Ibid.

⁹⁷ Jimena Trombetta y Paula Wolkowicz, «Un ensayo revolucionario», 406.

espectadores(as) como agentes activos y por romper la continuidad de la proyección cinematográfica (para que el público pudiera debatir y dialogar), solo por citar algunos ejemplos.

Esta participación o intervención, como bien hemos dicho, implicaba que las y los espectadores(as) fueran agentes activos. Según Trombetta y Wolkowicz, la noción de espectador en aquella época del cine argentino estaba relacionada al espectador burgués que sólo “contempla” de manera desinteresada el cine comercial del consumo⁹⁸. En ese sentido, *La hora* ofrece una nueva forma: la posibilidad de que el espectador no sólo contemple la realidad, sino que la intervenga y la transforme.

Pero ¿cuál realidad?, pues la realidad que reproduce el aparato cinematográfico; el cine como industria e institución creadora de ideología y formas de vida; y que generan en el espectador diversas representaciones de la realidad.⁹⁹ Si había un propósito por parte de *La hora*, no sólo era el de intervenir políticamente en la sociedad para lograr el cambio, también era el de romper esa ilusión de realidad creada por el aparato cinematográfico, algo que el *cine digestivo* no pudiera procesar. Si quería ser tan revolucionaria como pretendía, tendría que lograr este objetivo.

En ese sentido, podemos pensar que en la obra de Solanas y Getino existe un diálogo (intercambio comunicacional) con las y los espectadores(as), pues al romper la continuidad de la proyección, se les invitaba a participar y a opinar, así como a tomar conciencia de lo que sucede en la realidad política y cultural de Argentina. De la misma forma, se les invitaba a incluirse en esa realidad como protagonistas de esta. Esto quizá sea una de las cosas más importantes que el Grupo Cine Liberación hizo para ver con nuevos ojos el hecho cinematográfico de Tercer Cine.

Finalmente podemos decir que la obra se consagra como ejemplo más claro del Tercer Cine. La obra del Grupo Cine Liberación no sólo fundó una nueva forma de entender

⁹⁸ Ibid., 407. Trombetta y Wolkowicz recuerdan que la frase “todo espectador es un cobarde o un traidor”, retomada de Frantz Fanon y utilizada por Solanas Getino a lo largo del documental, hacía referencia a la tendencia contemplativa, consumista y desinteresada del espectador burgués.

⁹⁹ Trombetta y Wolkowicz retoman la idea de Jean Louis Baudry y Jean Louis Comolli, autores “que pensaban el dispositivo cinematográfico desde una perspectiva política y social, señalaban que el cine comercial, industrial [...] presentaba un tipo de narración transparente, homogénea, generando en el espectador una «ilusión de realidad»”. Trombetta y Wolkowicz, “Un ensayo revolucionario”, 407.

el cine en general, sino que abrió la posibilidad de politizar el cine (por lo menos a nivel regional); así como incidir dentro de la sociedad y tomar partido a favor de la lucha por la liberación de los pueblos. Fundó una estética propia, producto de la precariedad técnica con la que se trabajaba en aquel entonces: su estética es el reflejo de una sociedad en vías de liberación. Su impacto alcanza ámbitos políticos, sociales y culturales, por lo cual su misma forma, así como su relación con los espectadores, nos abre un abanico de posibilidades para su interpretación. Una de ellas es concebir *La hora de hornos* como un cine-ensayo como veremos a continuación.

El *cine-ensayo*

Como se mencionó anteriormente, la influencia de los nuevos cines europeos tuvo una importante repercusión en los cineastas argentinos, principalmente en el primer nicho que inaugura el documental político (Fernando Birri), y que se extiende hasta el cine militante de Solanas y Getino. Si bien estos últimos niegan ciertas actitudes del Segundo Cine, también es cierto que son permisivos en cierta medida. Tal es el caso, por ejemplo, de la influencia del *cine-ensayo* que previamente circulaba en Europa¹⁰⁰ y que posteriormente, sería la columna vertebral para el desarrollo de *La hora de los Hornos*.

Para comprender un poco más la noción de *cine-ensayo*, valdrá la pena iniciar una explicación general de lo que es cada parte. Desde una noción literaria, tenemos que el *ensayo* puede ser entendido como un *género literario* en donde el/la “el autor(a) elabora un tema a partir de la exposición de determinadas tesis y el posterior desarrollo de las mismas”¹⁰¹. Asimismo, no sigue un orden preestablecido ni tampoco tiene una estructura definida. Puede abarcar varias disciplinas que van desde la ciencia política; la historia y la filosofía y que

¹⁰⁰ Según Javier Campo, la noción de cine ensayo que ya circulaba en Europa, que describía el trabajo de Chris Marker y Agnès Varda, “es asumida por Solanas para definir el trabajo realizado”. Javier Ocampo, “Filmando teorías políticas”, 69.

¹⁰¹ Jimena Trombetta y Paula Wolkowicz, “Un ensayo revolucionario. Sobre *La hora de los hornos*, del Grupo Cine Liberación”, en *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros*, vol.1 (1896-1969), ed., comp. Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (Buenos Aires: Editorial Nueva Librería, 2009), 403.

pueden ser interpretada de manera más libre. Por lo tanto, no responde a un método científico, ni a ninguna rigurosidad retórica específica, sino que recurre a otros elementos, como lo puede ser los testimonios; las anécdotas o simples recuerdos personales.¹⁰²

Es la subjetividad plasmada de la o el autor(a) lo que hace del ensayo una categoría única de los géneros literarios, pues esta permite crear el “estilo” de quien construye el texto, permitiendo ofrecer dinamismo al momento de la lectura e interpretación del ensayo. Trombetta y Wolkowicz sugieren que el ensayo pretende “persuadir” de alguna forma al lector a través de una relación particular, por lo tanto, comprenden a este género literario como un “discurso didáctico” y que, al ser abiertamente libre y subjetivo, se convierte en “un tipo de discurso en el que se mezcla lo didáctico y lo poético, el conocimiento y la literatura”.¹⁰³

Posteriormente la categoría del ensayo literario pasa a la cinematografía para comprender determinadas producciones cinematográficas que parecen tener similitudes con el ensayo literario. Bergala define al cine-ensayo de la siguiente forma:

una película que no obedece a ninguna de las reglas que rigen generalmente el cine como institución: género, duración standard, imperativo social. Es una película “libre” en el sentido de que debe inventar, cada vez, su propia forma, que sólo le valdrá a ella. [...] el film *essai* (filme-ensayo) surge cuando alguien *ensaya pensar* son sus propias fuerzas sin las garantías de un saber previo, un tema que él mismo constituye como tema al hacer esa película. Para el ensayista cinematográfico, cada tema le exige reconstruir la realidad.¹⁰⁴

Hasta este punto podemos empezar a ver las similitudes que existen entre el *ensayo literario* y el *cine-ensayo*. Categorías como la propia “forma”; la “libertad”; la “reconstrucción” (de la realidad), son conceptos que nos hacen encontrar similitudes entre un *ensayo escrito* y un *ensayo visual*, pero será importante señalar las particularidades del *cine-ensayo* para poder remarcar las diferencias. Según Trombetta y Wolkowicz, el *cine-ensayo* hace uso de diversos

¹⁰² Trombetta y Wolkowicz hacen un recorrido que comprende la teoría del ensayo, desde la noción hispanoamericana del mismo, hasta su relación con el cine.

¹⁰³ Trombetta y Wolkowicz, “Un ensayo revolucionario”, 404.

¹⁰⁴ Bergala citado por Trombetta y Wolkowicz, *Ibid.*

métodos para su creación y desarrollo: “Utiliza diversos materiales y registros para luego, a través del montaje, yuxtaponerlos y construir algo completamente distinto del material original”.¹⁰⁵

Esta cualidad del montaje de yuxtaponer el material (imágenes) y generar un nuevo sentido, además de ser la parte fundamental de esta investigación, ha sido un rasgo distintivo de *La hora de los hornos* para su estudio. Por ejemplo, recordamos el análisis que hace Robert Stam, a través de Christian Metz, acerca de la semiología del cine, cuando precisamente hace referencia a los *sintagmas cinematográficos* para entender la yuxtaposición de los sintagmas paralelos y generar un nuevo sentido.¹⁰⁶ Este último ejemplo para entender cómo la yuxtaposición de dichos sintagmas es análoga a la yuxtaposición de los materiales en el cine-ensayo.¹⁰⁷

Asimismo, Trombetta y Wolkowicz sugieren, a través de Catalá Doménech, una definición interesante del *cine-ensayo*: “El cine-ensayo puede rápidamente y sin transiciones pasar de “lo más íntimo a lo más dramático en el flujo constante de la forma cinematográfica” y de “los comentarios, a los diálogos y a la dramatización”.¹⁰⁸ Esto último, precisamente nos recuerda al dinamismo con el que se exhibía *La hora*: la inclusión de la audiencia a participar y ser espectadores(as) no-pasivos(as) y romper con la continuidad cinematográfica.

Con base en estas definiciones generales, podríamos acercarnos a *La hora de los hornos* como un *cine-ensayo*. Ya observamos cómo las características del ensayo literario y las características del *film-ensayo*, son similares, por lo tanto, esto nos ofrece una dimensión de posibilidades para interpretar la obra, primeramente, como *cine-ensayo* desde el campo cinematográfico; posteriormente la obra será comprendida como un *ensayo político* y

¹⁰⁵ Ibid., 3.

¹⁰⁶ Según Stam, “muchas películas militantes de izquierda, como *Hour of the Furnaces* [*La hora de los hornos*], del mismo modo, explotan los sintagmas paralelos con la finalidad de destacar las diferencias entre clases o la opresión, yuxtaponiendo imágenes de las diversas clases altas [...] con imágenes de la miseria de las clases bajas [...]”. Robert Stam, et al. «Semiología del cine», en *Nuevos conceptos de la teoría del cine* (Barcelona: Paidós, 1999).

¹⁰⁷ Incluso Umberto Eco habla del “código cinemático” en el cual propone la “triple articulación de la imagen”: *semas*, signos icónicos y las condiciones de percepción. Todo lo anterior para hablar de cómo es que los códigos de la imagen fílmica transmiten determinados mensajes, gracias al orden en que están acomodados. Ibid., 52-53.

¹⁰⁸ Catalá Doménech citado por Trombetta y Wolkowicz. Trombetta y Wolkowicz, “Un ensayo revolucionario...”, 404.

finalmente comprenderemos la dimensión histórica de la obra, para entenderla como un *ensayo histórico*.

La hora de los hornos como cine-ensayo

La hora de los hornos se presenta como en toda la extensión de la palabra como un *cine-ensayo*. Solanas ya había mencionado esto en una entrevista cuando Jean Luc Godard le preguntó acerca de *La hora de los hornos*: “Como un film-ensayo, ideológico y político. [...]La propia estructura narrativa está construida a semejanza de un libro: prólogo, capítulos y epílogo”.¹⁰⁹ Esto es cierto, y nos lo reafirma Trombetta y Wolkowicz nuevamente:

Se puede pensar entonces *La hora de los hornos* como un *film-ensayo*, ya que presenta todas las características del mismo: presentación y desarrollo de un tema a partir de la explicitación de determinadas tesis, la creación de un relato libre que construye su propia forma, y la utilización de diferentes materialidades y recursos para el desarrollo de los temas expuestos.¹¹⁰

Aunque *La hora de los hornos* se funda bajo una tradición del cine político argentino (recordemos el documental testimonial argentino inaugurado por Fernando Birri), es cierto que, a su vez, adquiere un nuevo lenguaje y que su vez, es distinto a las propuestas del Primer y Segundo Cine, en ese sentido, este nuevo lenguaje adquiere la forma total de un *cine-ensayo*:

En el film se *mezclan* fotografías con imágenes de noticiarios televisivos y cinematográficos; imágenes filmadas especialmente para la película con fragmentos de películas (como *Tiré Dié* o *Faena*); epistolares con carteles (que en su gran mayoría son citas de pensadores, intelectuales y revolucionarios); entrevistas con imágenes pictóricas; la voz de un locutor con las voces de los

¹⁰⁹ Jean Luc Godard y Fernando Solanas, “Godard por Solanas. Solanas por Godard”, *Cinema Comparative Cinema*, nº 9 (2016): 15, url: <https://tinyurl.com/3hsschsb>. Aunque es cierto que a través de los estudios que se han hecho sobre la película y que en cierta forma la han colocado en diferentes “subgéneros” (documental), para fines de esta investigación decidimos tomar las ideas propias de los autores. En ese caso, lo que dice Fernando Solanas respecto al cine-ensayo.

¹¹⁰ Trombetta y Wolkowicz, “Un ensayo revolucionario”, 404-405.

directores, sonidos percusivos con canciones populares, etc. Al ser absolutamente libre en su forma y en su lenguaje, los realizadores pudieron utilizar distintos tonos para los diferentes momentos del film.¹¹¹

Asimismo, podemos observar que el *ensayo visual* hace uso de los testimonios, como ya habíamos mencionado con anterioridad, para mezclarlos con imágenes previamente rodadas. Ya Solanas había dicho que el film tenía una estructura de prólogo, capítulos y epílogo sin respetar una línea temporal como tal: “Se organiza en base a temas o conceptos, en los cuales se puede pasar del presente (la situación de dependencia y neocolonización en la que está sumida América Latina) al futuro (la liberación, la revolución), o al pasado (el ejército de los Andes) en segundos.”¹¹² Esta organización y aparente orden de los ideas expuestas nos llevan a relacionar a la película con el *ensayo literario*, ya que el uso de dichos elementos para fundamentar la exposición de dichas ideas, no siguen precisamente un orden establecido.

Tenemos pues que el *cine-ensayo* es, según Catalá Doménech, “una reflexión cinematográfica y política, que a través de las imágenes y de los sonidos, que se ejecutan sobre la realidad.”¹¹³ Asimismo, la obra de Solanas y Getino hace referencia al documental pero también destruyendo los presupuestos de este, ofreciendo su aporte subjetivo, o bien, “los trazos visibles del proceso de pensamiento”¹¹⁴, en el cual existe un uso deliberado de las imágenes, así como lo puede tener un uso deliberado (sin orden ni metodología) de ideas o conceptos dentro del *ensayo literario*.

Finalmente podemos decir que mediante el uso de *imágenes-concepto*, según Trombetta y Wolkowicz, el film estructura un *cine-ensayo* que tiene la libertad de manipular el orden de las ideas, y ofrecer un visón, abiertamente subjetiva, de la realidad. El uso de las imágenes-concepto en yuxtaposición con las ideas expuestas, ofrecen una coherencia narrativa y, por consiguiente, un nuevo sentido distinto del original. En conclusión: la obra

¹¹¹ Ibid., 419-420.

¹¹² Ibid., 420.

¹¹³ Ibid.

¹¹⁴ Ibid.

del Grupo Cine Liberación se presenta “como un trabajo con una tesis determinada que busca abrir un diálogo con el espectador”¹¹⁵, como ya hemos mencionado.

La hora de los hornos como ensayo político.

Para este momento, ya hemos expuesto las ideas generales para concebir a *La hora de los hornos* como un *ensayo visual* desde el punto de vista cinematográfico. Pero como mencionábamos con anterioridad, la obra de Solanas y Getino tuvo tal impacto, que no sólo se puede concebir si inserción como *cine-ensayo* dentro de la historia del cine, sino también habrá que concebirla en su accionar y compromiso político con la sociedad misma. Más específicamente como un *ensayo político*, de la misma envergadura con la que podría estar escrito un ensayo de teoría política.

Para ello, pasaremos a analizar dos cuestiones que nos permiten analizar *La hora de los hornos* como un *ensayo político*. Por un lado, tenemos que el documental presenta una serie de elementos que nos dan indicio a una posible lectura de *La hora* como ensayo político, por ejemplo, la clara afiliación al partido peronista por parte de nuestros cineastas; y la reconstrucción de un peronismo revolucionario a lo largo del documental, principalmente en la segunda parte llamada “Actos para la liberación”. Por otro lado, tenemos que *La hora* se asemeja a un ensayo político de manera literal, más específicamente al trabajo realizado por Frantz Fanon, *Los condenados de la tierra* (1961). De hecho, comparten tanto citas como la estructura misma (prólogo y capítulos).

En primer lugar, Wolkowicz sugiere que la obra del Grupo Cine Liberación puede ser leída como un *ensayo político* en sí mismo con una finalidad política muy específica, por ejemplo, que funcione como un medio efectivo para la revolución y toma de conciencia:

Por *finalidad política* entendemos a tener un objetivo y una intencionalidad política que los realizadores *imprimen* en el tratamiento creativo de la realidad, así como también a un predominio de la *institución política* por encima de la cinematográfica. De esta manera, el cine deja de ser un fin en sí mismo y pasa a

¹¹⁵ Ibid.

ser un medio, quizá el más efectivo y potente para transmisión y difusión de ciertos contenidos ideológicos y políticos.¹¹⁶

Por otra parte, existe una clara influencia de la Revolución Cubana como bien hemos mencionado, más específicamente de la figura de Ernesto “Che” Guevara y que precisamente funge como eje conductor en toda la primera parte de la película¹¹⁷ (*Neocolonialismo y violencia*), dando a entender la clara influencia política del líder revolucionario argentino, a través de una serie de citas y dedicatorias. Sin embargo, la obra va más allá de la influencia del revolucionario: *La hora de los hornos* “es concebida como parte de un proyecto más grande (el peronismo de izquierda revolucionario) que lo comprende y lo determina”¹¹⁸, y que prácticamente es el eje en que se sostiene la película, como decíamos antes, incluso más que la institución cinematográfica.

Así, “la película señala al peronismo como único movimiento nacional capaz de llevar a cabo esa revolución, transformando a la Argentina en una nación libre, independiente y socialista”¹¹⁹; construyendo todo un discurso político de diversas corrientes¹²⁰ y que se ven reflejadas con citas de diferentes actores políticos, como lo fueron Arturo Jauretche, Jorge Abelardo Ramos, Rodolfo Puiggrós; los pensamientos del “Che” Guevara, como mencionábamos con anterioridad. Así como Franz Fanon, San Martín, Aimé Césaire y Perón también son citados a lo largo del filme.

Por otro lado, tenemos que *La hora de los hornos* pretende elaborar una “mitología” del peronismo, en el sentido de que este *ensayo* político busca construir una figura “mítica” de Perón. A partir de los conceptos de Roland Barthes, Wolkowicz sugiere que se construye un tipo de “mito” dentro del filme:

¹¹⁶ Paula Wolkowicz, «La hora de los hornos...», 3-4. Las cursivas son mías.

¹¹⁷ Versión de 1968.

¹¹⁸ Ibid.

¹¹⁹ Ibid., 5.

¹²⁰ Según Trombetta y Wolkowicz, “la diversidad de los discursos a los que apela el film se intensifica si se toman en cuenta las divisiones ideológicas que existían entre los mismos intelectuales nacionalistas. [...] encontrándose, por un lado, la izquierda nacional, [...] por el otro, el nacionalismo popular, [...] y por último, el nacionalismo revolucionario [...]”. Trombetta y Wolkowicz, «Un ensayo revolucionario...», 411.

El mito se apropia de un determinado signo (una palabra, un discurso, una imagen o un objeto) y lo priva de su carácter histórico. Aunque Barthes señala el carácter conservador del mito, ya que su finalidad es mantener el status quo, realiza una salvedad cuando se refiere a los mitos de la izquierda que son de los colonizados y oprimidos.¹²¹

En ese sentido, la película pretende construir ese tipo de mito que apela a las clases más explotadas por el neocolonialismo, poniendo especial atención en las cuestiones políticas y sociales; y que son abiertamente expresadas en la segunda parte del documental, “Actos para la liberación”, la cual está destinada, precisamente, a hablar de la historia del peronismo.

Otra cosa importante para resaltar de la obra es que es la primera película en la cual la clase obrera es la protagonista de aquella realidad retratada, por lo menos en Latinoamérica. La película retrata a la clase obrera como agente revolucionario en potencia y también retrata a la figura de Perón como eje revolucionario, como bien hemos mencionado:

Esta concepción expresaba el pensamiento de izquierda peronista, en la cual “el proletario tendría un papel fundamental como clase combativa y cohesionada, sería el eje sobre el cual se apoyarían todas las fuerzas nacionales, la primera avanzada y el último baluarte de las reivindicaciones nacionales”.¹²²

Tenemos pues, que la participación del pueblo obrero como protagonista de la película es un hecho importante para definir a *La hora* como un ensayo político, precisamente porque esta inclusión del pueblo es una forma de politizar a la sociedad en general. El documental (*cine-ensayo*) entonces politiza al pueblo para que este sea protagonista de su realidad, pero también para que se convierta en una unidad y funja como agente revolucionario.

Asimismo, podemos decir que *La hora* se enmarca como *ensayo político* precisamente porque realiza una lectura del Movimiento Peronista a partir de una postura nacionalista y socialista, y es que son determinantes para entender todo el film. Esto nos

¹²¹ Barthes citado por Wolkowicz. Ibid.

¹²² Cooke citado por Wolkowicz. Ibid.

ayuda a comprender cómo la película se inserta en el terreno de lo político o bien; cómo se interviene políticamente en la sociedad.

Como segundo aspecto que podríamos analizar para comprender a *La hora* como un *ensayo político*, es la idea de que la película “filma la teoría política”. Como mencionábamos antes, la película comparte similitudes con la obra *Los condenados de la tierra* escrita por el psiquiatra argelino Frantz Fanon; y, por otro lado, comparte algunas ideas con las teorías de la dependencia fundadas en Latinoamérica. Sin embargo, es cierto que la influencia de Fanon es mucho más grande, incluso es tan importante en nuestros cineastas, que antes de afiliarse al peronismo encontraron un diálogo con la obra del psiquiatra argelino.

Ya habíamos mencionado que la influencia de la Revolución Cubana y la Figura del “Che” eran importantes tanto para los integrantes el Grupo Cine Liberación, como para su obra. Pero también, la independencia de Argelia y la Guerra de Vietnam eran hechos que atravesaban el pensamiento de Solanas y Getino. En general, todos esos hechos fueron muy influyentes “para el pensamiento en década de 1960.”¹²³ Sin embargo, entre todos esos factores determinantes el que más repercutió fue el pensamiento de Fanon, principalmente en temas como el colonialismo y la revolución; pero también en temas como la oligarquía/burguesía nacional; la crítica a la clase intelectual y a la cultura nacional; y la violencia.

La primera relación que podemos encontrar entre estos *ensayos políticos* (el filme de Solanas y Getino y la obra de Fanon) es que, por un lado, *La hora de los hornos*, en los primeros 20 minutos, muestra cómo las acciones de la oligarquía/burguesía nacional han sido únicamente para justificar la presencia del neocolonialismo en Latinoamérica:

Solanas y Getino definen así a un actor al que le serán dedicadas varias secuencias a lo largo de la película: la oligarquía/burguesía nacional. Este es “un enemigo interno que abre las puertas del país a la penetración neocolonial”, según lo enunciado por la voz *over*. Desde ahí se configura una descripción de esa

¹²³ Javier Ocampo, «Filmado teorías políticas: dependencia y liberación en *La hora de los hornos*», *Política y Cultura*, n° 41 (2014): 76. Recordemos todos los movimientos político-culturales de las rupturas del 68 a nivel internacional.

burguesía (que también es denominada oligarquía) como ajena a lo propiamente nacional, mirando a Europa como la cuna de los únicos saberes válidos y la cultura legítima.¹²⁴

Asimismo, Fanon en el tercer capítulo de *Los condenados de la tierra* describe a la burguesía nacional de los países colonizados como perezosa de “formación profundamente cosmopolita”¹²⁵; por otra parte, dice que dicha élite ha sido la principal intermediaria entre las políticas neocoloniales y los países dependientes, pero que se cubre con una apariencia aparentemente “buena”.

Tenemos entonces que, tanto *La hora de los hornos*, como *Los condenados de la tierra* comparten esta crítica similar de la burguesía nacional y que esta élite de poder aparentemente opera de la misma forma, sin importar que sea en contextos distintos. Uno en Latinoamérica (Argentina) y el otro en Argelia:

El papel de ese intermediario (oligarquía/burguesía nacional), caracterizado de forma idéntica en los ensayos de Fanon y de Solanas/Getino como un “enemigo interno”, debe de ser eclipsado por su destrucción: [...] *La hora de los hornos* y *Los condenados de la tierra* acuerdan en cuanto al juicio de esa burguesía nacional, fiel garante del subdesarrollo dependiente.¹²⁶

Por otra parte, podemos observar que tanto Solanas/Getino y Fanon comparten ideas similares en torno a la clase intelectual y en general a todo lo que implica la cultura nacional. Básicamente, lo que podríamos decir de este apartado es que los autores conciben a la clase intelectual (neocolonizada) como el principal receptáculo de la cultura occidental. Por un lado, *La hora de los hornos* sugiere en el capítulo diez, once y doce de la primera parte, que el intelectual ha sido neocolonizado; que pretende imitar a la intelectualidad occidental y que “la falta de imaginación del intelectual neocolonizado se vuelve *una traición al país*”.¹²⁷

¹²⁴ Ibid., 78.

¹²⁵ Fanon citado por Ocampo, Ibid.

¹²⁶ Ibid., 79. Ocampo sugiere que tanto las ideas Solanas/Getino como las de Fanon, apelan a tomar acción práctica (combate, liberación nacional), que la lucha no solo quede a nivel teórico.

¹²⁷ Ibid., 79-80. Las cursivas son más.

Por el otro lado, tenemos que Fanon concibe que “el intelectual colonizado se ha lanzado con avidez a la cultura occidental [...] el intelectual colonizado va a intentar hacer suya la cultura europea”¹²⁸ y al igual que la clase intelectual argentina, buscará imitar e imponer modelos culturales e ideológicos. Ocampo sugiere lo siguiente para entender dichas similitudes:

Este intelectual busca “el reconocimiento de la metrópolis”, lo cual lo “desvincula del pueblo-nación”, apuntan los autores de *La hora de los hornos*. [...] el intelectual argentino, autodenominado “de izquierda”, ha sido históricamente dependiente de los esquemas de pensamiento europeos y, por ello, no ha sabido entender cabalmente la dimensión histórica del peronismo, oponiéndosele. Es decir, que el intelectual nacional no se ha liberado, no ha llegado a estar inmerso en la “verdadera cultura”, en los términos de Fanon.¹²⁹

Por último, podríamos decir que lo que hace similares las ideas en torno a la clase intelectual entre los autores mencionados, es que, por un lado, Solanas y Getino, sugieren que si un verdadero intelectual se autodenomina “de izquierda” entonces comprenderá la importancia de los procesos de liberación y trabajará para llevarlos a cabo. Fanon, por su parte, dice que aquella verdadera cultura (clase intelectual) luchará por la liberación de los pueblos colonizados.

Otro tema que podemos relacionar entre *La hora de los hornos* y *Los condenados de la tierra* es el concepto de la violencia, que precisamente es el tema que quizá es más recurrente en ambos ensayos. Según Ocampo: “El concepto de violencia, es el que une, en ambos ensayos, el balance sobre la situación política y el pasaje a la acción liberadora”¹³⁰ y lo podemos ver, repetidamente mencionado en varios capítulos de la obra del Grupo Cine Liberación, así como también lo podemos ver desglosado a lo largo del primer capítulo de la obra de Fanon.

¹²⁸ Fanon citado por Ocampo. Ibid.

¹²⁹ Ibid. Franco Moggi es quien, a través de su testimonio, hace especial atención en la clase intelectual argentina.

¹³⁰ Ibid., 81.

Por un lado, tenemos que para Fanon, “la descolonización es siempre un fenómeno violento”¹³¹ y *La hora de los hornos* coincide con esta misma referencia justo antes de que termine la primera parte y no deje con la imagen del “Che” muerto. Tanto Solanas/Getino como Fanon, conciben que la violencia es la única vía para la liberación; es la única forma en la que el neocolonizado “recupera su existencia”¹³².

Cabe resaltar que hay dos tipos de violencia que ejerce en neocolonialismo: por un lado, según Ocampo, Fanon diferencia la violencia física de la violencia intelectual. La primera haría referencia a cómo ha sido introducida dicha violencia: “a martillazos en el espíritu del neocolonizado”¹³³. Además, este tipo de violencia sería ante todo física y principalmente en las colonias. La violencia intelectual, por otro lado, es ejercida en las sociedades capitalistas. En ese sentido, tanto *La hora de los hornos* como *Los condenados de la tierra*, nos presentan diferentes tratamientos de la violencia:

Esta diferenciación crucial entre un tipo de sistema y otro es la que distancia el tratamiento que da *La hora de los hornos* a la violencia y el que le da Fanon. Unos se dedican a analizar una sociedad independiente, pero neocolonizada, mientras el psiquiatra se dedica a agitar los movimientos de la descolonización y liberación africanos.¹³⁴

Si bien es cierto que Argentina puede ser una nación “independiente”, y por ello, pueda sufrir una violencia intelectual, lo cierto es que la película nos presenta la violencia física ejercida por parte de las fuerzas militares a lo largo de la primera parte. Como sea y aunque la violencia sea distinta al contexto de la lucha por la liberación de los pueblos africanos, “la respuesta que se le ha de dar es la misma, oponerle la violencia del pueblo”¹³⁵ y con esta misma, lograr la liberación.

Finalmente, lo que podemos decir de *La hora de los hornos*, es que comparten ideas con las teorías de la dependencia propuestas desde Latinoamérica. Si bien es cierto que a lo largo de la cinta no se utilizan citas de los dependentistas, dice Ocampo, “resulta asombrosa

¹³¹ Fanon citado por Ocampo. Ibid.

¹³² Getino y Solanas, *La hora de los hornos*, primera parte.

¹³³ Ibid., 81.

¹³⁴ Ibid., 82.

¹³⁵ Ibid.

la similitud entre el balance de las teorías de la dependencia y lo esbozado en *La dependencia*¹³⁶, precisamente por el uso y significado que la película le da a la palabra “subdesarrollo”.

Para finalizar este apartado, podemos concluir que *La hora de los hornos* efectivamente puede ser leída como un ensayo político en sí mismo. Precisamente por intentar intervenir políticamente; construyendo un “peronismo revolucionario” a partir de la figura (mito) de Perón. Asimismo, la película se compromete a politizar al espectador: invita al espectador a ser protagonista de su realidad, y le invita a intervenirla y a transformarla.

Del mismo modo, gracias a la influencia de Frantz Fanon y las teorías de la dependencia, *La hora de los hornos* logra definirse como un ensayo político por “filmar la teoría política”, en el sentido de que su estructura en sí misma, se asemeja a las ideas propuestas por el psiquiatra argelino en su obra *Los condenados de la tierra* y por compartir términos con las teorías de la dependencia.

En resumen, podemos decir que *La hora de los hornos* se presta para ser leída como *ensayo político*, ya que según Trombetta y Wolkowicz,¹³⁷ “intenta fundar una mitología y una genealogía de peronismo como movimiento socialista y revolucionario”; pero también, como nos propone Ocampo, la “estructura del filme, su desarrollo, los conceptos vertidos en el mismo y las conclusiones que indican una solución violenta para superar la dependencia de la Argentina”¹³⁸, hace referencia a la influencia de Fanon, pero releído en clave latinoamericana.

La hora de los hornos como ensayo histórico

Para este punto hemos expuesto a grandes rasgos las características que permiten leer a *La hora de los hornos* como un *cine-ensayo* y como un *ensayo político*. De hecho, si pasamos

¹³⁶ Ibid., 84. “La dependencia” es el título del noveno capítulo de la primera parte de la película; el cual es inaugurado con una cita contundente: “la característica de América Latina es su dependencia”.

¹³⁷ Trombetta y Wolkowicz, «Un ensayo revolucionario...», 418.

¹³⁸ Ocampo, «Filmando teorías políticas...», 88.

por algunos(as) autores(as) podemos darnos cuenta de que lo que más resalta del estudio y análisis de la obra del Grupo Cine Liberación es su condición política. Y no es para menos, precisamente porque la película se inserta en un contexto socio-político muy específico; en el cual tomar posición política era determinante para tomar acciones en conjunto y lograr el cambio, en este caso, de la lucha por la liberación de los pueblos latinoamericanos.

En ese sentido, es entendible que *La hora* sea analizada en su mayoría de veces desde el terreno de lo político como bien pudimos analizar. Sin embargo, creemos que la película no sólo se queda en el terreno tanto del análisis como de práctica política, (ni tampoco en el terreno de la lingüística o el formalismo), sino que opera, creemos, bajo conceptos de la *teoría histórica*, que si bien son mencionados por algunas y algunos autores(as), no pasan más allá de una descripción meramente del contenido.

Creemos, en ese sentido, y esto es lo que se propone esta investigación, que *La hora de los hornos* puede ser leída en términos de los conceptos de la teoría y filosofía de la historia, más específicamente desde un punto de vista benjaminiano. Pero también, consideramos que la obra puede ser leída en términos de la historia del arte, precisamente porque se enmarca dentro de la historia del cine, como un hito importante del *cine político*, y en ese sentido, sugerimos una lectura desde Georges Didi-Huberman para comprender la función de las imágenes en movimiento y su relación con la historia como ciencia y disciplina humanística.

Antes de pasar a un esbozo general que nos acercará a *La hora de los hornos* como un ensayo (contra)histórico, vale la pena exponer lo que algunas y algunos autores(as) han mencionado acerca de esta condición de la película. Esto, con la intención de abrir un panorama general acerca de cómo son analizadas las categorías históricas, que si bien pudiese relacionarse con la teoría/filosofía de la historia de Walter Benjamin, se queda en el ámbito de lo meramente descriptivo, lejos de la posibilidad de encontrar una narrativa (contra) histórica en términos filosófico-históricos.

En primer lugar, podríamos mencionar lo que Trombetta y Wolkowicz sugieren a cerca de la *condición histórica* de la película o bien, de las *nociones históricas* con las que trabajan los cineastas argentinos:

Según la *visión histórica* de los realizadores, en revisión de la *historiografía liberal*, la guerra de independencia sólo había dado paso a una nueva forma de dependencia de los intereses políticos y económicos de los países imperialistas, fundamentalmente de Inglaterra y Estados Unidos.¹³⁹

Esta visión histórica, la podemos ver transmitida en la primera parte de *La hora de los hornos*, pues justamente dedican gran parte a contarnos la *historia* de América Latina y luego de Argentina, para mostrar cómo ha sido la dominación desde los tiempos de independencia y que más bien, dicha independencia justificó la presencia del neocolonialismo. En ese sentido, la obra de Solanas y Getino, “se asumía como un cine de construcción de una *nueva realidad histórica* que no había tenido espacio en el campo de las representaciones cinematográficas”¹⁴⁰, precisamente porque nos muestran las contradicciones de aquella historia oficial y liberal:

Quando la película hace referencia a la situación del pueblo en América Latina, se utiliza un registro solemne e informativo, a través de una voz *over* que relata los atroces números de la mortalidad infantil, de hambruna y de desempleo, mientras que se adopta un tono satírico y burlón cuando presenta a la oligarquía argentina.¹⁴¹

La película mezcla imágenes testimoniales con imágenes creadas a propósito, con tal de generar alegorías y producir un sentido, como, por ejemplo, las imágenes de los mataderos y la industria ganadera en contraposición con las imágenes que muestran los “lujos” de la burguesía argentina. El sentido que produce es la idea de una contradicción: por un lado, hay una explotación deliberada en contra de la naturaleza y, por el otro lado, gracias a esa explotación la burguesía vive cómodamente, sólo por citar algunos ejemplos.

Asimismo, según Trombetta y Wolkowicz, la película “no respeta una linealidad temporal”¹⁴². Su estructura está organizada de tal forma en que se puede pasar del tiempo presente (la dependencia y neocolonización por la que pasa América Latina) al futuro (la

¹³⁹ Trombetta y Wolkowicz, «Un ensayo revolucionario», 409.

¹⁴⁰ Ibid., 419.

¹⁴¹ Ibid., 420.

¹⁴² Ibid.

liberación, la revolución), o al pasado (el Ejército de los Andes). Todo esto, gracias a un *montaje* particularmente interesante, que contrapone los elementos que nos permiten manipular el tiempo y generar un sentido nuevo y distinto.

Por último, podemos decir que “*La hora de los hornos* no hace, sino afirmar, constantemente y de todas las maneras posibles, su carácter de *documento* y *testimonio*”¹⁴³, categorías que precisamente, la historia como disciplina utiliza para la construcción de conocimiento. Esto lo podemos apreciar en la parte titulada “Notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación”, donde precisamente el film se presenta como “documento, prueba de la realidad, que además de denunciar su *punto de vista histórico*, se propone [...] como un trabajo de investigación con una tesis determinada que busca abrir el diálogo con el espectador.”¹⁴⁴

Otra reflexión en torno a las dimensiones históricas de *La hora de los hornos* nos las da Gonzalo Aguilar¹⁴⁵, que en su reflexión sobre la obra del Grupo Cine Liberación no dice que, de hecho, lo que nos cuentan Solanas y Getino es “en realidad, una historia que es Historia”¹⁴⁶, y por esa razón, prefieren no usar la ficción porque sería “un acto hipócrita”. De ahí, Gonzalo Aguilar, también rescata la idea del *documento* como instrumento que puede ser utilizado (a través de un montaje específico) para la construcción de un nuevo sentido, siendo a su vez didáctica (la película) y de concientización.

En ese sentido, sugiere Aguilar que, “*La hora de los hornos* reescribe la historia desde el antagonismo”¹⁴⁷, precisamente porque construye una *visión histórica* desde la concepción de una historia *no* oficial, recurriendo, como ya lo habían mencionado Trombetta y Wolkowicz, al testimonio y al documento; que provienen de las clases explotadas por las políticas neocoloniales, y que son de vital importancia para dar cuenta de las contradicciones del sistema en que está inmersa América Latina.

¹⁴³ Ibid.

¹⁴⁴ Ibid. Las cursivas son mías.

¹⁴⁵ Gonzalo Aguilar, “La salvación por la violencia: Invasión y La hora de los hornos”, en *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina* (Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2009), 13.

¹⁴⁶ Aguilar, “La salvación por...”, 13.

¹⁴⁷ Ibid., 23.

Asimismo, Tziv Tal sugiere una reflexión que, creemos, podría acercarse a las nociones benjaminianas de la historia. Sin embargo, al autor no explora más estas nociones (y tampoco tiene porque hacerlo) y sus reflexiones, aunque son acertadas, quedan como mera descripción del contenido cinematográfico-documental:

La película ofrece una *versión historiográfica* del desarrollo de la opresión neocolonial de América Latina en general y de Argentina en particular, que funciona como “*historia contradictoria*”, género cinematográfico 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.¹⁴⁸

En ese sentido, Tziv Tal sugiere que dentro de *La hora de los hornos* existe un “carácter dialéctico de la historia contradictoria”, y que es el principal rasgo por el cual “la posición latinoamericanista (es) expresada en el film”.¹⁴⁹ En ese sentido, si se analiza la historia dialécticamente (aquí empezamos a involucrar a Walter Benjamin), podremos ver las contradicciones bajo las cuales se construye la idea de una “historia oficial”, unilateral y positivista-liberal. De ahí que también *La hora de los hornos* pueda ofrecernos la posibilidad de una narrativa (contra)histórica.

Precisamente, la posibilidad de que en el *cine militante* argentino existan narrativas *contra-históricas* nos la ofrece las reflexiones de Mariano Veliz, cuando habla acerca de los propósitos revolucionarios de este cine que configuró sus películas a través de un doble movimiento:

La destitución de las *historias oficiales* y la *restitución de aquellas silenciadas por las versiones hegemónicas*. Estas nuevas interpretaciones de la *historia* se pensaban, al mismo tiempo, en función de los combates presentes. De esta manera, se postuló un nuevo vínculo entre el pasado y el presente, entre la impugnación de los relatos canónicos y la proposición de una *restauración interpretativa*.¹⁵⁰

¹⁴⁸ Tal, “Del cine-guerrilla”, 41.

¹⁴⁹ Ibid.

¹⁵⁰ Mariano Veliz, “El cine militante latinoamericano y la narrativa contrahistórica”, *Estudios Sociales de Arte y Cultura*, nº 1 (2010): 1. Las cursivas son mías.

Asimismo, Veliz citando a Edward Said, dice que las versiones hegemónicas de la historia son formas de legitimar el poder:

Precisa que los imperios aseguran su hegemonía a través de su poder para narrar el pasado. Por este motivo, las *narrativas nativas* deben desarrollar una práctica contradiscursiva. Frente a las representaciones surgidas desde la metrópolis, los intelectuales y los artistas de las colonias deben propiciar una restauración interpretativa que desafíe las interpretaciones hegemónicas.¹⁵¹

Tenemos pues, que las narrativas contrahistóricas luchan de alguna forma contra la borradura de una memoria histórica. Existe pues, un intento de borrar la memoria del pueblo por parte del discurso hegemónico, pero esto se “revierte” gracias a la participación de los cineastas argentinos, “que convierten el cine en un reservorio que hospeda las memorias aniquiladas por la historia oficial”.¹⁵²

Finalmente, lo que nos dice Veliz, es que efectivamente *La hora de los hornos* construye una *narrativa contrahistórica*, precisamente porque los cineastas parten de una idea fundamental: “Resulta imposible rearticular la historia de Argentina, si no se le piensa en el marco latinoamericano y a éste en el contexto del Tercer Mundo,”¹⁵³ y en ese sentido, “si la historia tergiversó hasta el absurdo la narrativa histórica, la primera obligación de los cineastas será componer una *contrahistoria*”¹⁵⁴, que como dijimos antes, se sustentará en documentos, testimonios y relatos orales que precisamente pertenecen a las voces silenciadas por las historias oficiales.

Hasta este punto del apartado, hemos expuesto, las nociones más importantes para entender cómo se relaciona *La hora de los hornos* bajo categorías históricas; las cuales nos permitirán, por el momento, pensar a la película como un *cine-ensayo* histórico. A pesar de que varias de las ideas expuestas, podrían acercarse al pensamiento de Benjamin, más bien parecerían evocar a nociones del materialismo histórico propuesto por Karl Marx.

¹⁵¹ Veliz, «El cine militante», 5.

¹⁵² Ibid., 6.

¹⁵³ Ibid., 7.

¹⁵⁴ Ibid.

Principalmente cuando pensamos en un movimiento dialéctico de la historia o pensamos a la clase obrera (y la lucha de clases) como motor de la historia.

Quizá un primer acercamiento que podríamos mencionar en torno a la relación de Walter Benjamin con las ideas expuestas en *La hora de los hornos*, sería la de la práctica cinematográfica por parte del Grupo Cine Liberación. Stam sugiere¹⁵⁵, que la noción de la cámara como fusil o la idea de que el proyector “dispara 24 fotogramas por segundo”, que significa a grandes rasgos politizar el cine (arte), es similar a la idea que tiene Benjamin entorno a la politización del arte. Sin embargo, este acercamiento no es suficiente para entender las categorías filosófico-históricas de Walter Benjamin dentro de la película. ¿Cómo podemos, entonces, leer a *La hora de los hornos* en clave Benjaminiana para su lectura como *ensayo contrahistórico*?

En el siguiente capítulo expondremos los conceptos filosófico-históricos propuestos por Walter Benjamin en su obra *Tesis sobre la filosofía de la historia* (1940). Así como también exploraremos los conceptos del filósofo alemán a través de la lectura de Georges Didi-Huberman para entender como los conceptos de Benjamin son utilizados para analizar, dentro de la historia del arte, el cine o las imágenes en movimiento en general. Esto, con la finalidad de ofrecer un armazón teórico para comprender e interpretar la obra de los cineastas argentinos, no sólo como un ensayo que se resume en el terreno de lo cinematográfico o lo político, sino como un ensayo contrahistórico que apela a destruir todo rastro de historia oficial.

¹⁵⁵ Según Stam, Benjamin concibe que el arte se vuelve “un instrumento de balística”. Robert Stam, “The Two Avant-Gardes: Solanas and Getino’s”, en *Documenting the documentary. Close Readings of Documentary Film and Video*, ed. Barry Keith y Jannette Sloniowski (Michigan: Wayne State University Press: 2014), 271.

Capítulo III: Desmontando la historia. Walter Benjamin y la filosofía de la historia

Como mencionamos anteriormente, la obra del Grupo Cine Liberación nos muestra ciertas pautas para poder ser leída como un *ensayo* histórico. Sin embargo, las reflexiones antes expuestas solo muestran las categorías históricas de la película como meras características descriptivas y de contenido, pero no como categorías que puedan comprometer a la película con la historia misma como disciplina, especialmente con la historia de América Latina. Pero entonces, ¿de qué forma podemos leer *La hora de los hornos* como un *ensayo histórico*?

Primeramente, la intención de esta investigación no es desestimar las reflexiones que han propuesto algunas y algunos autores(as) en torno a la película y su relación con la historia (de América Latina y luego de Argentina). Al contrario, la intención es releer esas categorías históricas bajo un marco teórico distinto, de tal forma que esto nos permita leer a *La hora de los hornos* como un *ensayo histórico*, y que permita, de la misma forma, abrir un panorama amplio de cuestionamientos y propuestas en torno a la labor del Grupo Cine Liberación como cineastas comprometidos con la liberación de los pueblos latinoamericanos y su historia.

Para ello abordaremos el *concepto de historia* propuesto por Walter Benjamin para comprender, posteriormente, cómo *La hora de los hornos* comparte paralelismos con *Las tesis de la historia*, construyendo a través del cine un ejercicio dialéctico para pensar la historia de *los vencidos*. Asimismo, analizaremos la labor del *historiador-trapero*, según Benjamin y seguido por Georges Didi-Huberman, esto con la finalidad de trazar relaciones entre la labor de Solanas y Getino como *cineastas-traperos de la memoria*. Finalmente, se analizará el concepto benjaminiano de *imagen dialéctica* (desde un punto de vista filosófico-histórico y luego en la historia del arte) y el concepto de *montaje*, para comprender, por un lado, la génesis de una *imagen dialéctica* en *La hora*; y por el otro lado, comprender al

montaje (hecho por Solanas y Getino) como un método que produce conocimiento para el abordaje del pasado y de la historia misma.

Este análisis será de manera general pero muy completo, ya que nuestra intención no es forzar el pensamiento de Benjamin en clave latinoamericana (como lo que sucede con Fanon), sino leer *La hora de los hornos* como un *ejercicio dialéctico* en la que sin duda el pensamiento de Benjamin tiene lugar. Asimismo, este análisis tiene la finalidad de resaltar las particularidades históricas que, creemos, no han sido suficientemente valoradas como para resaltar a *La hora* como un *ensayo histórico* de gran envergadura, que creemos y reiteramos, es muy similar a la metodología benjaminiana para la construcción y abordaje del pasado, así como de la construcción y abordaje de la historia.

Sobre el concepto de *historia*

Sobre el concepto de historia o *Tesis sobre la filosofía de la historia (Über den Begriff der Geschichte)*(1940) es quizá una de las obras más importantes de Walter Benjamin y que fue fundamental para la crítica al materialismo histórico del siglo XIX y a su intento fracasado de lograr la revolución. En ella, Benjamin establece una serie de *Tesis* alegóricas que mostraron una comprensión de la historia universal distinta, criticando la idea de progreso occidental; la tendencia del historiador a ver la “historia universal” como una línea en el tiempo “homogénea y vacía”; y en general, a toda una propuesta metodológica que concibe a la historia como un entramado de hechos acumulables en vías del “progreso”. Por otro lado, la crítica al materialismo histórico es la propuesta central de Benjamin, pues este concibe que sus bases teóricas carecen de fundamentos, al no considerar al pasado ni a la memoria como objetos de estudio de la historia. Es por ello que su propuesta radica en un entramado de *mesianismo judío* y *materialismo histórico*, como veremos a continuación.

La *historia* para Benjamin es la *historia de los oprimidos/vencidos* que el progreso occidental y colonizador azotó y simultáneamente desplazó al olvido. Los dominadores construyen su cultura sobre las ruinas que deja “el huracán del progreso”, legitimándose a través de la construcción de una “Historia Oficial” que reproduce los “logros”, las hazañas y las conquistas de estos: “Todos aquellos que se hicieron de la victoria hasta nuestros días

marchan en el cortejo triunfal de los dominadores de hoy, que avanzan por encima de aquellos que hoy yacen en el suelo”.¹⁵⁶

La noción de historia que critica Benjamin se compone de dos elementos imprescindibles para su desarrollo y posterior reproducción: su *noción del tiempo*, “que es la concepción tradicional newtoniana de la temporalidad física. Una idea del tiempo que lo concibe como dimensión única y homogénea”¹⁵⁷; y su *idea limitada del progreso*, que está conectada con esta misma *noción del tiempo* (físico, único, lineal) y que construye “una ineluctable acumulación de avances y conquistas, determinada fatalmente por el simple transcurrir temporal”.¹⁵⁸ La crítica entonces va hacia la forma de construir la historia (historicismo) y al positivismo en la ciencia histórica:

Historia positivista que se autodefine justamente como la “ciencia que estudia el pasado” y que, autoconcibiéndose a sí misma como una disciplina hiperespecializada, ya terminada, precisa y cerrada, [...] Una historia justamente enamorada de los “grandes” hechos políticos y de las acciones resonantes y espectaculares de los estados, igual que de las “grandes” batallas militares, que es también generalmente acrítica con los poderes y con los grupos dominantes que existen en cada situación.¹⁵⁹

Por otra parte, esta *noción de progreso* trae consigo la producción y reproducción de *bienes culturales* que no pueden pensarse “sin horror” y que precisamente la o el historiador(a) tiene la tarea de distanciarse y observarlos con ojo crítico: “No hay documento de cultura que no sea a la vez documento de barbarie”¹⁶⁰, nos recuerda Benjamin y es que, tanto la idea de una “Historia Oficial” que legitima a la clase dominante, como la reproducción de esta en los libros, tienen como base común la dominación de los unos sobre los otros, tanto discursiva como materialmente.

¹⁵⁶ Walter Benjamin, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, ed., trad. Bolívar Echeverría (México: Editorial Itaca, 2008), edición en PDF, 42. Las cursivas son mías.

¹⁵⁷ Carlos Aguirre, “Los siete (y más) pecados capitales del mal historiador”, en *Antimanual del mal historiador* (México: Ediciones La Vasija, 2002), 36.

¹⁵⁸ Carlos Aguirre, “Los siete (y más) ...”, 38.

¹⁵⁹ *Ibid.*, 33.

¹⁶⁰ Benjamin, *Tesis sobre la historia...*, 42.

Asimismo, “la noción de una historia universal está atada a la del progreso y a la de la cultura”¹⁶¹, como bien nos recuerda Benjamin, y es que sólo así la ciencia histórica justificará su devenir como un acontecimiento en el tiempo. Es por ello que Benjamin nos dice que esta noción carece de “armazón teórico”: “su procedimiento es aditivo, pues suministra la masa de hechos que se necesita para llenar el tiempo homogéneo y vacío”¹⁶², cosa que el historicismo se encarga de reafirmar, pues este “se contenta con establecer un *nexo causal* entre distintos momentos de la historia”¹⁶³. De lo que se trata entonces es de romper con esa noción de historia universal y configurar un nuevo abordaje historiográfico, tanto del pasado como de la memoria.

En ese sentido, si el historiador se atiene a esta noción de historia universal, sólo verá un cúmulo de acontecimientos en un *continuum*¹⁶⁴ lineal y homogéneo. Para ello, según Benjamin, habrá que “cepillar la historia a contrapelo”: la tarea de la historia será articular el *discontinuum* de la historia. ¿Pero cuál es ese *discontinuum*? En Benjamin es la tradición de los oprimidos; la memoria de los pueblos vencidos en nombre del progreso y la cultura, y de la cual la historia tendrá que servirse para su estudio:

El sujeto del conocimiento histórico es la clase oprimida misma, cuando combate. En Marx, aparece como la última clase esclavizada, como la clase vengadora, que lleva a su fin la obra de la liberación en nombre de tantas generaciones de vencidos.¹⁶⁵

Tenemos entonces que, el *concepto de historia* para Benjamin es la historia de los oprimidos como *discontinuum*; y la tarea de la historia, que va a “contrapelo”, es adueñarse de la *tradición de los oprimidos*, “en la cual la clase trabajadora se presenta como la última clase avasallada, como la clase vengadora, la clase liberadora”¹⁶⁶. Es la historia de los oprimidos

¹⁶¹ Ibid., 54.

¹⁶² Ibid.

¹⁶³ Ibid.

¹⁶⁴ *Continuum* y *discontinuum* son conceptos que usa Benjamin (como aporía fundamental) para conceptualizar su noción de historia. Por un lado, el *continuum* de la historia es de los opresores; el *discontinuum* es la historia de los oprimidos: “la tradición como el *discontinuum* de lo que ha sido en oposición a la historia como *continuum* de los acontecimientos”. Ibid., 80.

¹⁶⁵ Ibid., 48.

¹⁶⁶ Ibid., 81

que se enfrenta o se contrapone a la idea de una “Historia Oficial”, lineal y científica que legitima a las clases dominantes y que desplaza al olvido toda tradición de los oprimidos.

Ahora bien, ya mencionamos que los oprimidos en Benjamin son la clase trabajadora europea, como en Marx. Sin embargo, la diferencia entre la noción histórica que propone el materialismo histórico (y toda la social democracia) y la noción histórica de Benjamin, es que este último sugiere una “corrección mesiánica” a ese utopismo occidental revolucionario, teniendo como base epistemológica la condición judía de Benjamin y todo el espectro histórico de la persecución de las y los judíos(as) desde la antigüedad hasta la modernidad y que justamente el materialismo histórico, difícilmente alcanzó a observar. Bolívar Echeverría nos resume de la siguiente forma:

Sobre el concepto de historia esboza una crítica a los fundamentos teóricos del discurso comunista o socialista, teniendo en cuenta como elemento de referencia la versión “oficial” del mismo, la que desde finales del siglo XIX se conoció como “teoría o marxismo de la socialdemocracia” y que, pasado el tiempo y sin alteraciones verdaderamente sustanciales, pasó a ser “la teoría o el marxismo” del socialismo “realmente existente”.¹⁶⁷

Según Echeverría, esta “corrección mesiánica” que propone Benjamin es para “sacar de su escondite al enano teológico” que es el secreto de su eficacia discursiva del materialismo histórico. Según Benjamin, ha llegado el momento de que el discurso materialista de un “vuelco” al *momento teológico*, es decir “la acción en él, implícita pero determinante, de una tematización de algo así como lo “divino”¹⁶⁸, precisamente por todo el panorama judeocristiano que le antecede a Benjamin.

Para resumir, podemos decir que la historia para Benjamin, es, además, y como hemos mencionado, una especie de entramado entre el *mesianismo judío* y la *utopía socialista* del siglo XIX. Y como bien nos recuerda Echeverría¹⁶⁹, el “núcleo reflexivo “de las tesis de Benjamin radica en mostrar que una teoría de la revolución tiene que ser adecuada

¹⁶⁷ Ibid., 13. Introducción de Bolívar Echeverría.

¹⁶⁸ Ibid., 24.

¹⁶⁹ Ibid., 28.

a la crisis de la modernidad capitalista, y que “sólo puede cumplir su tarea de reflexión si es capaz de construirse al combinar el utopismo con el mesianismo”.¹⁷⁰ Es decir, que la historia se sirva de la teología como hemos dicho, de lo “divino”, pero también de la memoria de los pueblos azotados y de su tradición, para poder lograr así la revolución. Y si la revolución no es la locomotora de la historia mundial, que sea el “freno de emergencia” que da el género humano que viaja en ese tren”¹⁷¹, en el tren del progreso como nos recuerda Benjamin.

La tarea del *historiador-trapero de la memoria*

El concepto de historia de Benjamin, no sólo le asigna a la ciencia histórica la tarea de cepillar la historia a “contrapelo”, sino que también es tarea de la o el historiador(a). Benjamin le da una tarea importante al materialista histórico: ahora este se convertirá en un *trapero de la memoria*, que recogerá, así como el *trapero* recoge y colecciona retazos de tela, los “desechos” de la historia que no están en el *continuum* y que fueron desplazados al olvido, a las ruinas a la que el *Ángel de la Historia* voltea a ver. A través del *montaje* el *historiador-trapero de la memoria*, yuxtapondrá los tiempos *heterogéneos*, con el propósito de configurar un “nuevo” conocimiento, el historiador accederá a la memoria de los oprimidos, en constelación con su presente.

Antes de describir la tarea del *historiador-trapero de la memoria*, habrá que exponer de manera general la concepción que Benjamin tiene sobre los “desechos” (ruinas), ya que estos son de vital importancia para la labor del/la historiador/a, pues este/a se tendrá que servir de ellos para el acercamiento al pasado. El abordaje historiográfico que propone Benjamin sugiere una concepción del “desecho” (o bien “fragmento”) como una categoría metodológica en la construcción de la historia y en la articulación del pasado. Benjamin le da una importancia tanto simbólica como material a los *fragmentos* (como retazo de discurso, texto inserto en otro, como *imagen maliciosamente* recortada del fenómeno sobre el que se

¹⁷⁰ Ibid.

¹⁷¹ Ibid., 70.

estudia); y aparece en la obra de Benjamin “como la materia prima para cualquier labor de conocimiento”.¹⁷² Noelia Figueroa sugiere lo siguiente:

A su vez, el desecho es aquel fragmento que es posible *reutilizar* para iluminar alguna faceta del presente que se busca aprehender. Esta forma de trabajo con fragmentos alcanza la cima de la bibliografía de Benjamin con su proyecto de investigación sobre los pasajes parisinos. [...] Esa valoración del fragmento también se traduce inmediatamente en su obra, a partir de la forma en que recurre a la cita de textos para presentar las nociones que entiende que hay que rescatar, o para trabajar por la negativa, con aquello que quiere destruir de lo que se ha dicho o escrito. Es una metodología que va cobrando fuerza en su trayectoria y que se encuentra atravesando sus obras.¹⁷³

Según Noelia Figueroa, la propuesta de los fragmentos en Benjamin radica inicialmente en los textos o sobre los textos: “Generalmente los fragmentos, los desechos, son de textos, porque Benjamin entiende que el texto es lo que intenta ser *duración de los relámpagos* que en la historia han significado instantes que es imprescindible conocer”.¹⁷⁴ Incluso, Benjamín ya hacía referencia en una de sus obras (*Libro de los pasajes*) a esta cualidad de los fragmentos y su relación con la realidad: “el discurso acerca del libro de la naturaleza indica que lo *real puede leerse* como un texto. Lo mismo habrá de mantenerse aquí respecto a la realidad del siglo XIX. Nosotros abrimos el libro de lo sucedido”.¹⁷⁵

Asimismo, esta consideración por los fragmentos funcionó para que el/la historiador/a abordara sus fuentes de una manera distinta a la que el/la historiador/a positivista lo hacía, en el sentido en el que el/la primero/a comprometiera al texto como representación de la historia y de la vida¹⁷⁶, y que se diferenciara del segundo, el cual

¹⁷² Noelia Figueroa, “El abordaje historiográfico desde Walter Benjamin: desecho, coleccionista y trapero”, *Revista digital de la Escuela de Historia Universidad Nacional de Rosario*, n.º 11 (2014): 105.

¹⁷³ Figueroa, “El abordaje historiográfico”, 105.

¹⁷⁴ *Ibid.*, 106. “Duración de los relámpagos” es una frase que Benjamin utiliza cuando se refiere a la aparición (reconocible en el instante) de una imagen del pasado. Analizaremos este concepto cuando más adelante hablemos de la “imagen dialéctica”.

¹⁷⁵ *Ibid.*, Benjamin citado por Figueroa.

¹⁷⁶ Figueroa sugiere que la condición judía de Benjamin es una influencia para concebir al texto como una representación de lo real:

encontraba en el fragmento (cita) solo una “fuente” para su trabajo de erudición. El/la historiador/a ahora puede acercarse al pasado, manipularlo y “arrancarlo de su contexto” original. Puede reconstruir ese pasado con fragmentos, con citas provenientes de sus fuentes; y, a través de un *montaje dialéctico*, construir un nuevo conocimiento que producirá, como bien nos recuerda Georges Didi-Huberman, un *síntoma* y un *anacronismo*.

Tenemos que: “si lo real se puede leer como texto, entonces arrancar fragmentos es una forma de hacer presente lo que ya sucedió”¹⁷⁷. Ahora el/la historiador/a podrá servirse de aquellos fragmentos, podrá acomodarlos y citarlos nuevamente para una nueva lectura: arrancará del *continuum* de la historia todos esos fragmentos silenciados por la historia universal y desplazados al olvido, para hacerlos presentes (y necesarios) en el momento de peligro.

Figuroa nos resume muy bien la propuesta metodológica de Benjamin en la cual se precisa que la condición de los fragmentos, como citas textuales no solo queda a nivel literario o de las fuentes escritas. La categoría del “fragmento” tiene un amplio abanico de posibilidades que, además, producen un conocimiento distinto que sólo será posible cuando el/la historiador/a cite (o en su caso, haga un *montaje*) sobre la lectura que haga del tiempo presente:

El fragmento es útil en tanto desencadena la labor reconstructiva de lo real, ya que habilita esas iluminaciones recíprocas entre lo sido y lo que está siendo. [...] Esta ponderación del fragmento como posibilitador de la aprehensión de realidad, es uno de los síntomas que aparecen en Benjamin, de su opción metodológica más amplia de privilegiar lo *discontinuo* como forma de *construcción*. [...] Entonces no sólo el retazo, la cita, la referencia corta, la imagen figurativa son los recursos que él utiliza para ir tramando sus productos, sino que esa misma

“Lo real como un texto”, es una afirmación fuerte, que tiene relación con que ha sido planteado como la clave de la presencia de la teología judaica en la obra benjaminiana: la forma específica de relación con los textos, la lectura como trabajo hermenéutico indispensable, aquél que marca la originalidad de la práctica religiosa de los judíos congregados en el templo”. Ibid.

¹⁷⁷ Ibid.

discontinuidad, fragmentariedad, es la que el atribuye a la tradición de los oprimidos.¹⁷⁸

En resumen, podríamos decir que el uso metodológico que Benjamin le asigna a los fragmentos es poco convencional a la que le asigna el *mal* historiador que se educa a través de la ciencia hegemónica. Quizá este uso “teológico” que Benjamin propone (incluso a los fragmentos), pueda romper con las teorías ortodoxas que conciben a la historia y al pasado como un objeto *fijo* en el tiempo y un objeto *dado* producto del “progreso cultural”. En ese sentido, estamos de acuerdo cuando Figueroa dice que, aunque no sea tomada en cuenta la propuesta de Benjamin como se debe, es de vital importancia para entender, en general, la construcción de una *historia crítica*:

Así, en Benjamin, la opción por el fragmento es una opción de recuperación de cuestiones que muchas veces han sido desechadas por poco importantes por la ciencia dominante. La elección de *recolectar* e incluir en un trabajo de *montaje* esos retazos de conocimiento, es una opción política de rescate de lo olvidado, no es meramente un trabajo arqueológico.¹⁷⁹

Ahora bien, ya que hemos entendido a grandes rasgos la concepción (y aprecio) que tiene Benjamin por los fragmentos, pasemos ahora a analizar el concepto “trapero”, que por obvias razones es fundamental revisar ya que la tarea del historiador, como *trapero de la memoria*, es un concepto único en la obra de Benjamin, que precisamente funge como una figura crítica ante mal historiador positivista que ha sido participe en la construcción de una historia oficial que ha invisibilizado a los vencidos, y que, como hemos dicho, ha legitimado a la clase dominante.

El concepto o la noción del trapero aparece en Benjamin en *El libro de los pasajes*, y es producto de las reflexiones que Benjamin tuvo acerca de la sociedad moderna, específicamente en París. El trapero es una figura que surge como producto del capitalismo

¹⁷⁸ Ibid., 106 – 107. Las cursivas son más.

¹⁷⁹ Ibid., 108.

y que precisamente Benjamin compara las aptitudes de este, con las que podría tener el artista, el intelectual, el poeta, etc.:

Los traperos aparecieron en mayor número en las ciudades desde que los nuevos procedimientos industriales dieron a los *desperdicios* un cierto valor. Trabajan para intermediarios y representan una especie de industria casera que estaba en la calle. El trapero fascinó a su época [...] Naturalmente el trapero no cuenta en la bohemia. Pero todos los que forman parte de ésta, desde literato hasta el conspirador profesional, podían reencontrar en el trapero algo de sí mismos. Todos estaban, en una protesta más o menos sorda contra la sociedad, ante una mañana más o menos precaria. A su hora podía el trapero sentir con aquellos que daban jirones a las casacas fundamentales de la sociedad. En su sueño no está a solas, le acompañan camaradas (...).¹⁸⁰

Otra característica que Benjamin resalta del *trapero*, y que se asemeja a la personalidad del intelectual, es la “soledad de su oficio”, y además, por ser un marginado producto del capitalismo, se justifica que sea señalado precisamente por dicha soledad. Benjamin hacía referencia a esto cuando se refería al trabajo de Sigfried Kracauer:

Y si queremos imaginárnoslo [al intelectual] tal como es, en la soledad de su oficio y su obra, veremos a un trapero que, en la alborada, junta con su bastón los trapos discursivos y los jirones lingüísticos a fin de arrojar la luz en su carro quejoso y terco, un poco ebrio, no sin dejar que de en vez en cuando revoloteen de manera burlona, al viento matinal, una u otra de estas desteñidas consignas: “humanidad”, “interioridad”, “profundidad”. Un trapero, al amanecer: en la alborada del día de la revolución”.¹⁸¹

Si bien es cierto que Benjamin menciona que la cualidad del intelectual no es sólo ser trapero, sino que también puede ser “coleccionista”¹⁸², para fines de esta investigación sólo nos

¹⁸⁰ Benjamin citado por Figueroa. Ibid., 110.

¹⁸¹ Benjamin citado por Figueroa, Ibid., 111.

¹⁸² De hecho, Noelia Figueroa sugiere dos condiciones indispensables que según Benjamin, son características casi ontológicas del trabajo del intelectual: la cualidad de ser “coleccionista” y “trapero” a la vez. “Coleccionista”, porque para Benjamin este “recupera el valor de las cosas” más allá de su mera utilidad

enfocaremos en la noción de *trapero*, que es la que más no interesa. Sin embargo, por el momento diremos que el trabajo del intelectual (historiador) es ser “*coleccionista*, por cómo cuida sus objetos de la mercancía capitalista; *trapero*, porque trabajando con desechos y de manera aislada es una figura descarnada de las lógicas de la sociedad moderna”.¹⁸³

Así bien tenemos que el historiador, que es a la vez un *intelectual* (y este a su vez se parece al artista y al poeta), tiene la cualidad de ser un trapero que recoge aquellos retazos (o fragmentos como hemos dicho anteriormente) que la historia suelta en su devenir. La tarea de este historiador será entonces articular un nuevo entendimiento en torno a la historia y al pasado, recogiendo, así como el trapero recoge ropa para reusarla, los fragmentos para (re)construir una nueva (contra)historia: la historia de los vencidos.

La *tarea del historiador trapero* ofrece entonces un modelo dialéctico, precisamente porque pretende mostrar las contradicciones de universalizar la historia como un movimiento uniforme en el tiempo, continuo y sin interrupciones. En ese sentido, la propuesta de Benjamin, como hemos dicho anteriormente, se contrapone a la idea del tiempo “lineal”, “homogéneo” y “vacío”, es por eso que “el modelo *dialéctico* de Benjamin está dado como la única forma de escapar del modelo trivial del *pasado fijo*”,¹⁸⁴ de la concepción del tiempo dada e impuesta por la ciencia occidental dominante.

Según Georges Didi-Huberman, este modelo dialéctico propuesto por Benjamin, además de contraponerse a la idea el pasado como un objeto fijo, también piensa a los “fragmentos, como “disrupciones” en el tiempo, o lo que para Benjamin son “quebres” e “hiatos” que hace saltar el *continuum* de la historia:

El modelo dialéctico -en el sentido no hegeliano que le da aquí Benjamin- debe hacernos renunciar a toda historia orientada: no hay una *línea del progreso* sino seres omnidireccionales, rizomas de bifurcaciones donde, en cada objeto del

capitalista: “este no se relaciona con las cosas en función de su utilidad para decir tal o cual cosa, sino que trabaja con los objetos admirándolos, cuidándolos, otorgándoles un peso en sí mismo más allá de su función social”. *Ibid.*, 109.

¹⁸³ *Ibid.*, 111.

¹⁸⁴ Georges Didi-Huberman, “La imagen malicia”, en *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, trad., Antonio Oviedo, ed., Fabián Lebenglik (Argentina: Ediciones Adriana Hidalgo editora, 2015), 153.

pasado, chocan lo que Benjamin llama su *historia anterior* y su *historia ulterior*.¹⁸⁵

Es por eso que la consideración por el fragmento es determinante, pues como recurso metodológico, “tiene su correlato en una valoración de la *discontinuidad*: no es posible una reconstrucción histórica que responda a la concepción lineal del tiempo del capitalismo, [...] sin relación de *continuo* sino como *momentos explosivos*”¹⁸⁶ y es por eso que el/la historiador(a), debe hacer uso de estos fragmentos para hacer saltar el *continuum*, hacer la “disrupción” de la historia como bien nos recuerda Benjamin.

Estamos de acuerdo cuando Didi-Huberman afirma que “el historiador deberá adaptar su propio saber -y la forma de su relato- a las discontinuidades y a los anacronismos del tiempo”¹⁸⁷, pues se servirá de esta fragmentariedad histórica, y que precisamente tendrá que recurrir a ella bajo la noción de una “arqueología material”: “el historiador [entonces] debe convertirse en el *trapero* de la memoria de las cosas”.¹⁸⁸

Queda encomendada la tarea para aquel/aquella historiador/a la de cepillar la historia a contrapelo; jugar¹⁸⁹ a ser trapero de la memoria, porque sólo así podrá encontrarse con el pasado en el verdadero “instante de peligro”. Su tarea será sumergirse en el *tiempo perdido* de la historia, para juntar todos esos fragmentos (tradicción de los oprimidos) en una constelación con su presente:

El historiador, según Benjamin, vive sobre un montón de trapos: es el erudito de las impurezas, de los desechos de la historia. Salta ahí dentro y pasa de un objeto de angustia a otro, pero su mismo salto es el de un niño. El historiador, según Benjamin, es un niño que juega con jirones del tiempo.¹⁹⁰

¹⁸⁵ Didi-Huberman, “La imagen malicia”, 154.

¹⁸⁶ Figueroa, “El abordaje historiográfico”, 107. Las cursivas son mías.

¹⁸⁷ Didi-Huberman, “La imagen malicia”, 154.

¹⁸⁸ *Ibid.*, 155-156.

¹⁸⁹ El carácter lúdico que sugiere aquí Benjamin es para referirse a la capacidad que tienen los/as niños/as de construir con los desechos: “se sienten irresistiblemente atraídos por los desechos”. El historiador también comparte este ludismo infantil por los desechos. Didi-Huberman, “La imagen malicia”, 159.

¹⁹⁰ *Ibid.*, 164.

Sobre la *imagen dialéctica*

El concepto “imagen dialéctica” aparece, de igual forma, en las *Tesis sobre filosofía de la historia*, específicamente en la tesis V, en la cual hace una referencia a una “imagen” en el sentido filosófico, como representación de la realidad, como idea en el pensamiento o bien, como *recuerdo de la humanidad*; y no en un sentido literal en el cual se pueda entender la imagen como producto de un aparato fotográfico (por el momento). Benjamin le otorga a esta *imagen dialéctica* características alegóricas, que tendrán que ser interpretadas para revelar su propuesta:

La *imagen verdadera* del pasado *pasa* de largo velozmente [*huscht*]. El pasado sólo es atrapable como la imagen que refulge, para nunca más volver, en el instante en que se vuelva reconocible. [...] Porque *la imagen verdadera* del pasado es una imagen que amenaza con desaparecer con todo presente que no se reconozca aludido a ella.¹⁹¹

Para que esta imagen del pasado pueda ser aprehendida por el/la historiador/a, este/a tendrá que encontrarse en un presente muy específico: “en el momento de peligro”. La imagen “refulge” porque se ilumina, da un “destello” y sólo es “atrapable” en el momento en el que el/la historiador/a recuerda -como un destello efímero- en un presente lleno de “tensiones”. Esta imagen del pasado corre el riesgo de desaparecer en el sentido de que quedará en el olvido si no existe un movimiento que la recuerda:

Articular históricamente el pasado no significa conocerlo “tal como verdaderamente fue”. Significa apoderarse de un *recuerdo* tal como éste relumbra en un instante de peligro. De lo que se trata para el materialismo histórico es de atrapar una *imagen del pasado* tal como ésta se le enfoca de repente al sujeto histórico en el instante de peligro.¹⁹²

¿De qué forma se presenta esta imagen? Benjamin, en sus *Nuevas tesis*, y bajo alegorías nos dice que “la imagen dialéctica es un relámpago que va por sobre todo el horizonte del

¹⁹¹ Benjamin, “Tesis sobre la historia”, 39. Las cursivas son mías.

¹⁹² *Ibid.*, 40.

pasado”¹⁹³, una bola de fuego que ilumina todo el horizonte del pasado, y que, al mismo tiempo, produce una “mónada”¹⁹⁴ que revelará una “constelación saturada de tensiones”:

Articular [entonces] históricamente algo pasado, significa: reconocer en el pasado aquello que se conjunta en la *constelación* de uno y un mismo instante. El conocimiento histórico sólo es posible únicamente en el *instante histórico*. Pero el conocimiento histórico es siempre el conocimiento de un instante. Al replegarse como un instante -como una *imagen dialéctica*-, el pasado entra en el recuerdo obligado de la humanidad.¹⁹⁵

Benjamin¹⁹⁶ define entonces a la *imagen dialéctica* “como el recuerdo de la humanidad redimida”, que “destella como un relámpago en medio de esta constelación de peligros”; y además, “es idéntica al objeto histórico ya que justifica que se haga saltar el *continuum*” de la historia. El shock que esta imagen produce es la de una *mónada*, pero solo como un instante en el momento que se reconoce. Refulge porque ilumina, por un momento, todo ese campo de tensiones bajo el cual su presente está construido. La *imagen dialéctica*, es ese relámpago que, por un instante, “relampaguea en el ahora de su cognoscibilidad”, es entonces una imagen del recuerdo; de la memoria de los oprimidos, de la humanidad, que el progreso, en su pasar, dejó en las ruinas del olvido.

Ahora bien, la noción que Benjamin asigna a la imagen dialéctica, como dijimos antes, alude a una idea como representación, es decir; la construcción de un pensamiento para pensar la realidad, más específicamente para abordar la historia y el pasado. La imagen es incluso producto de un proceso mental, en el sentido en que la producción de esta es también resultado de un proceso biológico-cognitivo inherente a lo humano (el ejercicio de recordar). En ese sentido, podríamos entender que la *mónada* producida por la imagen queda (primeramente) a nivel pensamiento-idea. Sin embargo, esta *mónada* puede ser representada en una imagen producida por la mano del ser humano.

¹⁹³ Ibid.,73. Los corchetes y las cursivas son mías.

¹⁹⁴ La mónada fue un término de la filosofía griega utilizado para referir a Dios o el primer ser, a la unidad originaria, o para la totalidad de todos los seres. En Benjamin, la mónada “conjunta” un “campo de tensiones”.

¹⁹⁵ Ibid. Los corchetes son míos.

¹⁹⁶ Benjamin, “Tesis sobre la filosofía”, 73,95.

Georges Didi-Huberman puede darnos las pautas para entender esta transformación por la que pasa la *imagen dialéctica*, al situar el pensamiento de Benjamin más allá de la ciencia histórica y llevarlo a “cepillar la historia a contrapelo”, pero esta vez en la historia del arte. A grandes rasgos, Benjamin le exige a la historia del arte “una reformulación de los problemas” de los términos en los que se sostiene la idea de “historia del arte”, casi una idea similar cuando quiere reformular las ideas del marxismo del siglo XIX.

Por el lado de la historia, diremos que Benjamin exige -al igual que le exige al materialista histórico y a la ciencia histórica- un modelo distinto para acercarse a la historia del arte y a las obras en sí mismas, con la finalidad de mostrar las contradicciones de hacer y reproducir una historia del arte positivista que solo ve causas y efectos en las obras mismas:

La historia del arte termina por negar la temporalidad misma de su objeto adjudicándose a la “única forma de la causalidad”, siguiendo la lección historicista común. Pero las obras de arte, dice Benjamin, tienen una “historicidad específica” [...] que no se expresa en “modo extensivo” [...] de un relato causal o familiar de tipo vasariano, por ejemplo.¹⁹⁷

Precisamente podemos observar cómo Benjamin asigna condiciones particulares a las obras en sí, así como lo hacía con la concepción de los fragmentos. De igual forma, les da una valoración metodológica que permite justificar lo *discontinuo* como forma de conocimiento: en las obras hay anacronismo, hay una aparente condición en las obras que, al igual que los fragmentos, permite sacar a estas fuera de su contexto histórico y ahí radica su importante particularidad:

Se despliega [en las obras] multiplicadamente en un “modo intensivo” (*intensive*) que, entre las obras, “hace brotar conexiones que son atemporales (*zeitlos*) sin estar por lo tanto privadas de importancia histórica” ... donde se obtiene el aspecto *monádico* -en el sentido leibniziano- de esta historicidad propias de las obras de arte.¹⁹⁸

¹⁹⁷ Didi-Huberman, “La imagen malicia”, 140.

¹⁹⁸ *Ibid.*

Ahora bien, cuando decimos que Benjamin exige una reformulación de los problemas que fundamentan la noción sobre una historia del arte, es porque sugiere repensar incluso -así como lo hizo con la filosofía de la historia- los modelos temporales con los que se estudia el arte. Así como como la exigencia para el materialista histórico era voltear a ver el pasado y ver en el “hecho pasado” (fragmento), le pide al historiador del arte hacer lo mismo con su objeto de estudio:

Cuando Benjamin reivindica un punto de vista “ahistórico” (*geschichtslos*), no lo hace para negar la historicidad como tal, sino para dejar de lado el punto de vista de una historia abstracta y apelar, de rebote, a un modelo de “historicidad específica” (*spezifische Geschichtlichkeit*).¹⁹⁹

Así tenemos que, por el lado de la historia, Benjamin le ofrece al historiador/a del arte una forma de “recomenzar” la verdadera historia del arte. Le pide sacarla del “cesto de la basura” y hacerla “vivir” de nuevo. De alguna forma, una idea muy parecida la que le exigía al materialista histórico del siglo XIX y en general a la historia positivista, cuando le pide al materialista histórico “voltear” a ver el pasado en ruinas, “recoger los retazos” como lo hace el trapero y construir con aquellos fragmentos de una vez por todas la *historia de los vencidos*.

Por el lado del arte sólo diremos que Benjamin exige que se deje de apelar a viejos debates entre “el contenido y la forma”: “a lo que corresponde, en la disciplina, la no menos interminable y falaz oposición entre la “iconología” y el “formalismo”, [...] o bien entre la materia y la forma”²⁰⁰, como bien nos recuerda Didi-Huberman. Exigencia que tiene que ver más bien con debates académicos en torno al arte. En general, sugiere que se dejen aquellos viejos debates que realmente despojan de toda posibilidad a la imagen misma, para abrirle un camino en relación con su realidad y *especificidad* histórica.

Ahora bien, hasta aquí podemos ver las exigencias de Benjamin a la historia y al arte en general, pero lo más importante, creemos nosotros, es el lugar de la *imagen* misma: primero como pensamiento, “como recuerdo de la humanidad”, como un lugar del pensamiento al que se accede en el “momento de peligro”; y luego, como una imagen que representa *literalmente* a la realidad y entendida como “obra de arte”, que, de la misma forma,

¹⁹⁹ Ibid.

²⁰⁰ Ibid., 139.

encuentra en ella anacronismos y “conexiones atemporales” que permiten hacer saltar el *continuum* de la historia:

Benjamin puso la imagen (*Bild*) en el centro neurálgico de la “vida histórica”. Comprendió como él que tal punto de vista exigía la elaboración de nuevos modelos de tiempo: la imagen no está en la historia como un punto sobre una línea. La imagen no es un simple acontecimiento en el devenir histórico ni un bloque de eternidad insensible a las condiciones de ese devenir. Posee -o más bien produce- una *temporalidad de doble faz*: lo que para Warburg había captado en términos de “polaridad” (*Polarität*) localizable en todas las escalas de análisis, Benjamin terminó de captarlo como “imagen dialéctica” (*Dialektik dialektische Bild*).²⁰¹

Según Didi-Huberman, esta *temporalidad de doble faz* fue propuesta por Warburg y luego por Benjamin -cada uno a su manera- como “la condición mínima para no reducir la imagen a un simple *documento* de la historia y, simétricamente, para no idealizar la obra de arte en un puro momento de lo absoluto”²⁰². Sin embargo, esta *temporalidad de doble faz* producía dos consecuencias paradójicas graves: una historicidad *anacrónica* y una significación *sintomática*, como mencionamos con anterioridad.

Significación *sintomática*, porque ahora la imagen tiene la cualidad del *despojo*, *desecho*, fragmento como mencionábamos anteriormente: “esta paradoja del despojo cobra una nueva dimensión cuando se reconoce su sobredeterminación, su apertura, su complejidad intrínseca”²⁰³, sus anacronismos, sus disrupciones en otras palabras. Es producto de un devenir histórico, pero también es el “desecho” de ese mismo devenir. Por otro lado, la paradoja de que produzca una historicidad *anacrónica* radica en ser analizado como un *síntoma*: “se reconoce su aparición -en el presente de su acontecimiento-cuando se hace aparecer la larga duración de un pasado latente”²⁰⁴, o lo que en otras palabras sería, hacer “vivo” lo pasado, hacerlo presente. La paradoja, pues, “pone en juego la temporalidad en

²⁰¹ Ibid. Warburg se menciona porque es parte de la influencia de Benjamin a la hora de proponer el modelo temporal para estudiar la historia del arte. No exploraremos a detalle esta influencia, pues no es el propósito de esta investigación.

²⁰² Ibid., 143.

²⁰³ Ibid., 144.

²⁰⁴ Ibid., 165.

todos los sentidos”²⁰⁵, precisamente por la presencia de un pasado latente, en un presente que parece querer olvidar.

Por otro lado, esta *temporalidad de doble faz* de la imagen dialéctica sugiere que una fluencia psicoanalítica, como bien hemos dicho, que puede ser entendida en términos de los sueños y el inconsciente de la misma forma, y esto se debe a la influencia que en Benjamin tenían el psicoanálisis y la literatura para pensar su modelo temporal: “no hay entonces historia posible sin una *metapsicología del tiempo*” nos recuerda Didi-Huberman:

Metapsicología sostenida por una lectura atenta al psicoanálisis freudiano, pero también por una exploración constante de la *Recherche* proustiana. Sobre ese terreno fundamental, Benjamin arroja de espaldas a algunos materialistas que, siguiendo a Marx, no veían en el conocimiento más que un puro acto de despertar (un puro rechazo del sueño) y, algunos surrealistas que, siguiendo a Jung, sólo veían, en el conocimiento un puro estado del sueño.²⁰⁶

Si se piensa a la *imagen dialéctica* también como parte de proceso psicológico-cognitivo, bajo influencias claras del psicoanálisis (y la literatura), tenemos que el producto de su articulación puede traducirse como un “momento de *cognoscibilidad* histórica”: “Se constituye ya en el despliegue del sueño y del despertar, es decir, en el instante bifacial del despertar”,²⁰⁷ análogo, pues, al relampagueo y a la aprehensión de esta imagen del pasado en el momento exacto en el que ilumina.

Ahora bien, gracias a las influencias de Proust -y al psicoanálisis freudiano-, Benjamin nos dice que, así como la historia de la vida de Proust comienza por el despertar, “cada presentación de la historia debe comenzar por el despertar”²⁰⁸ y, lo que surge de este instante, “de ese plegado dialéctico” es lo que Benjamin llama “imagen”. Se dice que cada presentación de la historia debe comenzar por el despertar, “porque es una imagen lo que libera primero el despertar. [...] porque la imagen está en adelante ubicada en el mismo centro, en el

²⁰⁵ Ibid.

²⁰⁶ Ibid.

²⁰⁷ Ibid.

²⁰⁸ Ibid.,166. Benjamin citado por Didi-Huberman.

centro originario y turbulento del proceso histórico como tal”,²⁰⁹ como bien nos recuerda Didi-Huberman.

La elección de Benjamin por las imágenes supone una relación con el pasado y la realidad parecida a la que hacía con los fragmentos como desechos de la historia. Al igual que los fragmentos, las imágenes tienen una carga potencial para poder sacar de su contexto al pasado: “La imagen no es la imitación de las cosas, sino el intervalo visible, la línea de fractura entre las cosas”²¹⁰, la disrupción del tiempo “homogéneo” y “vacío”, el *discontinuum* de la historia, lo cual vuelve a justificar lo *discontinuo* como forma de conocimiento.

Tenemos entonces a la imagen como el fenómeno de la “presentación de la historia”, en el sentido en el que, al igual que la *mónada*, reúne una potencialidad donde se revela el choque de los tiempos heterogéneos, la totalidad de aquella síntesis y que además se presentará como la imagen viva del pasado en el presente necesario:

¿En qué la imagen es un fenómeno originario de la presentación? En lo que reúne y, por así decirlo, hace explotar junto con las modalidades ontológicas contradictorias: de un lado la presencia y del otro lado la representación, de un lado el devenir de lo que cambia y del otro, la estasis plena de lo que permanece. La *imagen auténtica* será entonces pensada como una *imagen dialéctica*.²¹¹

Cabe mencionar, que estas “modalidades ontológicas contradictorias” permiten a Didi-Huberman denominar a la *imagen dialéctica* como *imagen malicia* porque aquí la palabra malicia sugiere una *doble paradoja*: por un lado, como “*fuelle del pecado* (por su anacronismo, su contenido fantasmagórico, el carácter incontrolable de su eficacia, etc. [Y por el otro lado], *la fuente del conocimiento*, el desmontaje de la historia y montaje de la historicidad”²¹²

La *imagen dialéctica* constituye para Benjamin, ese “fenómeno originario” de la historia, pues “su aparición en el presente muestra la forma fundamental de relación posible en el Ahora (instante, relámpago) y el Tiempo Pasado (latencia fósil), relación cuyas huellas

²⁰⁹ Ibid.

²¹⁰ Ibid.

²¹¹ Ibid., 168.

²¹² Ibid., 178.

guardará el futuro (tensión, deseo).”²¹³, y que al mismo tiempo definirá como “dialéctica en suspenso”. Didi-Huberman puede explicarnos bien esta metáfora:

El *suspenso* del que habla Benjamin está pensado primero como la *cesura*. Es la inmovilización momentánea, la síncope en un movimiento o en un devenir: “La inmovilización de los pensamientos es tan efectiva para el pensamiento como su movilidad. Cuando el pensamiento se inmoviliza en una *constelación* saturada de *tensiones*, aparece la imagen dialéctica. Es la cesura del movimiento del pensamiento.”²¹⁴

Imagen dialéctica; imagen del pasado; imagen en suspenso o imagen malicia son términos que evocan a una misma idea en general; aunque tengan diferentes explicaciones, nos llevan a pensar en un solo movimiento del pensamiento: la del ejercicio que recuerda. Pero además evoca a un movimiento en “contracorriente”, haciendo emerger un “contrarritmo”, una contrahistoria en donde se conjuntan los *choques de los tiempos heterogéneos*. Didi-Huberman puede ayudarnos muy bien a entender estas últimas propiedades de la imagen:

De este modo, en la *imagen dialéctica* se encuentra el Ahora y el Tiempo pasado: el relámpago permite percibir las supervivencias, la cesura rítmica abre el espacio de los fósiles anteriores a la historia. El aspecto propiamente *dialéctico* de esta visión sostiene por cierto que el *choque de tiempos en la imagen* libera todas las modalidades del tiempo mismo.²¹⁵

En ese sentido y para finalizar, estamos de acuerdo cuando Didi-Huberman²¹⁶ sugiere, a través de Walter Benjamin, que la imagen aparece en el “corazón mismo de la historia”, “porque la historia se disgrega en imágenes y no en historias”; “porque en la imagen se chocan y se separan todos los tiempos con los cuales está hecha la historia”. Porque en la imagen “se condensan también todos los estratos de la *memoria involuntaria de la humanidad*”.

²¹³ Ibid., 170.

²¹⁴ Ibid.

²¹⁵ Ibid.

²¹⁶ Ibid.,171.

Sobre el *montaje*

El concepto *montaje* es una idea que Benjamin, al igual que los *fragmentos*, desarrolla principalmente en *Libros de los pasajes*. Sin embargo, en su ya famoso escrito *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Benjamin ya habría hecho mención de las cualidades inherentes del montaje y que son distintas a otras formas de producir “conocimiento”:

Porque el desempeño del camarógrafo con su lente no crea una *obra de arte*, como no lo hace un director de orquesta frente a una orquesta sinfónica; lo que crea, en el mejor de los casos es un desempeño artístico. Otra cosa sucede con una toma el estudio *cinematográfico*. Aquí lo *reproducido* ya no es una obra de arte, y la reproducción tampoco, igual que el primer caso. La *obra de arte* surge aquí sólo a partir del *montaje*.²¹⁷

Benjamin reitera esta cualidad del *montaje* cuando nos habla sobre similitudes entre el pintor y el camarógrafo, en el sentido en el que la producción de sus imágenes es “enormemente distintas” entre sí: “La del pintor es una imagen total [única]; la del operado de la cámara es una imagen *despedazada* muchas veces, cuyas partes se han *juntado* [montado] de acuerdo a una nueva legalidad [conocimiento]”.²¹⁸ El operado de la cámara a diferencia del pintor, hace del *montaje* un proceso por el cual se obtiene un conocimiento determinado, a partir de múltiples imágenes (deshechos) montadas entre sí.

Así bien, a través de Didi-Huberman vamos a entender cómo es que Benjamin considera al *montaje* como una forma que produce conocimiento y cómo es que es que forma parte de un sistema metodológico para la construcción de la historia y el abordaje del pasado:

Este trabajo debe desarrollar el arte de citar sin comillas hasta donde sea posible. Su teoría está vinculada de la manera más estrecha con la del montaje (*Montage*). [...] Método de este montaje literario (*Methode dieser Arbeit: literarische Montage*). Yo no tengo nada que decir. Sólo que mostrar. No voy a hurtar nada valioso ni me apropiaré de formulaciones ingeniosas. Pero los andrajos, el

²¹⁷ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, (México: Editorial Itaca, 2003), 66. Las cursivas son mías.

²¹⁸ Benjamin, *La obra de arte*, 81. Los corchetes son míos.

desecho (*die Lumpen, den Abfall*): esos no los voy a inventariar sino justipreciarlos del único método posible: usándolos (*sie verwenden*).²¹⁹

Como podemos observar, Benjamin asigna propiedades específicas a este “método de conocimiento”, como lo hace (y justifica) con la idea que tiene de los *fragmentos* entendidos como citas textuales. En ese sentido, la cuestión del *montaje* es parte de la tarea del/la historiador/a *trapero de la memoria* y a través de este método, -que se presenta como único modelo de abordaje al pasado- es por el cual se le permite (al/la historiador/a) ver en los fragmentos (desechos) una verdadera “legibilidad”:

El *montaje* aparece como la operación del conocimiento histórico en la medida en que caracteriza también el objeto de este conocimiento: el historiador remonta los “desechos” porque éstos tienen en sí mismos la doble capacidad de *desmontar* la historia y de *montar* el conjunto de tiempos heterogéneos, Tiempo Pasado con Ahora, supervivencia con síntoma, latencia con crisis.²²⁰

El/la historiador/a *trapero(a)* de la memoria, se sirve de los desechos “desmontándolos” (sacándolos de su contexto) y luego, a través de un montaje, “remonta” los desechos para construir otra cosa diferente. La *imagen dialéctica* aparece como resultado de este montaje, de este proceso en el cual, chocan los tiempos y producen una imagen *monádica* que concentra, como hemos dicho, el *momento originario*:

El montaje como procedimiento supone en efecto el desmontaje, la disociación previa de lo que construye, de lo que en suma no hace más que *remontar*, en el doble sentido de la anamnesis y de la recomposición estructural. Refundar *conocimiento por montaje* que haga del *no saber* -la imagen aparecida, originaria, turbulenta, *entrecortada*, sintomática- el momento heurístico de su misma constitución.²²¹

Otra forma curiosa en la que Benjamin concibe a la *imagen dialéctica* es que esta aparece como una imagen “entrecortada” (no es un proceso que se “desarrolle”). La imagen dialéctica aparece como una imagen “entrecortada” en el sentido cinematográfico: como si una película

²¹⁹ Benjamin citado por Didi-Huberman. Huberman, “La imagen malicia”, 175.

²²⁰ Ibid.

²²¹ Ibid., 174.

no fuera proyectada adecuadamente y se pudiera ver entre los fotogramas “su esencial discontinuidad”²²². Quizá esta metáfora con el cine es lo que haga pensar que el método de Benjamin es una construcción epistémica fuera de lo convencional, sin embargo, el *montaje* es para Benjamin ese principio “constructivo” para la génesis de una historia que se contraponga a las construcciones de una historia oficial positivista.

Estamos de acuerdo, y para finalizar, cuando Didi-Huberman afirma que no “hay nada que exprese mejor el verbo *desmontar*. Se podría decir que *la imagen desmonta la historia* como el rayo desmonta al jinete, lo derriba de su montura”²²³; así como “desmonta la historia en otro sentido. La desmonta como se desmonta un reloj, es decir, como se desarmen minuciosamente las piezas de un mecanismo”²²⁴, y como resultado produce un estado de “detenimiento” (suspensión, cesura), una *imagen dialéctica* pues.

Aquí la palabra *desmontar*, entonces y según Didi-Huberman, puede traducirse, por un lado, como “caída turbulenta” (desmontaje) y por el otro, “la deconstrucción estructural” (remontaje); o lo que en otras palabras sería el *desmontaje* de una historia oficial, por un lado; y por el otro, *remontaje* de una historia de los oprimidos. La “caída turbulenta”, como disrupción, como *discontinuum*; la “deconstrucción estructural”, como (re)montaje de los tiempos heterogéneos, permitiendo así, la génesis de una *imagen originaria*, de una *imagen dialéctica*.

Ahora bien, en el siguiente capítulo veremos cómo el pensamiento de Benjamin está presente en la obra del Grupo Cine Liberación de muchas formas, pero principalmente, desde el *concepto de historia* (aplicado al contexto latinoamericano), pasando por la tarea *del cineasta-trapero de la memoria*; hasta llegar hasta la *imagen dialéctica* y el *montaje* como forma de conocimiento. De tal forma que el marco teórico utilizado para esta investigación nos permitirá leer a *La hora de los hornos* como un *cine-ensayo* histórico que en su momento buscó el cambio social a través de la (re)construcción histórica de Latinoamérica a través de una narrativa que se fundamenta, creemos, en la noción de los vencidos de Walter Benjamin.

²²² Ibid.

²²³ Ibid., 173.

²²⁴ Ibid.

Capítulo IV: *La hora de los hornos* como cine-ensayo histórico.

La historia de los vencidos en *La hora de los hornos*

Aunque mencionamos con anterioridad que la intención de esta investigación no es leer la obra de Walter Benjamin en clave latinoamericana, sino ver que dentro de la obra del Grupo Cine Liberación sin duda está presente el pensamiento de Walter Benjamin, valdrá la pena hacer un acercamiento –de manera general- sobre la noción de *los vencidos* en la historia de Latinoamérica, de tal forma que esto nos permita trazar lazos epistemológicos entre el pensamiento benjaminiano y *La hora de los hornos* y no dejar pasar cualquier sesgo que descontextualice el pensamiento los autores mencionados.

Para ello abordaremos a grandes rasgos la propuesta que Michael Löwy sugiere en una ponencia presentada en Buenos Aires, Argentina, en 2010. Un encuentro titulado “*Recordando a Walter Benjamin. Justicia, historia y verdad*”, organizado por varias instituciones académicas y culturales.²²⁵ Ana María Rabe resume la ponencia de Löwy como la “Recepción y actualidad de Benjamin en Latinoamérica”:

En la conferencia de prensa inaugural del congreso, Michael Löwy [...] defendió el punto de vista *de los vencidos en la historia de América Latina* y resaltó los aspectos de la filosofía de Benjamin, especialmente las *Tesis*, que nos hacen entender este continente.²²⁶

Según Rabe, Michael Löwy citando a Benjamin específicamente en la *Tesis XI* “las luchas de liberación del presente se inspiran en el sacrificio de las generaciones vencidas y en la

²²⁵ Organizado por la Biblioteca Nacional, el Centro Franco-Argentino de Altos Estudios, la Facultad de Ciencias Sociales, y la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA), el Centro Universitario Germano-Argentino (DAAD-UBA) y la Universidad París VIII.

²²⁶ Ana María Rabe, “Benjamin en Argentina: Historia, memoria y el presente pasado”, *Constelaciones: Revista de teoría crítica* Vol. 2 (2010): 305, doi: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3743824>

memoria de los mártires del pasado”²²⁷, como lo fueron, por ejemplo, las figuras de Cuauhtémoc, Tupac Amaru, Zumbi dos Palmares, José Martí, Emiliano Zapata, Augusto Sandino o Farabundo Martí, entre otros.

Por otro lado, lo que permite a Löwy leer a Benjamin en clave latinoamericana, es uno de los pocos escritos que Benjamin escribió sobre América Latina en 1929, en la revista *Die Literarische Welt* en donde reseñaba el libro *Bartholomé de las casas. “Pere des Indiens”* de Marcel Brion. Según Rabe “el texto representa para Löwy una fascinante aplicación del método benjaminiano de interpretar la historia desde el punto de vista de los vencidos en el pasado de América Latina utilizando el materialismo histórico”.²²⁸

Asimismo, Löwy expuso diferentes reivindicaciones y acontecimientos de América Latina, que recuerda el espíritu y las demandas de Benjamin, utilizando de ejemplos a la Revolución Mexicana (1910), que precisamente se enfrentó a una visión evolucionista, eurocéntrica y colonialista,²²⁹ en general algo muy parecido a lo que le sucedía a las clases trabajadoras europeas a las que se refiere Benjamin cuando precisamente enfrenta al fascismo progresista occidental.

Ahora bien, si pensamos que *La hora de los hornos* puede ser leída como un *cinensayo histórico*, es porque pensamos que sin duda las ideas de Benjamin están ahí no solamente como Löwy lo plantea, sino porque hay más elementos que nos permiten leer a la película, en general, como una lectura del pensamiento de Benjamin aplicado al contexto latinoamericano. ¿Acaso no la figura de Perón fungiría como “un mártir del pasado”, el cual pudiera rendir inspiración para la revolución? La figura del “Che” Guevara, presentada como influencia fundamental en la película, ¿no es de la misma forma, un *mártir del pasado*? O esta visión anticolonialista presente en la película, ¿no sería también una *contra-historia*, una historia de los vencidos que se contraponen a los estatutos oficiales de la historia y a la dominación neocolonial-imperialista?

²²⁷ Rabe, “Benjamin en Argentina”, 305.

²²⁸ Ibid., 306.

²²⁹ Ibid.

Löwy nos da un acercamiento bastante acertado y completo para tener un punto de inicio, y que abre la puerta a más interpretaciones. En ese sentido, nosotros propondremos otras ideas de Benjamin, que creemos, están presentes en *La hora* y que nos permitirán encontrar relaciones interesantes entre el pensamiento del filósofo alemán y la obra de Solanas/Getino como un ejercicio dialéctico para (re)construir la historia y pensar el pasado de los pueblos de América Latina.

Así bien, en la primera parte del documental titulado “Neocolonialismo y violencia”, luego de una introductoria dedicatoria a revolucionarios como el “Che”, aparece gradualmente la cita “Es falsa la historia que nos enseñaron” (1) ¿Esto no es acaso una negación, o por lo menos un reclamo a la “Historia Oficial” latinoamericana? O, por lo menos esta cita, ¿no hace repensarnos si existe la posibilidad de una *historia verdadera*? Creemos que Benjamin puede respondernos esta pregunta.

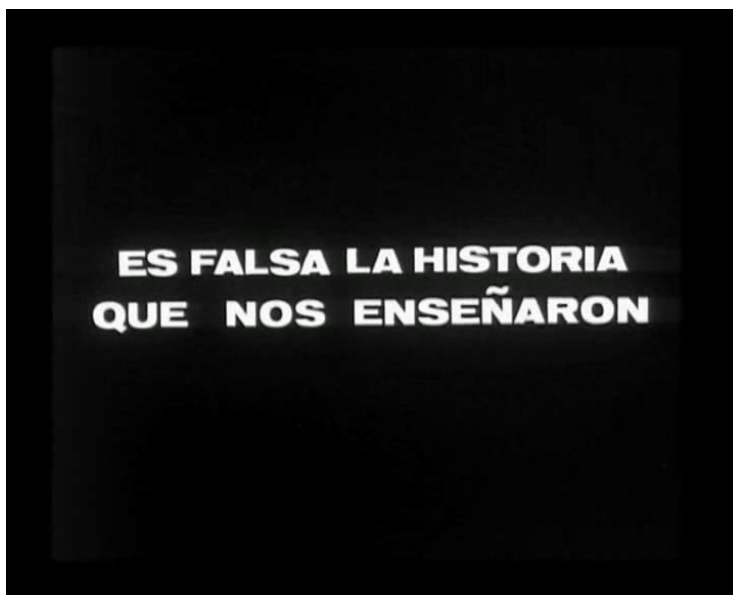


Imagen 1. Fotograma extraído de la primera parte de "La hora de los hornos", "Neocolonialismo y violencia".

Recordemos que la crítica de Benjamin al marxismo del siglo XIX implicaba una crítica al materialismo histórico, a la historia como disciplina en general, al modelo del tiempo con el

que se piensa al pasado, noción que además “está atada a la del progreso y la cultura”²³⁰ occidental. Benjamin en ese sentido propone “cepillar la historia a contrapelo”: propone una reconstrucción histórica; y repensar una noción histórica que no esté atada, a su vez, a la noción de progreso ni de cultura occidental y más bien, que se sirva de *mesianismo judío* y de la *tradición de los oprimidos* para su constitución.

Si pensamos que Solanas y Getino, en el segundo capítulo de la primera parte - precisamente llamado *La Historia*- están haciendo una *reconstrucción* histórica de América Latina desde un punto de vista benjaminiano, es porque asumimos que tanto la noción de historia de Benjamin, como la *noción de historia* en el Grupo Cine Liberación, es semejante, en tanto que el filósofo alemán concibe que la noción de historia universal está atada a la del progreso y la de la cultura; y para Solanas y Getino, la historia de Latinoamérica está atada al “neocolonialismo”, entendido este como una fase más de este progreso occidental: “Por primera vez en la *historia* de América Latina comenzaba a aplicarse una nueva forma de dominio: la explotación del negocio colonial. A través de las burguesías nativas, nacía el *neocolonialismo*.”²³¹

Al igual que el progreso occidental modificaba la forma de construir la ciencia (la historia en este caso); el neocolonialismo -al imitar los modelos culturales, políticos y económicos de occidente- transformaba de la misma manera la construcción del conocimiento en Latinoamérica a través de las instituciones académicas. El neocolonialismo intervenía en la producción de conocimiento y asimismo, creaba nuevas clases intelectuales (argentinas) que legitimaban al poder (y a la historia) del aquel entonces. Según Solanas y Getino: “Las burguesías nativas de las ciudades puerto como Buenos Aires y sus correspondientes *élites intelectuales*, constituyeron desde el *origen de nuestra historia* la correa de transmisión de la penetración neocolonial”.²³²

En este sentido, tenemos dos críticas a la clase intelectual que, de igual forma, pueden contestar a nuestras preguntas: La crítica que Benjamin hace a los intelectuales (historiadores) marxistas del siglo XIX y a su modelo de abordaje histórico, -que no es nada

²³⁰ Véase capítulo III.

²³¹ Getino y Solanas, “Neocolonialismo y violencia”, parte 1, min 8:06.

²³² Getino y Solanas, “Hacia un Tercer”, 4.

más que un modelo que ayuda a legitimar a las clases dominantes- por un lado; y por el otro, la crítica que Solanas y Getino establecen en la película, donde precisamente se crítica a la clase intelectual argentina como el principal “receptáculo” de la ideología occidental, y que la *voz over* reafirma cuando la escuchamos decir que, aunque Argentina “cuenta con la intelectualidad más numerosa y brillante, [es] quizá la menos latinoamericana del continente”.²³³ La crítica de Benjamin al intelectual (historiador) que legitima a través de la historia oficial a la clase dominante, es análoga a la crítica establecida por Solanas y Getino hacia los intelectuales -y naturalmente historiadores- argentinos que empatizan con las clases dominantes.

Por un lado, Benjamin, en la *Tesis VII*, hace referencia a que el *historiador historicista* “empatiza con el vencedor”. Este intelectual es el encargado de legitimar la historia oficial que justifica la barbarie de los dominadores sobre los dominados. Benjamin no duda en señalar aquella relación estrecha entre los grupos de poder y los historiadores positivistas:

La respuesta resulta inevitable: con el vencedor. Y quienes dominan en cada caso son los herederos de todos aquellos que vencieron alguna vez [burguesía, clase dominante]. Por consiguiente, la empatía con el vencedor resulta en cada caso favorable para el dominador del momento.²³⁴

Por el otro lado, Solanas y Getino establecen en el noveno capítulo de la primera parte, titulado *La dependencia*, una crítica muy clara a la clase intelectual y a la clase media argentina, así como a los institutos académicos que fungen como supuestos espacios democráticos, pero que no son nada más que “órganos” del sistema al servicio de las clases dominantes. Espacios donde incluso se produce y reproduce el discurso que justifica la presencia y violencia neocolonial:

Las capas medias de la población son el principal receptáculo de las ideologías neocoloniales. La universidad: el más profundo instrumento de esa colonización. Bajo el mito de la autonomía universitaria, se hizo creer a generaciones de

²³³ Getino y Solanas, “Neocolonialismo y violencia”, parte 2, min. 13. Los corchetes son míos.

²³⁴ Benjamin, “Tesis sobre la historia”, 41-42. Los corchetes son míos.

estudiantes, e *intelectuales*, que la universidad era una isla democrática dentro de un país oprimido. La universidad es un órgano de poder político vigente destinado a formar conciencias adictas al sistema. Tras la farsa de la libertad de cátedra, estuvo la ideología que legalizaba la entrega: filosofía del monocultivo, liberalismo, libre cambio, desarrollismo, tecnocratismo. El pensamiento auténticamente nacional fue censurado o silenciado. Así se formó una intelectualidad *desvinculada del pueblo* nación; ajena en su gran mayoría al país real.²³⁵

Si pensamos que ambas críticas de alguna forma parecen señalar una intelectualidad mediada por una cultura occidental, colonial e históricamente universalizante, podemos decir entonces que tanto la crítica de Benjamin hacia el historiador intelectual positivista; como la crítica a la clase intelectual argentina establecida por Solanas y Getino, son dos elementos que nos permiten entender que dentro de *La hora de los hornos*, se puede leer el pensamiento de Benjamin, en el sentido en que la crítica de la película refiere a la misma clase intelectual burguesa que Benjamin critica. Aunque unos se refieren al grupo de intelectuales donde hay sociólogos, economistas, filósofos, escritores, *historiadores*; y el otro, sólo al materialista histórico del siglo XIX.

Asimismo, otro elemento que parece unir el pensamiento de Benjamin²³⁶ con el de Solanas y Getino, es la idea que tienen sobre la “clase dominante” o “burguesía”. Por un lado, Benjamin²³⁷ dice que esta clase dominante son “todos aquellos que se hicieron de la victoria hasta nuestros días” y que “marchan en el cortejo triunfal [como] los dominadores de hoy” y que “avanzan por encima de aquellos que hoy yacen en el suelo”, desplazándolos a las ruinas del olvido.

Por el otro lado, Solanas y Getino, en el capítulo cinco de la primera parte titulado precisamente *La oligarquía*, hacen referencia a cómo la burguesía argentina ha sido la principal autora de los crímenes de lesa humanidad que se han cometido contra los pueblos

²³⁵ Getino y Solanas, “Neocolonialismo y violencia”, parte 9, min. 58:45. Las cursivas son mías.

²³⁶ Benjamin, “Tesis sobre la historia”, 42.

²³⁷ Véase capítulo III.

originarios. La *voz over* narra la crítica que a su vez se yuxtapone con testimonios de esta misma clase justificando la presencia neocolonial en el país:

Estos son [la clase burguesa] [...] con el atuendo liberal, exterminaron a la población indígena y ensangrentaron al país más de una vez. Estos son autores de la violencia cotidiana que padece el pueblo; culpables de la frustración de varias *generaciones* de argentinos.²³⁸

La crítica al intelectual-historiador de Benjamin implica, su vez, una crítica a la clase burguesa, que se legitima a través de la “historia oficial”, como bien hemos mencionado. Esta clase burguesa se alegra con saber que el historiador positivista hará de su “obra”, una serie de acontecimientos en el tiempo, que van a ser rememorados en días específicos -incluso a través de monumentos-, en una línea “homogénea” y “vacía” sobre un modelo del tiempo en donde el historicismo se contentará, por cierto, de ver a su objeto de estudio como un resultado más de devenir histórico.

Curiosamente Solanas y Getino, en el capítulo 5, nos muestran imágenes de un cementerio llamado *La Recoleta* en donde sepultan únicamente a la clase burguesa. Esta escena está acompañada de una *voz over* que parece reafirmar lo que Benjamin decía precisamente cuando se refería que los dominadores encuentran en la historia una forma de legitimarse: “Cristalizar la historia, detener el tiempo. *Convertir el pasado en perspectiva*. Ha aquí el supremo sueño *oligárquico*”²³⁹ narra la voz mientras se aprecian imágenes de las tumbas y monumentos que son utilizados aquí para el recuerdo de esta clase, de estos “dominadores”.

Para finalizar, podemos reafirmar que hay *una noción de los vencidos* no solamente como Löwy lo plantea. Sino que hay otros elementos que nos permiten la posibilidad de leer una historia de los oprimidos, en el sentido de que la misma película enuncia que “es falsa la historia que nos enseñaron”. Los paralelismos encontrados entre el pensamiento de Benjamin y Solanas y el de Getino, nos muestran las pautas para leer en *La hora de los hornos* la

²³⁸ Getino y Solanas, “Neocolonialismo y violencia”, parte 5, min. 35:31.

²³⁹ Ibid., min. 36:20.

posibilidad de una construcción de *una historia verdadera* de los oprimidos en Latinoamérica.

Solanas y Getino como *cineastas-traperos de la memoria*

Como bien mencionamos en el capítulo anterior, Benjamin compara las aptitudes que tiene el *intelectual* con las aptitudes del *trapero*. Para él, el materialista histórico tiene que convertirse en el trapero de los *desechos* y “reutilizar” los mismos, para construir con ellos la historia: el *discontinuum* de la historia a través del método del *montaje*. Ahora bien, ¿de qué forma podemos entender la tarea de Solanas y Getino como *cineastas-traperos de la memoria*?

Como bien lo recuerda Paula Wolkowicz, *La hora de los hornos* se presenta como un *texto monumental* precisamente por “por la cantidad de documentos, imágenes, fotografías y citas que lo componen”²⁴⁰ y por todo el material de archivo de televisión y cine que, de igual forma, compone la estructura de la película. Si pensamos que tanto Solanas como Getino hacen uso de estos *materiales*, como lo hace Benjamin con los fragmentos (citas, desechos), nos encontramos que al igual que el *historiador-trapero*, Solanas y Getino “reutilizan” estos “fragmentos” a través de un *montaje* para generar un *nuevo conocimiento*.

Esto último puede ser reafirmado en un diálogo entre Fernando Solanas y Jean-Luc Godard, cuando “Pino” Solanas reafirma el uso de material de diversa procedencia como parte constitutiva de *La hora de los hornos*, y donde precisamente resalta su cualidad como herramienta de conocimiento:

Aprovechamos todo aquello que [era] necesario o *útil* a los fines del conocimiento que se plante[ab]a la obra. Desde secuencias directas, o de reportajes, a otras cuyo origen formal se sitúa en relatos, cuentos, canciones o *montajes de imágenes conceptos*. [...]Un cine de denuncia, documental, pero a la vez un cine de *conocimiento* e investigación.²⁴¹

²⁴⁰ Véase capítulo 1.

²⁴¹ Godard y Solanas, “Godard por Solanas”, 15.

Así bien, recordemos que prácticamente durante toda la película el Grupo Cine Liberación hace uso de citas de personajes revolucionarios y personajes políticos. A su vez, éstas citas se yuxtaponen con imágenes de archivo de las represiones por parte del ejército; los testimonios de la clase obrera y de los pueblos indígenas, se yuxtaponen con imágenes de la desigualdad social. Al igual que Benjamin, Solanas y Getino “sacan de su contexto” a aquellos “fragmentos” para generar un nuevo conocimiento con relación al presente: ¿Cuál presente? El de una América Latina en proceso de neocolonización, creemos. Pero también bajo una dictadura que reprime el cambio social.

Solo por citar algunos ejemplos, desde la introducción de la primera parte podemos ver cómo se comienza a hacer uso de las citas en yuxtaposición con las imágenes de archivo (2 y 3). Un ejemplo claro es cuando se cita a Fidel Castro con la frase “El deber de todo revolucionario es hacer la revolución”²⁴², seguido de una imagen que parece ser una revuelta.



Imagen 2. Fotograma extraído de la primera parte de “La hora de los hornos”, titulado “Neocolonialismo y violencia” (introducción).

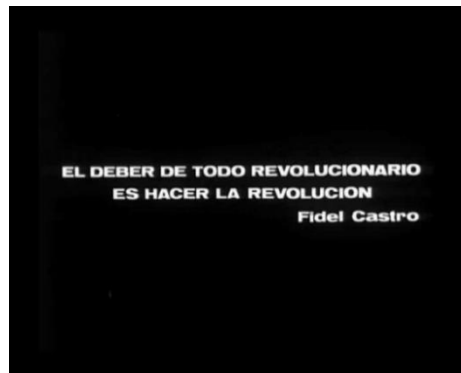


Imagen 3. Fotograma extraído de la primera parte de “La hora de los hornos”, titulado “Neocolonialismo y violencia” (introducción).

Asimismo, en el capítulo dos, titulado *El país* se muestran imágenes de la población rural en Argentina (4 y 5). Mientras, son narradas por *una voz over*, que se sirve de datos estadísticos²⁴³ para reforzar la denuncia presentada a través de las imágenes. Particularmente

²⁴² Getino y Solanas, “Neocolonialismo y violencia”, introducción min. 4:52.

²⁴³ Según la introducción, el documental hace uso de datos estadísticos extraídos de C.G.R, II Declaración de la Habana, UNESCO (Naciones Unidas) B.I.D., National Planning Association, así como de diarios y publicaciones de la época. Ibid., min. 1:03.

Solanas y Getino le dan a los “datos estadísticos” un giro que permite sacarlos de su “contexto” para luego aplicarlos sobre las imágenes: Estos datos son sacados incluso de una visión científica del mundo donde la sociedad se reduce a números, pero al yuxtaponerlos, “estos datos” dan un giro y refuerzan lo que se está observando.



Imagen 4. Fotograma extraído de la primera parte de “La hora de los hornos”, titulado “Neocolonialismo y violencia”. Capítulo 2 (El País).



Imagen 5. Fotograma extraído de la primera parte de “La hora de los hornos”, titulado “Neocolonialismo y violencia”. Capítulo 2 (El País).

Por el lado del cine, diremos que Solanas y Getino hacen uso de fragmentos de películas para, de la misma forma, a través de un montaje, darles un nuevo significado: “Han sido utilizadas escenas de *Tire dié* de Fernando Birri (6), *Mayoría absoluta* de León Hirzman, *El cielo y la tierra* de Joris Ivens. Fragmentos de *Faena* de Humberto Ríos”²⁴⁴ reafirman una cita en la introducción, y esta primera inclusión la podemos ver casi al final del tercer capítulo titulado *La violencia cotidiana*, luego de una serie de testimonios de los obreros que denuncian la violencia laboral bajo la cual trabajan.

²⁴⁴ Getino y Solanas, “Neocolonialismo y violencia”, min. 1:09.



Ilustración6. Fotograma extraído de la primera parte de “La hora de los hornos”, titulado “Neocolonialismo y violencia”. Capítulo 2 (El País).

Como bien hemos mencionado, *La hora de los hornos* hace uso de testimonios (como fragmento, citas que se sacan de su contexto original) que se yuxtaponen con imágenes de material de archivo y de cine. Otro ejemplo claro que podemos ver es, en el capítulo tres, titulado *La violencia cotidiana*, cuando se muestra un cartel que dice: “La violencia que se ejerce sobre los pueblos latinoamericanos es una violencia constante, minuciosa, sistemática”²⁴⁵. Posteriormente escuchamos el testimonio de una mujer que parece decir “trabajamos, nos portamos bien”, haciendo referencia a la violencia laboral con la que se vive. La cámara, mientras sigue a una mujer en lo que parece ser una fábrica de industria textil (7,8 y 9).

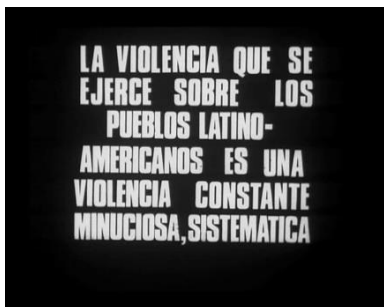


Imagen 7. Fotograma extraído de la primera parte de “La hora de los hornos”, titulado “Neocolonialismo y violencia”. Capítulo 3 (La violencia cotidiana).



Imagen 8. Fotograma extraído de la primera parte de “La hora de los hornos”, titulado “Neocolonialismo y violencia”. Capítulo 3 (La violencia cotidiana).



Imagen 8. Fotograma extraído de la primera parte de “La hora de los hornos”, titulado “Neocolonialismo y violencia”. Capítulo 3 (La violencia cotidiana).

²⁴⁵ Ibid., primera parte min., 14: 37.

Asimismo, esta opción por los testimonios cobra un sentido nuevo cuando en el capítulo doce, llamado *La guerra ideológica*, Solanas y Getino utilizan los testimonios de la clase burguesa con imágenes de esta misma “divirtiéndose”, para yuxtaponer el material con imágenes de la violencia y la desigualdad social (10,11 y 12). La escena está acompañada por música rock en inglés, y poco a poco empieza a acelerarse la proyección y el sonido, haciendo un *montaje* de testimonios, música e imágenes en entramado heterogéneo. De tal forma que el *montaje* de los testimonios/entrevistas con la imagen produce un choque contradictorio, en el sentido de que, lo que se *escucha* .por un lado, no tiene nada que ver con lo que se *observa*, por otro lado.



Imagen 10. Fotograma extraído de la primera parte de “La hora de los hornos”, titulado “Neocolonialismo y violencia”. Capítulo 12 (La guerra ideológica).



Imagen 11. Fotograma extraído de la primera parte de “La hora de los hornos”, titulado “Neocolonialismo y violencia”. Capítulo 12 (La guerra ideológica).



Imagen 12. Fotograma extraído de la primera parte de “La hora de los hornos”, titulado “Neocolonialismo y violencia”. Capítulo 12 (La guerra ideológica).

En resumen, podríamos decir que la tarea que llevan a cabo Solanas y Getino durante prácticamente todo el documental, es análoga a la tarea del *historiador-trapero de la memoria*, pues los *cineastas-traperos de la memoria*, hacen uso de citas, testimonios, fotos, imagen de archivo y de cine; y, a través de un *montaje*, logran de muchas formas la producción de nuevos conocimientos, a diferencia de analizar estos fragmentos aisladamente, y que muy probablemente no tendrían la misma fuerza si no estuvieran montados en un “orden” aparente.

Que Solanas y Getino se comprometan como cineastas a reflejar una realidad sustentada en la barbarie, es comprometerse -como lo debería hacer el historiador materialista- con la historia de *los vencidos*. Al dedicar toda una película a lucha por la

liberación de América Latina y atreverse a elaborar una *reconstrucción histórica*, es algo que sin duda los pone en común acuerdo con Benjamin: “El sujeto que escribe la historia [trapero-cineasta] es por derecho propio aquella *parte de la humanidad*, cuya solidaridad abarca a todos los *oprimidos*”²⁴⁶

La imagen dialéctica y el montaje en La hora de los hornos

La *imagen dialéctica* es producto del *choque de los tiempos heterogéneos*, que, a través de un *montaje*, permite la génesis de una *imagen del pasado*; de una *imagen malicia* o de una *imagen en suspenso*, que hace saltar, además, el *continuum* de un tiempo homogéneo, lineal y vacío. Cuando decíamos que Walter Benjamin “puso a la imagen en el centro neurálgico de la vida histórica”²⁴⁷, es porque está también se universalizó y llegó a prácticamente todas las artes: al cine, por ejemplo.

Ahora bien, ¿en qué sentido hay una génesis de una imagen dialéctica dentro de la de *La hora de los hornos*? Antes de responder a esto, habrá que decir que no hay la intención de buscar una “respuesta objetiva”, en el sentido de que este análisis no apela a decir algo que pretenda, incluso, descontextualizar tanto el pensamiento de Benjamin, como la obra del Grupo Cine Liberación de su momento histórico. Pero también en el sentido de que la posible génesis de una *imagen dialéctica* dependerá de la persona que la observe y la interprete, así como del tiempo en el que esta persona esté situada. Al igual que Benjamin, “no queremos decir algo [objetivo], solo queremos mostrar”.²⁴⁸

Hemos dicho que, a través de un *montaje de los tiempos heterogéneos*, se podrá dar origen a una posible *imagen dialéctica*. Sin embargo y paradójicamente, habrá que *desmontar* cada concepto para aplicarlos en *La hora de los hornos*. Solanas y Getino son *cineastas traperos de la memoria* porque se sirven de los *desechos* de toda una producción cultural audiovisual -que por cierto es resultado, a la vez, de todo un progreso cultural del cual,

²⁴⁶ Benjamin, “Tesis sobre la historia”, 76. Los corchetes son míos.

²⁴⁷ Véase capítulo III.

²⁴⁸ Benjamin citado por Didi-Huberman cuando refiere a la condición del montaje. Véase capítulo III.

recordemos, el *cinesta-trapero* tiene distanciarse y ver con ojo crítico- para *reutilizar* a través de un *montaje cinematográfico*.

La influencia teórica y técnica del Grupo Cine Liberación abarcaba un amplio espectro de escuelas, pero, al menos en la cuestión del *montaje*, diremos que estaban totalmente influenciados por la escuela soviética. Esto, además, nos permite conectar ciertos lazos teóricos y epistemológicos con la noción de *montaje* en Benjamin:

El *montaje dialéctico* y el uso frecuente de *títulos*, es en un estilo que rememora los films de Sergei Eisenstein, le valieron a esta película el apodo de “el Potemkim Latinoamericano”, aludiendo a fervor revolucionario que despertaba en los espectadores. *La hora de los hornos* presenta, en realidad un montaje de diversas estéticas revolucionarias.²⁴⁹

Curiosamente, y como nos recuerda Didi-Huberman, la noción de *montaje* en Benjamin estaba asociada a un movimiento más grande que abarcaba diferentes áreas del conocimiento. Desde el psicoanálisis, hasta vanguardias artísticas muy específicas, incluyendo el cine. Cada uno a su modo y de acuerdo con su disciplina:

Lo que Freud llamaba -a propósito- del sueño un “rebús” (*Bilderrästen*), Warburg y Benjamin lo habrán puesto en práctica en el carácter de “montaje” (*Montage*) del saber histórico que ellos producían. La concepción inicial del *Libro de los Pasajes*, en 1927-1929, es estrictamente contemporánea a *Mnemosyne*, pero también a los “montajes de atracciones” cinematográficos de Eisenstein o a los “montajes de repulsiones” surrealistas de Georges Bataille.²⁵⁰

En ese sentido, sin duda alguna se puede relacionar la *noción de montaje* en Benjamin, con el *montaje cinematográfico* hecho por Solanas y Getino. Si pensamos al método de montaje benjaminiano análogo al “montaje de atracciones” de Eisenstein²⁵¹ -y que este, a su vez, es

²⁴⁹ Tal, “Del cine-guerrilla”, 40.

²⁵⁰ Didi-Huberman, “La imagen malicia”, 144.

²⁵¹ *Montaje de atracciones* es el primer ensayo escrito por Eisenstein en 1923. En él, “Eisenstein fundamenta de manera consistente la manera cómo el espectador debe ser sometido a estímulos de acción psicológica y sensorial, a través de *mecanismos de montaje*, con el fin de producirle un choque emotivo”. Luis Fernando Morales, *Serguei Eisenstein: montaje de atracciones o atracciones para el montaje* (Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2009), 3.

la influencia del Grupo Cine Liberación- sin duda alguna encontraremos la posibilidad de una *imagen dialéctica* dentro de *La hora de los hornos*. Asimismo, creemos que esta elección por el montaje de atracciones -análogo al montaje benjaminiano- justifica la tarea de Solanas y Getino como *cineastas traperos de la memoria*:

A nuestro entender, la aceptación de este método de *montaje* benjaminiano no tiene sólo una potencialidad epistemológica al proponer una relación nueva con los objetos de la pesquisa intelectual, sino que su originalidad es, sobre todo, política. De hecho, retazos de discursos [datos, testimonio, imagen] que no son útiles en un momento histórico dado, que no tienen mucho por decir en determinado contexto, aparecen a veces a la luz de otros acontecimientos y logran constituirse como parte de un *potencial acto de iluminación*.²⁵²

Si pensamos que *La hora de los hornos* está haciendo una *reconstrucción histórica* desde la *visión de los vencidos*, es porque sin duda hace de los *desechos* – y a través de un *montaje de los tiempos heterogéneos*- un *potencial acto de iluminación*, en el sentido de que “desde la óptica de una historia de los oprimidos, estos momentos [cita, testimonio, imagen] pueden iluminarse mutuamente, [...]. Cuando sucede esto estamos ante una *constelación dialéctica* en la que cada uno de esos momentos cobra sentido relacionalmente”.²⁵³

Tenemos así pues a “el pueblo argentino, *hermanado* a través del *montaje* con otros pueblos latinoamericanos y del Tercer Mundo”²⁵⁴ hecho que es muy importante, ya que a través del *montaje* de testimonios de la clase obrera y pueblos indígenas que vemos a lo largo de la primera parte, en yuxtaposición con citas de personajes políticos y revolucionarios, e imágenes de archivo y secuencias cinematográficas, es donde podemos ver el verdadero *montaje de los tiempos heterogéneos*:

La capacidad de *montaje cinematográfico* de crear saltos sobre el tiempo y el espacio, permitieron construir, en *La hora de los hornos*, un *encuentro* entre los grupos sociales [...]. Las entrevistas con los diferentes voceros, *que tuvieron*

²⁵² Figueroa, “El abordaje historiográfico”, 111. Las cursivas son mías.

²⁵³ Ibid., 107.

²⁵⁴ Wolkowicz, “La hora de los hornos”, 12. Las cursivas son mías.

lugar en circunstancias y tiempos separados, fueron editadas con una proximidad que construye la representación cinematográfica.²⁵⁵

En resumen podemos decir que, igual que el *historiador-trapero* en Benjamin que “saca de su contexto” a los fragmentos y los une en una constelación con el presente, Solanas y Getino, como *cineastas-traperos de la memoria latinoamericana*, hacen saltar el *continuum* de una historia oficial y neocolonial, pues sacando a los testimonios, imágenes y citas, fuera de su contexto, logran la constitución de una *imagen* que se revela en un presente lleno de peligros y contradicciones, creemos nosotros, perpetrados por la dominación neocolonial-imperialista.

Ahora bien, como mencionamos al principio de este apartado, la intención no es revelar una *imagen objetiva* -y no es porque no exista el interés-, sino que nos vemos en la imposibilidad de describir una imagen producida bajo las categorías metodológicas y teóricas mencionadas, ya que nos encontramos en un espacio y tiempo distinto. Esta imposibilidad también radica en que, tanto la producción como la recepción de *La hora de los hornos* corresponde a otro contexto histórico, como bien hemos dicho. Por lo tanto, nos es difícil saber con exactitud qué fue lo que vio el/la espectador/a que asistía a las *salas de clandestinidad*. Sin embargo, sólo *mostraremos* algunas tendencias incluidas en el montaje que nos permitirán, si bien no darnos una respuesta objetiva, sí abrir un cuestionamiento y dejar que el/la lector(a) concluya bajo su propio criterio.

La *imagen dialéctica* es también la *imagen del pasado*, la *imagen malicia*, la *imagen en suspenso*, precisamente porque como el *demonio*, tiene muchos nombres. Creemos pues, que dentro de *La hora* están contenidas estas metáforas/alegorías que aluden a la *imagen originaria* y que nos indican la posibilidad de ver la tarea de estos *cineastas traperos* como un ejercicio dialéctico que permite leer e interpretar a *La hora de los hornos* como un ensayo *contra-histórico*.

La primera *imagen del pasado* que se nos presenta en *La hora*, creemos nosotros, es en la primera parte, en el capítulo tres, titulado *Violencia cotidiana*, en donde se muestra una larga secuencia donde se ve a la clase obrera empezando el horario laboral. Esta

²⁵⁵ Ibid., Tziv Tal refiere aquí específicamente en la segunda parte de *La hora de los hornos*, pero es aplicable de la misma forma en toda la primera parte.

secuencia está acompañada de testimonios de hombres y mujeres que describen la violencia laboral bajo la cual trabajan. Poco a poco, los testimonios comienzan a montarse unos con otros conforme los sonidos de la fábrica se aceleran progresivamente. Al principio, los testimonios parecen escucharse “individualmente” y, conforme los sonidos se aceleran, los testimonios se escuchan “colectivamente”. Mientras vemos cómo entran a las fábricas y hacen el rutinario chequeo de su horario.

Lo que llama la atención de esa secuencia es la forma es que están *montados* cada uno de los materiales: vemos a las/los obreras/os entrar a las fábricas, al mismo tiempo se escucha la voz de un hombre decir “nos perseguían, todos los días caía un preso”, y luego un cartel que es parte de una cita más grande²⁵⁶: “para dominar al hombre no son necesarios aun el napalm ni los gases tóxicos” (13 y 14). El orden aparente sería: testimonio-imagen-cita.



Imagen 13. Fotograma extraído de la primera parte de “La hora de los hornos”, titulado “Neocolonialismo y violencia”. Capítulo 3 (“La violencia cotidiana”).

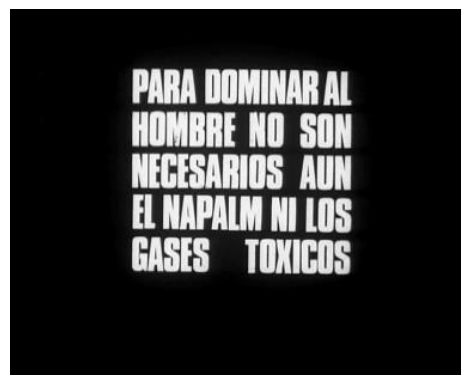


Ilustración 14. Fotograma extraído de la primera parte de “La hora de los hornos”, titulado “Neocolonialismo y violencia”. Capítulo 3 (“La violencia cotidiana”).

En ese sentido, podemos pensar que los testimonio son aquí *fragmentos* de memoria que se *sacan de contexto* y se *conjuntan* con la imagen de los/as obreros/as (retazo, desecho audiovisual) y con el cartel (cita) que de igual forma son *sacados de su contexto*. Así,

²⁵⁶ La secuencia esta acompañada por una cita más larga del mismo Solanas:

La violencia que se ejerce sobre los latinoamericanos es una violencia constante, minuciosa y sistemática...Una violencia cotidiana. *Para dominar al hombre no son necesarios aun el napalm ni los gases tóxicos*. Existe una infinidad de recursos políticos, económicos y culturales tan eficaces como las armas bélicas. Getino y Solanas, “La hora de los hornos”, 1968.

podemos ver entonces que hay un montaje de los tiempos heterogéneos y se conjuntan tres elementos que simultáneamente generan un nuevo conocimiento.

¿Qué es lo que genera este montaje de los tiempos? A ojos del presente, diremos que esta *imagen del pasado* nos muestra una disrupción entre el testimonio (memoria), en una atmósfera de típica de cotidianidad y homogeneidad laboral capitalista. Cosa que la cita de Solanas sintetiza al reafirmar que no se necesita la violencia física para el control de la sociedad. El *choque* que aquí generan estos *tiempos*, creemos nosotros, es el de una contradicción entre dos elementos que aparecen *necesarios* en el *momento de peligro*: por un lado, se *escucha* el miedo a “ser perseguido y ser preso” mientras se labora; y, por el otro lado, se *muestra* la cotidianidad de ser un/a obrero/a alienado/a en el trabajo.

Benjamin decía que “de lo que se trata para el [materialista histórico] es de atrapar una *imagen del pasado* tal como esta se le enfoca de repente al sujeto histórico en el instante de peligro”²⁵⁷. Si el materialista histórico, aquí son Solanas y Getino en la figura de *cinestastroperos*, el sujeto histórico es la clase obrera, los pueblos indígenas, las y los niños. ¿El *instante de peligro*? Pensamos que quizá la constante y estructural violencia neocolonial dispersa en sus múltiples dictaduras y persecuciones políticas, aunado a los crímenes de lesa humanidad.

Así bien, en un segundo momento, se presenta una *imagen malicia*, específicamente, el capítulo noveno llamado *La dependencia*. En este capítulo vemos en general toda una reflexión en torno a las imposibilidades de desarrollo que tienen las naciones dependientes sobre el dominio neocolonial. Explicando a través de datos la presencia de una dependencia económica, política y cultural, mostrando la *historia* de los países latinoamericanos como un “interminable saqueo colonial”, concluyendo que en la “dependencia no es posible el desarrollo”.

La *imagen malicia* se presenta, creemos nosotros, en la famosa secuencia de la primera parte de *La Hora*, del matadero de reses donde se yuxtaponen imágenes de comerciales de productos norteamericanos y en general imágenes que representan el modo de vida capitalista (15,16,17). La secuencia inicia con los cadáveres de unas vacas siendo

²⁵⁷ Véase capítulo III.

procesadas. Las imágenes siguen, y al igual que la secuencia de la fábrica, es interrumpida con carteles que contienen datos estadísticos y, luego de ello, se presentan las imágenes que aluden al imperialismo. Todo lo anterior es acompañado por una canción, finalizando con la imagen de un cráneo desollado de una vaca. Esta, a nuestro entender, es quizá la secuencia más violenta que contiene la película.



Imagen 15. Fotograma extraído de la primera parte de “La hora de los hornos”, titulado “Neocolonialismo y violencia”. Capítulo 9 (“La dependencia”).



Imagen 16. Fotograma extraído de la primera parte de “La hora de los hornos”, titulado “Neocolonialismo y violencia”. Capítulo 9 (“La dependencia”).

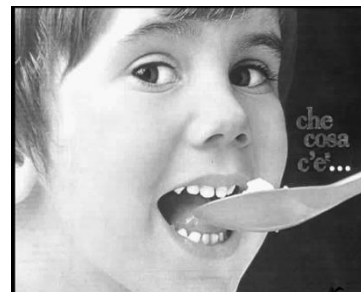


Ilustración 171. Fotograma extraído de la primera parte de “La hora de los hornos”, titulado “Neocolonialismo y violencia”. Capítulo 9 (“La dependencia”).

Esta *imagen malicia* es, como bien nos recuerda Didi-Huberman, “ni más ni menos, diría un teólogo católico, que el poder del *diablo*”²⁵⁸, podríamos decir que “la malicia designa la disposición espiritual para hacer el mal por vías insidiosas”.²⁵⁹ En este sentido, ¿cómo podemos ver, pues, esta *insidia* en *La hora* o en específico en esta secuencia? Quizá el *poder del diablo* y su *insidia*, radique en hacernos ver la destrucción de la naturaleza por vías (neocoloniales) del hombre -y digo hombre porque solo ellos pueden ser los autores de esta barbarie-; o bien, quizá el *poder del diablo* y su *insidia* radique en hacernos ver a la “bestia negra” con la que manda su mensaje:

Que la imagen pueda ser caracterizada como una “malicia” dialéctica nos sugiere en primer lugar que aparece en el mundo de lo representado al modo de una

²⁵⁸ Didi-Huberman, “La imagen malicia”, 178.

²⁵⁹ Ibid.

“bestia negra”, tan poderosa como hipócrita: hablar de imagen-malicia es ante todo hablar de *malestar en la representación*.²⁶⁰

De aquí se desprenden dos preguntas: ¿Qué veía el/la *espectador(a) clandestino* (obrero, estudiante, campesino) cuando veía a la “bestia negra” (una vaca curiosamente negra a punto de morir) llorar por su muerte? (18) No lo sabemos con exactitud, pero a ojos del presente, diremos que sin duda esta imagen expresa *ese malestar*: el malestar de una historia construida a través de contradicciones y en falsas representaciones, donde vemos al matadero no solo cómo metáfora literal de la destrucción de la naturaleza, sino como metáfora de la (auto)destrucción del ser humano.



Imagen 18. Fotograma extraído de la primera parte de “La hora de los hornos”, titulado “Neocolonialismo y violencia”. Capítulo 9 (“La dependencia”).

Por otro lado, ¿qué es lo que veía la “bestia negra”? Tampoco lo sabemos, y aunque la película nos muestre su terrible final Solanas y Getino no pudieron poner una cámara dentro de la cabeza del animal. A ojos del presente, tampoco lo sabremos, solo nos quedará *imaginar*, como bien dice Didi-Huberman, “*el espíritu del mal* en virtud del cual son cometidos todos los pecados del mundo”²⁶¹, aunque sabemos perfectamente, como humanos racionales, que la vaca está viendo a su verdugo y ese verdugo es el humano mismo.

²⁶⁰ Ibid.

²⁶¹ Ibid.

Finalmente diremos que se revela una *imagen en suspenso* y esta tiene su presencia en la parte final de la primera parte, en el capítulo trece titulado *La opción*. Lo que más resalta de esta secuencia, por un lado, es la *voz over* que narra “la opción” que queda para la resistencia en la lucha por la liberación, acompañada de una secuencia del cadáver de Ernesto “Che” Guevara siendo fotografiado. La secuencia finaliza con una imagen del “Che” muerto que se queda *suspendida* por poco más de 4 minutos, con una canción que la acompaña. (19).

La voz over comienza a concluir el capítulo con una extensa cita que, además de referir a una *posible opción* para la liberación, nos recuerda, creemos nosotros, a lo que Benjamin apuntaba a propósito del *sacrificio*: “La idea de sacrificio no puede imponerse sin la idea de *redención*. [Hay un] intento de mover a los obreros al sacrificio”²⁶². Solanas y Getino nos dicen algo muy similar que también podríamos decir, se asocia con el pensamiento benjaminiano, como única opción de redención:

¿Cuál es la única opción que queda al Latinoamericano? *Elegir* con su rebelión su propia vida, su propia muerte. Cuando se inscribe en la lucha por la liberación, la muerte deja de ser la instancia final. Se convierte en un acto liberador, una conquista. El hombre que *elige su muerte* está eligiendo también una vida. Él es ya la vida y la liberación misma totales. En su rebelión... el latinoamericano recupera su existencia.²⁶³

²⁶² Benjamin, “Sobre el concepto”

²⁶³ Getino y Solanas, “La hora de los hornos”, última parte, min. 1:22.



Imagen 19. Fotograma extraído de la primera parte de “La hora de los hornos”, titulado “Neocolonialismo y violencia”. Capítulo 13 (“La opción”).

Si el/la latino/a en su rebelión (sacrificio) recupera su existencia (redención), es porque también hay, por parte de Solanas y Getino *un intento de mover* a los pueblos latinoamericanos a la liberación, en este caso, del dominio neocolonial. La imagen en suspenso del “Che”, creemos, podría mostrar por un instante, la imagen de la *humanidad [latinoamericana] redimida*.

Recordemos que Benjamin concibe el *suspenso* como *cesura*: “cuando el pensamiento se inmoviliza en una constelación saturada de tensiones aparece la *imagen dialéctica*. Es la *cesura* en el movimiento del pensamiento.”²⁶⁴ Si pensamos que la imagen del “Che” muerto, *suspendida* durante poco más de cuatro minutos, *inmoviliza el pensamiento* es porque, imaginamos que el/la *espectador(a) clandestino(a)* se encontraba en el momento “saturado de tensiones”: el peligro de ser aprehendido por las fuerzas militares, o peor aún, de arrodillarse ideológicamente ante un sistema neocolonial. *La imagen*, entonces, aparece como *necesaria* y *urgente* en el *momento de peligro*.

Imagen dialéctica; imagen del pasado; imagen malicia; dialéctica en suspenso, como hemos dicho tiene muchos nombres, pero evocan un mismo movimiento: el

²⁶⁴ Didi-Huberman, “La imagen malicia”, 170.

movimiento que recuerda. Ya sea para recordar los testimonios de una clase explotada, racializada y desplazada; o para hacernos recordar por qué el humano se separó hace mucho de la naturaleza y comenzó la destrucción de ella; o quizá para recordar la figura del “Che” como una *mártir del pasado*, *necesario* en un momento de peligro y *urgente* para la revolución y la liberación de los pueblos oprimidos.

Creemos pues, que dentro de *La hora de los hornos* se presentan estas *imágenes dialécticas* que, a través de un *montaje de los tiempos heterogéneos*, logran la imagen verdadera de la historia de Latinoamérica o por lo menos, la *historia de los vencidos* en América Latina. Creemos que el tratamiento que Solanas y Getino, como *cinéastas-traperos de la memoria*, le dan al *montaje cinematográfico* son las mismas que Benjamin²⁶⁵ le daba a su noción de montaje en el cine: “*desenreda -desmonta y remonta- todas las formas de visión, todos los ritmos y todos los tiempos preformados en las máquinas actuales*”²⁶⁶, y en tanto Benjamin diga que “*todos problemas del arte actual sólo pueden hallar su formulación definitiva en correlación con el film*”²⁶⁷, nosotros diremos que *todos los problemas de una historia positivista y oficial, pueden hallar su (re)formulación definitiva en correlación con La hora de los hornos*, o en su caso, con el *Tercer Cine*.

²⁶⁵ Ibid., 181. Benjamin citado por Didi-Huberman.

²⁶⁷ Ibid.

CONCLUSIONES

Sin duda alguna las posibilidades del cine son interminables. Al tener una relación inherente con la realidad (y con el tiempo), dichas posibilidades se expanden aún más y esto permite la creación de imágenes que logran representar a la realidad de diversas formas. Una de esas formas es en relación con la *historia*. Tal es el caso de *La hora de los hornos*, la obra del Grupo Cine liberación que cambió el hecho cinematográfico y que fundó una nueva vanguardia cinematográfica que innovó no solo un lenguaje cinematográfico, sino incidió en la sociedad de una manera diferente a como lo habían hecho otras vanguardias cinematográficas con anterioridad.

A través de los antecedentes históricos antes mencionados, pudimos observar que, gracias a las propuestas del Nuevo *Cine Latinoamericano* desarrollado en diversos países, se pudo conformar el movimiento (aunque posteriormente cuestionado) de cineastas llamado *Tercer Cine*. Gracias a las propuestas de Glauber Rocha, Julio García Espinosa, Fernando Solanas y Octavio Getino, pudimos analizar cómo es que el que el *Tercer Cine*, si bien no pudo terminar de definirse, si pudo dar las pautas necesarias para transformar no solo la historia del cine latinoamericano, sino integrarse dentro de la historia del cine en general. Además, dio pie a la búsqueda de un lenguaje propio que reflejara verdaderamente la realidad latinoamericana, cosa que fue de vital importancia en medio de la crisis del continente.

Asimismo, ubicar la obra del Grupo Cine Liberación dentro del contexto del *cine militante latinoamericano* fue fundamental para señalar a *La hora de los hornos* como pieza clave para entender la génesis del movimiento del *Tercer Cine*, pero también para señalar su práctica cinematográfica como única, diferente y excepcional, y que creemos, merece todo el respeto de las y los grandes cineastas de la historia del cine. Precisamente por ese compromiso que los cineastas argentinos tenían con la sociedad, con la política, con la con el cine y con la historia; en los momentos de peligro y censura, y a la constante represión. Es por ello que la tanto la película, como la práctica cinematográfica de Grupo Cine Liberación, son elementos fundamentales para entender este hecho cinematográfico llamado Tercer Cine.

Por otro lado, en un segundo momento, pudimos analizar algunas características formales y de contenido de *La hora* que nos permitieron leer a dicha película como un *cine-ensayo* que, aunque influenciado por la escuela europea del Cine de Autor y el Grupo Dziga Vertov, pudimos observar que el tratamiento que Solanas y Getino le dan al *cine-ensayo* es excepcional e innovador, precisamente por comparar su obra con otras obras teórico-políticas como lo fueron *Los condenados de la tierra* de Frantz Fanon. De esta forma los cineastas argentinos logran dar un *giro cinematográfico* y colocan su obra como un *ensayo político* en sí mismo. En ese sentido, pudimos analizar que la película no sólo se queda en el espacio cinematográfico por ser un *cine-ensayo*, sino que se abre en sus posibilidades sociales y políticas, y se transforma en un hecho político en sí mismo.

Pero *La hora de los hornos* no sólo se queda en el ámbito cinematográfico ni el ámbito de lo político, sino que sus *posibilidades como cine*, abarcan otros espacios que, como vimos, supera tanto el canon cinematográfico, como la ciencia social, y pasa a comprometerse con otras disciplinas del conocimiento, como lo es la historia. En ese sentido, a través de la exposición de algunos/as investigadores/as en torno a las categorías históricas contenidas dentro de la película, pudimos tener un punto de partida que fue de vital importancia para (re)leer esas mismas categorías bajo un marco teórico distinto, y que esto nos permitiera leer a la obra de Grupo Cine Liberación como un *cine-ensayo histórico* en su totalidad.

Así, a través de la obra de Walter Benjamin y su subsecuente pesador, Georges Didi-Huberman, pudimos encontrar las herramientas teórico-filosóficas y metodológicas, para poder encontrar en *La hora de los hornos* los paralelismos necesarios y así poder leer a la película como un *ensayo visual*, que no solo reformula el canon cinematográfico y no sólo incide en la política como un ensayo de gran envergadura, sino que está *pensando* la historia y también la está *(re)escribiendo*. En ese sentido, pudimos observar cómo la película se compromete con la historia, y al hacer esto, también se compromete con el tiempo, el pasado y la memoria.

El modelo teórico-filosófico de Benjamin, que abarca la filosofía de la historia hasta la historia del arte, permitió dar las pautas necesarias para encontrar paralelismos tanto con *La hora de los hornos* como película, como con la *práctica cinematográfica* de Grupo Cine

Liberación. De tal forma que pudimos observar que el abordaje historiográfico -o “corrección mesiánica”- que propuso Benjamin en el siglo XIX a la social democracia y a los malos historiadores positivistas, puede ser aplicable al contexto latinoamericano de diversas formas. Desde las concepciones históricas, hasta las concepciones de la producción cinematográfica latinoamericana.

Así, a través de las reflexiones de Michael Löwy pudimos tener un punto de partida que nos permitió aún más justificar el trabajo de Solanas y Getino como un ejercicio que está pensando y (re)escribiendo la historia, en este caso, de América Latina. Las ideas de Löwy - que nada tienen que ver con el cine- nos permitieron encontrar otras similitudes entre las *Tesis de la historia* y el contenido teórico dentro de *La hora de los hornos*, y esto dio pauta a pensar a la película como un *cine-ensayo histórico*, que en sí mismo, hace historia, la comunica y la enseña.

En ese sentido, pensar *el concepto de historia*, la figura del *historiador-trapero de la memoria*, la *imagen dialéctica* y el *montaje*, fue lo que permitió justificar el trabajo de Grupo Cine Liberación como un *cine-ensayo* histórico que tiene las características fundamentales que permite comparar dicha obra con el pensamiento de Walter Benjamin, y así poder justificar el trabajo de los *cineastas como historiadores* que se comprometen de diversas formas, a (re)escribir aquellas historias que son silenciadas por el progreso neocolonial.

Como pudimos observar, el *concepto de historia* pudo (y puede) ser aplicable al contexto Latinoamericano, precisamente porque hay hechos políticos y universales que atraviesan tanto el pensamiento de Benjamin, como el de Solanas y Getino. Pero también, la figura del *historiador-trapero de la memoria* en Benjamin, fue análoga a la práctica cinematográfica de Solanas y Getino, la cual permitió concebir a dicha práctica cinematográfica como una manera de (re)escribir y (re)construir *la historia de los vencidos*.

Asimismo, la *imagen dialéctica* fue el concepto que terminó de justificar la tarea de los *cineastas-traperos de la memoria*, pues al utilizar los *desechos* y *reutilizarlos* a través del *montaje* de los *tiempo heterogéneos* -traducido a un montaje cinematográfico-, pudimos comprender la potencia dialéctica de la imagen, de tal forma que pudimos verla expresada bajo tres metáforas interesantes: *la imagen del pasado*, *la imagen malicia* y *la imagen en*

suspendo. De esta forma pudimos concluir que, sin duda alguna, el pensamiento de Benjamin está presente dentro de *La hora de los hornos*.

Desde las propiedades interdisciplinarias de las ciencias de la comunicación, creemos que *La hora de los hornos* también puede ser leída como un texto (recordemos su cualidad de *ensayo*) y así proponer un modelo de estudio en donde la *semiótica del cine* tiene lugar. Si pensamos en las ideas de Umberto Eco, en torno al “código cinematográfico”, podemos entender al cine como un *lenguaje*, el cual contiene condiciones similares a un sistema lingüístico en los cuales los significantes y significados dotan de sentido a lo que se busca enunciar, en este caso, una versión *historiográfica* (pero crítica) de América Latina.

En ese sentido, creemos que la importancia de la inclusión de materiales (texto, imagen, foto) dentro de la película son parte fundamental para la *transmisión* y enseñanza de la historia, en el sentido en que sus receptores(as) (espectadores(as)) -además de formar parte integral en este proceso de comunicación- no solo reciben el mensaje (enseñanza) como “agentes pasivos”, sino que son transformadores(as) del mensaje mismo, pues la película (y la forma en que comunica/exhibe) permite incluir a las y los espectadores(as) como coautores(as) de la obra misma, permitiendo un espacio para que las y los receptores(as) puedan dialogar y moldear el mensaje.

De esta forma, la película viene de alguna manera a innovar el esquema tradicional de la comunicación (emisor-mensaje-receptor), precisamente porque la película (medio) ofrece ese espacio de *intercambio* de ideas, en el cual las y los espectadores(as) pasan de ser “receptores(as) pasivos(as)” -en este caso de la historia-, a ser transformadores(as) de su historia misma; y ahí radica su aportación: en ofrecerle a las y los receptores(as) (o bien, espectadores(as)) una cualidad “activa” e “integral” dentro de todo el *intercambio comunicacional* que existen entre la exhibición de la película y la recepción de la misma. Creemos pues, que esta es la principal aportación que puede hacer *La hora de los hornos* hacia el campo de las ciencias de la comunicación; y para los estudios culturales del cine en general.

Tenemos entonces que *La hora de los hornos* se presenta, como un *monumento* a la memoria de los pueblos latinoamericanos. Precisamente porque lo que hace la obra del Grupo Cine Liberación es la (re)construcción, tanto del pasado como de la historia, y de la memoria

de los pueblos azotados por el progreso, y lo logran a través de la realización de un *cine-ensayo* histórico que tiene las capacidades para (re)construir la historia de los vencidos, y que simultáneamente, cuestiona los estatutos de la Historia Oficial.

Finalmente, podemos decir que *La hora de los hornos* es una pieza clave -entre muchas otras- de concebir a la historia. Pero no sólo para concebirla, sino para incidir en ella, reconstruirla y finalmente comunicarla, y que principalmente sirva para su enseñanza (recordemos su carácter de “palimpsesto-obra abierta”). Esto, como mencionamos al principio de esta investigación, permite no sólo a *La hora* despojarse de términos como “fuente” o “material audiovisual” -a la que seguro ya una variedad de historiadores(as) han accedido para “estudiar el pasado”-, sino que permite un vuelco al cine mismo, pues al usar la *imagen en movimiento* como esencia del cine mismo, compromete a la imagen no sólo con la realidad, sino con *la obra de los individuos en el tiempo* llamada “historia”.

Algo que vale la pena decir de todo esto, es que las conclusiones no son cerradas en su totalidad. Creemos que el pensamiento de Benjamin es fundamental no solo para entender las reflexiones más importantes en torno a la filosofía de la historia, sino por su aportación a la historia del arte, más específicamente a sus reflexiones en torno al cine. Creemos pues, que su pensamiento -muchas veces rechazado por los círculos académicos-, puede ayudar incluso a proponer un modelo teórico para hablar de la ontología del *Tercer Cine*, precisamente porque la gran mayoría de producciones cinematográficas apelan a reflejar a los pueblos y su *historia olvidada* de diversas formas.

Por esta y por muchas más razones, podríamos hablar de la posibilidad de incluir a Benjamin para teorizar el *Tercer Cine*, precisamente porque aquí la imagen no sólo se compromete con la realidad -cualidad inherente del cine-, sino que abre sus posibilidades para relacionarse con la historia, y al hacer esto, se vincula con el tiempo y la memoria, elementos que el cine ya ha explorado en diversas formas, pero creemos que, el cine latinoamericano tiene mucho que decir, porque quizá dichos elementos sean la esencia misma de su propio lenguaje y ser.

El cine entonces, pero específicamente la obra de Grupo Cine Liberación no solo muestra las posibilidades de politizar el arte cinematográfico, sino que muestra sus capacidades únicas, extraordinarias y esenciales, tanto para para la (re)construcción de una

historia de los olvidados, como para la comprensión y enseñanza de una *historia crítica* que desafía las nociones generales de una “historia universal”. Así, en medio de una crisis continental, donde la censura y la represión no deja espacio para la expresión, no queda más que sacar los *fúsiles*, como bien nos recuerdan Solanas y Getino, y disparar 24 fotogramas (de historia) por segundo en la memoria del pueblo latinoamericano.

Bibliografía

- Aguilar, Gonzalo. «La salvación por la violencia: Invasión y La hora de los hornos.» En *Espisodios cosmopolitas en la cultura argentina*, de Gonzalo Aguilar, 85-120. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2009.
- Aguirre, Carlos A. . «De antimanales y antidefiniciones de la historia.» En *Atimanager del mal historiador*, de Carlos A. Aguirre, 17-46. México: La Vasija, 2002.
- Benjamin, Walter. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. México: Editorial Itaca, 2008.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Editorial Itaca, 2003.
- Campo, Javier. «Filmando teorías políticas: dependencia y liberación en La Hora de los hornos.» *Política y Cultura*, 2014: 65-88.
- de Taboada, Javier. «Tercer Cine: Tres Manifiestos.» *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 2011: 37-60.
- del Valle, Ignacio. «Hacia un tercer cine: del manifiesto al palimpsesto .» *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano*, 2012: 1-23.
- Didi-Huberman, Georges. «La imagen malicia .» En *Ante el tiempo*, de Georges Didi-Huberman, 23-32. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2015.
- Emmelhainz, Irgard. «Cine Militante: del internacionalismo a la política neoliberal.» *Secuencias: revista de historia del cine*, 2016: 95-111.
- Figueroa, Noelia. «El abordaje historiográfico desde Walter Benjamin: desecho, coleccionista y traperero .» *Revista digital de la Escuela de Historia Universidad Nacional de Rosario*, 2014. : 105-117 .
- García Espinosa, Julio. «Por un cine imperfecto.» *Hablemos de cine*, 1970: 37-42.
- Godard, Jean Luc, y Fernando Solanas. «Godard por Solanas. Solanas por Godard.» *Cinema Comparative*, 2016: 15-20.
- Mestman, Mariano. «Estados Generales del Tercer Cine.» *Rehime. Cuadernos de la Red de Historia de los Medios*, 2013-2014: 18-79 .
- Mestman, Mariano. «Hacia un tercer cine: del manifiesto al palimpsesto .» *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano*, 2012: 1-23.
- Mestman, Mariano. «La hora de los hornos: el peronismo y la imagen del "Che".» *Secuencias: revista de cine*, 1999: 52-65.
- Mestman, Mariano. «Presentación.» En *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina. Contracultura, experimentación y política*, de Mariano (coord.) Mestman, 5-61. España: Akal, 2016.

- Morales, Luis Fernando. *Serguei Eisenstein: montaje de atracciones o atracciones para el montaje*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2009.
- Rabe, Ana María. «Benjamin en Argentina: Historia, memoria y el presente del pasado.» *Constelaciones: Revista de Teoría Crítica*, 2010: 301-317.
- Rocha, Glauber. «Estética del hambre.» *Ramona: Revista de artes visuales*, 2004: 53-55.
- Sadoul, George. *Historia del cine mundial*. México: Siglo veintiuno editores, 1982.
- La hora de los hornos*. Dirigido por Fernando Solanas y Octavio Getino. 1968.
- Solanas, Fernando, y Octavio Getino. «Hacia un tercer cine.» *Revista Universitária do audiovisual*. 15 de Septiembre de 2010. <http://www.rua.ufscar.br/hacia-un-tercer-cine/> (último acceso: 15 de Enero de 2021).
- Stam, Robert. «The Two Avant-Gardes: Solanas and Getino's.» En *Documenting the documentary. Close Readings of Documentary Film and Video*, de Barry Keith Grant y Jeannette Sloniowsky, 271-287. Detroit: Wayne State University Press, 2014.
- Stam, Robert, Robert Burgoyne, y Sandy Flitterman-Lewis. «La semiología del cine.» En *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, de Robert Stam, Robert Burgoyne y Sandy Flitterman-Lewis, 47-87. Barcelona: Paidós, 1999.
- Tal, Tzvi. «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.» *E.I.A.L.*, 1998: 39-54.
- Trombetta, Jimena, y Paula Wolkowicz. «Una ensayo revolucionario. Sobre la hora de los hornos, del Grupo Cine Liberación.» En *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros, vol. I (1986-1969)*, de Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras, 403-426. Buenos Aires: Editorial Nueva Librería, 2009.
- Veliz, Mariano. «El cine militante latinoamericano y la narrativa contrahistórica.» *Revista Lindes*, 2010.
- Wolkowicz, Paula. «La hora de los hornos del Grupo Cine Liberación y la construcción de un peronismo revolucionario.» *V Jornadas de Sociología de la UNLP*. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2008. 1-2.