

SOLANAS'S RECENT DOCUMENTARIES

Por Magali Mariano (TECC, FA) y María Emilia Zarini (CIC-FA)

La Hora de los Hornos [Solanas, Getino, 1968] se erige, indudablemente, como punto de inflexión en el cine documental argentino y es, quizá, el emprendimiento inaugural del cine político en dicho país. Es posible postularlo como el filme que marca el cénit de lo que se conoció como Nuevo Cine Latinoamericano a finales de los años sesenta y principios de los setenta, y la sólida propuesta teórica que lo sustentó (*Hacia un tercer cine*) funcionó como parteaguas de las elaboraciones conceptuales en las tendencias cinematográficas emergentes en la época. Como *collage político*, supo articular y vincular de modo indisoluble un lenguaje experimental con un proyecto político inalienable de la coyuntura histórica que lo vio nacer. Como *cine-ensayo*, supo generar un discurso crítico, reflexivo, ideológico, sociológico e histórico en consonancia con el campo intelectual de la época, como así también con las tendencias cinematográficas emergentes a nivel mundial.

A 50 años de su creación, nos proponemos un trabajo en dos líneas: por un lado retomar los análisis previos en torno a las *filiaciones teórico-políticas* anteriores al filme que pueden ser detectados al interior del mismo para identificar si ciertos lineamientos ideológicos se reactualizan en los subsiguientes filmes de Solanas. Y por otro lado, detectar las tendencias estéticas a las que la película adhiere y aquellas que le son propias para luego intentar localizar su continuación en la obra posterior del director. Consideraremos, en esta dirección, la influencia de las lógicas de producción, realización y exhibición de *La Hora de los Hornos* en las formulaciones teóricas y estéticas del film, y en qué medida las mismas se han replicado, o no, en la obra documental de Solanas del nuevo siglo. Tendremos en cuenta que ambas líneas de trabajo es probable que no se hallen escindidas una de la otra y por el contrario constituyan una 'única' plataforma teórica/estética.

Consideraciones preliminares en torno a las *filiaciones teórico-políticas* en *La Hora de los Hornos*

En 1979, y con motivo de los diez años de *Hacia un tercer cine*, Octavio Getino publicaba un artículo en el que reflexionaba detenidamente sobre este emblemático manifiesto —que antes que “manifiesto” se difundía con el subtítulo de ‘Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo’— sobre *La Hora de los Hornos* y su comprometida y trascendente imbricación. Decía entonces que tanto el filme como los materiales elaborados por Cine Liberación debían analizarse en el contexto específico de su germinación, “en el de una intelectualidad de clase media, influenciada por las luchas del proletariado nacional, resuelta a establecer alianzas —y en el

mejor de los casos, lograr una síntesis— con aquel, pero sujeta aún a contradicciones y limitaciones heredadas a lo largo de la neocolonización del país”. (Getino, 1979: 4)

En *Hacia un tercer cine*, Getino y Solanas advertían que dicho manifiesto proponía un esbozo de hipótesis que nacía de esta experiencia germinal y que en consecuencia no intentaba presentarse como un “modelo o alternativa única o excluyente, sino como proposiciones útiles para profundizar el debate acerca de nuevas perspectivas de instrumentación del cine en países no liberados” (Getino, Solanas; 1969:19)

El manifiesto, publicado en 1969 —un año después del estreno de *La hora de los hornos*— en la revista *Tricontinental*¹ (editada en La Habana, Cuba), condensa los múltiples y concretos postulados sólidamente formulados y problematizados en la película.

Como señala Mestman (2009) “*La hora de los hornos*, ópera prima del grupo Cine Liberación, penetra en el panorama mundial en tiempos convulsivos” [3] (el Mayo del 68 y la aparición de un cine europeo militante que lo acompaña; la guerra de Vietnam; la aparición de nuevos cines africanos; la consolidación del Movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano; la aparición de una intelectualidad de izquierda —con intelectuales adscritos o en proceso de adscripción al peronismo— entre otros) estableciendo un diálogo con el resto de los países tercermundistas pero orientado fundamentalmente a un revisionismo sesudo y crítico de la historia nacional.

La influencia ideológica de Franz Fanon —fundamentalmente en relación a los conceptos desarrollados en su libro *Los condenados de la tierra*²— en *La hora de los hornos* y en consonancia también en *Hacia un tercer cine*, es rotunda y ha sido vastamente analizada. Repasaremos, brevemente, algunas de las concepciones y postulados más significativos, a fin de pensar: cómo se han articulado, en una primera instancia, con la forma cinematográfica de éste film monumental, y en una segunda instancia, con la de los documentales de Solanas en el período 2004-2016, a saber: *Memoria del saqueo* (2004); *La dignidad de los nadie*s (2005); *Argentina Latente* (2007); *La última estación* (2008); *Tierra sublevada. Parte I: Oro Impuro* (2009); *Tierra sublevada. Parte II: Oro negro* (2010); *La guerra del fracking* (2013) y *El legado estratégico de Juan Perón* (2016)³.

Cabe decir que después de *La hora de los hornos*, más concretamente en el año 1971, el Grupo Cine Liberación es convocado por Juan Domingo Perón para filmar en la ciudad de

¹ En marzo de 1969 apareció publicado en la revista “Cine Cubano” un reportaje a integrantes del grupo Cine Liberación en el que por primera vez se hacía referencia al Tercer Cine. Meses después, en octubre de 1969, aparecía en la revista “Tricontinental” de la OSPAAAL (La Organización de Solidaridad de los Pueblos de África, Asia y América Latina), editada también en La Habana.

² Publicado en noviembre de 1961 cuando Frantz Fanon estaba a punto de morir de leucemia. El libro fue impreso en semi clandestinidad y desde su aparición se prohibió su difusión, en Francia, bajo la acusación de «atentar a la seguridad interior del Estado».

³ *El legado estratégico de Juan Perón* quedará fuera del presente análisis.

Madrid sus dos testimonios cinematográficos: *Perón: La Revolución Justicialista y Actualización política y doctrinaria para la toma del poder*. Con este trabajo finaliza la primera etapa documentalista de Solanas, que no vuelve a trabajar en el cine documental hasta el nuevo siglo. Entre 1975 y 2004, realiza cinco ficciones⁴ y deja inconclusa una sexta⁵, que interrumpe para volver al documental, con *Memoria del saqueo*, el film que inaugura su segunda y prolífica etapa documentalista.

Es posiblemente en las lógicas de producción y exhibición que atraviesan y condicionan los filmes abordados, en donde se evidencian las más significativas diferencias. *La hora de los hornos* se realizó en la más absoluta clandestinidad entre 1965 y 1968, años en que Solanas y Getino (y más tardíamente Vallejo) recopilaron material de archivo y registraron testimonios de militantes, referentes políticos, intelectuales y dirigentes estudiantiles. El filme estrena en la *Mostra Internazionale del Cinema Nuovo* de 1968, en Pesaro, Italia, en donde obtiene el Gran Premio de la Crítica. Ese mismo año, obtiene el Premio del Público, el FIPRESCI y el Premio Ecuménico en el *Festival Internacional de Mannheim*. y es considerado Mejor Film en el *Festival de Mérida*, Venezuela. La exhibición clandestina o semiclandestina en Argentina comienza en 1968 y según explica Mariano Mestman (2009) “en sus inicios se desarrolló principalmente en relación con el espacio creado en torno a la CGT [Confederación General del Trabajo] de los argentinos [en donde] confluían grupos o formaciones políticas e intelectuales, tendencias estudiantiles junto a un sector del movimiento combativo opositor a la dictadura del General Onganía” [6] En cambio, los documentales del período 2004-2013 son pensados, realizados, montados y exhibidos en un contexto completamente distinto: por un lado, Solanas está consolidado como un gran cineasta argentino (con una vasta trayectoria en ficción y reconocimiento a nivel internacional) y en progresivo afianzamiento como dirigente político. Por otro lado, el autor retoma la cámara documental en tiempos en los que peligraba la continuidad del Estado nacional como una entidad con capacidad de autogobierno, de garantizar las condiciones materiales básicas para la supervivencia, en tiempos de un pueblo en acción, de un pueblo que había alcanzado el más álgido nivel de descreimiento en la política, en las instituciones, en la justicia, que golpeaba sus cacerolas en las plazas y en los balcones de sus casas mientras exigía a viva voz “que se vayan todos”⁶. Solanas vuelve al documental y

⁴ *Los hijos de Fierro* (1975); *El exilio de Gardel (Tangos)* (1985); *Sur* (1988); *El viaje* (1992); *La nube* (1998).

⁵ *Afrodita, el sabor del amor* (2001).

⁶ ¡Que se vayan todos! fue un lema surgido espontáneamente en el curso de las protestas populares, que caracterizaron a la crisis de diciembre de 2001 en Argentina para expresar la crisis de representatividad y exigir renuncia masiva de los gobernantes. Encuestas y análisis políticos concluyeron que en esos días el 70% de la población apoyaban la consigna "que se vayan todos" (Kollmann, Raúl (18 de diciembre de 2005). «Lo que quedó del país del que se vayan todos». *Página/12*. Consultado el 13 de agosto de 2015)

lo hace denunciando las causas y consecuencias de la crisis política, económica y social que, en los albores del nuevo siglo, estaba dejando a casi la mitad del país bajo la línea de pobreza.⁷ El nuevo contexto de producción y circulación de los films, lejos de ser “hostil” como en *La hora...*, fue auspicioso y legitimante: los documentales del período 2004-2013 (fundamentalmente, los primeros tres) reforzaron las denuncias que el pueblo estaba manifestando y buscaron explicar las causas que habían llevado al país a una de sus más terribles crisis. *Memoria del saqueo*, *La dignidad de los nadies* y *Argentina Latente* lograron catalizar una voluntad generalizada, tuvieron la fuerza *instituyente* del contexto que los vio nacer. En cambio, *La próxima estación*, *Tierra Sublevada Parte I y Parte II* y *La guerra del fracking*, fueron producidos en un contexto de mayor estabilidad con un Solanas cada vez más interesado en la dirigencia política y de alguna manera más “conservador” en sus recursos y tópicos. La crítica no se dirigió a esa historia reciente sino hacia el presente inmediato. Sin embargo, y paradójicamente, estos documentales “pierden” ese carácter de urgencia, de contingencia, de ruptura que tenían los primeros tres (en total concordancia con *La hora de los hornos*) y adquieren un tono más “didáctico” y una nueva función: condensar la plataforma política de Movimiento Proyecto Sur y fortalecer la “imagen” de Solanas como líder político de dicha agrupación.

El regreso al documental: “O Inventamos o Erramos”

Solanas llega a Argentina el 19 de diciembre de 2001 después de un viaje por Europa. Cansado, se acuesta temprano sin saber que al día siguiente caería el gobierno de Fernando de la Rúa, “...el 20 de diciembre Pino prendió el televisor y se encontró con ese terrible panorama que ofrecía la Plaza de Mayo, convertida en un espacio de represión policial. Entonces, (...) no dudó en calzarse la cámara al hombro y dirigirse junto a sus hijos a la Plaza a compartir la resistencia popular y caminar con la gente. Esas imágenes tomadas al calor de los acontecimientos quedaron para la posteridad en *Memoria del saqueo*, película que marcó el inicio de una saga (que continuó con *La dignidad de los nadies* y seguirá con *Argentina latente...*)⁸” y su retorno a la producción documental.

Ahora bien, ¿cómo se actualizan, disuelven o renuevan los tópicos temáticos, los formales y las condiciones de producción y exhibición de *La hora de los hornos* en estos primeros documentales en los albores del nuevo siglo?

⁷ Extraído de: <http://www.cepal.org/prensa/noticias/comunicados/8/45168/tabla-pobreza-indigencia-18países-es.pdf>

⁸ Extraído de la nota “La Historia viva en imágenes” en el suplemento Cultura y Espectáculos. Diario Página 12. 6/9/2006. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/8-3689-2006-09-06.html>. Último acceso: 21/08/2016

La actualización de los tópicos temáticos en los documentales del período 2004-2013

El revisionismo histórico, la descolonización, la reflexión sobre el rol de los intelectuales, la violencia como “pasaje a la acción liberadora”, el espontaneísmo, la liberación, la dependencia y el diálogo entre lo nacional y lo latinoamericano, son tópicos que atraviesan y estructuran *La hora de los hornos*. Sin embargo, no todos permanecen ni conservan la misma impronta en la obra documental de Solanas del período 2004-2013.

El revisionismo histórico

El interés por revisar crítica y agudamente la historia argentina es uno de los lugares recurrentes que continúa sustentando la filmografía de Solanas. Incluso sigue estructurando sus ideas con aquella notable premisa que alguna vez dio forma a *La hora...*: “Salimos a filmar como si la película fuera un cuaderno y la cámara una lapicera”⁹. Ideas que se clarifican con la praxis; tesis y antítesis que alcanzan la síntesis; notas que se imbrican en capítulos y párrafos, con subtemas y objetivos distintos pero propios de una misma revisión como lo fueron: “Neocolonialismo y Violencia”; “Acto para la liberación” y “Violencia y Liberación”, las tres partes de *La hora de los hornos*.

Memoria del saqueo (2004), *La dignidad de los nadie*s (2005) y *Argentina Latente* (2007) conforman la trilogía “sobre la Argentina” en palabras de Solanas (2007), —que proyectaba una tetralogía con *Los hombres que están solos y esperan*, película que empezó a rodar pero no culminó. La crisis del 2001 es el punto de partida de estas tres películas para revisar la década del ‘90 (e incluso ir más atrás, hasta la última dictadura militar en 1976, fundamentalmente en *Memoria del saqueo*) en tres grandes dimensiones: una macroestructural, analítica de las políticas del poder y concentrada en denunciar las causas de la crisis (*Memoria del saqueo*); una microestructural, intimista y cotidiana, construida con los testimonios de los protagonistas de la resistencia social que dan cuenta de las consecuencias de la crisis (*La dignidad de los nadie*s); esta dimensión resulta perfectamente pensable desde la concepción de cine-acto elaborada por Solanas y Getino (1969) en *Hacia un tercer cine*: “es la sintetización de los datos que proporcionan las sensaciones, su ordenamiento y elaboración, la etapa de los conceptos, de los juicios, de las deducciones (en el film el locutor, los reportajes, las didascalias o el narrador que conduce la proyección-acto).” La última de las tres, la más proyectiva, nuevamente volcada hacia lo

⁹ Antonio González Norris, “La hora de los hornos. Entrevista a Fernando Solanas”, en VVAA, Hojas del cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano, vol. 1, Centro y Sudamérica, México, UAM/Fundación Mexicana de Cineastas, 1988, p. 71.

macroestructural, construida como una *roadmovie-ensayística-testimonial* que da cuenta del potencial de la Argentina para renacer y que, en consecuencia da cuenta de las potenciales formas de salir de la crisis (*Argentina Latente*). Aquí el diálogo con la tercera parte de *La hora...* y con el manifiesto de 1969: la premisa está en el pasaje del conocimiento racional a la práctica “revolucionaria”; demostrado fehaciente, empírica y teóricamente el gran potencial de Argentina para *crecer*, sólo resta la acción y con ella la comprobación de la teoría materialista dialéctica de la unidad del saber y la acción.

Como se puede advertir, es notable el punto de encuentro de las primeras tres películas de la nueva era de documentales de Solanas con la estructura vertebral de *La hora de los hornos* (en relación a la organización dialéctica de las partes y el todo). Como en ésta, puede decirse que en la “segunda tríada” —*Memoria del saqueo* (2004), *La dignidad de los nadies* (2005) y *Argentina Latente* (2007)— Solanas también arriesgó por una obra dialéctica, abierta, inconclusa, una obra proyectada hacia horizontes de liberación y por tanto, pasible de ser modificada por las circunstancias históricas del momento o por las necesidades de expresión de sus protagonistas. De aquí también su carácter de filme debate, con espacios destinados a la exclusiva participación de los protagonistas-espectadores.

No se agota con *Memoria del saqueo*, *La dignidad de los nadies* y *Argentina Latente* el gran fresco del país que traza Solanas en su retorno al documental. A riesgo de resumir en demasía podemos asumir que todos los documentales revisan la historia de la devastación que causó el modelo liberal en Argentina. Pero los primeros tres establecen entre sí relaciones muy similares a las establecidas entre las tres partes de *La hora de los hornos* y las películas que siguen (*La Próxima Estación*, *Tierra sublevada. Parte I: Oro Impuro*, *Tierra sublevada. Parte II: Oro negro* y *La guerra del fracking*), sin dejar de lado el revisionismo histórico, cobrarán un tono más proyectivo (ya presente en *Argentina Latente*), de recorrido (*road-movie*), buscando redescubrir y resignificar las potencialidades de la Argentina.¹⁰

¹⁰ Merece atención señalar que hasta 2007, Solanas mantuvo con el “kirchnerismo” una relación de relativa proximidad y “simpatía” y en consecuencia un nuevo acercamiento al peronismo (del que se había distanciado durante el “menemismo” en la década del ‘90). Eso puede advertirse fácilmente en los primeros tres documentales del siglo XXI (*Memoria del saqueo*; *La dignidad de los nadies*; *Argentina Latente*) en los que la crítica se dirige a las políticas neoliberales implementadas durante la última dictadura cívico-militar y exacerbadas con el gobierno de Carlos Menem y no tanto hacia las políticas públicas de su contemporaneidad. Es decir: si bien hay una mirada hacia el “presente” (condición *sine qua non* de todo film político), la crítica está dirigida a las políticas y dirigentes que saquearon la Argentina en la historia reciente e inmediatamente reciente. Solanas funda Proyecto Sur en 2002, proyecto que apoya la candidatura de Néstor Kirchner en 2003 (un año antes del estreno de *Memoria del saqueo*) y que mantiene con éste una suerte de “coqueteo” que finaliza en 2007 cuando Proyecto Sur, en alianza con: el Partido Socialista Auténtico, el Movimiento Socialista de los Trabajadores, el Partido del Trabajo y el Pueblo - Partido Comunista Revolucionario y el Partido Buenos Aires para Todos (hoy Unidad Popular), conforman el “Movimiento Proyecto Sur” con el que se presentan en las elecciones presidenciales y legislativas de 2007 de las que resulta electa Cristina Fernández de Kirchner. Desde este momento Solanas empieza a separarse

Entre estas primeras tres películas y las próximas tres (también susceptibles de ser leídas en una misma clave) está *La Próxima Estación* (2008) que tiene puntos de encuentro con la primera tríada (sobretudo con *Argentina Latente*) pero que logra desprenderse. Ya no se trata de una película “sobre la Argentina”, como proponía pensar su autor los tres documentales mencionados, sino que se trata de una película que revisa concretamente la historia [del desguace] de los ferrocarriles argentinos, naturalmente atravesada por “la fiesta del saqueo” que se denuncia en la obra precedente, pero tratada con particularidad.

Solanas recorre la Argentina como siguiendo los vestigios del antiguo y ejemplar trazado ferroviario que alguna vez le tendió al pueblo vías para la liberación. Se detiene en todas aquellas “estaciones” que permiten conocer el patrimonio público que las privatizaciones han ultrajado: los recursos naturales (minería, agua, gas, petróleo), el patrimonio ferroviario, el científico y tecnológico, la industria aeronáutica, aeroespacial, el patrimonio educativo, etc. Lo hace en pos de perseverar en un proceso de concientización y memoria de las luchas anticolonialistas que han forjado nuestro presente, para dar cuenta de los múltiples frentes de liberación popular de los que se puede ser parte; eso que él llama patriadas: como la del 2001, como la que encarna la comunidad mapuche que lucha contra el extractivismo por fracking o las asambleas ciudadanas que se opusieron a la megaminería, entre otros.

Tierra Sublevada. Parte I: Oro Impuro (2009), *Tierra Sublevada. Parte II: Oro negro* (2011) y *La guerra del fracking* (2013) pueden ser leídas en una misma clave temática, aunque no dialéctica, en función de la cual Solanas se adentra un poco más en la lógica de la focalización y profundización iniciada con *La próxima estación*, concentrándose en revisar históricamente (y también en forma de viaje) el modo en que las políticas neoliberales de los años 90 avanzaron con la depredación y el saqueo de los recursos minerales, metales e hidrocarburos argentinos. La primera de las tres, —rodada en las provincias de Catamarca, San Juan, la Rioja, Tucumán y Salta— se concentra en los estragos que las corporaciones han generado con la megaminería, poniendo en primer plano la voz de las víctimas-protagonistas; la segunda narra la epopeya del petróleo y las terribles consecuencias que acarrió su privatización, recorriendo los principales yacimientos del país: Cerro Dragón, Loma la Lata y Cutral Co, en la Patagonia; Gral. Mosconi, Campamento Vespucio y Campo Durán en Salta. La tercera —*La guerra del fracking*— se adentra en los catastróficos efectos de la fractura hidráulica para la extracción de gas y petróleo de yacimientos no

progresivamente más y más del “kirchnerismo”, distancia que empieza a visibilizarse en sus documentales (*La Próxima Estación*; *Tierra Sublevada Parte I y Parte II*; *La guerra del fracking*) a través de los cuales construye sus más sólidas críticas al oficialismo (la paralización de los trenes, la necesidad de nacionalización de los recursos petrolíferos, marítimos y mineros, la defensa del ambiente “como condición para alcanzar una auténtica justicia social y garantizar la soberanía nacional” (Autodefinición que se da Movimiento Proyecto Sur, disponible en: <http://infosur.info/quienes-somos/> . Último acceso: 7/10/2016

convencionales (fracking), a través de un viaje a Vaca Muerta, uno de los yacimientos más importantes del país, ubicado en la provincia de Neuquén. Solanas emprende el viaje acompañado de Félix Herrero (abogado y economista especializado en energía) y Maristella Svampa (socióloga) con quienes recoge testimonios de los pobladores y de profesionales que advierten el desastre en proceso, explican la gravedad del asunto y dan cuenta de cómo el fracking actualiza el colonialismo.

Vale decir que es importante mirar estas películas atendiendo al contexto de participación política de Pino Solanas¹¹. Y en esta revisión, hay detalles como mínimo interesantes, como dice Pablo Piedras:

“...la permeabilidad entre su obra y su trayectoria política y social es tan profunda que la propia utopía política que Solanas figuraba ficcionalmente en Sur, a partir de los personajes del intelectual Emilio y del coronel Rasatti al frente del Pronasur (Proyecto Nacional Sur), se plasma con curiosa exactitud en el nombre del partido político que lidera, apuntalando los mismos conceptos que los personajes de Sur sostenían...” (Piedras; 2009:665)

Proyecto que, según Solanas, se comprometía con la independencia nacional; la democratización; la justa distribución de la riqueza; la liberación de las multinacionales; etc.

¹¹ En mayo de 1991, Solanas fue baleado en las piernas por dos desconocidos tres días después de haber criticado en un diario porteño al entonces presidente Carlos Saúl Menem, quien lo denunció penalmente por calumnias e injurias. A partir de este momento Solanas “comenzó” a militar políticamente (postulándose en los comicios electorales) y en 1992 fue candidato a senador nacional por la Ciudad de Buenos Aires obteniendo el 7% de los votos. En 1993 fue elegido diputado nacional por el Frente Grande, y también convencional constituyente para la Reforma de la Constitución Argentina de 1994. Su participación en ese partido duró tan sólo un año, y se alejó por diferencias con Carlos “Chacho” Álvarez. En 1994 propuso ampliar el Frente Grande e incorporar como candidatos a referentes sociales (como el obispo Jaime de Nevares) obteniendo el 17,6% en la Provincia de Buenos Aires, aventajando a la lista de la Unión Cívica Radical. En 2007 Solanas fue candidato a Presidente de la República Argentina por el Proyecto Sur (creado después de la crisis del 2001) en alianza con el Partido Socialista Auténtico el Movimiento Socialista de los Trabajadores, el Partido del Trabajo y el Pueblo – Partido Comunista Revolucionario y el Partido Buenos Aires para Todos (hoy Unidad Popular), ubicándose quinto con el 1,6% de los votos. La nacionalización del petróleo, los hidrocarburos y otros yacimientos minerales del país fueron algunas de las propuestas de su plataforma electoral. En 2009, el Proyecto Sur se presentó en las elecciones a legisladores por la Capital Federal, cuya lista encabezada por Solanas, quien resultó diputado electo. En 2010 vuelve a lanzar su candidatura como Presidente, en 2011 se candidatea como Jefe de Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. En las elecciones legislativas de 2003, el Proyecto Sur y la Coalición Cívica conforman el frente Coalición Sur; posteriormente se crea el frente UNEN en la Ciudad de Buenos Aires (integrado por Proyecto Sur, Coalición Cívica, Partido Socialista, UCR y Partido Socialista auténtico) liderado por Solanas, quien logró ser elegido como Senador de la Nación, con casi el 28% de los votos. Como Senador, presentó una serie de proyectos de ley a favor de fomentar las economías regionales, trabajadores y pequeños empresarios; impulsó la creación de una Comisión Bicameral de investigación del pago de la deuda externa, incorporando el pago de la deuda interna; presentó un paquete de proyectos llamado “Hambre Cero” para garantizar el acceso universal a la alimentación; un proyecto de Ley de Soberanía Energética de la Nación, la protección de los bosques nativos e instaló por primera vez el debate en el Senado sobre los Derechos de la Naturaleza, con proyecto innovador de su autoría.

Si en aquellos “largos años sesenta”, los autores identificaron en el peronismo algo más que un partido político de estructura clásica (un movimiento popular, masivo, que hacia 1945 inició un proceso de liberación que quedó inconcluso tras el golpe de estado de 1955) que podía por ese entonces retomar la iniciativa emancipadora, y plasmaron esta diagnosis política en un formato cinematográfico, en su obra contemporánea, Solanas vuelve sobre esta dinámica y da cuenta de una *plataforma política* lo suficientemente firme y a la vez dúctil como para incluir sus intereses legislativos y sus proyectos cinematográficos, no ajenos a las potencialidades parlamentarias que de sus investigaciones se desprenden. En varios de sus recientes filmes, consta el incesante diálogo entre el activo actor político y el cineasta que Solanas es desde *La hora...* hasta hoy día.

Dependencia, violencia y liberación

En la misma línea, otro de los lugares recurrentes en los documentales del período 2004-2013 es la proclama por la descolonización como necesidad imperante; la denuncia de la dependencia y la urgencia por la liberación que, en los documentales del nuevo siglo, empieza a ser posible por vías distintas a la violencia, única vía concebida en *La hora de los hornos*. En su libro *Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política*, Javier Campo repasa las influencias ideológicas de *La hora de los hornos* dando cuenta de las filiaciones de la teoría de la descolonización por la violencia revolucionaria fanoniana y la teoría de la dependencia latinoamericana, y del clima intelectual de la época en los postulados que la película propone, entre los que se destacan los conceptos de dependencia, violencia y liberación. Como explica Campo (2012), el llamado de Fanon a cambiar de piel, a desarrollar un pensamiento nuevo, a crear un hombre nuevo resuena en América Latina “en un contexto en el que no resultó aplicable el concepto de colonialismo clásico [pero sí el de dependencia, que] resultó un polo reflexivo sobre el cual se congregaron las voluntades en pos de conseguir ese pensamiento propio para “cambiar de piel”, como clamaba Fanon” [97].

En los documentales del nuevo siglo la denuncia se vuelve a pregonar. Todo este continuo de revisión y focalización que señalamos actualiza la necesidad de liberación, aunque no de la misma manera. Es indudable que hay algo que se “pierde” en los documentales del nuevo siglo en relación a *La hora de los hornos*, algo vinculado a la fuerza, a la innovación o a la ruptura total. Sin dudas, las diferencias coyunturales dan sendas razones para comprender los elementos, los recursos y la experimentación urgente con los mismos que se queda en el camino. La década hipertélica que los instó a la confrontación estética y política había quedado atrás. El circuito clandestino también. Para los documentales del nuevo siglo, frescas estaban las huellas de la década neoliberal. Y en

carne viva sus perjuicios. Sobre ese fango escabroso, apuntó Solanas sus nuevas 'notas'. Tal vez *Memoria del Saqueo* y *La dignidad de los nadie*s (y en menor medida también *Argentina Latente*) sean las películas que con vehemencia logran intervenir con una fuerza más comprometida que espectacular en la realidad del país, proponiendo (sobre todo *La dignidad de los nadie*s) un diálogo más abierto con el espectador, orientado al desarrollo de *Actos* tendientes a interpelar, a movilizar, a generar debates. Esto adquiere sentido si lo ponemos en contexto: tanto *La hora de los hornos* como estas primeras tres películas del nuevo siglo (sobre todo las primeras dos, "casualmente" tesis y antítesis de la trilogía, al menos desde la perspectiva en que las estamos pensando) son producto de tiempos terriblemente convulsivos y críticos, en los que la recurrencia a la contrainformación y la agitación (*agit-prop*) y al trabajo con el material de archivo propiciaron una suerte de reformulación del cine directo verdaderamente catalizadora y significativa.

El resto de los documentales (*La próxima estación*, *Tierra Sublevada Parte I y Parte II*; *La guerra del fracking*) renueva, discursivamente, la denuncia a la dependencia, señalando en todos y cada uno de los casos, el modo en que Argentina ha sido saqueada por las grandes corporaciones y por políticas públicas que han sido históricamente funcionales a la devastación del país. Sin embargo, y posiblemente a razón de ser producto de tiempos de mayor estabilidad, de una Argentina en *patente* crecimiento y también tal vez por tratar de temáticas "menos urgentes" que las que atraviesan *Memoria del saqueo*; *La dignidad...* y *Argentina Latente* (como son el hambre, el desempleo, la miseria)—, es que las películas del período 2008-2013 parecieran ser "menos" impactantes, "menos" necesarias, "menos" revolucionarias.

Otro de los conceptos fundamentales tanto para Fanon como para Solanas y Getino, y necesariamente clave en la lectura de estos films es el de *violencia* en tanto "es el que une, en ambos ensayos, el balance sobre la situación política y el pasaje a la acción liberadora." (Campo; 2012:109) Los documentales del nuevo siglo reformulan esta concepción o al menos no la promueven con el mismo rigor apologético. Subyace la necesidad de accionar, pero no hay un llamado tan claro, como en *La hora...* a la revolución.

Fuertemente ligada a la noción de violencia surge la consecuente noción de *espontaneísmo*, otro de los puntos de encuentro entre *Los condenados de la tierra* y *La hora de los hornos*, indicando de alguna forma que en ambos casos se han producido bajo una misma matriz de pensamiento sobre la revolución (...) Para Fanon, las «grandezas» del espontaneísmo se miden por la valentía insurreccional, mientras que el «aventurerismo, la desorganización y la ingenuidad» se tornan en su contra. En consonancia, la voz over de *La hora de los hornos* afirma que «cuando el espontaneísmo no se canaliza revolucionariamente, la iniciativa sólo corresponde al enemigo» (Campo; 2012: 112-113)

En *Hacia un tercer cine* (1969) Solanas y Getino expresaban:

“La lucha antiimperialista de los pueblos del Tercer Mundo y de sus equivalentes en el seno de las metrópolis constituye hoy por hoy el ojo de la revolución mundial. Tercer Cine es para nosotros aquel que reconoce en esa lucha la más gigantesca manifestación cultural, científica y artística de nuestro tiempo, la gran posibilidad de construir desde cada pueblo una personalidad liberada: la descolonización de la cultura. La cultura de un país neocolonizado, al igual que el cine, son sólo expresiones de una dependencia global generadora de modelos y valores nacidos de las necesidades de la expansión imperialista”.
(Solanas y Getino; 1973)

Dicha expresión de sublevación no se pierde ni con los cambios de la reedición de 1973, ni en las realizaciones contemporáneas de Solanas. Por el contrario, es un tópico que se actualiza de modo original al sorprendernos con su proximidad: múltiples formas de espontaneísmo conviven entre nosotros, en las calles que recorremos diariamente, en los barrios, en las fábricas, en las escuelas, universidades y hospitales; en los centros de investigación y en muchas otras iniciativas (que a veces nacen individuales pero que terminan) colectivas, y que resisten y luchan para la liberación. Si esto ocurre, si aún Pino rescata expresiones de espontaneísmo es porque la dependencia económica no ha cesado, ni por ende la necesidad de bregar por una liberación popular. El neocolonialismo avanza y se actualiza, aunque sorprende -tristemente- encontrar más de una coincidencia y sobre todo, entre quienes defienden intereses foráneos hoy y quienes lo hicieron antaño.

La conciencia a que se instaba hacia los años sesenta atravesó una profunda crisis que la obligó a reformularse en otros términos, principalmente no clandestinos. Y esta es la resistencia que nos acerca Solanas en su obra reciente. Identifica la reorganización de esta conciencia que se instituye memoria: memoria que tracciona desde las primeras luchas independentistas, pasando por las que *La hora...* cristaliza, hasta llegar a la que reivindica la cultura solidaria y participativa ignorada en los años '90.

La actualización de la *forma* en los documentales del período 2004-2013

En relación a lo formal encontramos que algunos de los aspectos más significativos de *La hora de los hornos* se reformulan en los documentales del período 2014-2013, como por ejemplo: la utilización de material de archivo; la importancia de lo testimonial; el uso de capítulos; el uso de intertítulos; el uso de una misma tipografía; la inclusión de citas; en algunos casos, como mencionamos, el *agit-prop*; el carácter de “urgencia”; lo

manifiestamente inacabado del film; las cartas a los espectadores y en menor medida, el *collage*.

En el esqueleto de esta estructura, el montaje es la médula. En un gesto de ruptura estructural y lingüística con el cine norteamericano y europeo -de los que el cine argentino dependía- articularon una gramática audiovisual inédita con materiales disímiles; una operación estética singular que puso en diálogo un lenguaje experimental y un proyecto político; allí se narró una 'épica' sobre la lucha por la emancipación latinoamericana. En el montaje se jugaron "las rupturas con los modos tradicionales de pensar el vínculo con lo real" (Oubiña, 2016:67): se tendieron los puentes para conectar la obra con el acto, los vínculos que hiciesen la obra rebasar(se) de modo tal que se infiltrase en el mundo, o mejor dicho, con el mundo para ser uno, porque la lucha era sólo una: la lucha por la liberación de los pueblos.

La organización "celular" de la primera parte de *La hora de los hornos* demuestra la preocupación por alcanzar una síntesis y en pos de ella, Solanas hizo uso de su conocida batería de experiencias publicitarias; usufructuó los recursos del "enemigo" para fines ideológicos enfrentados rotundamente con la lógica capitalista. El montaje fue instrumentado -como Koestler (1964) planteaba a razón del acto creativo- para dar "confluencia a matrices de referencia bisociadas que se perciben simultáneamente o que abruptamente desembocan una en la otra". De este modo, los autores lograban una síntesis sarcástica que producía una férrea crítica al establishment económico, político, artístico, intelectual, etc. desde el lenguaje de la trinchera enemiga.

En este fuego cruzado, la formación musical de Solanas también hizo su aporte. El resultado fue una estructura sonora compleja que instó al diálogo a múltiples voces -en ocasiones, incongruentes- con la música para lograr un doble plano referencial, lindero al humor y a la vez tenaz en su conclusión política.

Sin embargo, en sus películas recientes el montaje pierde ese valor categórico que alcanzó un punto álgido con *La hora...* quizá porque Solanas, entre otras decisiones, modifica el tratamiento que propina al espacio (al que sólo referenció en caso de ser habitado por el pueblo: el espacio público): da inclusión al espacio íntimo, familiar, privado, a través de los múltiples testimonios, de las variadas experiencias subjetivas que recobra de las voces de trabajadores, cooperativistas, manifestantes, etc.

Uno de los aspectos formales más destacados de *La hora...* que pierde sustancia en los documentales del nuevo siglo es la forma de *collage* político¹². Sin embargo, no es una línea de composición que encuentre continuidad en la obra reciente de Solanas. Pierde

¹² La cuestión del *collage político* será analizado en otro artículo del presente libro.

sentido y potencialidad la utilización de un recurso que nace como efecto de la sociedad de consumo cuando ésta, en los albores del nuevo siglo, se haya sumida en su total debacle.¹³

Algo que resulta al menos paradójico es el modo en que Solanas permanece “anclado” a los aspectos formales más característicos de su filmografía: el uso de la misma tipografía (fuente, tamaño y color, en todos los casos excepto en *La dignidad de los nadie*s), el uso de capítulos (incluso en cantidad, son casi siempre diez) y de intertítulos. Paradójico, decimos, porque pareciera que toda esa fuerza creadora que tuvo *La hora...* y que luego fue formulada conceptualmente en *Hacia un tercer cine*, se agota en una suerte de repetición que atenta por lo pronto contra la “sensación” de actualidad. Obviamente hay un sello autoral en Solanas, una intención manifiesta de hacer películas formalmente “propias” pero resulta al menos extraño que no haya buscado o encontrado una forma novedosa, por qué no superadora, de actualizar la denuncia. O tal vez sea justamente por la vigencia de sus denuncias, es decir, por la “continuidad” del contenido que se vuelve inapropiado actualizar la forma.

Oubiña (2016) nos dice que “en *La hora de los hornos* el espacio es siempre la gente: no se instituye como locus si no es apropiado (...) por el pueblo. (...) Ya sea el dominio vertical de las instituciones (...) o la planicie democrática de las calles conquistadas por la multitud (...)” [82] Este trabajo sobre el espacio no se pierde. En efecto es lo que abre esta nueva etapa documental de Solanas: las calles candentes de 2001 a razón de la fragua neoliberal. Sucede que ahora, el autor resarce las calles, el locus popular, las patriadas, a partir de los testimonios íntimos y personales de aquellos que recogen la herencia de “los que por décadas habían desafiado dictaduras y persecuciones” (Solanas, 2004) Éstos son, en parte, los “compañeros, obreros, campesinos, militantes revolucionarios, intelectuales, y organizaciones sindicales y populares” que dieron voz al debate que los realizadores pretendieron instalar y dejar abierto a la suma de opiniones y voluntades para la resistencia en *La hora de los hornos*. El filme recogió (la búsqueda de) una memoria colectiva que se alojaba en la transmisión oral de la historia; de allí la prominencia de este recurso. Aunque el recuento de las experiencias se vio dificultado por las luchas inmediatas, Solanas y Getino dieron reunión a los testimonios de representantes de líneas políticas grupales, por ejemplo: Martiniano Martín (dirigente del gremio automotor), Ángel Taborda (activista político sindical), Ángel Perelman (uno de los fundadores de la Unión de Obreros Metalúrgicos, UOM), Raimundo José Ongaro (Secretario General de la Confederación General del Trabajo, CGT), Roberto Grabois (dirigente del Frente Estudiantil Nacional, FEN), Cirilo Ramallo (ocupante fabril de la fábrica SIAM de Monte Chingolo, provincia de Buenos Aires)

¹³ En Gómez Vaquero y García López (2009) *Piedra, papel y tijera. El collage en el cine documental* puede encontrarse en extenso desarrollo de la historia del collage en general y del documental en particular.

y Rudy Taborda (trabajadora de la primera fábrica textil en funcionar con administración obrera), entre otros. Con las voces de estas experiencias, los autores dieron constancia del distanciamiento de los intelectuales argentinos y su pueblo, lo que terminó por constituir a delegados, dirigentes sindicales y estudiantiles en la “única vanguardia intelectual y efectiva que se autoproporcionó el movimiento” proletario peronista. Más allá de las circunstancias particulares de cada uno de ellos (muchos fueron despedidos de las fábricas donde trabajaban -fábricas que, a su vez, fueron desmanteladas-, otros pasaron a formar parte de las “listas negras” patronales, y tantos otros, perseguidos e imposibilitados de trabajar), estos testimonios representaron otros; elocuentes testigos ‘individuales’ que se derramaban hacia un fenómeno colectivo: las luchas de liberación popular. Estos testimonios que eran uno y muchos más a la vez, son ahora, en la obra reciente de Solanas, otros: Rodolfo López ‘Chiru’, José Fernández ‘Pepino’, Félix Herrero, Víctor Bravo, María Acosta ‘La Mary’, Juan Carlos Fernández ‘Hippie’, Mara Puntano; todas ellas voces resistentes de *Tierra Sublevada II: Oro Negro*. O también Martín, el escritor motoquero; Toba, el maestro; Antonia, Chipi y Rufino, del comedor pobre; Margarita y Colinche; Carola y Silvia, del hospital público; Lucy, la luchadora rural; Darío Santillán. *Los nadies* que dan una digna batalla a las nuevas formas de colonialismo. Resistentes en aquel entonces; resistentes ahora. No estarán en listas negras, pero sí muchos de ellos forjaron experiencias espontáneas de resistencia a partir de coyunturas laborales adversas; muchos de ellos dan testimonio de experiencias que se auto proporcionaron organización, discusión, y alternativas colectivas, comunales y territoriales ante los infaustos panoramas que arrojó el neoliberalismo. En los testimonios de *La hora...* la posibilidad de represalia latía fuerte. En los que recoge la obra reciente, esto se diluye o merma en forma considerable. Sin embargo, aquellos y estos son testimonios que podríamos considerar presentes y (d)enunciantes desde los márgenes.

En la construcción de un tejido identitario, los testimonios cumplen un rol fundamental: se alzan como un recurso característico que traza una línea de continuidad entre *La hora de los hornos* y la obra reciente del autor. El recurso se actualiza, se reelabora y se reposiciona respecto de los otros elementos del relato audiovisual en pos de rescatar una memoria social colectiva. La memoria del pueblo asimila las experiencias de lucha y en busca de esto ha ido y va Solanas con la meta de que “(...) la anécdota [sea] que se puede, cuando uno resiste” (Solanas, 2008).

Cada uno de los nuevos filmes ensaya un ejercicio memorioso que terminan por facilitar la percepción de la obra contemporánea de Solanas como una gran “membrana permeable que hace presente entre sí el afuera y el adentro, lo colectivo y lo individual, un límite permeable entre lo privado y lo público. [Donde, además, la memoria se erige como] un asunto de minorías porque es en ellas donde lo privado se vuelve inmediatamente político.” (Ciancio, 2012)

En la obra reciente de Solanas, el testimonio se vuelve omnipresente. Es, en gran medida, el elemento que sostiene la estructura de los relatos contemporáneos del realizador. O bien, cumple –de forma preponderante- con una función narrativa interna a la estructura.

Estos testimonios alcanzan otra dimensión, otra potencia al estar imbricados en una expresión social colectiva que se construye a medida que evoluciona la narración. En *La hora...* esto también sucedía, pero ya partían de un marco colectivo, de una organización (sindical, gremial, estudiantil, fabril) por la que cada testimonio hablaba. Ahora, lo colectivo deviene de la lectura total del filme, de la sucesión de testimonios que estructuran un todo. *La dignidad de los nadies* es el ejemplo más elocuente de la serie de documentales en cuestión, dado que el relato de dicho filme avanza conforme se suceden las experiencias de los nadies -de “los que sufrieron el despojo” (Solanas, 2005)- y se consolida con un marco social colectivo que se construye desde las alusiones que estas locuciones personales realizan. “Los testimonios son eslabones que cierran en una perspectiva a través de la mirada del realizador.” (Aprea, 2010) que tanto en este filme como en el resto de su obra reciente ha pasado a instituirse como un personaje más entre los que el relato contiene. En un sentido similar, en los documentales del nuevo siglo Solanas comienza a perfilarse (adquiriendo cada vez más presencia física en los encuadres; mostrándose herido por los cuatro tiros recibidos en 1991; o empático y afectivo con los testimoniados —como por ejemplo con los referentes del astillero en *Argentina Latente*—) como el líder de un movimiento político capaz de liberar al pueblo argentino. Como dice Clara Garavelli:

“what is distinctive in all six films, unlike his 1960s and 1970s militant productions, is Solanas’s own constant in-frame presence, denoting not only the shift of the documentary genre towards first-person narration, but also how Solanas has become a character himself, a public personage perceived as the embodiment of the old-school 1960s revolutionary” (Garavelli; 2014: 35-36).

De ahí que los testimonios que logra adquieran una intimidad notable, una emotividad peculiar que contribuye en un grado de reflexividad importante al interior de la obra en tanto introduce una tensión en relación al lugar del testimonio y la potencia que éste puede alcanzar en la imagen documental. La locución off del realizador -que aclara/interpreta los sucesos que registra- es un elemento más que nutre este registro directo en el que el documental como imagen de lo real entra en tensión.

Las entrevistas asisten a la constitución de una imagen del pueblo, el pueblo como sujetos varios; una identidad política colectiva por medio de la cual se dará lugar a una memoria social también colectiva. Nutren esta perspectiva los testimonios mencionados

pero también, y por oposición, aquellas entrevistas negativas, reservadas para aquellas que encarnan la voz de las nuevas formas de colonialismo, tal como lo hizo en su momento en *La hora...* con los casos de Manuel Mujica Lainez o el Instituto Di Tella, presentados como arquetipos de una intelectualidad literaria y artística euro céntrica, desafectada de la tensión política imperante y desinteresada de una lectura latinoamericana del momento. En la obra reciente, Solanas traslada esta función a representantes de las corporaciones mineras o petroleras, por ejemplo; o a funcionarios gubernamentales que, en connivencia con los poderes transnacionales, han auspiciado (o siguen haciéndolo) el vaciamiento del Estado argentino, el usufructo de su patrimonio en desmedro del bienestar de la sociedad argentina.

Así como *La hora de los hornos* despliega una "(...) amplia gama de recursos para establecer una 'cosmogonía' del peronismo revolucionario y, a partir de allí, definir una modalidad de lucha, que le permita alcanzar sus objetivos" (Aprea, 2010), en su obra contemporánea Solanas delinea la "cosmogonía" de la resistencias populares nacidas tras "la fiesta del saqueo" (Solanas, 2005) de los años 90, espontáneas, solidarias y participativas, y presenta sus modalidades de lucha: comunitarias, barriales, territoriales, piqueteras, cooperativas, asamblearias, etc., para de este modo alcanzar una memoria social colectiva que permita trazar un horizonte de alternativas fundado en una conciencia de las patriadas populares de las que cada testimonio es testigo: en *La guerra del fracking*, Lonko Cristina Lincopan, testimonio de la resistencia mapuche ante el avance de la petrolera en Puelmapu; en *Tierra Sublevada II: Oro Negro*, Jose Fernandez Pepino, testimonio de la Unión de Trabajadores Desocupados (UTD), una iniciativa de luchadores populares encausados y libres que resiste a la petrodependencia; los vecinos de la Estación Patricios en la provincia de Buenos Aires que proclamaron "resistir(nos) a la desaparición" (Solanas, 2008) y recuperaron el espacio con un teatro comunitario; en *Argentina Latente*, la empresa recuperada I.M.P.A. como testimonio popular de defensa del empleo, que además supo articular actividades artísticas y generar una "fábrica de ideas"; en *La dignidad de los nadies*, Mary, "una mujer de Winifreda [que] hizo nacer la esperanza" (Solanas, 2005) al resistir al desalojo de sus tierras hipotecadas y al contagiar con su "matriada" a otras mujeres en su misma situación.

Otros aspectos considerables son la *retórica* y el *carácter poético de los títulos* de sus filmes, las constantes *cartas a los espectadores*, y las dedicatorias inscriptas en placas negras. Empezando por *La hora de los hornos* y su ya conocida referencia a los versos del político, pensador y escritor cubano: según cuenta Getino, recién cuando el proyecto entraba en su etapa final, poco antes del asesinato del Che en Bolivia, se decidieron por el nombre del filme "en homenaje al acápite de su último mensaje, cuando él recurrió a los versos de José Martí para sostener: "*Es la hora de los hornos y no se habrá de ver más que*

la luz”¹⁴. Si bien *La hora...* no estuvo acompañada por una carta a los espectadores (como sí lo estuvieron los documentales del período 2004-2013 sistemáticamente), podemos pensar que el manifiesto *Hacia un tercer cine* de pronto funcionó en ese sentido.¹⁵

En la obra reciente¹⁶, rescatamos algunos títulos a modo de ejemplo: *Memorias del saqueo* cristaliza el contexto de producción tanto como la profanación sistemática del patrimonio argentino, digitado por la cúpula política y económica que devastó al país y provocó un genocidio social para millones de argentinos. *La dignidad de los nadies* supone, también, una expresión poderosa y controversial: en tanto pronombre indefinido, *nadie* designa por definición la no-identidad, la total ausencia, la inexistencia; la *dignidad* en cambio es cualidad de quien se hace valer (y que entonces existe) y no permite que lo humillen ni lo degraden. Solanas rescata así a todos esos *nadies*, visibilizando la identidad que les ha sido negada, *dignificándolos*. Así, piqueteros, ahorristas, pequeños productores, trabajadores, maestros y obreros, son rescatados del olvido, son valorizados, son mostrados como grandes hombres y mujeres que resisten, desde la exclusión, los estragos del modelo neoliberal. *Argentina Latente* también concentra una gran fuerza poética en consonancia con lo que pretende narrar: las potencialidades, la capacidad, lo que espera llegar. Así, los espacios registrados son fábricas, universidades, laboratorios; los testimoniantes profesionales, creativos, investigadores. Y si bien los espacios y los testimonios dan cuenta de un sistema que los ha descuidado durante años, aún late la posibilidad de una Argentina que pueda capitalizar la infraestructura y los recursos humanos de los que dispone.

¹⁴ Getino, Octavio. (2011) “Algunos apuntes sobre la experiencia de “La hora de los hornos””. Publicado en “*Caras y Caretas*”, Buenos Aires. (23 de septiembre 2011).

¹⁵ Con motivo del reestreno del filme en 1989 los realizadores hicieron una carta en donde condensaron las razones para volver a mostrar el documental, dejando ver también aquello que los había movido a realizarlo dos décadas atrás: “...Hoy se ha consolidado el proceso democrático aunque lamentablemente una buena parte de los problemas denunciados en el film siguen vigentes o se han agravado tanto que aquellos son un pálido reflejo. Ellos están presentes como un espejo de la desigualdad y la injusticia de una argentina ajena y sometida que aún espera realizar su proyecto “...para la felicidad del pueblo y la grandeza de la Nación”. Por todas estas razones y para conocimiento de lo que fueron aquellos épicos años 60, es que reponemos *La hora de los hornos*.” Fragmento de la carta a los espectadores en ocasión al reestreno del filme en mayo de 1989.

¹⁶ En todos los casos, Solanas escribe cartas a los espectadores o notas de intención en los que incluye preguntas y expresa razones: “...Esta película nació para aportar a la memoria contra el olvido, reconstruir la historia de una de las etapas más graves de la Argentina para incitar a denunciar las causas que provocaron el vaciamiento económico y el genocidio social...” (*Memoria del saqueo*); “...Con *La Dignidad...* he querido revelar las pequeñas victorias y hazañas cotidianas de “los nadies”, alternativas y propuestas solidarias que demuestran cómo este mundo puede ser cambiado...” (*La dignidad de los nadies*); “...Es la épica de 150 años de desarrollo científico y tecnológico que retomó los saberes latentes y pudo profundizarlos. La historia de nuestra industria, ciencia y tecnología nacional, es otra de las epopeyas que demostraron que se pudo y se puede. El film está dedicado ‘a los jóvenes, científicos y trabajadores dispuestos a recuperar la Argentina Latente’.” (*Argentina Latente*)

La intención retórica de los títulos se inscribe en el tratamiento que recibe lo textual en la obra de Solanas, sea en *La Hora...* como en los documentales que son objeto de análisis de este texto. La utilización de *placas negras* que separan y organizan el contenido en capítulos o secuencias separadoras o de *títulos sobreimpresos* que funcionan como tales, es un recurso que prevalece. A relatos en los que confluyen una gran cantidad de datos (por más recorte que se le imprima) era preciso contraponerle recursos “constantes de continuidad que le den unidad estilística”: aquí operaron todos los grafismos de los que hizo uso Solanas quien, además, declaró hacerlo a modo de homenaje al cine mudo¹⁷. Los títulos e intertítulos contribuyen también al proceso de escritura y lectura ensayística de estos films, organizando el “devenir” de las imágenes-sonido-pensamiento, explicitando las hipótesis, evidenciando la enunciación, interpelando al espectador. Todo esto se ve reforzado con la utilización de una tipografía que no varía ni en estilo, ni en color, ni en tamaño, ni en calidad de movimiento-animación, exceptuando en *La dignidad de los nadie* en donde abandona el característico blanco y toma color, acentuando la permanencia del “hilo” que atraviesa todos sus documentales, como si se tratara de un gran único texto-film con diferentes capítulos, estructurados, en lo relativo a lo formal, de manera coherente y cohesiva.

Tanto este detalle (el homenaje) como las cartas a los lectores, las placas con citas de escritores, políticos e intelectuales, los títulos que hacen mención a palabras ajenas, los fragmentos de otros filmes utilizados entre otros tratamientos, nos conduce a pensar, finalmente, en la noción de *palimpsesto*. *La hora de los hornos* dibuja un palimpsesto: “un texto que se superpone a otro al que no oculta del todo sino que lo deja ver por transparencia” (Genette, 1989:495). Este filme monumento, filme ensayo, collage político puede ser observado como un hipertexto que establece múltiples relaciones con otros textos y también entre sus partes: la parte 2 y la parte 3 se insertan en la/s parte/s que la/s precede/n, estableciendo un relación que no es la del mero comentario. En *La hora...* la *hipertextualidad* se vuelve evidente, lo advierten sus propios autores en las placas de inicio cuando dan cuenta de las partes y de algunos de sus materiales: *Tire Dié* (Fernando Birri, 1960), *Mayoría Absoluta* (León Hirszman, 1964) *El cielo y la tierra* (Joris Ivens, 1965), *Faena* (Humberto Ríos, 1960), *Grupo Teatro Frankenstein*; cuando citan y mencionan a Aimé, Fanon, Sartre, San Martín, Hernández Arregui, Scalabrini Ortiz, Guevara, Perón, etc.; o cuando aclaran la procedencia de información estadística (CGT, UNESCO-ONU, BID, Diarios y publicaciones de la época). Estos textos que preceden al filme (según la clasificación de Genette serían *hipotextos*) se insertan y generan un “artefacto” más complejo que está, a su manera, vinculado con el *collage*, con el hacer “lo nuevo con lo

¹⁷ Reportaje a Fernando Pino Solanas - "Memoria del Saqueo". Extraído de: http://www.pinosolanas.com/reportaje_pino.htm Último acceso 04/10/2016.

viejo”. El filme propone, de esta manera, una incesante circulación de textos que no se agota en la órbita de decisiones de los autores: *La hora...* también articula una relación paratextual con sus ‘lectores’ en la medida que confecciona un filme abierto, dialógico, que orienta y determina el horizonte de recepción de la obra. Esta *architextualidad* es una de las relaciones más preponderantes de la obra dada su fuerte ligazón al marco político que la contiene. Sin embargo, estas dos últimas relaciones de *trascendencia textual* son las que persisten en menor medida en la obra reciente. Ahora, tal vez, es posible enfocarse en la *metatextualidad* que en ellas habita: en la *relación crítica* que une a cada una de estas películas (textos) entre sí, sin convocarlas ni nombrarlas de forma explícita. Relación que se acentúa cuando se identifican “secuencias” (por tema, por ejemplo) o progresiones dialécticas entre los filmes, como: *Tierra Sublevada. Parte I: Oro impuro, Tierra Sublevada. Parte II: Oro Negro, y La guerra del fracking; Memorias del Saqueo, Argentina Latente y La dignidad de los nadies*. En estas últimas películas, las mencionadas “Cartas a los lectores” actualizan aquella *architextualidad* que *La Hora de los Hornos* asentaba mediante su carácter de filme abierto¹⁸.

“...y no se ha de ver más que la luz.”

Podríamos afirmar que ensayamos una lectura *palimpsestosa*¹⁹ entre *La hora de los hornos* y los documentales del período 2004-2013 de Fernando Pino Solanas. Esta *lectura relacional* entre el film de 1968 y los documentales del siglo XIX nos permitió dar con las estructuras internas de cada película y a partir de aquí, con sus porosidades: aquellos aspectos que funcionarían como vasos comunicantes entre un texto y otro(s). Por ende, dimos, también, con los elementos y tratamientos donde esto no sucede y aquellas en los que sucede de forma innovadora.

Ahondar en las filiaciones teóricas, narrativas, temáticas y estéticas de cada uno de los documentales del período 2004-2013 en diálogo con *La hora...* y con los diferentes contextos de producción y exhibición en los que germinaron, permitió en nosotras una comprensión más cabal de la obra de Solanas, no sólo en clave cinematográfica sino también en clave política. La lectura ensayada nos ha obligado a escribir y reescribir de la misma manera, descubriendo respuestas a preguntas que inicialmente no nos habíamos formulado; despojándonos de preconcepciones que asumíamos sólidas, y actualizando los

¹⁸ Palimpsesto, metatextualidad, architextualidad, hipertextualidad y trascendencia textual son conceptos trabajados por Gérard Genette. Para ampliar, G.Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. (1989), Traducción de Cecilia Fernández Prieto.Taurus, Alfaguara S.A.

¹⁹ En *Palimpsestos*, G. Genett menciona este término como el “adjetivo inédito que inventó hace tiempo Philippe Lejeune” (1989:495).

discursos fílmicos, literarios y políticos en cada uno de estos documentales con el propósito de advertir, en primera instancia, continuidades antes que rupturas.

Así, encontramos que el interés por el revisionismo histórico y la organización del discurso en dicha clave es una constante notoria en los documentales de Solanas; hurgó en la memoria que se alojaba en la transmisión oral de la historia y en ese sentido, dependencia, descolonización y liberación son los grandes temas que atraviesan y conservan vigencia en su filmografía. En menor medida, la violencia revolucionaria, el espontaneísmo, el rol de los intelectuales y el diálogo entre lo nacional y lo latinoamericano continúan hilvanando la trama de estos documentales aunque ya no en primer plano: son traídos al discurso para reforzar los problemas tratados en cada uno de los documentales del período 2004-2013 y no problematizados en sí mismos.

En relación a lo formal, hemos constatado que algunos de los aspectos de *La hora de los hornos* que se conservan —con mayores o menores reformulaciones— en los documentales del período 2014-2013 son: la utilización de material de archivo; los testimonios; el uso de capítulos; el uso de intertítulos; una misma tipografía; la inclusión de citas; el carácter de “inacabado” de cada film; las cartas a los espectadores o notas de intención (y en consecuencia la doble enunciación de lo enunciado), y el tratamiento ensayístico. Lo que, en cambio, pierde fuerza es el *agit-prop*; el carácter de “urgencia”; el *collage* y la posibilidad de leer estos nuevos documentales como palimpsestos, lectura que era posible e inevitable en *La hora de los hornos* y como afirmábamos párrafos arriba, era *constitutiva* del mismo filme (en su relación con otros “textos”, en su carácter de filme abierto, en los “espacios abiertos al diálogo”- *palimpsesto in vivo*). Los documentales recientes no se instituyen prácticamente como texto sobre textos. Los nexos comunicantes con otros textos merman y con ello la fuerza de contagio de lo “lúdico” que vigorizaba a *La hora de los hornos*. El juego consustancial que permitió a Solanas y Getino reemplazar estructuras preexistentes para un uso “indebido”, para “jugársela” por y para lo contrahegemónico, lo revolucionario, lo libertario, se pierde casi por completo en la obra reciente de Pino que conforme fue avanzando, fue estabilizando su propuesta estética. Quizás por ello, la repercusión de los documentales nuevos es significativamente menor.

En esta línea también es posible considerar que los documentales del período 2004-2013, hechos con apoyo —económico— del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales de Argentina [INCAA] (y en algunos casos en coproducción con otros países) y estrenados en salas comerciales de cadenas nacionales e internacionales, no tuvieron la repercusión, ni en el plano nacional ni en el internacional, que tuvo *La hora de los hornos*, tal vez porque no han tenido el *sabor* de lo prohibido, tal vez porque no han echado luz sobre asuntos de los que poco y temerosamente se hablaba, tal vez porque no han “descubierto” la realidad que denunciaban: los primeros tres documentales hicieron eco de

la voz del pueblo (y de los medios de comunicación masivos que mostraron los estragos de la inocultable crisis); los últimos cuatro documentales analizados han construido su discurso contrainformativo y contrahegemónico en estrecho vínculo con la plataforma política del movimiento/partido que Solanas representa: los temas privilegiados (trenes, energía, medio ambiente) son los más defendidos en sus propuestas políticas.

La construcción de una memoria colectiva es una búsqueda transversal a toda la obra de Solanas. Hacia el final de *Memoria del saqueo* afirma: “Quizás quede el sentimiento de que la realidad no puede cambiarse (...) pero la realidad fue diferente.” Las historias que han resistido a tal sensación son de las que se ha (pre)ocupado en su filmografía. La memoria como lucha por la independencia; como organización del proletariado; como resistencia clandestina; como lucha democrática, como patriadas y matriadas espontáneas, como iniciativas de trabajo; como comedor y asamblea barrial; como territorio organizado, como piquete, ocupaciones de tierra y asentamientos; como marcha y paro; como lucha sindical, como fábrica recuperada; como protesta de jubilados; como mujeres rurales, como estudiante o como artista. “(...) la lucha es una sola”: como pueblo.

Como última mención, cabe destacar lo que quizás distinga en mayor medida su producción contemporánea de su obra sesentista: su acentuada presencia en los nuevos filmes, instituyéndose como personaje, proponiendo una narración en primera persona, y tendiendo un claro puente hacia su rol como representante del pueblo y por ende, hacia su trayectoria política y social.

BIBLIOGRAFÍA

Mestman, Mariano. (2009) *Raros e inéditos del Grupo Cine Liberación*. Dossier. Grupo Kane. Buenos Aires.

Koestlerei, Arthur. *El acto de la creación. (Libro primero: el bufón)*. Traducción de Eva Aladro. CIC (Cuadernos de Información y Comunicación) 155N 11357991 2002, 7, 189-220

Campo, Javier. (2012) *Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política*. Editorial Imago Mundi. Buenos Aires.

Frías, Isaac León. (2013) *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta. Entre el mito político y la modernidad fílmica*. Universidad de Lima. Fondo editorial, Lima.

Garavelli, Clara (2014) *Directory of World Cinema. Argentina. Vol. 23*. Edited by Beatriz Urraca and Gary M. Kramer. Intellect Bristol, UK / Chicago, USA.

García López, Sonia y Gómez Vaquero, Laura. (2009) *Piedra, papel y tijera. El collage en el cine documental*. Editorial Ocho y medio, Libros de cine. Madrid.

Genette, G. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. (1989), Traducción de Cecilia Fernández Prieto. Taurus, Alfaguara S.A.

Getino, Octavio y Solanas, Fernando. (1969) *Hacia un tercer cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo*. Revista Tricontinental. La Habana, Cuba.

Oubiña, David. (2016) "Argentina. El profano llamado del mundo", pp. 65-123 En Mestman, Mariano (coord.) *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. Ediciones Akal, Inter Pares. Argentina.

Piedras, Pablo (2009) Fernando Solanas: esplendor y decadencia de un sueño político. En *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1896-1969)*. Coord. Ana Laura Lusnich, Pablo Piedras. Editorial Nueva Librería. Buenos Aires.