

## Comentario sobre “Solanas: una obra muy personal”

*La Nación*, jueves 30 de abril de 1992

Claudio España y las formas del viaje

*Pablo Piedras*

Volver a leer una crítica periodística es menos habitual que visionar, después de muchos años, una película que se estrenó durante la adolescencia. Seguramente, ensayar un análisis de dicha crítica es un hecho aún menos frecuente que el anterior. Sin embargo, la empresa depara aprendizajes varios: sobre la película en cuestión, sobre los modos de percibir, comprender y escribir profesionalmente sobre cine en un determinado contexto histórico y, principalmente, sobre las estructuras narrativas y analíticas que un crítico erudito como Claudio España ponía en práctica en, apenas, tres columnas en la mitad de una página.

Claudio España conocía en profundidad la obra de Fernando Solanas. A pesar de las diferentes ideologías políticas que profesaban (el primero radical, el segundo peronista), el crítico admiraba los films de Solanas que habían marcado fuertemente el cine vernáculo de los años ochenta como *Tangos. El exilio de Gardel* (1985) y *Sur* (1988). Por su parte, el cineasta, supo mostrar alguna de sus películas a España antes del estreno. En los años noventa, cuando se realizó *El viaje*, ambos coincidían en su “antimenemismo”.

En la crítica de *El viaje*, España compone narrativamente su texto en bloques bien identificables. En el primero caracteriza someramente el estilo del realizador y la estética que ha plasmado en la película: un discurso múltiple cargado de referencias (forma didáctica del escriba para denominar el barroquismo escénico, verbal y narrativo de los films de Solanas). En el segundo bloque cumple con el requisito necesario de describir, someramente, el argumento de la obra. España dejará en claro, más adelante, que la “anécdota” no es lo importante y usará el término “film-itinerario” para especificar la cantidad de peripecias que componen el relato, refractarias de ser sintetizadas en un artículo periodístico. Aquí se aprecia una de las tantas sutilezas de la crítica de España: en una película con un discurso denso y organizado sobre la base de un “gran relato” político-ideológico, el analista señala, como al pasar, que “nadie puede ver el film interesado en la anécdota, que es mínima”. En línea con lo anterior, sostiene, más adelante entre guiones (como si no fuese algo secundario), “lo ideológico es otra cosa y en el film coincide con un reportaje al director de los muchos conocidos”. De este modo evita dedicarse, tal vez, a la parte más vetusta de *El viaje*, coincidente con el trazo grueso de su lectura ideológica de las problemáticas nacionales y regionales (presumiblemente no muy afín con el pensamiento del crítico, y mucho menos con el del diario de linaje mitrista), y concentrarse en los mecanismos de la puesta en escena, un ejercicio al que la crítica de cine de grandes medios no suele ser muy adepta.

La tercera sección comienza con el apartado “Discursos”. Creo que el uso del plural es llamativo. Por un lado, dista de remitir a la pluralidad de voces o dialogismo que recorren *El viaje*, siendo que claramente el crítico subraya que en el film “no hay alternancias del yo entre los personajes por desplazamientos de los sujetos de la enunciación” (¿qué

crítico de aquella o esta época se daría el gusto de incluir un concepto de la semiótica en una reseña para un medio masivo?) y, seguidamente, establece sin medias tintas que esa voz, la del protagonista Martín Nunca (sic), no es otra voz que la del propio realizador. Por lo tanto, se trata de un discurso, el de Solanas, que es “introyectado” con algunos matices en su criatura ficcional, y, por otro lado, el plural del título del apartado remite a otra de las acepciones del término “discurso”, aquella vinculada con los elementos específicos del lenguaje fílmico. Así España, con la vena pedagógica del docente, condensa en dos párrafos la genealogía histórica del cine de Solanas (la década de los sesenta), la utilización del distanciamiento como procedimiento narrativo, y actualiza en la poética contemporánea del cineasta la idea del “film en acto”, desarrollada inicialmente en su mítica *La hora de los hornos* (Grupo Cine Liberación, 1968) y teorizada más tarde en el manifiesto “Hacia un Tercer Cine” (1969) junto con Octavio Getino.

La cuarta sección, a mi entender, implica la clausura de la lectura semántica que el crítico realiza del film y comienza con el sugestivo título “El tema del padre”. Aunque le dedica unas pocas líneas, España encuentra en el meollo argumental de la obra (el viaje del hijo en busca del padre ausente) un paralelo notorio con las obras recientes de los directores argentinos más reconocidos de la época (Eliseo Subiela, Adolfo Aristarain, Jorge Polaco). Si bien “la respuesta urge”, España solo se pregunta el porqué de la recurrencia de esta temática en los “directores de nuestro siempre bienvenido cine”. Creo que en esta mención el crítico desliza un apunte sintomático en relación con la mirada desencantada sobre el presente que se filtraba, con diversas variantes, en las obras de los directores anteriormente citados: mística (*Hombre mirando al Sudeste*), política (*Un lugar en el mundo*) y cultural (*En el nombre del hijo*). España, en sus apuntes de trabajo,

parecía tener una respuesta a este interrogante, que no incluyó en el texto final. En estos apuntes señalaba: “Vivimos en una sociedad de paternalismos impuestos (las dictaduras sobre todo)”. Considero que justamente uno de los mayores valores de la crítica de *El viaje* es haber detectado y dejado latente, sin respuesta, un interrogante clave, utilizando el film de Solanas como un elemento catalizador para lanzar esa pregunta. Es difícil no relacionar todo lo anterior con la situación de virtual extinción en la que se hallaba la producción nacional a comienzos de la década de los noventa y que su futuro resurgimiento tuvo que ver justamente con la intervención del Estado (un posible padre ausente), nueva ley de cine mediante, en el período gubernamental que se caracterizó por su sistemática y programada destrucción.

Las líneas finales engarzan brillantemente con la estructura huidiza del texto respecto de la clausura de significado, porque Claudio España encuentra una fórmula exquisita para decepcionar los mandatos que, de acuerdo con las expectativas de algunos lectores, constituyen el “deber ser” de la crítica. En una sentencia por demás ambigua, señala: “negar que son impecables las actuaciones y que el trabajo técnico es muy sólido (desde Félix Monti en la fotografía hasta la producción de Envar El Kadri), sería como creer que el análisis que antecede es adverso”.