La hora de los hornos

(Femando E. Solanas, Argentina, 1968)

Femando Solanas y Octavio Getino presentan en 1968 el documental político mas significativo de Latinoamérica, tanto por su capacidad innovadora y por su efi­cacia militante como por su trascendencia internacional. El proyecto fílmico se pone en marcha en el contexto de una fuerte movilización social sumada a las restriccio­nes políticas que impone la dictadura del general Juan Carlos Onganía en la Argen­tina. En ese marco, Solanas y Getino deciden unir el cine y la política a partir de un realismo alejado de la fiel reproducción e interesado por el rostro oculto del mundo (Francesco Casetti).

Así, La hora de bs hornos se convierte en una experiencia teórico-práctica que re­fuerza la llamada «estética latinoamericana», muy influida por la labor documental de Jons Ivens (La hora de bs hornos cita El cielo y la tierra/Le Ciel, la Terre, Joris Ivens, Vietnam-Francia, 1965), por las prácticas de Santiago Álvarez en Cuba y por el senti­miento de «lo nuevo» que hegemoniza la renovación general del campo cinemato­gráfico en esos años. Una estética que a través de diferentes definiciones proponía la concreción de un filme cuya función principal radicara en mostrar y transformar la realidad de los pueblos de América Latina. Por otro lado, la película da nacimien­to al grupo Cine Liberación que plantea en su documento «Hacia un Tercer Cine» (1969) las bases ideológicas y estéticas de su actuación.

Allí proponen la existencia de un primer cine, un cine dominante, que «desde la metrópolis se proyecta sobre los países dependientes y encuentra en éstos sus obse­cuentes continuadores». Ese cine norteamericano impone sobre los espectadores su filosofía, asi como sus modelos de estructura y lenguaje. También impone sobre los

productores sus modelos industriales, comerciales y técnicos. El *segundo cine* sería aquel que se plantea como alternativa. Según el citado documento «nace en nuestro país con el llamado cine de autor, cine de expresión, o nuevo cine». Pero aun cuan­do «significa un evidente progreso en tanto reivindicación de la libertad de autor para expresarse de manera no estandarizada, en tanto apertura o intento de descolo­nización cultural», no logra producir una obra verdaderamente transformadora. Su­midos en la influencia de los nuevos planteamientos europeos, una parte importan­te del segundo cine habría quedado reducida a «una serie de gropúsculos que viven pensándose a sí mismos ante el reducido auditorio de las elites diletantes.» La pro­puesta del grupo Cine Liberación es la de fundar un *tercer cine,* «un instrumento para comunicar a los demás nuestra verdad, profunda y objetivamente subversiva. Que sirva para liberar a un hombre alienado y sometido». Para los realizadores el géne­ro documental constituye el principal basamento de una cinematografía revolucio­naria que será «simultáneamente un cine de destrucción y de construcción. Des­trucción de la imagen que el neocolonialismo ha hecho de sí mismo y de nosotros. Construcción de una realidad palpitante y viva, rescate de la verdad en cualquiera de sus expresiones».

*La hora de los hornos* consta de tres partes, que constituyen unidades separadas. En la primera, «Neocolonialismo y violencia», sus trece notas analizan la historia argen­tina y latinoamericana impugnando la versión oficial. Partiendo de la descripción de la dependencia económica, política y cultural de la región, termina proponiendo el compromiso por una opción de lucha contra el imperialismo, que en la Argentina es­taría hegemonizada por el movimiento peronista. Su discurso ideológico y político expresa la necesidad de una respuesta violenta a la agresión cotidiana que sufre el pueblo, traducida en miseria y marginación. El texto filmico fortalece la necesidad de un cambio revolucionario y armado, creando su propia tradición peronista y radica­lizada, a partir de citas que convocan a Raúl Scalabrini Ortiz, Juan D. Perón, Evita Perón, Ernesto *Che* Guevara, Frantz Fanón y Juan José Hernández Arregui, entre otros. También contiene citas de películas que habían abierto el camino hacia el do­cumental político, como *Tire dié* (Femando Birri, Argentina, 1958-1960), *Maioria ab­soluta* (León Hirszman, Brasil, 1964) y *Faena* (Humberto Ríos, Argentina, 1960), y di­bujos de reconocidos artistas como Ricardo Carpani que transitaban una experiencia estética y política similar en el campo de la plástica.

La propuesta violenta que proclama a América como un continente en guerra se hace evidente en las imágenes y sonidos del film: tambores africanos acuciantes, leñe­ros en movimiento que reclaman al espectador, pantallas negras transgresoras de toda propuesta espectacular e imágenes que agitan y contienen fuerte impacto emocional. Los realizadores formulan con mucha libertad diseños muy diferentes para cada tra­mo. Con fragmentos cortos o planos secuencia crean un montaje pleno de figuras retóricas, tales como metáforas (desfile de militares y de vacas) o metonimias (personas jugando al golf como un elemento que nos informa de la abundancia que caracteriza sus vidas), reconociendo un antecedente en las teorías de Serguei Eisenstein.

Privilegiando la significación sobre la continuidad espacio-temporal, el montaje trabaja con oposiciones de las que parten estímulos y provocaciones para que el **es­**pectador reflexione. En ese sentido debemos recordar algunas escenas, ya **emblemá­**ticas, en las que se desarrollan contrapuntos muy significativos. Una de ellas nos **tras­**lada a la marginalidad de una villa miseria. La cámara siempre en movimiento, **mues­**tra los rincones sórdidos del espacio que alberga a dos hombres violentos **peleando**

por algo que desconocemos. Luego la cámara busca entre los pasillos y encuentra a algunos jóvenes que esperan ser recibidos por una prostituta. La mujer come y des­cansa antes de que llegue el próximo cliente. Son imágenes que nos ubican en el cen­tro de la miseria, aunque el impacto es aún mayor si tenemos en cuenta que mien­tras todas ellas nos golpean, escuchamos el contrapunto que presentan los acordes de la canción patria «Aurora», dedicada a la bandera nacional.

Otra secuencia ya consagrada está precedida por un cartel en el que se nos infor­ma de que «lo que caracteriza a los países de Latinoamérica es su dependencia polí­tica, económica y cultural». Luego en un afán de develar o expresar la situación del subdesarrollo en forma desnuda, vemos a un grupo de vacas desangrándose en el ma­tadero, intercaladas con imágenes que nos remiten a la fuerza de la sociedad de con­sumo y de la mercantilización cultural. Una sucesión de planos cortos con publici­dades de las principales marcas internacionales y representaciones referenciadas con el pop art, se mezclan con planos más largos en los que el ganado muere sin rebelar­se. La música mediática que acompaña a estas escenas evoca a Bach con tonos de jazz y se hace más provocadora cuando vemos el mazazo feroz sobre la cabeza de los animales. El contraste intenta expresar una variedad de prácticas violentas que se ins­trumentan para concretar la dependencia económica y cultural. Finalmente se le ofrece al espectador el primer plano del ojo de una vaca que ya ha sido golpeada y parece reclamar una respuesta.

Solanas y Getino intentan explayarse con un film que documente, testimonie, re­fute y profundice la verdad de una situación, porque consideran que cada toma «es algo más que una imagen filmica o un hecho puramente artístico, se convierte en algo indigerible para el sistema». Es que *La hora de los hornos* está concebida como un antiespectáculo y esta negación del cine tradicional deja paso al nacimiento del film-acto. Según Solanas, las proyecciones se convierten en espacios de liberación, en actos donde el hombre toma conciencia y decide su praxis. El acto se desarrolla pri­vilegiando las pausas e interrupciones señaladas, para que el film pase de la pantalla a la platea. Desechando la simple denuncia, crónica o registro de la realidad, el film- acto intenta incidir en la realidad y requiere de un público activo. Se abre a ese pú­blico para su debate, rechazando de plano al «sujeto que espectaba» sin poner en fun­cionamiento su acto liberador. Las tres partes o actos fueron vertebrados por narra­dores que informan y llaman a la acción. La instancia enunciativa siempre comenta, define y justifica el texto. Propone claramente las premisas del evento al que convo­ca, ya sea a través de una voz *over* o de carteles que comunican la existencia de un es­pacio para el debate o para la pausa.

La segunda y tercera parte siguen una línea menos innovadora que la primera, ya que están realizadas esencialmente sobre la base de testimonios, imágenes de archivo o fotos. En ellas disminuye la función poética, aunque se mantienen las mismas nor­mas de libertad en los recursos del lenguaje y en la articulación de los planos. Tam­bién se conserva la presencia de una perturbadora banda sonora y recursos dramáti­cos que potencian la intensidad de las imágenes. Entre ellos se destaca la forma de filmar los letreros y fotos fijas, logrando que las palabras y figuras adquieran movi­miento o sean fragmentadas a través de planos detalle.

Mientras la primera parte está dedicada al *Che* Guevara, la segunda, «Acto para la liberación», está dedicada «al proletariado peronista forjador de la conciencia nacio­nal de los argentinos». Esta parte del «film-acto antiimperialista» explica a lo largo de diez notas la historia del peronismo desde su nacimiento en 1945. La crónica de los

dos gobiernos peronistas está centrada en definir al movimiento como policlasista, pero liderado por los trabajadores. Luego se advierte que la heterogeneidad de la composición a la que se alude provoca una crisis motivada por la profimdización de contradicciones intemas. La situación llega a su punto culminante frente al golpe de estado de 1955. Una sucesión de preguntas facilitan la intención didáctica: ¿cómo llega el peronismo al poder? ¿cómo era el mundo en 1945? ¿cómo pudo caer un go­bierno votado por más de las tres cuartas partes del electorado? Las respuestas de los realizadores son reforzadas, en algunas escenas, por el contrapunto de la banda sono­ra (coros vocales acompañan movilizaciones callejeras) y la inclusión de pocas metá­foras, como la que vemos hacia el final de una manifestación de antorchas. La pan­talla entera aparece ocupada por una antorcha que flamea en la oscuridad, indican­do que aún hay una luz que puede guiar el camino. A este diagnóstico le sigue una entrevista al general Perón en el exilio, donde da testimonio de sus nuevas ideas acer­ca del papel que debe desempeñar la juventud en las luchas por la liberación nacio­nal. Es interesante destacar que el formato utilizado parece el clásico (Perón, sentado en un sillón mira a cámara y habla), pero se incluyen todas las marcas de enuncia­ción posibles, como la presencia de la claqueta cuando comienza cada toma y la re­petición de una misma pregunta con su doble respuesta. Esta operación que se reite­ra en muchos de los reportajes deconstruye el relato, nos muestra su factura y nos in­vita a creer en la verdad de los realizadores. Luego sigue el análisis de los principales actores políticos de la década posterior a la caída del peronismo (el desarrollismo, el ejército, los sindicatos, entre otros) y finaliza con la crónica detallada de la resisten­cia popular una vez expulsado el peronismo del poder. La linealidad temporal del re­lato está puesta en función del cumplimiento de su propósito, que es divulgar una información que el sistema mantiene oculta, e interpelar a los espectadores para que extraigan algunas conclusiones sobre la forma más eficaz de encarar la lucha.

La tercera parte, «Violencia y liberación», está dedicada «al hombre nuevo que nace en esta guerra de liberación» y se resuelve a partir de testimonios sobre fusila­mientos y represiones policiales a luchadores revolucionarios. Las declaraciones de Julio Troxler, superviviente de la llamada «operación masacre»21, y el texto reflexivo de la carta de un combatiente abren la puerta para reclamar el compromiso de los in­telectuales y el pueblo en general. Se puede observar en esta parte del conjunto un principio de dramatización en las escenas filmadas, incluso en el juego con las foto­grafías que muestran a una urbe poblada de claroscuros. Posiblemente esta caracterís­tica se deba a que este tramo no es un *racconto,* sino que se refiere al futuro. No hay imágenes que puedan ilustrar el proyecto que se enuncia y por ello se transfiere la función poética a las débiles dramatizaciones que se presentan. Finalmente, median­te imágenes de entrenamientos y acciones militares, se proclama el internacionalis­mo combativo como la herramienta para generalizar la praxis revolucionaria en los distintos países oprimidos.

Para el grupo Cine Liberación, «el proyector es un arma capaz de disparar veinticuatro fotogramas por segundo», un arma que detona un acto, que apremia al

21 Alude a la detención de diecisiete peronistas que estaban reunidos en un domicilio escuchando las noticias del levantamiento militar peronista del general Juan José Valle, ocurrido el 9 de junio de 1956. Las autoridades policiales ordenan que se ejecute a esos hombres, en un basural de José León Suárez y siete de ellos sobreviven al ametrallamiento.

público para que deje su posición de espectador, cobarde, traidor (Fanón) y se lance al debate pero sobre todo a la práctica revolucionaria. *La hora de los hornos* tiene ca­racterísticas de obra colectiva, ya que se realizó con la colaboración de los integran­tes del grupo (Edgardo Pallero y Gerardo Vallejo, entre otros) y de obreros, campesi­nos, intelectuales, militantes revolucionarios y organizaciones sindicales. Es por defi­nición una obra inconclusa, abierta al presente y al futuro. Según sus autores, concebida en una «época de obras en proceso, inconclusas, desordenadas, violentas, hechas con la cámara en una mano y una piedra en la otra». Por ello en el final del tercer acto una leyenda anuncia que «este espacio queda abierto para incluir nuevas notas, nuevos testimonios, nuevas cartas, nuevos reportajes de combatientes que ha­gan al tema de la violencia y la liberación».

Dada la represión dictatorial de esos años, esta experiencia requirió de formas al­ternativas y clandestinas tanto para la producción como para la distribución y exhi­bición. Prestarse para un reportaje, transportar una copia de la película o asistir a una proyección implicaba para cualquiera acceder a una participación política que podía ser duramente reprimida por la policía. Según Octavio Getino, «la estrategia de Cine Liberación no se limitaba a producir un cine de intervención política, a fin de desa­rrollar una labor de contrainformación y de formación política de cuadros militan­tes, sino a constmir un sistema integral de medios y actividades complementarias para dichos fines». Parte de ese sistema era un circuito nacional de grupos descentra­lizados responsables de la difusión clandestina del film. Se disponían las funciones en salas improvisadas por organizaciones populares, obreras o estudiantiles y espa­cios que respondían a la Iglesia del Tercer Mundo. El acto era guiado por uno o más relatores que podían interrumpir la película las veces que los participantes lo creye­ran necesario, con el fin de debatir, discutir o aportar ideas para la lucha.

Al mismo tiempo que la película no podía llegar a amplios estratos del público local, se consagraba en distintos eventos internacionales como Pesara (1968), Can­nes (1969), Mérida (1968) y Viña del Mar (1969) a pesar de que el fenómeno pero­nista no era fácilmente aceptado por las izquierdas europeas. El investigador Maria­no Mestman relevó el alcance internacional que tuvo la película y encontró que fue­ron utilizadas algunas secuencias por destacados cineastas políticos. En el caso europeo, Marin Karmitz —uno de los principales referentes del cine militante fran­cés post 68— incorporó en *Camarades* (Francia, 1970), además de fragmentos, la práctica de exhibición y discusión de la película entre obreros franceses. También el cineasta indio Mrinal Sen incorporó imágenes en *Padatik (El infante,* India, 1973) te­niendo en cuenta que, a pesar de las diferencias culturales, compartían la condición de país tercermundista. Mas allá de las posibles citas, *La hora de los hornos* marcó un hito en el campo del documental, interpelando los debates estéticos e ideológicos que se sostenían dentro del género y estableciendo una profunda discusión sobre el papel que desempeñan el intelectual y el artista en la sociedad.

Una vez restablecida la democracia en la Argentina en 1973, dado que Octavio Getino desmanteló los mecanismos de censura desde su cargo directivo del Instituto Nacional de Cinematografía, se logró llevar a las salas muchas de las películas que ha­bían estado largamente prohibidas. En ese momento se estrenó comercialmente la primera parte del film que parece estar pensada para un público amplio, mientras las restantes reclaman una audiencia de iniciados en la actividad política. Siempre revul­siva, *La hora de los hornos* propuso una confluencia eficaz entre vanguardia política y vanguardia artística. Bajo la premisa de no establecer normas esclerosantes, el grupo

Ficha técnica

*Dirección, producción, cámara, montaje y música:* Femando E. Solanas. *Guión:* Octa­vio Getino y Femando E. Solanas. *Fotografía:* Juan Carlos Desanzo (35 y 16 mm, blanco y negro). *Sonido:* Octavio Getino. *Producción:* grupo Cine Liberación (Buenos Aires, 1966-1968). *Duración:* 255 minutos («Neocolonialismo y violencia»: 90 minu­tos; «Acto para la liberación»: 120 minutos; «Violencia y liberación»: 45 minutos).

Clara Kriger

Cine Liberación ideó la posibilidad de un cine panfleto, o didáctico, o informe, o en­sayo, o testimonial. Variantes de una forma militante de expresión en el camino de diseñar estrategias que permitan ocupar espacios de poder.