

LA SALVACIÓN POR LA VIOLENCIA: *INVASIÓN* Y *LA HORA DE LOS HORNOS*

Gonzalo Aguilar

Texto publicado en: Aguilar, Gonzalo. *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2009, pp. 85-120

COINCIDENCIAS DE LOS OPUESTOS

El 16 de octubre de 1969, se estrena en el cine Hindú la película *Invasión* de Hugo Santiago. Para esa fecha, otra película argentina –*La hora de los hornos* de Fernando Solanas– circulaba clandestinamente en las casas de militantes ya que no podía exhibirse públicamente (sólo tuvo su estreno oficial en noviembre de 1973). Aunque estética y políticamente opuestas, uno se encuentra tentado a afirmar, sin embargo, que no las une apenas su simultaneidad sino que, extremando las cosas, las dos películas hablan de lo mismo: la presencia funesta de una invasión a una nación o a una ciudad y los bandos enemigos que se enfrentan para sitiarla o para defenderla. En ambas hay actos de sabotaje y estrategias de ataque, en ambas se habla de cómo resistir y, como si esto fuera poco, hacia el final de *Invasión* se sugiere ambiguamente que la resistencia deberá ser con métodos violentos, corolario que la acerca inesperadamente al film-acto de Solanas. Además, tanto una como otra trabajan o explotan el imaginario de la situación de guerra sorda y clandestina que se desarrolla mientras las ciudades siguen su vida cotidiana. Pero la comparación, que no deja de ser seductora, es inexacta: mientras *La hora de los hornos* persigue el impacto del testimonio, *Invasión* recurre a la refracción propia de la ficción; mientras la película de Solanas intenta anclar todas las imágenes en la *acción directa*, la película de Santiago las subordina a la *delectación estética*, en un género que Borges denominó “de situación fantástica”. En definitiva, *Invasión* y *La hora de los hornos* hablan de lo mismo pero de un modo tan diferente que ya no se puede decir que sea lo mismo aquello de lo que hablan.

La tentación de colocar una obra contigua a la otra no carece, de todos modos, de alguna razón histórica: en el Festival Internacional de Cine de Cannes de 1969, la proyección de *La hora de los hornos*, dirigida por Fernando Solanas y con guión de éste y Octavio Getino, ocasionó un pequeño escándalo, ya que a la dictadura militar de la Revolución Argentina no podía caerle en gracia la imagen que divulgaba el film. Mariano Mestman rescató de los diarios locales *La Nación* y *La Razón* unas notas en las que se informa que el

gobierno argentino presentó una protesta oficial al Secretario del Festival, a través del embajador en París, Aguirre Lagarreta, porque se distorsionaba la imagen de Argentina. En su reemplazo, el embajador solicitó la presentación de *Invasión*¹. Finalmente, el pedido no prospera, y la obra del Grupo de Cine Liberación continúa su exitosa carrera en festivales que había comenzado en Pesaro (Italia) en 1968 y que culminaría a fines de 1969 en el histórico festival de Cine Latinoamericano de Viña del Mar.

No hay que creer por esto que *Invasión* haya jugado algún papel en la imagen de la dictadura: quizás Aguirre Lagarreta no había visto la película y pensaba que los nombres prestigiosos de Borges y Bioy podían servir para restañar el desprestigio del gobierno de Onganía. Sin embargo, más allá de la anécdota, lo central es que ambas películas son contiguas y que no faltó quien observara, en el momento de su estreno, que aunque se diferenciaban había en ellas algo para ser comparado. El crítico Marcel Martín, en el artículo “L’armée des ombres”, publicado en 1971 por *Les lettres françaises*, escribió que “*Invasión* está en las antípodas de la otra revelación mayor del nuevo cine argentino: *La hora de los hornos* [...] ¿Acaso diría yo que el pueblo está ausente en *Invasión*, mientras que su fuerza se despliega en *La hora de los hornos*? El film de Santiago traduce el pesimismo de la inteligencia, el de Solanas, el optimismo de la voluntad”². Y aunque Martín, basado en la conocida fórmula gramsciana (“pesimismo de la inteligencia, optimismo de la voluntad”), parece forzar una complementariedad inexistente, lo central es que algo lleva a preguntarse sobre la relación entre ambas películas no para suprimir lo que las diferencia (como parece tentado a hacer Marcel Martín), sino para ver cómo el antagonismo más o menos implícito entre ambas obras describe un momento de la cultura argentina.

POÉTICAS ANTAGÓNICAS

Invasión, de Hugo Santiago, narra la historia de una ciudad, Aquilea, invadida por los indescifrables hombres de blanco. Como en una partida de ajedrez, los habitantes de la ciudad (vestidos de negro) se deciden a resistir al enemigo. Liderados por Don Porfirio (interpretado por el músico Juan Carlos Paz), Julián (Lautaro Murúa) y su grupo de amigos organizan la resistencia. Pese a su valentía y entrega, el grupo es finalmente derrotado y casi todos mueren. Los únicos sobrevivientes son Don Porfirio y la pareja de Julián, Irene (Olga Zubarry), quienes deciden reorganizar a los jóvenes para reiniciar la lucha (las últimas palabras del film

¹ Ver Mestman, 2001: 13.

² El texto de Martín está citado en Oubiña 2002: 120.

quedan a cargo del personaje de Lito Cruz quien, con un arma, dice “ahora nos toca a nosotros, pero tendrá que ser *de otra manera*”). Con una rigurosa y compleja puesta en escena, *Invasión* torna ambiguas sus referencias al contexto y pone en primer lugar la densidad de una forma estética que exige la suspensión temporaria de nuestros lazos con el entorno. La película se estrena en octubre de 1969, no solo en el contexto de una dictadura militar sino en días en que la politización del ámbito cultural se hace cada vez más intensa sobre todo después del Cordobazo, producido en mayo de ese año. Estamos en un momento en el que, como lo describe Beatriz Sarlo:

la política todavía no había terminado de tragarse todas las posiciones específicas en el campo del cine, aunque el terreno donde experimentarlas se estuviera achicando casi podría decirse en el curso de los meses y de los días. Todo el mundo coincidía en el alternativismo de producción y distribución: los films se hacen fuera de las instituciones y, en general, se proyectan lejos de ellas³.

Esta radicalización tuvo sus orígenes principalmente en el golpe militar de Onganía de 1966, interpretado por los sectores de izquierda como el fracaso de las salidas democrático-burguesas y, complementariamente, como el anuncio de un cambio revolucionario. Los acontecimientos de Cuba, Argelia y Vietnam parecían avalar esta creencia. Poco a poco, para muchos artistas e intelectuales se imponía la idea de que era necesario subordinar las diferentes prácticas a la luchas políticas de liberación nacional. Fue justamente en 1966 cuando se inició la lenta y laboriosa filmación de *La hora de los hornos* de Fernando Solanas, que llevó dos años y que, tras su éxito en el Festival de Cine de Pesaro de 1968, comenzó a difundirse clandestinamente en Argentina durante varios años hasta su estreno oficial en 1973, previa vuelta de la democracia. Organizada en tres partes (“Neocolonialismo y violencia”, “Acto para la liberación” y “Violencia y liberación”), el documental de Solanas y Getino combina imágenes de archivo, registros de acontecimientos coetáneos y fragmentos de películas (*Tire die* de Fernando Birri y *Le Ciel, la terre* de Joris Ivens, entre otras) con consignas políticas, testimonios orales diversos y una narración en *off* que articula ensayísticamente los diferentes fragmentos. La película se encuadraba en un cine militante y las proyecciones del film estaban programadas como actos políticos de agitación o debate. En ese sentido, puede hablarse de un *documental abierto* que auspicia las interrupciones y los comentarios; en definitiva, que trata de convertir al espectador de cine en actor de la historia y de las luchas políticas siguiendo la observación de Franz Fanon (1925-1961), el psiquiatra de

³ La observación de Beatriz Sarlo (1998: 248) que es verdadera para casi toda la producción del periodo, no se ajusta a una película como *Invasión*, que fue producida por Proartel, la productora de Canal 13 donde Santiago había trabajado a lo largo de la década del sesenta.

Martinica que participó en la liberación de Argelia, quien dijo que “todo espectador es un cobarde o un traidor”⁴.

Por un lado, entonces, la delectación estética de *Invasión*; por otro, la apelación a la acción directa de *La hora de los hornos*. A fines de los años 60, la urgencia de la acción política –en tiempos de agitación obrera y estudiantil y de la lucha por el retorno de Perón– separa o hace cada vez más irreconciliables la convivencia de la distracción estética con la actividad política. Aunque ni los autores de los dos films no se refieren explícitamente entre sí ni en los escritos ni en sus films, puede leerse a ambas a partir de un *antagonismo implícito*: las dos películas son *antagonistas en el espacio político y cultural*. Para un cine como el del Grupo de Cine Liberación (que formaban Solanas, Getino y Gerardo Vallejo, entre otros), en el que era tan importante lo didáctico, lo inmediato y lo efectivo, *Invasión* no podía menos que ser leída como una derivación más de la cultura dominante y la lógica colonial. Para *Invasión*, en su apuesta por la elaboración esteticista de las imágenes y por su ritmo moroso, la urgencia y la instrumentalidad de *La hora de los hornos* no podían menos que resultar simplificadoras y autoritarias.

Este antagonismo también puede definirse en términos estrictamente cinematográficos dado que *Invasión* es un representante del “cine de autor” o de lo que Solanas denominó “Segundo Cine”. Basados en una idea dicotómica de la cultura y en el *slogan* que toman de Fanon de que todo espectador es un cobarde o un traidor, Solanas y Getino abandonan progresivamente el espacio del cine como institución estética para pasar a la cine como instrumento político. La institución cine queda entonces como “una de las principales herramientas de colonización”⁵.

¿Hasta qué punto –se preguntan Solanas y Getino– puede hoy afectar este Segundo Cine, con pretensiones de llegar a capas masivas, el Orden y la Normalidad neocoloniales? (Solanas 1973: 39).

En los planteos del grupo, todo lo que no ayuda a este proceso de *descolonización del gusto*, es visto como una complicidad con el sistema. En oposición a esta idea, *Invasión* mantiene una estilización formal, una zona de lo estético que nos entrega un saber de lo real que exige tener en cuenta la refracción de la forma. Si la politización, en la acción del Grupo

⁴ Fanon, 2001: 182. Parece muy arriesgado calcular la cantidad de espectadores que tuvo la película ya que las condiciones en las que se proyectaba no permiten establecer con precisión una cifra (la misma categoría de espectador, en realidad, está cuestionada). Sus realizadores estiman, de todos modos, que aproximadamente 300.000 personas llegaron a verla en el periodo 1968-1973.

⁵ Solanas, 1973: 6. La condena del cine argentino que hace el grupo de Cine Liberación es en bloque y sólo recibe un trato francamente favorable el realizador Fernando Birri. En menor medida, se rescatan *Las aguas bajan turbias* de Hugo del Carril y las obras de Lautaro Murúa y Leonardo Favio (Solanas, 1973: 138).

de Cine Liberación, es la instrumentalización y la funcionalización de todas las zonas culturales según los criterios que ofrece la acción eficaz e inmediata (y el objetivo de la liberación nacional), *Invasión* entrega un polo negativo de la política (zonas que no pueden ser politizadas) y un trabajo con dimensiones imaginarias que no admiten una lectura unívoca. Lo que me pregunto es si esta dimensión negativa también posee dimensiones de resistencia y crítica a las que el grupo de Cine Liberación fue ciego.

Una escena de la *Hora de los hornos* retrata el mundo al que de alguna manera pertenece *Invasión* y permite precisar mejor en qué consiste este antagonismo. En “Neocolonialismo y violencia”, primera parte del film, la cámara recorre un *happening* realizado en el Instituto Di Tella en el que es posible reconocer a Jorge Romero Brest, el crítico que había trazado sus estrategias en materia de cultura visual. No sólo la narración en *off* impulsa al espectador a considerar el *happening* como un producto de la penetración colonialista sino que, en un típico procedimiento del film, se hace un contrapunto entre las jóvenes que bailan en las tarimas con sus minifaldas y una procesión popular y religiosa que se realiza en el noroeste argentino. La contraposición sigue la distribución maniquea que ya viene articulando el film entre ciudad y campo, elite y pueblo, riqueza y pobreza, opresores y oprimidos; en definitiva, entre imperio y nación. Como se lee en muchos de los escritos de sus realizadores, y se puede confirmar en la película, dentro de la “colonización pedagógica” que caracterizaba a la vida cultural argentina, el Instituto Di Tella cumplía un papel clave como “agente” de la penetración colonial.

En contraposición, *Invasión* se suma a la línea de vanguardia experimental artística y cosmopolita que se había articulado en el espacio del Di Tella. De sus tres centros artísticos principales (el de Artes Visuales, el de Música y el de Experimentación Audiovisual), fueron los dos últimos los que tuvieron alguna incidencia en la realización del film⁶. El CLAEM (Centro de Altos Estudios Musicales) aportó su sofisticado estudio de música electrónica (único en su género en Latinoamérica) donde Edgardo Cantón realizó la sonorización inspirada en la música concreta. Del CEA (Centro de Experimentación Audiovisual), participaron los actores Roberto Villanueva y Leal Rey (reconocidos directores teatrales del Instituto), quienes desempeñaron los papeles de Silva y Moon respectivamente. Leal Rey, además, se encargó de la escenografía y el vestuario.

⁶ El cine estaba excluido de las experimentaciones del Instituto por la sencilla razón de que, debido a un edicto municipal, no se permitía la exhibición de películas en salas como las que tenía el Di Tella, donde se hacían representaciones teatrales o conciertos musicales (sobre este tema, King, 1985: 73).

Aunque no pertenecía al Instituto, Juan Carlos Paz era una figura de culto entre los músicos eruditos jóvenes que se nucleaban alrededor del CLAEM del Instituto Di Tella.⁷ Ponerlo de actor principal tenía algo de manifiesto, de reivindicación de la amistad y de las afinidades intelectuales por sobre las demandas de los oficios. Para ese entonces, Juan Carlos Paz se encontraba alejado del mundo del cine en el que había participado tan activamente en los años cincuenta, pero su elección para el protagónico marcaba el tipo de afiliaciones que reivindicaba la obra de Santiago⁸.

El perfil cosmopolita y en polémica con el nacionalismo cultural de Juan Carlos Paz (que se manifestaba en sus críticas a Ginastera), se acentúa con las elecciones de los guionistas del film: Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares⁹. Si bien las furias de *La hora de los hornos* se centran en la figura de Manuel Mujica Láinez, ya sus textos habían puesto en claro que Borges era uno de los emblemas del coloniaje cultural: “Es dentro de este proceso histórico donde comienza a nacer una cultura satélite, ejemplificada en su más alto nivel en Buenos Aires. Nacía una ciudad en la que se amamantarían luego los Borges y las Victorias Ocampos”¹⁰. Frente a figuras como Borges, los miembros del Grupo de Cine Liberación proponían a los pensadores nacionales como Raúl Scalabrini Ortiz, Arturo Jauretche o Juan José Hernández Arregui. De hecho, este último hace una caracterización de Borges que permite detectar algunos motivos ideológicos del “pensamiento nacional”:

⁷ El Centro estaba dirigido por el “rival” de Paz, Alberto Ginastera quien había sido elegido –fundamentalmente– por su prestigio y capacidad de organización. Juan Carlos Paz resultaba, para los autoridades del Instituto, un artista demasiado aislado e individualista y con un comportamiento poco institucional. De todos modos, Paz había alcanzado una popularidad bastante inusual para un creador tan sofisticado: el 31 de mayo de 1966, *Primera plana* le dedica su portada con el título “Juan Carlos Paz: La mejor música argentina”.

⁸ Sobre la participación de Juan Carlos Paz en el cine como musicalizador de los films de Leopoldo Torre Nilsson (*La casa del ángel*, *El secuestrador*, *La caída* y *Fin de fiesta*), ver “El fantasma de la mujer (sobre *La casa del ángel* de Leopoldo Torre Nilsson)” en este mismo libro.

⁹ No por esto hay que creer que hay afinidades naturales entre Juan Carlos Paz y Borges. Para un vitalista como Paz, las posiciones de Borges no podían menos que fastidiarlo y así lo consigna en sus memorias: “*esquematozoide* [...] que nunca emerge del esquema, en sempiterna actitud de anciano vitalicio, después de más de cuarenta años de constante frecuentación de laberintos, eternidades, infinitos, leves inquisiciones, enigmas semimetafísicos procedentes de una mística gratuita que a nada compromete, o enigmas más modestos, de carácter policial, anacrónicos sonetos y otras confesiones de una cultura con olor a moho, anti-vital y escapista, erudita y senil [...] Esta especie de culto aficionado, con algo de vaca sagrada, además de esas especialidades, algo así como el apóstol de la prescindencia al punto de que me parece percibir, a manera de música de fondo de todo su voluminoso y gelatinoso bagaje cultista y avital, el consejo poco edificante que brinda el viejo Vizcacha en *La vuelta de Martín Fierro*: ‘Lo que es yo nunca me aflijo y a todito me hago el sordo’, aunque de acuerdo a referencias místico-metafísico-orientalistas-u orilleras que corresponde, también puede asociarse al escritor a las prácticas y prédicas de filiación prescindente y conformista, desarrolladas exitosamente por el muy frecuentado y citado filósofo Ye-Man-Fu. Olvidé el nombre del escritor-esquema [...] - 1945, a. G.” (Paz 1972: 108-109). Su opinión sobre Bioy, en el mismo libro, es mucho más favorable, seguramente por la importancia que éste le daba al afecto amoroso en sus narraciones (339).

¹⁰ Solanas 1973: 35. Es bastante frecuente este uso del plural para dar cuenta de autores que desempeñarían, así, más una función subsidiaria y de imitación que un trabajo original y genuino: se habla así de “los Borges”, “las Ocampos” o “los Torre Nilssons”.

Un escritor nacional tipo –afirma Hernández Arregui– es Raúl Scalabrini Ortiz. Un escritor colonial –más perfecto que una esfera musical en la mente de Pitágoras– es Jorge Luis Borges [...] pájaro nocturno de la cultura colonizada [...es un representante del] colonialismo literario afeminado y sin tierra al que hacemos referencia (Hernández Arregui 1969: 26).

Esta propuesta, que se lee en *Nacionalismo y liberación: metrópolis y colonias en la era del imperialismo* de 1969, condensa varios elementos que se procesan, en clave visual, en la película de Solanas y Getino: el colonialismo como lo afeminado y lo postizo y los artistas y escritores como “simioscos traductores” (según la expresión fanoniana que se traslada al film). Las naciones son como mujeres que se dejan seducir por las bellezas del Imperio en un carnaval en el que nada es auténtico. En un acto de denuncia, el film viene a mostrar la *verdad desnuda* de las imágenes en una distribución dicotómica y en contrapunto entre las postizas y las auténticas, entre aquellas que sirven a la falsedad o a la verdad¹¹. La crítica como sospecha y desenmascaramiento regula el armado de la película y el sentido que se les imprime a las imágenes.

Está claro que para *Invasión* lo que está en juego en la narración no es su veracidad referencial y mucho menos que esta verdad pueda determinarse por su grado de nacionalidad. Ya en las elecciones de Borges, Bioy y Paz que hace Santiago, hay una posición muy clara de preocupación por la densidad de los lenguajes estéticos, como si no pudiera accederse al espacio público ignorando los desvíos de la forma. Por eso, en un momento en que la urgencia política viene a cuestionar las demoras de la estética, la comunidad que arma Hugo Santiago tiene algo de convulsivo: frente a la posición defensiva del nacionalismo, la estética de la película opta por asumir un lenguaje universal en el que trata de dejar su marca diferencial.

La convocatoria de Adolfo Bioy Casares podía ser menos ostensiblemente provocativa que la de Borges o Paz pero no por eso menos significativa. En el momento de iniciarse la escritura definitiva del guión, Bioy inicia un viaje a Europa y es por esa razón que queda en los créditos solo como autor del “argumento”. En ese viaje por Inglaterra y Francia, Bioy termina de escribir una novela que publicaría en 1969: *Diario de la guerra del cerdo*.¹² El argumento de esta novela tiene más de un punto de contacto con *Invasión*: en un Buenos Aires narrado desde el barrio de Palermo, Isidro Vidal es testigo y víctima de la “guerra del cerdo”, una serie de acciones violentas que llevan adelante los jóvenes liderados por Farrell

¹¹ El tópico de la “verdad desnuda” ya era expresado en el primer párrafo del prefacio de Sartre a *Los condenados de la tierra* (Fanon 2001: 7) y se continúa en la crítica como, por ejemplo, en Robert Stam (1980). Además del carácter visual de la metáfora (vastamente explotado por el film entre aquellos que están vestidos y los que están desnudos, como si éstos estuvieran más cerca de la verdad), la idea introduce un principio de jerarquización y de valor en el montaje.

¹² Un diario de este viaje fue publicado en 1997: *En viaje (1967)*.

(nombre que, no casualmente, es el del presidente del gobierno del que surgió Juan Domingo Perón). Como la película, la novela defiende las virtudes barriales afectivas y narra una guerra embozada que nunca llega a manifestarse claramente¹³. Sin embargo, a diferencia de *Invasión*, el uso de la violencia es condenado en la novela sin contemplaciones. *Diario de la guerra del cerdo* reescribe, en un pasaje clave, el cuento “Emma Zunz” de Borges:

Ella abrió la cartera, sacó unos anteojos redondos y, sin apuro, se los puso [...] Con dicción demasiado clara, la muchacha afirmó:
– Yo soy contraria a toda violencia (Bioy Casares 1969: 18)¹⁴.

Visión desencantada del curso que toman los acontecimientos históricos, la novela basa su crítica de la violencia en dos máximas: “matar a un viejo es suicidarse” y “vivir es distraerse”. La segunda máxima está sostenida por la propia forma de la novela, que hace una encendida defensa de la ficción en un momento en que la politización exige su abandono y la elección del testimonio. Basta pensar que de ese mismo año es *¿Quién mató a Rosendo?* de Rodolfo Walsh, si bien ambos libros parecen vivir en mundos paralelos, la crítica del carácter postizo y desviante de la ficción (en relación con las demandas de la política) está lo suficientemente difundida como para que pueda leerse en la novela de Bioy una apología de la ficción y de la apariencia estética que está simbolizada por las partidas de truco que los comensales se ven obligados a interrumpir por la aparición de la guerra del cerdo.

La primera máxima se desarrolla dramáticamente en la relación protagónica: la del padre Isidoro Vidal y su hijo Isidorito. El hecho de que lleven el mismo nombre, diferenciado sólo por el diminutivo, muestra cómo uno tiende a sustituir al otro en la cadena biológica que, en última instancia, es la que defiende el texto. De hecho, una de las operaciones más audaces que hace la novela de Bioy es reconvertir todos los antagonismos políticos en una diferencia biológica (jóvenes/viejos), contingente e inevitable. De esta manera, la novela lanza sus dardos contra el juvenilismo militante de fines de los sesenta y puede ser leída como una sátira de las aspiraciones juveniles de transformar la realidad social mediante la violencia política¹⁵.

¹³ Sin ser nunca evidentes y aprovechándose de la ambigüedad de una ficción no realista, *Diario de la guerra del cerdo* incrusta, de todos modos, algunas frases (por ejemplo “caiga quien caiga”, Bioy Casares 1969: 57) que respaldan una lectura de la novela como sátira del peronismo y de sus sectores juveniles.

¹⁴ Como se recordará, en “Emma Zunz” se lee: “Había en la fábrica rumores de huelga; Emma se declaró, como siempre, contra toda violencia”.

¹⁵ Se hace con frecuencia una lectura optimista del final de la novela; sin embargo, como demostró Martín Gaspar (2003), el final es bastante desesperanzador: el único personaje que se arroga un punto de vista individual (Isidorito) muere en manos de uno de los jóvenes que lo considera un traidor. Su padre, en cambio, asume como valederos los juicios de los jóvenes y termina hacia el final de la novela asumiendo todos los vicios de la vejez y los mandatos de la juventud.

En su desplazamiento hacia la determinación biológica, la novela de Bioy hace una defensa de la “nuda vida” de la que habla Walter Benjamin en *Para una crítica de la violencia*, y en este aspecto difiere de *Invasión*, en la que la metáfora no es biológica sino lúdica –la oposición remite a una partida de ajedrez– y donde puede ejercerse la violencia como último recurso. La violencia no menoscaba necesariamente la dignidad sino que más bien la supone: el grupo de don Porfirio solo reacciona frente al enemigo y su único fin es defender su territorio. Más allá de estas diferencias, lo importante es que la reflexión sobre la violencia que predomina en la vida social, atraviesa todas estas obras y se cuestiona sobre las posibilidades de la estética, la ficción y la narración para reconfigurarla.

Las alianzas interartísticas no eran las únicas que signaban el film de Santiago. También había un vínculo con el cine a través de lo que se denominó generación del sesenta: la fotografía y la cámara estaban a cargo, respectivamente, de Ricardo Aronovich y Enrique Filipelli, dos infaltables de las películas que renovaron el cine a principios de la década. Además, el personaje de Julián estaba protagonizado por Lautaro Murúa, además de actor, realizador de las dos “películas-choque” de la generación: *Shunko* (1960) y *Alias Gardelito* (1961)¹⁶.

En el caso de *La hora de los hornos*, los vínculos con la generación del sesenta están muy atenuados ya que lo consideraban hecho dentro de la institución. De todo ese cine, la película rescata la línea documental que había inaugurado Fernando Birri con *Los inundados* (1961) y *Tire-die* (1959), film del cual reproducen un trecho. Pero más que en el mundo del cine, el Grupo de Cine Liberación buscaba sus inspiraciones en el mundo del ensayo político y por eso no es casual que, a medida que avanza la filmación, la construcción más narrativa de la primera parte vaya dejando paso a las entrevistas, a las discusiones políticas y a las escenas informativas que, poco a poco, ocupan la pantalla. Este proceso tiene su corolario en la segunda película del binomio Solanas-Getino, que consiste en una larga entrevista a Perón en Madrid mechada con intertítulos de consignas de guerra que se van desprendiendo de su discurso. El grupo de Cine Liberación considera la categoría de ficción como disfraz y la de narración ensayística como desenmascaramiento. Cabe pensar que esta postura se modifica de alguna manera con *Los hijos de Fierro*, película que superpone el *Martín Fierro* de Hernández con el retorno de Perón (terminada en 1975, la película sólo llegaría a estrenarse después del fin de la dictadura, en 1983). Algo similar sucede con el fallido film alegórico *El*

¹⁶ El término “películas choque” pertenece a Agustín Mahieu en las crónicas que escribió en ese período.

familiar (1972) de Octavio Getino. Este recurso a la ficción, sin duda, se vincula con el hecho de que el peronismo accedía al poder.

Entre los intelectuales a los que se entrevista para seguir agregando materiales a la película, está José Hernández Arregui, cuya influencia en el Grupo de Cine Liberación y en los militantes de la izquierda peronistas no habría que subestimar. Verdadero *best-seller* de la época, *La formación de la conciencia nacional (1930-1960)* (publicado originalmente en 1960) agrega, en su reedición de 1969, el anexo “Un gran documento cinematográfico: *La hora de los hornos*, de Fernando Solanas y Octavio Getino”. Otra vez el fantasma que agita Hernández Arregui es Borges, al que se suma Torre Nilsson:

Mientras el aparato de la cultura imperialista, de consumo con la entrega del patrimonio nacional, distribuye día a día, a través de diarios, revistas, programas televisivos, etc., las mercaderías del colonialismo, mientras los Jorge Luis Borges y los Torre Nilsson cuentan con esa publicidad vendida, gigante y endeble, las tendencias anticolonialistas realizan, en la Argentina de hoy, una labor de esclarecimiento ideológico de alto nivel político y artístico. Tal la película producida por Fernando Solanas y Octavio Getino, *La hora de los hornos* (Hernández Arregui 1969: 533).

Es que en las “antinomias irreductibles” que representa el cine de Solanas-Getino, lo nacional se configura como el lugar de la pureza, y el imperialismo, como el agente de la mercantilización. La incontaminación y la dicotomía se agudizan en un montaje que elude las zonas grises. En palabras de Hernández Arregui, la película es una estupenda oposición al “colonato mental”, “mera y fantasmagórica muestra de una cultura de imitación”, e inicia un “cine universal por nacional, y en su raíz, negador del cosmopolitismo ficticio y caligráfico de las minorías intelectuales segregadas del país real”.

La colaboración entre el pensador y los cineastas no termina ahí: en la obra abierta que es *La hora de los hornos*, Hernández Arregui es entrevistado para una de las partes agregadas posteriormente. Finalmente, y ya con el peronismo en el poder, Solanas y Getino participan activamente en la revista dirigida por Hernández Arregui *Peronismo y socialismo* que, en su segundo número, se rebautiza *Peronismo y liberación*¹⁷. En ambos números, Solanas y Getino publican los ensayos “Una coartada del racismo imperialista” y “El mundo como sistema de

¹⁷ El primer número de *Peronismo y socialismo* sale en septiembre de 1973 y escriben, entre otros, Leónidas Lamborghini, Fernando Solanas, Rogelio García Lupo, Octavio Getino, Julio Troxler, César Arias y Julio Guillén. La ilustración de tapa es de Ricardo Carpani, quien también participa con sus escritos sobre estética. El segundo número sale en agosto de 1974 y se titula *Peronismo y liberación*, aunque el equipo de redactores se mantiene casi igual. En la portada, se reproduce una foto del recientemente fallecido Juan Perón. Es necesario recordar, para no leer el cambio de título como oportunismo, que para agosto de 1974 los tiempos eran más que despiadados para Hernández Arregui: su nombre figuraba entre los principales amenazados de las tres AAA de López Rega. El 22 de septiembre de 1974 muere en Mar del Plata cuando había tenido que abandonar su casa amenazado de muerte por la triple AAA. Ver Galasso 1986.

dominación imperialista” respectivamente. Son una prolongación de las ideas de la película pero en una clave mucho más triunfalista debido a la llegada del peronismo al poder.

A nosotros nos corresponde escribir no ya la verdadera historia de las sociedades periféricas, sino la historia real del nazismo, de la Comuna de París, es decir, de todo lo que haga a una interpretación –ahora sí, *científica y objetiva*– de la historia del hombre. Y ello es así porque somos de algún modo *la conciencia global del sistema mundial imperialista (Peronismo y socialismo: 47)*.

Como se percibe en este pasaje, el mecanismo argumentativo consiste en trasladar aquello que se decía de la lucha de clases (sólo el proletariado tiene una conciencia global del sistema capitalista) a la lucha colonial entre el imperio y las naciones emergentes. Más allá de la validez o no de estos planteos, lo más interesante son las asignaciones despectivas que hacían los ideólogos del nacionalismo de izquierda a esta elite cultural: “caligráfica”, “afeminada”, “simiesca”, “mercaderías”, “colonato mental”, “cosmopolitismo ficticio”. Es que la diferencia nacional resultaba tan efectiva que aquello que quedaba fuera de ella adquiría, automáticamente, las formas del disfraz, la mentira o la impostación. *La hora de los hornos* desplaza del régimen estético las obras culturales para someterlas a un régimen de verdad sostenido por el discurso nacionalista y anticolonial.

BAJO UN MISMO ROSTRO

Aunque sus concepciones de lo político en el arte son contrapuestas, ambas películas significaron el cierre de un ciclo de temática política en el cine argentino. *La alegoría* y el *eufemismo* eran los modos privilegiados con los que el cine argentino había hablado de la política. *La hora de los hornos* rompió con los eufemismos y lo hizo principalmente asumiendo una clara posición partidaria, disolviendo la apariencia estética y utilizando imágenes documentales y carteles que interpelan al espectador con consignas de lucha y resistencia. *Invasión*, en cambio, se refugió en la apariencia estética y desde allí construyó una alegoría que jamás le entrega al espectador un marco de referencia o un código de traducción claro. *La hora de los hornos* clausuró el ciclo desde afuera quebrando con el eufemismo propio del cine argentino, que no podía hablar *explícitamente* de la política, e *Invasión* desde adentro, con un uso no pedagógico de la alegoría como forma narrativa.

A partir de la caída del peronismo en el 55 fueron varios los films que se refirieron a los sucesos políticos sin dar nunca nombres propios. En algunos casos, las alegorías eran evidentes, como en *Después del silencio* (1956) de Lucas Demare, lo que se acentuaba porque los personajes eran encarnados por actores que habían sido proscriptos durante el peronismo

(Arturo García Buhr, María Rosa Gallo). A partir de entonces, los ejemplos son innumerables y se continúan aun en los realizadores de la generación del sesenta, supuestamente más proclives a romper con los tabúes. *Castigo al traidor* (1965) de Manuel Antín, basado en un cuento de Augusto Roa Bastos, por ejemplo, era una compleja alegoría sobre los “desencuentros” de la política argentina, y *La herencia* (1962) de Ricardo Alventosa, basada en un cuento de Maupassant, llegaba a documentar la presencia de los tanques durante los conflictos entre azules y colorados pero se limitaba a fotografiar dos carteles que funcionaban de modo alegórico: “Prohibido girar a la izquierda” y “Conserve su derecha”.

De todos los films producidos con anterioridad a *La hora de los hornos*, los más significativos son, desde el punto de vista político, los que realizaron juntos Fernando Ayala y David Viñas: *El jefe* (1958) y *El candidato* (1959). También son los films en los que se ven más dramáticamente las limitaciones de la forma alegórica. *El jefe* de Fernando Ayala, con guión de David Viñas, obtuvo un gran éxito por su capacidad para trazar un retrato en clave del peronismo y de la sociedad argentina a través de una banda de maleantes comandados por el *gangster* Berger (Alberto de Mendoza)¹⁸. Sin embargo, la moraleja final, al quedar en manos de un policía (interpretado por Beto Gianola), exhibía las dificultades de utilizar el eufemismo alegórico para acercarse a las relaciones de poder. ¿El mejor modo de advertir sobre los peligros del paternalismo gangsteril de Berger era recurrir a la figura no mucho más atractiva de un agente de la ley? Pero es *El candidato* la que presenta aristas más conflictivas ya que allí no sólo hay una crítica de la dirigencia política en general sino que el film termina con el personaje del médico joven (Alfredo Alcón) abandonando la ciudad e iniciando un viaje hacia el interior. Imposible no ver allí (corría el año 1959) una remisión a la figura de Ernesto “Che” Guevara. ¿Pero si la película quería presentar una denuncia, no estaba de algún modo contradiciéndose a sí misma, al refugiarse en las aguas calmas de la insinuación velada y al no asumir los problemas directamente? Se sugería que la actitud más digna era la del joven médico, pero no se lo acompañaba y se lo dejaba solo mientras se hundía en la noche. A tal punto se estaban convirtiendo en un obstáculo el eufemismo y la alegoría, que el mismo Viñas rompió escandalosamente con Fernando Ayala y se acercó a uno de los realizadores de la generación del sesenta, José Martínez Suárez, para hacer un film mucho más directo y

¹⁸ Los integrantes de la banda representan diferentes tipos sociales de ese momento: el tonto del barrio (Luis Tasca), los dos hermanos que también pugnan por controlar el grupo (Ignacio Quirós y Emilio Alfaro), el intelectual que termina escribiendo “mugre” (Diulio Marzio), el tanguero crápula (Héctor Rivera) y el hijo de un aristócrata que reniega de su pasado (Leonardo Favio). En la figura de Diulio Marzio, el film trata el tema sartreano de las “manos sucias”, tan caro a David Viñas.

comprometido: *Dar la cara*¹⁹. Pero aun tratándose de un film virulento, *Dar la cara* está muy lejos del carácter programático y de denuncia que lleva a cabo *La hora de los hornos*.

Ningún eufemismo es posible en la historia que la película narra (en realidad, una historia que es la Historia) y por eso hasta la misma idea de ficción resulta un desvío o un acto hipócrita. Lo que es interesante, de todos modos, es que el uso del documento y de la literalidad no exime a Solanas y a Getino de abusar de la alegoría como instrumento didáctico y de concientización ideológica. En una de las primeras escenas del film, la cámara se interna en una villa miseria y muestra a una mujer semidesnuda, aparentemente una prostituta, en un cuarto miserable, con una cama hecha de ladrillos y una suciedad inocultable. Unos hombres deambulan por la casilla, aparentemente esperando entrar. De fondo, se escucha la música de *Aurora*, el himno que conmemora a la bandera patria. Mediante la musicalización y por el horizonte de sentido teleológico que nos ofrece el film (la historia avanza inexorablemente hacia la liberación nacional), esa mujer debe ser mirada no como una mujer sino como la patria. En esto me han convertido, parece decir la imagen. Para quien posea las claves de la situación neocolonial de la nación, la interpretación alegórica del fragmento no admite dudas.

No es eso lo que sucede en el uso de la alegoría que hace *Invasión*. Borges ya había meditado, en sus ensayos y en sus cuentos, sobre el modo en que el arte moderno puede hacer uso de la alegoría sin renunciar al nominalismo.²⁰ Es decir, de cómo los objetos a los que hace referencia la alegoría no sean *realidades* sino órdenes tentativos artificiales y arbitrarios contruidos por los sujetos y marcados por la deliberación y la ambigüedad. En *Invasión*, la estrategia de Borges y Bioy consiste en suspender las claves de interpretación que permitirían un desciframiento contextual de los acontecimientos narrativos. No hay, como en *El jefe*, referentes omitidos pero claros que funcionan como descifradores. *Invasión* no hace alegorías con la realidad sino que es la alegoría misma la que se constituye como tal. ¿Cómo entender o leer el enfrentamiento entre los habitantes de Aquilea y los invasores, los hombres de blanco? ¿Hay un principio que opone las series o éstas funcionan estructuralmente y en tanto elementos vacíos, como sucede en el ajedrez? En *Invasión* hay algunas referencias ambiguas al entorno o a la situación coyuntural que incentivan una lectura política de la película pero sin abandonar el espacio de la forma estética en el que se ubica tan radicalmente con su puesta

¹⁹ En lo que configura un desplazamiento posterior a la denominada traición Frondizi, pero que parece haberse dado durante la larga gestación de la película, “Viñas juzgó –dice Tomás Eloy Martínez– que los defectos de *El candidato* eran una consecuencia de ‘la colaboración entre un liberal de centro como es Ayala y un izquierdista, que soy yo’” (Martínez, 1961: 28).

²⁰ En su ensayo “De las alegorías a las novelas”, Borges sostiene que “la alegoría es un error estético” (Borges 1960: 195) pero eso no parece eximirlo de hacer un uso frecuente de ella como en sus cuentos. Un caso ejemplar es el personaje del gaucho que aparece hacia el final de su relato “El Sur”.

en escena. De hecho, el mapa de Aquilea es, claramente, una representación gráfica de Buenos Aires. Otra vez, el movimiento hacia el referente es ostensible pero se detiene en las vísperas de su acontecimiento: el gesto de anclar las imágenes es correlativo y simultáneo al de separarlas de un sentido único. Algo similar fue lo que pasó con la publicidad que se hizo en los días anteriores al estreno. Unos carteles en blanco sobre negro anunciaban en los diarios: “Estamos en vísperas de invasión” (*La Nación*, 14 de octubre de 1969); y un día después: “Aviso a la población / El peligro es inminente / Hoy es la víspera de invasión”. Finalmente, la clave se develó el día del estreno de la película y aquello que parecía inminente era en realidad otra demora más.

Si bien ambas obras se ubican de un modo crítico frente al cine que las precedió (sobre todo en el uso de la alegoría y de la referencialidad), sería insuficiente calibrar la importancia de *La hora de los hornos* solamente en función de la historia del cine argentino. Sin duda, la obra de Solanas y Getino operó una transformación en el cine en su conjunto, al punto que puede decirse que, en su poética, se encuentra una de las críticas más tajantes al cine político tal como se realizaba hasta ese entonces. Es que el film de Solanas y Getino no solo se oponía a ese tipo de narraciones sino que hacía algo más radical: abandonaba la idea del cine como institución. Basta compararlo con otros films políticos importantes del periodo para juzgar el cambio que *La hora de los hornos* suponía.

Una de las tradiciones más vigorosas de cine político la había iniciado la película *La batalla de Argelia* (1965) de Gillo Pontecorvo. Como en el convencional film-espectáculo, la narración no abandona nunca la intriga, el suspenso y la identificación con el espectador. Sin embargo, la película de Pontecorvo establece algunas modificaciones significativas. En primer lugar, toma claramente partido por las luchas anticolonialistas. Influenciado por la lectura de *Los condenados de la tierra* de Fanon, Pontecorvo construye una vibrante identificación entre el espectador y los luchadores argelinos a partir de la reconstrucción de las rebeliones de 1957. En segundo lugar, la ficción y la realidad se mezclaban: Yacef Saadi, líder del Casbah, hacía de sí mismo y se utilizaban, como en el neorrealismo, actores no profesionales. Finalmente, *La batalla de Argelia* tenía varias escenas de denuncia que fueron muy importantes para el conocimiento de la situación argelina en todo el mundo. En Argentina, la película tuvo un condimento adicional: proyectada en 1966, el público identificaba la lucha de Argelia con la situación nacional y, a menudo, el público irrumpía cantando la marcha peronista. Tratando de buscar un cine comercial y de alto impacto, *La batalla de Argelia* no se mezclaba con la lucha sino que la narraba una vez que ésta había terminado. En un ensayo que Edward Said escribió sobre Pontecorvo, y en el que afirma que

La batalla de Argelia (1965) y *Queimada* (1969) son “los dos films políticos más importantes jamás realizados”, sostiene que el film fue *un resultado* de la victoria argelina. La virtud política de *La batalla de Argelia* no estuvo en que se inmiscuyó en las políticas anticolonialistas sino que logró representarlas, dándoles una gran difusión y un importante apoyo.²¹

Enfrentado a este cine político de espectáculo, se encuentra el cine más esteticista que reflexiona sobre las potencialidades de la forma para intervenir en la situación política. En 1967, varios directores, entre los que se contaban Agnès Varda, Joris Ivens, Jean-Luc Godard, Claude Lelouch y Chris Marker, realizaron cortos que reunieron en *Lejos de Vietnam* (1967), una descripción de la situación del pueblo vietnamita en guerra. Uno de los momentos más intensos desde el punto de vista de la denuncia política lo constituía la inserción de carteles que advertían a los espectadores: “Mientras usted mira este film, Vietnam está siendo bombardeado”. El mismo año, Jean-Luc Godard estrenaba *La Chinoise* con un manifiesto en el que se trasladaba un conocido *slogan* del Che Guevara al mundo del cine: “debemos crear dos o tres Vietnam en el seno del inmenso imperio Hollywood-Cinecittà-Mosfilms-Pinewood, etc. tanto económica como estéticamente”. Pero *La Chinoise* tenía un discurso tan denso desde el punto de vista estético, que ponía en segundo plano cualquier acción política. El cine llevaba su lenguaje hasta sus extremos pero jamás se salía de él: la forma le hablaba al espectador, lo impulsaba a la acción política, pero no se integraba o mezclaba con ella²². Como en el cartel de *Lejos de Vietnam*, jamás se cuestionaba la noción del film cinematográfico como obra acabada y del receptor como espectador.

Tanto en *La batalla de Argelia* como en *Lejos de Vietnam*, la suspensión temporal que implica la apariencia estética se mantenía y, en todo caso, se apelaba a la conciencia del espectador, pero su situación de distancia, pasividad (en el sentido de que se apelaba a su conciencia) y exterioridad jamás era vulnerada por el film. En uno y en otro la política

²¹ Las citas de Said en 2001: 283 y 290.

²² Posteriormente a *La Chinoise*, Godard, como otros cineastas europeos, será profundamente impresionado por *La hora de los hornos*, de lo que es testimonio el diálogo que el realizador francés mantiene con Solanas en 1969. Las citas del manifiesto godardiano en Godard, 1991: 9.

“Solanas: To use film as a weapon, or as a gun, to transform the work itself in an act, in a revolutionary act. What is for you this duty or commitment?”

Godard: To work fully as a militant, to make less films and be more militant. This is very difficult because the film-maker has been educated in the realm of individualism. But in films too it is necessary to start anew [...] Before *May* here in France all the intellectuals had an alibi which permitted them to live comfortably, that is, to have a car, an apartment... But, *May* has created a very simple problem, that of changing our life styles, of breaking with the system” (Solanas 1969: 3). A lo largo de la conversación, Godard le cuenta a Solanas su proyecto *Lotte in Italia* (1970), realizado en coautoría con Jean-Pierre Gorin, su compañero inseparable del grupo Dziga-Vertov, que si bien estaba pensado para televisión pretendían exhibir en bares, mitines políticos y

actuaba en el terreno de la conciencia, mientras en *La hora de los hornos* se abandonaba esa relación para constituir el “film-acto”. En la película de Solanas y Getino también se toma partido y se denuncia una situación, pero la intervención del film no se acaba ahí: es su propia forma la que se diluye para modificar y ser modificada por los acontecimientos.

El lugar que se le otorga a la *interrupción* permite trazar mejor las diferencias: mientras en la película de Pontecorvo o en la de Marker la interrupción no está contemplada (y hasta perjudicaría la existencia del film), en *La hora de los hornos* no sólo está contemplada sino auspiciada: algunos carteles dejan espacio para el debate del público, el carácter amorfo de la narración permite que puedan insertarse nuevos fragmentos y su circulación supone que, en cada momento, las fuerzas del orden pueden impedir la continuación de la proyección. Por eso, cuando el grupo guerrillero *Descamisados* hace su primera aparición pública, elige irrumpir en una sala de La Tablada “mientras se proyectaba la parte de *La hora de los hornos* donde Perón elogiaba la guerrilla”²³. Con una interrupción de estas características, el film se cumplía como *acto* (también, paradójicamente, cuando llegaba la policía). En este sentido, hay que señalar que las críticas que se le hacen al film de Solanas de usar procedimientos rudimentarios, pasan por alto el hecho de que la ruptura del film no radica en su tratamiento de la forma. El impacto que causó en su momento la película se explica por la radicalidad de su propuesta: no se trata de hacer cine político sino de transformar el cine –y eventualmente abolirlo– para hacer política.

EL LUGAR DE LA VIOLENCIA: NEOCOLONIALISMO

El sujeto revolucionario reconoce su acta de bautismo en la *ofensa* de la que es objeto. A partir de ella, construye su identidad y su posición de subalternidad *en proceso* de convertirse en victoriosa y de reparar la ofensa que padeció. Su lugar es, hasta que repara la ofensa, el “mientras tanto”, no en un sentido de simultaneidad sino de situación interina, zona de pasaje entre el sujeto ofendido que es humillado al sujeto revolucionario que alcanza sus objetivos. Como se lee en el importante texto que Getino y Solanas escribieron para la revista cubana *Tricontinental*, “mientras tanto, existe una cultura nuestra y una cultura de ellos, un cine nuestro y un cine de ellos”²⁴. El “mientras tanto” es el espacio del enfrentamiento, de la

reuniones gremiales. La película cuenta el proceso de transformación de una militante según los desarrollos teóricos de los escritos de Louis Althusser, principalmente en *Lenin et la philosophie* de 1969.

²³ Gasparini, 1988: 30.

²⁴ Getino, 1982: 38, subrayado mío. La importancia de este texto, fechado en octubre de 1969, radica básicamente en que recoge las experiencias suscitadas por la proyección de la película y las trata de incorporar a las nuevas políticas que surgen en Latinoamérica impulsadas desde Cuba. Escrito para la OSPAAAL

mutua exclusión, del maniqueísmo, de la recuperación de la identidad por la violencia. Para definir este espacio transitorio, los miembros del Grupo de Cine Liberación recurrieron al concepto de *neocolonia* que usaron como título de la primera parte del filme (“Neocolonialismo y violencia”) y que ya había utilizado Hernández Arregui. Aunque este término tenía su propia tradición en la retórica política peronista (Eva Perón había dicho que “la Patria dejará de ser colonia o la bandera flameará sobre sus ruinas”), la fuente común de Solanas, Getino y Hernández Arregui el ya citado libro *Los condenados de la tierra* de Franz Fanon. De hecho, muchas de las citas del film de Solanas y Getino están tomadas de esta obra que se había constituido en un libro de cabecera de la militancia desde el momento de su salida en 1961 con prólogo de Jean-Paul Sartre (la primera edición en castellano es de 1963). Los versos del poeta Aimé Césaire, por ejemplo, que se refieren al acta de bautismo del revolucionario, están tomados del libro de Fanon:

mi apellido: OFENDIDO
 mi nombre: HUMILLADO
 mi estado civil: LA REBELDÍA (Fanon 2001: 77)

En los análisis que había realizado Fanon, en los que se daban cita la psiquiatría, la política y la poesía, uno de los mayores aportes consistió en sostener que la violencia, en las situaciones coloniales, está en el aire y a flor de piel. “El hombre colonizado –frase que también reproduce *La hora de los hornos*– se libera en y por la violencia”. En una propuesta que tendría un verdadero suceso a lo largo de la década, la violencia adquiriría un valor político y terapéutico: “la violencia del colonizado –afirma Fanon una y otra vez– unifica al pueblo” y agrega que “en el plano de los individuos, la violencia desintoxica”. Y Sartre, en su prólogo, escribe: “¿Sanaremos? Sí. La violencia, como la lanza de Aquiles, puede cicatrizar las heridas que ha infligido”²⁵. Más allá de que el carácter unificador y sanador de la violencia política demostró ser falso con el paso de los años, lo cierto es que para fines de la década se había convertido en un supuesto de los movimientos revolucionarios, sobre todo en los influyentes discursos del “Che” Guevara. De todos modos, la violencia de la que habla la película (todavía no había aparecido en escena Montoneros) se vinculaba más, en la primera parte, a la acción insurgente que a la acción guerrillera. Recién hacia el final de la película, el llamado a la violencia asume las formas militarizadas de las organizaciones armadas.

(Organización de Solidaridad para Asia, África y América Latina), el texto propone las posibilidades de desarrollar un “cine guerrilla”. *La hora de los hornos* cierra así un círculo si pensamos que su título está tomado del discurso “Mensaje a los pueblos del mundo a través de la tricontinental” que Ernesto “Che” Guevara envió, en abril de 1967, a la misma revista en la que cita el texto de José Martí: “Es la hora de los hornos y no se ha de ver más que la luz”.

El otro concepto que aparece en la frase de Fanon es el de “hombre colonizado”: el concepto clave de *neocolonialismo* suscita toda una serie de localizaciones y asociaciones que llevaron al grupo de Cine Liberación, al adoptarlo, a realizar importantes reajustes. Básicamente porque Argentina hacía tiempo había dejado de ser una colonia en términos tradicionales o como podían serlo Argelia o Vietnam. Para explicar esto, los directores sostuvieron, en la voz narrativa del filme, que “las fronteras ideológicas sustituyen a las convencionales en la mente del hombre” y que éste es el nuevo dato que trae el neocolonialismo. La guerra anticolonial, entonces, que tiene lugar en el campo y en las ciudades, pasa a definirse en el interior mismo del hombre, en su “mente” como dice el narrador, en lo que denomina “la guerra ideológica”.

Para ‘ganar’ esta guerra la película cuenta con dos procedimientos básicos: la interpelación y el contrapunto. La interpelación, que guiaba la elección de las imágenes pero sobre todo la redacción de los intertítulos, representaba la dimensión propiamente política del film; el contrapunto, en cambio, articula la dimensión descriptiva y organiza las imágenes en el espacio maniqueo del “mientras tanto”. Para Fanon, el maniqueísmo era un producto de la dominación colonial que no admitía matices: “El mundo colonizado es un mundo cortado en dos [...] Regido por una lógica puramente aristotélica, el mundo colonizado obedece al principio de exclusión recíproca: no hay conciliación posible, uno de los términos sobra”²⁶. La larga lucha por la independencia del pueblo argelino le había mostrado a Fanon que la liberación sólo podía lograrse en ese acto contundente de negación y expulsión del dominador. Pese a estar articulado alrededor de coordenadas raciales y nacionales y pese a tener como objetivo principal impugnar la presencia de un ejército extranjero, la argumentación de Fanon es aplicada a la situación argentina creando algunas situaciones paradójicas. Así, al definir al ejército argentino como “fuerza o ejército de ocupación”, se omite que se trata, en realidad, del ejército argentino y nacional (aunque se admita que no fuera nacionalista). El desplazamiento muestra cómo la categoría de “neocolonia” era analíticamente insuficiente. La dictadura militar de Onganía aparece despojada de toda capacidad autónoma, desligada de los reacomodamientos internos, de su inserción en determinados sectores sociales y es interpretada básicamente como un instrumento del colonialismo.

Lo que sucede es que la urgencia política y la máquina dicotómica no admite estos inconvenientes: todo debe ser colocado en columnas, y si de un lado quedan la nación, el

²⁵ Las citas en Fanon 2001: 77, 86, 28 respectivamente.

²⁶ La cita en Fanon 2001: 33.

pueblo, el campo, la dignidad, la rabia, la cultura auténtica, el cine de liberación y las luchas revolucionarias, del otro lado queda la dominación colonial, la oligarquía, la ciudad, el vasallaje, la frivolidad, la cultura cosmopolita, el cine cómplice por acción u omisión y las dictaduras vendepatria. En este esquema no resulta tan evidente, de todos modos, dónde queda la *modernidad*, eje fundamental de cualquier movimiento revolucionario de izquierda. Las dicotomías no abandonarían el terreno de la historia si no fuera porque sobre ellas se proyectara, por medio de un contrapunto que no admite *nuances*, las dicotomías verdadero o falso y autenticidad o máscara:

Al universalizarse como clase y como sistema, la burguesía y el imperialismo universalizaron la cultura que facilita su dominio. *Tras* el mito de la cultura universal *escondieron* en América Latina sus intereses de clase coloniales (*La hora de los hornos*, parte I).

El razonamiento lleva a una condena de la modernidad en su totalidad y a una lectura de las cosas en función de la posición que ocupan en esa distribución dicotómica. En un verdadero arranque de antimodernidad, la película superpone una serie de imágenes que funcionan como índices de la cultura imperial y que después se intercalan con las escenas del matadero, de las publicidades y del *happening* del Instituto Di Tella.²⁷ Tal vez en ningún momento quede más clara esta inadvertida condena de todo lo que *está* del otro lado que en la imagen en que se observa a unos jóvenes entrando en una disquería de la calle Lavalle y siguiendo el ritmo de una música extranjera mientras la voz en off advierte sobre el “escepticismo, evasión y perjuicio por lo nativo” de esa generación. El carácter de la música muestra la condena en bloque de una cultura extranjera que sólo se puede ver como parte del entramado neocolonial, y el objetivo del filme (al mostrarlos en contrapunto con una procesión religiosa en el Nordeste) es denunciar el pasatismo y la alienación de los oyentes. Pese a que la música está usada con fines ilustrativos, resulta difícil resistirse a “los sonos frenéticos de la música beat”. El *hit* en cuestión es “I Don't Need No Doctor” que

²⁷ La sucesión de imágenes incluye documentos (un manuscrito medieval, la Declaración Universal de los Derechos del Hombre y del Ciudadano, el juramento de la Constitución norteamericana), personajes célebres (Aristóteles, Platón, Leonardo da Vinci, Napoleón, Voltaire, Lord Byron, Kant, Auguste Comte) y obras de arte consagradas (un mosaico bizantino, *La consagración de la primavera* de Botticelli, *Desayuno en la hierba* de Manet, *Los tres músicos* de Picasso). Una versión similar de los medios de comunicación se encuentra en Hernández Arregui: “La propaganda es la segunda naturaleza del colonizado armada por las vías entrelazadas del cine, la T.V., la radio, los avisos comerciales, etc. En las colonias, la realidad social está *maquillada*. Se imita a las metrópolis productoras de venenos subculturales. tanto como de artículos de mercado, se calcan las modas extranjeras, se leen autores extranjeros. Todo es comercializado. La putrefacción de la cultura de las metrópolis, el hippismo, la homosexualidad, los crímenes orgiásticos de Charles Manson, son exportados, lo mismo que los vicios de la burguesía europea o norteamericana expuestas como forma de vida, y no como lo que son, frutos apuestos de una sociedad en descomposición [...] mientras la censura oficial prohíbe mostrar los obrajes del Chaco, Misiones, Santiago del Estero, el Tucumán hambriento, el ultraje a la vida humana en las villas miserias,

compusieron Armstead, Ashford y Simpson para Ray Charles. La elección resulta realmente desafortunada tratándose de un músico negro que fue luchador de los derechos civiles y amigo de Martin Luther King. En el campo estético, su “Modern Sounds in Country and Western” (1962) fue un hito en la cultura popular norteamericana ya que hacía una deliberada apropiación de un género blanco (hasta entonces, Charles era un eximio intérprete de jazz, blues y soul).²⁸ Tal vez el gesto, pese al papel marginal que ocupa en el filme, muestra los resultados del nacionalismo proyectado sobre la *totalidad* de las imágenes y de su producción. Al sospechar de la modernidad y la cultura foránea como meros expedientes de las políticas imperiales (y no como un proceso endógeno, el de la modernidad, que no solo se ha dado en las metrópolis sino que también tuvo lugar en los países periféricos), inadvertidamente *La hora de los hornos* se encuentra reciclando motivos conservadores que tradicionalmente pertenecían a la derecha. En la crónica que escribió sobre el Festival de Cine de Viña del Mar de 1969, Edgardo Cozarinsky, aunque reconoció la importancia de *La hora de los hornos* (“una experiencia sin comparación posible en el cine”), advirtió sobre el giro ideológico que se estaba produciendo en el cine político:

La reivindicación por la izquierda de los mitos tradicionales de la derecha (la raza, la sangre, la tradición, el culto del líder y el pavor ante lo foráneo: en resumen, el irracionalismo) se advirtió en muchos films exhibidos en Viña (Cozarinsky 1969: 30).

En este sentido, es necesario marcar las diferencias entre la película de Solanas y la de Jorge Sanjinés de las obras presentadas por Glauber Rocha o Tomás Gutiérrez Alea: mientras en éstas lo central son las aporías que presenta la modernidad, aquellas parecen destituir y hasta denunciar la persistencia de la modernización como un motivo neocolonial.²⁹ Al quedar atrapados en la lógica del *mientras tanto* y en la idea de que en ese momento sólo se admiten discriminaciones dicotómicas, los autores de *La hora de los hornos* se vieron en la obligación de poner a toda la modernidad bajo sospecha, aun aquella que había hecho a la película posible.

EL LUGAR DE LA VIOLENCIA: PRINCIPIOS DE SERIALIDAD

ahogado este horror colonial por los sonos frenéticos de la música beat” (1972: 13-14, subrayado mío).

²⁸ Agradezco la información a Gustavo Secchi.

²⁹ En esa edición del Festival, se presentaron, entre otros, los siguientes films: *O santo guerreiro contra o dragão da maldade* de Rocha, *La hora de los hornos* de Solanas, *Lucía* de Humberto Solás, *Memorias del subdesarrollo* de Gutiérrez Alea, *Tres tristes tigres* de Raúl Ruiz, *El chacal de Nahuatl Toro* de Miguel Littín y *Yawar malku* de Sanjinés.

El contrapunto también tiene un lugar central en *Invasión* pero, a diferencia de la película de Solanas, el espectador no cuenta con una clave interpretativa y una tabla de equivalencias que le permita ‘traducir’ la alegoría. Las series admiten diversas interpretaciones pero no son absolutamente vacías: a la funcionalidad estructural del ajedrez, se suma un principio que las articula. Estos dos órdenes son el visible, frío y autoritario de los hombres tecnológicos de blanco, y el íntimo, afectivo y sensato de los hombres dirigidos por don Porfirio (Julián y sus amigos, quienes pierden su vida en diferentes lugares de la ciudad), e Irene, quien se caracteriza por su eficiencia pero también por su lealtad y sensualidad.³⁰ Estos dos órdenes, a su vez, son figurados por los dos tipos de mapa que aparecen en el film. El de Porfirio (que es privilegiado por el film en la presentación) es artesanal, inventivo y acentúa más la identidad de los lugares (casas, esquinas) que la representación del espacio vacío. Los mapas de los hombres de blanco son, en cambio, exactos, mecánicos y abstractos: no representan gradaciones cualitativas sino cantidades. Tanto Julián como Porfirio acarician el mapa en varias escenas, como si trataran de establecer una relación física y táctil con la ciudad, como lo hace Porfirio con su gato. Esta oposición permite determinar qué principio opone a las series que, en este caso, excede al típico expediente de Borges y Bioy de constituir un orden frente a la amenaza del caos. Una de las series, entonces, está articulada alrededor de la modernidad tecnológica y la otra alrededor de los “criterios anticuados”, de los que se habla a propósito de Porfirio al principio del film. Pero vistas las cosas con más detenimiento, no se puede decir que los hombres de negro representen la antigüedad y su postura excluya la modernidad: su lucha está impulsada por el conocimiento de las grandes urbes pero a partir de un vínculo territorial, táctil y cordial del que los invasores carecen. *Invasión*, así, opone dos modos de entender la modernización: la meramente instrumental y la que incorpora las huellas del pasado. Son dos modos antagónicos de entender las relaciones personales y sociales, esto es, políticas.

Los hombres de blanco encarnan el terror como política mediante el soborno: “¿Por qué nos resiste si la gente está esperando lo que le vamos a vender?”, le dice el jefe de los blancos

³⁰ Los amigos de Julián son el farmacéutico Julio Vildrac (Jorge Cano), “Cachorro” (Ricardo Ormellos), quien muere en el cine mientras asiste a un *western*, el guitarrista Silva (Roberto Villanueva), el ingeniero (Leal Rey) que se está quedando ciego, el cobarde Irala (Martín Adjemian), que ofrenda su vida porque sabe que es el menos útil para la causa (“Ustedes pueden ofrecer su valentía y su destreza, yo sólo puedo ofrecer mi muerte”) y Marcelo Lebendiger (Daniel Fernández), el hombre que amaba a las mujeres. La pregunta que se hace este último (“Ahora puedo satisfacer una curiosidad que siempre me inquietó: la de saber si soy valiente. Parece que sí”) es respondida afirmativamente por todos los leales amigos. En cuanto al personaje de Olga Zubarry, puede confrontarse con el de la agente de los hombres de blanco (interpretado por Claudia Sánchez), quien seduce a Marcelo para luego traicionarlo y entregarlo a sus asesinos. La seducción es aquí un instrumento para la traición, en Irene (como en la escena que se desnuda frente al espejo) se trata, en cambio, de un goce para el amor.

(Juan Carlos Galván) a Julián. No es casual que la película se inicie con una escena de escritura, en la que Porfirio deja inconclusa una carta en la que habla del “miedo”. Como si *Invasión* fuera un teorema que vincula violencia, política y amistad, tópicos que son recorridos por estas dos series en oposición a partir de las variables de la valentía y el miedo.³¹ Frente a la serialidad amenazante (los hombres de blanco se visten igual, no tienen nombre, están serializados y se reproducen al infinito), frente a la caracterización de la metrópoli como universo de la pérdida de cualidad, como ámbito del comportamiento automatizado y la completa mercantilización, frente al terror político, el grupo de Don Porfirio opone *los lazos afectivos* de la amistad y la valentía de los hombres comunes.

Esta afectividad de los hombres de don Porfirio se reproduce también en la puesta en escena: a las escenas frías de los hombres de blanco se oponen las de Julián e Irene en el campo o la escena de la milonga de Borges y Aníbal Troilo que es ‘ilustrada’ por los encuentros del grupo de amigos. La afectividad, como una dimensión no opuesta ni a la estrategia política ni al pensamiento racional, es uno de los núcleos en los que los integrantes del grupo buscan su justificación final. Sin embargo, el conflicto también estalla en la misma serie: Julián debe abandonar o suspender su vida afectiva con Irene para pasar a otra afectividad, la de esa cofradía de amigos que consideran que “la amistad –como dice uno de los personajes– es una pasión más lúcida que el amor”. Sin embargo, mientras todos los amigos mueren (el recorrido de Julián termina asemejándose a la forma de una estrella³²), el personaje ejemplar de Irene no solo queda con vida sino que rompe la gramática del film³³. Irene puede transgredir porque es el único personaje que puede transitar por los dos mundos: el de la resistencia que crea Don Porfirio y el de una afectividad plena que tiene que ver con la vida privada (momentos de distracción y descanso). En otro nexo con los films de la generación del sesenta, el *cuerpo femenino* se convierte en el símbolo del cambio, de la crisis del viejo orden y de la aparición de un nuevo tipo de relaciones sociales afectivas.³⁴ Irene participa de la simulación, las renunciaciones a la afectividad y la demostración de valentía que

³¹ A diferencia de una concepción convencional, valentía y miedo no se oponen. Los hombres de blanco no son valientes porque no tienen miedo. Entre los amigos de Julián, los más valientes son aquellos que tienen más miedo, es decir, más resistencias internas que superar. Es un tema que Borges trató mucho a propósito del *Quijote*: la verdadera valentía es la de los hombres cobardes.

³² En esa ciudad sin centro, en esa Aquilea que es una pura frontera, la defensa de los hombres de Porfirio traza una estrella casi perfecta: van de la frontera Sur a la Norte, después a la Suroeste y de allí a la Nor-noreste y, finalmente, a la Nor-noroeste para volver a terminar en el Sur, cerrando la estrella.

³³ Ver Cozarinsky, 1974: 121.

³⁴ Sirvan como ejemplo: *Tres veces Ana* (1961) de David Kohon, *Los de la mesa diez* (1960) de Simón Feldman y *Circe* (1963), *Intimidación de los parques* (1964) y *Los venerables todos* (1962) de Manuel Antín. Además hay que señalar, a partir de la Elsa Daniel de los filmes de Torre Nilsson, el surgimiento de un nuevo tipo de actriz, menos espectacular y más ambigua.

implican el orden diseñado por Don Porfirio (de hecho, no le dice a Julián, su esposo, que forman parte de la misma organización). Pero después, cuando se toma un descanso con Julián, Irene plantea la necesidad de retomar la relación amorosa, y en otro momento, se mira al espejo, se desnuda y se tira en la cama frente a la indiferencia de Julián, en una escena que bien podría formar parte de una película de la generación del 60.

La última secuencia de *Invasión* coloca toda la trama de Borges y Bioy en un nivel ambiguo de referencia al entorno. Se produce un recambio generacional y uno de los personajes jóvenes sostiene: “ahora nos toca a nosotros, pero tendrá que ser *de otra manera*”. En palabras de Santiago, “mucho después, cuando ya teníamos el guión terminado, yo pedí que se agregara esta frase”. ¿En qué consiste esta “otra manera”? ¿Se refiere a los medios violentos que ya se habían instalado en el horizonte de la política argentina? La escena es verdaderamente vertiginosa y parece poner en cuestión la misma colaboración que había hecho el film posible.

FINAL

Invasión se inscribe entre dos fechas: 1957, que se lee en el cartel con el que se inicia el film, y 1969, año de su realización. Las dos fechas tienen referentes muy precisos (más allá de la voluntad de sus creadores): la primera, la modernización tecnocrática, y la segunda, la transformación de los antagonismos sociales en violencia política. Según Edgardo Cozarisky, la fecha de 1957 fue elegida porque no remitía a ningún acontecimiento específico y no suscitaba asociaciones simbólicas. ¿Pero por qué entonces poner *una* fecha? “1957” parecía una fecha neutra, no era 1955 –año de la caída de Perón– ni 1959 –año de la Revolución Cubana–, pero uno de los conflictos que articulan la narración puede leerse en clave alrededor de esta fecha histórica: en esos años, una acelerada transformación tecnológica modificó el rostro de la ciudad y de nuestro país.

A la vez, no sólo es importante el significado que le otorgamos a la fecha sino también el gesto de que se trata de una fecha neutra: *Invasión* busca ubicarse, para narrar la historia, en *ningún tiempo* y, desde allí, cierra una etapa del cine argentino. Mientras *La hora de los hornos* (1968) de Fernando Solanas y Octavio Gettino, film que se realizó en la misma época, coloca el origen de todo sin ambages en 1955, año del derrocamiento del gobierno de Perón; Borges-Santiago y Bioy construyen de ese periodo una cifra que es esotérica, furtiva, casi impenetrable. *La hora de los hornos* reescribe la historia desde el antagonismo, *Invasión* se inscribe al margen de ella. Aquella impulsa al arte a seguir los ritmos de la política, ésta hace

derivar la historia de la anacronía de lo artístico. Las dos películas recorren a contrapelo la tradición pasada del cine argentino pero se ubican en dos lugares radicalmente diferentes: mientras *La hora de los hornos* se propone derribar todos los eufemismos alegóricos del cine posterior a 1955 (y su ambiguo antiperonismo), *Invasión* se vale de la alegoría pero no para referirse a una circunstancia determinada sino para hacer de esa alegoría la única realidad consistente. Las soluciones estéticas y políticas son divergentes y podrían resumirse en otra bifurcación: o la alucinación de la realidad creada por el taumaturgo Perón o la realidad de un arte alucinante que compone la magia borgeana.

BIBLIOGRAFÍA

Libros

- Bioy Casares, Adolfo (1969): *Diario de la guerra del cerdo*, Buenos Aires, Emecé.
- Bioy Casares, Adolfo (1997): *En viaje (1967)*, Barcelona, Tusquets.
- Borges, Jorge Luis (1960): *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, Emecé.
- Cozarinsky, Edgardo (1969): “Viña del Mar: un cine en armas” en *Periscopio*, Buenos Aires, noviembre 11, número 8.
- Cozarinsky, Edgardo (1974): *Borges y el cine*, Buenos Aires, Sur.
- Fanon, Franz (2001): *Los condenados de la tierra*, México, Fondo de Cultura Económica. Prefacio de Jean-Paul Sartre. Epílogo de Gérard Chaliand. Primera edición en castellano: 1963.
- Galasso, Norberto (1986): *J. J. Hernández Arregui: del peronismo al socialismo*, Buenos Aires, Ediciones del Pensamiento Nacional.
- Gaspar, Martín (2003): “La asfixia de la subjetividad individual en *Diario de la guerra del cerdo* y su mundo”, mimeo.
- Gasparini, Juan (1988): *Montoneros: final de cuentas*, Buenos Aires, Puntosur.
- Getino, Octavio (1982): “A diez años de “Hacia un tercer cine””, México, UNAM.
- Godard, Jean-Luc (1991): *Godard par Godard, Des années Mao aux années 80*, París, Flammarion.
- Hernández Arregui, Juan José (1969): *Nacionalismo y liberación*, Buenos Aires, Hachea.
- Hernández Arregui, Juan José (1970): *La formación de la conciencia nacional (1930-1960)*, Buenos Aires, Hachea.
- Hernández Arregui, Juan José (1972): *Peronismo y socialismo*, Buenos Aires, Hachea.
- King, John (1985): *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*, Buenos Aires, Gaglione.
- Martínez, Tomás Eloy (1961): *La obra de Ayala y Torre Nilsson en las estructuras del cine argentino*, Buenos Aires, ECA.
- Mestman, Mariano (2001): “Postales del cine militante argentino en el mundo” en *Kilómetro 111*, número 2, Buenos Aires, septiembre.
- Oubiña, David (comp.) (2002): *El cine de Hugo Santiago*, Buenos Aires, Nuevos Tiempos.
- Paz, Juan Carlos (1972): *Alturas, tensiones, ataques, intensidades (Memorias I)*, Buenos Aires, de la Flor.
- Said, Edward (2001): *Reflections on exile and other essays*, Cambridge, Harvard University Press.

Sarlo, Beatriz (1998): *La máquina cultural (Maestras, traductores y vanguardistas)*, Buenos Aires, Ariel.

Solanas, Fernando y Jean-Luc Godard (1969): “Godard by Solanas! Solanas by Godard! (interview)” en *Third World Cinema Group*, documento tomado de <http://www.mip.berkeley.edu/cgi-bin/cine>.

Solanas, Fernando y Octavio Getino (1973): *Cine, cultura y descolonización*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Stam, Robert (1980): “*Hour of the Furnaces and the Two Avant Gardes*” en *Milenium*, N°7-9, Nueva York.

Revistas

Peronismo y liberación (1974), agosto, N°1

Peronismo y socialismo (1973), septiembre, N°1