

Raros e inéditos del Grupo Cine Liberación

A cuarenta años de *La Hora de los Hornos*

Mariano Mestman¹

Entre los “films-faro” del cine argentino, *La hora de los hornos* (dirigida por Fernando Solanas y Octavio Getino), del año 1968, ocupa un lugar singular por haber expresado y a su modo protagonizado un período histórico convulso en tanto discurso fílmico debatido y devenido acto político a partir de su proyección clandestina en la Argentina, así como por su repercusión internacional.

La opera prima del grupo Cine Liberación irrumpe en la escena mundial en una coyuntura de consolidación del Movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano, de emergencia de los nuevos cines africanos y de aparición de un cine militante europeo que acompaña el clima de agitación post mayo de 1968 en los principales foros cinematográficos. Aunque la película logró establecer un diálogo con ese ambiente, su sentido y orientación remiten a la historia argentina. Hacia fines de 1965 Solanas y Getino iniciaron el trabajo para un film que testimoniase la realidad del país; un proceso de compilación de material de archivo ya avanzado por Solanas, de registro de testimonios de militantes sindicales y políticos protagonistas de la denominada “Resistencia Peronista”, de algunos intelectuales y dirigentes estudiantiles, lo que quedó reflejado en su subtítulo: “Notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación”.

En ese mismo proceso, en cuyo final se integró Gerardo Vallejo y que dio origen al grupo Cine Liberación, los realizadores fueron modificando su propuesta original y parte de sus ideas. Como ellos mismos señalaron, fueron incorporando la perspectiva del revisionismo histórico y una mirada sobre la clase obrera peronista como sujeto fundamental de la transformación revolucionaria en la Argentina. Y al igual que muchos intelectuales en esos años vivieron un “pasaje” de la izquierda clásica a la denominada “izquierda nacional” y a través de ella, al peronismo. La adhesión del film a dicho movimiento, así como su propuesta explícita de inscripción en las estrategias de lucha por el cambio social –con una perspectiva político-ideológica que combina un revisionismo historiográfico propio de esa “izquierda nacional” en ascenso, los principales temas de la Tricontinental de La Habana y un tercermundismo intransigente de raigambre fanoniana–, llevaron a la utilización de un circuito de exhibición paralelo durante los años del gobierno de la denominada “Revolución Argentina”.

La organización formal de *La hora de los hornos* está indisolublemente ligada a dicho objetivo. Con una duración total de 4 horas y 20 minutos, se estructura en tres partes con un tratamiento formal, una temática y hasta objetivos diferenciados para cada una de ellas. La primera, “Neocolonialismo y Violencia” (95 minutos) fue concebida como un *Film-Ensayo*, en el que a través de trece capítulos se analiza el carácter “neocolonial” de la dependencia argentina y latinoamericana. La segunda, “Acto para la Liberación” (120 minutos), se subdivide en dos grandes momentos: “Crónica del Peronismo” y “Crónica de la Resistencia”. Concebida como un *Film-Acto* y dedicada al “proletariado peronista”, se trata, respectivamente, de un análisis de los diez años del peronismo en el gobierno (1946-1955) y una reconstrucción del período de luchas posteriores (1956-1968). La tercera parte, “Violencia y Liberación” (45 minutos), dedicada al “hombre nuevo que nace de esta guerra de liberación”, se propone como un estudio sobre el significado de la violencia.

¹ Mariano Mestman es investigador del CONICET y del Instituto de Investigaciones Gino Germani de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.

Desde un comienzo diversos críticos destacaron el modo en que el film, en particular su primera parte, lograba articular un lenguaje original con su proyecto revolucionario; una singular confluencia de las dos vanguardias, la política y la estética, que analizara poco después Robert Stam en un ensayo ya clásico².

En la construcción de ese lenguaje, *La hora de los hornos* incorpora y trabaja con una gran cantidad de recursos y técnicas cinematográficas (secuencias de noticiario, entrevistas y reportajes, material documental y reconstrucción de escenas, fragmentos de otros films; foto fija, intertítulos, grafismos, cuadros congelados, imágenes publicitarias; efectos de montaje, el collage, el *directo*), al tiempo que absorbe y reelabora diversas influencias. Contra el espectáculo cinematográfico, en particular en su versión hollywoodense, si la primera parte integra diversas estrategias de ataque a la pasividad del espectador, donde la contrainformación y la agitación (el agit-prop) se combinan sin conflicto³, las partes siguientes avanzan en una línea documental más clásica, por momentos al modo “institucional”, aunque incorporando giros reflexivos y revisando críticamente una serie de experiencias sobre las que se invita a pensar y sacar conclusiones, para luego actuar⁴. La tesis central de la sección dedicada a la Resistencia, expuesta desde la voz over del film, se refiere a los límites del espontaneísmo y la necesidad de organización de la violencia revolucionaria. Por otro lado, en las partes dos y tres se insiste en el carácter abierto, de búsqueda y de diálogo atribuido al film. Y se explicita, en particular, su sentido inconcluso, por el que se propone incorporar nuevos materiales producto de las discusiones y debates que el *Acto* generase, o que fuesen surgiendo en el propio proceso de liberación en que el film debía insertarse.

A cuarenta años de su estreno internacional en la IV Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro, en Italia, se han realizado análisis más o menos críticos, más o menos apologéticos sobre *La hora de los hornos*. En estas líneas nos referiremos a aspectos poco conocidos de su historia y la del grupo Cine Liberación. En la primera parte presentaremos algunos textos hasta ahora inéditos. Documentos “raros” o “extraños” que aportan información significativa para el estudio y la (re)construcción de cuestiones en general poco tratadas como el proceso de exhibición militante en la Argentina o las definiciones y tensiones en el camino de inserción del grupo Cine Liberación en el peronismo. En la segunda parte, exploraremos la amplia circulación de la película en el exterior del país así como los debates producidos.

HACIA LA DEFINICIÓN DEL CINE MILITANTE Y INSCRIPCIÓN EN EL PERONISMO: 1968-1971

Si tuviéramos que elegir un año significativo en lo referido a la organización de los circuitos de difusión de *La hora de los hornos* en la Argentina y a las definiciones políticas del grupo Cine Liberación, podría ser 1970. A ese año no corresponden películas realizadas ni

² Robert Stam. “The hour of the furnaces and the two avant-gardes”, en Julianne Burton (ed.). *The social documentary in Latin America*. University of Pittsburgh Press, 1990.

³ Hay una relación estrecha entre forma y contenido que varía en cada nota en función del tema tratado: la historia, el país, la violencia cotidiana, la ciudad puerto, la oligarquía, el sistema, la violencia política, el neorracismo, la dependencia, la violencia cultural, los modelos, la guerra ideológica y la opción.

⁴ Las dos secciones de la segunda parte del film se organizan por capítulos, que siguen un desarrollo cronológico por dos décadas de historia argentina. La “Crónica del Peronismo” (1945-1955) incluye: “El 17 de octubre de 1945”; “La intelectualidad, la pseudoizquierda y el peronismo”; “El peronismo en el poder”; “Contradicciones del movimiento popular”; “La crisis del poder peronista”; “16 de junio de 1955”; “31 de agosto de 1955”; “La derrota nacional”; “La fiesta de los gorilas”; “La violencia de ‘la Libertadora’”. Los capítulos incluidos en la “Crónica de la Resistencia”, son: “El espontaneísmo”; “La clandestinidad”; “Crónica 1955-1958”; “Los sindicatos”; “El desarrollismo 1958-1962”; “El ejército. 1962-1966”; “El movimiento estudiantil”; “Las ocupaciones fabriles”; “Las limitaciones del espontaneísmo”; “La guerra hoy”.

manifiestos públicos, que son anteriores o posteriores. Pero es un año de intervenciones y definiciones.

La exhibición clandestina o semiclandestina (según el subperíodo) del film en la Argentina se había iniciado desde el regreso de Getino y Solanas del exterior en 1968, el mismo año de su estreno internacional, y en sus inicios se desarrolló principalmente en relación con el espacio creado en torno a la CGT de los Argentinos. Allí, como se sabe, confluían grupos o formaciones políticas e intelectuales, tendencias estudiantiles junto con un sector del movimiento obrero combativo opositor a la dictadura del general Onganía. Así como desde mayo de 1968 Rodolfo Walsh y un grupo de periodistas editaron el *Semanario CGT*, en noviembre la vanguardia plástica rosarina y un sector de la porteña confluían en sus sedes para realizar las muestras de *Tucumán Arde*, Ricardo Carpani acompañaría a la central sindical y al gremio gráfico incluso representándolos ante Perón en Madrid y diversos profesionales integrarían las comisiones de trabajo de la CGTA, del mismo modo –decíamos– el grupo Cine Liberación (Getino, Vallejo y Nemesio Juárez) realizó una breve experiencia de noticiero cinematográfico entre fines de 1968 y comienzos de 1969 conocida como los “Cineinformes de la CGT”.

En ese marco de confluencia de sectores medios e intelectuales con este sector del movimiento obrero, *La hora de los hornos* encontró un primer circuito de circulación. Pero si en el primer año de existencia del film (mediados 1968-mediados 1969) se realizaban proyecciones todavía no sistemáticas, aun cuando ya contactasen con el movimiento popular, los principales núcleos de proyección de la película en el país se conformarían en la segunda mitad de 1969, impulsados por eventos nacionales como el Cordobazo, los Rosariazos (y otras puebladas contemporáneas) o regionales como el Encuentro de Realizadores Latinoamericanos y el Festival de Viña del Mar, en Chile, de fines de octubre de ese año, una instancia sumamente politizada a la que asisten varios estudiantes de las escuelas de cine de La Plata, Santa Fe y Buenos Aires que tras conocer allí por primera vez la película se sumarían a su proyección. De este modo, es recién al año siguiente (1970) cuando la experiencia de difusión alcanza una cierta sistematicidad.

Por otra parte, en esos mismos meses de la segunda mitad de 1969, el Cordobazo y otros levantamientos son tematizados en dos importantes films militantes. Al mismo tiempo que Enrique Juárez –que organizaría junto con Juan Carlos Añón uno de los grupos de difusión de *La hora...* en Buenos Aires– recicla materiales “recuperados” de la televisión para su largometraje documental *Ya es tiempo de violencia*, el núcleo inicial de Cine Liberación lanza una iniciativa frentista para la realización de un documental colectivo a propósito del Cordobazo dando nacimiento al grupo Realizadores de Mayo⁵, varios de cuyos integrantes se vinculan en ese mismo proceso a la difusión de *La hora de los hornos* de modo particular o conformando grupos *ad hoc*. Estos realizadores producen una serie de cortometrajes sobre el Cordobazo y la situación contemporánea que se incluyen en el film colectivo *Argentina, mayo de 1969. El camino de la liberación (o Los caminos de la liberación)*.

Sin embargo, a fines de 1970 Cine Liberación cuestionaría la indefinición política y la falta de compromiso de una parte del grupo Realizadores de Mayo en la difusión de la película y en la filmación de nuevos materiales, y plantearía la dificultad de mantener en un frente común de cineastas posiciones que en la realidad política nacional se encontraban distantes: el peronismo de Cine Liberación y la nueva izquierda de otros miembros de Realizadores de Mayo. Y aun rescatando parte de lo realizado en común sostendría que la disolución del colectivo era inevitable, retirando la mitad de los cortometrajes realizados correspondientes a sus adherentes. De este modo, aparece explicitada y diferenciada, *por oposición*, la identidad política del grupo Cine Liberación y el lugar central del carácter militante del tipo de cine propuesto en relación con una experiencia práctica.

⁵ Conformado por Nemesio Juárez, Jorge Martín “Catú”, Humberto Ríos, Rubén Salguero, Eliseo Subiela, Pablo Szir, Mauricio Berú, Rodolfo Kuhn y Octavio Getino.

En el manifiesto más conocido y citado del grupo, “Hacia un Tercer Cine”, se encuentran los principios básicos de su propuesta de tres tipos de cine y la del *cine-acción*. Pero por su carácter temprano (octubre de 1969) este manifiesto no alcanzó a dar cuenta de gran parte de la experiencia de exhibición desatada por la película. En este sentido, es hacia 1971, con “Cine militante: una categoría interna del Tercer Cine”, cuando alcanza una cierta precisión su concepción del cine militante, a partir de dos hipótesis clasificatorias principales que remiten a la necesaria vinculación u organicidad de este cine con fuerzas políticas revolucionarias, y a la instrumentalización del film en los procesos de liberación.

Estas definiciones se van construyendo en el proceso desatado por la realización (1966-1968) y la circulación (1968-1970) de *La hora de los hornos* y de otros materiales como los del Cordobazo. Y 1970 resulta un año singular no sólo por el referido funcionamiento de los grupos de difusión (sobre el que volveremos enseguida) sino porque algunos hechos van precipitando alineamientos y posicionamientos político/cinematográficos que configuran las condiciones productivas de las definiciones del cine militante. Junto al proceso de exhibición clandestina y a las citadas diferencias respecto de otros miembros del grupo Realizadores de Mayo, otros dos sucesos de 1970 que involucran a miembros y adherentes de Cine Liberación (más allá de su núcleo originario) resultan relevantes en la confrontación con propuestas a su modo también políticas pero vinculadas al “cine para el desarrollo”, por un lado, y a las búsquedas de experimentación formal, por otro.

En el primer caso, se trata de las tensiones suscitadas en agosto, en la ciudad de Córdoba, en el marco del IV Festival Internacional de Cine para la Educación y el Desarrollo (FICED), auspiciado por la Universidad Católica de Córdoba, OEA, FAO, UNESCO y diversos organismos oficiales y privados. Allí, a propósito de la censura al documental *Muerte y pueblo* (1970) de Nemesio Juárez, entre otros, tuvo lugar una campaña de repudio que alcanzó difusión regional, organizada por estudiantes de cine de Córdoba, La Plata, Santa Fe, de la Asociación de Cine Experimental, del Instituto para la Investigación y Realización Cinematográfica en la Argentina, así como por los grupos de Cine Liberación, el FATRAC y algunos cineastas latinoamericanos participantes del encuentro⁶.

Poco después, en noviembre y en Santa Fe, se produce el enfrentamiento de sectores adherentes a Cine Liberación, el FATRAC y otros con un grupo de realizadores vanguardistas porteños nucleados en torno a la productora publicitaria de Alberto Fischerman, que en la así llamada “noche de las cámaras despiertas” habían producido una serie de cortometrajes para asistir a un encuentro contra la censura en la Escuela de Cine de Santa Fe. Este episodio, reconstruido por Beatriz Sarlo⁷ en un minucioso análisis que recupera fundamentalmente la perspectiva de ese grupo, se vincula –como señala la autora– a las tensiones internas en la Escuela de Cine entre los sectores que llama “birristas” (proclives al documental social) y los que como Raúl Beceyro –recién graduado del Instituto de Cine de Santa Fe y profesor de crítica e historia del cine– desde otra concepción de la vanguardia más interesada por la renovación del lenguaje habían solicitado a los porteños su adhesión al acto santafecino. Entre los primeros se encuentran jóvenes que desde un año

⁶ En una declaración pública acusaban al Festival de ser la .expresión política del imperialismo en lo que hace al conocimiento, control y represión de los grupos explotados de América Latina” y explicitaban el objetivo de “desenmascaramiento” de la “maniobra del gobierno y el imperialismo” que su propia realización implicaba. Asimismo, se denunciaba que la expresión .cine para el desarrollo. ocultaba la ideología dominante que reproducía en tanto .cine del sistema. la censura que habían sufrido algunos films chilenos y argentinos participantes. En la perspectiva de los firmantes todo esto excluía la libre participación de realizadores y estudiantes de cine comprometidos en las luchas de liberación. El documento completo fue reproducido en el segundo número de la revista montevideana *Cine del Tercer Mundo*, de noviembre de 1970. Pero también aparecieron notas sobre el hecho en otras revistas latinoamericanas de esos años: *Cine al día* (Venezuela), *Hablemos de Cine* (Perú), *Cine y Medios* (Argentina) y en más de un número de *Cine Cubano* (Cuba).

⁷ Beatriz Sarlo. .La noche de las cámaras despiertas., en *La máquina cultural*. Buenos Aires, Editorial Ariel, 1998.

antes distribuían *La hora de los hornos* en Santa Fe y en Paraná, como Rolando López, más preocupado, en cambio, por el problema de la “comunicabilidad” del cine político y la organización de los circuitos de exhibición a través de su “Grupo de Cine 17 de octubre”.

También en noviembre de 1970 está fechada la ruptura de Cine Liberación con Realizadores de Mayo y en los meses sucesivos tiene lugar su vinculación con Juan Domingo Perón y el Movimiento Nacional Justicialista que llevará a la realización de las entrevistas de 1971 en Puerta de Hierro que conformarán los largometrajes documentales *Perón, la revolución justicialista* y *Actualización política y doctrinaria para la toma del poder* (1971/1972).

La primera relación establecida por el grupo con Perón se remonta a fines de 1968 cuando el ex presidente concedió a Carlos Mazar un reportaje filmado en el que en pocos minutos se refería a la situación argentina (con indicaciones muy duras para la intervención en el proceso político) y que fue incorporado por algunas unidades móviles de difusión al proceso de exhibición junto con *La hora de los hornos*. Con este antecedente, Cine Liberación se planteó la realización de una película documental que tuviese a Perón como protagonista. Uno de los principales promotores de la propuesta fue Julián Licastro, un ex teniente peronista dado de baja del Ejército a fines de la década de 1960 a causa de su posición sobre la situación política y que en su primera visita a Perón, en noviembre de 1970, le había llevado algunos rollos de la ópera prima de Cine Liberación. Pocas semanas más tarde, a su regreso de un viaje a La Habana al que fue como jurado de un concurso de Casa de las Américas, el propio Getino hizo escala en España y se encontró con Perón para concretar el proyecto de llevar su mensaje, su voz e imagen, a sus seguidores en la Argentina.

Si bien la opción peronista del grupo se remonta al proceso mismo de realización de *La hora de los hornos*, y se explicita en su segunda parte, el recorrido que sucintamente reconstruimos profundiza esa opción y ubica a Cine Liberación entre 1971 y 1972 en la línea de las organizaciones del “trasvasamiento generacional”. Las huellas de este proceso se encuentran en el manifiesto de 1971 ya citado, *Cine militante: una categoría interna del Tercer Cine*, dónde se define incluso el cine militante en estrecha relación con el mismo: la opción por una herramienta política (léase: el peronismo) y con una difusión y uso político de los films.

En una suerte de dialéctica entre reflexión teórica y práctica política-cinematográfica, manifiestos como éste remiten a experiencias de exhibición y de intervención como las referidas más arriba. Pero hay otro tipo de documentos que parecen estar “más cerca” de dichas experiencias o resultan “más ricos” para dar cuenta de ellas (aun cuando sabemos que, obviamente, no permiten acercamientos más que mediados a las mismas). Se trata de documentos, discursos, que aun cuando más coloquiales, menos “oficiales” o formalizados que los manifiestos públicos, no dejan de estar atravesados por (a veces fuertes) discursos epocales y procesos de autorepresentación. Pero hecha esta salvedad, nos interesan porque en su (relativa) mayor cercanía a los hechos, nos los (re)presentan con más detalles que los manifiestos públicos y porque al mismo tiempo permiten observar los rasgos identitarios del grupo Cine Liberación o de sus adherentes en el mismo proceso de construcción de su opción político-cinematográfica.

De este modo, adjuntamos tres documentos (hasta ahora inéditos) que se refieren a la actividad y posicionamientos de Cine Liberación en torno a ese año clave de 1970: un informe de la “unidad móvil Rosario” de Cine Liberación, uno de los grupos de exhibición de la película en el interior del país que desarrolló una de las actividades más sistemáticas de difusión militante; la carta de ruptura de Cine Liberación con el grupo Realizadores de Mayo; la carta que Juan Domingo Perón enviara a Octavio Getino ratificando el proyecto de las largas entrevistas de 1971 en Puerta de Hierro⁸.

⁸ Los dos últimos documentos fueron facilitados por Octavio Getino; el primero por Jorge Jäger. Se trata de materiales que abordamos con detenimiento en otros artículos para referirnos a la historia del cine político argentino. Los dos últimos en: Estrategia audiovisual y trasvasamiento generacional. “Cine Liberación y el Movimiento Peronista”, en: Josefina Sartora y Silvia Rival (editoras). *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*. Buenos Aires, Librería, 2007, páginas 51 a 70. El primero en “La

La carta de ruptura con los Realizadores de Mayo, como ya dijimos, anticipa las definiciones del cine militante del manifiesto público de 1971 (“Cine militante: una categoría interna del Tercer Cine”) y las reenvía a una experiencia particular (el film colectivo y las desavenencias y divergencias allí suscitadas). La carta de Perón a Getino expresa la “definitiva” inserción de Cine Liberación en el Movimiento Nacional Justicialista, su vínculo más profundo en esos años, cuestión también tematizada en el manifiesto de 1971 y fundamentalmente en la revista del grupo llamada *Cine y Liberación*, cuyo único número apareció en agosto de 1972.

Perón formalizó su aceptación del proyecto de film de Cine Liberación en marzo de 1971, enviando dos cartas: una a Getino y otra al conjunto de los grupos de Cine Liberación que actuaban en la Argentina. Esta última tenía un carácter más general: agradecía y felicitaba por la tarea propuesta y realizada, hablaba de los logros de su gobierno (1946-1955), de la frustración y retroceso del período posterior (1955-1971), de la “tercera posición” frente al “neocolonialismo” y de la responsabilidad de la juventud de convertirse en artífice de su propio destino. Sólo en el último párrafo hacía una referencia al proyecto documental, caracterizándolo como una tarea realmente “patriótica”: la de mostrar al pueblo argentino el valor de la experiencia histórica peronista. La carta a Getino (la que aquí se adjunta) es más rica en referencias al proyecto, y en ella Perón se compromete a esforzarse como “actor” para “dar vivencia a los hechos, tratando de no caer en una fría exposición académica y menos aún en una lata insustancial”.

Por su parte, el informe de la unidad móvil Rosario tiene un interés particular. No sólo porque analiza con detalle la propia práctica de proyecciones de *La hora de los hornos* durante 1970, sino porque además “ilumina” aspectos que no quedaron registrados en los documentos públicos conocidos de Cine Liberación y que sólo son rastreables, “accesibles”, a través de posteriores testimonios orales de sus protagonistas o, justamente, de informes como éste. Un tipo de texto que, también con las mediaciones del caso, permite un mayor acercamiento a la experiencia de exhibición del film y, fundamentalmente, a cómo el grupo Cine Liberación (o en este caso uno de los grupos de difusión) podía percibirla y, en ese mismo proceso, ir definiendo su identidad político-cultural.

Si bien nos detuvimos en este documento rosarino en otro lugar, nos interesaría volver sobre su importancia en relación con la propuesta y la historia del grupo Cine Liberación. En este sentido, recordemos que si la noción del “Tercer Cine” remitía a un cine de “descolonización cultural” para el Tercer Mundo que se definía por oposición al cine de Hollywood (Primer Cine) y que buscaba superar las limitaciones atribuidas al denominado “cine de autor” (Segundo Cine), el cine militante, en cambio, era concebido como la categoría más avanzada del Tercer Cine y asociado a un tipo de intervención más inmediata que generase una discusión y, luego, un “acto” político durante o tras la proyección. Así, la noción de *Film-Acto*, como herramienta para convertir al espectador (en el sentido cinematográfico tradicional) en protagonista de la exhibición y “actor” (militante) en el proceso político, asumía un lugar fundamental⁹.

exhibición del cine militante. Teoría y práctica en el Grupo Cine Liberación (Argentina)”, reproducido en Susana Sel (compiladora). *La comunicación mediatizada: hegemonías, alternativas y soberanías*. Buenos Aires, CLACSO, 2008, en prensa.

⁹ Y un aspecto interesante fue la incorporación a la propia estructura del film de una convocatoria explícita desde la pantalla a que el espectador lo continuase, en una discusión colectiva, en una praxis transformadora. Así, al finalizar la “Crónica del Peronismo”, unas palabras escritas sobre la pantalla en negro nos anuncian “Espacio abierto al diálogo”. Es el momento en que el relator o animador, el grupo militante convocante a la proyección, debe coordinar el Acto. Es, para éstos, el pasaje de espectador a actor o protagonista. Inmediatamente antes, la voz de los propios realizadores interpelaba a los “compañeros” (un tipo de espectador privilegiado), reafirmando el sentido de apertura (e incluso autoría colectiva) contenidos en la idea del Film-Acto. Este carácter abierto se reitera desde el inicio de “Crónica de la Resistencia”, insistiendo en esta línea cercana al documental reflexivo, ahora recurriendo también a la puesta en escena de los mecanismos de construcción de la película, mostrando (en la banda de imagen) y reflexionando (en la banda sonora) el proceso de búsqueda de información, de realización de los reportajes, etcétera.

Pero la experiencia práctica de exhibición es uno de los aspectos más difíciles de estudiar, de (re)construir no sólo para el caso argentino, sino en lo referido al cine de intervención en el plano mundial. Y en el caso del grupo Cine Liberación, la práctica de las “unidades móviles” (o grupos de difusión), que conocemos fundamentalmente a partir de los testimonios de sus protagonistas, resulta común en algunos aspectos pero diversa en muchos otros.

El informe que aquí presentamos da cuenta de la experiencia de uno de esos grupos, con la salvedad señalada respecto de su posible generalización, pero con el interés que genera porque se trata, según creemos, del único informe de este tipo, contemporáneo a los hechos, disponible sobre el caso argentino. Y porque al mismo tiempo que en su registro coloquial se perciben las huellas de discursos epocales –como por ejemplo los atravesados por las tendencias de revisión del lugar de la práctica intelectual–, en su detallada reconstrucción de la práctica de difusión de *La hora de los hornos* da cuenta de un aspecto que no quedó registrado en documentos o manifiestos públicos de Cine Liberación¹⁰: la tendencia a la utilización de distintas partes de la película según el tipo de público al que iba dirigida o (en el caso de este grupo en particular) la coyuntura por la que atravesaba el ámbito en que se proyectaba.

La denominada unidad móvil Rosario desarrolló su actividad de difusión del cine militante de un modo frecuente entre la segunda mitad de 1969 y 1972, como actividad principal del Grupo Pueblo. Este se constituyó a partir de los hechos del Rosariazo, entre mayo y septiembre de 1969. En particular, con una primera iniciativa artístico-política pública el 26 de julio de ese año (aniversario de la muerte de Eva Perón) que consistió en manchar de rojo algunos importantes monumentos de Rosario como la estatua de Ovidio Lagos, para que repercutiera en el diario “La Capital”, en alusión a la consigna “la sangre derramada no será negociada”.

Sus principales integrantes provenían del medio artístico y universitario. La mayoría de ellos había participado activamente o colaborado en el proceso de experimentación y ruptura con la institución arte protagonizado por la vanguardia plástica rosarina durante 1968 y que culminaría en noviembre de ese año con la muestra de la obra en la sede de la CGT de los Argentinos de Rosario. Entre ellos, Carlos Schork, Lía Maisonave y Noemí Escandell (y sus respectivas parejas). También Humberto Barroso (vinculado a ese núcleo) y Jorge Jäger (en sus búsquedas de *hacer cine*) que tendrían un rol protagónico en la construcción del circuito de difusión en Rosario y sus alrededores hacia 1970.

Los testimonios coinciden en la compra de una copia del film, así como de uno o dos proyectores Víctor hacia 1969, como punto de origen de la actividad de difusión, en cuyo mismo proceso la mayor parte de los integrantes pasó de una afinidad con la izquierda marxista a su adhesión al peronismo combativo, en sus variantes nacionales o locales. A diferencia de otros núcleos de exhibición del país que hacia 1970/1972 encararían proyectos de realización, la unidad móvil Rosario no alcanzó a realizar ninguna película propia. Pero sus planes para 1971 incluían un “cineinforme nacional” coordinado con otros núcleos de Buenos Aires, Córdoba, Santa Fe, Tucumán, La Plata y Mar del Plata, así como una película (o en su defecto un audio-visual) sobre la historia de la Resistencia Peronista en Rosario¹¹.

Si bien hacia 1972 el grupo se desmembraría y sus integrantes seguirían caminos militantes diversos dentro de las organizaciones del peronismo revolucionario, el Informe de 1970 que presentamos los muestra en plena actividad. Este grupo exhibió las partes I y II de *La hora de los*

¹⁰ Y que en cambio sí aparece en entrevistas con miembros de otros grupos de Cine Liberación, sea de modo espontáneo o a partir de la consulta explícita, y que aun así sólo podríamos considerar con un valor indicativo, hipotético, tendencial en relación con la práctica de otros grupos de exhibición.

¹¹ Este grupo también produjo en esos años materiales mimeografiados, las Ediciones del Pueblo, con análisis propios sobre la situación política o la burocracia sindical, documentos de organizaciones como las FAP (Fuerzas Armadas Peronistas) o desgrabaciones de reportajes a Perón que también difundió en audio (las Audiciones de la Liberación), y colaboró en experiencias de teatro villero. a comienzos de los setenta cuando el grupo Octubre de Norman Brisky trabajó en barrios populares del Gran Rosario.

hornos y el reportaje realizado por Carlos Mazar a fines de 1968 a Perón en Madrid, y jerarquizaba como destinatarios de su actividad al movimiento obrero y al movimiento estudiantil.

En diciembre de 1970, a propósito del “II Plenario de Grupos de Cine Liberación (GCL)”, la unidad móvil Rosario presentó este balance de la actividad que había desarrollado durante ese año. Si bien para algunos miembros de los grupos de exhibición del país las escasas reuniones nacionales o regionales podían constituir instancias menos orgánicas de intercambio y discusión –y de hecho en general lo eran–, la propia existencia de este informe rosarino y el detalle con que aborda y piensa su experiencia da cuenta de cómo percibía esas instancias y de su propia práctica.

Un primer dato relevante es que la presentación del Balance se estructura por “sectores”, “grupos” o “niveles” en los cuales se había trabajado políticamente con el material: “Grupos intelectuales (artistas y profesionales)”; “Grupos estudiantiles (universitarios y secundarios)”; “Grupos trabajadores (zonas barriales y villas: trabajadores y juventud)”, “Grupos sindicales”. Aun cuando en varias proyecciones podía confluír un público más o menos heterogéneo, la distinción de ámbitos o sectores en los que se trabajaba con el film resulta significativa¹². Porque al comparar las proyecciones realizadas en cada sector, se encuentra una tendencia a la utilización de la Parte I del film para el trabajo con los denominados sectores intelectuales y de la Parte II para el trabajo con sectores obreros (léase: peronistas) y núcleos organizados (movimiento estudiantil, por ejemplo y en particular, las tendencias peronistas o en proceso de peronización).

Estos datos son significativos porque las únicas referencias en documentos públicos de esos años a la utilización de diversas partes de un film tienen que ver con la referida película colectiva (importante pero bastante menos exhibida) de los Realizadores de Mayo. En ese caso el film mismo facilitaba el armado de “diversas películas” o “módulos”, porque estaba compuesto, recuérdese, por varios cortometrajes agrupados en capítulos que a veces se proyectaban separados, alterando su orden o que incluso permitían la selección o exclusión de fragmentos. Pero esto había sido explicitado por el propio grupo de Realizadores de Mayo en su Declaración pública de 1969. En cambio, no conocemos referencias en escritos públicos de Cine Liberación a la referida utilización de *La hora de los hornos*.

Por otra parte, un aspecto fundamental de la exhibición de los films, en el que insistía Cine Liberación, era el modo de organizar los debates, que muchas veces no se hicieron bajo las formas imaginadas o no alcanzaron el desarrollo buscado. Piénsese que la situación de clandestinidad o semiclandestinidad dificultaba este objetivo central. Las “caídas” de materiales o incluso las detenciones, aunque no eran lo más frecuente, ocurrían. Por eso, muchas veces el trabajo político con los asistentes, sobre todo en las proyecciones más numerosas o en ámbitos “semiabiertos”, quedaba desplazado a momentos anteriores o posteriores, ya que la propia decisión de participar del evento –en algunas etapas bajo medidas de seguridad– aparejaba en sí misma una experiencia militante y un “primer” compromiso al respecto que luego, en reuniones posteriores, los convocantes a la proyección podían “trabajar” desde el punto de vista político (influencia, incorporación, compromiso activo, etcétera). Si bien algunos balances incorporados en los documentos públicos del grupo Cine Liberación hicieron referencia explícita a los problemas que encontraba la concreción de los debates¹³, el informe rosarino se detiene en lo ocurrido en cada sector.

Entre toda la información aportada por este documento podría destacarse la referencia a una función en el Bajo Saladillo en la que parte del material proyectado (la primera mitad de la Parte II del film, el episodio de “Las ocupaciones fabriles” de la segunda mitad, y el corto “Reportaje a

¹² Este tipo de instrumentalización del film por “sectores”, da cuenta de estrategias y objetivos diversos en el trabajo político con cada uno de ellos. En el informe se analizan diversos aspectos de la difusión en cada sector: el público, el ámbito, los marcos de seguridad, la forma de encarar la proyección, la recaudación, los resultados obtenidos y las situaciones especiales.

¹³ Por ejemplo, en “Recomendaciones para la difusión de un cine militante” (Documento de 1969, citado en la revista *Cine y Liberación*, de 1972); y en “*Cine militante...*”, *op. cit.*

Perón”, registrado por Cine Liberación luego de terminado el film) se había decidido de acuerdo a charlas previas con el grupo peronista que trabajaba en el barrio y con la situación por la que atravesaban los trabajadores de la empresa Swift de la zona.

Esta cuestión de selección de un fragmento para proyectar en un ámbito específico, aunque aparentemente coyuntural, es de aquellos que distinguen la experiencia de difusión del grupo rosarino. Y si bien por lo que sabemos esta práctica no fue tan común, la elección del episodio de “Las ocupaciones fabriles” no resulta casual. Por un lado, porque como se afirmaba desde el propio film, se trata de una acción sindical destacada en las luchas del período. Por otro, porque en su estructura, en la organización formal de este episodio del film, se encuentra una de las estrategias documentales que caracteriza el modo de “cesión de la voz al pueblo” propio de esta segunda sección de la segunda parte de *La hora de los hornos*, la que incluye los testimonios de “La Resistencia”; una estrategia que incorpora y por momentos subordina esos testimonios a las tesis del film¹⁴. Pero además porque incluso en el plano internacional fue uno de los episodios que generó más interés y repercusión en las críticas (cinematográficas y políticas) y que en ese mismo año de 1970 escogería el cineasta militante Marin Karmitz para mostrar el trabajo político con el cine entre obreros y estudiantes... franceses.

AVATARES DE LA HORA DE LOS HORNOS EN EL MUNDO

Luego de su aclamado estreno en la convulsionada Muestra del Nuevo Cine de Pesaro, en Italia, en junio de 1968, *La hora de los hornos* recorrió otros importantes festivales, salas de arte y ensayo, cineclubs, cinematecas y universidades en todo el mundo, así como fue difundida en televisoras del servicio público europeo y participó de diversos circuitos militantes, estudiantiles, barriales o sindicales.

¹⁴ Allí, muchas imágenes de archivo (de movilizaciones callejeras, de represión policial), con o sin sonido original, funcionan ilustrando las afirmaciones de los entrevistados, principales protagonistas de esta parte del film, y por momentos, generando la sensación de prueba. Pero esto último se logra también con la reconstrucción de episodios particulares como, por ejemplo, en “las ocupaciones fabriles”, cuando el relato de un dirigente sindical (en un registro épico que recurre a una fina ironía) sobre la experiencia de la toma de una fábrica y su discusión con el jefe de policía que llega a desalojarlos se compagina en la banda de imagen con un montaje alternado de uno y otro que ilustra ese diálogo. En este caso, como en otros, los propios testimonios funcionan como prueba de la argumentación persuasiva que al final de cada capítulo (y a veces en su introducción) reaparece en la voz over. Hacia el final de esta segunda parte del film, por ejemplo, algunos protagonistas de la resistencia relatan su experiencia y explicitan sus límites, como en el testimonio de un joven que fabrica clavos “miguelito” con los que en cada huelga general se ataca el transporte público automotor o la mujer que recuerda como frente a la represión policial echaban pimienta contra los caballos, que se terminaba llevando el viento. De algún modo, con el lugar destacado que ocupan los reportajes a militantes, la autoridad textual del film se desplaza hacia los actores sociales (se da la “voz al pueblo”), cuyos comentarios y respuestas ofrecen una parte esencial de la argumentación de la película, tal como observa Bill Nichols en *La representación de la realidad*, editado en 1991 en Buenos Aires por la Editorial Paidós) respecto de la entrevista en la modalidad documental interactiva. Sin embargo, estos y otros testimonios anteriores son al mismo tiempo incorporados y articulados por la argumentación ofrecida a través del comentario en off (es decir, una característica propia de la inclusión de la entrevista en la modalidad documental expositiva). Sea a través de la voz del narrador omnisciente (todo el tiempo) o de la de los propios realizadores (desde el inicio de la segunda parte), las voces de otros, amigos (sindicalistas, etcétera) o enemigos (intelectuales “neocolonizados”), quedan siempre entrelazadas, y en gran medida subordinadas, en una lógica textual persuasiva que las incluye y orquesta en el sentido de las tesis del film. Así, la voz over realiza permanentes extrapolaciones a partir de ejemplos concretos ofrecidos en la banda de imagen o en el testimonio de los entrevistados; se generaliza de una huelga a todas las huelgas, de una toma de fábrica a todas las tomas de fábrica, etcétera.

El circuito “alternativo” para el cine político configurado desde el ‘68 (poco antes o poco después) fue de por sí complejo y heterogéneo. En un interesante ensayo sobre el Tercer Cine, presentado en el marco de la conferencia dedicada al tema en el Festival de Edimburgo de 1986, Paul Willemen utilizó las categorías propuestas por Solanas y Getino¹⁵ para observar que en Europa la mayor parte de los films del Tercer Mundo fueron consumidos o leídos en un “second cinema way”; desplazando su dimensión política y privilegiando en cambio su dimensión artístico-autoral¹⁶.

Se trata de una afirmación que podría resultar válida para muchos casos e incluye fenómenos como los periódicos “descubrimientos” de cinematografías periféricas desde los centros del cine mundial, la “recuperación” de cineastas u obras que en aquellos años (desde los sesenta o aun los cincuenta) provenían del emergente Tercer Mundo pero podían ser “leídos” en definitiva en el sentido señalado por Willemen. Sin embargo, en lo referido a algunos films particulares de fines de los sesenta/setenta, especialmente aquellos vinculados a las “rupturas del 68” en el campo del cine y la política, esa tendencia coexistió en varios países con una utilización de las películas políticas del Tercer Mundo en un sentido también militante. Y si bien los ejemplos que conocemos no son tantos, *La hora de los hornos* constituyó un caso singular¹⁷.

Como adelantamos, este uso militante de la película llegó incluso a ser representado en un film político importante de esos años como fue *Camarades* (1970), de Marin Karmitz, quien construyó una escena (grabada en directo) donde tras la proyección del fragmento de las “ocupaciones fabriles” como parte del trabajo político de un comité sindical de base un grupo de obreros y militantes debatían sobre su propia vivencia de huelgas y ocupaciones. Se trata de una escena importante en el desarrollo del film francés ya que, como observó Christian Zimmer, está ubicada en un momento “clave” en relación con el problema de la toma de conciencia del protagonista sobre la solidaridad de clase¹⁸. En esos mismos años, otros reconocidos cineastas políticos (como el francés Chris Marker o el indio Mrinal Sen) incorporaron fragmentos o imágenes del film argentino a sus respectivas obras pero lo interesante en el caso de Karmitz es que se representase justamente la experiencia de discusión en torno al film argentino en Francia en esa misma coyuntura pos 68 y que el segmento seleccionado fuese el mismo que, como vimos, en ese mismo año era uno de los elegidos por la unidad móvil Rosario de Cine Liberación para el trabajo político entre sectores obreros en la Argentina.

Una característica particular del pos 68 fue la inclusión de films políticos de cineastas tercermundistas en los catálogos de las principales distribuidoras alternativas del mundo, como The Other Cinema (Londres), Third World Cinema Group, Tricontinental Film Center y Newsreel (Estados Unidos), MK2 (Francia), Cinéma d’Information Politique-Champ Libre (Canadá-Montreal), El Volti (España), Collettivo Cinema Militante, San Diego Cinematográfica y Centro Documentazione Cinema e Lotta di Classe (Italia), entre otras. Y *La hora de los hornos* tuvo un lugar destacado en la actividad de muchos de estos colectivos¹⁹.

El Third World Cinema Group, por ejemplo, fue creado por estudiantes (algunos latinoamericanos) de la ciudad de San Francisco que habían tomado contacto con films de la región en un viaje de solidaridad a Cuba de 1970 y luego con las películas que llegaban en 1971 al Festival

¹⁵ Brevemente: la idea de un Primer cine industrial identificado con Hollywood, un Segundo cine de autor, asociado a las renovaciones de los años cincuenta/sexenta, y un Tercer Cine de descolonización cultural identificado en general con el cine (alternativo/oposicional) del Tercer Mundo.

¹⁶ Paul Willemen. “The Third Cinema Question: Notes and Reflections”; en Pines y Willemen (editores). *Questions of Third Cinema*. Londres, BFI, 1994, página 9.

¹⁷ En otros lugares nos referimos a esa experiencia de exhibición en el exterior (por ejemplo en: Revista *Kilómetro 111*, número 2, Buenos Aires, 2001). Aquí volveremos sobre algunos casos y desarrollaremos otros que dan cuenta del protagonismo del film argentino en el circuito alternativo también en el plano internacional.

¹⁸ Christian Zimmer. *Cine y política*. Editorial Sígueme, Salamanca, 1976, página 178.

¹⁹ Existe una publicidad de The Other Cinema (Londres) donde se observa al medio arriba del cartel del film el título en inglés: The hour of the furnaces.

de San Francisco, como *La hora de los hornos* o *Sangre de Cóndor*, película boliviana de Jorge Sanjinés estrenada en 1969. En este último evento habían contactado al distribuidor uruguayo Walter Achúgar, a quien consideraban promotor de su organización, y decidieron primero mostrar películas en cineclubs a su alcance, para luego armar una distribuidora y proyectarla en agrupaciones comunales, teatros, escuelas, sindicatos o iglesias²⁰. Casi desde su inicio habían instalado una oficina de distribución en la zona oeste del país (Berkeley) y otra en el este (Nueva York). A propósito de un conflicto suscitado en 1972 entre el núcleo fundador y miembros incorporados posteriormente y de la disputa por los derechos sobre los films en catálogo, los primeros se dirigieron a varios cineastas argentinos para solicitarles su apoyo y aprobación para seguir explotando sus films. En un par de cartas enviadas en abril de ese año por Rodolfo Broullon y Horacio Lofredo a Raymundo Gleyzer para pedirle los derechos para la difusión de *México. La revolución congelada*, al explicarle la situación le comentaban que ya contaban con el apoyo del grupo Cine Liberación, de Humberto Ríos, de Edgardo Pallero, del colombiano Carlos Álvarez y que esperaban en cualquier momento el acuerdo de Achúgar. Y en una “recapitulación” sobre los orígenes de su actividad como grupo, recordaban que se había forjado y desarrollado “alrededor de *La hora de los hornos*”²¹.

Algunos años más tarde, en la respuesta a una encuesta sobre la que volveremos, Gary Crowds, entonces jefe de redacción de la revista *Cinéaste* y miembro del Tricontinental Film Center, en Nueva York –continuador o con lazos estrechos con la experiencia del referido Third World Cinema Group–, recordaría también la importancia de *La hora de los hornos* y de *Sangre de Cóndor* en la construcción de una red de difusión de films del Tercer Mundo en los Estados Unidos. Aun cuando su público principal fuera el de cine-arte y universidades (intelectuales, militantes de izquierda, estudiantes), y no hubiese llegado a influenciar en la creación de nuevos “modelos de difusión”, también había impactado entre los cineastas progresistas y había recibido una acogida “asombrosamente favorable” en los Estados Unidos, incluso de los “críticos burgueses” en lo referido a su potencia cinematográfica y agudeza política, contribuyendo de este modo a incrementar la respetabilidad del llamado Cine del Tercer Mundo en el ambiente de la crítica²².

Al responder a la misma encuesta, el quebequés André Paquet, crítico y organizador de eventos del cine político del mundo, señalaría la importante influencia del film en los ambientes izquierdistas y progresistas de su región. Y aunque recordaría una sintonía y convergencia entre el film y el Manifiesto “Hacia un Tercer Cine” con un espacio de cineastas progresistas quebequeses, se quejaría de aquellos que creyendo encontrar en *La hora de los hornos* un tipo de film “ideal” asociado al clima del 68, intentaron imponerlo junto a las partes del Manifiesto que confirmaban sus propias posiciones sin reconocer las distancias entre las situaciones nacionales (Argentina y Quebec). En este sentido, recordaba que la película había sido acaparada en Quebec para su circulación principalmente por un circuito militante –al cual, reconocía, estaba destinada en el contexto argentino–, utilizándose, en definitiva, contra los films (progresistas) de la región que en realidad no eran ajenos al espíritu general de *La hora de los hornos* y que en otros sitios eran rescatados por su valor como *cine de intervención*²³.

Aunque la referencia de Paquet es general podríamos recordar una experiencia que al mismo tiempo que ratifica el impacto del film en dicha región muestra una tensión en su

²⁰ “La otra puerta de la distribución. Entrevista con Rodolfo Broullón”, en revista *Cine Cubano*, n° 98, páginas 87 a 89.

²¹ Cartas de Lofredo y Broullon dirigidas a Raymundo Gleyzer en abril de 1972. En el archivo del autor. Copias facilitadas por Fernando M. Peña quien las recibió de la familia del cineasta.

²² L’influence du Troisième Cinéma dans le monde. (dossier reunido por Cinem Action), en *Revue Tiers Monde*, tomo XX, n° 79, de julio a septiembre de 1979; páginas 627 a 629.

²³ Y cita como ejemplo el film de Arthur Lamothe, *Le mépris n’aura qu’ un temps*, que reconocida como ejemplo de cine militante. en eventos del cine político claves del período como la Mostra Internazionale del Cinema Libero de Porretta Terme de 1971, en Italia, era cuestionada en su propio país en comparación con el modelo de *La hora de los hornos*.

recuperación: *La hora de los hornos* había sido incorporada para su difusión por el Comité d'Information Politique, que en 1971 había elaborado un material de “acompañamiento” de la actividad de difusión con un resumen del film argentino, los títulos y subtítulos completos, opiniones de Solanas y del grupo Cine Liberación. En *Champ Libre*, la revista editada por el Comité, se comentaba que dicho dossier se proponía como el punto de partida para un “debate político” sobre la película... en Quebec, y se señalaban dos capítulos del mismo (“Mise en situation québécoise” y “Eléments pour une lecture du film”) como las “hipótesis de trabajo” propuestas para la discusión, sosteniéndose que “los análisis hechos para verificar esas hipótesis provienen de los grupos ‘en situación’ durante las discusiones y el trabajo político”; es decir, de la experiencia práctica de exhibición en la región²⁴. Más allá de observaciones críticas al film²⁵, resulta de interés que el grupo se plantee la preparación de estos materiales y notas introductorias para el trabajo político sobre su propia realidad a partir del film argentino, según explicitan en la ficha que comentamos. Allí dicen que la película puede usarse “en función de América Latina” (y en particular de la Argentina), pero también en función de “nuestra propia coyuntura, la de Quebec”²⁶.

En el caso de Alemania Federal se ha hablado de la influencia del film en la creación de circuitos alternativos (cuando no militantes) de difusión no comercial, como el armado por la Cinemateca Alemana. Peter Schumann, organizador de muestras y especialista en cine latinoamericano²⁷, ubica las primeras exhibiciones por la Cinemateca Alemana en los días inmediatamente posteriores a Pesaro (junio de 1968), es decir tres meses antes de su participación oficial en el Festival de Manheim. Con gran impacto, en ambos casos. A partir de allí, recuerda una distribución por el circuito creado por la Cinemateca que privilegió la primera parte (ya que las otras se habrían exhibido mucho menos). Pero al mismo tiempo sostiene que su difusión televisiva (programada con varias reposiciones y cuya audiencia estima en 400 o 500.000 espectadores hasta fines de los años setenta) incluyó una versión resumida en cuarenta minutos de las partes dos y tres.

En Italia, el impulso inicial obtenido por *La hora de los hornos* en su estreno en el Festival de Pesaro –en esos años meca del nuevo cine y (luego) del cine político mundial– le permitiría una amplia repercusión. Una escena se repite en los relatos sobre el estreno internacional de la película en dicho festival: tras la exhibición de la primera parte, convocados por su fuerza expresiva, interpelados desde la pantalla por el rostro del cadáver del Che Guevara en primerísimo plano acompañado por un ritmo percutor ensordecedor, los asistentes se ponen de pie para vociferar y alzan en andas a los realizadores del film. Los recuerdos vinculan esta escena con la contemporánea agitación en las calles de Pesaro, la confluencia en una concentración política que terminaría en enfrentamientos con grupos fascistas y de la policía con jóvenes y realizadores detenidos. “Todo espectador es un cobarde o un traidor”. La frase de Frantz Fanon había sido estampada en un cartel debajo de la pantalla durante la proyección. El film devenido *acto* político, tal como esperaban sus realizadores de cada exhibición.

En este sentido *La hora de los hornos* fue incorporada tempranamente al trabajo político de grupos y colectivos, ya que la muestra de Pesaro funcionó como lugar de encuentro entre éstos y el

²⁴ Revista *Champ Libre*, Montreal, n° 1, de julio de 1971, páginas 134 y 135.

²⁵ En números posteriores de la revista, en una ficha sobre *La hora de los hornos* elaborada por el propio Comité, se encuentran cuestionamientos por resolver muy poco de lo que expone y proponer un concepto de Revolución romántico, abstracto. Entre las limitaciones criticadas por el grupo se destaca la acusación de ser un film militante pero sobre una base individual que le impediría ligarse a la clase obrera y definir claramente una estrategia y las tareas concretas inmediatas: trabajar en la organización de la clase obrera y la construcción de su partido revolucionario. Por su parte, también el citado Gary Crowds se refería al romanticismo nefasto del cine guerrilla propuesto en el “Manifiesto Hacia un Tercer Cine”.

²⁶ Revista *Champ Libre*, Montreal, n° 3, de noviembre de 1972; páginas 97 a 99. Y n° 4, de la primavera de 1973, página 83.

²⁷ L'influence du Troisième Cinéma dans le monde. (dossier reunido por Cinem Action), en *Revue Tiers Monde*, tomo XX, n° 79, de julio a septiembre de 1979; páginas 331 a 333.

film argentino²⁸. Allí, el Movimiento Studantesco, junto a la revista *Ombre Rosse*, presentaron una crítica radical de la “institución cinematográfica” en un documento titulado “La cultura al servicio de la Revolución”, donde en más de un fragmento se leen posiciones afines con las de Cine Liberación –como en lo referido a la caracterización de los tipos posibles de cine a realizar, semejante a la división entre primer, segundo y tercer cine sistematizada poco después en el Manifiesto del grupo argentino– e incluso cuestiones como la articulación de “lucha cultural” y “lucha política” se fundamentan con una explícita cita al respecto del propio Solanas.

Por otra parte, la relación de los realizadores de Cine Liberación con el cine político italiano se remonta al origen mismo del film. No sólo porque para ser proyectada en Pesaro la película fue terminada en los días previos en la Ager Film (productora de los hermanos Taviani, Negri y Valentino Orsini), dónde incluso la tercera parte del film fue compaginada incorporando secuencias documentales sobre las luchas del Tercer Mundo de *I dannati della terra* (de Valentino Orsini y Alberto Filippi, de 1967) sino porque el mismo encuentro entre Solanas y Getino hacia 1964 en Buenos Aires se produjo a partir de la convocatoria de Orsini para la realización de un largometraje de ficción que llevaría por título *Los que mandan*, una suerte de radiografía de los grupos de poder en la Argentina y de sus permanentes planes golpistas. Orsini –que a mediados de los años sesenta viajaba con frecuencia a la Argentina– había convocado para el proyecto a personas vinculadas al ambiente cultural y cinematográfico porteño²⁹. Y fue a partir de ese encuentro que Solanas propuso a Getino continuar en un trabajo común de base documental que funcionase como testimonio de la realidad argentina contemporánea. De hecho, el guión de *Los que mandan* presentado en el Instituto de Cine –que lo rechazó– lleva fecha de septiembre de 1965, mientras que los primeros registros para *La hora de los hornos* suelen fecharse en diciembre de ese mismo año.

En este marco, se comprende que la película, en particular su primera parte, fuese recuperada y utilizada por importantes sectores de la izquierda y de la nueva izquierda italiana a través de circuitos universitarios, culturales y políticos ya existentes o en construcción. El mismo año de su estreno aparece como referencia explícita en el diálogo entre cineastas y jóvenes militantes sobre las formas del nuevo cine político, que configura el *Cinegiornale Libero* número 1, de Cesare Zavattini, una de las experiencias más renombradas del cine político del ‘68 en Italia. Asimismo, reconocida por activos cineastas militantes del 68/69 italiano (como Marco Bellochio, Ugo Gregoretti y otros), su interpelación al espectador como “cobarde o traidor” (en la línea de Fanon) era también recuperada y lanzada a la cámara por Fernando Birri (como actor intérprete de un guerrillero latinoamericano) en *Sierra Maestra*, de Ansano Giannarelli, de 1969.

A comienzos de 1969 la película argentina fue incorporada para su proyección como parte del trabajo político de los grupos del movimiento estudiantil en conjunto con el poderoso Collettivo Cinema Militante en el ámbito universitario de Perugia, Turín, Trento y Milán. El propio Goffredo Fofi (director de *Ombre Rosse* y figura destacada del movimiento contestatario) acompañaría a

²⁸ Recordemos que esa IV Mostra se realizó en medio de un clima particular que la alejaba de las fundamentales indagaciones teóricas que la habían singularizado desde su origen para sumergirla en cambio en las tensiones propias de los estallidos del ‘68. De hecho, el espacio de los Festivales internacionales .consagrados. había sido fuertemente cuestionado pocos días antes en uno de sus centros neurálgicos, el Festival de Cannes en Francia, ocupado por críticos, cineastas y estudiantes y clausurado sin premios el 19 de mayo, en paralelo con el surgimiento en París de los Estados Generales del Cine Francés. Poco después, la protesta se desarrollaría también en Venecia. En ese marco, la dirección de la Muestra había establecido la “autocontestazione”: proclamó que los festivales se encontraban en una crisis histórica (“la misma que el modo de producción imperante en la sociedad industrial avanzada”), abrió el evento a un funcionamiento en asamblea permanente y asumió la necesidad de revisar su estructura organizativa, de ampliar sus criterios operativos a una “autogestión” en contacto con grupos culturales, artísticos, políticos, de extender las proyecciones a un incipiente circuito urbano y de zonas obreras suburbanas.

²⁹ Además de los fundadores de Cine Liberación, en el grupo conformado a partir de la convocatoria de Orsini confluían el periodista Horacio Verbitsky, el crítico Agustín Mahieu y los cineastas Alberto Fisherman y Fernando Arce.

Solanas para la exhibición del film. En febrero de 1969, en Turín, por ejemplo, el CCM lo proyectó completo (las tres partes) en presencia de Solanas.

En los años siguientes *La hora de los hornos* continuó siendo utilizada en exhibiciones militantes. En otro lugar nos referimos a la colaboración de Renzo Rossellini (cuyo padre Roberto era una figura destacada del cine italiano, fundador del movimiento Neorrealista) con el grupo Cine Liberación en films posteriores, tales como *El camino hacia la muerte del viejo Reales* (de Gerardo Vallejo, de 1971) o las entrevistas con Perón en Puerta de Hierro registradas también en 1971. En esos años, Renzo Rossellini adhería a los grupos radicales de la izquierda italiana y había creado San Diego Cinematográfica, una productora especializada en cine documental, contrainformativo y político del Tercer Mundo. El principal grupo de intervención articulado a la San Diego era el *Centro Documentazione Cinema e Lotta di Classe*, coordinado por Vico Codella, que hacia 1971 había logrado establecer una infraestructura de distribución con alcance nacional y precisar una línea de acción. Codella recuerda que en proyecciones desarrolladas en barrios obreros de la periferia de Roma, de las que él mismo participó, había un interés efectivo y un tipo de participación “muy fuerte” por parte de los obreros convocados para la ocasión. Allí no sólo trabajaban con materiales sobre conflictos gremiales del país o europeos, más cercanos a la experiencia de los asistentes, sino también con films latinoamericanos. Y entre éstos últimos *La hora de los hornos* fue uno de los más proyectados en esos años, “porque se prestaba a la organización de debates”, sostiene³⁰.

También en España *La hora de los hornos* fue utilizada en un sentido militante por agrupamientos de cine político en la primera mitad de la década de 1970, hacia el final de la dictadura de Franco. Algunos autores españoles, contemporánea o posteriormente a los hechos, dieron cuenta de la inserción de la película en los circuitos del cine marginal o alternativo de su país, como el cineasta político Andrés Linares, el periodista Ignacio Ramonet y el historiador Román Gubern³¹. Es posible que el film argentino fuera proyectado en Madrid por colectivos como el integrado por Linares o Tino Calabuij. Sin embargo, donde se incorporó de modo más sistemático al trabajo político con las exhibiciones fue en Cataluña³².

En los años posteriores a la muerte de Franco, el período de la “transición”, la película argentina fue exhibida en la IX Semana Internacional de Cine de Autor de Benalmádena, así como por la reconocida Central del Curt y otros grupos alternativos de Cataluña. Pero lo más interesante es que ya en los primeros setenta fuese utilizada en proyecciones que acompañaban el trabajo político contra el régimen franquista. De hecho, entre los materiales que constituyeron el fondo de la Central del Curt se encuentran varios incorporados del catálogo de “El Volti”, entre ellos *La hora de los hornos*³³.

³⁰ Entrevista con el autor, Roma, septiembre de 2000.

³¹ Linares destacaba el interés de la convocatoria a la participación activa del espectador, en *El cine militante*. Madrid, Castellote Editor, 1976. Ramonet se refería a la influencia del film sobre cineastas españoles, en “El cine militante”, en *La golosina visual*. Barcelona, Editorial Debate, 2000, páginas 147 a 149. Gubern menciona su inclusión en el circuito militante catalán en *Viaje de ida*. Barcelona, Editorial Anagrama, 1997, página 276.

³² Alberto Elena y Mariano Mestman. “Para un observador lejano: el documental latinoamericano en España”, en Paulo Antonio Paranaguá (compilador). *El documental en América Latina*. Madrid, Editorial Cátedra, 2003, páginas 79 a 92.

³³ En un trabajo sobre la experiencia de la Central del Curt, Josep-Miquel Martí i Rom distingue un primer período (1974-1977), de inicio y expansión, de un segundo período (1978-1979), definido por el intento de configurar nuevas estructuras de distribución, ejemplificando con el cine móvil, la presencia colectiva en festivales y la sala Aurora. Y señala que en estos últimos años se había incorporado al fondo de la CDC, el muy interesante material fílmico procedente de “El Volti”, un material totalmente militante, que ejemplifica con tres films, entre ellos la película argentina. “La Central del Curt (1974-1982): una experiencia alternativa”, en Josep-Miquel Martí i Rom. *Central del Curt-Cooperativa Cinema Alternatiu (1974-1982)*. Barcelona, 1994.

La actividad de “El Volti”³⁴ se remonta a la primera mitad de la década del sesenta, pero adquiere su desarrollo fundamental entre 1969 y 1975, en una coyuntura en que asimismo se configuraba la Comissió de Cinema de Barcelona. “El Volti” se constituye a partir de un grupo de profesionales, con vinculación con el PSUC aunque no de un modo orgánico y sistemático, que en los últimos años del franquismo organizó un depósito de películas políticas instalado en casas de personas insospechadas de ser opositoras y una distribuidora clandestina. Además de relaciones con otros grupos afines de Barcelona o Madrid, se articulaban con colectivos (en particular de Comisiones Obreras³⁵) para un trabajo de difusión en escuelas religiosas (había cierta cobertura eclesiástica), cineclubs “semilegales” (como “Informe 35”), casas particulares o ámbitos facilitados por las “Comisiones de Barrio” en Barcelona y otras zonas de Cataluña; organizaciones que eran las encargadas de convocar al público de las proyecciones, a veces en sesiones reducidas pero otras con mucha presencia³⁶. El citado Gubern recuerda, con respecto de este “depósito de materiales y suministro de cintas”, que la copia del film argentino (su primera parte) era “solicitadísima”³⁷.

DEBATES Y COMBATES EN TORNO A LA OPCIÓN POLÍTICA DEL FILM

Junto a este uso político de *La hora de los hornos* en circuitos internacionales como los referidos, desde su estreno en Pesaro y mientras perduraba su prohibición en la Argentina (hasta el año 1973) el film se exhibió en numerosas muestras y festivales. En otros lugares nos referimos a los conflictos y polémicas que lo acompañaron en eventos destacados como el propio Pesaro, la Semana de la Crítica de Cannes de 1969 o el Festival y Encuentro de realizadores de Viña del Mar de fines de ese año, para citar los más renombrados. Estos y otros hechos dan cuenta del lugar destacado ocupado por el film y la teoría del Tercer Cine también en los foros del cine político mundial en torno al 68. Ese lugar deriva de su favorable acogida como símbolo de un cine insurreccional tanto como de las polémicas que generó, en más de un caso encarnizadas.

Más allá de las tensiones en relación con cuestiones de “prioridades” (estéticas o políticas), estilos de intervención, tal vez celos cruzados o malentendidos, por cierto inevitables, la cuestión principal que dividió aguas respecto del film fue, sin dudas, su adhesión al peronismo y la figura de Perón. Es decir, si bien casi siempre la película era rescatada por su inventiva formal y su sintonía con el tercermundismo predominante en buena parte de la nueva izquierda mundial, al mismo tiempo la cuestión peronista generó reparos y distancias, cuando no rechazos abiertos.

En este sentido, del mismo modo en que la primera parte del film (la menos peronista, digamos) fue más utilizada que las otras en el circuito alternativo (aunque, como vimos en *Camarades*, las luchas obreras de la Resistencia, incluidas en la segunda parte, también funcionaban en ese circuito), en muestras y festivales solía pasarse siempre esa primera parte y no pocas veces también la segunda (y menos la tercera). Si bien es necesario recordar que la larga duración de la película completa (más de cuatro horas) presionaba de modo “objetivo” a su proyección en partes separadas en muchos sitios, al mismo tiempo la opción de las partes exhibidas (o los eventuales cortes de fragmentos) en la circulación del film reconocen razones más o menos precisas. Y aunque

³⁴ La actividad de este grupo se reconstruye con el testimonio de uno de sus organizadores, Joan Antoni González i Serret, según entrevista con el autor realizada en Barcelona el 1º de junio de 2000.

³⁵ Acerca de la difusión de materiales de “El Volti”, o de otros, como por ejemplo Helena Lumbreras, contamos también con el testimonio del militante sindical de Comisiones Obreras Adonio González Mateos, en entrevista con el autor hecha en Barcelona el 1º de junio de 2000.

³⁶ Se trata de un trabajo de difusión, de “concientización”, contrainformativo, en cual también se involucraban estos profesionales, llegando en los primeros años de la década del setenta a realizar varias proyecciones todos los fines de semana. Los materiales se distribuían en general a partir de lo solicitado por los grupos de exhibición, en base al catálogo de 53 títulos, la mayor parte en 16 mm.

³⁷ Roman Gubern. *Op.cit.*

una reconstrucción del conjunto trasciende nuestras posibilidades, podemos explorar algunos casos ilustrativos.

En Francia, dónde el Manifiesto Hacia un Tercer Cine se publicó tempranamente³⁸ y la mayoría de las revistas cinematográficas dedicaron páginas importantes a *La hora...*³⁹, algunas notas como las de *Positif* y *Cahiers du Cinema* (fines de 1968-comienzos de 1969) prepararon la atención del mundo cinéfilo (y en ese contexto político cultural del 68, la atención de bastante más gente) para lo que sería su proyección en la Cinemateca Francesa así como en un circuito cultural alternativo y a veces militante. Si bien en marzo de 1969 el crítico Guy Hennebelle denunciaba que aunque había sido presentada en la Cinemateca Francesa y el Festival de Locarno, en Suiza, la película argentina estaba por el momento prohibida en Francia y en consecuencia no había sido posible proyectarla dentro de la quincena organizada por la revista *Positif*⁴⁰, poco después, en mayo, sería programada en la Semana de la Crítica de Cannes (generando un escándalo “diplomático” a partir de la protesta oficial del embajador argentino) y alcanzaría una amplia difusión en París y otras ciudades.

Años más tarde, en el citado dossier organizado por su naciente revista *CinemaAction* sobre la influencia de la Teoría del Tercer Cine (y de *La hora de los hornos*) en el mundo, Guy Hennebelle recordaría que las secuencias “demasiado” peronistas de la película habían sido cortadas de la primera versión que circuló en París con acuerdo de Solanas, aunque luego se habría difundido en una versión integral⁴¹. Esta distinción entre una primera versión y posteriores en el recuerdo próximo de Hennebelle resulta plausible porque a una versión francesa más corta en 1969 parecen remitir al pasar otros críticos⁴² e incluso Solanas. A fines de 1969 –es decir, cuando esa primera versión ya seguramente habría circulado por Francia–, el cineasta comentaba en una carta dirigida a Alfredo Guevara, entonces director del ICAIC cubano, posibles modificaciones a la versión original del film para ser exhibida en Cuba. Y al hacerlo, al tiempo que se refería a posibles cortes de secuencias de la “Crónica de la Resistencia” que veía demasiado marcadas por un cierto “esquematismo” o “sectarismo” (pro-peronista), también justificaba el sentido de la ubicación en el conjunto del film de los rollos referidos a la “Crónica del Peronismo (1945-1955)”, dónde se explicaban los logros alcanzados en el terreno económico, social y político. Y allí remitía a la experiencia de exhibición en Francia: “Sin el análisis del peronismo en el poder no se comprende qué ha sido este movimiento, ni su accionar y transformación desde su caída hasta hoy. Por

³⁸ En el número 3 de la edición francesa de *Tricontinental*, de 1969, la revista de la Organización de Solidaridad de los Pueblos de Asia, África y América Latina.

³⁹ Entre ellas: *Cahiers du Cinéma*, *Positif*, *Jeune Cinéma*, *La nouvelle Critique*, *Ecrán*, *Cinéthique*, *Le Monde*, *La Nouvelle Critique*, *Afrique-Asie*, *Cinéma d'Aujourd'hui*, *Cinéma politique*. Como ejemplo del impacto del film y el Manifiesto entre la crítica militante francesa, recordemos que esta última revista, órgano del colectivo del mismo nombre, publicó en 1975 el Manifiesto Hacia un Tercer Cine completo y mantuvo un debate sobre el mismo a lo largo de cuatro números de la revista. Y como corolario del mismo, la revista se pronunciaba por el cuarto cine., una realización colectiva hecha por gente común.

⁴⁰ Revista *Jeune Cinéma* n° 37, de marzo 1969.

⁴¹ Guy Hennebelle, en “L'influence du Troisième Cinéma dans le monde” . *Op.cit.*, página 642. Cuando apareció *La hora de los hornos*, Guy Hennebelle la consideró como monumento del cine argentino y como un dato (o fecha) significativa en la historia del cine mundial (“La Argentine á l' heure des brasiers” en revista *Jeune Cinéma*, París, n° 37, de marzo de 1969, página 6). Y de allí en más fue uno de sus promotores. En diciembre de 1976 la edición española de una influyente obra de este crítico fue prologada por el propio Solanas: *Los cinemas nacionales contra el imperialismo de Hollywood*. Valencia, Fernando Torres Editor, 1977, páginas VII a XIV.

⁴² Ese año, en una crítica de la revista española *Film Ideal* sobre la que volveremos-, Ramón Font, que había visto el film en Francia, señalaba que en su versión actual (1969) duraba bastante menos que cuando se había exhibido en Pesaro.

ejemplo, en Francia, por necesidades de reducir el tiempo del film, para su exhibición, suprimimos esta parte y la experiencia fue negativa, porque creaba más confusión”⁴³.

Pero más allá de estos cortes, y justamente porque aun cuando existiesen en definitiva circuló una versión integral que incluía las partes del peronismo en el gobierno o en la Resistencia, el tratamiento de la cuestión peronista en el film dividió aguas en los ambientes de la izquierda o el progresismo en todo el mundo. Más arriba nos referimos al privilegio de la primera parte en las exhibiciones militantes o en festivales en varios países. En la citada encuesta realizada a diez años del film, Gary Crowds recordaría que en los ambientes políticos norteamericanos en general sólo se proyectaba la primera parte justamente porque “las secuencias sobre el peronismo eran ampliamente consideradas inadmisibles para el público norteamericano”. Y esta cuestión también aparece en la respuesta del realizador brasileño Sergio Muñoz, que además de referirse a momentos represivos diferentes que hacían que la idea del cine-acto propia del film y del Manifiesto pudiese resultar inadecuada para el Brasil luego del ‘68, dudaba de la viabilidad del intento de conciliar el “nacional-populismo” de Perón con una “revolución efectivamente socialista”.

En esta línea, uno de los cuestionamientos más duros llegó de la crítica francesa⁴⁴ y de la española de órbita comunista. Fernando Lara, que cubrió el Festival de Pesaro de 1968 para la revista española *Nuestro Cine*, al mismo tiempo que destacaba el lugar ocupado allí por el film argentino (“convertido un poco en la bandera del certamen”) afirmaba que la exhibición de la película completa constituyó una “enorme desilusión”, ya que “no se trata más que de un panfleto peronista (...) cuyo éxito es la más espantosa contradicción en que podía caer la Mostra de Pesaro”⁴⁵.

No debería resultar extraña la radicalidad antiperonista de esta crítica si se tiene en cuenta que, en esos mismos años, Perón se encontraba exilado en la España franquista. Aunque, como sabemos, las relaciones entre Perón y Franco no fueron en ese momento tan cordiales como podía creerse y Franco había evitado en más de un momento su encuentro con el ex presidente argentino, a fines de la década de 1960 la relación reconocía menos tensiones. Peter Schumann, por su parte, consideraba que la ausencia de un debate profundo en torno a la propuesta del film en Alemania no sólo se había vinculado a la escasez de discusiones sobre cine político sino, en particular, al problema del peronismo; es decir, a las reticencias manifestadas por la izquierda respecto de un fenómeno del cual sospechaba “raíces fascistas”. Por ello, pensaba Schumann, la izquierda jamás se identificó plenamente con el film, aun cuando compartiese zonas de su línea política en torno a la revolución y la violencia.

En el caso italiano, el resonante estreno en Pesaro fue acompañado por un amplio reconocimiento cinematográfico y político del film aunque tanto la cuestión del peronismo como la tensión entre lo emotivo y lo racional fueron tematizadas en las diversas críticas y en particular cuestionadas por la revista *Cinema e Film*. De todos modos ese reconocimiento está presente en casi

⁴³ La carta (cuya copia mecanografiada se encuentra en el Archivo de la Cinemateca de Cuba en La Habana), está fechada el 3 de noviembre de 1969.

⁴⁴ Véanse, por ejemplo, algunas de las opiniones expresadas en el coloquio organizado por la revista *La Nouvelle Critique* en su número 28 de septiembre de 1969. Reproducido en parte en la Argentina por la revista *Cuadernos de Cultura* n° 15. Nueva Época, Año XX, n° 99, de enero y febrero de 1970.

⁴⁵ Lara profundizaría su enojo en la siguiente nota, donde en directa referencia a la opción peronista del film hablaría de inmoralidad ética y política, arribismo ideológico, falta de información y de planteamiento honesto de la realidad latinoamericana, locura, acto parafascista. Asimismo, para el crítico español, había una utilización deshonesto de (...) ‘Che’ Guevara, Frantz Fanon, Fidel Castro, Sartre, Lenin o el general San Martín para hacer un amplio panfleto a favor del peronismo y presentar a Perón como un precursor de la revolución cubana del 59. Y sostendría que (...) en Pesaro esperábamos hallar de todo menos un debate en torno al peronismo, movimiento argentino unánimemente considerado como una degeneración del fascismo europeo y no sólo visto así –como pretendían los autores del film– por los ‘intelectuales de izquierda víctimas del neocolonialismo cultural (la pseudosinistra)’. (Respectivamente, en revista *Nuestro Cine* n° 74, de junio de 1968, página 29; y *Cine* n° 75, de julio 1968, página 22).

todas las revistas cinematográficas italianas, y se destaca –nunca exento de polémica, de ahí su mayor interés– en las páginas de *Cinema Nuovo* (“il film piú importante della rassegna di Pesaro”; “grossa lezione di honesta política e di correttezza socialista”), en las notas de *Ombre Rosse* o en *Cinema 60*, que además de una extensa entrevista de Lino Micciché (fundador y entonces director de la Muestra de Pesaro) a Solanas publicó un temprano e interesante análisis de Alberto Filippi que alcanzó difusión en América Latina por su traducción en la revista uruguaya *Cine del Tercer Mundo*. Aun así, las tensiones sobre la cuestión peronista se mantuvieron en las polémicas y discusiones en años sucesivos. Como cuando en 1972 ante su recuperación como modelo de cine de contrainformación por parte del grupo nucleado en torno a Renzo Rossellini, el crítico y miembro del staff de la revista *Filmcritica* Ciriaco Tiso rechazara la “exaltación del peronismo” por considerar al movimiento político argentino “puro fascismo”⁴⁶.

Si, por un lado, hubo este tipo de críticas que cuestionaron la recuperación del peronismo como movimiento popular revolucionario, otros lo aceptaron por considerarlo parte de las “vías nacionales” o por reconocer en el film una mirada que problematizaba sus límites históricos. Es decir, algunos reivindicaron el nuevo tratamiento del movimiento peronista que la película venía a aportar⁴⁷, la complejización del análisis de un fenómeno que gran parte de la izquierda clásica europea, en un principio, había asimilado, a veces con mucha ligereza, a los fascismos del viejo continente. También los propios realizadores del film insistieron en que proponía una lectura crítica de esa experiencia histórica, de ese movimiento policlasista, que recuperaba sus aspectos más avanzados. Y abordaron explícitamente el asunto.

No sólo en cartas personales o institucionales –como la citada de Solanas a Alfredo Guevara– sino también en notas periodísticas. En una temprana entrevista de Louis Marcorelles en *Cahiers du Cinema*, Solanas recuperaba el significado histórico del peronismo, el lugar del nacionalismo en los procesos de liberación latinoamericanos, y señalaba que mucha gente no había comprendido el análisis crítico y las tesis formuladas en el film: sobre los límites del nacionalismo burgués; sobre la imposibilidad de la revolución democrático-burguesa si al mismo tiempo no se proyectaba en una revolución socialista; sobre el horizonte latinoamericanista de las luchas nacionales⁴⁸.

Por su parte, también Getino debatió de modo explícito con críticos españoles el “problema peronista” así como la cuestión de la exhibición de versiones parciales o con cortes en Muestras o Festivales posteriores a Pesaro⁴⁹. De hecho, la publicación de una entrevista a Getino en 1969 en la revista *Nuestro Cine*, luego de la crítica de Lara del año anterior, da cuenta de una apertura de la revista para –como precisa Martínez Torres en la nota introductoria– “tratar de aclarar ciertos puntos”, aun cuando “nuestras posiciones y las suyas continúan estando en oposición”. En la nota

⁴⁶ Ciriaco Tiso. “Esperienze e ribellione a livello filmico. Tavola rotonda su film d’informazione e film poetico/politici”, en revista *Filmcritica* n° 222, de febrero de 1972, páginas 84 a 104.

⁴⁷ En el caso español, por ejemplo, un año después de la citada crítica de Lara, la perspectiva de Ramón Font en las páginas de *Film Ideal* fue muy diferente. En una reseña vinculada a los documentos públicos de Cine Liberación y las entrevistas a los cineastas en otros medios, Font caracterizaba a *La hora de los hornos* como “el primer film para una sociedad nueva”, apasionado y lúcido, un film decisivo en la historia del cine y en la Historia. Y en oposición a Lara sostenía que la película extrae de la experiencia peronista vinculada a las clases populares las directrices de su superación futura. “Situación del Nuevo Cine”, en revista *Film Ideal* n° 214-215, de 1969, páginas 23 a 25.

⁴⁸ Louis Marcorelles. “F. E. Solanas: La hora de los hornos. L’épreuve du direct”, en revista *Cahiers du Cinema*, París, n° 210, de marzo de 1969. Véase también, para el caso italiano, otra importante entrevista a Solanas en la revista *Ombre Rosse* n° 7, de 1969, donde se aborda el problema de las miradas europeas sobre el peronismo (en particular, las páginas 16 y 17).

⁴⁹ Entrevista de Augusto Martínez Torres y Miguel Marías fechada en Madrid en mayo de 1969, en revista *Nuestro Cine* n° 89, de septiembre de 1969, páginas 40 a 47; y entrevista de Joaquín Jorda, en revista *Triunfo* n° 473 del 26 de junio de 1971, páginas 12 a 16. Por la fecha de publicación de esta última entrevista es probable que fuese realizada unos meses antes, cuando Getino se encontraba en Madrid filmando las largas entrevistas de Cine Liberación a Perón.

misma uno de los entrevistadores afirma que al ver la película durante su estreno en Pesaro la primera parte le había parecido interesante pero discutible mientras que la segunda lo indignó profundamente. En este sentido, pregunta a Getino por qué razón luego de Pesaro, en otras muestras o festivales como Karlovy Vary, en Checoslovaquia, Manheim, en Alemania, y Mérida, en Venezuela, sólo se había proyectado la primera parte, si “es evidente que la primera funciona aislada de una manera y junto a la segunda, de otra”; para luego cuestionarle la defensa del peronismo en el film (que considera “discutible”) y de Perón (a la que ya define como “inadmisible”). Si respecto de las partes en exhibición Getino remite a un “problema técnico”⁵⁰, respecto de la segunda cuestión en cambio es contundente: “Nosotros no entendemos el peronismo sin Perón” (...) “Para nosotros, en aquella etapa, Perón pudo ser a la Argentina lo que Castro ha sido a Cuba”, afirma.

Por su parte, bajo el significativo subtítulo “La acogida en Europa: el peronismo, ¿un fascismo?”, en la revista política *Triunfo*, Joaquín Jordá pregunta a Getino por la polémica suscitada al respecto en otras revistas españolas y francesas donde se acusaba al film de ser una apología del peronismo entendido como un “peculiar fascismo latinoamericano”. El realizador argentino rescataba la importancia en sí misma de la polémica y aunque rechazaba –por una mezcla de ingenuidad y “canallada”– críticas como las de Lara en *Nuestro Cine* o la del Partido Comunista francés a través de *La Nouvelle Critique*, consideraba lógicas las discusiones despertadas ya que en gran medida se vincularían a la “desinformación” sobre la realidad latinoamericana en Europa, producto de los límites y deformación impuestos por los “medios imperialistas”, pero también por “la visión de una ‘izquierda’ que, por lo general, no ha comprendido, no ha indagado, no ha profundizado en la realidad de los movimientos de liberación nacional en la mayor parte de los países del Tercer Mundo”⁵¹.

Sin embargo, no fueron pocos los críticos, intelectuales o agentes culturales que acompañaron la adhesión (y revisión) del peronismo propuesta por Cine Liberación o explicaron las tensiones en torno al tema en relación con desinformaciones e incomprensiones “extramuros”. Entre muchos otros, esta última fue la posición asumida por uno de los principales cineastas políticos españoles de esos años, Andrés Linares, quien dedicó varias páginas de su libro sobre el cine militante al film argentino, y que al comentar los problemas de su segunda parte fuera de la Argentina los asoció a que “el fenómeno del peronismo era casi siempre mal comprendido y peor interpretado”⁵².

Si bien no nos detendremos aquí en la recepción latinoamericana del film, es interesante recordar que *La hora de los hornos* ocupó un lugar destacado en tres festivales claves del circuito alternativo del Nuevo Cine Latinoamericano de esos años: Mérida, en 1968, Viña del Mar, en 1969, y la inauguración de la Cinemateca del Tercer Mundo, en Uruguay, en 1969. En el caso de la “cuestión peronista” a la que aquí venimos haciendo referencia, la división de opiniones en la región no fue menos importante que en otros sitios. Un ejemplo interesante es el caso de los cineastas y dirigentes cubanos –cuya producción era una referencia ineludible de ese momento del cine político latinoamericano. Aunque reseñas o comentarios de críticos y realizadores cubanos manifestaban “reservas” (a veces importantes) sobre la opción política del film⁵³, por lo menos en

⁵⁰ “Hace dos meses [se refiere a marzo 1969] únicamente se terminaron de hacer las traducciones del film a otros idiomas. Y aún seis meses después de Pesaro [es decir, diciembre 1968] hicimos correcciones, principalmente en la segunda y tercera partes”.

⁵¹ Y continúa: Y que mucho menos ha comprendido el proceso del peronismo en la Argentina, confundiendo las formas externas y anecdóticas de este proceso, o lo anecdótico de los discursos de su líder, con la esencia y la direccionalidad eminentemente antiimperialista y revolucionaria, que es la que está presente en el movimiento de masas, en la clase trabajadora argentina, eminentemente peronista.. *Op.cit.*, páginas 13 y 14.

⁵² Andrés Linares. *El cine militante. cit.*, página 144.

⁵³ La opción peronista de *La hora de los hornos* fue abordada en una extensa entrevista a Getino en la revista *Cine Cubano* n° 73-75, en la que se explicitaba el interés exclusivo en ese tema. Esta revista publicó antes y después notas sobre películas de Cine Liberación e incluso documentos del grupo (en los números 63-65, 66-

un comienzo hubo explícitos apoyos públicos a las posiciones de Cine Liberación (como en 1969 en Viña del Mar, ofrecimientos de apoyos materiales cuando el proyecto de las entrevistas a Perón, en 1971⁵⁴, y hasta adhesiones emotivas al fenómeno de movilización de la juventud peronista en visitas oficiales como la del reconocido documentalista Santiago Álvarez acompañando al presidente Osvaldo Dorticós a la asunción de Héctor J. Cámpora a la presidencia argentina (y el restablecimiento de las relaciones diplomáticas) en mayo de 1973⁵⁵).

En el marco de una compleja geopolítica del cine latinoamericano de esos años –que excede nuestras posibilidades en estas líneas–, mientras algunos consideraban que la opción peronista alejaba al film (y al grupo Cine Liberación) de la apuesta revolucionaria propia de la coyuntura⁵⁶, otros la recuperaban. Fue el caso de la influyente crítica cultural rioplatense Marta Traba, que consideraba la película (en particular su segunda parte) como un documento “verdaderamente inapreciable” por su capacidad de mostrar una cara de Perón y el peronismo que los intelectuales latinoamericanos habían sido incapaces de ver hasta ese momento; un camino que considera necesario de andar por parte de los “intelectuales arrepentidos de haber caído en la trampa de las ‘grandes palabras’”, entre los que ella misma se ubica, cuya tarea sería, entonces, “destapar”, destapar; ejercer sin tregua el oficio de destapadores de la historia prefabricada por la inmortal longevidad de los liberalismos manchesterianos⁵⁷.

Es probable que el punto más alto de las polémicas sobre la “cuestión peronista” que involucraron al grupo Cine Liberación en el plano internacional haya sido el que tuvo lugar en ocasión de los *Rencontres Internationales pour un Nouveau Cinema*, a comienzos de junio de 1974 en Quebec, Montreal. Organizados por André Paquet y el Comité d’ Action Cinematographique (creado *ad hoc*), se trata de uno de los últimos (y más importantes) encuentros del cine militante mundial de aquel período⁵⁸, al cual asistieron más de doscientos participantes de veinticinco países⁵⁹, con una presencia efectiva de los referentes del cine de intervención en el plano mundial, tal como se percibe en los cuadernos editados como corolario del simposio⁶⁰.

67, 73-75, entre otros). *La hora de los hornos* fue exhibida en La Habana recién en 1970, y junto a *El camino hacia la muerte del viejo Reales*, segundo largometraje de Cine Liberación dirigido por Gerardo Vallejo en 1971, formó parte en el verano de 1972 de un ciclo de cerca de setenta films proyectados por la Cinemateca de Cuba en conmemoración del décimo aniversario de sus programaciones permanentes.

⁵⁴ A fines de 1970, cuando Getino viajó a la isla de Cuba para ser jurado de un concurso de Casa de las Américas, los dirigentes del cine cubano le ofrecieron de modo solidario colaboración para el proyecto que podríamos considerar más peronista entre aquellos que realizara el grupo: las largas entrevistas a Perón en Puerta de Hierro rodadas en 1971. Octavio Getino. “Memorias sobre los documentales históricos de Perón”, en *Desmemoria. Revista de Historia*. Buenos Aires, de 1995, página 92.

⁵⁵ Santiago Álvarez comentaría y discutiría a su regreso sus impresiones (más que positivas) con realizadores y cineastas del cine cubano. Entrevista con el autor en La Habana noviembre de 1996.

⁵⁶ Es el caso del cineasta militante chileno Helvio Soto que consideraba que por el hecho mismo de ensalzar al peronismo (movimiento populista) la postura teórica de Solanas en la película no podía considerarse de izquierda.

⁵⁷ Se trata de una suerte de carta abierta a Solanas. Marta Traba. “Destapar o no destapar: esa es la cuestión”, en revista *Marcha*, Montevideo, del 7 de noviembre de 1969, página 11. Se reproduce en el anexo.

⁵⁸ Como corolario de un proceso que alcanza visibilidad y fortaleza con los sucesos de 1968 en el mundo, hacia el fin de la larga década del sesenta (según Frederic Jameson), el año 1974 concentra una serie de eventos donde se encuentran en su plenitud, pero bajo la advertencia de que se trata de un momento final, las tendencias más importantes del cine político internacional. Porque si el impulso del ‘68 y las emergentes cinematografías tercermundistas todavía se expresa en esos foros, al mismo tiempo hay signos fuertes de los límites políticos de los proyectos, como desde septiembre del año anterior con las repercusiones del golpe militar chileno en cada una de las muestras internacionales de cine político.

⁵⁹ Dicha convocatoria se vincula, por supuesto, a relaciones y articulaciones fortalecidas desde los sucesos y debates sobre cine y política en torno al ‘68, y en particular al trabajo de Paquet, quien entre 1970 y 1973, instalado en Europa, se dedicó a contactar grupos de cine y distribuidoras paralelas y alternativas, visitando también los principales festivales de los llamados cines nacionales y socialmente comprometidos como el

En ese marco, y como venía ocurriendo en otros foros desde fines de la década anterior, importantes figuras vinculadas al cine político argentino se hicieron presentes. En diálogos recientes, su propio organizador y algunos de los protagonistas recuerdan que en medio de las varias conferencias y mesas redondas de cineastas y críticos se desarrolló un largo debate sobre el peronismo que involucró, entre otros, al propio Solanas, el realizador y dirigente del cine cubano Julio García Espinosa, el fundador y director del Festival de Pesaro, Lino Micciché, y el productor y distribuidor de cine latinoamericano, el uruguayo Walter Achúgar⁶¹.

En este caso, más que de una cuestión de identificación del grupo argentino con la historia del peronismo, los cuestionamientos apuntaban a su acercamiento y defensa del gobierno peronista desde el año anterior, y en esa coyuntura tan particular de mediados de 1974. De algún modo el corolario del camino que los había llevado entre mediados de los años sesenta e inicios de los setenta desde *La hora de los hornos* a las largas entrevistas con Perón en Puerta de Hierro. Y que analizamos en la primera parte de este texto.

Casi todas las publicaciones cinematográficas que cubrieron el evento de Montreal se refirieron a esta polémica⁶². El español Andrés Linares, allí presente, la comentó con cierto detalle en su libro sobre el cine militante. Y consideró la discusión suscitada por la intervención de Solanas y su defensa de las medidas adoptadas por Perón como la “más enconada” de todo el evento⁶³. Una vez más, entonces, la opción peronista de Cine Liberación formaba parte de la agenda del cine político también fuera de la Argentina.

Ahora bien, que la “cuestión peronista” concentrara tanta atención en un foro del cine político que contaba con la presencia de importantes figuras teóricas o críticas del cine comprometido mundial así como de los principales colectivos de intervención sólo se explica por la influencia alcanzada en esos mismos ámbitos por la propuesta de Cine Liberación, su film y sus reflexiones. Es notable, en este sentido, que la convocatoria de Montreal eligiese como frase (epígrafe) para justificar su realización una cita del manifiesto *Hacia un Tercer Cine*⁶⁴, y que se

Foro de Berlín, Pesaro, Manheim, Leipzig, etcétera. Carta de André Paquet al autor, Montreal, del 13 de septiembre de 2000.

⁶⁰ Tres cuadernos con los proyectos y resoluciones aprobadas (1), un repertorio de los grupos de cineastas, productoras o distribuidoras del cine alternativo mundial (2), y los textos de las conferencias centrales y los debates suscitados, con alguna excepción (3).

⁶¹ Carta de Paquet ya citada y testimonios de Micciché, del año 2000, y de García Espinosa, de 1996, al autor.

⁶² Gary Crowds desde las páginas de *Cineaste*, Micciché en *Cinema 60*, Philippe Billon en *Cahiers du Cinema*, Guy Hennebelle en *Ecrán*, Pierre Véronneau en *Positif*, entre los principales.

⁶³ En su ponencia Solanas intentó presentar el regreso de Perón al poder como una gran victoria para el pueblo argentino, y disculpar al peronismo en relación con sus medidas de gobierno más discutibles o contrarrevolucionarias, lo que provocó una gran excitación entre los asistentes y especialmente entre los latinoamericanos. El debate sobre la ponencia duró toda la tarde y, según arremetían los ataques, se iba endureciendo la postura meramente defensiva de Solanas. Walter Achúgar, anteriormente miembro de la Cinemateca del Tercer Mundo de Montevideo y que ha vivido durante los últimos años exiliado en Buenos Aires, se mostró especialmente agresivo con la tesis de Solanas leyendo una larga lista de acciones reaccionarias por parte del gobierno peronista, la última de las cuales había sido la detención masiva en Buenos Aires durante su estancia en Montreal de numerosos exiliados políticos uruguayos, a los que se había devuelto a su país, en el que les aguardaba la prisión y la tortura. En esta agitada atmósfera, García Espinosa intentó mediar entre los latinoamericanos y Solanas poniendo de manifiesto que si bien el nuevo régimen de la Argentina no podía considerarse verdaderamente revolucionario sí tenía un mayor contenido antiimperialista y era algo más progresista y popular que los de la mayoría de los países latinoamericanos, como lo demostraba en cierta medida el hecho de su reconocimiento diplomático del gobierno cubano.. Andrés Linares. *El cine militante. Op.cit.*, páginas 279 y 280.

⁶⁴ El fragmento elegido dice: “La lucha anti-imperialista de los pueblos del Tercer Mundo y de sus equivalentes en el interior de los países imperialistas constituye hoy el eje de la revolución mundial. El Tercer Cine es para nosotros aquel que reconoce en esa lucha la más gigantesca manifestación cultural, científica y artística de nuestra época, la gran posibilidad de construir a partir de cada pueblo una personalidad liberada: la

postulase como “Estados Generales del Tercer Cine”, una suerte de ampliación al cine militante mundial de la noción originada en Francia en torno al ‘68 y que ya había sido planteada en el manifiesto argentino de Solanas y Getino⁶⁵.

Un punto de arribo de esa influencia en aquel período puede considerarse el ya referido dossier preparado en 1979 por Guy Hennebelle y el grupo de la entonces naciente revista *CinemAction*, titulado justamente “La influencia del Tercer Cine en el mundo”⁶⁶. Es decir, si bien el concepto “Tercer Cine” se siguió utilizando –adecuado a los nuevos tiempos– durante la década de 1980 y hasta la actualidad, sobre todo en el mundo académico y de producción audiovisual alternativa anglosajón, puede considerarse que la influencia “sesentista” del concepto, en su articulación originaria con el tercermundismo propio de ese período, llegaría en los ambientes del cine político no más allá de fines de los años setenta; es decir, hasta los coletazos de ese último gran intento de articulación del cine militante internacional que fue Montreal, en 1974.

De algún modo la posterior “apertura” del concepto a nuevos fenómenos propios de otras épocas (las décadas de 1980 y 1990) y de otras geografías (los países centrales) fue fundamentado a partir de las revisiones que a fines de los setenta hacían los propios realizadores de *La hora de los hornos*. En este sentido, suele citarse la entrevista realizada a Solanas en el número 1 de la revista *CinémAction*, de 1979, dónde aun cuando recuperando elementos ya presentes en los manifiestos de una década atrás, efectivamente se insistía en la ampliación del alcance del concepto Tercer Cine a experiencias alternativas originadas en cualquier sitio y no sólo en el denominado Tercer Mundo.

Más allá de lo discutible que pueda resultar el uso de la noción de Tercer Cine para experiencias más recientes, es evidente que el dossier organizado por Hennebelle daba cuenta del amplio impacto del film y el manifiesto de Cine Liberación en el mundo durante toda una década (1968-1978); el final de un período de convulsión en los ambientes del cine político mundial (y aquellos del uso militante del cine) que *La hora de los hornos* recorrió con el protagonismo que aquí pretendimos explorar.

descolonización de la cultura. En “¿Pourquoi des rencontres internationales?”. *Rencontres Internationales pour un nouveau cinema. Cahier 1: Projects et Résolutions*. Montreal, 1975, página 3.

⁶⁵ El documento que lleva como epígrafe la frase de Cine Liberación y por título la pregunta “¿Por qué encuentros internacionales?”, enmarca el evento en otras iniciativas previas, destacándose el lugar del reconocido encuentro del Comité de Cine del Tercer Mundo realizado en Argel en diciembre de 1973 y cuyo intento de continuidad, mucho más limitado, había tenido lugar poco antes de Montreal, justamente en Buenos Aires.

⁶⁶ El dossier incluye las respuestas de cineastas o críticos de diversos países y regiones (Chile, Venezuela, Brasil, Estados Unidos, Quebec/Canadá, Alemania Federal, Países Bajos, Turquía, Mundo Árabe y Africa, Francia) a las siguientes preguntas: si *La hora de los hornos* había sido difundida en el país respectivo, si había suscitado controversias y cuáles, si había contribuido a levantar una red de difusión alternativa; si el manifiesto “Hacia un Tercer Cine” había sido publicado, traducido en los respectivos países, si había suscitado debates o polémicas y cuáles; qué pensaba la persona en esa época y qué piensa en el momento de la encuesta sobre el mismo, si lo seguía considerando pertinente.