

Tesis de Grado (Licenciatura en Artes Audiovisuales. Orientación Investigación y Planificación)

Cine ensayo en el Grupo Cine Liberación.

Rodrigo Sebastián. UNLP. FBA. DAA.

Índice

1. Introducción

1. 1. Presentación

1. 2. Estado de la cuestión

1. 3. Cine ensayo y cine ensayo político sesentista

1. 4. Microcontexto cinematográfico de *La hora de los hornos*

2. Análisis del corpus

2. 1. Pensamiento ensayístico de Cine Liberación: cita, comunicabilidad, montaje de materiales, relación de mosaico

3. Coda

4. Bibliografía

5. Filmografía

1: Introducción

1. 1 Presentación

Esta tesis se propone contribuir a los estudios de estética e historia del cine ensayo a través del análisis y la descripción del pensamiento ensayístico del Grupo Cine Liberación.¹ Intenta aportar un enfoque original a los trabajos específicos sobre el ensayo cinematográfico, que raramente incluyen al cine del grupo u otros films ensayos argentinos y latinoamericanos de fines de los años sesenta y principios de los setenta, como sesentistas en general.² Asimismo, este trabajo piensa la obra ensayística del grupo Cine Liberación más allá de su primer largometraje, distinguiéndose de investigaciones precedentes que leyeron *La hora de los hornos* en tanto filme-ensayo (Trombetta y Wolkowicz, 2009; Campo, 2014; Bettendorf y Wolkowicz, 2015). Ciertos filmes que adhirieron al modelo de cine militante de Cine Liberación y que son caracterizados por el concepto de cine ensayo de Getino y Solanas (1973a), continuaron formas y prácticas ensayísticas constituidas en (y en torno a) *La hora de los hornos*. Las formas del ensayo cinematográfico del tándem de cineastas lo conectan con otros textos, no solo precedentes, como lo demuestra Javier Campo (2014) al rastrear la presencia de *Los condenados de la tierra* (1961) de Frantz Fanon en el filme argentino, sino posteriores. La cita, procedimiento ensayístico clave del filme de 1968, por ejemplo, lo excede, puesto que él mismo se convierte en cita en otros filmes y textos del grupo.

La necesidad de categorías como <<cine ensayo>>, <<pensamiento ensayístico>> y <<prácticas ensayísticas>>, diversas al concepto de filme-ensayo –en tanto obra única y, en cierto sentido, cerrada-, se desprende de la forma misma de los (filmes) ensayos. Estos están fundamentalmente atravesados por textos y filmes previos, son proyectados a textos y filmes posteriores y devienen nuevas versiones escritas y filmadas. En este sentido, se afirma aquí que el pensamiento ensayístico de Cine Liberación se conforma como una relación de mosaico entre

ensayos escritos y filmados, que estos filmes ensayos son de montaje y de cita y que se caracterizan por su intención de comunicabilidad.

Las categorías de pensamiento ensayístico y cine ensayo se dirigen a la totalidad, a la serie, engloban características como las formas ensayísticas de filmes no considerados filmes-ensayos (*Operación Masacre*, por ejemplo); la vinculación de los filmes ensayos con los ensayos escritos sobre los que repercutieron; el problema de la (re) escritura y el remontaje implicados en estas obras. En este sentido, el concepto de prácticas ensayísticas designa ciertos procedimientos formales del ensayo escrito y filmado del grupo –cita, comunicabilidad, montaje de materiales, relación de mosaico-. El concepto de cine ensayo resulta operativo puesto que incluye no sólo a filmes ensayos –definidos de esta manera en sus títulos o nominados así por sus autores y por discursos de acompañamiento (la crítica)-, sino también a otras películas consideradas como semi-ensayos. Se adhiere aquí a la conceptualización de Thomas Waugh, según la cual el cine ensayo:

[A]rticula la subjetividad del autor en un encuentro con el mundo externo, interviene en el dominio público, y comparte un proceso de pensamiento en el cual se desarrollan ideas, se abordan problemas, se formulan preguntas, aunque pueden diferirse juicios y conclusiones. (2016a: 407 [traducción propia])

En un sentido histórico la cuestión del ensayo en el Grupo Cine Liberación conlleva la necesidad de hablar propiamente de un cine ensayo político o cine ensayo sesenstista.³ *La hora de los hornos* actuó en el centro del pensamiento cinematográfico de la larga década del sesenta (Mestman, 2008). En este sentido, si se lee el filme de 1968 en relación con su época aparecen algunas películas fundamentales no vinculadas entre sí en la bibliografía sobre el filme-ensayo⁴. Asimismo, el filme argentino se inscribe en las formas de los filmes ensayos –y en los discursos sobre el cine ensayo- que van del cine moderno al cine político, del que es parte. Estos periodos estético-históricos del cine presentan continuidades formales. El montaje, por ejemplo, es un procedimiento hegemónico del cine

ensayo, que a fines de los años cincuenta y durante los sesenta fue tan importante para el cine como la puesta en escena, tal como aparece en las obras de Jean-Luc Godard y Alain Resnais; asimismo, los procedimientos analizados se relacionan con otras disciplinas. La cita, por ejemplo, trasciende el medio cinematográfico, y lo conecta con el territorio de la escritura, donde surge el ensayo⁵. Sin embargo, los filmes ensayos sesentistas presentan otros rasgos comunes y singulares; pertenecen a una clase y dialogan entre sí de manera conceptual (en cuanto a su época estética y política). Según Hito Steyerl:

Tradicionalmente, el cine político tenía la intención de educar: consistía en un esfuerzo instrumental de “representación” cuyo objetivo era tener efectos sobre la “realidad”. Se medía en términos de eficacia, de revelación revolucionaria, de toma de conciencia como un potencial detonante de la acción. (2014: 77)

Orientado por la militancia y la radicalización política y lejos de la creación de formas estéticas y de la experimentación formal en sí mismas, Cine Liberación produjo un tipo de filme en el que todos los recursos de lenguaje eran movilizadas en la consecución de un efecto didáctico de politización. Esta fue una función fundamental del ensayo del grupo, cuyo sesgo doctrinario se orientó a la formación de cuadros políticos: *La hora de los hornos* como filme de tesis, que articula y subordina los materiales y los discursos en torno a estas tesis. En este aspecto, el pensamiento de Cine Liberación se caracteriza por operar una cierta clausura en el sentido, basada en su comunicabilidad: es categórico en su interpretación de la realidad latinoamericana. Este aspecto de las obras es problemático, puesto que aparece aquí la contradicción entre ensayo y comunicación, considerando que en el ensayo no media ninguna explicación (Didi-Huberman, 2011). Cine Liberación, sin embargo, produce un tipo de filme ensayo paradójico, compatible con la idea de comunicación, que ofrece y transmite conclusiones y juicios.⁶ Pero estos ensayos solo en parte son cerrados, su estructura finalmente es abierta⁷. Y en esto se asemejan al concepto de ensayo de Didi-Huberman: “(...) el ensayo conlleva la ausencia de una última palabra, de un final. Decir que uno escribe un ensayo es ya

decir que uno va a volver a intentarlo, a ensayarlo de nuevo.” (28). Las tesis de los ensayos de Cine Liberación están abiertas a nuevas conexiones: son revisadas, modificadas y completadas en sucesivas obras ensayísticas producidas por sus grupos (en una relación de mosaico); además son tesis propuestas para su discusión. Y la naturaleza de acto político de los films militantes, según Cine Liberación, reside en que son esencialmente abiertos (a completar y discutir) (Getino y Solanas, 1973a).

1. 2 Estado de la cuestión.

La hora de los hornos ha sido estudiada en tanto film ensayo y en tanto ensayo político en trabajos recientes.⁸ “Filmando teorías políticas: dependencia y liberación en *La hora de los hornos*” de Javier Campo (2014) estudia las influencias ideológicas del film (66). El texto señala “el cruce entre el discurso presente en la película y sus influencias teórico políticas” (66), la teoría de la dependencia y fundamentalmente el ensayo político de Frantz Fanon *Los condenados de la tierra* (1961). Al leer las ideas expresadas en el film, como si se tratara de un ensayo político escrito, encuentra que varios de sus tópicos proceden del ensayo del intelectual martinicano.

Campo lee en alusiones, citas, conceptos, juicios y títulos del film de tesis la influencia del libro de Fanon en diferentes niveles –formal, temático–. Retomada en *La hora de los hornos* en clave latinoamericana y argentina, en el momento histórico de realización del film, la teoría fanoniana aparecía en este de una manera más determinante que el peronismo (86-87). Según el investigador, la influencia de *Los condenados de la tierra* alcanza la “(...) estructura del film, su desarrollo, los conceptos vertidos en el mismo y las conclusiones que indican una solución violenta para superar la dependencia de la Argentina (...)” (88).

En “Un ensayo revolucionario. Sobre *La hora de los hornos*, del Grupo Cine Liberación” (2009) Jimena Trombetta y Paula Wolkowicz caracterizan el

largometraje como un film ensayo en base a características compartidas con el ensayo literario –de acuerdo a las definiciones utilizadas por las autoras-:

[P]resentación y desarrollo de un tema a partir de la explicitación de determinadas tesis, la creación de un relato libre que construye su propia forma, y la utilización de diferentes materialidades y recursos para el desarrollo de los temas expuestos. (404)

Esta tesis adhiere a la conceptualización del primer film del grupo como ensayo político, como medio para la efectiva “transmisión de contenidos ideológicos y políticos” (Trombetta y Wolkowicz, 2009: 403), que procede del escrito “Cine militante: una categoría interna del Tercer Cine” (Getino y Solanas, 1973a: 129): los diferentes objetivos de los films militantes, “contrainformar, desarrollar niveles de conciencia, agitar, formar cuadros, etc”, fueron caracterizados por los autores como sobre-determinados por una función integral vinculada a una “determinada política y a las organizaciones que la lleven a cabo”.

La noción de film de tesis –tesis en las que Campo (2014) lee la genealogía de *La hora de los hornos* (Fanon, las teorías de la dependencia, etc.)-, es leída por las autoras (Trombetta y Wolkowicz, 2009: 421) en cuanto a la relación del film ensayo con su público, en el sentido en que la intervención del film en tanto discurso buscaba la desambiguación de sus mensajes y la confluencia del mismo significado (liberación), con el objetivo de movilización de las masas (agitación y politización). El montaje de imágenes-concepto señalado por Solanas (Godard y Solanas, 1969) es caracterizado como la dirección de los espectadores por medio del discurso fílmico que les ofrece una lectura de las imágenes que muestra (Trombetta y Wolkowicz, 2009: 421). La necesidad de desarrollar sus tesis políticas llevó a los autores del film a la creación de un lenguaje nuevo y a la utilización de múltiples formas: “Getino y Solanas priorizaban el aspecto didáctico y persuasivo que permitía la estructura o, en todo caso, la falta de estructura propia del ensayo.” (405). En este sentido:

No hay un desarrollo dramático de una acción sino una serie de problemas que se plantean y que constantemente retornan, en diferentes formas y con diferentes materiales, a lo largo de la película. (420)

Según las autoras, la heterogeneidad presente en la multiplicidad de materiales y formas es salvada en la unidad discursiva –ideológica y estética- producida por el montaje, la voz *over* y la redundancia del discurso, que le otorgan cohesión al film.

El texto de Bettendorff y Wolkowicz “Indagaciones sobre el cine-ensayo en Argentina” (2015) piensa *La hora de los hornos* y *The Players vs. Ángeles caídos* (Alberto Fischerman, 1968) desde la noción de cine(s)-ensayo. Las autoras utilizan esta categoría para poner de relieve la existencia de una pluralidad de teorías del cine-ensayo, entre las que destacan la tradición del ensayo político latinoamericano (53) en relación al film de Cine Liberación. Plantean así una filiación literaria con el ensayo “Nuestra América” de José Martí (1891), siguiendo la analogía entre film y libro concerniente al ensayo descrita por Solanas (Godard y Solanas, 1969).

El texto retoma la lectura de *La hora de los hornos* relativa a la noción de film político como film didáctico:

[E]l objetivo del cine militante era poder lograr la mayor eficacia comunicacional para generar un espectador activo, tenía la fuerte convicción de que el cine era un arma revolucionaria y que la cámara podía ser utilizada como un fusil. (...)” (52)

Bettendorff y Wolkowicz analizan diferentes formas en las que el largometraje militante funciona como un ensayo político orientado a la comunicación de ideas revolucionarias: la “explícita y asertiva voz *over* (...) [que] dirige la interpretación de las imágenes” (53). La imagen detenida sobre el rostro del Che muerto al final de la primera parte del largometraje como forma de interpelación visual. Las figuras enunciativas que configura el filme. Tanto en *The Players vs. Ángeles caídos* como

en *La hora de los hornos* el yo del cineasta se encuentra problematizado desde la propia instancia enunciativa, puesto que ambos filmes “plantean la complejidad de no presentar un yo pleno que se diga a sí mismo desde la banda sonora.” (59). Las autoras contraponen la noción de <<sujeito impuro>>, con la que piensan estos filmes, a la unicidad del sujeto del ensayo, cuya tradición remontan a Montaigne. La ausencia de unicidad de *La hora de los hornos* radica en su realización colectiva y en la oposición del grupo a la idea de cine de autor: el Tercer Cine es caracterizado como un “cine de nosotros” (60) Bettendorff y Wolkowicz analizan las voces varias del film que, sin embargo, son organizadas en el discurso (60):

Las voces *over* que se escuchan a lo largo de gran parte del film (una masculina y otra femenina) tampoco se identifican con los autores o al menos no se afirman a partir de una experiencia de un yo (...): son una voz plural que da cuenta de un estado de situación en América Latina a partir de un análisis socio-político. Son también una voz didáctica que prelude la discusión posterior que tienen que entablar los espectadores. Y son asimismo un medio de apropiación desde la banda sonora de los diferentes materiales que se incorporan al discurso, un recurso para resignificar las imágenes de otros, a las que comentan literalmente o a las que cuestionan contrapuntísticamente, o incluso paródicamente. Pero si equiparamos voz con palabra, tendremos que reconocer que hay más voces que se suman al film en los intertítulos que reproducen citas de distintos autores de diversas procedencias. (60)

Las investigadoras parten de ideas que aparecen en Trombetta y Wolkowicz (2009: 421), como la noción de univocidad semántica de *La hora de los hornos* que reordena “(...) los distintos discursos a través del montaje, incorporándolos a una narración que los contiene y a la vez determina (...)”. Para Bettendorff y Wolkowicz (2016: 54), “(...) no es un film que ensaye reflexiones sin establecer conclusiones.”. La mezcla de materiales aparece subordinada “(...) a la claridad del mensaje que

se desea transmitir, que es subrayado por la voz *over* del locutor y asegurado por un trabajo constante de redundancia.” (54).

Sin embargo, el sofisticado –y recorrido de contradicciones- formalismo de choque del film de Solanas asimismo es el punto de encuentro de antinomias como la de invención y repetición⁹ –en un sentido tanto formal como material-. La forma del filme es relacionada a la utilización de tropos en el ensayo martiano por las autoras (54). En el mismo sentido leen el film a través del reconocimiento del ensayo que hace Sarlo:

[U]n texto que apuntala su fuerza persuasiva no exclusivamente en las pruebas lógicas (que no por esto dejan de estar presentes, por ejemplo, en fragmentos ‘informativos’, en la inclusión de estadísticas y datos concretos), sino que enfatiza la capacidad persuasiva –y no meramente ornamental- de la elocución retórica (Bettendorff y Wolkowicz, 54)

Entre las diferentes formulaciones teóricas sobre el ensayo de las que abrevan para trabajar sobre cine, las autoras toman de la conceptualización del ensayo de Adorno las categorías de <<concepto>> y <<fragmento>>, que designan formas a través de las que el ensayo piensa: la aspiración a la verdad del ensayo y los conceptos que son su medio¹⁰; y el trabajo del fragmento en tanto tal (53) –y todas las figuras de discontinuidad y desnaturalización del medio cinematográfico que produce-. De Beatriz Sarlo asimismo toman el uso ensayístico del aforismo –“(...) fragmento a transformarse en cita (...)” (55)-, que aparece “(...) en el lugar donde se esperaría la argumentación, con la forma de frases que son ‘esferas perfectamente autosuficientes’ (...)” (55) –como sucede en la introducción del film dirigido por Solanas-.

1.3 Cine ensayo y cine ensayo político sesentista.

Arlindo Machado (2010) conceptualiza el filme-ensayo como una forma de pensamiento audiovisual inspirada en el ensayo literario¹¹: es una reflexión, experiencia y sistema de pensamiento articulado en un discurso de imágenes y sonidos y un proceso de búsqueda e indagación conceptual que utiliza soportes y lenguajes de los medios audiovisuales¹², en el extremo sin apoyo verbal. En el texto “El filme-ensayo”, Machado toma a Sergei Eisenstein y Dziga Vertov como pioneros del cine ensayo ya que estos directores-montajistas:

[V]islumbraban en el cine mudo la posibilidad de promover un salto hacia otra modalidad de discurso, basada ya no en la palabra sino en una sintaxis de imágenes, en ese proceso de asociaciones mentales que en los medios audiovisuales se llama *montaje* o *edición* (2010: 4)

Eisenstein concibió el cine como un medio para alcanzar el concepto –las ideas-, a través de elementos sensibles –las imágenes-, creando procedimientos cinematográficos de metáfora y metonimia. En el montaje conceptual eisensteniano “se unen dos o más imágenes para sugerir una nueva relación que no está presente en los elementos aislados” (Ibid.: 5). Por su parte, el cine de Vertov es considerado como escritura por Machado. Según Machado, el cineasta bolchevique consiguió realizar en sus filmes un análisis marxista de la producción económica por medio de un trabajo de asociaciones intelectuales entre las imágenes (Ibid.: 5)

Como se desprende de estos ejemplos, la categoría (más general) de cine conceptual designa imágenes de estatuto cognitivo prescindentes de la voz, como la célebre elipsis de *2001: A Space Odyssey* (1968) de Stanley Kubrick (Machado, 2010), que enlaza en la narración miles de años en la historia de la especie humana por medio del montaje de dos planos. Contrariamente, la capacidad de pensamiento del ensayo cinematográfico está vinculada a la palabra, convirtiéndose esta incluso en un rasgo característico del cine político (Rancière, 2010). En tanto materia de expresión, la voz comporta una importancia decisiva para el ensayo en sus diferentes formas (y configuraciones) –el texto filosófico de los filmes de Guy Debord, las canciones en las obras de Santiago Álvarez (“Now” cantada por Lena

Horne, en el filme homónimo de 1965), las múltiples voces *over* o el *collage* de voces de todo tipo-. El pensamiento que caracteriza el ensayo se inscribe en ciertos filmes, en parte, en la voz del ensayista.

La relación del filme ensayo con el objeto cultural que lo antecede –el ensayo- y con su medio de expresión -la escritura- es, en principio, de analogía. Es el caso de la noción de *caméra stylo* (“cámara lapicera”), propuesta por Alexandre Astruc en 1948, como metáfora de una escritura cinematográfica absolutamente versátil por venir, que tenía al ensayo (y a la novela) como modelo de lo que sería el cine futuro (2011). El texto (ensayístico) no solo influencia al filme ensayo, sino que lo informa en diferentes niveles¹³: generalmente aparece como imagen (es el caso de las citas de intelectuales políticos en el prólogo *La hora de los hornos*) y como voces *over* en la banda sonora. La fundacional *Lettre de Sibérie (Carta de Siberia, Marker, 1957)* constituye un caso representativo de la centralidad de la escritura –del texto del filme como comentario- en el ensayo cinematográfico. Célebremente caracterizado por André Bazin como un ensayo documentado por el filme, “(...) un ensayo a la vez histórico y político, aunque escrito por un poeta (...)” (2012: s/d). Independientemente del momento de escritura del texto –antes, durante o después del montaje-, en la obra de Marker la presencia del comentario crea, según Bazin, una nueva forma de montaje, de tipo “horizontal”: no se trata de una relación entre planos: las imágenes no se relacionan entre ellas (sucesión), sino con lo que se dice acerca de ellas (Ibíd.). De acuerdo con Christa Blümlinger,

En los filmes dotados de una aproximación más filosófica y analítica que autobiográfica-subjetiva o literaria el comentario se transforma en un contrapunto de las imágenes históricas visuales. (Weinrichter, 2007: 59)

Algunas obras de Godard y Marker, así como *El cielo y la tierra* (1966) de Joris Ivens combinan diversas tendencias: toma de posición explícita por la que los cineastas se representan a sí mismos y piensan de manera elocuente sobre el mundo histórico: las tesis de Marker y la autocrítica de Godard provocada por

Vietnam, en el film de 1967, y el reconocimiento de la lucha del pueblo vietnamita de Ivens –y su destacado uso poético de la voz en primera persona en un film de intervención política, de contrainformación y de guerrilla-.

El cine ensayo asimismo se relaciona con el ensayo escrito en la disolución de las fronteras discursivas que opera “(...) entre el cine, la literatura, la filosofía y la política (...)” (Bettendorf y Wolkowicz, 2015: 61). En este sentido se destaca la obra ensayística escrita y filmada¹⁴ de Guy Debord. *La société du spectacle (La sociedad del espectáculo*, Debord, 1973), por ejemplo, traslada a imágenes y sonidos las tesis del libro homónimo (publicado en 1967), constituyéndose en un caso extremo del trabajo con el concepto con medios cinematográficos. Debord no solo dio forma cinematográfica a investigaciones cuyo origen es el discurso escrito, también prolongó las investigaciones de sus películas en escritos. En el texto directamente escrito para el largometraje cinematográfico *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978), el autor utilizó frases de su filme *Hurlements en faveur de Sade* (1952). En 1990, Debord transcribió el texto del largometraje de 1978, al que añadió unas notas con el fin de explicarlo. Por otra parte, el concepto debordiano de *détournements* (“robos” o “secuestros”) expresa la actitud ensayística hacia los conceptos y las teorías absorbidas por la obra¹⁵. El ensayo, en la conceptualización de Adorno, “Devora las teorías que le son próximas; tiende siempre a la liquidación de la opinión, incluso de aquella de la cual parte. Es lo que ha sido desde el principio, la forma crítica *par excellence*.” (2013: 28).

La primera parte de *La Rabbia (La Rabia*, 1962-1963), film de “archivos poético-político” (Didi-Huberman, 2017: 204), de Pier Paolo Pasolini representa algunas de las formas características designadas en el concepto de ensayo como su carácter asistemático y la relación entre poesía y pensamiento que se da en él. Es un film por encargo organizado alrededor de un interrogante: “¿Por qué nuestra vida está dominada por disgustos, angustia, el miedo a la guerra, la guerra?”. Según el comentario en primera persona del fragmento de Pasolini, “Para responder a esta pregunta escribí este film. Sin seguir un hilo cronológico, y aún siquiera lógico, sino únicamente mis ideas políticas y mi sentimiento poético”. La intención del director -que es autor del guión, el comentario y el montaje- marca el tono del discurso de

La rabbia –montaje de imágenes, sonidos y voces-. En este sentido, el pensamiento ensayístico del film –ni cronológico, ni lógico en su exposición (ni horizontal ni vertical)- se asemeja al concepto de ensayo de Theodor Adorno: “Sus transiciones repudian la derivación rigurosa en aras de conexiones oblicuas entre los elementos que no caben en la lógica discursiva.” (2003: 32). En la conjunción <<poema-ensayo>> que la designa se concentra el carácter doblemente abierto de la obra: a la forma incierta del ensayo se suma la ambigüedad del signo poético –aunque la obra incluya fragmentos de prosa y de reflexión-.

Discutiendo con la idea de sinonimia entre cine ensayo y documental, Machado (2010) caracterizó el film ensayo como un tipo (de pensamiento) que no es documental o ficción, describiendo así *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (*Dos o tres cosas que sé de ella*, Godard, 1967). Sin embargo, este, como otros filmes godardianos del periodo, alterna entre lo ensayístico y lo novelístico, utiliza la descripción (Ibíd.), la reflexión (Didi-Huberman, 2017: 191) y la narración.¹⁶ Su director consideró este filme como el intento de escribir un ensayo de tipo sociológico¹⁷ con una materia sonora (notas musicales) y una forma narrativa (novela) (Godard, 1971: 266). Se trata de una forma cinematográfica y una obra entre el ensayo y la novela.¹⁸

Algunos de los filmes ensayos comentados tienen un carácter modélico puesto que presentan rasgos fundamentales (reflexión, textos, voz) y secundarios (multiplicidad de voces) que reaparecen en el cine ensayo posterior. Fueron recuperados simultáneamente como citas intertextuales, y de manera implícita, como ideas y referencias en el origen de un filme. Existe una línea de continuidad entre el cine documental de experimentación, innovación estilística y originalidad formal (Lindeperg, 2016: 60) de fines de los años cuarenta¹⁹ y el cine ensayo moderno y el cine ensayo sesentista²⁰ en los que deviene. Un caso notorio de esta genealogía se remonta a uno de los (dos) primeros cortometrajes de Georges Franju –considerados por Noël Burch (2008: 167) verdaderos “films-en-forma-de-ensayo”-. *Le Sang des bêtes* (*La sangre de las bestias*, Franju, 1949) y asimismo *Nuit et bruillard* (*Noche y niebla*, Alain Resnais, 1955) marcaron la formación cinéfila del aspirante a cineasta Humberto Ríos, que a su regreso de Francia filmó en Buenos

Aires *Faena* (1960), inspirada en el recuerdo de esos dos filmes (Desaloms, 2013: 60). Algunas de las imágenes de este cortometraje serían incluidas en *La hora de los hornos*.

Sin embargo, si bien el cine ensayo moderno y el cine ensayo político sesentista se relacionan, conceptualmente son diferentes. Las formas de ficción y de poesía de los filmes políticos de Godard y de Pasolini, por ejemplo, tienden a desaparecer del cine político de fines de los sesenta. El segmento de *Loin du Vietnam* (VV.AA, 1967) "Cámara-Œil" es significativo dentro de la obra de Godard por la manera en que expresa su radicalización: el cortometraje renuncia a la ficción incluso cuando cita imágenes del film de ficción del propio director *La Chinoise*.²¹ De manera similar, la obra de Cine Liberación analizada se caracteriza por aniquilar la forma de la ficción en el ensayo, incluso si el cuento y el relato están en la base de ciertas secuencias del film de Solanas y aunque el ensayo incorpore todas las formas (Godard y Solanas, 1969). También las partes de ensayo y ficción de *Operación Masacre* se diferencian claramente por su correspondiente construcción, aun cuando en algunos momentos asimismo son intercaladas por el montaje. En este sentido puede leerse la siguiente cita de David Oubiña que alude a la disyunción entre las vías de la estética del sueño de Glauber Rocha y el ensayo ideológico de Solanas -cuya forma es descrita-:

¿Máquina conceptual o dispositivo onírico? Ésa parece ser la disyuntiva que se plantea a los realizadores a fines de los 60. Entre la propuesta de Solanas y la de Rocha, de manera inevitable se instala esa distancia. Solanas no descarta la posibilidad de un cine de ficción revolucionario y, de hecho, menciona el ejemplo de Eisenstein; pero no es el caso del *cinéma d'auteur* europeo (o del cine latinoamericano cuando imita ese esquema). Puesto que esas narraciones procesan el mundo exterior según su impacto en una subjetividad, su tema deja de ser la revolución y acaba convirtiéndose en la historia de una burguesía decadente. Y aun cuando sus intenciones sean sinceras, no puede evitar reproducir el lenguaje y la técnica de las clases dominantes. El cine de

ensayo ideológico, en cambio, resulta completamente ajeno a ese paradigma porque consiste, precisamente, en el desmontaje y la denuncia de sus mecanismos. Por ese motivo lograría identificar con claridad las causas del neocolonialismo y el subdesarrollo. (2017: 35-36)²²

Si bien Getino y Solanas (1973a) explicitaron su reconocimiento de la obra de Godard, el filme argentino de 1968 estuvo relacionado con otro cine político europeo. Al referirse a *La hora de los hornos* en 1971, en una alusión al ensayo cinematográfico, Glauber Rocha (2011: 81) lo señaló como un film que descolonizaba “América Latina en la línea de Chris Marker y Joris Ivens.”²³ El film cita un breve fragmento de *Le ciel, la terre* de Ivens (como hace con partes de otras películas claves de la gesta de Cine Liberación que fueron utilizadas como instrumentos políticos del cine acto, en las proyecciones que están en el origen de esta práctica [Getino y Solanas, 1973a: 84]). El señalamiento de Rocha relaciona el largometraje argentino con un tipo de filme militante no leído como obra artística, es el caso de los filmes de Indochina de Ivens²⁴, a diferencia de la película de montaje política y *poética* de Pasolini. En ese binomio europeo señalado por Rocha, Marker fue colaborador del cineasta holandés en *A Valparaiso* (Ivens, 1963), *Rotterdam Europort* (Ivens, 1966), *Le ciel, la terre* y *Loïn du Vietnam*, siempre en alguna función relacionada a la escritura, al trabajo con el texto y al comentario del filme.

La obra de Joris Ivens no solo fue una piedra de toque del cine militante sino también del cine ensayo. Algunos de los filmes ivensianos de Indochina (Vietnam y Laos) de los sesenta/setenta presentan rasgos estéticos fundamentales con relación al momento en que fueron hechos y a las influencias recíprocas que establecen con otros filmes importantes del período. En una entrevista con Guy Hennebelle publicada en 1970, Jean-Pierre Sergent (Waugh, 2016b: 505-506), refiriéndose a tres de los más importantes filmes de Ivens del periodo, clasificó *El cielo y la tierra* como un poster, *le 17e parallèle* (*El paralelo 17*, codirigida con Marceline Loridan, 1968) como una historia y *Le peuple et ses fusils* (*El pueblo y*

sus fusiles, VVAA, 1970) como un ensayo teórico. Thomas Waugh consideró esta categorización como,

(...) [Ú]til para señalar los distintos modos retóricos en la base de cada filme: *Ciel* es de hecho exclamativo y exhortatorio en su énfasis, *Parallèle* es principalmente narrativo, y *Peuple* es explícitamente analítico en su intención y forma. (2016b: 505 [traducción propia])

Por otra parte, *El cielo y la tierra* fue considerado por su director como un filme de agitación, un tipo de filme-bandera (Waugh, 2016b: 545). Según Waugh, esta película presenta una compleja mezcla formal y temática que excede la noción de retórica de poster (Ibíd.: 506):

De hecho, si el modo retórico dominante de la película está compuesto de elementos de interpelación directa tipo póster, sus principales modos formales son el collage y la compilación. Como tal, debe verse junto a *Nieuwe Gronden* (*New Earth*, 1933, Países Bajos, 30) y *Lied*, así como a sus contemporáneos más exactos, los ensayos *Pour le Mistral* (*For the Mistral*, 1965, France, 33) y *Rotterdam Europoort* (1966, Países Bajos, 20), como una admirable contribución a ese subgénero particular del documental. (Ibid.: 506 [traducción propia])

Tanto *El cielo y la tierra* como, luego, *Loin du Vietnam* utilizan fragmentos del filme televisivo de Wilfred Burchett y Madeleine Riffaud, *Vivre sous les bombes* (1966) (Ibíd.: 506). La construcción de *collage* del film radica asimismo en su ensamblaje de planos filmados por operadores del Norte y del Sur de Vietnam, de planos filmados por Ivens en Hanoi, de metraje de noticieros televisivos norteamericanos, de propaganda y de animación (dibujos animados). La cercanía de los cineastas a las zonas de guerra -visible en diferentes imágenes del filme-, se cuenta en el comentario de la banda sonora: una de las dos voces *over* es la de su director, que utiliza la primera persona –yo recuerdo-²⁵. La voz de Ivens expresa

reflexiones personales acerca del pueblo en guerra, mientras que la segunda voz – de Serge Reggiani- dice un comentario informativo con tonos irónicos y alusivos, que fue escrito por Marker –con el seudónimo de J.-C. Ulrich- (Ibid.: 516-517).

El último filme ivensiano del periodo de Indochina, *Le peuple et ses fusils*, codirigido con Marceline Loridan y Jean-Pierre Sergent, presenta algunas semejanzas notables con *La hora de los hornos*. Film que, según Waugh (Ibid.: 553), el grupo europeo vio después del montaje de su propia obra. El aspecto más innovador del filme de 1970 (en relación con los anteriores filmes de Ivens) es su uso del texto: intertítulos, sobreimpresiones y voces *over* estructuran y organizan la obra (Ibid.: 553), “(...) proveyendo información esencial e interpretación como resúmenes y slogans (...)” (Ibid.: 553). El paralelo con la primera parte de *La hora de los hornos* en cuanto a la función de los intertítulos, señalado por Hennebelle en la mencionada entrevista de 1970, fue desestimado por Ivens, que explicó que los títulos de cada filme servían a diferentes propósitos: los del largometraje argentino, de agitación y los del film de Laos, de explicación (Ibid.: 553-554). Esta distinción entre la forma de los títulos y carteles de ambas películas caracteriza a cada serie. Según Oubiña, el prólogo de *La hora de los hornos* introduce un *pathos*:

(...) [U]n ritmo formal. Imágenes testimoniales pero utilizadas de una manera casi abstracta y consignas de agitación antes que una exposición didáctica. Una sacudida, un palpitar, un *shock*. (Mestman, 2016: 76).

Mientras que los títulos del filme de 1970 tienen como función romper la fascinación de la imagen, la película alterna entre un llamamiento a las emociones por medio de las imágenes y un llamamiento a la razón por medio del texto (Waugh, 2016b: 555-556).

La concepción de su película como un libro (Ibid.: 553) y, al mismo tiempo, como un ensayo teórico, propuesta por Sergent, es similar a la estructura de *La hora de los hornos* (Godard; Solanas, 1969: 48). Según Waugh, los directores europeos consideraron su film como un ensayo en el sentido en que “(...) debía instruir de

manera concreta, articular y demostrar las lecciones precisas que habrían de ser derivadas.” (2016b: 546).

Chris Marker comentó, en un diálogo de 1969 con Cine Liberación, que, en ese momento, en Francia existían “(...) los filmes de los Estados Generales, los cinetracts [sic], películas de cine-ensayo (...)” (Marker y Cine Liberación, 1970: 32). La lectura baziniana de la obra ensayística de Marker fue actualizada a fines de los sesenta en nociones orientadas a formas del cine político contemporáneo. Entre otras categorías de la crítica francesa de la época utilizadas para describir *Loin du Vietnam* Waugh (2016: 525) señaló las de <<meditación/ reflexión>>, <<más allá del testimonio y la ficción>>, <<ensayo (político filmado)>>, <<informe>>, <<film comprometido>>, <<demonstración/manifiesto>>, <<didáctico>>.

Loin du Vietnam presenta algunos rasgos que se repiten en otros filmes ensayos posteriores (como *Argentina. Mayo de 1969: los caminos de la liberación*), es una película de vanguardia en su forma estética y en su posicionamiento político. Es una obra colectiva, empresa de Marker, que es también el montajista del filme. La película involucra a la casi totalidad de los cuadros de la *rive gauche* (Waugh, 2016: 518).²⁶ Durante 1967 movilizó a cineastas, técnicos, asistentes y amigos que a través del ejercicio de su oficio afirmaron su solidaridad con el pueblo vietnamita. La estructura de la obra es enciclopédica (Ibíd.: 518), se divide en partes que tienen coherencia interna y se diferencian por títulos, que abordan, con formas diferentes, un tema o una situación. La variedad extrema de sus materiales y las voces de las/os diferentes narradoras/es del filme son amalgamados: las hipótesis, la argumentación y las preguntas propuestas por la conjunción del texto y las imágenes –del prólogo y el final- de la película unifican los diferentes puntos de vista la componen.

1. 4 Microcontexto cinematográfico de *La hora de los hornos*

En la línea del señalamiento de Rocha (2011), Campo (2014: 69) consideró que Getino y Solanas emplearon la noción de cine-ensayo que era utilizada en

Europa para designar los cortometrajes de Marker y Varda. Es posible que la noción de ensayo filmado tuviera en la época cierta circulación (posiblemente minoritaria) en el espacio del cine argentino vinculada al rompimiento de la nueva ola francesa en todo el mundo; la revista *cine cubano*, por ejemplo, dedicó un dossier a Chris Marker (N° 4, 1960) en donde aparece citada la descripción de *Lettre a Sibérie* de Bazin. A fines de los sesenta, el reconocimiento del cine ensayo de Getino y Solanas (1973a:159) pensaba con cierta sofisticación esta categoría, con la que identificaba diferentes filmes latinoamericanos.

Entre 1968 y 1971, en una serie de textos de los que se conforma *Cine, cultura y descolonización* (1973), Getino y Solanas registraron su conocimiento de diferentes experiencias del cine político de fines de los años sesenta y comienzos de los setenta²⁷; simultáneamente, en sus escritos promovieron en torno al cine militante, entre otras, nociones como las de <<cine-carta>>, <<cine-poema>>, <<cine-ensayo>>, <<cine-panfleto>>, <<cine-informe>> (Getino y Solanas, 1973a: 87-88). Fueron, según Beatriz Sarlo, “(...) años en que las estéticas políticas perseguían géneros y formas de exhibición alternativas, que debían acompañar la manifestación y la propaganda” (1998: 252).

Tales filmes se caracterizan por su pertenencia común a una sensibilidad y una época²⁸: formaron parte de las renovaciones y rupturas del cine sesentista a nivel mundial. Al margen del cine de impulso predominantemente cultural, se trató de un cine político que, en diferentes partes del globo, intentó cambios en lo formal, lo cultural, lo político y lo económico (Paquet, 2013: 82).²⁹ El cine de Latinoamérica participó intensamente de aquel momento de radicalización política. Según Sánchez-Biosca:

[L]a convergencia de unas condiciones revolucionarias favorables y un sincretismo muy curioso entre el afán vanguardista y el espíritu moderno de la toma directa y las técnicas documentales hicieron de América Latina un continente en plena efervescencia experimental durante una década al menos, en cuyo desarrollo tuvo mucho que ver la revolución cubana y

el papel central que ésta asignó al cinematógrafo como instrumento de propaganda (2004: 237)

El Nuevo Cine Latinoamericano fue, según Getino, un movimiento “(...) de dimensión casi continental, con sus expresiones nacionales o sectoriales propias, y a la vez diferenciadas.” (2001: 15). En este sentido, Cine Liberación fue una facción hegemónica dentro del cine político argentino sesentista. Producido entre 1966 y 1976³⁰, se trató de un cine de intervención política³¹ radicalizado, que ostentó las categorías de “cine militante”³² y “vanguardia política”. *La hora de los hornos* conformó al Grupo Cine Liberación (Getino, 2005: 58) e inauguró el cine militante en el país. Fue presentado por sus ideólogos, entre otras cosas, como “el primer film ensayo argentino sobre la cuestión nacional y la liberación” (Grupo Cine Liberación, 1969: 19)³³. Getino y Solanas (1973a) caracterizaron el cine ensayo como un género del cine militante. Entre los casos señalados por los autores se encontraba *Argentina, Mayo de 1969: los caminos de la liberación*. Por su parte, *Operación Masacre* es posterior a estas reflexiones, aunque prácticamente se relacionó con las experiencias que están en su origen: el filme de Cedrón incorpora formas ensayísticas, de agitación y contrainformación de la ópera prima de Cine Liberación.³⁴ Según Oubiña,

Lección de historia política, ensayo de interpretación sociológica, tribuna de provocación y arenga, manual de retórica revolucionaria, panfleto, collage: *La hora de los hornos* estableció los principios de una militancia que, pronto, sería adoptada por los grupos de cineastas más radicalizados. (Mestman, 2016: 75).

Getino y Solanas fundadores y Gerardo Vallejo, integrantes del núcleo duro del grupo, pertenecieron a la denominada segunda generación del 60 argentina³⁵. Fueron parte del recambio generacional y de la reconfiguración ideológica profunda (Ibid.: 71) del cine de la región en esos años: transición del cine neorrealista al cine

sesentista³⁶ (Mestman, 2016: 20-21), del Nuevo Cine Argentino³⁷ al Nuevo Cine Latinoamericano³⁸

En ese clima, el primer film de Cine Liberación constituyó un modelo³⁹ que Agustín Mahieu, jurado de Viña 67 y Mérida 68, registró, en su crítica sobre el Festival de Viña del Mar de 1969, como género conocido y reproducido: “La forma abierta y emocionalmente agresiva de *La hora de los hornos* fue una de las excepciones como innovación dentro del filme ensayo, removedor de ideas.” (Mahieu, 1970: 37). Un año antes, en Mérida, donde el film de Solanas ocupó un lugar central, no solo se aludía a un cine ensayístico, a través de algunos de sus rasgos (análisis en profundidad, instrumento de agitación), en las consensuadas definiciones del Movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano⁴⁰, sino que se indicaba el género de manera directa. Como escribió María Luisa Ortega,

Al ensayo literario Oswaldo Capriles asociaba por analogía, en el primer balance de la Muestra de Mérida, la definición de documental, entendido como nuevo cine. La analogía le permitía, por una parte, ubicar al cine documental en un espacio diferente al de la propaganda; por otra, contemplar la infinidad de subgéneros y clases que bajo la denominación documental conviven al igual que en el ensayo. (Mestman, 2016: 369)

La cuestión del ensayo en el cine latinoamericano asimismo apareció en los fundamentales manifiestos de 1969, “Por un cine imperfecto” de Julio García Espinosa y “Hacia un Tercer Cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo” de Getino y Solanas, así como en otros artículos –críticas y entrevistas- sobre el primer largometraje de Cine Liberación del mismo año y de los años siguientes. El concepto de cine ensayo fue descrito posteriormente en otro de los principales escritos de los autores “Cine militante: una categoría interna del Tercer Cine”, de 1971. En suma, el cine ensayo en cuanto género y forma filmica significativa para cierta parte del cine latinoamericano sesentista estuvo vinculado al pensamiento de Cine Liberación: al impacto de *La hora de los hornos* y, posteriormente, a los escritos de Getino y Solanas. En esta

línea, Getino y Velleggia (2002) consideraron retrospectivamente la producción documental del cine político sesentista en América Latina bajo la rúbrica del ensayo cinematográfico.

2. Análisis del corpus

2.1 Prácticas ensayísticas en el cine político argentino: cita, comunicabilidad, montaje de materiales, relación de mosaico.

Como fue explicado, además de implicar libertad de forma(to), para Cine Liberación el cine ensayo comporta eficacia comunicacional (Amado, 2006: 160). En su afán vanguardista, la opera prima del grupo resuelve la aparente contradicción entre la dimensión artística y la dimensión explícitamente política o panfletaria del cine (Gelman y Solanas, 2006: 166). La articulación de un lenguaje original con el proyecto revolucionario del grupo fue designada por Robert Stam como confluencia de las dos vanguardias, la estética y la política (Mestman, 2008: 28)⁴¹. La forma estética del ensayo permite una libertad semejante a la de la escritura o el habla (Gelman y Solanas, 166), que es ligada al imperativo de la política. Alberto Filippi describió la intención y el funcionamiento de la obra:

[E]n *La hora de los hornos* la unidad de lenguaje e ideología se explica sólo en cuanto toda la obra aparece presidida por la necesidad de comunicar, aquí y ahora, en la Argentina de 1968, con las masas populares. Nada de vanguardista a la europea, ninguna imitación de los juegos postgodardianos de los filmes en el film, ni de la autoconciencia de la forma cinematográfica que “se busca a sí misma”, sino una rigurosa adhesión a un programa político-ideológico: el de envolver a un público politizado en un discurso político para la liberación del país y del continente. (1969: 12-13)⁴²

La hora de los hornos se divide en tres partes: “Neocolonialismo y violencia”, “Acto para la liberación” y “Violencia y liberación”⁴³. De acuerdo con la

conceptualización de Cine Liberación, la primera parte es un *ensayo* y la segunda y la tercera son *actos*. Si bien son singulares –son diversas en la unidad del filme (trilogía)-, las distintas partes de la película comparten características comunes. El prólogo y las trece notas⁴⁴ que componen la primera parte consisten en análisis, información e hipótesis sobre el neocolonialismo y la violencia propuestas por el núcleo fundador del grupo. Esta parte política de ensayo más que de acto produjo asimismo situaciones de politización y de agitación, como las manifestaciones generadas por su proyección en Pesaro (Mestman, 2008), Mérida y Caracas (Getino y Solanas, 1973a: 71). De manera similar, la segunda parte, del acto político está recorrido por reflexiones. En el segmento “La Resistencia” la voz *over* explica el funcionamiento de la segunda parte del filme (el acto político); en el comentario aparece también cierta correspondencia entre las diferentes partes de la obra: “Las reflexiones, siempre hipótesis para el debate de este acto, nacen también de la experiencia que recogimos durante la realización del film”.

El criterio con el que Cine Liberación históricamente caracterizó las tres partes de su primera película⁴⁵ envía a las categorías de *Tercer Cine* y *cine militante* con las cuales pueden identificarse respectivamente.⁴⁶ La noción de Tercer Cine, acuñada por Getino y Solanas, se manifiesta por la descolonización o liberación cinematográficas, es decir, por la invención de formas y lenguajes propios –nacionales, latinoamericanos, tercermundistas-, independientes de modelos extranjeros y extranjerizantes. En este sentido, sus autores, aunque consideraron la parte del acto como invención fundamental del filme⁴⁷ y novedad absoluta, también pensaron como original la forma de ensayo de *La hora de los hornos*.⁴⁸ La primera parte de la película se organiza en capítulos-secuencias a los que corresponde una forma y un lenguaje diferentes (González Norris, 1988: 71-72). La planificación y el montaje rigurosos otorgan uniformidad a los materiales y mecanismos expresivos diversos que incorpora esta parte (Mestman, 2016: 44-45).

El conocimiento de la estética del cine, que alumbró las formas del filme, no fue desestimado por sus autores, sin embargo, su modelo aparecía como el ensayo escrito⁴⁹: “Reflexionábamos como si hubiésemos escrito un libro sobre el neocolonialismo.” (Solanas en Desaloms, 2003: 127). Las referencias documentales

de los cineastas, consideradas de maneras diferentes -*Tire dié* como una forma que *La hora de los hornos* supera dialécticamente (Getino y Velleggia, 2002: 47-48), y *El cielo y la tierra* como una forma a la que tácitamente se asemeja-, son reconocidas como antecedentes de algo nuevo. En este sentido puede leerse la siguiente cita de Solanas que, en diálogo con Godard, rechazaba el cine de Resnais –cineasta fundamental del ensayo moderno- por considerarlo novelístico y consideraba su propia obra como,

[U]n film que abandonaba las apoyaturas del argumento-novela o del actor, es decir de un cine de historias, de sentimientos, para realizar un cine de conceptos, de pensamientos, de temas. La historia novelada dejaba paso a una historia contada con ideas, a un cine para ver y leer, para sentir y pensar, un cine de investigación equivalente al ensayo ideológico. (1969: 52)

El proceso de realización –escritura, filmación, selección de material, montaje- se superpuso a la marcha del pensamiento de los cineastas, que fue clarificándose y materializándose en su avance,

[S]e fue escribiendo, construyendo y filmando, todo simultáneamente, partiendo de las hipótesis de trabajo (...) el montaje fue modificado 6 0 7 veces, las estructuras narrativas docenas de veces, los textos se fueron profundizando, etc. (González Norris, 1988: 71).

Getino y Velleggia caracterizan como abierta la estructura de pensamiento del filme ensayo, “(...) se parte de un guión abierto a los múltiples aspectos imprevisibles de la realidad” (2002: 29). El contacto con la realidad histórica argentina⁵⁰, parte del proceso de investigación y realización del film entre 1966 y 1968, conformó el pensamiento de *La hora de los hornos*. Para Gerardo Vallejo se trató de “(...) la necesidad de un redescubrimiento del país real, desde lo que podía ser el ensayo cinematográfico.” (1984: 139). Getino y Solanas describieron este proceso:

Nos sumergimos en el cinturón industrial; hablamos con obreros de base, cuadros medios y activistas, viejos militantes o dirigentes sindicales. Recorrimos por las provincias alrededor de 20.000 kms., durante casi tres años; hablamos con trabajadores, campesinos, estudiantes, grabamos en total 180 horas de conversaciones; finalmente, rastreamos en la historia, en los archivos gráficos o en los noticieros cinematográficos (1973b: 543-544).

Este “(...) ensayo histórico, de investigación y testimonio (...)” (Getino y Solanas, 1973b: 543) observa, asimismo, cierto carácter científico, puesto que se basa, en parte, en investigaciones precedentes e intenta no ser subjetivo. (Campo, 2014: 76-77). Según Solanas, es un film

[Q]ue por momentos tiene el nivel de ensayo sociológico, por momentos recopila datos estadísticos, por momentos hace sociología con reportajes directos, por momentos hace historia. (González Norris, 1988: 71-72).

Estas caracterizaciones del film conllevan el problema de la *comunicabilidad* de la película, que no sólo se relaciona con la cuestión del film acto⁵¹. Aquella categoría caracteriza la parte ensayística de *La hora de los hornos* en tanto filme de tesis –como afirmación de una(s) verdad(es) determinada(s)-. El concepto de comunicabilidad designa la producción mensajes políticos en la forma del ensayo cinematográfico (impacto sensible, comunicación de masas); a un conjunto de tesis políticas cuyo medio es el filme; a la exposición de un pensamiento político a través de un montaje de ideas, imágenes y sonidos (Gelman y Solanas, 2006: 166). La caracterización del filme de 1968 como ensayo se define por su intención ensayística o, de acuerdo con Mestman (2007: 59-60), por su función ensayístico-agitativa. Como los filmes de Cine Liberación de 1971 fueron el discurso político de Juan Domingo Perón⁵², *La hora de los hornos* fue el pensamiento ensayístico político de los cineastas.

En la conceptualización de Getino y Solanas (1973a), los géneros del cine militante se diferencian en relación con los objetivos políticos –tácticos y

estratégicos- a los que sirven. El cine ensayo –o de reflexión- se orienta a la formación política, ideológica y cultural de sus destinatarios: “Tiende a formar cuadros, desarrollar niveles de conciencia y de capacitación” (Ibid.: 159). El cine ensayo estratégico incluye análisis y explicaciones de procesos, temas y situaciones que no se limitan a la coyuntura ni a los marcos nacionales, puesto que desarrolla la estrategia revolucionaria a largo plazo en Latinoamérica y el Tercer Mundo (Ibid.): *La hora de los hornos* fue uno de los casos por excelencia de este tipo de filmes. Por su parte, el cine ensayo táctico comparte rasgos similares, aunque no trata necesariamente la estrategia revolucionaria. Se caracteriza por “alcanzar públicos más amplios y difusión rápida” (Ibid.: 159). La comunicabilidad determina a los objetivos estratégicos de largo alcance, así como a los objetivos tácticos de empleo inmediato (Ibid.:149)⁵³.

Sánchez-Biosca contradice las intenciones de comunicación profunda del film, enunciadas en su banda sonora (y en textos posteriores), puesto que considera que:

[L]as hipótesis para la discusión son, pese a su nombre, terminantes y sin ambigüedad alguna. En este sentido, el carácter pretendidamente incompleto de *La hora de los hornos*, su presentación como hipótesis para el diálogo (una afirmación y cartel asaz repetidos en el filme) o su condición de informe para una reflexión conjunta con los espectadores de carne y hueso, se encuentra en abierto conflicto con la precisión unívoca de las consignas; lo que queda refrendado por un montaje que evacua cualquier ambigüedad en las tesis fundamentales. (247)⁵⁴

La hora de los hornos asimismo fue considerado por sus autores como un film-ensayo debido a que en su primera parte “Neocolonialismo y violencia” citaron ciertos films documentales como antecedentes de su propia obra, continuando con una práctica común del ensayo escrito. Según Getino (2005: 58), la citación de films fue considerada por Cine Liberación como una forma nueva de experimentación con el cine. Algunas de estas citas fílmicas son explicitadas como tales puesto que el nombre del film citado es sobreimpreso en la imagen, es el caso de las partes de

Maioria absoluta (Leon Hirszman, 1964), *Tire dié* y *El cielo y la tierra*. Por otra parte, hay fragmentos de otros films que son montados en el cuerpo del largometraje sin referencia alguna, como *Faena*, *Hanoi*, *martes 13* (Santiago Álvarez, 1967) e *I dannati della terra* (*Los condenados de la tierra*, Valentino Orsini y Alberto Filippi, 1967) (Del Valle Dávila, 2013: 48)⁵⁵. Tal disposición de los materiales empleados incluso produjo cierta confusión u olvido de las referencias: el cineasta Ernesto Laura, por ejemplo, expresó su deseo de retribuir la atención con que Getino y Solanas citaron secuencias de sus filmes (aparentemente aún no identificadas por la literatura específica), citando a su vez, en sus futuros trabajos, secuencias de *La hora de los hornos* (VVAA, 1973: 539).

Según Mario Handler, en su abordaje de la realidad argentina y latinoamericana *La hora de los hornos* cita fragmentos de filmes no sólo ensayísticamente sino científicamente, “(...) utiliza, se apoya, en verdades objetivas, establecidas de una vez por otros, que no es necesario re-investigar (...)” (1969: 28). Textos e imágenes son incorporados como verdades en la propia interpretación. El film ensayo integra las imágenes de pobreza extrema y, en menor medida, el comentario sobre analfabetismo y miseria de *Maioria absoluta* (es una referencia clara, pero el sonido vuelve ininteligible el comentario) a su discurso sobre el analfabetismo en Latinoamérica. En el caso de los fragmentos del niño pidiendo monedas de *Tire dié*, no sólo son alegoría (Getino y Velleggia, 2002: 47) –montados con imágenes de edificios en Buenos Aires: la miseria de las provincias está vinculada con la concentración del poder económico en la capital del país–, sino:

Cita de un antecedente, pero a la vez renovada interpretación de la misma, en la medida en que se buscaba no sólo testimoniar una injusta situación de marginalidad, sino convocar a la acción contra ella. (Ibid.: 47)

Por otra parte, fragmentos de *La hora de los hornos* a su vez fueron citados por el film *Camarades* (*Camaradas*, Marin Karmitz, 1970) y el ensayo cinematográfico *Padatik* (Mrinal Sen, 1973) (Mestman, 2001).

Getino y Solanas trabajaron repetidamente la cita de textos en su obra. Cine Liberación incorporó numerosos fragmentos escritos –ensayos y discursos políticos- en el film (los carteles, las réplicas políticas) e incluso alrededor del mismo: como la afirmación de Fanon –“Todo espectador es un cobarde o es un traidor”- pintada en una bandera colgada debajo de la pantalla en la presentación de *La hora de los hornos* en Pésaro, los panfletos mimeografiados distribuidos antes de la proyección –un discurso con una Orden de San Martín de 1819 y una breve explicación del carácter de cine acto de la proyección-. El planteo de la necesidad y la posibilidad de emplear canciones, poemas y “(...) todos aquellos elementos que refuercen el acto, que reactualicen los datos y testimonios proporcionados por el filme (...)” (Getino y Solanas, 1973a: 42-43).

El texto de *La hora de los hornos* también fue objeto de diversas citas. En un artículo, sobre la primera parte del film, que es una defensa del uso de la cita en el arte, Mario Handler (1969) translitera, en su argumentación, extensos pasajes del texto de la película argentina, que, a su vez, incluyen algunas frases de Fanon⁵⁶; por otra parte, el escrito “Por un cine militante” del grupo Cine Popular Colombiano, cita un fragmento del comentario del largometraje⁵⁷, sobre el que funda uno de los puntos de su programa cinematográfico-político:

Compartir y militar los planteamientos de los compañeros Solanas y Getino del Movimiento Cine Liberación de la zona argentina en su fundamental película revolucionaria “La hora de los Hornos” (Cine Popular Colombiano, 1970, 72)

Getino y Solanas citaron el texto de su primer largometraje en textos escritos. El emblemático manifiesto “Hacia un Tercer Cine” (1969) cita varios fragmentos del comentario de *La hora de los hornos*. También lo hacen “Una coartada del racismo imperialista” (escrito en 1972, publicado en 1973) y “El mundo como sistema de

dominación imperialista” (escrito en 1970, publicado en 1974). En todos los casos las citas cumplen una función argumentativa, que se desprende del carácter ensayístico de verdad del texto original.

La cita es una forma rectora del cine ensayo de Cine Liberación vinculada a al montaje de materiales y a la relación de mosaico entre ensayos: en el primer caso se da una cierta identificación entre procedimientos, relativa al hecho de que la cita implica materialmente un montaje material; en cuanto al segundo caso, la serie ensayística frecuentemente presupone la cita para proliferar. Estas formas extremadamente variables, como en el caso del material del cortometraje *Ollas populares* (Gerardo Vallejo, 1968), compuesto de imágenes filmadas para *La hora de los hornos* en 1967 (montadas en la segunda parte del largometraje), que funciona como un filme autónomo, a la vez cita y reescritura del original.

En el “Prólogo” de 1972 de su libro, *Cine, cultura y descolonización*, que compila los escritos más importantes de esos años, surgidos de la experiencia con *La hora de los hornos*, Getino y Solanas afirmaban que en el conjunto de textos podía observarse el desarrollo del proceso de modificación de su pensamiento (1973a: 5). Y agregaban:

Las reflexiones que surgen de esta construcción de lo que se ha dado en llamar *Tercer Cine*, al igual que las obras cinematográficas realizadas, no son ni acabadas, ni perfectas; más bien constituyen hechos procesados sobre la marcha, sujetos a imprecisiones y –por qué no- a contradicciones, concebidos y modificados desde las necesidades de la práctica. Y esto, precisamente su carácter inconcluso, su capacidad de búsqueda y de invención, es a nuestro parecer la virtud y la posibilidad mayor de todo este proceso. (Ibid.: 7)

El pensamiento ensayístico de Cine Liberación –los escritos y los filmes-⁵⁸ funciona de manera abierta y asistemática. Esta caracterización debe ser entendida en relación con la conceptualización de Adorno, según la cual el ensayo niega toda sistematicidad:

Corrige lo casual y aislado de sus intuiciones haciendo que éstas se multipliquen, confirmen o limiten bien en su propio avance, bien en su relación de mosaico con otros ensayos. (Adorno, 2013: 26-27).

La obra de Cine Liberación se produce en una relación de mosaico entre ensayos: entre escritos y entre films y textos⁵⁹. Los párrafos segundo y tercero de la “Primera declaración pública de Cine Liberación” de 1968 (Getino y Solanas, 1973a: 9), con la que se presentó el filme, por ejemplo, vuelven a formular algunas ideas del comentario dicho por Getino –uno de los narradores- en la tercera parte de *La hora de los hornos*. El mismo pasaje de la versión escrita es la única cita literal del manifiesto del Movimiento Studentesco italiano, asimismo presentado en la IV Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro (junio de 1968) (Ortega en Mestman, 2016: 357).

Diferentes fragmentos del comentario de la película, cuyos argumentos son igualados, por su valor revolucionario, a los de otros intelectuales políticos reconocidos por Getino y Solanas (Fanon, Hernández Arregui, Ho Chi Minh, Perón, entre otros), reaparecen en sus textos. Especialmente en aquellos exclusivamente dedicados a la política, no al cine, como los ya mencionados de la revista *Peronismo y socialismo* (1973), luego llamada *Peronismo y liberación* (1974) (Getino y Solanas, 2013a; 2013b): “Son una prolongación de las ideas de la película pero en una clave mucho más triunfalista debido a la llegada del peronismo al poder.” (Aguilar, 2009: 101).

Operación Masacre es otro caso en el que se da una relación de mosaico entre ensayos. El trabajo de adaptación de Cedrón, Troxler y Walsh no solo actualiza la versión escrita, en el filme de 1973, sino que modifica el libro. Según Nicolás Prividera:

La adaptación se transforma en una última reescritura que ilumina el cambio de contexto político: una nueva relación de fuerzas que implica un cambio en la materialidad del relato –del libro al film- que afecta las

estrategias narrativas. Es imprescindible entonces situar al texto filmico en la genealogía de ediciones del libro original (...) (2014: 251)⁶⁰

La estructura de la película es similar a la del libro original –ensayo policial, reconstrucción documental y testimonial de la historia con una forma narrativa-, que “(...) tiene como centro el relato de los hechos, mientras el prólogo, epílogo y notas funcionan como marco conceptual (...)” (Ibid.: 251). La parte de la historia de los fusilamientos clandestinos tiene una forma narrativa propia del cine comercial (Ibid.: 253), mientras que por medio de secuencias ensayísticas de montaje el filme cuenta, desde el punto de vista militante de Troxler la historia política argentina de los años de la resistencia peronista. La serie de reediciones de *Operación Masacre* de Walsh concluyó con la inclusión del guión de la secuencia final del filme que, según el propio escritor, “(...) completa el libro y le da su sentido último (...)” (Walsh, 2014: 182).

El montaje caracteriza al cine militante y al cine ensayo de los sesenta y setenta. La utilización de materiales de archivo (films de propaganda, documentales, reportajes, actualidades, etc.) es un signo de la época, como la ligereza de la cámara cinematográfica y la grabación de sonido directo descubiertas a fines de los años cincuenta y que, por su parte, permiten la proliferación de filmaciones clandestinas, de protestas, de guerrilla, reportajes, encuestas, etc.: Cine Liberación, Chris Marker, Joris Ivens y Marceline Loidan Ivens son algunos exponentes principales de ambas tendencias en esos años. La película *Le fond d'air est rouge* (1977), como montaje y balance histórico de los *sixties* incluye una gran cantidad de filmaciones de cineastas en diversos puntos políticamente álgidos del mundo en la época. El montaje determina la estética y la ideología de estos filmes puesto que, más allá de su naturaleza como operación básica del cine, constituye una instancia fundamental de la obra, en efecto se trata de películas de montaje (Becerra en Mestman, 2016: 235) que prescinden de la filmación y trabajan la investigación y organización de materiales (de archivo). El caso de *Operación Masacre* en cuanto semi-ensayo es ejemplar en este sentido: el filme se divide,

como fue dicho, en una gran parte central –constituida por la puesta en escena del relato de no ficción de Walsh- y en dos secuencias de montaje, más similares al modelo cinematográfico de *La hora de los hornos*.⁶¹

En estos filmes la enunciación se construye en y con el montaje: es la forma de la ensayística cinematográfica. En el extremo, en algunas obras dirección, enunciación y montaje son intercambiables⁶². Si bien en ciertos filmes de tesis el sentido procede (de la argumentación y las reflexiones) del comentario de la banda sonora, también en estos casos el texto es organizado con otros materiales (imágenes y sonidos). El montaje de materiales (estructura desmontable o de montaje, *collage* de fragmentos, trabajo de remontaje) es también la condición de posibilidad de los análisis propuestos por los filmes como de la potencial eficacia de sus objetivos (formación de cuadros, contrainformación, etc.).⁶³

El *collage* de fragmentos es una de las formas más frecuentes del cine ensayo político. Es conocida la gran heterogeneidad de los materiales que componen *La hora de los hornos*⁶⁴ y la generalización de tal condición en el cine sesentista. Mestman y Peña (2002) identifican el uso de unas mismas imágenes del Cordobazo –el fragmento emblemático de la policía montada retrocediendo ante las piedras arrojadas por los manifestantes- en la casi totalidad del cine argentino de intervención política, aunque el sentido de aquellas varíe de un filme a otro a causa de “(...) la orientación de los grupos y el momento atravesado por el cine militante (...)” (Ibid.: s/d)⁶⁵. Los primeros filmes sobre el Cordobazo y los primeros en utilizar tales imágenes fueron *Argentina, Mayo de 1969: el camino de la liberación* y *Ya es tiempo de violencia*. Las dos películas se hicieron paralelamente, compartiendo materiales documentales y de archivo (Campo, 2009: 448). El *collage* de materiales aparece en diferentes filmes post 69 -en la órbita de Cine Liberación- que generalizan la revuelta de mayo de ese año en Córdoba a nivel nacional e internacional es aludido en la lectura de Mestman y Peña:

[F]ilms que sin referencias precisas incluyen las imágenes del "Cordobazo" en medio de las de otras movilizaciones populares

nacionales (Operación Masacre y Los hijos de Fierro) o latinoamericanas / tercermundistas (La hora de los hornos, 1973). (2002: s/d)

El reconocimiento de Getino y Velleggia (2002) del primer filme de Cine Liberación como obra abierta caracteriza la parte del ensayo y las del acto. En tanto filme acto la obra se abre a la discusión política y el debate –es el acto político, convocado desde el cuerpo mismo del filme por uno de los narradores y conducido por un militante en la sala-. La disponibilidad del filme habilita un grado mayor de libertad en su utilización (se proyectan las partes por separado), e incluso contempla su modificación material misma, conforme a las necesidades políticas de los espacios de proyección: es el carácter militante de instrumentalización del cine propuesto por Cine Liberación. Estas prácticas, sin embargo, se daban articuladas con conceptos claros:

“(...) el filme-ensayo político puede cambiar tantas veces de fisonomía como tantos sean sus grupos destinatarios, siempre que respeten claro está, el sentido original del discurso.” (Ibid.: 29)⁶⁶

Argentina, Mayo de 1969: los caminos de la Liberación fue asimismo pensado como film ensayo y como film militante –o film acto- por Getino y Solanas (1973a: 159).⁶⁷ Es la única producción filmica del frente de cineastas Realizadores de Mayo, constituida, a partir de los levantamientos populares argentinos de fines de los sesenta, para la producción y difusión de un material cinematográfico político y militante. El filme agrupaba a cineastas del peronismo y de la nueva izquierda⁶⁸ (Grupos de Cine Liberación, 2008: 70). La política definió el carácter anónimo del frente y su actividad –preocupación por la praxis real, discusiones políticas- (Ibid.: 69). Los lineamientos estéticos y políticos de su primera obra fueron asentados en la “Declaración de Realizadores de Mayo” de 1969: “(...) un film incompleto y a completarse (...)” (Getino, 1970: 59).

El concepto de filme abierto se traduce en la estructura de montaje de la película. Por una parte, los capítulos son concebidos como “(...) unidades

modulares que pueden proyectarse en conjunto o por separado y aun alterando su orden, si ello resultase necesario a algún tipo de proyección en particular.” (Ibid.: 57). A su vez, estos capítulos se componen de distintas secuencias –filmadas por los diferentes directores- que, debido a su unidad interna, también pueden verse separadamente. Por otra parte, el filme, considerado incompleto,

[A]demás de estar concebido para su complementación con la participación y el diálogo de un público problematizado o combatiente, se abre asimismo a nuevos capítulos ya sea de temas tratados, como de cuestiones no abordadas, sin ningún tipo de cierre. (Getino, 1970: 57).

La posibilidad de continuación de la obra inscripta en el carácter abierto (o indeterminado) del filme es un signo del pensamiento en devenir de Cine Liberación, del tanteo con ensayos y otros textos, de las reescrituras reflexivas y políticas (problemas considerados aquí como operaciones de montaje y que se articulan como relaciones de mosaico entre ensayos). La primera parte de *La hora de los hornos* fue modificada para su estreno comercial en salas de cine en 1973. El final guerrillero del capítulo “La opción”, de la versión de 1968, que durante unos minutos mostraba el rostro de Ernesto Guevara muerto, fue montado nuevamente con la finalidad de ajustar las imágenes al nuevo momento político e institucional del país.⁶⁹

Según Getino:

Los ajustes efectuados en La Hora... fueron resueltos libremente por el grupo realizador y por su director. Simplemente la película estaba destinada a cumplir un papel político militante en una circunstancia de clandestinidad y eso requería de cierta estructura y planeamientos. Una vez que podía salir a la mayor cadena de salas de exhibición, donde lógicamente el público no concurre a participar de actos políticos, el filme debió ajustarse para esa nueva circunstancia que era muy distinta a la del momento en que se realizó, es decir la época del 66 al 68. Los ajustes se dirigieron a no restringir la validez política de la película, sino para hacer ésta más efectiva en la nueva situación nacional y en el nuevo

modo de uso que estábamos imprimiéndole a la difusión. (Getino y Gumucio Dagron 1984: 49)

3. Coda.

Esta tesis propone aquí una conceptualización inspirada en cierta fluidez del ensayo que aparece en el texto de Campo (2014) como una relación de influencia entre el ensayo escrito y el filme ensayo -entre literatura (política) y cine-. La lectura relacional de la presente tesis reconoce *La hora de los hornos* como el punto de partida material del pensamiento ensayístico en devenir de Cine Liberación. Se toma el filme como un punto de la serie ensayística del grupo, que es distintivamente cinematográfica (como se desprende de la importancia de este filme y de *Argentina, mayo de 1969: los caminos de la liberación*) y está conectada hacia atrás con la serie teórica y política señalada por Campo (Ibid.) y con otra serie que es específicamente cinematográfica. Aquí el ensayo cinematográfico es conceptualizado como un pensamiento realizado en prácticas ensayísticas entre cine y texto escrito, entre filmes, etc. Es descripto así cierto funcionamiento intra e intertextual del filme ensayo.

Por otra parte, a través del concepto de cine político sesentista se reconstruye el contexto cinematográfico de los filmes en tanto ensayos, que Getino y Solanas combinan –en el filme y en sus escritos- con un pensamiento político procedente del campo de la escritura (además de Fanon, los pensadores nacionales). En ciertas películas de esa constelación, a la que pertenecen los filmes de Cine Liberación y algunos de sus referentes inmediatos, se identificaron algunos lineamientos estéticos fundamentales del cine ensayo político sesentista, que aparecen en las lecturas revisadas del primer filme del colectivo (comunicabilidad y filme de tesis) (Trombetta y Wolkowicz, 2009; Campo, 2014; Bettendorf y Wolkowicz, 2015). La parte (1.3.) de cine ensayo y cine ensayo político sesentista describe rasgos centrales del ensayo en casos paradigmáticos de la historia del cine, distinguiendo el cine moderno del cine político o sesentista.

La parte (1.4.) de microcontexto histórico explica sucintamente en qué condiciones surgió Cine Liberación, así como el sentido de su filme en tanto ensayo en esa coyuntura. *Liber Arce, liberarse* (Handler y Jacob, 1969), por ejemplo, tiene una estética visual prácticamente idéntica (uso de carteles, montaje) a la de la primera parte de *La hora de los hornos*.

Por último, en la segunda parte (2.1.) se describe el pensamiento ensayístico del Grupo Cine Liberación a través de sus prácticas político-cinematográficas.

El conjunto aporta posibles puntos de partida para pensar el cine ensayo a partir del surgimiento del cine político a fines de los sesenta y setenta, con las singularidades propias que aparecen en este momento estético e histórico (como la necesidad de comunicabilidad de los filmes).

Nuevamente, una de las principales contribuciones de este trabajo consiste en la diferencia que plantea en cuanto a la conceptualización de la relación entre ensayo escrito y ensayo filmado. Si tradicionalmente se consideró el film ensayo como una forma inspirada en el ensayo literario, tal como aparece en Cine Liberación⁷⁰, a partir de las prácticas cinematográficas de Getino y Solanas -especialmente *La hora de los hornos* en cuanto filme ensayo matriz-, el ensayo cinematográfico aparece captado en una serie; asimismo, comienza a determinar la(s) escritura(s) ensayística(s) posterior(es) al film -por medio de procedimientos de cita y montaje de materiales semejantes, con la singularidad propia de cada medio-. La inscripción de los filmes en una serie de ensayos, así como la influencia del ensayo filmado sobre el ensayo escrito son formas que se repetirán en el audiovisual contemporáneo -Albertina Carri, Godard, etc.-. El audiovisual como forma que piensa y los ensayos escritos como expresión de un pensamiento ensayístico de cineastas que son también ensayistas.

4. Bibliografía

Adorno, T. W., (2013 [1954-1958]). El ensayo como forma. *Notas sobre literatura. Obra completa 11*. Madrid, España: Akal.

Amado, A. (2006). Las políticas del cine político. *pensamiento de los confines*, N°18, 157-162.

Aguilar, G. (2009). La salvación por la violencia: *Invasión y La hora de los hornos. Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*. Buenos Aires, Argentina: Santiago Arcos Editor.

Astruc, A. (2011 [1948]). El nacimiento de una vanguardia: La Cámara stylo. Universitas Miguel Hernández. Recuperado de <https://umh3593.edu.umh.es/enlaces/bibliografia/manifiestos-del-cine/el-nacimiento-de-una-vanguardia-la-camera-stylo-alexander-astruc-1948/>.

Aumont, J. (2013 [2010]) Capítulo II. Un manifiesto estético: la puesta en escena y el mundo. *El cine y la puesta en escena*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Colihue.

Azamor, J. "El caso de los muertos sin sepultura". Dossier Rodolfo Walsh, *La Mirada Cautiva*, N8, 6-10.

Bazin, A. (2012 [1958]). Lettre de Sibérie. cinéfilo. Recuperado de: <https://cinefilobar.wordpress.com/2012/07/30/chris-marker-1-lettre-de-siberie-por-andre-bazin/>.

Bettendorf, P., y Wolkowicz, P. (2015). Indagaciones sobre el cine-ensayo en Argentina, *Caiana*, 6, 52-64. Recuperado de: http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=182&vol=6

Burch, N. (2008 [1970]). Argumentos de no ficción. *Praxis del cine*. Madrid, España: Editorial Fundamentos.

Burke, P. (2008). Montaigne and the idea of essay. Fundación Juan March. Recuperado de: <https://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=22559&l=2>.

Campo, J. (2009). Revolución doble. *Argentina mayo de 1969: los caminos de la liberación (Grupo Realizadores de Mayo, 1969)*. En A. L. Lusnich y P. Piedras. (Ed.) *Una historia del cine político y social en Argentina: formas, estilos y registros 1896-1969* (441-453). Buenos Aires, Argentina: Nueva Librería.

Campo, J. (2014). Filmando teorías políticas: dependencia y liberación en *La hora de los hornos*, *Política y Cultura*, número 41, 65-88. Recuperado de: <http://www.scielo.org.mx/pdf/polcul/n41/n41a4.pdf>.

Campodónico, R. H. (2008). Rodolfo Walsh y el cine. *revista documental*, 1, 63-74.

Campodónico, R. H. (2009). Intervenciones militantes. *revista documental*, 2, 57-75.

Cine Popular Colombiano. (1970). Colombia: por un cine militante. *Cine del Tercer Mundo*, 2, 69-72.

Collet, J., Delahaye, M., Fieschi, J.-A., Labarthe, A., S., Tavernier, B. (2004 [1962]). Entrevista con Jean-Luc Godard. En C. Chabrol et al. *La Nouvelle Vague: sus protagonistas* (95-130). Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Debord, G. (2000 [1999]) In girum imus nocte et consumimur igni. *In girum imus nocte et consumimur igni*. Barcelona, España: Anagrama.

Del Valle Dávila, I. (2013). Crear dos, tres... muchos collages, es la consigna. El collage en el documental latinoamericano de descolonización cultural. *Cinemas d'Amérique latine*, 21, 42-55.

Desaloms, D. (2013) *Vidas de película la generación del 60*. Buenos Aires, Argentina: La Crujía, DAC Editorial.

Didi-Huberman, G. (2011). La exposición como máquina de guerra. *Minerva*, número 16, 24-28. Recuperado de: [http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/La_exposicion_como_maquina_de_guerra_\(6489\).pdf](http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/La_exposicion_como_maquina_de_guerra_(6489).pdf).

Didi-Huberman, G. (2017 [2015]). *Pasados citados por Jean-Luc Godard. El ojo de la historia*, 5, Santander, España: Asociación Shangrila Textos Aparte.

Feldman, S. (1990). *La generación del 60*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Legasa, Instituto Nacional de Cine.

Filippi, A. (1969) Cine revolucionario en el tercer mundo. *Cine del Tercer Mundo*, 1, 11-18.

Flores, S. La imagen cinematográfica como documento político: tres modelos individuales de militancia. En A. L. Lusnich y P. Piedras. (Ed.) *Una historia del cine político y social en Argentina: formas, estilos y registros 1896-1969*, (427-440). Buenos Aires, Argentina: Nueva Librería.

García Espinosa, J. Por un cine imperfecto. *La doble moral del cine*. Santafé de Bogotá, D.C. Colombia: Editorial Voluntad, S.A., 1995.

Gelman, J., Solanas, F. (2006 [1973]). Historia política y cine, *pensamiento de los confines*, 18, 163-171.

Getino, O. (1970). Tres experiencias de cine militante. *Cine del Tercer Mundo*, 2, 43-60.

Getino, O. (1984 [1979]). Algunas observaciones sobre el concepto del "Tercer Cine". *Notas sobre cine argentino y latinoamericano*. México: Edimedios.

Getino, O. (2001). El 2001 de nuestro cine: Memorias y diversidad. *La mirada cautiva*, 5, 13-18.

Getino, O. (2005). Historia y dependencia. *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires, Argentina: Fund. Centro Integral Comunicación, Cultura y Sociedad, CICCUS.

Getino, O. Gumucio Dagron, A. (1984 [1979]). Una experiencia diferente (Entrevista). En O. Getino *Notas sobre cine argentino y latinoamericano*. México: Edimedios.

Getino, O., Handler, M. (1969). Pobreza y agitación en el cine. *Cine del Tercer Mundo*, 1, 73-77.

Getino, O., Solanas, F. (1973a). *Cine, cultura y descolonización*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.

Getino, O., Solanas, F. (1973b). Una carta que testimonia el cambio de la joven generación argentina. En J. J. Hernández Arregui *La formación de la conciencia nacional* (543-545). Buenos Aires, Argentina: Editorial Plus Ultra.

Getino, O., Solanas, F. (2013a [1972]). El mundo como sistema de dominación imperialista. *Peronismo y socialismo, peronismo y liberación*. Buenos Aires, Argentina: Biblioteca Nacional.

Getino, O., Solanas, F. (2013b [1970]) Una coartada del racismo imperialista. *Peronismo y socialismo, peronismo y liberación*. Buenos Aires, Argentina: Biblioteca Nacional.

Getino, O., Velleggia, S. (2002) *El cine de las historias de la revolución. Aproximación a las teorías y prácticas del cine político en América Latina (1967-1977)*. Buenos Aires, Argentina: Altamira, INCAA, Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken.

Gilman, C. (2012 [2003]) Los sesenta/setenta considerados como época. *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno Editores.

Godard, J.-L. (2016 [1970]), ¿Qué hacer? Recuperado de: <https://axolotleditorxs.wordpress.com/2016/03/25/jean-luc-godard-que-hacer/>

Godard, J.-L. (1971 [1967]) Mi camino en cuatro movimientos. *Jean-Luc Godard por Jean-Luc Godard*. Barcelona, España: Barral Editores.

Godard, J.-L. Solanas, F. (1969) Godard por Solanas, Solanas por Godard. *cine del tercer mundo*, 1, 48-63.

González Norris, A. (1988). La hora de los hornos. Entrevista a Fernando Solanas. En *VVAA Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, vol.1, Centro y Sudamérica. México, UAM/Fundación Mexicana de Cineastas.

Groys, B. (2016) Modernidad y Contemporaneidad: reproducción mecánica vs. digital. *Arte en Flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.

Grupo Cine Liberación. (1969). La hora de los hornos. *Cine del Tercer Mundo*, 1, 19-23.

Grupos de Cine Liberación. (2008 [1970]). A los integrantes de "Realizadores de Mayo" *Sociedad*, 27, 69-72.

Handler, M. (1969). La hora de los hornos. 1a parte, Fanon, los uruguayos. *Cine del Tercer Mundo*, 1, 24-32.

Kruger, C. (2003). *La hora de los hornos* (Fernando E. Solanas, Argentina, 1968). P. Paranaquá (ed). *Cine documental en América Latina*. Madrid, España: Ediciones Cátedra.

Kruger, C. (2010). Imágenes políticas, una larga historia. II Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual. ASAECA. Recuperado de: http://www.asaeca.org/aactas/kriger_clara.pdf.

Lindeperg, S. (2016 [2007]). Capítulo 2: Los “vendedores de sombras”: una producción franco-polaca. *Noche y niebla: un film en la historia*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Prometeo Libros.

Machado, A. (2010). El filme-ensayo, *laFuga*, 11, 2010. Recuperado de: <http://www.lafuga.cl/el-filme-ensayo/409>.

Mahieu, A. (1970). Viña 69, *cine & medios*, 3.

Marker, C., Cine Liberación. (1970). Francia: CINETRACTS, *cine & medios*, 4.

Mestman, M. (1999). La hora de los hornos, el peronismo y la imagen del Che. *Secuencias*, 10.

Mestman, M. (2001) Postales de cine militante argentino en el mundo. *Kilómetro 111*, 2.

Mestman, M. (2007). Estrategia audiovisual y trasvasamiento generacional. Cine Liberación y el Movimiento Peronista. En J. Sartora, S. Rival (compiladoras) *Imágenes de lo real: la representación de lo político en el documental argentino*. Buenos Aires, Argentina: Librería.

Mestman, M. (2008). A cuarenta años de *La hora de los hornos*. Raros e inéditos del Grupo Cine Liberación. *Sociedad*, 27, 27-59.

Mestman, M. (2009) La exhibición del cine militante. Teoría y práctica en el Grupo Cine Liberación. En S. Sel (compiladora) *La comunicación mediatizada: hegemonías, alternativas, soberanías*. Buenos Aires, Argentina: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales – CLACSO.

Mestman, M. et al. (2016). M. Mestman (compilador) *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina: contracultura, experimentación y política*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Akal.

Mestman, M., Peña, F. M. (2002). Una imagen recurrente. La representación del Cordobazo en el cine argentino de intervención política, *Film-Historia*, Vol. XII, 3.

Recuperado de :
<http://www.publicacions.ub.edu/bibliotecaDigital/cinema/filmhistoria/2002/elcordobazo.htm>.

Oubiña, D. (2017). Violencia y Utopía. Las huellas del Nuevo Cine Latinoamericano, *Fuera de Campo*, Vol. 1, No. 3, 24-39

Pâquet, A. (2013). Encuentros internacionales por un Nuevo Cine. *Rehime, Cuadernos de la Red de Historia de los Medios, Estados Generales del Tercer Cine. Los Documentos de Montreal. 1974* (80-85). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Cátedra de Historia de los Medios, Facultad de Ciencias Sociales, UBA.

Peña, F. M. (2012). "1956-1972". *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires, Argentina: Biblios.

Peña, F. M. (2013). *El cine quema: Jorge Cedrón*. Ciudad autónoma de Buenos Aires, Argentina: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales – INCAA.

Prividera, N. (2014). Del libro al guion: la otra edición de *Operación masacre*. *El país del cine: para una historia política del nuevo cine argentino*. Córdoba, Argentina: Los Ríos Editorial.

Rancière, J. (2010 [2008]) La imagen intolerable. *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Argentina: Manantial.

Roca, M. (1972) La película de Perón. *cine y liberación*, 1, Buenos Aires.

Rocha, G. (2011 [1971]). Solanas. *La revolución es una eztétyka*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.

Sánchez-Biosca, V. (2004). El resurgir de la vanguardia política: entre Jean-Luc Godard y Fernando Solanas. *Cine y vanguardias artísticas: conflictos, encuentros, fronteras*. Barcelona, España: Paidós.

Sarlo, B. (1998). La noche de las cámaras despiertas. *La máquina cultural*. Buenos Aires, Argentina: Ariel.

Solanas, F. E. La Hora de los Hornos: viraje histórico del cine argentino. En *Así de simple 1. Encuentros sobre cine* (139-155). Santafé de Bogotá, D.C. Editorial Voluntad S.A., 1995.

Stam, R. (2001). Cine y teoría en el Tercer Mundo. *Teorías del cine*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Steyerl, H. (2014). En defensa de la imagen pobre. *Los condenados de la pantalla*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.

Trombetta, J., Wolkowicz, P. (2009). Un ensayo revolucionario. Sobre *La hora de los hornos*, del Grupo Cine Liberación. En A. L. Lusnich y P. Piedras. (Ed.) *Una historia del cine político y social en Argentina: formas, estilos y registros 1896-1969* (403-426). Buenos Aires, Argentina: Nueva Librería.

Vallejo, G. (1984). La hora de los hornos. *Un camino hacia el cine*. Córdoba, Argentina: El Cid Editor.

Waugh, T. The "Poet" Reborn? 1956-1965. *The conscience of cinema. The Films of Joris Ivens 1912-1989*. Amsterdam, Países Bajos: Amsterdam University Press B.V., 2016a.

Waugh, T. Southeast Asia 1966-1970: Reinventing the Solidarity Film. *The conscience of cinema. The Films of Joris Ivens 1912-1989*. Amsterdam, Países Bajos: Amsterdam University Press B.V., 2016b.

Walsh, R. (2014 [1972]). Operación Masacre. Buenos Aires, Argentina: Ediciones De La Flor.

Weinrichter, A. (2007). *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Navarra, España: Festival Internacional de Cine Documental de Navarra.

Xavier, I. (2008). Prólogo a la edición en castellano. *El discurso cinematográfico: la opacidad y la transparencia*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.

VVAA. (1973). Dijeron del filme La Hora de los Hornos. En J. J. Hernández Arregui, *La formación de la conciencia nacional*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Plus Ultra.

5. Filmografía

Argentina, Mayo de 1969. El camino de la liberación (o Los caminos de la liberación)
(Realizadores de Mayo, 1969)

Faena (Humberto Ríos, 1961).

Histoire(s) du cinéma (Jean-Luc Godard, 1988-1998)

Hurléments en faveur de Sade (1952)

In girum imus nocte et consumimur igni (Damos vuelta en la noche y somos consumidos por el fuego, Guy Debord, 1978)

La bataille d' Alger (La batalla de Argelia, Gillo Pontecorvo, 1966)

La Chinoise (La China, Jean-Luc Godard, 1967)

La hora de los hornos (Fernando Solanas y Octavio Getino, 1968)

La rabbia (La rabia, Pier Paolo Pasolini, 1962-1963)

La société du spectacle (La sociedad del espectáculo, Debord, 1973)

Le ciel, la terre (El cielo, la tierra, Joris Ivens, 1966)

Le Sang des bêtes (La sangre de las bestias, Franju, 1949)

Loin du Vietnam (Lejos de Vietnam, V.A, 1967)

Méditerranée (Jean-Daniel Pollet, 1963)

Nuit et brillard (Noche y niebla, Alain Resnais, 1955)

Operación Masacre (Jorge Cedrón, 1973)

Tire dié (Fernando Birri, 1956-1960)

Sans Soleil (Chris Marker, 1982)

Ya es tiempo de violencia (Enrique Juárez, 1969)

¹ Se analizan textos de Getino y Solanas y de los grupos de Cine Liberación, *La hora de los hornos: Notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación* (Fernando Solanas, Octavio Getino, coautor, 1968), el film *Argentina, Mayo de 1969: el camino de la liberación* (o *Los caminos de la liberación*, Realizadores de Mayo, 1969) y *Operación Masacre* (Jorge Cedrón, 1973).

² La cartografía del cine ensayo propuesta por Weinrichter en el 2007 da cuenta de un momento de los estudios sobre cine y audiovisual en el que la producción ensayística de ciertas cinematografías, así como ciertas filmografías (de Europa y Estados Unidos) empezaba a conocerse con mayor profundidad, pero que, asimismo, no incluyen ni conocen otros corpus. La utilización, en los años cincuenta y especialmente en los sesenta y setenta, de las nociones de film-ensayo y cine ensayo por críticos cinematográficos y cineastas y por obras emblemáticas de ciertos cineastas ensayistas –que filmaron y escribieron ensayos- en Europa y Latinoamérica asimismo contrasta con la idea de la aplicación retrospectiva de la noción de ensayo al cine anterior a los años ochenta que aparece en Ismail Xavier (2008). Arlindo Machado (2010) asimismo incurrió en un equívoco semejante cuando consideró, examinando su propio itinerario, la existencia de un desfase entre un cine ensayístico fáctico y el concepto cronológicamente posterior de film ensayo (que anteriormente denominaba cine conceptual) para designarlo. Hito Steyerl (2016) sobreentiende que el Nuevo Cine Latinoamericano forma parte de la cartografía del cine ensayo. Su conceptualización de la “imagen pobre” refiere al ensayismo en el cine político latinoamericano de los años sesenta y setenta, al que pertenece Cine Liberación, pero la autora no analiza los casos ni explica sus características (cómo son estos films ensayos). La presente tesis se ubica en el momento histórico del cine político, previo a lo que se considera ensayo contemporáneo –las obras de Harun Farocki, *Sans Soleil* (Chris Marker, 1982), *Histoire(s) du cinéma* (Jean-Luc Godard, 1988-1998) (Weinrichter, 2007), etc.-.

Debido a cuestiones relativas a la extensión y al marco teórico de esta tesis no serán consultados aquí los trabajos sobre cine ensayo de Català, Josep M., “Film-ensayo y vanguardia”, en *Documental y vanguardia*, Torreiro, Casimiro y Cerdán Josexo eds., Madrid, Cátedra, 2005; García Martínez, Alberto Nahum, “La imagen que piensa: hacia una definición del ensayo audiovisual”, *Comunicación y sociedad*, Vol. 19, N°. 2, 2006; Provitina, Gustavo, *El cine-ensayo. La mirada que piensa*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, la marca editora, 2014.

³ Con el propósito de organizar este escrito y considerando su objeto de estudio se trabaja aquí la cuestión del ensayo en cierto modo como si se tratara de un género (así lo hizo Cine Liberación [Getino y Solanas, 1973]), ya que se presenta un corpus de obras en las que aparecen una serie de características vinculares y se los designa con la categoría de “ensayo”. A lo largo de este trabajo se indagará la tendencia de la época estudiada a considerar el filme de tesis y el filme ensayo como formas privilegiadas para hacer cine. En este sentido, no se intenta definir aquí qué es ni cómo es el cine ensayo, sino qué procedimientos formales reaparecen en ciertos filmes ensayísticos y cómo es esa forma histórica de cine ensayo político. Si bien se aportan ciertas definiciones de cine ensayo y se adhiere a otras, queda pendiente el problema del ensayo en cuanto fenómeno no taxonómico,

indefinidamente cambiante e inclasificable. En palabras de Jacques Aumont, "(...) bajo una forma siempre difícil y que debe reinventarse cada vez, tendremos verdaderamente algo así como ensayos filmados (Marker, Godard)." (2013: 67).

⁴ No han sido puestas en relación por la bibliografía específica, excepto parcialmente en el libro de Waugh (2016), que trabaja la obra completa de Joris Ivens, y al que algunos pasajes de esta tesis deben mucho, sobre todo aquellos relativos a la obra del cineasta holandés y muy especialmente aquellos acerca de la película *Le peuple et ses fusils* (Joris Ivens, Marceline Loridan y Jean Pierre Sargent, 1970). Todas las referencias a este filme (al que no fue posible acceder) se basan en su lectura.

⁵ En su conferencia "Montaigne and the idea of the essay", Peter Burke afirma que el libro *Ensayos* del célebre autor francés contiene mil trescientas citas explícitas.

⁶ Esta es una diferencia con el ensayo moderno que será referenciada en el cuerpo del trabajo. Obras como *Méditerranée* (Jean-Daniel Pollet, 1963, con texto de Philippe Sollers) e incluso filmes políticos como los de Godard a partir de 1967 y *La Rabbia* (1963) de Pier Paolo Pasolini, son en el fondo incompatibles con la idea de comunicación, de transmisión de un mensaje, de información, aunque las obras incluyan reflexiones, citas, aseveraciones, preguntas, etc. Lo que en Cine Liberación es (contrainformación) agitativo, panfletario (utilizando formas de la publicidad y la propaganda), en Pasolini es poético (por más que utilice fragmentos del noticiero cinematográfico *Mondo Libero*), y en Godard, artístico y ficcional. La diferencia del cine ensayo moderno con los films ensayos de tesis del cine del siguiente periodo –político o sesentista- aparece, entre otros films, en la película colectiva *Loin du Vietnam* (1967), que "(...) debate la cuestión de las formas, emergentes o convencionales, y su éxito para conseguir una eficacia de la comunicación y una ética de la solidaridad." (Waugh, 2016: 526-527 [traducción propia]).

⁷ A diferencia del film ensayo moderno, materialmente concluido en tanto obra, los ensayos de Cine Liberación estaban abiertos y, de hecho, fueron montados nuevamente. Pero si se consideran estos tipos de films en relación al problema de la comunicación se invierten las características: el cine ensayo moderno es más abierto por medio del arte –poesía, ficción-, mientras que el film ensayo político o sesentista es más cerrado a causa de su necesidad de comunicabilidad.

⁸ El filme ha sido considerado, más o menos enfáticamente, como un film-ensayo por Kriger (2003); Peña (2012); Susana Velleggia en *La máquina de la mirada: los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine Latinoamericano*, Buenos Aires, Altamira, 2009; debido a cuestiones de extensión no se considera aquí esta investigación, tampoco el trabajo de Isaac León Frías *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta. Entre el mito político y la modernidad filmica*, Lima, Universidad de Lima, Fondo Editorial, 2013, ni el trabajo de Tzvi Tal *Pantallas y revolución una visión comparativa del Cine de Liberación y el Cinema Novo*, Buenos Aires, Lumiere, 2005.

⁹ Son cuestiones que ocupaban el pensamiento de Getino y Solanas. La invención es un concepto que aparece en Frantz Fanon (Campo, 2014); la repetición de los modelos del cine norteamericano (de espectáculo) y europeo (de autor) es una matriz de pensamiento de la que los cineastas y

teóricos argentinos se desembarazaban (Getino y Solanas, 1973a). *La hora de los hornos* incluye una fuerte crítica al gusto burgués y cosmopolita que consume y reproduce el arte extranjero, en la parte titulada “Los modelos”. Como se verá a lo largo de este trabajo, las contradicciones y tensiones entre invención y repetición reaparecen de diferentes maneras en la obra ensayística de Cine Liberación.

¹⁰ La cuestión del concepto en cine es problemática. Sin duda los films que trabajan Bettendorff y Wolkowicz tienen una relación extrema con el concepto. *La hora de los hornos* y otros ensayos que serán observados se despliegan en ese límite borroneándolo, socavándolo, etc.-. Una tradición ineludible en este sentido radica en el pensamiento filosófico de Gilles Deleuze. Según Ismail Xavier (2008: 15-16): “La afirmación del cine como un pensamiento en acto, bajo las formas ‘autónomas e insustituibles que los cineastas fueron capaces de inventar’ (Deleuze), ciertamente tuvo su efecto en el uso más específico, mediado por la historia de la filosofía, de la noción de ensayo en referencia a los filmes, un uso cada vez más frecuente en la crítica, sea en la puja con el nuevo cine (y el nuevo video), sea en el análisis de obras del cine moderno anteriormente trabajadas a partir de nociones como cine poético, de vanguardia, experimental o conceptual.”. La cita hace referencia a los dos volúmenes filosóficos de Deleuze, *La imagen- movimiento: estudios sobre cine 1* y *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*. El primero de ellos, publicado en 1983, se inicia con la célebre tesis que afirma que los cineastas pueden ser comparados no solo con artistas sino con pensadores vinculando a los cineastas con la historia del arte y del pensamiento. El presente trabajo no se ocupa del problema del cine como pensamiento de la filosofía deleuziana, sino de una forma específica de filme: el ensayo (político). Como fue señalado anteriormente, se desprende de los años de aparición de las obras analizadas en esta tesis, una importante circulación de filmes ensayos y de ideas sobre el cine ensayo que preceden en el tiempo a los libros de Deleuze.

¹¹ Interesa tomar aquí el concepto de ensayo de Machado (2010): “Denominamos ensayo a cierta modalidad de discurso científico o filosófico, generalmente presentada en forma escrita, que conlleva atributos a menudo considerados ‘literarios’, como la subjetividad del enfoque (explicitación del sujeto que habla), la elocuencia del lenguaje (preocupación por la expresividad del texto) y la libertad del pensamiento (concepción de la escritura como creación, antes que simple comunicación de ideas). Por consiguiente, el ensayo se distingue del mero relato científico o de la comunicación académica, donde el lenguaje se utiliza sólo en su aspecto instrumental, y también del tratado, que apunta a una sistematización integral de un campo de conocimiento y a una cierta ‘axiomatización’ del lenguaje.” (s/d)

¹² El ensayo audiovisual engloba al cine ensayo. La forma del ensayo se expande así del cine hacia el video y lo digital. La aparición de la tecnología de edición del video, por ejemplo, posibilitó la forma de las *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998) de Jean-Luc Godard, uno de los ensayos audiovisuales contemporáneos más renombrados.

¹³ Según Machado (2010: 2): "(...) el cine mantiene con el texto literario ciertas afinidades relativas al discurso y a la estructura temporal, además de contar también con la posibilidad de incluir el texto verbal en forma de expresión oral (...)"

¹⁴ La voz autorreflexiva de su film *In girum imus nocte et consumimur igni* (*Damos vuelta en la noche y somos consumidos por el fuego*, Guy Debord, 1978) comenta: "yo no puedo hacer lo que se llama una obra cinematográfica" (Debord, 2000: 27); "(...) prefiero exponer aquí por qué no hago nada de eso. Lo cual equivale a sustituir las insulsas aventuritas que cuenta el cine por el estudio de un tema tan importante como soy yo mismo" (Ibid.: 26). Y también: "Lo que ha hecho que el cine sea así no es una técnica sino una sociedad. El cine podría haber sido examen histórico, teoría, ensayo, memorias. Podría haber sido la película que estoy haciendo en este momento." (Ibid.: 24).

¹⁵ En su escrito "Lista de citas y <<détournements>> insertos en el texto de la película <<In girum...>>", Debord (Ibid.) explicita las referencias, en general más literarias que teóricas, de su filme de 1978.

¹⁶ "Lo que introducirá Godard (...) será el elemento 'reflexivo' y metalingüístico que ve a sus filmes pasar constantemente de un 'género' enunciativo a otro." (Gilles Deleuze citado por Didi-Huberman, 2017: 191).

Puede realizarse una distinción fundamental entre el cine de Godard y *La bataille d'Alger* (*La batalla de Argelia*, Gillo Pontecorvo, 1966), un filme asimismo reivindicado por Getino y Solanas (1973). La diferencia clave es que el filme argelino tiene la forma indiscutible de una ficción: una forma narrativa que construye un verosímil y que, a causa de esa estructura a la que tiende, limita sus elecciones estéticas en función de una diégesis. "Como en el convencional film-espectáculo, la narración no abandona nunca la intriga, el suspenso y la identificación con el espectador" (Aguilar, 2009:105). Esto lo hace un filme político, hecho con una intención política, pero con formas cinematográficas clásicas. "La virtud política de *La batalla de Argelia* no estuvo en que se inmiscuyó en las políticas anticolonialistas sino que logró representarlas, dándoles una gran difusión y un importante apoyo." (Aguilar, 2009: 106). La política y la ficción son totalmente diferentes en un cineasta como Godard, en el que la acción siempre está mezclada con la reflexión. El filme, aunque sea argumental, no tiende a la ficción como objetivo, sino a la construcción: *La Chinoise* (*La China*, 1968), por ejemplo, tiene un argumento y personajes, pero también se presenta como un filme, como un discurso, como un montaje que propone imágenes y sonidos que exceden y anulan el concepto de verosímil, a diferencia del filme de Pontecorvo –vinculado al neorrealismo-. Asimismo, y siguiendo una distinción godardiana, puede hablarse de *La Chinoise* como un filme político, no como un filme hecho políticamente, es radical estéticamente, pero no lo es políticamente como lo serían los filmes del Dziga Vertov Groupe.

¹⁷ El filme está basado en "La Prostitution dans les grands ensembles", artículos de Catherine Vimenet publicados en Le Nouvel Observateur en 1966.

¹⁸ *Deux ou trois choses que je sais d'elle* pertenece, estética y conceptualmente, al momento más radicalizado del periodo en el que el director formaba parte de la Nouvelle Vague (1959-1967). Por

otra parte, en una entrevista de 1962 para *Cahiers du cinéma*, Godard ya se refería a su obra escrita y fílmica en términos similares: “En tanto que crítico, yo ya me consideraba como cineasta. Hoy en día sigo considerándome como crítico, y, en cierto sentido, lo soy todavía más que antes. En lugar de hacer una crítica, hago una película, dispuesto a introducir en ella la dimensión crítica. Me considero como un ensayista, hago ensayos en forma de novelas o novelas en forma de ensayos: sencillamente lo que hago es filmarlos en lugar de escribirlos.” (Collet; Delahaye; Fieschi; Labarthe; Tavernier, 2004: 97).

¹⁹ El texto pionero de Hans Richter (“Weinrichter, 2007) en el que afirma un cine de ensayo es de 1940, también puede señalarse el caso contemporáneo del texto de Astruc que es de 1948.

²⁰ Se utiliza aquí una conocida distinción entre cine moderno y cine político: transición del cine de autor de los años cincuenta y sesenta al cine sesentista de radicalización política. Esta diferencia aparece claramente en el itinerario de Godard, que luego del Mayo francés rompió con sus colegas de la Nouvelle Vague y con el cine europeo moderno. El cine político sesentista se relaciona con cierto cine moderno, especialmente en la obra ciertos cineastas de la vanguardia estética francesa de los cincuenta/sesenta, la Nouvelle Vague y la *rive gauche*, como Agnès Varda -que radicalizaría, hacia fines de esta década, su siempre presente componente político-.

²¹ Las formas del fragmento del filme colectivo de 1967 no se encuentran entre en el ensayo y la ficción, como en el caso de otros filmes del cineasta (*Dos o tres cosas que sé de ella*). En esta lectura aparece la diferencia entre el concepto de filme-ensayo de Machado y el concepto de cine ensayo propuesto por esta tesis.

²² En sus escritos Getino y Solanas (1973) reflexionaban acerca de un Tercer Cine que utilizara todos los géneros e historias con una perspectiva revolucionaria.

²³ En *Cine, cultura y descolonización*, Getino y Solanas mencionan aisladamente el nombre de Marker; en las páginas del libro aparece con más frecuencia Joris Ivens, que participó del Segundo Encuentro de Cineastas Latinoamericanos de Viña del Mar en 1969 y tuvo una gran presencia en Latinoamérica (Cuba, Uruguay, Chile) Por su parte, el propio Getino y Susana Velleggia reconocen la gran influencia de Ivens y Marker en el Grupo Cine Liberación (2002: 19-20).

²⁴ “En términos del acostumbrado problema teórico del arte didáctico, Ivens es muy claro en situar el filme fuera de la categoría de arte: ‘Mi filme de Laos no exige reconocimiento, es lo que sucede en él lo que tiene que ser reconocido. Las personas no deberían experimentarlo como un logro artístico, deben ser conscientes de la realidad.’ (Waugh, 2016b: 549 [traducción propia]). Puede establecerse aquí cierto horizonte de época en la semejanza de posiciones con la obra política y periodística de Rodolfo Walsh, que a partir del 1968 puso en crisis las instituciones literarias y renunció al arte trabajando otra forma de escritura (documental, testimonial) (Campodónico, 2008).

²⁵ Getino y Solanas exaltaban este filme y, por otra parte, ironizaban acerca de la distancia implícita y explícita del título *Lejos de Vietnam* (1973a: 74). Ivens y Marceline Loridan fueron los únicos

cinastas del colectivo que colaboró en el filme de 1967 que viajaron a Vietnam del Norte durante la guerra.

²⁶ Entre los numerosos nombres que aparecen en los títulos de créditos del filme, los que dirigieron las diferentes partes fueron Alain Resnais, William Klein, Joris Ivens, Agnès Varda, Claude Lelouch, Jean-Luc Godard, Michèle Ray y Marceline Loridan.

²⁷ Al momento de estrenar su emblemático filme, Getino y Solanas conocían poco “cine nuevo no condicionado” (1973a: 17), tanto de América Latina como de Europa, del que rescataban los cortometrajes de Santiago Álvarez, Dios y el diablo en la tierra del sol (Glauber Rocha, 1964), a Valentino Orsini –por su aporte a un cine ideológico- y a Godard –por ser el cineasta que más experimentó con el lenguaje del cine- (Ibid.: 16-17). Esta situación de desconocimiento se revierte definitivamente a partir de 1968, según puede leerse en la progresión de textos compilados en su libro de 1973.

²⁸ Se adhiere aquí a la conceptualización de Claudia Gilman (2012) del bloque de los años sesenta y setenta en cuanto época. El “período es atravesado por una misma problemática: la valorización de la política y la expectativa revolucionaria. Naturalmente, ese proceso de radicalización es móvil, tanto temporal como geográficamente, a lo largo del período, pero la diferencia es de intensidad. Visualizado sobre un mapa en permanente diacronía se lo observa concentrado aquí, debilitado allá, pero siempre activado en algún lugar del mundo.” (38). Según la autora, en Latinoamérica se inicia en 1959 con la Revolución Cubana y finaliza con el golpe de estado de Pinochet en Chile el año 73 y los diferentes regímenes dictatoriales en la región (35).

²⁹ A fines de la década del sesenta, cineastas con una trayectoria notable como Godard y Marker y figuras emergentes decisivas como Solanas y Getino radicalizaron sus prácticas cinematográficas al punto de privilegiar la política antes que el cine. Entre otros, estos cineastas y los grupos cinematográficos que formaron desplazaron el centro de interés del cine, de la invención de formas cinematográficas –que signó a los nuevos cines y a las vanguardias artísticas- a la militancia y a la politización. Esta tendencia se manifestó en la modificación de los medios cinematográficos de producción –el cine anónimo de los *ciné-tracts* (cine-panfletos) franceses o *Ya es tiempo de violencia* (Enrique Juárez, 1969), el cine colectivo de *A biéntôt, j' espère* (1968), *Loin du Vietnam*, *Le peuple et ses fusils* (*El pueblo y sus fusiles*, VVAA, 1970), *Cineinformes* de la CGT de los argentinos, Realizadores de Mayo o el Grupo Dziga Vertov, el cine guerrilla de Cine Liberación, los comunicados cinematográficos del E. R. P. de Cine de la Base, el cine de obreros del Grupo Medvedkin, etc.-; y, fundamentalmente, de difusión y exhibición –el cine acto de Cine Liberación, exhibido clandestina o semiclandestinamente, así como los circuitos de exhibición asimismo alternativos de los Estados Generales del Cine Francés, S.L.O.N. y el Grupo Dziga Vertov-. Los conceptos de Cine Acto y de cine militante como la categoría más avanzada del tercer cine (Getino y Solanas, 1973a), o el propósito de hacer películas políticas y hacer películas *políticamente* (Godard, 1970) insistieron sobre el hecho de que la importancia de este cine radicó fundamentalmente en las búsquedas alternativas de difusión. Mestman (2002) examinó algunas de las diferencias existentes entre los

cines militantes del primer y el tercer mundo durante la época. Getino y Solanas (1973a) destacaron entre 1969 y 1971 los News Reels Americanos, los cinegiornale del Movimiento Studentesco, el Zengakuren en Japón, los filmes de los Estados Generales del Cine Francés, a Valentino Orsini, Joris Ivens, Chris Marker, Santiago Álvarez, Realizadores de Mayo, los Grupos de Cine Liberación, el cine cubano, el cinema novo brasileño, el nuevo cine chileno –Littin, Ruiz, Chaskel-, a Carlos Álvarez y el grupo de Cine Popular Colombiano y a Mario Handler. Según Stam, los movimientos cinematográficos de renovación de los años sesenta y setenta fueron “el Tercer Cine en Argentina, el Cinema Novo en Brasil, la Nueva Ola en México, el Neues Deutsches Kino en Alemania, el Giovane Cinema en Italia, el New American Cinema en Estados Unidos y el Nuevo Cine Indio en la India.” (2001: 157-158). De cualquier manera, no se intenta aquí una enumeración exhaustiva de los grupos y cineastas del cine político de los sesenta y setenta.

³⁰ Inició con una dictadura –la denominada “Revolución Argentina”- y finalizó con otra –el “Proceso de Reorganización Nacional”-. A esta última dictadura se debieron las desapariciones de Raymundo Gleyzer, Enrique Juárez y Pablo Szir y el asesinato de Jorge Cedrón, en el marco del Plan Condor. Por su parte, Octavio Getino, Fernando Solanas y Gerardo Vallejo se exiliaron del país. Por otra parte, Julio Troxler, sobreviviente de los fusilamientos clandestinos del gobierno de Aramburu, en José León Suárez en 1956, y protagonista de *Operación Masacre* de Cedrón fue asesinado por fuerzas paramilitares en 1974 (Solanas: 1995, 153).

³¹ De manera general, la noción de cine político argentino designa al conjunto de filmes que produjeron y/o utilizaron imágenes y sonidos políticos en nuestro país. Como demuestra Kriger (2010), la historia del documental político argentino es larga: *La hora de los hornos* presenta formas comunes con el cine clásico de propaganda del gobierno de Yrigoyen y el del primer peronismo; existe una tradición de intervención política en el cine documental argentino.

³² Según Mestman (2009), el fundamento del cine militante de Cine Liberación fue la creación de un circuito popular de difusión y exhibición de filmes (124). El investigador resumió las dos hipótesis clasificatorias del cine militante propuestas por Getino y Solanas: “(...) por un lado, la vinculación u organicidad a grupos o fuerzas políticas que apuestan por la transformación social; por otro, el proceso de instrumentalización en sí mismo.” (127).

³³ En el reconocimiento del cine argentino de Getino y Solanas (1973a), su filme superaba ciertas formas documentales previas, posibles de pensarse, desde otras lecturas, como ensayos o semi-ensayos cinematográficos. Para Simón Feldman (1990: 63), por ejemplo, *Tire dié* y otros filmes de los años cincuenta y sesenta produjeron una emulación masiva que resultó en la aparición de numerosos ensayos fílmicos sobre villas miseria.

³⁴ Miguel Pérez, montajista de *Operación Masacre*, comentó que el filme de Solanas fue un auténtico modelo para varios de los integrantes del equipo que trabajó con Cedrón (Azamor, 2007: 13-14). Cine Liberación y Cedrón, y aquel grupo y Realizadores de Mayo mantuvieron vínculos materiales y relaciones históricas. Getino y Velleggia señalaron como pertenecientes a los Grupos de Cine Liberación, aunque no fueran integrantes orgánicos del grupo, a “cineastas como Gerardo Vallejo,

Nemesio Juárez, Humberto Ríos, Pablo Szir, Enrique Juárez, Rodolfo Kuhn, Jorge Cedrón, Rolando López, Miguel Montes y otros” (2002, 47), es decir, a varios integrantes de Realizadores de Mayo y al director de *Operación masacre*. Nemesio Juárez asimismo participó de la realización del *Cineinforme de la CGTA núm.1*, junto a Getino y Vallejo. Por otra parte, la mención de Gerardo Vallejo como un integrante no orgánico de Cine Liberación se contradice con otras declaraciones de los propios Getino y Solanas que consideran al cineasta tucumano como parte del núcleo fundador del grupo. Los filmes *Ollas populares* (1967) y *El camino hacia la muerte del viejo Reales* (1971) se atribuyen a Vallejo y a Cine Liberación.

³⁵ La numerosa primera generación del 60 (fines de 1950 a 1966), se caracterizó por una producción cinematográfica independiente y de autor que renovó el cine argentino. Por su parte, la aparición de la segunda generación del 60 fue rupturista: el cine se radicalizó en las formas de la vanguardia artística –Alberto Fischerman-, y de la vanguardia política –Cine Liberación-.

³⁶ Según Mariano Mestman: “Por un lado, la formada desde la posguerra y en los años cincuenta bajo la notable influencia del Neorrealismo italiano –y otros realismos contemporáneos, claro-; por otro lado, la generación más joven, la propiamente sesentista, principal protagonista de las rupturas.” (Mestman, 2016: 20)

³⁷ De acuerdo con David Oubiña, el Nuevo Cine Argentino surgió a mediados de la década del cincuenta con *La casa del Ángel* (1956) de Leopoldo Torre Nilsson y *Tire dié* (1956-1958) de Fernando Birri y la Escuela de Cine Documental de Santa Fe (Mestman, 2016). Según Simón Feldman, el periodo, denominado como “<<nuevo cine argentino>>”, quedó finalmente caratulado como “<<generación del 60>>” (1990: 7). No se trató de un movimiento como el del Nuevo Cine Latinoamericano, sino de un periodo histórico y estético del cine nacional, el de la modernidad cinematográfica. La presencia de Birri fue fundamental durante ambos periodos y actualmente el cineasta es considerado un precursor del cine político (Campodónico, 2009). En este sentido, Getino y Solanas (1973) destacaron las líneas de documental crítico (128) y de nacimiento del Tercer Cine de su obra (137-138).

³⁸ “Aunque el origen del nuevo Cine Latinoamericano se remonta a mediados de la década de los cincuenta, suele considerarse el Festival de Viña del Mar de 1967 como hito fundacional de una suerte de *movimiento regional*.” (Mestman, 1999: 56). La triada formada por los Festivales de Viña del Mar de 1967 y 1969 y la Primera Muestra del Cine Documental Latinoamericano de Mérida de 1968 hizo patente la modificación de las cinematografías de la región. Según Oubiña, en el Festival de 1967 aún se consideraba que el cine moderno era “suficiente prueba de progresismo ideológico” (Mestman, 2016: 71). En cambio, “el festival y el encuentro de Mérida constituyen un punto de inflexión donde <<lo nuevo>> del Nuevo Cine Latinoamericano queda irremediabilmente ligado al compromiso revolucionario, dado que será en ese momento, y se verá refrendado al año siguiente en Viña del Mar, cuando la ruptura con el pasado en términos estéticos no sea condición suficiente para ostentar la condición de vanguardia en el contexto de las urgencias inaplazables de la región.” (Ortega en Mestman, 2016: 356). En su lectura del cine argentino de la época, Getino y Solanas

postularon tres tipos de cine: un cine nuevo y revolucionario, nacional, antiimperialista, de liberación (descolonización) –Tercer Cine-, diferenciado del reformista “nuevo cine”, “cine de autor” o “cine expresión” –segundo cine- y del cine vinculado al modelo industrial y espectacular de Hollywood –primer cine- (Getino y Solanas, 1973a). Según estas categorías, el Nuevo Cine Argentino fue identificado como segundo cine y el Nuevo Cine Latinoamericano como Tercer Cine.

³⁹ La película de 1968 tuvo gran importancia en la época, en la región y en el mundo. Según Clara Kriger, “*La hora de los hornos* marcó un hito en el campo del documental, interpelando los debates estéticos e ideológicos que se sostenían dentro del género y estableciendo una profunda discusión sobre el papel que desempeñan el intelectual y el artista en la sociedad.” (2003: 324). Mestman señaló dos referencias que dan cuenta de la importancia internacional del film y de las reflexiones de Cine Liberación: la marca del manifiesto de Getino y Solanas en los Estados Generales del Cine, rastreado tanto en el nombre del encuentro internacional como en el epígrafe que justificaba la realización de las conferencias de Montreal en 1974 (2008: 58); y el dossier organizado por Guy Hennebelle, que “daba cuenta del amplio impacto del film y el manifiesto de Cine Liberación en el mundo durante toda una década (1968-1978)” (Ibid.: 59).

⁴⁰ De acuerdo con Ortega, esta editorial de la revista peruana *Cine al día* 6, que apareció en 1968, fue considerada una declaración “(...) paradigmática de las definiciones del Movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano.” (Mestman, 2016: 360).

⁴¹ De acuerdo con Oubiña: “En 1968, *La hora de los hornos* irrumpió como una obra de una novedad radical. Robert Stam advirtió allí una conjunción perfecta entre la vanguardia estética y la agitación política: <<Fusionando el radicalismo tercermundista con la innovación artística, el film de Solanas-Getino revive el sentido histórico de la vanguardia connotando tanto la militancia política como la cultural>>” (Mestman, 2016: 74-75)

⁴² Salvando las diferencias de los casos específicos, es notoria la coincidencia con la descripción de los filmes ivensianos de Indochina. Según Waugh: “A pesar de los persistentes matices modernistas inherentes al interés de Ivens en el collage durante este período, su objetivo no era deconstruir, sino informar y reclutar. La influencia modernista o vanguardista persistente a lo largo de este periodo fue subyugada al objetivo principal de la comunicación. La variedad de militancia de Ivens tiene poco que ver con los modos interrogativos del proyecto godardiano. Su público es persistentemente concebido como no especializado, tanto en términos de política como de estética.” (2016b: 515-516 [traducción propia]).

⁴³ La primera parte está dedicada a “Al Che Guevara y a todos los patriotas que cayeron en la lucha por la liberación latinoamericana”; la segunda “Al proletariado peronista forjador de la conciencia nacional de los argentinos”; la tercera “Al hombre nuevo que nace en esta guerra de liberación.”. Las dedicatorias en el cine renvían a su uso en el libro.

⁴⁴ 1. La historia; 2. El país; 3. La violencia cotidiana; 4. La ciudad puerto; 5. La oligarquía; 6. El sistema; 7. La violencia política; 8. El neoracismo; 9. La dependencia; 10. La violencia cultural; 11. Los modelos; 12. La guerra ideológica; 13. La opción.

Por otra parte, las “notas” y “testimonios” –testimonios, cartas, reportajes e informes de militantes peronistas- indicadas en el título del filme también refieren a las partes segunda y tercera. Asimismo, se requiere que el público aporte nuevas notas y testimonios para su debate, en el acto abierto por la proyección del filme.

⁴⁵ Aguilar (2009: 99) propone una lectura que se aparta de la consideración de la primera parte del filme, más narrativa, según el investigador, como un ensayo, al señalar que la segunda parte presenta una narración ensayística basada en el modelo del ensayo político –que incluye entrevistas, discusiones políticas y escenas informativas-.

⁴⁶ Ciertos filmes podían pertenecer al Tercer Cine sin ser militantes. En cambio, el cine militante era la categoría más avanzada del Tercer Cine.

⁴⁷ “Lo que caracteriza lo nuevo de un film como LA HORA DE LOS HORNOS en la Argentina no es en primera instancia su estructuración o su lenguaje, sino la tentativa de incidir en determinado ámbito adecuando el conjunto de las ideas y el lenguaje a una situación particular y específica para sacar el provecho liberador de ella. Se colocó antes que nada en lo específico histórico nacional tratando de contribuir a modificarlo, desde ahí determinó la ‘especificidad’ de una estructura y ciertas formas, aquellas que se entendían más eficaces para servir al objetivo primero.” Esto fue lo que condujo a ‘obra inconclusa’, ‘cine acto’, ‘cine para participantes’, etc.” (Getino y Solanas, 1973: 116)

⁴⁸ En un sentido similar al del interés de la vanguardia histórica por lo original histórico, que pasa, según Boris Groys (2016), por lo no hecho antes.

⁴⁹ Algunos de sus referentes principales fueron los pensadores nacionales Arturo Jauretche, Raúl Scalabrini Ortiz y Juan José Hernández Arregui y el martinicano Frantz Fanon. (Getino y Velleggia, 2002: 46).

⁵⁰ Este acercamiento además marcó el giro de Getino y Solanas de la izquierda clásica a la “izquierda nacional” y el peronismo (Mestman, 2008: 28).

⁵¹ Mestman señaló la preocupación por “el problema de la ‘comunicabilidad’ del cine político y la organización de los circuitos de exhibición” (2009: 33) en el caso del posicionamiento de Rolando López del “Grupo de Cine 17 de octubre”, en la contienda ocurrida entre vanguardistas y documentalistas sociales en el evento conocido como “La noche de las cámaras despiertas” (Santa Fe, 1970). La tensión con la forma estética que aparece en la noción de comunicabilidad del cine político asimismo fue señalada por Mestman como un tema que aparecía en la segunda Reunión del Comité de Cine del Tercer Mundo, en Buenos Aires en mayo de 1974 (2002: 242-243). La cuestión de la comunicación también impregnaba la parte del filme acto: el acto vivo como “(...) posibilidad de una comunicación profunda entre los compañeros que son protagonistas de la lucha de liberación; aquellos que están sobre la pantalla y en la sala al mismo tiempo” (Getino y Solanas, 1973: 42-43); los teóricos del Tercer Cine aconsejaban emplear todos los medios para conseguir una mayor comunicación entre los participantes del acto.

⁵² “*Perón, la revolución justicialista y Actualización política y doctrinaria para la toma del poder*, dos largometrajes documentales sobre la historia del peronismo y la actualización de su doctrina,

confeccionados a partir de extensas entrevistas con Juan Domingo Perón en su exilio madrileño” (Mestman, 2007: 51). La entrevista a Perón, *Actualización política y doctrinaria para la toma del poder* –originalmente un “documento político filmado” (Roca, 1972: 47) en 1971, circularía también como discurso escrito, publicado como libro en 1973.

⁵³ El discurso de Getino y Solanas acerca de *La hora de los hornos* es muy similar en cuanto a sus ideas a la Declaración de Realizadores de Mayo -cuyo único filme fue considerado por Getino y Solanas como un filme ensayo táctico (1973a: 159)-: “En una situación como la argentina donde todo lo que aporta al conocimiento de nuestra verdadera realidad está condenado a la subversión, un cine de verdad y de conocimiento deberá construir de cualquier forma, los modos de comunicación con el pueblo. Si no es posible llegar a muchos, deberemos llegar a quienes estén potencial o concretamente militando en la voluntad del cambio, aunque en esta etapa el número de receptores no sea cuantitativamente el que deseáramos. Pero la cualidad de tales receptores, protagonistas activos o potenciales de la liberación, se traducirá tarde o temprano en términos también cuantitativos. (...) EL CAMINO DE LA LIBERACIÓN ARGENTINA, ARGENTINA MAYO 1969, es el resultado pues de esta tentativa, destinada a abordar mediante la comunicación cinematográfica aquellos aspectos, acontecimientos o temas significativos del proceso de liberación argentina, entendida ésta como algo inseparable de la liberación latinoamericana.” (Getino, 1970: 58)

⁵⁴ Asimismo, Mestman señala que en la segunda parte del film “los testimonios de activistas de la Resistencia, a quienes se les daba la voz, terminan rearticulados o incluso subordinados a la tesis del film expuestas desde la voz *over* al final de cada capítulo” (2007: 59)

⁵⁵ En los títulos de créditos al inicio de *La hora...* se explicita que fueron utilizadas escenas de *Tire dié* de Fernando Birri, *Maioria absoluta*, de León Hirzman, *El cielo y la tierra* de Joris Ivens y fragmentos de imágenes de *Faena* de Humberto Ríos. Mestman (2008: 45) aclara que la tercera parte de *La hora de los hornos* incorpora secuencias documentales del filme de Orsini y Filippi.

⁵⁶ De manera similar, las citas de Aimé Césaire utilizadas en *La hora de los hornos* no están tomadas directamente de las obras de Césaire, sino a través de citas del autor en *Los condenados de la tierra* de Fanon (Campo, 2014: 77)

⁵⁷ Asimismo, el fragmento es citado por Getino y Solanas en “Hacia un Tercer Cine”. Las dos citas tienen variaciones mínimas, la del manifiesto colombiano dice “América” en lugar de “América latina” [sic], como la de los argentinos (1973a: 68) copiada a continuación: “En este tiempo de América latina no hay espacio para la pasividad ni para la inocencia. El compromiso del intelectual se mide por lo que arriesga, no con palabras ni con ideas solamente, sino con los actos que ejecuta en la causa de la liberación. El obrero que va a la huelga y arriesga su posibilidad de trabajo y sobrevivencia, el estudiante que pone en juego su carrera, el militante que calla en la mesa de tortura, cada uno con sus actos nos compromete a algo mucho más importante que el vago gesto solidario”.

⁵⁸ Además de ser una práctica difundida en el cine latinoamericano de la época (Getino, 2001: 13-15), la escritura –de manifiestos y ensayos- (sumada a las declaraciones, debates, diálogos, presentaciones, etc.) como continuación del trabajo de reflexión política y cinematográfica fue un

rasgo característico de la obra de Cine Liberación. Las prácticas cinematográficas de producción y las experiencias iniciales de difusión de *La hora de los hornos* generaron la teoría de Getino y Solanas. “Hacia un Tercer Cine” termina explicándose como un conjunto de ideas, proposiciones de trabajo e hipótesis surgidas de la experiencia con el emblemático filme (Getino y Solanas, 1973a: 89). Por otra parte, según Getino, la vasta propagación de los textos teóricos de los autores fue posible gracias al filme (1984: 115-116).

⁵⁹ Otros casos son los de “Cine militante: una categoría interna del Tercer Cine” (1971), que cita fragmentos de “Hacia un Tercer Cine” (1969), ya que retoma ideas de aquel texto para desarrollar la categoría de cine militante (Getino y Solanas, 1973a: 121). También el texto de Getino “Algunas observaciones sobre el concepto de Tercer Cine” (1984) (originalmente “A diez años de ‘Hacia un Tercer Cine’, de 1979) cita fragmentos de los principales materiales teóricos del autor y de Solanas. En estos casos, los textos citan trabajos teóricos precedentes puesto que reflexionan acerca de problemas propios del cine. *La hora de los hornos*, en cambio, casi no trata el tema del cine, salvo indirectamente –en los títulos de crédito, se mencionan algunos nombres de films de los que se utilizaron escenas y fragmentos; en la presentación autoreflexiva y política de las partes relativas al film acto, etc.–. La primera parte del filme trata, entre otros, el problema de la neocolonización cultural en Argentina, por esta razón, “Hacia un Tercer Cine”, que dedicaba una mayor atención a este tema (Getino, 1984: 118), cita fragmentos del texto del filme de 1968.

⁶⁰ La segunda edición –de 1964– y la tercera edición –de 1969– incluyen nuevos epílogos escritos por el autor.

⁶¹ La culminación de las ediciones de *Operación Masacre* que incluye una parte del guión del filme de Cedrón (vinculado a Cine Liberación) asimismo puede leerse de otra manera. Según Rodolfo Walsh, en política el primer largometraje de Solanas y Getino continuaba un camino que él había comenzado mucho antes con su escritura: la politización total del arte o el abandono del arte por la política. (Walsh, 1996). Según Oubiña: “*La hora de los hornos* –el film que Cine Liberación había concluido unos meses antes de la inauguración de Tucumán arde– sintoniza perfectamente con esa vibración extrema que anima a Rodolfo Walsh como a los artistas plásticos. Walsh y Hernández Arregui están entre los pocos espectadores que ven *La hora de los hornos* en las primeras funciones clandestinas que se realizan en el país. Poco después, Walsh anota en su diario: <<Tiene que ser posible recuperar la revolución desde el arte [...] Debo hacerlo. La película de Getino-Solanas señala una ruta que yo empecé hace diez años>>. Walsh percibe con claridad los puntos de contacto entre lo propuesto del film y su propio itinerario personal.” (en Mestman, 2016: 197)

⁶² Hito Steyerl (2014: 88) propone una noción de identidad entre dirigir y editar la película en el caso de Godard y Anne-Marie Miéville en *Ici et ailleurs* (*Aquí y en otra parte*, 1974). Por otra parte, el caso de *Loin du Vietnam* es ejemplar puesto que el montaje realizado por Chris Marker provee un punto de vista global, aunque se trate de un filme colectivo y con puntos de vista marcados al interior de este, como los casos de Godard y Michèle Ray, que hablan en primera persona en sus respectivas contribuciones, los fragmentos “Camera-eye” y “Flash Back”.

⁶³ El *collage* y al montaje de materiales fueron procedimientos formales comunes al cine político sesentista. Algunos casos paradigmáticos son los films de Santiago Álvarez en Cuba, *Líber Arce liberarse* (Mario Handler, Mario Jacob y Marcos Banchemo, 1969) y *Documentos de una pelea* (Escuela Nacional de Bellas Artes, 1968-1970) en Uruguay, en Colombia *Camilo Torres Restrepo* (Diego León Giraldo, 1966), *Chircales* (Marta Rodríguez y Jorge Silva, 1966-1971), *Asalto* (Carlos Álvarez, 1968), *Bolívar, ¿dónde estás que no te veo?* (Alberto Mejía, 1970), en Chile *Venceremos* (Pedro Chaskel, 1970) y *Descomedidos y chascones* (Carlos Flores, 1973), en Francia los films de Guy Debord, *Le fond de l'air est rouge (El fondo del aire es rojo)*, Chris Marker, 1977) y *Letter to Jane* (Grupo Dziga Vertov, 1972).

⁶⁴ *Loin du Vietnam* había radicalizado la experimentación incluyendo material (documental) filmico defectuoso y rayado; una tendencia a la abstracción de la forma ausente en el film argentino (cuya estética es más directa que experimental: publicidad, documental, conceptual, de agitación, propaganda, etc.).

⁶⁵ Los investigadores analizan los casos de, entre otros, *Ya es tiempo de violencia, Argentina, Mayo de 1969: los caminos de la liberación*, *La hora de los hornos*, *Perón, actualización política y doctrinaria para la toma del poder* (Grupo Cine Liberación, 1971-2), *Operación Masacre*, *Los hijos de Fierro* (Solanas, 1972-78), *Los traidores* (Raymundo Gleyzer, 1973), *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* (Grupo Cine de la Base, 1974), *Informes y Testimonios. La tortura política en la Argentina, 1966-1972* (Diego Eijo, Eduardo Giorello, Ricardo Moretti, Alfredo Oroz, Carlos Vallina y Silvia Verga, 1972-3).

⁶⁶ Cierta blindaje de las imágenes y sonidos de *La hora de los hornos* volvía inutilizable este material para los medios de comunicación oficiales, en el sentido en que no podían ser absorbidas por el sistema (Solanas y Godard, 1969); es sabido que el film tuvo un lugar destacado en la resistencia a la dictadura de Onganía.

⁶⁷ Asimismo, los cineastas integrantes de Realizadores de Mayo identificaron su obra cinematográfica con el primer largometraje de Cine Liberación, como se desprende del siguiente testimonio de Nemesio Juárez: "Hicimos una gran convocatoria a la cual asistieron no recuerdo la cantidad pero finalmente quedó un grupo de diez realizadores para hacer Mayo 1969: los caminos de la liberación. Entonces lo que acordamos es que una vez decididos los temas que cada uno iba a abordar, quedabas con entera libertad para poder trabajar y armar tu propio grupo con guionistas, locutores, compaginadores. Y que el material que íbamos a reunir de registro filmico de los acontecimientos iba a ser distribuido de manera generosa, pero poniendo el acento en el tema que cada uno de nosotros abordara. Por suerte la película tuvo una gran riqueza tanto temática como estilística, inclusive hay algunos fragmentos ficcionales del Cordobazo, y eso le da a la película una especie de fluidez, de libertad. Teníamos el criterio de que posteriormente el material tenía que ser distribuido en distintos módulos, cosa que pudiéramos acceder a exhibiciones más puntuales, más cortas, o sea se podían armar con tres o cuatro películas un bloque, con otras tres o cuatro otro y así sucesivamente. Porque nosotros lo que queríamos era recuperar la experiencia que se había

iniciado con *La hora de los hornos* (1968), de la proyección de la película y el debate posterior.” (Remedi, 2009: 114)

⁶⁸ Los directores que hicieron los cortometrajes que componen *Argentina. Mayo de 1969: los caminos de la liberación* fueron: “(...) Octavio Getino (autor de dos de ellos), Jorge Martín (Catú), Rodolfo Kuhn, Eliseo Subiela, Humberto Ríos, Nemesio Juárez, Pablo Szir, Rubén Salguero y Mauricio Berú.” (Flores, 2009: 428).

⁶⁹ Según Getino, él mismo sugirió a Cedrón que remontara *Operación Masacre* para su estreno comercial adaptándola a la nueva coyuntura política. (Getino y Gumucio Dagrón, 1984: 49).

⁷⁰ Según Solanas, “(...) cierta idea del formato de libro (prólogo, capítulos, epílogo) proporcionó la estructura narrativa de *La hora de los hornos*, que incorporó “información, elementos reflexivos, títulos, formas didascálicas” (Godard y Solanas, 1969: 48).