

Los usos políticos del pasado en las intersecciones campo cultural/campo político durante la década del sesenta. El caso de *La hora de los hornos*

Emilce Fabricio

UNR

El trabajo que presento a continuación parte de una investigación realizada en el marco del Seminario Regional de la carrera de historia, acerca de “Los usos políticos del pasado en el film *La hora de los hornos*”. En el mismo pretendo realizar algunos aportes a la investigación sobre la relación entre el campo cultural y el campo político durante los años sesenta, desde una perspectiva de trabajo que reúna la historia con los estudios sobre cine. El objetivo es rastrear no sólo el proceso que llevaría a intelectuales y artistas a posicionarse de diferentes maneras en la actividad política (desde la función crítica hasta “tomar las armas”) sino también el marco, las referencias ideológicas con que diagnosticaban su realidad y proyectaban su porvenir.

La hora de los hornos es la opera prima del grupo Cine Liberación, realizada entre 1966 y 1968. Sus integrantes más destacados fueron Octavio Getino (libro) y Fernando Ezequiel Solanas (libro y dirección), a quienes se incorporó hacia el final del rodaje Gerardo Vallejo. La película tiene una duración total de 260’ y está dividida en tres actos, que pueden considerarse tres films independientes, ya que inclusive se han proyectado por separado para diferentes públicos (aunque cobran total sentido vistos en conjunto): *Neocolonialismo y violencia* (95’), *Acto para la liberación* (120’) y *Violencia y liberación* (45’). Formalmente ha sido definido como un *collage*, en donde conviven elementos del documental clásico con el ensayo, el lenguaje

publicitario, la experimentación estética; un film que retoma y reelabora en un contexto de producción propio elementos que surgen del neorrealismo italiano, el montaje soviético de vanguardia, el *agit-prop*, la épica brechtiana. Al mismo tiempo es un producto cultural creado con la intención de intervenir en su realidad y modificarla. Ya en el texto clásico de Robert Stam (1990), *The hour of the furnaces and the two avant gardes* se denota la importancia de la conjunción entre vanguardia estética y vanguardia política en el film. Estas características, sumadas a la importancia que cobró la película en el movimiento de los nuevos cines latinoamericanos, hacen que haya sido un objeto sumamente estudiado.

El interés por rastrear las imágenes del pasado en *La hora de los hornos* surge en primera instancia de la necesidad de profundizar este aspecto poco estudiado¹ del film en función ciertas características del periodo. Durante aquella coyuntura de los largos años sesenta, abierta en Latinoamérica con la bisagra de la Revolución Cubana y clausurada durante la primera mitad de la década de 1970 con el advenimiento de los regímenes dictatoriales del cono sur, lo *político* entendido como el espacio en donde diferentes actores dirimen la disputa por el control y los sentidos de la organización social presente y por venir cobró un alto grado de visibilidad y se manifestó de maneras radicales, en las que los diferentes polos ponían en juego una visión del futuro como un “a todo o nada” que debía ser abarcado desde todos sus flancos. Para legitimar y para moldear ese futuro, estos actores recurrieron también al pasado. Estudiar el modo en que se moldearon y reconfiguraron en los diferentes casos las visiones del pasado es una herramienta útil para comprender de qué manera diagnosticaban su presente y pretendían dominar su futuro.

La hora de los hornos constituye un ejemplo concreto de cómo dichas lecturas constituían una parte fundamental en la elaboración de un discurso político y de estrategias de lucha en función de su realidad presente. Esta importancia de la historia devendría en gran medida de la posición relativa de los realizadores en el campo político e ideológico, cercana a la llamada izquierda nacional, para quienes el pasado representaba un campo de batalla destacado.

¹ Como excepción entre trabajos que hayan pensado *La hora de los hornos* en clave de historia de la historiografía citaremos el trabajo de Cristiá (2013).

Podemos considerar al Grupo Cine Liberación como uno de los casos que durante el periodo formó parte del derrotero de la izquierda revolucionaria hacia las clases obreras de raigambre peronista. Existen indicios para pensar que fue el mismo proceso de realización de *La hora de los hornos* el que llevó al grupo a adoptar una identidad obrera-peronista. Tanto Robert Stam (1990) como Mariano Mestman (1999, 2007, 2008, 2009) señalan que el proyecto de Solanas y Getino, comenzado a finales de 1965, se planteaba como un cortometraje acerca de la clase obrera argentina. Su posicionamiento político en ese momento era cercano a una izquierda tradicional, propio de su extracción de clase media universitaria. A medida que fueron avanzando en el proyecto, recopilando información y realizando entrevistas a trabajadores, militantes sindicales, políticos e intelectuales que participaron de la llamada resistencia peronista, la película se convirtió en el extenso documental-ensayo sobre la realidad argentina y latinoamericana de corte militante que conocemos hoy. En un trabajo retrospectivo sobre el concepto de tercer cine, publicado en 1979, Getino señalaba la mirada crítica que había tenido Grupo Cine Liberación sobre la clase media y la intelectualidad de esa extracción, que habían caracterizado como “los mejores receptáculos de la neocolonización cultural” (Getino y Solanas, 1979). En este sentido reconoce que “no era una crítica solamente hacia afuera, sino, además, una conciencia autocrítica de lo que estábamos intentado dejar de ser”. Por otro lado, hace referencia al tema de “la práctica como generadora de teoría”, puntualmente en el caso del manifiesto *Hacia un tercer cine* que “apareció con posterioridad –y no con anterioridad – a la práctica cinematográfica misma” (Getino y Solanas, 1979). Lo mismo parece haber sucedido con las tesis políticas esbozadas en el film, producto de su experiencia con los sujetos que entrevistaban y los casos que investigaban.

Devoto y Pagano (2009) señalan que esta llamada izquierda nacional compartía, a pesar de su heterogeneidad, ciertas matrices ideológicas: “una reinterpretación de la política, y con ella de la historia nacional”, refutando las visiones liberales basadas en la historiografía mitrista (también compartidas por la izquierda tradicional), “asumiendo una formulación antiimperialista y recurrentemente latinoamericanista fundada en la dupla nacional-popular” (Devoto y Pagano; 2009, p. 311). De este marco, Cine Liberación tomaría una parte importante de su corpus conceptual: el antiimperialismo,

el análisis del neocolonialismo, el tópico de la falsificación de la historia, la apelación a las masas-pueblo.

Para comenzar a adentrarnos en el análisis del film, podemos pensar que *La hora de los hornos* es un ejemplo interesante de cine como *agente de la historia* tal como define el término Pierre Sorlin (2005): por un lado establece pautas de interpretación del pasado, originales o vinculadas a discursos ya elaborados por la historiografía, pero enunciadas desde las particularidades del lenguaje audiovisual; por otro lado busca influir directamente en la historia, generar elementos que motoricen la acción de los sujetos a los que se dirige para que produzcan un cambio significativo en la realidad. Por esto mismo es que vamos a encontrar una multiplicidad de usos del pasado en el film, vinculados al objetivo del momento del discurso en que estén insertos.

Considero que se pueden identificar claramente al menos dos usos específicos de la historia en el film. El primero se vincula con una función que podríamos calificar de pedagógica. Uno de los conceptos de los cuales parte el análisis es el de la falsificación de la historia. Según el mismo existirían dos versiones de la narración de los hechos acontecidos en el pasado: la de los opresores y la de los oprimidos. Las clases poderosas manipularían la *verdad* (otro concepto central) en función de lograr bases simbólicas para justificar y mantener el sometimiento de los dominados. Esta historia falsificada se presenta directamente ligada a la historiografía liberal. Frente a esto, en el film se propone develar aquel pasado que ha permanecido oculto con el objetivo de generar en el espectador una toma de conciencia y una catarsis que lo saque de su ensimismamiento y lo conduzca a la lucha revolucionaria.² Es decir, que pase de ser espectador a motor de la historia. Es lo que vemos que ocurre preponderantemente en la primera parte, *Neocolonialismo y violencia*, en la cual se rastrea la historia del neocolonialismo partiendo del proceso de independencia latinoamericana que, según la argumentación desarrollada en el film fue “traicionada en sus orígenes.”

En *Acto para la liberación* esta función no está ausente, pero no es preponderante, aparecen otros usos del pasado, vinculados a la segunda función cuyo sentido sería táctico. Esta segunda parte del film está dedicada a una

² Pensemos por ejemplo en uno de los lemas esgrimidos en las proyecciones, la frase de Fanon: “Todo espectador es un cobarde o un traidor”.

crónica histórica del peronismo en clave de movimiento de masas revolucionarias, que abarca un periodo de unos veinte años iniciado con el 17 de octubre de 1945 y con un final abierto hacia 1966. Se trata de un recurso al pasado para discernir cuestiones políticas presentes, no sólo del orden de las representaciones, sino también inherentes a las prácticas. El mensaje está principalmente dirigido a un público obrero y peronista militante, y abreva en el pasado para legitimar posturas tácticas y estratégicas (por ejemplo la opción por el socialismo o el uso de la violencia política), además de recalcar errores y aciertos de la experiencia acumulada por los militantes en estas luchas para aplicar el resultado a los combates presentes.

Habiendo considerado estos modos de presentar y recurrir al pasado, quiero detenerme en *Acto para la liberación* para pensar las distintas instancias en las que se construye una historia del movimiento obrero peronista.

La “Crónica del peronismo” (como se llama el primer capítulo de *Acto para la liberación*), a pesar de su título, es una verdadera intervención sobre el pasado del movimiento, en la que la elección de los cortes temporales y las fuentes que utiliza (discursos, imágenes) juega un papel fundamental.

El ritmo de la narración cambia, es mucho más dinámico que en *Neocolonialismo y violencia*, acorde con la cercanía de los hechos que se evidencian. Podríamos pensar en los tres actos como tres tiempos: *Neocolonialismo y violencia* como una larga duración, un pasado desde el cual diagnosticar las causas profundas de la realidad presente; *Acto para la liberación* como la coyuntura argentina, un pasado de mediana duración que remite constantemente al presente y a la urgencia de la lucha; *Violencia y liberación* como una síntesis de las dos anteriores que apunta a un futuro incierto, o en todo caso a un futuro en el que lo único cierto es el advenimiento de la revolución, de la violencia revolucionaria.

Dicho de otra forma, si *Neocolonialismo...* remite a una larga duración en la que se enraizaron los fundamentos de la opresión, *Acto para la liberación* apela a una coyuntura de cambio histórico en la que se van acelerando las temporalidades en función de la proximidad del horizonte revolucionario. La realidad argentina se presenta enmarcada y en diálogo con los procesos que se consideran paralelos en el incipiente tercer mundo.³ Este ritmo res-

³ Como señala Javier Campo (2012), el grupo Cine Liberación abreva en la obra de Fanon para pensar el neocolonialismo y la violencia revolucionaria en clave local.

ponde a la función específica de *Acto para la liberación* que es el llamado a la acción. Se busca detonar en los espectadores eso que los haga unirse a la lucha. Estas particularidades harán que las funciones de la apelación al pasado se multipliquen, manteniéndose en un primer nivel de análisis la función didáctica: comprender las circunstancias históricas del surgimiento del peronismo, las políticas en el poder y las causas de su caída; mientras que en un segundo nivel se entretrejen los argumentos que fundamentarán la opción programática del peronismo revolucionario.

Me gustaría resumir, a modo esquemático, tres aspectos que sobresalen de esta reinterpretación del pasado del peronismo.

En primer lugar, la opción de presentar al peronismo desde el movimiento obrero, como una fase en un largo proceso de emancipación de las masas latinoamericanas.

Finalizado el prólogo, en el que se resume la visión de Argentina y el mundo en su actualidad (comienza con una placa que dice “Argentina. 1966 – 1967”), comienza la “Crónica del peronismo. 1945–1955”, partiendo desde el 17 de octubre de 1945. Tomar esa referencia es ya una decisión política, en la que está implícita el lugar desde el cual se enuncia: el pueblo, las masas. Un montaje con material de archivo de los “descamisados” en la plaza de mayo es reforzado con el análisis de la voz *over*, que presenta una visión particular de las mismas. En primer lugar, se considera que esta es la primera vez que las masas irrumpen en la vida política nacional, de forma autónoma y espontánea. En segundo lugar, se considera a esta multitud como heredera directa del Ejército de los Andes y de las montoneras de Varela y Peñalosa. Así, si la lectura acerca de las independencias latinoamericanas es que fueron traicionadas en sus orígenes, aparece este otro actor que trazaría un hilo de continuidad en las luchas de liberación. En tercer lugar, y lo que es fundamental, se afirma que “el 17 de octubre hace nacer a Perón”. De esta manera vemos como, desde el comienzo, la crónica del peronismo otorga el poder y la capacidad de acción a las masas movilizadas. Este es el peronismo que la película pretende estudiar, rescatar, y que por tanto contribuye a construir: la fuerza revolucionaria de un pueblo movilizado que sólo encuentra un modo de canalizarse a través del líder nacional. El peronismo es comprendido como una revolución nacional que vendría a completar esa independencia inconclusa, trunca. Los autores refuerzan el tratamiento del movimiento antes que

de la figura pública: para ellos, si bien la referencia al líder es fundamental, sólo existe en función de unas condiciones sociales y políticas que en la coyuntura lo hacen posible, necesario y sustentan su poder:

Perón no ocupa el poder como marxista; lo hace como político nacional, *obligado a improvisar una política y un partido*. Es la encarnación de una fuerza de masas, históricamente inmadura aún para darse otras formas de expresión que no sean las de un movimiento nacional y su caudillo. El nacionalismo popular del movimiento desata, en el '45, el proceso de liberación más avanzado que en ese entonces nuestro pueblo podía darse.⁴

Vemos así que los autores están pensando en un proceso de liberación que seguiría una serie de etapas de maduración, de las que el movimiento de masas nacional y popular fue la fase más avanzada hasta entonces. Sus limitaciones estarían brindadas por ese contexto, lo que nos lleva al siguiente punto.

En segundo lugar, entonces, consideremos la puesta en énfasis de los elementos discursivos más combativos de los dos primeros gobiernos peronistas, junto a la consideración de que la conciliación de clases fue una de las limitaciones principales a la “revolución justicialista”.

Son presentadas dos facetas del peronismo en el gobierno: por un lado, la que responde a las demandas más radicales del pueblo, de la que la figura de Evita será la voz principal, en tanto es considerada “la portaestandarte de las capas más profundas y explotadas”.

La otra faceta del gobierno de Perón será la conciliación de clases, que pondrá los límites a la “Revolución justicialista”. Se hará hincapié en la idea de que existían en el movimiento peronista una serie de contradicciones irresueltas que, cuando la coyuntura se volvió desfavorable pusieron la relación de fuerzas contra el régimen en el poder. Según *La hora de los hornos*, estas fueron generadas tanto por la base policlasista del movimiento, que de fortaleza se trocó en debilidad, como por la existencia de una burguesía industrial sin conciencia nacional, y por la pervivencia del poder económico oligárquico.

⁴ LHH, *Acto para la liberación*, 00:20:29 (las cursivas son nuestras).

De esto se deriva que

una revolución nacional que no liquida la contradicción fundamental con el enemigo es debilitada por sus contradicciones internas. Su política se vuelve vacilante. Ataca a la oligarquía, pero no elimina sus bases de sustentación. Invoca a la revolución social pero no lleva a fondo la revolución nacional. Oscila entre una democracia del pueblo y una dictadura de la burocracia.⁵

Tales afirmaciones se vuelven una lección política para el presente: profundizar la lucha, establecer claramente los polos de oposición, resolver las contradicciones con el enemigo.

La forma en que es presentado en el film el discurso de Perón del 31 de octubre de 1955, pone en la voz del mandatario un llamado a la acción política como violencia revolucionaria. El registro, un material de archivo oscuro y gastado, lo muestra frente a la plaza llena de espectadores enunciando las conocidas palabras: “a la violencia hemos de contestar con una violencia mayor. La consigna, para todo peronista, esté aislado o esté dentro de una organización es contestar a una acción violenta con otra más violenta”.⁶ El registro combativo con que es pronunciado dicho discurso encaja muy bien con el contexto político de finales de los años 60, con una clase trabajadora que ya transitó por la resistencia y empieza a experimentar nuevas formas de lucha. A la vez, aquella violencia de la que habla Perón es retomada en el film integrándola con su lectura fanoniana de los procesos revolucionarios, en que la violencia de los oprimidos es el arma legítima de su liberación.

Esto nos lleva al tercer punto que quiero exponer, el cual es que con base en ese diagnóstico, ese balance del peronismo, se llevará adelante la reconstrucción de la historia de la Resistencia como una continuación y profundización del movimiento revolucionario antiimperialista ya comenzado en el 45.

Se trata de un pasado inmediato para los autores: desde los años de realización del film, que abarcaron la franja 1966-1968, se orienta la mirada a los diez años anteriores (1956-1966), tomando como objeto el activismo de

⁵ LHH, *Acto para la liberación*, 00:23:18

⁶ LHH, *Acto para la liberación*, 00:31:05

aquellos trabajadores, cuadros sindicales y políticos que militaron desde el peronismo en la clandestinidad.

La cercanía en términos de tiempo, espacio y presencia de los actores, hacen que el film deba adoptar estrategias particulares en este punto del relato. Se recalca en primera persona las dificultades que tuvieron los autores a la hora de abordar el tema, sobre todo debido a la falta de información tanto oficial como de las mismas organizaciones sindicales y políticas; en este sentido la decisión de los autores fue remitirse a entrevistas con los propios actores históricos: obreros de base, activistas, dirigentes sindicales y políticos, campesinos, estudiantes y empleados. El propósito ahora explícito es sacar conclusiones, aprender de aquellas experiencias de lucha. Nos encontramos entonces con una historia activa, que se construye desde la lucha; el pasado se convierte en un arma más porque de él se extraerá el conocimiento necesario para llevarla a cabo.

Existe también un cambio en la forma y el ritmo de la narración. La voz *over* continúa pautando algunos temas, pero es la propia voz de los sujetos la que predomina. De esta manera, el film se adapta a la cadencia de sus discursos, que si bien son editados y montados conservan un ritmo, un carisma particular. Estos discursos se articulan en una lógica propia de la oralidad, más o menos lineal y más o menos desordenada, una mezcla de vivencias personales con experiencias colectivas de lucha.

Los capítulos alternan la caracterización de los modos que tomó la movilización, sus experiencias concretas y una contextualización social y política.

Podemos encontrar dos niveles de análisis. El primero vinculado a como se desarrolló la lucha obrera durante aquellos años, su impacto en la política y en la sociedad, cuya narración e interpretación sigue el hilo de la voz *over* en el resto del film; y un segundo nivel, inmerso en las características prácticas de la lucha, ceñido al discurso de los protagonistas. Lo que sobresale son tácticas útiles para la contienda sindical (en las movilizaciones y en las tomas de fábrica), una crítica al espontaneísmo y un llamado a la unificación de todos los sectores populares, incluidos estudiantes e intelectuales, para llevar a cabo tarea.

A modo de conclusión, si rastreamos las interpretaciones del pasado propuestas por *La hora de los hornos* a partir de 1945 veremos que en ellas, a pesar de los vaivenes de la historia, el movimiento popular y obrero sigue un

devenir vinculado a su resistencia frente al neocolonialismo. El surgimiento de Perón como líder político se percibe como resultado del movimiento de masas nacional y popular que es la expresión más madura que podían darse en ese momento las clases oprimidas. Se iniciaba de esta manera un proceso de liberación nacional, que troncaba con otros procesos similares en América Latina y el Tercer Mundo. Esta lucha continuó por una vía institucional durante los gobiernos de Perón, que, sin embargo, se agotó al no profundizar la vía revolucionaria. Si de todas formas septiembre de 1955 no fue más que una derrota táctica, el movimiento continuó con lo comenzado diez años antes, nuevamente hasta vaciar su capacidad disruptiva. Esto sirve para justificar que, en su presente, Cine Liberación reclame la necesidad de un nuevo salto en la radicalización de la lucha.

Cine Liberación se dedica a construir, entonces, un cine revolucionario: un cine que siente las bases para la movilización social y provea herramientas concretas para el presente. En este sentido, en lo que es una de las largas discusiones en el campo cultural de la época, apuesta por una práctica intelectual y artística que no espere a ver concretada la revolución social para actuar en función de la misma. Para esto, una de las herramientas que utilizará será volver a pensar la realidad, desde el pasado, reconstruyendo las interpretaciones establecidas, creando nuevos sentidos. A la vez, procurará aprender de ese pasado para aplicar esas lecciones en el presente. Estas posiciones no son aisladas, sino que condensan gran parte de las preocupaciones de la izquierda en sentido amplio durante la coyuntura, una coyuntura en la cual el pasado era una instancia de disputas todavía presente.

Referencias bibliográficas

- Campo, J. (2012). *Cine documental argentino*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- Cristiá, M. (2011). “Falsa la historia que nos enseñaron”. Argumentos visuales, sensibilización y revisión de la historia desde el peronismo revolucionario (Argentina, 1966/1976). *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. doi : 10.4000/nuevomundo.61131
- Devoto, F. y Pagano, N. (2009). Historiografía de las izquierdas. En F. Devoto y N. Pagano, *Historia de la historiografía argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Getino, O., y Solanas, F. (1979). Hacia un tercer cine. En A diez años de

- “Hacia un tercer cine”. Recuperado de <http://octaviogetinocine.blogspot.com.ar/2010/12/diez-anos-de-hacia-un-tercer-cine-1979.html>
- Mestman, M. (1999). *La hora de los hornos*, el peronismo y la imagen del Che. *Secuencias: Revista de historia del cine*, 10, 52-61.
- Mestman, M. (2007). Estrategia audiovisual y trasvasamiento generacional. Cine Liberación y el Movimiento Peronista. En J. Sartora y S. Rival (Eds.), *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*. Buenos Aires: Librería.
- Mestman, M. (2008) Raros e inéditos del Grupo Cine Liberación. A cuarenta años de *La hora de los hornos*. *Revista Sociedad*, 27, 27-79.
- Mestman, M. (2009). La exhibición del cine militante: Teoría y práctica en el Grupo Cine Liberación. En S. Sel (Comp.), *La comunicación mediatizada: hegemonías, alternatividades, soberanías*. Buenos Aires: CLACSO.
- Sorlin, P. (2005). El cine, reto para el historiador. *ISTOR. Revista de historia internacional*, 5(20), 11-35. Recuperado de <http://www.istor.cide.edu/revistaNo20.html>
- Stam, R. (1990). The Hour of the Furnaces and the Two Avant-Gardes. En Burton, J. (Comp). *The Social documentary in Latin America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.