

Autor: Adrián Celentano

Pertenencia institucional: IdHICS-FaHCE-UNLP

adriancelentano@gmail.com

Título: Representación y revolución: la crítica al mundo del libro en films ligados a las revistas de la nueva izquierda en los primeros setentas.

Resumen: Esta ponencia se concentra en la vinculación que establecieron dos revistas culturales centrales de la “nueva izquierda intelectual” argentina, *Cristianismo y Revolución* (1967-1971) y *Los Libros* (1969-1976), con dos destacados films de vanguardia, que entre otras apuestas propusieron contradictorias y complejas representaciones sobre el libro, la edición y la lectura. Nos referimos a “La hora de los hornos” (1968), celebrado por *Cristianismo y Revolución*, y “Alianza para el progreso” (1971), propagandizado por *Los Libros*. En una primera instancia reflexionamos sobre los registros que cada revista elabora sobre los films; en segunda instancia, estudiamos los modos en que los films aparecen asociados a los postulados de esas publicaciones; en tercera instancia, analizamos los abordajes que los films realizaron del mundo del libro y la edición.

Las diferencias entre la matriz marxista con la que simpatiza *Los Libros* y la matriz peronista combativa difundida por *Cristianismo y Revolución* involucran dos modos divergentes de radicalización de la crítica a las formas dominantes de relación de los intelectuales, el libro, la edición y la lectura. Adelantemos, que los films saludados por esas revistas profundizan esa radicalización, al tiempo que ponen de manifiesto las complejas operaciones críticas desde las que la nueva izquierda buscó desarticular instrumentos clave de la formación intelectual tradicional –entre los que se encuentran el libro, la edición, la lectura- y se apropió del lenguaje cinematográfico para interpretar la irrupción del “sujeto de la revolución”.

Representación y revolución: la crítica al mundo del libro en dos films y dos revistas de la nueva izquierda (1969-1973)

Adrián Celentano

Introducción

Desde mediados del siglo XIX y durante el corto siglo XX, la cultura de izquierdas no cesó de problematizar la relación entre la teoría y la práctica, o entre el pensamiento y la acción. La vinculación de los libros, las revistas y los periódicos con la práctica política requirió de la construcción de grandes aparatos de prensa, traducción, impresión, distribución y venta de materiales impresos. Pero no fueron pocos los momentos en que la apuesta política que ponían a circular esos aparatos editoriales mantuvo una relación tensa con su realización política revolucionaria. Un ejemplo de esa tensión es la advertencia de Antonio Gramsci de que la revolución rusa se realizó contra *El capital* (Ranciere, 2010); otro lo ofrece el rechazo de los manuales soviéticos que formuló Mao en su artículo “Oponeos a la veneración de los libros” (Zizek, 2010) o Guevara impugnando el saber comunista y a la vez llenando de libros la mochila de su última guerrilla (Piglia, 2004).

En la presente ponencia analizamos un momento argentino de esa tensión entre los aparatos editoriales revolucionarios y la realización de la política que prescriben. Primero, indagamos la repercusión que tuvieron dos films políticos en dos publicaciones clave de la nueva izquierda intelectual. Por un lado, nos detenemos en el modo en que la revista católica radicalizada *Cristianismo y Revolución* (1967-1971) reivindicó el documental político *La hora de los hornos* (1968), dirigida por Fernando Solanas y Octavio Gettino;¹ y, por el otro, en el modo en que la revista marxista estructuralista *Los Libros* (1969-1976) divulgó el film de ficción *Alianza para el progreso* (1971), de Julio Ludueña.

¹ El poeta cubano José Martí escribió “es la hora de los hornos y no se ha de ver más que la luz”, el Che Guevara recupera la frase en su célebre discurso de 1967: “Crear dos, tres, muchos Viet Nam, esa es la consigna”, en ambas citas se apoyaron Solanas y Gettino para titular su film documental (Marcorelles, 1969). Con el nombre de “Alianza para el progreso” se conocía la política norteamericana dedicada a Latinoamérica en los años sesenta. En esa época Robert Mc Namara, secretario de defensa de los Estados Unidos e impulsor de la guerra de Viet Nam escribió que Estados Unidos y América Latina conviven como dos lesbianas en un monstruoso acto de amor.

El poeta cubano José Martí escribió “es la hora de los hornos y no se ha de ver más que la luz”, el Che Guevara recupera la frase en su célebre discurso de 1967: “Crear dos, tres, muchos Viet Nam, esa es la consigna”, en ambas citas se apoyaron Solanas y Getino para titular su film documental (Marcorelles, 1969). Con el nombre de “Alianza para el progreso” se conocía la política norteamericana dedicada a Latinoamérica en los años sesenta. En esa época Robert Mc Namara, secretario de defensa de los Estados Unidos e impulsor de la guerra de Viet Nam escribió que Estados Unidos y América Latina conviven como dos lesbianas en un monstruoso acto de amor.

Nos interesa analizar las relaciones entre las revistas y el cine político porque, si bien las preocupaciones de *CyR* no incluían la crítica cinematográfica como sí lo hacía *LL*, el registro de esa relación permite enfocar las diversas críticas al libro que se formulaban desde la nueva izquierda-

***Cristianismo y Revolución* y “La hora de los hornos”**

Cristianismo y Revolución (*CyR*) fue fundada en 1967 por el periodista católico Juan García Elorrio, quien la dirigió hasta su muerte, en un misterioso accidente automovilístico, en enero de 1970. Entonces su compañera, Casiana Ahumada, asumió la dirección hasta que la publicación fue clausurada por la dictadura militar en 1971.² La revista funcionó como canal de difusión y toque de reunión de periodistas, sacerdotes, teólogos, intelectuales, sociólogos y militantes católicos que venían radicalizando sus posiciones bajo el influjo de la revolución cubana, el Concilio Vaticano II (1962-1965) y la encíclica *Populorum Progressio* (1967).

El compromiso político de los intelectuales es abordado sobre todo en el número 26 (diciembre de 1970). Junto a dos textos sobre la cuestión universitaria aparece un artículo titulado “Dependencia cultural y cultura militante”, firmado por “Mateo de la Calle”.³ Allí se cuestionan todas las expresiones culturales que estarían ligadas al imperialismo, entre ella la obra plástica de Marta Minujin y la semiología de Eliseo Verón, e incluso las fotografías de ambos llevan el epígrafe: “Happening y ciencia. Los bufones del rey”. Como

² Lenci, 2004; Campos, 2015; Slipak, 2015.

³ Mateo de la Calle “Dependencia cultural y cultura militante”, *CyR*, 26, diciembre de 1970, pp. 21-23.

contracara antimperialista, las fotos de los cineastas Solanas y Gettino tienen como epígrafe: “*La hora de los hornos*. Cine en libertad para una política de la liberación”.

En otras páginas del mismo número 26 de *CyR*, su sección “Comunicados” difunde una nota firmada por la Coordinadora de Grupos de Cine Liberación. Integran esos grupos tanto cineastas –entre ellos los encargados de filmar los cortos “Cinenoticias de la CGT de los Argentinos”- como los difusores regionales de las proyecciones clandestinas del film de Solanas y Gettino; y en sus actividades participaron los responsables de *CyR*, y no pocos de sus lectores.⁴

Las afinidades entre la revista católica y *La hora de los hornos* se extienden más allá de los saludos de los artículos y comunicados formulados por *CyR*: varias imágenes de tapa de *CyR* pueden ser leídas como fotogramas del film, pues su estética y contenido sugieren que podrían haber aparecido en éste o remiten a algunas que efectivamente aparecieron. Precisamente, la tapa del número que comentamos lleva la foto de un manifestante que trastabilla entre un policía que lo pateo y otro que lo golpea con su bastón; y una escena similar, filmada en cámara lenta, se descubre en *La hora de los hornos*. Otra afinidad de ese tipo se produce en torno del dirigente gráfico Raimundo Ongaro. En 1967 éste es entrevistado por *CyR*, que lo presenta como líder sindical combativo enfrentado al metalúrgico Augusto “el lobo” Vandor, representante del ala tradicional del gremialismo peronista. Ese mismo año Solanas y Gettino entrevistan a Ongaro para insertar en *La hora de los hornos* un reportaje que explica su línea sindical y su concepto de militancia –en el que las recurrentes citas bíblicas en latín lo tornan sumamente afín al catolicismo radicalizado de *CyR*-.

Si en las páginas de *CyR* la voz de Dios es la voz del pueblo, en el montaje de *La hora...* la voz en off es la voz omnisciente que busca el efecto de verdad junto a la cámara subjetiva. Como veremos en el próximo apartado, los mismos recursos son determinantes en la secuencia que *La hora de los hornos* dedica a la presentación de un libro de Manuel Mujica Lainez, de su público y de su posición como intelectual en la sociedad.

El escritor y los libros en “La hora de los hornos”

⁴ Mestman, Mariano, en *Doca. Documentaristas argentinos*.

El film *La hora de los hornos* fue realizado por Solanas y Gettino entre 1966 y 1968. Este año se estrenó en Italia, pero el gobierno militar argentino lo censuró y sus copias circularon clandestinamente hasta 1973. Durante esos años el cine político gozaba de gran prestigio entre los intelectuales y la militancia de la nueva izquierda, y *La hora de los hornos* tendió a funcionar como un ejemplo del nuevo cine latinoamericano y de la intervención esperable del intelectual revolucionario. El film, cuyo título completo es *La hora de los hornos. Notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación*, está dividido en tres partes: la primera, “Neocolonialismo y violencia”; la segunda, “Acto para la liberación”; y la tercera, “Violencia y liberación”. El fragmento que comentaremos aparece en la primera parte.

Revisemos ahora los principales argumentos presentados en el film sobre los libros, el público y la lectura. En la segunda parte, la voz en off de una locutora asegura que Argentina es “fruto de tres factores: oro inglés, brazo italiano y libro francés”. En *La hora de los hornos* la asociación del libro con la dominación oligárquica y la dependencia del imperialismo acompaña la impugnación del conjunto del sistema educativo y de la universidad. Luego, la pantalla muestra los asientos de un estadio y una voz en off transmite un tono de de noticias de espectáculo e invita: “y ahora vamos al salón Pepsi-Cola!”.

Entra la cámara subjetiva a un salón repleto de personas mientras se escucha música de jazz. Allí Mujica Láinez presenta su último libro: *Crónicas reales*. La cámara es siempre subjetiva y en movimiento observa desde cerca a los invitados como si fuese un invitado más. La mayoría son mujeres mayores con tapados de piel y sombreros; lujosas pulseras, collares y anillos, y hombres vestidos con saco y corbata. Sobre las mesas, bandejas con masas finas, vinos y Pepsi Cola. La voz en off del relator continúa y con ironía se funde con la voz de Mujica Láinez a quién se lo escucha enumerar los premios que lo consagran

La cámara recorre el salón y llega a una mesa que tiene los libros editados de Mujica Láinez. Nos muestra los títulos (*Invitados en el paraíso*, *El unicornio*, *La casa*, *Bomarzo*, *Aquí vivieron*) y luego encuentra a Mujica Láinez saludando con efusividad a una mujer, y a un grupo de personas, muy sonrientes. La cámara siempre subjetiva, se acerca a los rostros de los invitados, que beben, charlan y sonríen, y el discurso de Manucho continúa: “yo soy un hombre de formación muy europea”. El montaje que realizan los

directores tiñe de ironía un diálogo con un modelo del escritor liberal, de la traducción como ejercicio europeizante, de los premios como consagración prestada por las elites tanto al libro como a la edición y de la restricción de cierta lectura por el dominio de idiomas extranjeros.

La hora de los hornos se ocupa de la presentación del libro como espacio de sociabilidad de una elite, lo instala en ella como un objeto privilegiado mirado, autografiado y filmado apoyado en mesas. El libro pasa de mano en mano, aparece como un artefacto cultural que pone a los lectores, y especialmente a las lectoras, a su servicio mientras los alinea en una fila para comprar su ejemplar autografiado. En efecto, cuando el montaje presenta a Mujica Láinez firmando ejemplares, entra a primer plano auditivo una voz en off de una relatora. Mas bajo se mantiene el murmullo del salón y se escucha hasta el final de la secuencia la voz de Mujica Láinez leyendo fragmentos de su obra. La voz en off de la relatora explica:

El pensamiento de Mujica Láinez es también el de una intelectualidad sumisa al poder neocolonial. La *intelligentzia* del sistema, una elite que traduce al castellano la ideología de los países opresores. Su cultura de segunda mano tiene como coro griego a las capas medias intelectuales. Una elite híbrida, despersonalizada, siempre disfrazada de algo: de apoliticismo o de objetividad; de indiferencia o de inteligencia.

Esta voz *over* femenina (que no puede ser la de una lectora “señora gorda tipo Romero Brest”, que caracterizaba *CyR*) señala en esa *intelligentzia* la promoción de “ideas fuera de lugar”: la traducción como instrumento de opresión, la sumisión que produce ideas de “de segunda mano” cuya “hibridez” equivale a la falsedad. La imagen final de este apartado del film muestra las manos del escritor firmando con su pluma la primer hoja de un libro. Un corte presenta un cartel con letras blancas: “11. LOS MODELOS”. Cortemos aquí, pero para registrar una revista clave de la cultura universitaria: *Los Libros*.

La revista *Los Libros* y su “Alianza para el progreso”

El primer número de *Los Libros (LL)* apareció en Buenos Aires en 1969 bajo el sello de la editorial Galerna y la dirección de Héctor Schmucler.⁵ Colaboraban allí José Aricó, Juan Carlos Torre y otros integrantes de la fracción de la nueva izquierda intelectual que en 1963 había fundado la revista cordobesa *Pasado y Presente* (1963-1965).⁶ En su primer editorial, *LL* define su actividad como “crítica de la ideología”, y explica su posición sobre el libro: “la revista habla del libro, y la crítica que propone está destinada a desacralizarlo, a destruir su imagen de verdad revelada, de perfección a-histórica”. Desde ella promueve la crítica sistemática de las novedades bibliográficas –especialmente, la renovación de las lecturas marxistas según la matriz estructuralista althusseriana-, pero también se ocupa de los problemas señalados por la izquierda nacional (Panesi, 2001; De Diego, 2003; Celentano, 2014) y de la renovación de la literatura argentina y latinoamericana. En sus primeros años, *LL* se compuso de reseñas sobre las nuevas publicaciones en historia, filosofía, economía política y sociología; además, analizó los nuevos libros relativos a la crítica literaria, el psicoanálisis y las ciencias de la educación. A partir de los setenta, las reseñas fueron acompañadas de informes, documentos y artículos de fondo.

Si bien *LL* no lo explicitó, es fácilmente advertible que las definiciones estéticas y políticas sobre el cine integraban el proyecto de transformación de la crítica buscado por la revista –que, como mencionamos, estaba marcado por los matices y tensiones entre la prescripción política y la autonomía relativa de los intelectuales-.⁷

Durante 1972 *Los Libros* dedicó un número a la guerrilla tupamara, otro a la presencia del imperialismo norteamericano en Argentina y un tercero a la relación entre

⁵ En el n° 23 (noviembre de 1971), además de la dirección de Schmucler, se forma un Consejo de Dirección compuesto por Carlos Altamirano y Ricardo Piglia. En el n° 25 (marzo 1972) se suman a ese consejo Miriam Chorne, Germán García y Beatriz Sarlo. En el n° 29 (marzo-abril de 1973), Schmucler deja la dirección, que queda a cargo únicamente del consejo integrado entonces por Altamirano, Sarlo y Piglia, quienes la dirigieron hasta 1975, cuando Piglia abandona su lugar en el consejo, que permanece en manos de Sarlo y Altamirano hasta que los militares clausuren la revista en marzo de 1976.

⁶ Cozarinsky, Edgardo “Escritura y cine: dos tiempos verbales”, *LL*, 2, 1969.

⁷ Especialmente los textos de Edgardo Cozarinsky como “Escritura y cine: dos tiempos verbales” (*LL*, 2, ag. 1969, p. 13) y “Texto inédito”, la presentación de fragmentos de *Teorema* (*LL*, 7, ene. 1970). También se puede registrar los textos de Máximo Soto (*LL*, 8, 1970). Cozarinsky formó parte del grupo *under* de cineastas irreverentes, junto a Alberto Fischerman, Julio Ludueña, Miguel Bejo, Bebe Kamin y Edgardo Kleinman. Este grupo se diferenciaba del Grupo Goethe, integrado por cineastas concentrados solo en la experimentación, Wolkowicz (2011). Si bien en los setenta están claras las divergencias entre estos dos grupos por un lado y los grupos de cine militante por el otro, no deja de haber cruces y puntos de contacto (Oubiña, 2016: 72-73).

psicoanálisis y marxismo. Como ya han examinado Panesi y De Diego, ese número marca un punto de viraje en el itinerario de la revista y sus animadores. Ese viraje se advierte en las respuestas a la encuesta sobre la tarea de la crítica, pero también en el título de tapa – que luego se transforma en el subtítulo de la publicación: “PARA UNA CRITICA POLÍTICA DE LA CULTURA”. La tapa además anuncia en el borde superior derecho el análisis del film “Heroína” y una polémica sobre “Borges y la crítica”. La crítica de la cultura como práctica, la encuesta como método y un análisis radical del cine político constituyen las operaciones centrales de este número de *LL*.

Su editorial, “El silencio de Trelew”, articula dos procesos. Uno emerge determinado por la masacre de los presos políticos y la censura impuesta por la dictadura militar, proceso mirado con la lente de la crítica: Trelew es “la metáfora” y la censura es “el síntoma”. El otro proceso es la escritura de “ese gran texto clandestino y anónimo que circula entre las masas para nombrar la historia”: la prensa revolucionaria, las pintadas y los panfletos fabriles. Pero este número no despliega las cuestiones mencionadas en el editorial, sino que realiza una crítica política de la cultura.

El número entonces critica las instituciones educativas y la crítica literaria en clave estructuralista, y a ello suma la crítica cinematográfica. Horacio Prada ridiculiza e impugna *Heroína*, un film de Raúl de la Torre que traspone al cine la novela homónima, del conocido psicólogo Emilio Rodríguez, quien elaboró el guión junto al director.⁸ Prada cuestiona la eliminación del aborto y otras cuestiones abordadas en la novela y que al cineasta parecen resultarle incómodas. Además ironiza sobre la representación de los obreros: es verosímil presentarlos con mimeógrafos en el sindicato pero poco creíble que se manifiesten sin que la policía intente reprimirlos; es una pobre oposición mostrar a unos filosofando, “tiernamente homosexuales” y chupando el mate, mientras otros son capaces de desvirgar a una joven pero incapaces de hacerla gozar, como sí lo logra el psicólogo.

En lugar de valerse del psicoanálisis para oponerse al “sistema”, *Heroína* recurriría a una vaga terapia humanista que niega el inconsciente y cae en “una ideología liberal progresista” que pretende poner las cosas de nuevo en su lugar. El oportunismo político y

⁸ Horacio Prada, “Heroína: De la Torre al abismo”, *LL*, 28, pp. 26. Si bien no es tema que analizamos en este artículo, se puede inscribir el texto de Prada en la polémica teórica y política que se despliega en los números 25 y 27 de *LL*, con el título “Psicoanálisis y política en la Argentina” y en la reseña de Ludmer sobre la novela *Heroína* de Rodríguez, que cuestiona las debilidades de las oposiciones que propone la novela y las imposturas de su autor (*LL*, 7, enero 1970).

estético del film lo torna siervo de una sociedad a la que debería cuestionarse desde el psicoanálisis, el antihumanismo althusseriano, el marxismo y el cine político. Concluye Prada que para comprobar que *Heroína* no tiene nada que ver con el cine basta pensar “en *La hora de los hornos*” o “en Godard”. Esa mención insinúa la inscripción del film de Solanas y Getino, consagrado por Godard, en las obras saludada por *LL*, pero será la única referencia de la revista.

Las precisiones sobre el cine político ingresan a ese número de *LL* a través de “La ficción de la ficción es realidad”, un manifiesto del cineasta Julio Ludueña.⁹ Éste habría leído el texto en la proyección de su *Alianza para el progreso*, caracterizado por *LL* como “film erótico-político, prohibido en Argentina, realizado en Argentina”. Al igual que *La hora...*, el film de Ludueña fue prohibido por la dictadura militar y consagrado por el circuito de cine de autor europeo (en 1972 fue presentado en la Quincena de los realizadores de Cannes).

El mundo es el único que cambia a los films, asegura Ludueña, y advierte que: “antes de que el cine latinoamericano se marginara para recobrar su independencia, otros sectores ya habían elegido la libertad del enfrentamiento”. En *La hora de los hornos* el pueblo era el protagonista de la historia y hablaba a través de los testimonios. Lejos de ese populismo, Ludueña señala que “en los países colonizados la verdad tiene nombres muy claros, aunque no habita sus pueblos. Tratamos de hallar el método adecuado para que pueble sus films. En el cine también existen clases y *Alianza para el progreso* pertenece a la de la ficción”. También en oposición al film de Solanas, para Ludueña el cambio de sonido y de montaje de la información dominante, como el realizado por *La hora...*, es un arma de doble filo, pues así como las tomas fueron usadas para un sentido que el documental invierte, puede volver a cambiarse el sentido. Y tiende a ser el sistema el que dirige y ordena el registro del material. En cambio, al recrear un fenómeno, la ficción recuperaría un proceso “para explicarlo, descubrir su verdadera estructura y ensayar sobre él”. A diferencia del cine documental, el cine de ficción tendría la virtud de impedir que el

⁹ Para un análisis del grupo *under* porteño, ver Wolkowics (2011). Ludueña (y otros integrantes de ese grupo, como Cozarinsky) producen manifiestos y análisis sobre el cine, algunos de los cuales aparecen en *Los Libros*. Ese grupo de la nueva izquierda intelectual intervendría en las revistas culturales, los libros y los films de un modo divergente al del “tercer cine” pretendía transformar la “realidad social”.

sonido sea reutilizado y que las imágenes vuelvan a ser montadas. Es que en la ficción cada plano constituye una secuencia, un discurso completo.

Frente a la tradición del cine político latinoamericano (que *La hora de hornos* saluda a través de imágenes documentales de *Tire dié*, de Fernando Birri, y *Maioría absoluta*, del brasileño León Hirzman), Ludueña opta por una ficción que rompa con la previsible construcción del “realismo sin realidad” de Hollywood. Una ficción que dispute el dominio que mantiene la industria hollywoodense, “donde lo verdadero es inverosímil” y “la costurerita siempre debe dar el mal paso”. Para ello propone una ficción en la que los personajes “son símbolos, cada uno de ellos representa a una clase y la estructura dramática que los moviliza por medio de la conducta sexual, es el esquema que los intereses han trazado desde el poder para mantener la permanencia de una mentira”.

Tácitamente, Ludueña postula la ruptura de la mimesis representativa. A diferencia de *La hora de los hornos*, *Alianza para el progreso* no promueve la identificación entre la representación cinematográfica y el espectador. Pero ello no le impide formular ese cuestionamiento ético de la figura del espectador pasivo que recorre toda la película de Solanas y Getino. El imperialismo que ésta muestra y denuncia una y otra vez es puesto en ficción por Ludueña mediante una relación lesbiana forzada: la rubia bonita USA empuja a su cama a la morocha curvilínea Clase Media. Y en el manifiesto el cineasta precisa que son las ficciones las que permiten examinar “la cruel esterilidad de los vínculos coloniales”.

La cámara, la actuación y el escenario serían los elementos que describirían la realidad y su análisis dialéctico debiera estar marcado por la oposición entre el film y el código del espectador, entre los planos sociales y la economía sexual que adoptan. Bajo esta lupa acerquémonos a la secuencia de *Alianza para el progreso* que aborda el libro, la edición y el público.

En busca de la peor *Alianza* con los libros y la edición

La cultura del libro irrumpe en el film de Ludueña a través de una extensa secuencia. A continuación, un plano nos presenta a Lucho Ruptura, un joven de unos treinta años con todos los rasgos del intelectual hippie y comprometido: es flaco y alto, viste pantalones amplios y lleva un gran medallón, anteojos y barba corta. No falta ninguno de sus instrumentos de trabajo: un escenario vacío, libros, un piano, una máquina

de escribir, una botella de vino y el vaso, con el que luego brindará por su contrato con USA para hacer los murales en la autopista de la ciudad arrasada. Al acercarse la cámara, conocemos la escenografía de su obra de teatro de vanguardia. En una alegoría de los *happenings* de Marta Minujin y del Di Tella, vemos una estructura giratoria de madera que, en forma de torre, exhibe carteles que denuncian a la CIA, el hambre, el bombardeo de Hiroshima y la guerra de Viet Nam.

Lucho toca la guitarra y canta al lado de un piano cargado de libros y cuadros, hasta que es interrumpido por Clase Media, una morocha veinteañera de vestido corto, zapatos y cartera. Con esa llegada, la desacralización de la escritura y la ridiculización del intelectual comprometido se tornan explícitas. La joven le pregunta “¿por qué primero lo escribe a máquina y después lo pasa a mano?” y el intelectual contesta con una insólita referencia a la cosificación del hombre por la máquina: “No puedo permitir que la máquina sea el cauce por el que se deslizan mis ideas creadoras. Estoy preparando con esta música un espectáculo de protesta que me permitirá llegar al pueblo.”

A continuación el artista le muestra los cuadros de ese espectáculo “duramente social”, de un realismo que remite a Berni y Gómez Cornet y que tendría una “acción dramática con acciones físicas que tratarán de describir un texto que hice introspectivo para aumentar la valoración de la pobreza”. Entonces la joven introduce uno de los problemas que recorre a toda la nueva izquierda, “¿no teme a la censura?”, y el intelectual ensaya un optimismo cultural con el que nuevamente su compromiso queda ridiculizado, pues su intento de llegar al pueblo queda entrampado en la libertad individual: “¿Censura? esa en nuestra más trágica enemiga! Ella corta toda la libertad de crear. Aunque hay maneras de presentarle batalla y ganarle. Hay maneras de expresarse y ganarle aun a costa de cualquier precio ¡la libertad es fundamental para un artista! Esa es la lucha primera de un intelectual comprometido con su pueblo”.¹⁰

La ridiculización alcanza a los viajes de los intelectuales a Rusia y a la admiración por la actividad creadora que tienen las clases medias que realizan trabajos rutinarios. Ingresa entonces la cultura del libro de izquierda al conjunto de objetos desacralizados por

¹⁰ Resulta interesante la ironía de Ludueña, ya que participó en 1970 junto con Fischerman, Filipelli, Sorin y otros cineastas en “La noche de las cámaras despiertas”. Una noche en la que rodaron cortos individuales en solidaridad con un estudiante de cine al que le habían censurado un trabajo en la Universidad Nacional del Litoral. Pero la proyección de los cortos en Santa Fe desató un conflicto con los militantes radicalizados del público. Sarlo, Beatriz, *La máquina cultural*.

el film. Al igual que los asistentes a la presentación del libro de Mujica Láinez que aparecían en *La hora de los hornos*, aquí la Clase Media mira el libro, toca su tapa, confiesa que no lo leyó pero que lo conoce “de nombre, igual que a usted”. Entonces el director encuentra la posibilidad de precisar la ideología que promueve el film y para la que busca – sin ofrecer precisiones- sujetos revolucionarios más consistentes. Lucho dice: “es la lucha de un hombre, un hombre burgués, que descubre la hipocresía de su clase y sucumbe ante ella. Demuestro que todos los seres normales como usted en realidad son enfermos por un sistema que los enajena, que la sociedad debe cambiar, de lo contrario sucumbirá ante su propia podredumbre”.

Si en *La hora de los hornos* la secuencia sobre el libro terminaba con la cámara subjetiva enfocando las manos de Mujica Láinez autografiando un libro, en el film de Ludueña el intelectual comprometido toma una lapicera, abre el libro y asegura: “se lo voy a firmar bien grande”. Pero cuando está a punto de escribir la dedicatoria, se desencadena una situación inesperada e inverosímil: entra un soldado portando una ametralladora de juguete; Clase Media y Lucho Ruptura alcanzan a esconderse y una guerrillera obrera que sale de atrás de la escenografía, también con una ametralladora de juguete, mata al militar.¹¹ Siempre con el libro en la mano, Lucho Ruptura se asegura que la guerrillera se haya ido y le explica a Clase Media “saben lo que hacen, la violencia es el camino, por aquí... debería estar al lado de ellos”. Luego de mirar el cadáver del militar, concluye “la juventud es nuestra esperanza, el cambio se avecina” y llevando en una mano el libro y en la otra a Clase Media, sale de escena.

La trama comienza a resolverse cuando el general y USA matan al sindicalista y simulan que fue obra de los guerrilleros. Además de quedar desprestigiados, los guerrilleros pierden a uno de sus compañeros, quien es capturado, violado, torturado y asesinado por los soldados subalternos.¹² Los guerrilleros matan al empresario secuestrado y buscan al intelectual para que ocupe el lugar del guerrillero muerto. Así, el cuerpo del torturado representa la práctica militante de quienes consideran superado el libro del intelectual comprometido, al igual que en *La hora de los hornos*, donde la tortura no tenía

¹¹ Ese soldado muere varias veces en el film y reaparece en diferentes escenas.

¹² En *Informes y testimonios sobre la tortura en Argentina* (1972) el director platense Carlos Vallina radicaliza el abordaje de la tortura al intercalar la ficción (las perturbadoras escenas de fuerte teatralidad, inspiradas en trabajos de Alejandra Boero), con el registro documental (lecturas de cartas escritas en cautiverio y entrevistas a madres de torturados, como Reina Diez).

representación, pero la violencia represiva y la muerte integraba el repertorio de potenciales consecuencias para la militancia de quienes rechazaban el mundo del libro de Mujica Lainez.

Conclusión

Con este recorrido por revistas y films intentamos registrar en la producción cultural de la nueva izquierda el problema de la crítica política al libro, y con ello el problema de la forma estética, del trabajo ficcional y de las estrategias políticas. A partir de algunas propuestas de Ranciere (2010) sobre el “espectador emancipado”, podemos identificar a las revistas, los manifiestos y los films analizados como plataformas de crítica, formas de experiencia estética y modos de la ficción, tres espacios que configuran un vínculo específico con el *nosotros* de la política.

Las revistas de la nueva izquierda agitaron “grandes políticas” dentro de las que la crítica ideológica y el arte asumían la transformación radical de la experiencia sensible. Inscribiendo al mundo del libro en la experiencia estética, los dos films que analizamos emprendieron de modo diverso esa transformación. Sea mediante el montaje documental y la voz en off, o a través de la ficción y la búsqueda de “lo peor”, ambos se preocuparon por impugnar, desde el arte, las representaciones vigentes del libro, la edición, la escritura y la lectura. Y esa impugnación aparece como un requisito para conformar un nuevo nosotros de la política marcado por la transformación revolucionaria de la sociedad capitalista y la supresión del arte en su promesa histórica.

Bibliografía:

Aguilar, Gonzalo (2005), “La hora de los hornos: historia de su recepción”, en Claudio España (dir.), *Cine argentino. Modernidad y vanguardias 1957-1983*, Buenos Aires, FCE.

Campo, Javier (2014), “Filmando teorías políticas: dependencia y liberación en *La hora de los hornos*”, en *Política y Cultura*, 41, México.

Celentano, Adrián (2014) “Insurrección obrera y compromiso intelectual. *Los Libros y Cristianismo y Revolución* frente al Cordobazo y el Viborazo”, *Archivos*. 4.

De Diego, José Luis (2003), *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo?*, La Plata, Al Margen.

- (2015), *La otra cara de Jano. Una mirada crítica sobre el libro y la edición*, Buenos Aires, Amperstand, 2015.
- Marchessi, Aldo (2014), La revolución viene llegando. El impacto de la conferencia OLAS en la nueva izquierda conosureña (1967)", en Cristina Tortti (dir.) Mauricio Chama y Adrián Celentano (comps.) *La nueva izquierda argentina. Socialismo, peronismo y revolución*, Rosario, Prohistoria.
- Marcorelles, Louis (1969) "F. E. Solanas: La hora de los hornos. L'epreuve du direct" en *Cahiers du cinema*, 210.
- Mestman, Mariano, (2016), *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*, Buenos Aires, Akal
- (2008) "Raros e inéditos del grupo Cine Liberación", en *Sociedad*, 27.
- (1999) "La hora de los hornos, el peronismo y la imagen del Che", en *Doca. Documentaristas argentinos*.
- Panesi, José (2000), *Críticas*, Buenos Aires, Norma.
- Petra, Adriana (2008/2009), "Los intelectuales latinoamericanos y el imperialismo cultural. El caso del Proyecto Marginalidad", en *Políticas de la Memoria*, 8/9.
- Piglia, Ricardo (2004), "Ernesto Guevara, el último lector", en *Políticas de la Memoria*, 5.
- Oubiña, David (2016), "Argentina: el profano llamado del mundo, en Mestman, Mariano (coord.) *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*, Buenos Aires, Akal.
- Ranciere, Jacques (2010), *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial.
- Sarlo, Beatriz (1993), "Intelectuales y revistas. Razones de una práctica", *América. Cahiers du CRICCAL*, IV-V, pp. 9-16.
- (1998), "La noche de las cámaras despiertas", en *La maquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas*, Buenos Aires, Ariel.
- Slipak, Daniela (2015), *Las revistas montoneras. Como la organización construyó su identidad a través de sus publicaciones*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Solanas, Fernando y Octavio Getino (1973), *Cine, cultura y descolonización*, México, Siglo XXI.
- Tarcus, Horacio (1999), "El corpus marxista", Noé Jitrik y Susana Cella (eds.), *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 10, Buenos Aires, Emecé.

Wolkowicz, Paula (2011), “Un cine contestatario. Vanguardia estética y política durante los años setenta”, en Lusnich, Ana Laura y Piedras, Pablo, *Una historia del cine social y político en la Argentina (1969-2009)*, Buenos Aires, Nueva Librería.

Zizek, Slavoj (2010), “Mao Tse-Tung, el señor marxista del desgobierno”, en Mao Tse-Tung, *Sobre la práctica y la contradicción*, Madrid, Akal, pp. 67-78.