



Universidad de Guanajuato

División de Ciencias Sociales y
Humanidades



*Estética y Praxis Revolucionaria. Relación Político Estética en el Cine Latinoamericano.
El Cuerpo en el documental “La Hora de los Hornos”.*

Tesis para obtener el título de Licenciado en Filosofía.

Ricardo Gutiérrez Castañeda.

Director de tesis: Liliana García Rodríguez.

Junio de 2021.

Contenido

<i>Introducción.</i>	5
<i>Capítulo 1</i>	9
<i>El primer cine.</i>	9
1. <i>El papel de las Industrias Culturales en América latina.</i>	9
2.- <i>El papel de la Industria Cultural para los Estados Unidos.</i>	14
<i>Capítulo 2</i>	19
<i>El Segundo Cine</i>	19
1. <i>El Segundo Cine, características y objetivos.</i>	19
2. <i>Antecedentes e influencias del Segundo Cine.</i>	21
2.1 <i>El Neorrealismo Italiano.</i>	21
2.2 <i>La sencillez como principio operante.</i>	30
2.3 <i>Elementos formales del Neorrealismo italiano.</i>	32
3. <i>Fernando Birri y El Segundo Cine.</i>	34
3.1 <i>El Segundo Cine una propuesta pedagógica y su relación con el Neorrealismo Italiano.</i> .	34
3.2 <i>Poética de Transformación, propuesta estética y política del Segundo Cine en América Latina.</i>	46
a. <i>Síntesis entre estética y política.</i>	47
b. <i>La adaptación como paso necesario en la Poética de Birri.</i>	48
c. <i>La idea de ruptura dentro de la Poética de Liberación de Fernando Birri.</i>	51
3.3 <i>Conformación de una identidad del Tercer Mundo.</i>	53
a. <i>Coordenadas del cine Latinoamericano.</i>	54
b. <i>Tire dié, historia de una sub-identidad.</i>	57
c. <i>La Primera Fundación de Buenos Aires y La Pampa Gringa, la Historia como algo dinámico.</i>	61
d. <i>Palabra e Identidad.</i>	62
<i>Capítulo 3</i>	65
<i>El Tercer Cine. Estética y Praxis del Cuerpo.</i>	65
1. <i>Recapitulación</i>	65
2. <i>Estética y Praxis del Cuerpo</i>	67
2.1 <i>Punto de Partida</i>	70
2.2 <i>La Estructura del Documental</i>	71

2.3 La Hora de los Hornos como una Obra Abierta	73
a. La Hora de los Hornos como una Obra Abierta. La Superación del parámetro tiempo.	74
b. La Hora de los Hornos como una obra abierta. La relación entre el espectador y el cine comercial.	76
c. La Hora de los Hornos como una Obra Abierta. Superación de la censura y represión a la organización y participación popular.	77
2.4 Neocolonialismo y Despojo.	80
a. Neocolonialismo como factor económico.	80
b. Neocolonialismo como política intervencionista.	87
c. Neocolonialismo como despojo.	88
d. Neocolonialismo como práctica de la deshumanización.	93
Capítulo 4	97
El Cuerpo en la Hora de los Hornos	97
Cuerpo Maleable o Receptáculo	100
a. Recipiente y arcilla.	100
b. La ideología como creatividad e invención.	100
c. La ideología como ocultamiento y oscuridad.	103
d. La Ideología como lucidez y claridad	108
e. Conclusión.	109
Cuerpo Sacrificio	111
a. Neocolonialismo y sacrificio	111
Los Mártires Anónimos	112
La Dependencia	112
La Opción.	116
b. Liberación y sacrificio	117
Crear Muchos Vietnam	117
¿Coexistencia Pacífica?	118
Conclusión	120
Cuerpo Revolucionario	121
a. La Incertidumbre en el Cuerpo Revolucionario	121
b. Vitalismo en el Cuerpo Revolucionario	125
c. El sonido en el Cuerpo Revolucionario	126

<i>d. Creatividad e invención en el Cuerpo Revolucionario</i>	131
<i>Cuerpo Resurrección</i>	134
<i>Cuerpo Enemigo</i>	138
<i>a. Lo paradójico y lo trágico en el Cuerpo Enemigo</i>	139
<i>b. Lo contradictorio</i>	142
<i>Conclusiones</i>	144
Bibliografía	146

Introducción.

La presente investigación es un trabajo sobre estética y política y particularmente la manera en la que en Latinoamérica se les hace converger a través del cine. Sé que Hablar de Latinoamérica y del cine es señalar a dos mundos tan grandes, complejos y variados que tengo que indicar que mi exposición sólo la centraré en el análisis de un documental filmado en Argentina a finales de 1960, el cual es conocido como *La Hora de los Hornos*. Y al mismo tiempo habría que señalar que dicho documental pertenece al movimiento cinematográfico argentino nombrado por Octavio Getino y Fernando Ezequiel Solanas, sus fundadores, como el *Tercer Cine*.

La propuesta de mi análisis e investigación es indicar que en América Latina el *Tercer Cine*, por medio de su película estandarte, *La Hora de los Hornos*, estableció una relación muy profunda entre cine y política, y que dicha relación la cimentaron en la noción de cuerpo. Por qué específicamente en esta idea y no en otra, porque bajo la dictadura militar en la que se creó dicha película, el cuerpo y la vida era lo que estaban en juego.

No obstante, debo señalar que dentro del documental no existe un tratamiento directo sobre dicha noción, no hay en él algún apartado que hable sobre el cuerpo, sino que la encuentro de manera indirecta. Pero, a pesar de que no existe ninguna sección en la película que aborde el tema, existen ciertos elementos visuales, auditivos, de lenguaje cinematográfico y de composición, que así me lo sugieren, los cuales trataré de señalar a lo largo de la exposición. Al mismo tiempo, también quisiera aclarar que lo que estoy proponiendo a partir de este filme es sólo una manera entre muchas otras que existen de abordar a *La Hora de los Hornos*.

Por ejemplo, algunas de las interpretaciones que se le pueden dar a este documental, serían la de indicar que en el largometraje hay un tratamiento dogmático o maniqueo de la realidad de mediados del siglo XX; o la de señalar que la película es un documento de contenido estrictamente político y revolucionario, lo que la ubicaría en el imaginario como una expresión exclusivamente de tipo militante. Sin embargo, más allá de lo exactas que puedan ser dichas interpretaciones, creo que existe otra faceta de *La Hora de los Hornos*, la cual consistiría en que en dicha película existe un profundo amor y aprecio por la vida, lo que convierte a esta propuesta de Octavio Getino y Fernando Ezequiel Solanas, en una

Estética Vitalista. Aunque debo aclarar que esta interpretación también la encuentro de manera indirecta, al igual que la categoría de cuerpo que mencioné anteriormente.

Así que la noción de cuerpo y el vitalismo que se presenta mediante el aprecio por la vida, serán las piedras angulares de la exposición y serán tratadas en los capítulos tres y cuatro. Además, como ya señalé, *La Hora de los Hornos*, es producto de las reflexiones y propuestas del movimiento cinematográfico conocido como el *Tercer Cine*, lo que quiere decir que si existe un *Tercer Cine*, es porque hay un *Primer* y *Segundo Cine*. Los cuales abordaré en el primer y segundo capítulo respectivamente.

Dichas propuestas, las de catalogar al cine en un *Primer*, *Segundo* y *Tercer Cine* corresponden a Octavio Getino y Fernando Ezequiel Solanas. Las clasificaciones hechas por estos directores argentinos, obedecen a las características y condiciones propias de las cinematografías de cada región donde se producen. Por ejemplo, al Primer Mundo le correspondería el *Primer Cine* y al hablar del *Tercer Cine*, habría que ubicarlo en el Tercer Mundo; mientras que en el caso del *Segundo Cine*, no se puede hablar de una región en particular, sino de una serie de características que le corresponden a dichas producciones, las cuales guardan una estrecha relación con las dos cinematografías anteriores, pero sin pertenecer por completo a alguna de ellas, ya que sus autores guardan un ideario propio.

De esta manera, en el primer capítulo abordaré la perspectiva que tiene el Primer Mundo con respecto al cine, la sociedad y la vida en general, a partir del texto de T. Adorno y M. Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración*. Originando lo que Octavio Getino y Fernando E. Solanas llamaron el *Primer Cine*. Y además utilizaré el texto de Octavio Getino, *Cine Iberoamericano: los desafíos del nuevo siglo*, para contrastar la visión que tiene el Tercer Mundo con respecto a la *Industria Cultural* y la propuesta que hace en relación a ésta.

Siguiendo la línea anterior, en el segundo capítulo intentaré exponer la relación que el *Segundo Cine* guarda con la realidad, mediante el análisis de tres películas del Neorrealismo Italiano, *Ladrón de Bicicletas*, *Umberto D.* y *El Limpiabotas* y parte de las obras del director argentino Fernando Birri, principalmente *Tire Dié*, *La Pampa Gringa*, *La Primera Fundación de Buenos Aires*, *El Siglo del Viento*, entre otras. Como veremos, la postura del Segundo Cine con respecto a la vida será completamente diferente a la del *Primer*

Cine, ya que se comportará como un medio expresivo que tomará al mundo y a la sociedad del siglo XX para analizarlos, cuestionarlos y señalar aquello que podría ser de una manera diferente.

En el tercer capítulo comenzaré a delinear al *Tercer Cine* y los rasgos que hacen de esta expresión una manifestación de lo corporal en el documental *La Hora de los Hornos*, para ello utilizaré el tratamiento que en la película hacen los directores sobre el Neocolonialismo y a partir de ahí hacer mi propuesta sobre dicho concepto, ya que en ella está la clave para entender la propuesta del cuarto capítulo con la diversidad en la representación de las distintas corporalidades. Por lo tanto, en el tercer capítulo indicaré que la esencia del Neocolonialismo es el despojo, el cual aplica de diversas maneras. Por ejemplo, en un primer momento se presenta como un saqueo material y de recursos; en un segundo momento niega a los pueblos la capacidad de autodefinirse y gobernarse. Y finalmente, se presenta por medio de la deshumanización de las personas, siendo éste el despojo más radical de todos, ya que las transforma en no más que un cuerpo, un trozo de carne y sangre, al que se le puede aplicar cualquier tipo de barbarie sin el menor reparo. Dicho reduccionismo será el que dé origen a la propuesta del siguiente capítulo.

Como indiqué anteriormente, en el cuarto capítulo abordaré el tratamiento sobre lo corporal, que considero se encuentra de manera subyacente en *La Hora de los Hornos*. Dicho tratamiento consistiría en una propuesta hecha por el Tercer Mundo, la cual gravitaría en el reconocimiento de una diversidad de formas en las que el cuerpo puede presentarse en estas regiones, cada una con características diversas y objetivos diferentes, con la intención de superar el reduccionismo deshumanizante aplicado por el Neocolonialismo. La primera de estas formas será el Cuerpo Maleable o Receptáculo, el cual se caracteriza por ser utilizado como recipiente de las ideologías dominantes y libertarias; la segunda manifestación es el Cuerpo Sacrificio, se identifica con aquellos cuerpos que son sacrificados para que se cumplan los objetivos de las fuerzas invasoras y aquellos que se sacrifican en favor de la liberación; la tercera opción es el Cuerpo Revolucionario, éste sería el encargado de sostener la praxis revolucionaria y será esta fuerza destructora la que permita apreciar que en esta corporalidad se presenta también un vitalismo y un amor por la vida; la cuarta expresión somática es el Cuerpo Resurrección, se presenta como un despertar que se da en vida y que

permite la rehumanización por medio de la rebelión de los cuerpos sometidos; y finalmente, el Cuerpo Enemigo, será aquél representado a través de las fuerzas invasoras neocoloniales e imperialistas, el cual al mismo tiempo representará lo paradójico y lo trágico para el Cuerpo Revolucionario y Resurrección, ya que será la praxis de estos dos últimos, encaminada a deshacerse del Cuerpo Enemigo, la que probablemente impida su liberación y reapropiación plena de su corporalidad.

Capítulo 1

El primer cine.

1. El papel de las Industrias Culturales en América latina.

Para Octavio Getino y Fernando Ezequiel Solanas, realizadores del movimiento cinematográfico argentino conocido como *El Tercer Cine*, en los inicios de este medio de expresión era posible hablar de cinematografías propias de un país, como un cine italiano, ruso o alemán, ya que cada uno poseía determinados rasgos que permitían una diferenciación clara entre ellos; no obstante, después de la Segunda Guerra Mundial, durante la etapa de expansión estadounidense, dichas especificaciones se habían diluido, en razón de un predominio del modelo de cine norteamericano. Ya no existía la probabilidad de encontrar una diferencia entre las producciones de los distintos países; el cine norteamericano, como dueño de la industria y los mercados, se había apropiado también de las formas y fórmulas para producir películas.

Si en los inicios de la historia -o prehistoria- del cine podía hablarse de un cine alemán, de un cine italiano, de un cine sueco, etc., netamente diferenciados y respondiendo a características culturales nacionales, hoy tales diferencias, al límite, no existen. Las fronteras se esfumaron paralelamente a la expansión del imperialismo yanqui y al modelo de cine que aquel, dueño de la industria y de los mercados, impondría: el cine americano. Resulta difícil en nuestros tiempos distinguir dentro del cine comercial y aun en gran parte del llamado 'cine de autor', una obra que escapa a los modelos del cine americano. El dominio de este es tal que incluso los films 'monumentales' de la cinematografía reciente de muchos países socialistas, son a su vez monumentales ejemplos de la sumisión a todas las proposiciones impuestas por los modelos hollywoodenses, que como bien diría Glauber Rocha, dieron lugar a un cine de imitación. (Getino P. 6 y 7).

Al predominio del cine norteamericano, con sus modelos y métodos de producción, los integrantes del Tercer Cine le dieron el nombre de *Primer Cine*; éste se caracterizará por sus prácticas económico-industriales e ideológicas-culturales.

El cine americano impone, desde esta filosofía, no sólo sus modelos de estructura y lenguaje, sino también modelos industriales, modelos comerciales, modelos técnicos. Una cámara de 35 mm, 25 cuadros por segundo, lámparas de arco, salas comerciales para espectadores, producción estandarizada, castas de cineastas, etc., son hechos nacidos para satisfacer las necesidades culturales y económicas no de cualquier grupo social, sino las de uno en particular: el capital financiero americano.

Al lado de esta industria y de sus estructuras de comercialización, nacen las instituciones del cine, los grandes festivales, las escuelas oficiales y, colateralmente, las revistas y críticos que la justifican y complementan. Estamos ante el andamiaje del primer cine, del cine dominante, aquel que desde las metrópolis se proyecta sobre los países dependientes y encuentra en éstos sus obsecuentes continuadores. (Pág. 7 y 8)

Sin embargo, para algunos autores como Octavio Getino, realizador argentino del Tercer Cine, la producción audiovisual no se reduce a la creación cinematográfica, ni mucho menos a los planteamientos del Primer Cine. Para Getino las producciones audiovisuales forman parte de las Industrias Culturales, las cuales cumplen la función específica de desarrollar y promover la identidad cultural de los pueblos, socioculturalmente están orientadas “[...] a la producción de bienes y servicios culturales destinados específicamente a satisfacer y a promover demandas de contenidos simbólicos.” (Getino. Pág. 9). El autor argentino identifica al cine dentro de estas industrias culturales, es decir, las producciones cinematográficas, y audiovisuales en general, propician la creación del identitario¹ cultural de una comunidad, al mismo tiempo que promueven los intercambios entre diversas culturas. (Getino. Pág. 9)

La importancia de estas Industrias Culturales para los pueblos latinoamericanos radica en que han sido una poderosa herramienta para comunicar sus procesos autoexpresivos, local, regional y mundialmente. Nacieron como parte de imaginarios colectivos que ampliaron el intercambio cultural con el resto del mundo; por lo tanto, colaboran para que las culturas latinoamericanas se distinguan del resto. Además, propician el reconocimiento mutuo de problemáticas, sueños y proyectos de estos pueblos².

Para Octavio Getino las Industrias Culturales son bidimensionales y una de estas caras correspondería a lo intangible, es decir, corresponde al desarrollo y reproducción de identidades, al reconocimiento de sueños, memorias y proyectos, además de promover una diferenciación cultural. Mientras que a la otra faceta le correspondería el plano material, económico, industrial, tecnológico y el autor la llama dimensión tangible.

¹ Esta es el concepto que el autor utiliza para designar la capacidad que tienen un pueblo de crear imágenes de sí mismo, que ayuden a señalar las distinciones entre una cultura y otra; al mismo tiempo colabora para compartir memorias, sueños, problemas y proyectos colectivos. La música también forma parte de esta capacidad expresiva, no sólo el audiovisual. Cfr. Getino, Octavio, Cine Iberoamericano: los desafíos del nuevo siglo, Argentina, Ediciones CICCUS, ISBN 978-987-9355-41-1, Pág. 9, 10. En adelante me referiré a este concepto como *autoexpresión*, ya que la palabra *identitario* no existe en el diccionario.

² Cabe destacar que no sólo el cine o los largometrajes de carácter comercial forman parte de estas industrias culturales, también la complementan la música popular, las películas educativas, institucionales, publicitarias, de desarrollo social y todas aquellas manifestaciones audiovisuales experimentales. Op. Cit. Págs. 9, 10.

A estas características de las IC como promotoras y reproductoras de identidades, memorias, sueños y proyectos colectivos, se agrega la que también le es propia y particular, y que está representada también por su dimensión material y tangible. Esta incluye la industrialización y la prestación de servicios de bienes culturales, la innovación tecnológica, las inversiones, el comercio, el empleo, con una participación directa, cuantificable y medible, en el PIB, la PEA, las Cuentas Nacionales y el desarrollo social y económico de cada comunidad. (Getino. Pág. 10.)

Para el cineasta y teórico argentino, las Industrias Culturales son uno de los elementos autoexpresivos más relevantes que tienen los pueblos latinoamericanos; sin embargo, a esta dimensión intangible debemos sumar otra característica muy importante, pero que va en sentido contrario a la autoexpresión, y tiene que ver con la ideología, ya que ofrece a la cultura como engaño de masas. Los autores Max Horkheimer y Theodor W. Adorno ya señalaban lo anterior en el texto *Dialéctica de la Ilustración* (W. Adorno & Horkheimer, 1998.), cuando se referían a que dicha práctica era llevada a cabo en los países industrializados, principalmente en los Estados Unidos. En estas naciones utilizarían al cine, la radio, los medios impresos, la televisión, como los principales medios para difundir las ideas que mejor armonizaran con los sectores dominantes de la cultura, la economía y la política, encargados de la administración.

Para algunos pueblos, las Industrias Culturales representan potencialmente un medio autoexpresivo, pero para otros son el signo de la enajenación. Una vez que las producciones espirituales son reclamadas por la cultura, éstas se convierten en un elemento más de la administración. De esta manera la cultura se transforma en engaño de masas.

La barbarie estética cumple hoy la amenaza que pesa sobre las creaciones espirituales desde que comenzaron a ser reunidas y neutralizadas como cultura. Hablar de cultura ha estado siempre contra la cultura. El denominador común <<cultura>> contiene ya virtualmente la captación, la catalogación y clasificación que entregan a la cultura en manos de la administración. Sólo la subsunción industrializada, radical y consecuente, es del todo adecuada a este concepto de cultura. Al subordinar todas las ramas de la producción espiritual de la misma forma al único objetivo de cerrar los sentidos de los hombres, desde la salida de la fábrica por la tarde hasta la llegada, a la mañana siguiente, al reloj de control, con los sellos del proceso de trabajo que ellos mismos deben alimentar a lo largo de todo el día, esa subsunción realiza sarcásticamente el concepto de cultura unitaria, que los filósofos de la personalidad opusieron a la masificación. (W. Adorno & Horkheimer, 1998, págs. 175, 176)

Por ello, no es difícil deducir que la industria audiovisual norteamericana, como propagadora de una ideología específica, represente un pilar importantísimo en sus estrategias geopolíticas, al tratar de afianzar su hegemonía como potencia mundial. Los productos de esta industria marcan las pautas culturales en el resto del mundo, lo que a su vez interfiere o

afecta en la creación y reproducción de la autoexpresión cultural de los demás pueblos. Hablar en términos de ideología es algo complejo, pero se radicaliza todavía más cuando este tema se comienza a concebir de manera interconectada, es decir, cuando se entiende que de forma aislada ninguna estrategia funciona. Así, no es difícil encontrar un vínculo muy estrecho entre ideología y economía (entre el plano ideológico-hegemónico y el material-económico), ya que no sólo se exportan valores y creencias, sino que de esta manera también se promueven los negocios de las grandes industrias de los países.

Esas cualidades específicas de la industria audiovisual, que a su vez la distinguen de otras IC, han servido de excelente recurso a la economía de las grandes naciones, principalmente a los EE.UU., para promocionar sus pautas culturales y el consumo de sus productos y servicios en buena parte del mundo. El ejemplo más claro de esto lo constituye el cine de ese país, un cine culturalmente nacional –hoy más universalmente ‘situado’ que nunca al formar parte de las estructuras militares y económicas más poderosas y ‘localizadas’ del planeta- que, además de exportar a todo el mundo los valores y las creencias dominantes en dicha sociedad, ha servido a la nación norteamericana para promover en todo el mundo los negocios de sus grandes compañías.

A este punto resulta casi obvio recordar que la economía global norteamericana no hubiera alcanzado el desarrollo que actualmente tiene de no haber contado con la existencia de poderosas industrias culturales, en particular las del sector cinematográfico y audiovisual, las que complementaron y reforzaron a escala globalizada su hegemonía planetaria. (Getino. Pág. 12).

Para la industria del Primer cine es importante difundir una ideología que corresponda a los intereses de las élites norteamericanas³, pero esto no sería nada sin el negocio y la ganancia que todo ello representa. Poco le interesa que el predominio de sus productos culturales impida la autoexpresión de los pueblos a lo largo del mundo; por encima de todo prioriza el dinero y el poder⁴.

³ A estas minorías rectoras pertenecen los *Majors*, que son las principales productoras de cine comercial; entre ellas se encuentran la Metro Goldwyn Mayer (MGM-UA), Paramount, Twentieth Century Fox, Warner Bros., Universal, Sony Pictures y Disney, y en menor medida se encuentran las mini-*majors* como Lorimar, Embassy, Orion, entre otras. No obstante, a finales de la década de 1990, la mayoría de estas fueron absorbidas por otras transnacionales como Time Warner, Credit Lyonnais, Viacom, News Corporation, Sony, Seagram, las cuales se dedican a diversas actividades como consorcios televisivos, productores de electrónica, fondos de inversión, destilerías, grupos multimediáticos, entre otros. Cfr. Getino, Octavio, *Cine Iberoamericano: los desafíos del nuevo siglo*, Argentina, Ediciones CICCUS, ISBN 978-987-9355-41-1 Pág. 15, 16, 17.

⁴ Para los países industrializados, los productos derivados del audiovisual representan la segunda o tercera fuente de divisas provenientes del extranjero, con las cuales movilizan recursos a nivel interno. El Valor Agregado Bruto de estas industrias en Estados Unidos en 2001, fue de 535.100 millones de dólares, lo que representa el 5.24% del PIB de ese país en ese año. Según la Intellectual International Property Alliance (IIPA) la importancia económica de este sector se ha multiplicado cinco veces, pasando de una ganancia neta de

Es clara la relación entre producciones cinematográficas y política, al menos para el Primer Cine y la parte económica da muestras de ello. Es demasiado dinero invertido, tanto en la adquisición de las “*Majors*”, como en la producción de películas aumentando los riesgos. Los empresarios saben de la posibilidad de no poder recuperar su capital, pero a pesar de que son conscientes del peligro individual que conlleva dicha aventura, han encontrado la manera para que la agenda política de los Estados Unidos a nivel internacional les otorgue ciertas garantías a su inversión, en gran medida porque las ganancias de las producciones fílmicas también ayudan al crecimiento económico de ese país y con ello fortalecen su papel de potencia mundial.

Las *majors*, sin embargo, son la cara visible del control sobre la franja más conocida e importante, al menos económicamente, del cine norteamericano. Históricamente el maridaje entre ellas y el Departamento de Estado ha servido para que la industria cinematográfica de este país haya contado con un proteccionismo político sólo comparable al que tuvieron las industrias del campo socialista hasta finales de los '80.

El tema del cine y el audiovisual forma parte de la agenda de relaciones internacionales de los Estados Unidos con cualquier otro país del mundo y, de manera más particular, con aquellos que representan un volumen importante en materia de mercados. El símbolo personal de ese maridaje y de las políticas de presión, e incluso de chantaje, efectuadas habitualmente en distintas naciones, estuvo dado hasta hace muy poco tiempo por la figura de Jack Valenti, presidente sempiterno de la Motion Picture Association of America (MPAA) y de sus filiales en las distintas regiones del planeta.

En este sentido, la ubicación del cine como actividad de servicios de entretenimiento, y no como relevante hecho cultural o artístico, retiró a esta industria de las políticas gubernamentales de subsidios o ayudas estatales, brindándole en cambio un respaldo mucho más contundente y efectivo, como lo ha sido habitualmente el de carácter político y estratégico. De ello dan cuenta en los años recientes las reiteradas exigencias del gobierno norteamericano para excluir al cine y al audiovisual de todo tipo de proteccionismo en los acuerdos que se negocian en el marco de los Tratados de Libre Comercio, en el proyecto del ALCA y en el interior de la Organización Mundial de Comercio (OMC). En todos estos casos se han desatado legítimas reacciones por parte de aquellos gobiernos y empresarios, autores y técnicos que están decididos a preservar la producción fílmica local –tal como lo ha hecho siempre el Estado norteamericano con su propio cine- en tanto expresión de los imaginarios colectivos y los procesos identitarios de cada comunidad y, con ello, de la diversidad y la democracia cultural. (Getino. Págs. 17,18).

105.400 millones de dólares en 1977, hasta los 535 mil millones en obtenidos en 2001; lo que representan un crecimiento del 7% anual en materia económica sólo para estas industrias, mientras que el resto de los sectores económicos apenas alcanzaron un crecimiento del 3% anual. Cfr. Getino, Octavio, Cine Iberoamericano: los desafíos del nuevo siglo, Argentina, Ediciones CICCUS, ISBN 978-987-9355-41-1 Págs. 10,11.

2.- El papel de la Industria Cultural para los Estados Unidos.

Como acabamos de ver, para el autor Octavio Getino, las Industrias Culturales son importantes porque ayudan en la autoexpresión de las diversas culturas y pueblos del mundo, es decir, ayudan a crearse una imagen propia con rasgos singulares, colaboran para compartir memorias, sueños y proyectos en común, son parte de los imaginarios colectivos de cada región. El audiovisual, es una pieza de estas industrias y el cine es piedra angular de las mismas. Sin embargo, no todo el cine se conduce por ese camino, hay un tipo de producciones que se empeñan en marcar con letras de fuego su hegemonía en todo el planeta, imponiendo sus modelos de creación, además de su ideología, en donde su agenda política y económica juegan un papel muy importante. Al ser éstas sus prioridades, promoverá patrones de igualdad, tanto en los productos como en los sujetos, al grado de diluir las individualidades y las conciencias. Dicha cinematografía es la del *Primer Cine*, el cine comercial relacionado directamente con las producciones de Hollywood.

La industria del entretenimiento norteamericana, que a su vez contiene al cine, marca todos sus productos con el signo de la igualdad, las diferencias que se pudieran encontrar en éstos cada vez se refieren a aspectos que, en el caso de las películas, se concentran en “[...] diferencias de número de estrellas, de riqueza en el despliegue de medios técnicos, de mano de obra y decoración, y a diferencias en el empleo de nuevas fórmulas psicológicas.” (W. Adorno & Horkheimer, 1998, Pág. 168, 169). Dichas distinciones se dan en un plano superficial, no se promueven para distinguir un producto de otro, sino para generar patrones de consumidores, al organizarlos, clasificarlos, en grupos según sus intereses y posibilidades, facilitando su manipulación. (W. Adorno & Horkheimer, 1998. Pág. 168)

Para todos hay algo previsto, a fin de que ninguno pueda escapar; las diferencias son acuñadas y propagadas artificialmente. [...] Cada uno debe comportarse, por así decirlo, espontáneamente de acuerdo con su <<nivel>>, que le ha sido asignado previamente sobre la base de índices estadísticos, y echar mano de la categoría de productos de masa que ha sido fabricada para su tipo. Reducidos a material estadístico, los consumidores son distribuidos sobre el mapa geográfico de las oficinas de investigación de mercado, que ya no se diferencian prácticamente de las de propaganda, en grupos según ingresos, en campos rojos, verdes y azules. (W. Adorno & Horkheimer, 1998, Pág. 168)

Los dirigentes de los sectores empresariales como el del petróleo, la química, la electricidad y el acero, están convencidos de que no pueden permitir que se generen patrones opuestos, a

los propuestos por ellos en la tendencia social objetiva⁵; si algo se da de manera espontánea, es absorbido, “patrocinado” y puesto en función de sus metas (W. Adorno & Horkheimer, 1998. Pág. 167), porque existe “[...] la común determinación de los poderosos ejecutivos, de no producir o permitir nada que no se asemeje a sus gráficas, a su concepto de consumidores y, sobre todo, a ellos mismos”. (W. Adorno & Horkheimer, 1998, Pág. 167). Los monopolios culturales, en palabras de los autores, son débiles y dependientes de estos grandes sectores económicos, así que harán lo posible por cumplir las metas de sus rectores, a fin de no perder el estatus que ocupan dentro del entramado social. (W. Adorno & Horkheimer, 1998. Pág. 167, 168).

La estandarización y producción en serie no es sólo una consecuencia de la técnica alcanzada por la Industria Cultural, sino que se debe dimensionar de manera más acertada como un efecto del rol que juega dentro de la economía (W. Adorno & Horkheimer, 1998. Pág. 166). Consecuencia directa de lo anterior es que el cine, y cualquier otro tipo de expresión, ya no necesitan cargar con el título de arte, ahora se pueden ofrecer como negocio y éste funciona como la ideología que justifica la poca calidad que presenta la oferta del entretenimiento. Es una industria transparente, no hay pudor en presentar abiertamente su tendencia, afín con la utilidad (W. Adorno & Horkheimer, 1998. Pág. 166), “[...] su poder se refuerza cuanto más brutalmente se declara”. (W. Adorno & Horkheimer, 1998, Pág. 166).

La estandarización y producción en serie llega hasta el cine, la radio, los medios impresos, la televisión, como partes de un mismo sistema, que todo lo reduce a la semejanza; no hay un respeto al público en lo que se le ofrece, ni en lo que se espera de él, es decir, un subproducto estandarizado y en serie.

La cultura marca hoy todo con un rasgo de semejanza. Cine, radio y revistas constituyen un sistema. Cada sector está armonizado en sí mismo y todos entre ellos. Las manifestaciones estéticas, incluso de las posiciones políticas opuestas, proclaman del mismo modo el elogio del ritmo de acero. (W. Adorno & Horkheimer, 1998, Pág. 165).

La única expectativa que se tiene del público es que no ofrezca resistencia a ser reducido a la igualdad, una vez que es incluido dentro de la sociedad; su capacidad de resistencia es

⁵ Término usado por los autores. Cfr. W. Adorno, Theodor; Horkheimer, Max, *Dialéctica de la ilustración fragmentos filosóficos*, Madrid, Editorial Trotta, 1998, Pág. 167.

eliminada y al prescindir de esta cualidad podrán aceptar casi cualquier condición de vida. “La liquidación de lo trágico confirma la liquidación del individuo”. (W. Adorno & Horkheimer, 1998, Pág. 199). La tragedia es entendida por Adorno y Horkheimer como la resistencia que anteriormente se ofrecía a la amenaza representada por las deidades míticas (W. Adorno & Horkheimer, 1998, Pág. 196, 197), mientras que en la actualidad, en la época de la cultura industrializada, se concentra como la amenaza de la aniquilación (W. Adorno & Horkheimer, 1998, Pág. 196) de todos aquellos que no colaboren en la tarea de ser absorbidos por la colectividad, de ser reducidos a la igualdad.

Cada uno puede ser como la sociedad omnipotente, cada uno puede llegar a ser feliz con tal de que se entregue sin reservas y de que renuncie a su pretensión de felicidad. En la debilidad de cada uno reconoce la sociedad su propia fortaleza y le cede una parte de ella. Su falta de resistencia lo califica como miembro de confianza. De este modo es eliminada la tragedia. En otro tiempo, la oposición del individuo a la sociedad constituía su sustancia. (W. Adorno & Horkheimer, 1998, Pág. 198).

Para que un individuo deje de oponer resistencia a la sociedad, su existencia tendrá que ser compacta y sin lagunas, mezclada con algo de sufrimiento (W. Adorno & Horkheimer, 1998, Pág. 196), esta realidad sufrida se transforma en el destino de los sujetos del capitalismo tardío. “El destino trágico se convierte en el castigo justo, como era desde siempre el ideal de la estética burguesa”. (W. Adorno & Horkheimer, 1998, Pág. 196, 197). No es de extrañar que el ideal trágico se encuentre por todas partes, “[...] así la industria cultural asigna a lo trágico su lugar preciso en la rutina”. (W. Adorno & Horkheimer, 1998, Pág. 197). Es la rutina la que se encarga de empobrecer las cualidades espirituales e intelectuales de las personas, y es el propio tedio, la sin razón del día a día, el que se encarga de hacer que el destino trágico se lleve a cabo; así, el individuo se amalgama con la sociedad.

La cultura industrializada hace aún algo más. Ella enseña e inculca la condición que es preciso observar para poder tolerar de algún modo esta vida despiadada. El individuo debe utilizar su disgusto general como impulso para abandonarse al poder colectivo, del que está harto. Las situaciones permanentemente desesperadas que afligen al espectador en la vida diaria se convierten en la reproducción, sin saber cómo, en garantía de que se puede continuar viviendo. Basta tomar conciencia de la propia nulidad, suscribir la propia derrota, y ya se ha comenzado a formar parte. La sociedad es una sociedad de desesperados y por tanto una presa de los *Rackets*⁶. (W. Adorno & Horkheimer, 1998, Pág. 197, 198).

⁶ Los autores llaman *Rackets*, a los grupos que son capaces de garantizar el dominio en el capitalismo de Estado, una especie de superioridad política, por encima de la economía; además de ser sistemas de extorsión de dinero. Cfr. W. Adorno, Theodor; Horkheimer, Max, *Dialéctica de la ilustración fragmentos filosóficos*,

La disciplina que deben observar los individuos sumidos en la rutina, es provista por la misma rutina; la desmoralización individual, en las sociedades de masas, jamás ha sido pretexto para que éstas alcancen su perfeccionamiento moral, el cual encuentra un excelente conducto en la industria del entretenimiento, por medio de la ética intachable de la víctima.

El cine trágico se convierte efectivamente en un instituto de perfeccionamiento moral. Las masas desmoralizadas por la existencia bajo la coersión del sistema, que demuestran estar civilizadas sólo en comportamientos automáticos y forzados que dejan translucir por doquier rebeldía y furor, deben ser disciplinadas por el espectáculo de la vida inexorable y por el comportamiento ejemplar de las víctimas. La cultura ha contribuido siempre a domar y controlar los instintos, tanto los revolucionarios como los bárbaros. (W. Adorno & Horkheimer, 1998, Pág. 197).

Con la eliminación del elemento trágico y la reducción a la igualdad de los sujetos, se busca controlar sus necesidades y gustos, así como moldear sus conciencias. Sin importar la latitud en que se encuentren, esta industria⁷ llegará hasta ellos por cuestiones ideológicas, además del interés económico, ya que como se afirma en el documental *La Hora de los Hornos* (Solanas & Getino, 1968), la guerra en latinoamérica se libra, ante todo, en la mente del hombre⁸, es una batalla por el control de sus conciencias.

Así, la Industria Cultural norteamericana, por medio del Primer Cine, en lugar de estimular la capacidad de autoexpresión en otras latitudes, promueve la estandarización de objetos e individuos. Una consecuencia directa de la creación de estos patrones es que se

Madrid, Editorial Trotta, 1998, Pág. 91. También confróntese la introducción de Juan José Sánchez a esta misma obra, Pág. 22.

⁷ Para el autor Octavio Getino, los mercados extranjeros son muy importantes para la industria del Primer Cine, ya que representan más de la mitad de la facturación de sus ganancias, siendo los países de la Unión Europea los que mayor plusvalía reportan (Alemania, Reino Unido, Irlanda, Francia, España e Italia, son los principales consumidores de este cine); en el caso de los circuitos de proyección Latinoamericanos también son importadores y consumidores de las mismas películas, sólo que su aportación a las ganancias del cine de Hollywood es apenas del 10%, ya que el promedio de número de veces que una persona va al cine en estos países es apenas una vez por año, además del bajo costo de las entradas. Tal vez, en términos económicos, no sea el mercado más redituable, pero en términos geopolíticos, el panorama cambia. Cfr. Getino, Octavio, *Cine Iberoamericano: los desafíos del nuevo siglo*, Argentina, Ediciones CICCUS, ISBN 978-987-9355-41-1 Pág. 21.

⁸ Cfr. *La Hora de los Hornos*, 35 mm, Pallero, Edgardo (producción), Solanas, Fernando; Getino, Octavio (dirección), Argentina, CINESUR S. A. (productora), 1973, (264 minutos, sin restricciones), Son., B y N. (1:11'10"- 1:14'15")

elimina la posibilidad de los espectadores de afirmar su individualidad frente a lo universal al haber suprimido el elemento trágico, todo debe entrar en el mismo corsé. La Industria Cultural propone no crear un producto para cada individuo, sino crear bloques o grupos de individuos, para un solo producto. Esa era la tendencia a mediados del siglo XX cuando Adorno y Horkheimer escribieron *Dialéctica de la Ilustración* (W. Adorno & Horkheimer, 1998), y el panorama en las primeras décadas del siglo XXI no es más prometedor, incluso, aventurándose un poco, se puede decir que es un problema que ha encontrado las características idóneas para agudizarse y una solución difícilmente se alcanza a vislumbrar.

Capítulo 2

El Segundo Cine

1. El Segundo Cine, características y objetivos.

El concepto del *Primer Cine* que se abordó en el capítulo anterior, fue una propuesta de los representantes del *Tercer Cine*, Octavio Getino y Fernando Ezequiel Solanas. En dicha propuesta el *Primer Cine* sería al que ubicamos comúnmente como cine comercial producido por Hollywood. En el capítulo mencionado traté de relacionar a ese tipo de producciones con el concepto de la Industria Cultural como industria de masas en los Estados Unidos, haciendo énfasis en señalar que la práctica cinematográfica no es ajena a intereses económicos y políticos. En contraste se expuso la postura de Octavio Getino con respecto a lo que representan las Industrias Culturales en Latinoamérica, ya que en contraposición a la masificación que se logra en el Primer Mundo, en el Tercer Mundo servirían para autodefinir y expresar diversidad.

Casi paralelamente al desarrollo del Cine-Industria norteamericano o *Primer Cine*, surge una nueva postura cinematográfica denominada como el *Segundo Cine*⁹. Esta nueva alternativa procurará ya no ser un discurso dominante, sino un señalamiento de la realidad social de mediados del siglo XX, de los estragos de la Segunda Guerra Mundial, de la inminente consolidación del capitalismo como sistema, así como una fuerte crítica a los modelos tradicionales de hacer cine en occidente. El *Segundo Cine* tendrá presencia en varias partes del mundo con diversos directores como sus representantes, entre ellos podemos destacar a los franceses Jean-Luc Godard y Francois Truffaut; al español Luis Buñuel; a De Sica y Zavattini, realizador y guionista del Neorrealismo italiano, respectivamente, entre muchos otros. En Latinoamérica también hubo representantes de esta tendencia y tal vez el más representativo fue el argentino Fernando Birri que al igual que sus colegas europeos, propuso al cine ya no sólo como un medio de entretenimiento, sino como una herramienta para generar conciencia en el público. La principal diferencia entre Birri y los directores mencionados, entre otros, es que el argentino hablaba de colonización y comenzó a señalar

⁹ Hay que señalar que esta propuesta o división del cine la van a hacer Octavio Getino y Fernando E. Solanas, creadores del *Tercer Cine*, los directores y películas ahí ubicados nunca se autodefinieron como integrantes de ella.

el estado de dominación al que se sometía a esta parte del continente y que se notaba de manera más contundente en el área cultural, política y económica.

La influencia del pensamiento y la obra de este director se propagaron por toda Latinoamérica y ha perdurado hasta nuestros días, al grado de ser considerado por la autora Julianne Burton como el precursor del Nuevo Cine Latinoamericano: “[...] Fernando Birri es reconocido como pionero de lo que se llamaría movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano.” (Burton, 1991, pág. 23). Pero la importancia de dicho autor para este trabajo no radica en este dato, sino en que será uno de los principales referentes e influencias de Getino y Solanas, los creadores del *Tercer Cine* en Argentina.

Varios podrían ser los rasgos que caracterizan al cine de Fernando Birri, sin embargo para delinear esta parte del trabajo utilizaré sólo tres, que considero dan forma a su visión y teoría. En el primero de ellos trataré de señalar su profundo *Sentido Pedagógico*, que va desde la concepción de su cine, hasta su método y práctica cinematográfica. Creía que el cineasta latinoamericano debía ser educado o sensibilizado por y en su entorno, de esa manera se hacía consciente del medio neo-colonizado que lo rodeaba y así podía ayudar a generar ese mismo conocimiento en el público. El carácter educador de su propuesta convertirá a su obra en una *Poética de Transformación*, éste será el segundo punto a tratar. Sus imágenes serán el medio de esta poética, con la que trataba de dar conciencia a las personas y así tuvieran la oportunidad de modificar su realidad subjetiva o interna y como consecuencia pudieran transformar la realidad objetiva o externa. Por último, el autor expresaba un gran interés por encontrar una *Identidad Latinoamericana*, misma que ayudaría a sacar del subdesarrollo económico, político y cinematográfico a esta región. En los siguientes párrafos trataré de ampliar estos puntos que considero dan forma y sentido a la propuesta latinoamericana del *Segundo Cine* o *Nuevo Cine Latinoamericano*.

No obstante, antes de comenzar a desarrollar las ideas anteriores, es necesario detenerme para hablar un poco de los antecedentes estéticos que marcaron a Fernando Birri, ya que de esa manera quedará más clara su visión, postura y métodos, al igual que servirá para comenzar a entender las ideas y propuestas de Getino y Solanas. La corriente cinematográfica de la cual se nutrió Birri fue el Neorrealismo Italiano, así que me detendré

para señalar lo que considero son algunos de sus rasgos y la relación que el cineasta argentino guardó con ella.

2. Antecedentes e influencias del Segundo Cine.

2.1 El Neorrealismo Italiano.

Al ser Fernando Birri depositario de los postulados del Neorrealismo Italiano, es conveniente abordar los rasgos más característicos de este movimiento para entender un poco la evolución de la propuesta del cineasta argentino, que si bien no es una calca de la vanguardia italiana, sí la toma como punto de partida. También me gustaría aclarar que la interpretación que hago para exponer los caracteres de esta corriente es una interpretación personal y libre de las películas *Ladrón de Bicicletas*, *El limpiabotas* y *Umberto D*, de Zavattini y De Sica, guionista y director respectivamente. Así que al Neorrealismo Italiano al que me referiré será sólo al de estos autores, ya que hubo muchos más representantes de esta corriente, cada uno con ideas diferentes con respecto al otro, pero para este trabajo me limitaré a señalar el de estos dos cineastas.

El Neorrealismo Italiano es un movimiento cinematográfico muy complicado de entender e interpretar. En un principio creía que con unos cuantos trazos podría delinearlos, sobre todo porque no quería profundizar demasiado en este tema al no ser un trabajo exclusivo del mismo. Creía que sin mayor problema podría llegar a la otra orilla, pero me equivoqué y fui llevado hacia aguas más profundas. Pronto me encontré revisando una y otra vez a Bazin y su texto *¿Qué es el cine?* (Bazin, 1990) y varias películas de este género, tratando de encontrar pistas que me ayudaran a descifrarlo. Y lo mejor que pude lograr fue comprender que en este caso sólo podía interpretar libremente antes que cualquier otra cosa.

Considero que la complejidad del Neorrealismo de Zavattini y De Sica radica en la articulación que hace de las partes que lo conforman. La primera de ellas es la psicológica, representada por el aspecto personal y espiritual de los autores, su sentir. La segunda es un componente material que está orientado hacia lo externo, es decir, al aparato social y las relaciones sociales que se reproducen en él. El Neorrealismo logra unir lo psicológico y lo material en un conjunto de películas donde es difícil distinguir las fronteras que separan a un aspecto del otro. La problemática a la que me enfrenté surgió cuando traté de identificar los límites que distinguen sus partes. Me di cuenta que este enfoque estaba equivocado, ya que

no son elementos indistintos entre sí, sino que en realidad ambos se complementan como si fueran las dos caras de una misma moneda, por lo menos en esta vanguardia. Paradójicamente, entre ellos no existe necesariamente una armonía, pero debido a su naturaleza inquieta ambas partes logran fusionarse. El resultado de esta articulación es un cuestionamiento por parte de los autores, una pregunta sencilla en cuanto a su forma, pero contundente en su contenido. En ella se manifiesta su preocupación causada por la incertidumbre de su presente¹⁰. Y es que los filmes ya mencionados, antes que ser películas de tesis o melodramas que apunten a describir la crudeza de la realidad, me parecen una interrogante hecha por Zavattini y De Sica, la cual expresa su preocupación por el presente, pero proyectada hacia el futuro, la cual desde mi análisis podría ser la siguiente: si nuestra realidad, nuestro presente se basa en un principio de incertidumbre o irracionalidad debido a un conflicto bélico y dicho desasosiego es la única cara que nos ofrece, ¿qué futuro nos espera? Y por realidad en este caso debemos entender todo lo externo a ellos, todo el entramado social y las relaciones que se reproducen en él. Por lo tanto, considero que el Neorrealismo de Zavattini y De Sica se posiciona como el señalamiento de un estado de cosas, pero no lo hace mediante la afirmación de ciertas tesis, sino a partir de la incertidumbre y más específicamente, a través de la pregunta, de un cuestionamiento causado por la irracionalidad de la guerra y la incertidumbre que genera.

Y es que la incertidumbre a la que me refiero está presente en las tres historias mencionadas, con diferentes sucesos y personajes, pero igual de categórica. Por ejemplo, en el caso de *Ladrón de bicicletas*, el contexto representado no es capaz de garantizarle su supervivencia a un obrero desocupado, como lo es Ricci, el protagonista de este relato. En esta historia la ‘tragedia’ no radica en que un ladrón pobre le robe a un trabajador pobre como le sucedió al personaje principal (Bazin, 1990, pág. 357), sino en la falta de certeza en la vida de éste último una vez que le ha sido arrebatada su bicicleta como el único medio con el cual

¹⁰ No hay que olvidar que el contexto en el que surge y se desarrolla el Neorrealismo italiano es después de la Segunda Guerra Mundial y si algo caracteriza a un entorno post-bélico es la falta de certidumbre en lo económico y político, lo que influye también a nivel personal, disminuyendo las expectativas presentes y futuras. Pero el interés de Zavattini y De Sica por su contexto era apenas equiparable con su preocupación por el futuro, debido a que el presente puede ser un parámetro para vislumbrar el porvenir y en el cine encontraron el medio para expresar esa inquietud.

comenzaría a mejorar su situación económica y la de su familia; en el caso de *El Limpiabotas*, no existe la certeza para que Giuseppe y Pasquale puedan alcanzar su emancipación o autonomía con respecto a sus condiciones de vida, ya sea con la ayuda de las instituciones o sin ellas. En cambio, lo único que sí se garantiza es el castigo a quien se atreva a buscarla como le sucedió a estos dos niños, protagonistas de la película; en *Umberto D* la incertidumbre también acompaña a Umberto, el protagonista, y a su perro, al ser olvidados por el aparato social, llevándolos al extremo de la mendicidad y considerar el suicidio.

Las inquietudes existenciales de los personajes no son más que las aspiraciones de cualquier persona a que se cumpla lo mínimo para su subsistencia y desarrollo armónico, ya sea tener un trabajo, construir su emancipación y un lugar donde vivir, si no se puede garantizar lo mínimo, entonces la inquietud por el porvenir se hará presente. De esta manera, la interrogante por el futuro se encuentra entreverada a lo largo de las tres historias, subyace en ellas, pero también es expresada literalmente en ciertos momentos que pueden parecer no tan significativos e incluso ornamentales a la narración. Por ejemplo, en *Ladrón de bicicletas*, durante la primera parte de la película, Ricci es recién acomodado en su nuevo trabajo pegando carteles, pero necesita forzosamente de su bicicleta, el inconveniente es que la tiene resguardada en una casa de empeño. Una vez que logra recuperarla gracias al esfuerzo que hace su esposa, María, intercambiando algunas sábanas, ésta le pide que la acompañe a cumplir con un encargo, pero sin darle más información. Cuando llegan al lugar donde cumplirá su pendiente le pide que la espere, en principio el protagonista se muestra renuente, pero termina accediendo. Después de un rato al mismo edificio llega un grupo de señoras preguntando por la divina, una mujer que puede ver el futuro. A Ricci le parece raro y sube detrás de ellas para encontrar a María dentro de una habitación en compañía de otras personas esperando su turno para ser atendidas por la vidente. Tras algunos intentos fallidos Ricci logra sacar del lugar a su pareja, María le confiesa que le debe dinero a la mujer porque pudo ver que él conseguiría empleo. Sin embargo, la actitud que adopta el nuevo trabajador es de suspicacia, no puede creer que una persona tome en serio ese tipo de actividades, así que mira el asunto con ligereza, incluso pareciera no interesarle, a no ser porque su esposa perderá un poco de dinero. Su desinterés es justificado, ya que su nuevo empleo le promete la seguridad del sustento a él y a su familia y ante tales circunstancias la pregunta por el futuro no tiene sentido, ya que la incertidumbre de un presente sin trabajo ha desaparecido.

No obstante, su postura frente al porvenir cambiará una vez que le es arrebatada su bicicleta, el único medio que le daba trabajo y la posibilidad de darle sustento a su familia, devolviéndolo a su estado de incertidumbre anterior. Durante su travesía por encontrar a su compañera de trabajo, hace una pausa con su hijo para reflexionar en su situación; su preocupación le hará cambiar de parecer con respecto a la clarividencia y en su desesperación acudirá con la divina, la mujer a la que antes había desdeñado, para preguntarle por su futuro, hará hincapié en si podrá recuperar la bicicleta, lo único que le daba tranquilidad económica; sin embargo, cuando está frente a la adivinadora ésta no es capaz de darle certeza alguna sobre su destino, la única información insustancial que le proporciona es que si no la encuentra rápido no la podrá recuperar.

La incógnita por el futuro también está presente en la película de *El Limpiabotas*, sólo que aquí será Giuseppe y Pasquale los encargados de plantearla, aunque rodeados de circunstancias distintas a las de *Ladrón de bicicletas*. Giuseppe y Pasquale son un par de niños que se dedican a limpiar, en su mayoría, el calzado a soldados ocupacionistas, para así cumplir su sueño de poder comprar y mantener un caballo. Pasquale no tiene familia ni un lugar fijo donde vivir, prácticamente en el sitio donde se acomode ahí pasa la noche; la situación de Giuseppe es distinta, él sí tiene familia, aunque viven en condiciones muy austeras. Uno de los hermanos de Giuseppe se gana la vida como delincuente y en uno de sus escamoteos les pide ayuda a los dos niños; su misión consiste en visitar a una mujer que se dedica a la clarividencia para ofrecerle un par de sábanas de contrabando. Después de que la mujer acepta comprarlas, Giuseppe le pide que les diga su futuro, en principio la quiromante se niega, ante la actitud de la mujer el niño reacciona lanzando una pregunta aún más contundente, su impacto resuena como un golpe lanzado no sólo a la mujer, sino al espectador: acaso es porque los niños no tienen futuro, pregunta Giuseppe. La trama de la película se encargará de responderle, mientras tanto el acto adivinatorio es interrumpido por el hermano delincuente y otro de sus cómplices que actúan como agentes de policía que censuran el contrabando. Los falsos oficiales les piden a los muchachos que se vayan con el dinero que la mujer les ha pagado, esa será la recompensa por su ayuda. A los niños parece no importarles nada de lo que acaba de pasar, lo único que les emociona es que ya tienen el dinero suficiente para comprar su caballo.

Al igual que Ricci que basaba en su bicicleta la certidumbre de su presente, los niños la basan en el caballo, ya que como figura metafórica éste representa la emancipación de su situación como parias de la sociedad. A diferencia del protagonista de *Ladrón de Bicicletas*, la certeza que ellos buscan no es de tipo económico, sino espiritual o tal vez existencial, ya que el poder que tienen de adquirir un caballo los convierte no sólo en propietarios privados de un bien, sino sobre todo en potenciales dueños de su porvenir. Es decir, al ser capaces de comprar un caballo, pese a su condición económica y social, están demostrando que pueden superar dichas limitaciones, que se pueden emancipar de ellas, otorgándose a sí mismos la posibilidad real de transformar su futuro, por eso la sensación de victoria y orgullo que se percibe cuando los niños han comprado el caballo y cabalgan sobre él en la avenida por donde circulan los autos; además, esto explicaría la importancia que se le da al animal durante el juicio al que son sometidos por su participación en el delito contra la adivinadora; sin embargo, el precio de la libertad es alto y en el caso de estos niños también con resultados trágicos.

La idea de un mejor futuro para los protagonistas de estas dos películas se desvanece, porque no depende completamente de ellos, sino que también interfiere un complicado e interconectado aparato social, el cual no puede garantizar la tranquilidad económica de un desempleado ni tampoco promueve la libertad o independencia con respecto a las condiciones de vida austeras de sus miembros. En su lugar lo que se presenta en ambas historias es un despojo, aumentando la incertidumbre en la vida de estas personas. Por ejemplo, Ricci es separado de su bicicleta, una herramienta indispensable de su trabajo y Pasquale, al igual que Giuseppe, son despojados jurídicamente de su libertad por la complicidad del crimen que cometió el hermano de éste último.

Otro tema interesante en *El Limpiabotas*, es el giro que hacen los autores con respecto al rol de la impartición de las sanciones por parte del sistema jurídico hacia los protagonistas y de éstos hacia ellos mismos. Como se acaba de mencionar, el caballo que son capaces de comprar dos niños que casi viven en la calle representa su libertad con respecto a sus condiciones materiales tan limitadas, lo que significa que un par de limpiabotas pueden obtener la posibilidad real de transformar su futuro, implicando un riesgo para las instituciones del contexto fascista en el que se desarrolla la historia. La respuesta de este

sistema frente a la osadía de un par de muchachos es castigarlos suprimiendo su libertad, lo que resulta esperado, pero lo verdaderamente interesante en la dinámica punitiva que ofrece la película es la reacción de Pasquale en la parte final de la misma, al tomar el lugar de sus captores y perfeccionar sus prácticas. La amistad entre Giuseppe y Pasquale durante su estadía en el reformatorio se fractura gracias a una serie de malos entendidos. Los nuevos amigos de Giuseppe lo envuelven en un plan para escapar de la cárcel, pero son descubiertos y sólo él y otro chico logran huir ayudándose del caballo que había comprado con el apoyo de su viejo amigo Pasquale. Una vez que éste se da cuenta de la acción de su antiguo camarada decide ayudar a las autoridades indicándoles el lugar al que se dirige. Cuando llegan al establo donde resguardaban al animal, Pasquale se escabulle para ser el primero en encontrar al aparente traidor Giuseppe antes de que lo hagan los guardias del reformatorio, cuando lo logra arremete contra él hasta provocar su muerte. El hecho de que Giuseppe sea libre sin su ayuda y para ello se haya valido del caballo que era propiedad de los dos, representa una ofensa, una traición para Pasquale, por eso su deseo de castigarlo. Es prácticamente la misma acción que ellos dos llevaron a cabo juntos anteriormente al conseguir su autonomía, sólo que ahora Pasquale es el que experimenta la afrenta que sufrió el sistema que los castigó con su encarcelamiento, aunque el muchacho va más allá, ya que el sistema carcelario castiga física y psicológicamente, lo cual hasta cierto punto es lógico, pero el joven llega al extremo al ser capaz de quitarle la vida a su amigo. Llevó a la práctica algo con lo que sus captores sólo se atreven a soñar, perfeccionó las prácticas punitivas de las instituciones penitenciarias al hacer que sean los propios condenados los que hagan valer su castigo. La libertad o autonomía que ambos niños habían logrado la han perdido, Giuseppe porque ha muerto y Pasquale porque actuó de la misma forma que las autoridades al castigar un acto de reapropiación de la libertad, anulando al mismo tiempo la suya. Con su acción eliminó la posibilidad de ambos de tener un futuro, por ese motivo el caballo simplemente los abandona y se aleja, finalizando de esa manera la película.

A diferencia de *Ladron de bicicletas* y *El limpiabotas*, en la película *Umberto D* no existe ningún acto adivinatorio capaz de mirar el futuro. El protagonista no necesita de ninguna vidente que se lo haga saber, porque de alguna manera es capaz de entreverlo o por lo menos lo puede deducir, la situación de desahucio en la que lo ha puesto el aparato social le ayuda en esta tarea. A pesar de ello, la incertidumbre del presente en esta película sigue

vigente y tal vez de manera más clara, ya que es esta pesadez la que hace que Umberto, el anciano protagonista, tome la decisión de quitarse la vida. Será la frialdad de un sistema que no es capaz de garantizar lo mínimo necesario para subsistir, la que obligue a este hombre a cambiar su actitud vital. Por ejemplo, en la primera parte de la película se organizará con otros jubilados para marchar por un aumento en su pensión y así aligerar sus deudas, posteriormente el cuidado de sí lo hace internarse en un hospital por una simple infección en la garganta; una vez que se ha recuperado es capaz de salvarle la vida a su mejor amigo Flike, un pequeño perro que siempre lo acompaña, al rescatarlo de una muerte segura en la perrera. Actos que denotan la intención de este hombre por seguir viviendo. Pero conforme las circunstancias de desahucio se agravan, su perspectiva frente a la vida cambia y ya no luchará políticamente por un aumento en su pensión, sino que será arrastrado a pensar en la mendicidad, tampoco será capaz de luchar por su vida y la de su amigo, sino que intentará suicidarse en compañía de él.

La incertidumbre en las vidas de los personajes depende del tipo de relaciones que se reproducen en el aparato social, así que cualquier esfuerzo por parte de ellos por erradicarla es inútil. Las relaciones económicas basadas en el intercambio de un bien por otro bien son las que más influyen en el desarrollo de las películas, de ellas dependen los medios gracias a los cuales los protagonistas pretenden hacer sus circunstancias menos complicadas. Por ejemplo, en el caso de Ricci, él puede obtener su bicicleta hasta que su esposa la intercambia por unas cuantas sábanas; en el caso de Pasquale y Giuseppe tienen que intercambiar algo de dinero por su caballo y del hecho de que Umberto pueda pagarle a la casera depende que no se quede en la calle. Pero basar su tranquilidad en el intercambio que exigen este tipo de relaciones propias del capitalismo, es muy arriesgado, equivale a cimentarla sobre el aire, debido a la volatilidad de las leyes económicas. Por lo tanto, no podía ser garantizada su estabilidad en ningún caso. Aquí me atreveré a indicar que Zavattini y De Sica comenzaron a cuestionar, entre otras cosas, el nuevo orden mundial producido por la Segunda Guerra Mundial y el perfeccionamiento del capitalismo como su sistema económico dominante, reflejado en el tipo de relaciones como en las que se acaban de mencionar. Los autores fijaron una postura con respecto a las condiciones de su entorno, que se tradujo en un cuestionamiento a un estado de cosas y es esta última característica una de las principales

cualidades del *Segundo Cine*, división en la que se inscribe el Neorrealismo Italiano, como se dijo anteriormente.

Sin embargo, para autores como André Bazin el Neorrealismo no se caracteriza por un rasgo de señalamiento y denuncia, sino que tiene otro propósito que es el de transformar la vida en espectáculo. “[...] ya que tiene por propósito paradójico el hacer no un espectáculo que parezca real, sino, inversamente, convertir la realidad en espectáculo: un hombre anda por la calle y los espectadores se asombran de la belleza de un hombre que anda. Hasta una más amplia información, hasta que se realice el sueño de Zavattini de filmar sin montaje noventa minutos de la vida de un hombre, *Ladrón de bicicletas* es sin duda la expresión extrema del neorrealismo.” (Bazin, 1990, pág. 506). Al proponer lo anterior, Bazin nos obliga a ver sólo como algo bello el hecho de que un hombre deambule por la ciudad buscando su bicicleta, restándole importancia al conjunto de acontecimientos que lo han llevado a andar por la ciudad, desproveye de fuerza y dignidad a las palabras e imágenes de Zavattini y De Sica. Sin embargo, no considero que esa sea la postura que quieren fijar los autores, porque significaría que su sensibilidad la utilizaron sólo para enmarcar la belleza de lo decadente. Por el contrario, creo que si los autores vieron algo en su contexto no fue solamente esa belleza de la que nos habla Bazin, sino también la incertidumbre e irracionalidad como principio predominante de su realidad, como se mencionó líneas atrás. Además el punto de vista de Bazin promueve un distanciamiento entre la película y lo que está representando, el cine se vuelve la asíntota¹¹ de la realidad, pero para que ésta se transforme solamente en un espectáculo, ya que según él, el sueño de Zavattini es filmar la vida de un hombre al que no le pasa nada. “¿He dicho ya que el sueño de Zavattini es hacer un film con noventa minutos de la vida de un hombre al que no le pase nada? Incluso eso es para él el ‘neorrealismo’. Dos o tres secuencias de *Umberto D* hacen más que dejar entrever lo que podría ser un film semejante: son ya fragmentos realizados. Pero no sigamos equivocándonos sobre el sentido

¹¹ Asíntota es una expresión matemática que se utiliza en cálculo en la graficación de funciones de tipo racional. La asíntota es una línea recta que se traza como límite de un conjunto de datos, es decir, dicha información jamás toca la asíntota, la evade, formando una línea curva que jamás tocará a la asíntota. Para Bazin el cine se transforma en la asíntota de la realidad, hay un límite entre uno y otro, jamás se tocan, este límite trazado entre uno y otro, hace que la vida se transforme en espectáculo, de esa forma se podría apreciar como poesía. De acuerdo a Bazin, el cine no puede representar a la realidad, lo que puede hacer es transformarla en poesía.

y la importancia que tiene aquí la noción de realismo. Para De Sica y Zavattini se trata, sin dudar, de trazar con el cine la asíntota de la realidad. Pero para que en su límite, sea la vida misma la que se mude en espectáculo, para que al fin, en ese puro espejo, podamos verla como poesía. Tal como en sí misma, al fin, el cine la transforma.” (Bazin, 1990, pág. 522).

Desde mi perspectiva el objetivo del Neorrealismo de Zavattini y De Sica no es el de convertir la vida en espectáculo o en poesía ni mucho menos en ensoñación¹² como dice Bazin, aunque tampoco es una propuesta con intenciones de transformar la realidad social o el mundo material en el que se encuentran, sino que opta por el señalamiento del estado de cosas del que fueron testigos; ese señalamiento tomó la forma de una pregunta la cual se formuló en torno a su presente y si procedieron de esa manera es porque les inquietaba aún más el futuro. Las metáforas a través de las cuales expresan su intranquilidad no son solamente para abrir corazones, sino para erradicar una posible ambigüedad en su posición como autores, es decir, no son sólo un par de enamorados tratando de expresar la belleza del entorno, sino que considero son dos cineastas retratando estética y críticamente la realidad, a diferencia de lo que piensa Bazin. “Demos gracias a Zavattini y a De Sica por la ambigüedad de su posición y librémonos de ver en ello una habilidad intelectual [...]. Se trata, por el contrario, de una voluntad positiva de poesía, la estratagema de un enamorado que se expresa a través de las metáforas de su tiempo, pero preocupándose de escogerlas para abrir todos los corazones”. (Bazin, 1990, pág. 354). La voluntad positiva de poesía de la que nos habla Bazin, tendrá eco en Fernando Birri, pero ni en el caso de este autor la poesía y la metáfora son vehículos exclusivos para comunicar la belleza, sino que los identificará con la transformación de los condicionamientos materiales del contexto latinoamericano.

La postura realista que toman Zavattini y De Sica para hablarnos de la sociedad tiene un sentido extra que consiste en su interés por señalarmos a la existencia como un espacio

¹² Menciona Bazin con respecto a *El limpiabotas*: “He hablado de amor, podía haber dicho poesía. Estas dos palabras son sinónimas o, al menos, complementarias. La poesía no es más que la forma activa y creadora del amor, su proyección sobre el universo. Aunque tarada y casi destruida por el desorden social, la infancia de los golfillos ha conservado el poder de transformar la miseria en ensoñación. En las escuelas primarias francesas se enseña a los alumnos: ‘El que roba un huevo, roba un buey’. De Sica nos dice: ‘Quien roba un huevo sueña con un caballo.’ (Bazin, 1990, pág. 358). La única fuerza que les otorga a los protagonistas de *El limpiabotas* es que pueden transformar su miseria en ensoñación y no como algo real.

donde operan diversas fuerzas no sólo la incertidumbre e irracionalidad. Si este cine sirve de espejo para reflejar la vida, no es para transformarla en espectáculo, sino para cambiar nuestra percepción acerca de ella y apreciar a la sencillez y a los actos cotidianos como algo relevante, ya que en ellos también hay una fortaleza, algo que los hace ser otro principio que está operando en el mundo. La sencillez será una especie de reacción frente a la posición que fija la incertidumbre causada por los fenómenos sociales, económicos y políticos, así que en las próximas líneas trataré de hablar de este nuevo principio.

2.2 La sencillez como principio operante.

El tratamiento cinematográfico que el Neorrealismo hace de la realidad sugiere que la existencia no es unidimensional, que no es sólo un principio el que la determina, que los hechos sociales, políticos y económicos, ajenos a nuestro control, no son los únicos que están maniobrando, sino que también existen pequeños acontecimientos que forman parte de la vida, ayudando a proveerla de sentido, pero que por su sencillez suelen pasar inadvertidos. De ahí la necesidad de este cine por retratar lo que en apariencia es efímero. Reconoce en la sencillez de los actos cotidianos otra fuerza operante en el mundo, la contraparte de la incertidumbre.

La representación de la cotidianidad, ya sea en cuanto a su duración o contenido, es la forma en que se reconoce a la sencillez como un coprincipio activo. El ejemplo más conocido lo encontramos en una serie de escenas de la película *Umberto D*, que nos muestran a la joven amiga del protagonista, encargada de atender la pensión donde ambos viven, realizando sus faenas domésticas diarias. La mujer se despierta, sale de su cama y se dirige a la cocina; primero acaba con las hormigas que invaden la estufa, después se sienta a moler café y mientras lo hace intenta cerrar la puerta con la punta de los dedos de los pies. Propuestas así, la descripción de las imágenes parecen no comunicar nada, dan la apariencia de estar vacías de un contenido dramático que ayude al desenvolvimiento del argumento, incluso posiblemente en cualquier otra película hubieran quedado descartadas desde el guión o con un poco de suerte hubieran sido presentadas de manera elíptica. Pero el Neorrealismo no las utiliza para que contribuyan al desarrollo dramático de la historia, su funcionalidad es de otro tipo. El tratamiento que les da abarca la relación entre la simpleza del tema y su duración. De Sica y Zavattini quieren representarlas de la forma más orgánica posible, casi

tan parecido a como se presentarían en la cotidianidad, como si intentaran demostrar que este tipo de episodios, a pesar de que no están llenos de una carga dramática, como los que suele presentar el cine en otras producciones, también están repletos de vida y que la existencia de las personas se conforma por igual de la sencillez y no sólo de los grandes acontecimientos. Probablemente también los utilizan para indicarnos que la incertidumbre como principio externo a la vida íntima no puede determinarla por completo y que nuestro margen para actuar lo podemos encontrar en la simplicidad de los actos cotidianos al ser éstos decisiones a nivel individual.¹³ En este sentido, la sencillez funciona no sólo como otro principio eficiente, sino también como una reapropiación de los actos vitales frente a la aparente fortaleza de los absolutos económicos o políticos, responsables en buena medida por la incertidumbre que acompaña a los protagonistas de las historias.

No obstante, ambos principios, la sencillez y la incertidumbre comparten el mismo terreno, se entrelazan en la vida diaria y una secuencia que me parece intenta demostrar su coexistencia, es aquella con la que inicia *Ladrón de bicicletas*. En ella un autobús nos dirige a la acción, atraviesa la calle y nos muestra el movimiento que normalmente se presenta en una plaza pública, mujeres y hombres caminando en distintas direcciones y con objetivos diferentes. Cuando el vehículo se detiene, de él bajan algunos obreros desocupados, todos se dirigen con el hombre que los puede colocar en un empleo, éste comienza preguntando por Ricci, pero no se encuentra entre el grupo; uno de los hombres se aleja de la muchedumbre para tratar de localizarlo y cuando lo hace lo encuentra sentado, próximo a uno de los tramos por donde el autobús había pasado anteriormente. Esta secuencia es interesante porque el espacio que no está siendo proyectado en pantalla adquiere la misma importancia que el que sí lo está siendo, sin importar que en uno de ellos se lleve a cabo un acto decisivo al tratar de erradicar la incertidumbre y en el otro sólo se presente uno completamente trivial. Es decir, mientras el emplazamiento de la cámara nos muestra a un camión atravesando la plaza pública para estacionarse y a un grupo de obreros acudiendo en busca de buenas noticias, al mismo tiempo en el otro extremo del lugar, que no muestra la cámara, se encuentra Ricci

¹³ Las decisiones en la escala personal serían la principal fortaleza frente a los fenómenos sociales, ya que éstos al trascender la individualidad reducen la facultad de operación del sujeto. Sin embargo, la fortaleza adquirida puede ser débil, porque no se sabe hasta qué punto las decisiones íntimas están influenciadas por el entorno y sus condiciones objetivas.

optando por un acto muy simple y cotidiano como es el de estar sentado, dando la impresión de estar ajeno y distante a lo que sucede en el lado opuesto. Ambos eventos se presentan al mismo tiempo, la diferencia es que uno ha sido fotografiado y el otro está fuera del campo visual del espectador, lo que me sugiere que los autores quieren expresar que los dos principios conviven aunque no lo notemos, les otorgan la misma importancia. Esta aparente propuesta no sólo indicaría la coexistencia de estas fuerzas, sino que también cuestionaría la supremacía de la incertidumbre provocada por fenómenos económicos, políticos y sociales al sugerir que no es la única acción operando, sino que cuenta con la sencillez de los actos de nuestra vida diaria como su contraparte, que lucha por escapar de sus largos brazos para tener cierto margen de acción.

El lenguaje cinematográfico de estas películas es llevado al límite, no sólo sirve como soporte estético y narrativo, sino que también intenta demostrarnos que el Neorrealismo posee una cualidad ontológica y fenomenológica al mismo tiempo, otorgada por los principios de los que ya se ha hablado. En otras palabras, el cine de Zavattini y De Sica nos dice parcialmente cual es el modo de ser de los fenómenos sociales en su faceta económica y política, es decir, la incertidumbre que causan no sólo es uno de sus efectos, sino que también es parte de su esencia; además, ven en la sencillez una reacción natural al absolutismo de los hechos sociales, pero también como una parte fundamental de la esencia de la vida, ayudándose para ello de la representación de eventos que en apariencia son efímeros como tratar de cerrar la puerta con la punta de los dedos de los pies o tomar la decisión de sentarse en medio de la plaza pública como si nada ocurriera al rededor.

2.3 Elementos formales del Neorrealismo italiano.

Igual de importantes son los elementos formales que dan cuerpo a este cine, no sólo porque en ellos encontramos un distintivo frente a las demás vanguardias cinematográficas, sino también porque implícitamente contienen una postura, es decir, la manera en que Zavattini y De Sica conjugan el arte y la vida. Entre algunos de estos elementos se pueden destacar los siguientes: la predilección por actores no profesionales; la eliminación de la puesta en escena; propensión hacia los exteriores por sobre la artificialidad del set o los grandes decorados y por último la estructura del relato, ya que respeta la duración del suceso.

La decisión por actores no profesionales obedece a varios motivos, uno de ellos es que para el Neorrealismo es más importante ser antes que expresar, así las personas seleccionadas se podían insertar fácilmente en el ambiente representado. Comúnmente encontraban a sus personajes entre los lugares en donde filmaban.

No hay apenas uno solo de todos estos datos generales del espectáculo cinematográfico que el neorrealismo no haya puesto en tela de juicio.

En primer lugar, la interpretación. Al interprete le pide ser antes de expresar. Esta exigencia no implica necesariamente el renunciar al actor profesional, pero es normal que tienda a sustituirlo por el hombre de la calle, escogido únicamente por su comportamiento general [...] Se trata precisamente no de <<hacer un papel>>, sino de borrar hasta la misma idea de interpretación. Hacia falta que ese obrero fuera a la vez tan perfecto, anónimo y objetivo como su bicicleta. (Bazin, 1990, pág. 336 y 348)

La eliminación de la puesta en escena es el resultado de un progreso dialéctico que según Bazin consiste en una transparencia del acontecimiento, que le permitiría explicarse a sí mismo sin la necesidad del emplazamiento de la cámara. Si se puede cumplir lo anterior, entonces el arte puede mostrar la similitud que guarda con la naturaleza.

De la misma manera que la desaparición del actor es el resultado de una superación del estilo de interpretación, la desaparición de la puesta en escena es igualmente el fruto de un progreso dialéctico en el estilo del relato. Si el acontecimiento se basta a sí mismo sin que el director tenga necesidad de esclarecerlo gracias a los ángulos o las posturas de la cámara, es que ha obtenido esa luminosidad perfecta que permite al arte mostrarnos una naturaleza que finalmente se le parece. Por eso la impresión que nos deja *Ladrón de Bicicletas* es de constante <<verdad>>. (Bazin, 1990, pág. 338)

El cine de Zavattini y De Sica al ser una manifestación del realismo, trastoca de igual manera otros elementos del cine convencional, uno de ellos es la predilección por filmar en exteriores, tratando de reducir al mínimo la artificialidad del espacio a retratar. Su propuesta por presentar la sencillez de la vida, como otro principio operante, no sólo es de índole estético, sino también ético, es una postura que asumen ante su materia prima y frente a otras producciones enfocadas en representar lo grandilocuente dentro de fastuosos sets. “El decorado natural es al decorado construido lo que el actor amateur al profesional. Por otra parte, tiene como consecuencia suprimir, al menos parcialmente, las posibilidades de composición plástica mediante la luz artificial que permiten los estudios.” (Bazin, 1990, pág. 348).

El otro elemento que Zavattini y De Sica transgreden con su visión es la estructura del relato. Éste debe respetar la duración de los sucesos cotidianos, de tal manera que al ser

fragmentados en planos, éstos no agreguen nada que no hubiera estado antes de ser retratados. “Pero es quizá la estructura del relato la que resulta más radicalmente trastocada. Hay que respetar la verdadera duración del suceso. Los cortes que la lógica exige podrían ser, todo lo más, descriptivos; la planificación no debe añadir nada a la realidad que subsiste”. (Bazin, 1990, pág. 348). Queda de manifiesto que el realismo de este cine no basa su efectividad únicamente en captar la condición y naturaleza humana, sino también en la representación del tiempo por medio de la duración de los acontecimientos. El tiempo es la amalgama de este cine, es sobre lo cual gravitan todas las acciones. Y la mejor manera de representarlo es por medio de la duración, así que si la realidad puede ser tratada cinematográficamente es gracias a la representación de la durabilidad y es a partir de ahí que el Neorrealismo construye su esencia.

La innegable superioridad de *Ladrón de bicicletas* sigue siendo la reconciliación paradójica de valores radicalmente contradictorios: la libertad del hecho y el rigor del relato. Pero los autores han obtenido esta reconciliación sacrificando la continuidad misma de la realidad. En *Umberto D* puede entreverse en varias ocasiones lo que sería un cine verdaderamente realista en cuanto al tiempo. Un cine de la ‘duración’”. (Bazin, 1990, pág. 359).

Como se dijo al inicio de este apartado, el Neorrealismo de Zavattini y De Sica es una propuesta compleja porque no se resuelve únicamente en lo estético, sino que incluye las inquietudes personales de los autores, catalizadas por el entorno que les tocó vivir. Lo que hace que la obra de estos cineastas se pueda abordar desde distintas perspectivas o puntos de vista que trascienden lo artístico. Su espíritu transgresor de hacer a un lado ciertas convenciones propias del quehacer cinematográfico, complementan el marco de dicha vanguardia que cuestionó no sólo su actividad, sino también las condiciones objetivas de su realidad, indicando el camino a nuevas visiones y propuestas cinematográficas como la del argentino Fernando Birri en Latinoamérica.

3. Fernando Birri y El Segundo Cine.

3.1 El Segundo Cine una propuesta pedagógica y su relación con el Neorrealismo Italiano.

El cine no sólo es tiempo, movimiento y sonido, también es luz y sobre todo oscuridad. Una vez que se abre el diafragma de una cámara lo que se fija sobre la película o sensor es la luminosidad que rebota de los objetos, así que lo que vemos en un filme es una combinación de los elementos anteriores gracias a la luz, excepto el sonido; pero qué pasa con todo aquello

que no vemos, aquello que la cámara no ha fotografiado y por lo tanto no es proyectado. Si lo que vemos representado es la luz captada por la cámara, entonces todos aquellos momentos que han quedado fuera del marco de una pantalla automáticamente se transforman en oscuridad para el cine. Lo anterior representa la principal incapacidad técnica de este medio, la de no poder registrar el todo, su mirada es sólo sobre una parte de la realidad, así que por sus limitantes el cine es más oscuridad que luz. Esto afecta directamente a las propuestas realistas, debido a que también hacen una selección de lo que van a representar, pretendiendo que el todo puede ser entendido captando apenas una limitada parte de lo que les rodea, evidentemente esto es problemático porque en consideración es más lo que se ha dejado fuera del marco de una pantalla que lo que está siendo representado. Y sin embargo, todos esos momentos que han sido dejados de lado podrían ser los que le den sentido a lo fotografiado, serían como una materia oscura que sustenta lo que vemos en pantalla, algo similar a lo que sucede con la música en donde lo más importante es el silencio, ya que a partir de él toman sentido y armonía los sonidos. La elección que hace el cineasta al retratar lo que va a ser proyectado, la condensación que hace de la realidad, no puede ser entendida sin una herramienta que el cine se apropió desde sus inicios, me refiero a la elipsis.

El cine toma de otros discursos narrativos como la literatura la figura retórica de la elipsis y juega un papel muy importante en todo lo anterior porque es con la que se hace la selección de las cosas a retratar, de ahí que para el cine sea una de sus herramientas más importantes, casi esenciales. Con ella suprime lo que no le interesa mostrar, desdeña ciertos momentos por motivos narrativos y económicos. Sin embargo, esos espacios que se transforman en oscuros para el cine al ser omitidos por insustanciales, no siempre lo son y el Neorrealismo de Zavattini y De Sica lo comprobaron al recuperarlos, retratarlos y presentarlos como la fuerza que posee la sencillez de los eventos cotidianos frente a la incertidumbre de ciertos fenómenos económicos y políticos. Todos los episodios que hubieran sido suprimidos por medio de la elipsis, estos autores los revisten de una fortaleza nunca antes vista, ésta es la manera en que para la vanguardia italiana la elipsis ya no representa sólo una herramienta depuradora que libera a la narración de lo obsoleto, sino que la transforma en un elemento del lenguaje cinematográfico, se apoya en ella para hacernos tomar conciencia de los espacios y momentos que hubieran sido dejados de lado para transformarse en oscuridad.

Considero que el primer nexo entre el Neorrealismo y el cine de Birri se encuentra en la transgresión que hacen al canon del uso de la elipsis. Como se dijo, las películas de Zavattini y De Sica la utilizan no sólo como una herramienta depuradora, sino que la transforman en un elemento más del lenguaje cinematográfico. Fernando Birri no sólo la aprovecha como un elemento del lenguaje cinematográfico, sino que la hace su cine, es decir, sus películas serán una especie de cine de lo <<elipsado>>, ya que él desde un inicio se enfocará en mostrarnos esos instantes y espacios que hasta ese momento la cinematografía de su país, por medio de la elipsis, habría escogido para suprimirlos y automáticamente convertirlos en oscuridad para el cine y ocultamiento para el público; tomará lo que concientemente ha sido dejado de lado por la cámara de cineastas latinoamericanos para hacerlo lo más importante de su obra; su tomavistas mostrará la cara oculta de Argentina como él le llamaba. Entonces decide que su materia prima será la realidad que buena parte del cine argentino y latinoamericano estaban esquivando, pero no solamente para hacernos tomar conciencia de la sencillez de lo cotidiano como el caso de sus colegas italianos, sino para que una vez que se haya completado el proceso de registro se pueda pasar a la transformación del entorno.

Para descubrir la cara oculta de Argentina era indispensable mirarla de frente, por lo tanto uno de los ejes de la propuesta del director argentino era el contacto que el cineasta debía tener con el entorno, con la realidad que pretendía retratar y transformar, pero dicha postura la establecerá a su regreso a Argentina, una vez que ha concluido sus estudios de cine en Europa y decide desarrollar su obra en su país. La formación como cineasta de Fernando Birri tuvo lugar en el *Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma*, a finales de 1940. La decisión de estudiar en este lugar fue influenciada por el auge del Neorrealismo Italiano y por las posibilidades expresivas que ofrecía. Dice Fernando Birri: “Para mí la gran revelación del movimiento neorrealista, contrariamente a los principios y los ejemplos de Hollywood, era la posibilidad de hacer con el cine algo que tuviera el mismo nivel que la poesía, que la novela, que la obra teatral.” (Burton, 1991, Pág. 27). Más adelante veremos la importancia de la poesía para el director argentino y su relación con la metáfora como elementos para la transformación de la realidad. Otra característica que influyó en su decisión por estudiar en este centro, además de estar en el corazón de la corriente neorrealista, fue porque en él se enseñaba teniendo en cuenta la relación entre teoría y práctica, que posteriormente aplicaría

en su método denominado *Películas Escuela* en el instituto de cine documental fundado por él.

En 1956, después de cumplir su estancia en Europa, Fernando Birri regresa a Buenos Aires y la realidad cinematográfica nacional con la que se encuentra no es lo que él esperaba. El cine que se producía en la capital obedecía más a los estándares industriales y a las leyes del mercado, es decir, eran productos destinados al consumo de las masas. Para el autor el cine es un lenguaje que puede tomar dos vías, “[...] resolver un problema masivo de comunicación y para resolver un problema personal de expresión.” (Birri, Fernando Birri: por un nuevo cine latinoamericano 1956-1991, 1996, pág. 207). Incliniéndose generalmente hacia ésta última postura, a la de un autor expresando su sentir, a la de un *Cinexpresión* (Birri, Fernando Birri: por un nuevo cine latinoamericano 1956-1991, 1996, pág. 207). Dicha actitud la entiende como la “mentalidad típicamente burguesa” de resolver el problema. (Birri, Fernando Birri: por un nuevo cine latinoamericano 1956-1991, 1996, pág. 207). Sin embargo, habría que considerar otro camino que toma el cine, uno en donde las necesidades personales de expresión de los autores son suplantados por los nebulosos intereses de las Industrias Culturales, como se planteó en el primer capítulo y que era lo que estaba sucediendo con el cine argentino en su mayoría. Birri decide no contribuir con esas prácticas, lo que resuelve es trasladarse a su ciudad natal, Santa Fe, así que se acerca a la Universidad Nacional del Litoral con la intención de hacer un cine distinto al que se producía en Buenos Aires, ahí encuentra el respaldo que buscaba y comienza con su tarea.

Entonces decidí abandonar Buenos Aires e irme al interior del país a mi Santa Fe, para tratar de ver si allí, a partir de cero, podía empezar a hacer un cine que no tuviera nada que ver con ese cine industrial-mercantil que se estaba haciendo en Buenos Aires. Lo que me interesaba era descubrir el rostro de la Argentina invisible, un rostro invisible no porque no se le viera sino porque no se le quería ver. [...] El primer apoyo lo recibí del Instituto de Sociología de la Universidad, que en 1956 me pidió que diera un breve seminario sobre cine. Aunque fueron sólo cuatro días, con el gran fervor de toda la gente joven que asiste, logramos hacer algo muy interesante. A partir de una primera exposición teórica del problema, inmediatamente les propuse un trabajo práctico: hacer fotodocumentales. (Burton, 1991, Págs. 28, 29).

La razón de proponer a los Fotodocumentales como primer actividad es porque con ellos comienza a cubrir la carencia que antes el autor había mencionado, la de revelar el rostro de Argentina que no se quería ver, pero que estaba ahí. Los Fotodocumentales consistían, dice Birri, en: “[...] salir con una camarita fotográfica y una grabadora cualquiera a encontrarse con la realidad del propio ambiente: a conversar, a fotografiar rostros, personas, lugares,

animales, plantas, pero sobre todo problemas del propio habitat.” (Burton, 1991, Pág. 29). El concepto del Fotodocumental, a pesar de que puede parecer algo muy sencillo, es importante porque así el cineasta sale al encuentro con la realidad, descubre a la Argentina invisible y para el *Segundo Cine* de Birri esto es fundamental, ya que si se quiere transmitir un conocimiento sensible de lo externo para transformarlo, primero el cineasta debe ser sensibilizado por el entorno que quiere modificar¹⁴.

El primer rasgo pedagógico del cine de este autor lo encontramos en lo anterior y le concierne al cineasta, le propone salir a ubicar su entorno, conocer sus problemas y reconocerse en ellos; la persona que esté interesada en hacer cine debe dejarse sensibilizar por su contexto, debe permitir que sea éste quien le enseñe, quien la eduque antes de que se piense en hacer una propuesta emancipatoria. Desde el primer acercamiento que tuvo con estudiantes llevó a la práctica este principio; como él menciona, las personas que acudieron a ese primer seminario de cine tuvieron la oportunidad de aprender de su hábitat y el resultado fue uno de los documentos visuales más interesantes y crudos del cine latinoamericano. El ejercicio del fotodocumental dio como consecuencia la primer obra del Nuevo Cine Latinoamericano, un cortometraje documental llamado *Tire Dié* (1960), realizado por Birri y sus estudiantes. El documental fue un trabajo comunitario, un trabajo literalmente en equipo, ya que se organizaban para que en ciertos días y semanas salieran en grupos distintos a hacer labor de campo y recoger imágenes, entrevistas, momentos con los que se fue armando el trabajo final. El documental expone la visión del mundo y forma de vida de una zona marginal de la ciudad de Santa Fe en Argentina. Los protagonistas son un grupo de niños y niñas que viven en condiciones marginales y por ello tienen que pedir dinero a los viajeros que atraviesan su localidad en tren. Los pasajeros arrojan monedas desde sus vagones sin que el transporte se detenga, los niños corren al lado de éste para tratar de alcanzarlas, el grito que deben aprender cuando comienzan a pedir dinero es el de <<*tire dié, tire dié*>> indicándoles con él a los pasajeros que les tiren diez centavos. Dicha actividad se convierte en la principal fuente de ingresos de la localidad, por lo tanto con ese dinero ayudan a sus familias para sobrevivir un día más. La idea de hacer fotodocumentales propició la realización de este documental, fue el acercamiento de decenas de estudiantes a su entorno

¹⁴ Práctica que Octavio Getino y Fernando E. Solanas adoptaron al filmar el documental *La Hora de los Hornos*.

el que permitió que se concretara; fue la sensibilización y educación que otorgó la realidad la que permitió que estas personas se reconocieran en sus problemáticas.

Con el acercamiento que lleva a cabo el cineasta, no sólo alcanza cierto grado de sensibilización, sino que comienza con su autodescolonización. Con el acercamiento a su contexto no sólo se aprende de él, sino que el cineasta también se reconoce a sí mismo, así que el proceso pedagógico de este cine es total, ya que el cineasta al conocer su mundo se conoce a sí mismo, y al hacerlo recupera parte de una identidad nacional escondida, es una relación concomitante. Dice al respecto el director argentino:

En nuestro mundo no sólo el cine se aprende haciendo cine, sino que nuestros cineastas se aprehenden a sí mismos haciendo cine, se conocen a sí mismos haciendo cine. Se conocen o mejor re-conocen identificándose con la realidad y los problemas de sus pueblos, nuestro pueblo. Y esto también tiene mucho que ver con el problema de la identidad nacional, porque estos cineastas se identifican consigo mismos al recuperar su identidad nacional: esto es, autodescolonizándose. (Birri, 1996, Págs. 54,55).

La autodescolonización a la que se refiere el autor también se puede interpretar como otra forma de comenzar a tener claridad con respecto a los factores económicos, políticos, culturales que dan forma al entorno, como muchos otros. Así, el cineasta que quiere transmitir un conocimiento debe primero salir a encontrarlo y hacerse consciente de una gran cantidad de factores que influyen en las condiciones de vida de una sociedad, por eso son tan importantes los Fotodocumentales para el autor argentino, ya que con ellos se adquiere dicha conciencia. Además, demuestran que la concientización no es algo que se ofrece sólo al espectador, sino que es algo que se comparte, ya que el cineasta la ha obtenido gracias a una aproximación previa con su realidad objetiva. O como dice Birri, si el cineasta no transforma su visión interior con respecto a la realidad material no podrá transformar la Historia:

Que ningún cineasta latinoamericano sea el mismo que empezó a hacer la película cuando termine de hacerla.” Hoy decimos, autoconscientizándonos. En el baño de mercurio del tiempo, disuelto en la memoria colectiva de su pueblo el cineasta latinoamericano no transmutará la historia, si no transmuta su visión interior, la imagen anticipatoria, lúcida y solidaria, de militantes en el futuro de esa Historia. (Birri, Fernando Birri: por un nuevo cine latinoamericano 1956-1991, 1996, pág. 24).

Considero que la cercanía del autor con su mundo podría ser otro lazo entre el Neorrealismo y el Segundo Cine de Birri, sólo que en ambos casos tiene un sentido distinto. En el caso del Neorrealismo uno de sus rasgos era grabar en exteriores, dejar el set para obtener mayor naturalidad, para que la radiografía que estaban delineando tuviera mayor realismo; sin

embargo, los motivos de Birri para salir al exterior rebasan la propuesta de Zavattini y De Sica, ya que él no estará en contacto con el entorno sólo para adquirir mayor realismo, sino que lo hará como un primer paso para la transformación del mismo. El director argentino está proponiendo una especie de método que inicialmente plantea ubicar y conocer el espacio a modificar y como consecuencia el cineasta también se reconocerá en él, también llamó a esto autodescolonización del cineasta. La propuesta de la vanguardia italiana es tomada y adaptada a las condiciones de Latinoamérica, no es una calca de ella ni tampoco una simple adopción de una postura. La actitud en el cine de Birri ya está transformando la visión y convicción del cineasta, al indicarle con la práctica que no se debe contentar con sólo tomar los postulados de otras corrientes, sino que le debe imprimir sus propias necesidades que también son las del entorno.

Otra manera de sensibilizar o concientizar a los cineastas, son las escuelas de cine del Tercer Mundo, particularmente las de América Latina y África. Dichas escuelas son un proyecto en constante construcción, en ellas no sólo se transmiten conocimientos técnicos o estéticos, además se ubica al cineasta en la realidad ya que son escuelas de concientización. En este tipo de instituciones se transmitirá “[...] la forma más alta de conocimiento que es la conciencia y la conciencia del ser-en-la-historia” (Birri, Fernando Birri: por un nuevo cine latinoamericano 1956-1991, 1996, pág. 52). El director una vez que ha dimensionado su ser en la historia, lo que hará será transmitir ese conocimiento en algún filme con el objetivo de transformar la Historia de la que forma parte. Y ésa es la responsabilidad del documental del Tercer Mundo: “Éste es el valor y la gran responsabilidad del filme documental en el Tercer Mundo. Esto no está en contradicción con otras propuestas semidocumentales o de fiction-films que aspiran a cumplir el mismo objetivo.” (Birri, Fernando Birri: por un nuevo cine latinoamericano 1956-1991, 1996, pág. 52).

Esto me permite pasar a “Algunas reflexiones sugeridas por mi experiencia con escuelas de cine del Tercer Mundo”, y específicamente en América Latina y África, y a la importancia de dichas escuelas. Porque éstas, con el Tercer Mundo, son un ejemplo emblemático de la situación del Tercer Mundo. Porque estas escuelas de cine están hechas para que los ciegos vean, los sordos oigan y los mudos hablen. Es decir, en palabras muy simples, son escuelas de concientización.” (Birri, Fernando Birri: por un nuevo cine latinoamericano 1956-1991, 1996, pág. 52).

Un ejemplo de estos centros sería el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral, instaurada por el propio Birri. En septiembre de 1962 la escuela ya era algo

tangible, funcionaba plenamente como muchas escuelas de este tipo con instalaciones propias, mobiliario, equipo técnico y de rodaje, grupo de profesores y alumnos con una metodología de trabajo ya definida; pero ocho años antes a su llegada, en 1956, era apenas un proyecto, una idea dice Birri.

Esta idea nace en medio de una cinematografía en desintegración, cultural e industrial. Y nace para afirmar un objetivo y un método. Este objetivo era un cinematografía realista. Este método, una formación teórico-práctica. Para ubicar históricamente el objetivo, recuérdese que en ese momento la característica dominante del cine argentino era su *irrealismo*, ya que en ambos extremos de la producción, tan irreal y ajena a la imagen de nuestro país era la imagen cinematográfica que de ese país mostraban al público los numerosos films taquilleros, por oportunista, como la que mostraban los pocos films intelectualizados, por evasiva. Cine popular y cine culto eran falsamente presentados así por esta industria como términos irreconciliables de un problema, cuando lo que se quería decir, en verdad, cuando se decía cine *popular*, era cine *comercial* y cuando se decía cine *culto*, era cine de *élites*. (Birri, Fernando Birri: por un nuevo cine latinoamericano 1956-1991, 1996, pág. 230).

La relación entre el surgimiento del *Segundo Cine* en América Latina y la fundación de la Escuela de Cine Documental por parte de Birri es muy profunda, ya que el primero se desarrolla conforme la escuela va tomando forma. El hecho de que el *Segundo Cine* de Birri haya surgido y madurado en las aulas del instituto es otro motivo para resaltar el marcado sentido pedagógico de esta corriente. Sin embargo, tampoco habría que entender el proceso como causal, como si la escuela hubiera sido la causa del movimiento, sino que obedece más a las necesidades del entorno, es decir, si se pretendía cimentar las bases de un cine para los requerimientos de esta zona también se tenía que considerar la manera de aprender ese cine; no hay diferenciación en su origen, debido a que el surgimiento de uno implicaba necesariamente la aparición del otro. Además, el nexo entre ambos se hace más evidente, debido a que comparten el mismo objetivo, el de la concientización por parte del cineasta y del espectador, así como la forma en que se transmitía el conocimiento por medio de una dinámica de instrucción aprendizaje que se salía de la norma, al enseñar a hacer cine haciendo cine. A esta práctica se le denominó *Películas Escuela*¹⁵, es decir, la didáctica que adoptó

¹⁵ Un ejemplo de las Películas Escuela fue el ya referido cortometraje documental *Tire Dié*, producto de la participación de los asistentes al primer seminario sobre cine que impartió el autor argentino en la Universidad del Litoral y el largometraje de ficción *Los Inundados* (1962), creado a partir de la experiencia recabada por el documental *Tire Dié*. *Los Inundados* también es un argumento inspirado en la realidad, está basado en las experiencias de otro poblado en Santa Fe que constantemente se inundaba por las crecidas del Río Salado del Norte. Además tomó inspiración del cuento que lleva el mismo título del escritor santafesino Mateo Booz. Para *Los Inundados*, que fue su primer largometraje, decidió aplicar la postura neorrealista de utilizar actores no profesionales o con experiencia en teatro, la búsqueda de ellos la realizó en la zona que describe el cuento,

Birri, como principal catedrático del instituto, fue el de la praxis del cine, pero un desenvolvimiento cinematográfico que no olvidaba el aspecto teórico. Así que a la metodología que está creando el *Segundo Cine*, a partir de las condiciones de la región, habría que agregarle un nuevo proceso, el de la praxis del cine, además del que ya se habló previamente referente al acercamiento del cineasta con el entorno posibilitando su auto descolonización.

Considero que llevar a la práctica el cine es una preparación para posteriormente ejecutar una praxis relacionada directamente con la transformación de la realidad, se está formando la posibilidad para futuros militantes de aplicar principios y actividades emancipatorias, a partir de la aplicación del quehacer cinematográfico. En otras palabras, se está familiarizando al cineasta con la idea de praxis como actividad encauzada a la transformación de la realidad y principalmente se les enseña que ese dinamismo puede aplicarse realmente.

Para el autor argentino el cine tiene la cualidad de transformar al espectador internamente, en su conciencia y cree que ese cambio se puede ver reflejado en el exterior. “Es decir, el cine como transformación interior, como concienciador, que después obviamente se reproduce también en lo exterior, etc.” (Birri, Fernando Birri: por un nuevo cine latinoamericano 1956-1991, 1996, pág. 110). Considero que esta sería otra característica que hace del cine de Birri algo profundamente pedagógico, ya que para que se pueda dar esa transformación interna en el público es necesario que primero se le transmita el conocimiento del ambiente, en manos del cineasta, por medio de algún documento fílmico, se establece una relación de enseñanza y aprendizaje entre autor, obra y espectador.

No obstante, la propuesta de Birri de hacer del cine un medio por el cual se logre la transformación del entorno es delicada por los posibles resultados que puede generar; incluso ya es complicada sin importar si en realidad su postura cinematográfica se caracteriza por un sentido pedagógico como se ha venido proponiendo a lo largo de este capítulo. Por ejemplo,

el barrio Centenario. Cfr. *Los Inundados*; Parrilla, Carlos Alberto; Pussi, Dolly; Pallero, Edgardo (Producción); Birri, Fernando (Dirección), Argentina, P.A.N. [Productora América Nuestra] (Productora), 1961, (87 min), Son, 35 mm, B/N.

si se llegara a cumplir el objetivo del *Segundo Cine* que es el de concientizar al espectador para que esa transformación alcance su exterior, lo lograría, como ya se dijo, a partir del conocimiento que se pueda transferir del cineasta al público; así que las ideas del autor al ser las catalizadoras del cambio se tendrían que tomar como verdaderas y únicas. Por lo tanto, se ofrecerían y asumirían como la Verdad. Y a pesar de que la intención del cineasta sea la liberación política, económica y cultural de América Latina, el conocimiento contenido en su filme terminaría por convertirse de igual manera en un discurso dominante. De igual modo existe la posibilidad de que no se cumpla el objetivo de una transmutación externa, a partir de una interna, debido a que hay un desfase muy marcado entre un ámbito y otro. En otras palabras, el momento de la transfusión de la conciencia dista mucho del poner en práctica esa conciencia, debido a que son dimensiones opuestas completamente. El pensar la necesidad de un cambio no implica la satisfacción de esa necesidad, puesto que la conciencia puede madurar más rápido que las condiciones materiales externas suficientes para la puesta en práctica de esas ideas. Así que lo más delicado de la propuesta de Birri radica en su aspecto más vanguardista, ya que se podría decir que entiende como una consecuencia lógica o natural el paso que va de la transformación interior hacia la exterior, cuando creo que se ubica mejor en el terreno de la posibilidad, es decir, existe la posibilidad de un cambio en las condiciones externas partiendo de la concientización de la dificultad de esas condiciones, pero no la certeza de ese hecho, porque no hay garantías para que se pueda dar una transformación a partir del cine, dependerá de un sujeto o una colectividad histórica; es un terreno en donde el quehacer cinematográfico deja de tener potestad, queda fuera de sus manos lo que pueda suceder después. Así que aunque se pudiera producir una película vanguardista en el sentido que propone el *Segundo Cine*, no hay garantías para que se pueda dar una transformación a partir de ella.

Otro posible resultado de la propuesta de Fernando Birri es que puede desembocar en Mesianismo. Entendiendo a éste como una práctica heredada de la tradición burguesa que pueden adoptar los intelectuales cuando se presentan como educadores, guías o mesías de las clases populares y los movimientos revolucionarios (Linares, 1976, pág. 45). Dice Andrés Linares en su texto *El Cine Militante* (1976), que los cineastas en general, que adoptan dicha actitud:

[...] realizan films que, en vez de reflejar y reforzar las luchas de la clase obrera, de los estudiantes, campesinos, profesionales, etc. o de las masas oprimidas en general, intentan enmendar la plana a dichos movimientos, dar lecciones teóricas de pensamiento marxista, o educar a los obreros, resucitando así una postura paternalista de 'ilustración de las clases populares', de 'acercar la cultura al pueblo', etc, que debería estar ya más que olvidada. (Linares, 1976, págs. 45,46).

Anteriormente había señalado que sentía que entre el Neorrealismo Italiano de Zavattini y De Sica y el *Segundo Cine* de Fernando Birri existían caracteres compartidos, que de alguna manera los unían, a pesar de ser propuestas diferentes. Se mencionó que uno de ellos era la transgresión que ambos movimientos hacían con respecto al uso de la elipsis; la escuela italiana, por ejemplo, la utilizó para mostrarnos a la sencillez como parte de la esencia del mundo, como otra especie de principio operante además del de la incertidumbre; en cambio la propuesta argentina la aprovechó para hacer de ella su cine, es decir, un cine de lo <<elipsado>>, ya que se enfocaría en registrar con su cámara todo aquello que hubiera quedado fuera del marco de una pantalla por medio del uso político, ideológico o económico de la elipsis. Otros elementos que compartían consistían en su predilección por no usar actores profesionales y en el acercamiento que tenían con el entorno; el movimiento italiano lo hacía para obtener mayor realismo disminuyendo la artificialidad de los grandes sets, mientras que la intención de la propuesta argentina era obtener un conocimiento del hábitat que le ayudaría en el proceso de concientización del espectador. Pero a pesar de que hay rasgos compartidos, en ningún caso Birri intentó copiarlos y aplicarlos del Neorrealismo a su obra, al contrario, creo que ubicó de manera acertada las condiciones y necesidades de Latinoamérica y pudo adaptar los rasgos que compartía con sus colegas italianos a la situación de esta zona continental.

Existe otro elemento que de igual manera afirma la relación entre una y otra postura, pero aplicado con enfoques distintos. Me refiero al análisis y señalamiento que hacen de la realidad y al estado de cosas presentes en ella. Lo importante de dicho señalamiento es que tiene objetivos distintos en ambas corrientes, en el caso del Neorrealismo Italiano su función es la de hacer un análisis y crítica para mostrar las condiciones de vida, materiales y espirituales, producidas por la guerra; en el caso del *Segundo Cine* de Birri su intención no es solamente hacer un análisis de su entorno, sino también desocultarlo para producir un

cambio en las condiciones de vida generadas por el neocolonizaje¹⁶. La apreciación que hace el Neorrealismo con respecto a su realidad la propone y sintetiza en una pregunta, ¿si nuestra realidad la única cara que nos ofrece es la de la incertidumbre, qué futuro nos espera? Era un señalamiento que cuestionaba lo incierto de su tiempo, permeado por la perplejidad que provocó la Segunda Guerra Mundial en toda Europa, pero principalmente en Italia. Por su parte la visión de Birri se percata de un ocultamiento sistemático de una serie de situaciones políticas, económicas, desfavorables para la mayoría en su país; entonces para Birri, la función del cineasta sería señalar, al mismo tiempo que va descubriendo, todo lo que se dejaba de lado y así generar un conocimiento que ayudaría en su concientización y la del espectador y al mismo tiempo Birri creía que esa transformación interna se vería reflejada en el exterior. Aunque también era consciente de que la cámara por sí sola no transforma nada, puede acompañar un proceso revolucionario si se quiere, pero eso no significa que vaya a transmutar las condiciones externas sólo con su presencia, lo que sí podría cambiar es la realidad subjetiva o conciencia de los espectadores y de esa manera poder incidir en las condiciones históricas de vida (Birri, Fernando Birri: por un nuevo cine latinoamericano 1956-1991, 1996, pág. 110), pero sólo a partir de la praxis del cineasta y del espectador, guiada por su grado de concientización. Es decir, en este tipo de tareas el compromiso ético no debería provenir solamente del lado del cineasta, sino también del espectador, ya que de él también depende que se lleve a cabo en práctica lo propuesto por el autor.

La responsabilidad ética del señalamiento de un estado de cosas adversas en el entorno está presente en ambas escuelas, sólo que con objetivos diferentes, sin embargo eso no representa que una corriente sea mejor que la otra, sino que tan sólo son visiones del mundo diferentes, pero igual de válidas y necesarias.

¹⁶ La Neocolonización, hace referencia a las relaciones económicas que se establecieron entre las burguesías nativas de los países latinoamericanos y las viejas colonias europeas, una vez consumados los procesos de independencia. Cabe señalar que este fenómeno se presentó no sólo en Argentina, sino en prácticamente todos los países que sostuvieron procesos emancipatorios. El *Tercer Cine* de Octavio Getino y Fernando E. Solanas, profundizarán más en dicho concepto, ya que es una piedra angular de su postura. En el siguiente capítulo se abordará esta idea con mayor detalle.

3.2 Poética de Transformación, propuesta estética y política del Segundo Cine en América Latina.

De acuerdo a lo que se acaba de plantear, una vez que se propone al cine como una herramienta pedagógica se estaría asumiendo una responsabilidad, la de brindar un conocimiento de ésta zona, que ayude a comprenderla y sobre todo conocerla, principalmente en sus condiciones de vida y su lugar en la historia¹⁷. Por lo tanto, considero que la postura estética y política de Fernando Birri es, en esencia, una propuesta por tratar de descifrar qué es Latinoamérica, por tratar de encontrar aquello que la conforma y la manera en que ha sido definida; es una mirada que está creando un acervo informativo, el cual pretende tener una aplicación directa en la realidad objetiva. No obstante, la exigencia de ofrecer un conocimiento así representa un arduo trabajo, ya que involucra una mirada de conjunto, un análisis histórico de diversos elementos como el político, económico e ideológico, por ello otra característica de su estética es que nunca puede darse por terminada, siempre estará en constante construcción, ya que dichos elementos no se detienen en su evolución¹⁸, siempre habrá algo que decir y analizar. Birri comienza la plana, pero no creo que haya una intención suya por concluirla. En otras palabras, será una especie de estética común, una estética compartida con futuras posiciones cinematográficas que intenten hacer lo mismo que el autor argentino, porque, por muy distintos que sean los enfoques, una vez que se hace de América Latina un campo de estudio y de trabajo, necesariamente se siguen acrecentando los datos sobre esta zona, ya sea que esa haya sido la intención o no. Incluso producciones con un sentido opuesto al de intentar modificar el entorno, contribuyen con la labor de Birri, ya que

¹⁷ Como se dijo anteriormente ese era uno de los objetivos del documental *Tire Dié*.

¹⁸ Considero que un ejemplo de lo que estoy diciendo sobre la estética de Birri, es su película *El Siglo del Viento* (1999), ya que está estructurada como un recuento histórico de los acontecimientos de la era moderna que han marcado al continente Americano, es como un diario o una bitácora que lleva el registro de lo que ha pasado a lo largo de cien años. Personalmente me parece que es un intento por descifrar la manera en la que se ha definido políticamente, culturalmente, económicamente, ideológicamente, a América Latina. Los eventos que narra la película podrían funcionar como diversos puntos de partida para entender el modo de ser contemporáneo de las dinámicas económicas, políticas, etc., pero por muy amplia que sea la variedad de sucesos mostrados son insuficientes, ya que no ayudan a captar la totalidad de una realidad en constante construcción.

hablan del grado de penetración ideológica contenida en ellas y ése es un dato que aporta mucho sobre cualquier lugar.

Y las ideas sobre las que, considero, sustenta dicha postura estética y política son tres: la síntesis, la adaptación y la ruptura. Síntesis entendida como el resultado de la acción de crear algo cualitativamente distinto a partir de la fusión de elementos diversos, en este caso el arte y la política; adaptación en el sentido de tomar herramientas de campos como los anteriores y adecuarlas a las condiciones y requerimientos de América Latina. Por ejemplo, el uso que le dio a la elipsis y la manera en la que enseñaba el quehacer cinematográfico, comentadas en el apartado anterior, pero también lo hará con otros elementos que veremos a continuación, como la metáfora, la poesía, el cine, la revolución, entre otros. Y ruptura, porque toda labor de hacer un cine distinto que concientice y que trate de transformar la realidad adaptando y sintetizando, necesariamente debe romper con modelos y concepciones estéticas y políticas tradicionales.

a. Síntesis entre estética y política.

A la propuesta de Birri planteada en el apartado anterior de hacer del cine un catalizador de la conciencia y una herramienta para la transformación objetiva de la realidad, el autor argentino le otorgó varios nombres, entre ellos el de *Poética de Transformación, Poética de la Liberación e Intuición Poética*¹⁹ (Birri, Fernando Birri: por un nuevo cine latinoamericano 1956-1991, 1996, págs. 24, 107 y 108). Es importante el nombre que le da a su postura no sólo porque forma parte de su identidad, sino también por los conceptos contenidos en ella, por la manera en que han sido reunidos y sobre todo por el resultado de dicha unión. Si se analiza cualquiera de los nombres nos daremos cuenta que existen en ellos dos dimensiones que en apariencia son opuestas. Por un lado está la noción de poética, relacionada etimológicamente con la de creación, así como con la de poesía y por lo tanto, con la del arte; mientras que la idea de liberación o transformación de la realidad está emparentada hacia una

¹⁹ [...] respetuoso de la complejidad y diversidad de nuestras sobreestructuras histórico-culturales, he creído encontrar una respuesta en la energía de nuestra imaginación liberada y liberadora. En la teoría y praxis de una Poética de Transformación de la Realidad. Una poética crítica, una poética de liberación. Así también hemos aprendido que lo útil es bello, que la belleza es útil. Cfr. Birri, Fernando; Fernando Birri: por un nuevo cine latinoamericano 1956-1991, Madrid, Ediciones Cátedra, Filmoteca Española, I.C.A.A., Ministerio de Cultura, 1996, Pág. 24.

praxis política y revolucionaria de un sujeto o colectividad. Es evidente que los dos polos que Birri está reuniendo son el estético y el político, sin embargo la relevancia de esto no radica en su contigüidad, sino en que los ha fusionado eliminando las barreras entre ellos, creadas por sus métodos y objetivos. En términos generales lo que está proponiendo es que no existe oposición entre las dos disciplinas, incluso está planteando que pueden trabajar en conjunto por un mismo fin; la transgresión de sus límites rompe con una falsa contradicción establecida culturalmente entre arte y política. Puedo arriesgarme y decir que la creación estética y la practicidad política las ha reunido dialécticamente y el resultado de dicha síntesis es la apuesta por un cine Poético-Político.

[...] para llevar a la práctica mi actual concepción sobre dos palabras que una cultura tradicional ha presentado como antagónicas y que para mí son la misma cosa, porque ya no sé dónde empieza una y dónde termina la otra, y esas dos palabras son “política” y “poesía” y ambas se condensan en la propuesta de un cine poético-político. (Birri, Fernando Birri: por un nuevo cine latinoamericano 1956-1991, 1996, pág. 50).

La intención del autor por hacer que coincidan dos posturas tan distintas puede parecer un poco confuso o incluso fuera de lugar, sin embargo no hay que olvidar que lo que está haciendo es un replanteamiento de diversos conceptos para los requerimientos de esta zona, está desubicando para reubicar. Y como veremos a continuación, practica diversas trasposiciones conceptuales no sólo la anterior. Por ejemplo, trabaja con la idea de metáfora y su concepción personal sobre lo poético, en ambos casos les otorgará una significación que trasciende el campo literario y con la metáfora creará además un vínculo interesante con la idea de revolución. Al adaptar conceptos como los anteriores, entre otros, estará asumiendo una actitud de ruptura no sólo con dichas palabras, sino con las disciplinas a las que se suelen relacionar, como la estética y la política, lo que es inevitable si quiere crear una poética afín a las condiciones de Latinoamérica.

b. La adaptación como paso necesario en la Poética de Birri.

Como hemos ido revisando y como veremos a continuación, la propuesta estética de Fernando Birri contiene un espíritu crítico, transgresor, ya que al adaptar ciertas ideas a las necesidades de Latinoamérica está proponiendo que las cosas pueden ser de otra manera. Por ello considero que dentro de su poética la idea de adaptación adquiere mucha importancia y hasta cierto punto se convierte en indispensable.

En el apartado sobre la propuesta pedagógica del cine de Birri se habló del uso que le da a la elipsis y la manera en que aplica su metodología para enseñar cine por medio de las *Películas Escuela*, se dijo que en ambos casos lo que está ensayando es una forma distinta de aplicar esas herramientas al contexto latinoamericano, las está adaptando a las necesidades que éste le exige. Pero no son las únicas adecuaciones que realizó y un ejemplo más de esta actividad fue la que aplicó sobre la metáfora. El proceso de adaptación al que la somete contribuirá en la formación de su poética, ya que ésta se conforma de la síntesis entre arte y política. Para Birri la metáfora está presente necesariamente en el arte, pero también en la política, para el arte tomará a la poesía como principal ejemplo y en la política se apoyará en la revolución para hablarnos sobre este recurso creativo. Así que la metáfora se convertirá en este autor en un elemento indispensable de síntesis entre ambas disciplinas.

El director argentino rediseña el sentido con el cual se asocia a la metáfora, ya no será solamente una figura retórica o creativa, sino que la concibe como un elemento de transformación, le otorga la cualidad de ser una herramienta más para el cambio que está buscando²⁰, “[...] en última instancia, es una figura de transformación [...] Una especie de transmutación de la realidad.” (Birri, Fernando Birri: por un nuevo cine latinoamericano 1956-1991, 1996, págs. 108, 109). Pero la transformación que logra en la poesía es a nivel de la palabra y su significación, : “Los surrealistas, inclusive, llevando más adelante la experiencia llegaron a eliminar el ‘como’ [...] Y hablaron no ya de caballos con crines como de fuego, sino de caballos de crines de fuego, creando [...] una especie de nueva vida de las palabras y de la imagen.” (Birri, Fernando Birri: por un nuevo cine latinoamericano 1956-1991, 1996, pág. 109). A pesar de lo anterior, considera Birri que la metáfora en la poesía representa su punto más alto, es su quintaesencia (Birri, Fernando Birri: por un nuevo cine latinoamericano 1956-1991, 1996, pág. 108). No obstante, el cambio que logra es todavía insuficiente para las necesidades de Latinoamérica, así que va más allá en su adaptación de este concepto y propone algo muy interesante, dice que la metáfora al contener en sí misma el poder de la transformación, alcanza su materialización, no en lo literario, sino en la revolución, ya que la revolución al ser una figura que cambia la vida, se convierte en una

²⁰ Afirma lo anterior a partir de su experiencia, ya que además de cineasta compartió su capacidad creativa como poeta y como tal uno de sus principales recursos fue la metáfora.

metáfora viva: “[...] me seguí preguntando en la vida ¿cuál era la metáfora poética por excelencia?, ¿cuál era la metáfora viva, la metáfora encarnada? [...] esa metáfora viva ese gesto que cambia la vida se llama Revolución.” (Birri, Fernando Birri: por un nuevo cine latinoamericano 1956-1991, 1996, pág. 109). Al afirmar que la metáfora transforma a nivel poético por medio de la palabra y en un proceso revolucionario esa transformación se hace algo tangible, Birri está haciendo una adaptación de dicho concepto. Al desubicarlo del terreno literario y colocarlo en el político lo está fortaleciendo y lo convierte en nexo entre el arte y la política con la intención de alcanzar su síntesis.

La noción que Birri tiene sobre *lo poético*, como creatividad o creación es una adaptación más que pone en práctica de la misma manera como lo hizo con la metáfora, con la intención de seguir armando su propuesta de una *Poética de Liberación*. Para él, *lo poético* tampoco será exclusivo de lo literario²¹, sino que tendrá que ver con todo aquello que el hombre sea capaz de crear, es decir, cualquier manifestación cultural como la política, el arte, la ciencia²², forman parte de *lo poético o Intuición Poética* como también le llamaba, ya que han sido creaciones de la humanidad. La afirmación de que no pertenece solamente a lo literario surge de una libre adaptación que hace sobre el término poético, respaldada por la definición etimológica del término griego *poiesis* del cual se deriva. “[...] que poesía viene del griego *poiesis*, lo sabemos todos. Y *poiesis* es “creación”, de la cual podemos derivar libremente en nuestro campo también ‘creatividad’ [...]” (Birri, Fernando Birri: por un nuevo cine latinoamericano 1956-1991, 1996, pág. 108), es decir, todo la creatividad del ser humano vertida en una expresión cultural forma parte de la *poiesis* y por lo tanto de lo poético. Si

²¹ Para Fernando Birri lo poético no sólo se debe identificar con lo literario: “Me parece que un primer equívoco que habría que deslindar es el de identificar lo poético con lo literario.” Cfr. Birri, Fernando; Fernando Birri: por un nuevo cine latinoamericano 1956-1991, Madrid, Ediciones Cátedra, Filmoteca Española, I.C.A.A., Ministerio de Cultura, 1996, Pág. 107.

²² “Pues se me hace hasta casi obvio, que en tal acepción creativa no hay ninguna obra que pertenezca al quehacer humano que no participe de la intuición poética. En el campo específico de nuestro quehacer, de nuestro oficio inclusive, yo creo que la intuición poética está en la raíz. Y no solamente estoy hablando del cine: yo creo que un cuadro logrado, una obra de teatro lograda, una novela, una arquitectura, una composición musical lograda, son sólo algunos ejemplos, tienen en su más secreta raíz una intuición poética. Pero aún creo más, como profano yo creo que esta poesía que estamos aquí reclamando para el Nuevo Cine Latinoamericano, también la rescataba Einstein de alguna manera para la ciencia cuando intuía nuevas dimensiones del tiempo y del espacio”. Op. Cit. P. 108.

dicha palabra tiene que ver con todo lo que puede crear el ser humano, entonces es viable que manifestaciones como el arte y la política puedan entrar en contacto y fusionarse como lo propuso el autor.

La manera distinta en que Birri concibe los conceptos que ya se mencionaron, es una manifestación de la importancia que le otorga a la adaptación dentro de su poética. Ya que al adaptarlos no sólo los hace propios para una zona, sino que el repensar las ideas establecidas, desubicarlas y problematizarlas, las dota de un nuevo sentido que en el caso del director argentino es la liberación de América Latina; además se puede notar que para proponer algo nuevo a partir de algo conocido se necesita ser creativo, así que la adecuación también es un ejercicio de creatividad y como se acaba de exponer, las manifestaciones creativas forman parte de lo poético, por lo tanto la adaptación también representa un ejercicio poético.

Aunque en apariencia pueda parecer la adaptación conceptual una actividad muy simple y sencilla, no lo es del todo, ya que también representa una ruptura y superación ideológica con lo adaptado y con las disciplinas a las que generalmente se les relaciona, algo necesario si se trata de crear una poética que se corresponda con las necesidades y situación histórica de Latinoamérica, como veremos a continuación.

c. La idea de ruptura dentro de la Poética de Liberación de Fernando Birri.

De acuerdo a lo que se acaba de ver, las adaptaciones conceptuales que propone el director argentino son una reformulación de ciertas ideas a partir de las necesidades del entorno, lo que inevitablemente conlleva un rompimiento con la manera tradicional en que son concebidas. La ruptura que propone por medio de la adaptación es necesaria para los objetivos personales y artísticos del autor, encaminados a la creación de una poética ansiosa de colaborar en la liberación de América Latina, lo que exige una manera distinta de trabajar, además de un apropiamiento y reformulación de los cánones, ya que con lo establecido no se puede crear algo nuevo, en términos generales la creación de una poética de este tipo exige un rompimiento para comenzar la transición que espera el autor.

Hay que tomar en cuenta que la ruptura de la que se habla es de tipo ideológico, ya que el distanciamiento con lo tradicional no es total, es decir, el autor es consciente de que no puede desechar por completo los conceptos que reformula, sino que los siguió utilizando, el rompimiento con ellos exigía superarlos, pero no eliminarlos. Una vez que logró adecuarlos,

entonces pudo comenzar a crear puentes o nexos entre ellos, como el del arte con la política o el de la poesía con la metáfora y la revolución. Así que las adaptaciones conceptuales que practicó Birri facilitaron la síntesis entre ellos y sin importar la aparente diferencia que existe entre disciplinas como la política y el arte, éstas pueden unirse y formar algo cualitativamente distinto, en este caso una *Poética de Transformación*.

Considero que la creación de nexos conceptuales y disciplinarios, a partir de una labor de adaptación no sólo le ayudó en la formación de su poética, sino que también estaba tratando de encontrar una especie de unidad en la diversidad, paralelamente a la búsqueda de la transformación y liberación de América Latina. Por ello se enfocó en superar la fragmentación de la realidad trazando puentes entre lo político y lo artístico, entre la poesía, el cine y la revolución. De esa manera llegó a la propuesta de un cine *Poético-Político*, un *Cine Libre*, un *Cine Total* que estuviera presente en la vida y viceversa. “Porque así como, confieso, ya no sé más dónde empieza la palabra cine y dónde termina la palabra vida, tampoco sé más dónde termina la palabra poesía y dónde empieza la palabra revolución.” (Birri, Fernando Birri: por un nuevo cine latinoamericano 1956-1991, 1996, pág. 22).

El cine tiene derecho a existir como un goce estético, incluso como divertimento, ninguna premisa ideológica, ontológica o estética puede impedirlo, pero también creo que puede por lo menos pensarse la idea de un cine encaminado a involucrarse activamente con la vida como una actitud de resistencia, de claridad frente a las circunstancias y consciente de la necesidad de transformación; un cine de este tipo estaría interesado no sólo en hablar de la condición humana, sino en influir en las circunstancias vitales que definen esa condición humana, por llamarlo de alguna manera sería un *Cine Total*, que encontraría su punto de partida en lo cinematográfico, pero con una cantidad enorme de vectores por recorrer. Birri le llamó un *Cine Libre*, pensó que el verdadero *Cine Libre* es uno que desarrolle a estos países, que les diera conciencia, que preocupe, asuste, que fuera antioligárquico, antiburgués, anticolonial, antiimperialista, que fuera pro-pueblo. (Birri, Fernando Birri: por un nuevo cine latinoamericano 1956-1991, 1996, págs. 226, 227). El *Cine Libre* que propone el autor implica una lucha en el terreno económico y político de la vida de una nación y de un continente, así que se le puede considerar un *Cine Total*, ya que rebasa el campo cinematográfico para germinar en otras áreas de la vida.

Y porque nosotros todos, cinematografistas militantes de Latinoamérica, hemos madurado en estos años de dura pero saludable lucha, la convicción de que nuestro cine, que el cine que queremos, no podrá ser libre en el más alto sentido de la palabra si nuestros países no serán totalmente, integralmente libres. [...] Nuestra lucha cinematográfica por un cine culturalmente libre empieza así por ser una lucha concreta por la libertad económica y política, por la liberación nacional de Argentina, de América Latina. (Birri, Fernando Birri: por un nuevo cine latinoamericano 1956-1991, 1996, pág. 227).

De esta manera, a la *Poética de Transformación* que propone el autor argentino no sólo la define la vinculación del arte con otras disciplinas, sino que también la caracteriza la manera en que intenta fortalecer el nexo entre el arte y la vida. En términos generales, desde mi perspectiva, la creación de su Poética es la manera en la que Birri está adaptando el cine a la vida de América Latina para transformarla. Lo adapta para que no alcance solamente el nivel de goce estético o divertimento, sino también para que intente llegar a ser un *Cine Total* que cambie y transforme, para que llegue a ser algo esencial a la vida, porque si quiere cambiar la vida, transformarla, se debe exigir que lo haga como algo distinto, es decir, como un elemento vivo, lleno de vida, como un *Cine Vivo*.

3.3 Conformación de una identidad del Tercer Mundo.

A pesar de que no es algo que el autor exprese abiertamente²³, considero que una de las mayores inquietudes de Fernando Birri fue tratar de encontrar rasgos que distinguieran al cine Latinoamericano de otras corrientes cinematográficas, incluso en algunos de sus cortometrajes hay indicios que me sugieren que esa inquietud la extiende a tratar de entender la manera en que Argentina, a lo largo de su Historia, fue conformando su forma de ser; en otras palabras, creo que está buscando una identidad de Argentina y del cine Latinoamericano, ambos como parte del Tercer Mundo.

²³ Birri no utiliza específicamente la palabra identidad, sino que en ocasiones hace mención a que es necesario autonombrarnos, definirnos, imaginarnos, lo que me indica que hay una inquietud del autor por encontrar esas características que distinguen no sólo a América Latina, sino al Tercer Mundo en general, incluyendo a Asia y África. "Expresar lo que todavía no tiene un nombre, una imagen, un estilo. Expresarnos, nombrarnos, imaginarnos. Para que el lugar de la Utopía, que, por definición, está en <<Ninguna Parte>>, esté en alguna parte: por derecho de cronología geográfica, política, poética, está en el que los otros llaman Tercer Mundo y nosotros Nuestra América, Nuestra África, Nuestra Asia." Cfr. Birri, Fernando; Fernando Birri: por un nuevo cine latinoamericano 1956-1991, Madrid, Ediciones Cátedra, Filmoteca Española, I.C.A.A., Ministerio de Cultura, 1996, Pág. 34 y 35.

Considero que el tema de la identidad lo aborda de tres maneras, una de ellas es observando su presente de manera crítica, postura que encontraremos en el documental social *Tire Dié* (1958); la otra es analizando los eventos históricos, que de alguna manera marcaron el rumbo de la realidad que analiza en la encuesta social ya mencionada; esta perspectiva histórica la ubicará en los cortos *La Primera Fundación de Buenos Aires* (1959) y en *La Pampa Gringa* (1963), que trataré de analizar más adelante. Sin embargo, considero que el autor lleva a cabo un ejercicio interesante, el cual consiste en no diferenciar por completo a la Historia y al presente, ya que en la primera podrían estar las claves para entender a éste último; como consecuencia, el autor no sólo hace un análisis de su tiempo en el documental *Tire Dié*, sino que me parece trata de crear un vínculo histórico entre el espectador y la obra para generar una conciencia de su tiempo. La tercer manera en que aborda el tema de la identidad será centrando su atención en el cine Latinoamericano, tratando de encontrar la situación en la que éste se encontraba, misma que marcará sus rasgos más esenciales y que veremos enseguida.

a. Coordinadas del cine Latinoamericano.

Si existiera la intención por parte del autor de hablar acerca de una identidad de esta región, no se limitaría a hacer referencia a aspectos que definan sólo nuestra forma de ser, sino que además estaría señalando la forma en que vivimos, nuestras condiciones de vida, ya que se han hecho parte de esa identidad. En términos generales, estaría problematizando las ideas que tenemos sobre lo que somos y lo interesante es que lo hace por medio del cine. Por tal motivo, creo que es importante exponer las ideas que Fernando Birri tenía sobre este medio, antes de comenzar a hablar de los rasgos económicos, históricos e ideológicos que nos definen según el autor.

La necesidad de hablar sobre el cine de esta región se vuelve casi necesario, sobre todo si el autor pretende señalar lo que define a Latinoamérica e inclusive al Tercer Mundo, ya que para el autor esta herramienta expresiva forma parte de una estructura dominante en estos países y eso representa ya un primer problema.

¿Cuál es la función revolucionaria del cine en Latinoamérica?

El subdesarrollo es un dato de hecho para Latinoamérica, Argentina incluida. Es un dato económico, estadístico. Palabra no inventada por la izquierda, organizaciones *oficiales*

internacionales (ONU) y de América Latina (OEA, CEPAEC, ALALC), lo usan habitualmente en sus planes e informes. No han podido a menos de usarla.

Sus causas son también conocidas: colonialismo, de afuera y de adentro.

El cine de estos países participa de las características generales de esa superestructura, de esa sociedad, y nos da una imagen falsa de esa sociedad, de ese pueblo, escamotea al pueblo: *no da* una imagen de ese pueblo. De ahí que darla sea un primer paso positivo: función del documental.

¿Cómo da esa imagen el cine documental? La da como la realidad <es> y no puede darla de otra manera. (Ésta es la función revolucionaria del documental social y del cine realista, crítico y popular en Latinoamérica.) Y al testimoniar críticamente cómo es esta realidad, esta subrealidad, esta infelicidad, *la niega*. Reniega de ella. La denuncia, la enjuicia, la critica, la desmonta. Porque muestra las cosas como son, irrefutablemente, y no como querríamos que fueran (o como nos quieren hacer creer de buena o mala fe que son).

Como equilibrio a esta función de *negación*, el cine realista cumple otra de afirmación de los valores positivos de esta sociedad: de los valores del pueblo. Sus reservas de fuerzas, sus trabajos, sus alegrías, sus luchas, sus sueños.

Consecuencia y motivación del documental social, del cine realista: conocimiento, conciencia, insistimos, toma de conciencia de la realidad. Problematización. Cambio: de la subvida a la vida.

Conclusión: ponerse frente a la realidad con una cámara y documentarla, filmar con realismo, filmar críticamente, filmar con óptica popular el subdesarrollo. Por el contrario, el cine que se haga cómplice de ese subdesarrollo, es subcine. (Birri, Fernando Birri: por un nuevo cine latinoamericano 1956-1991, 1996, págs. 216, 217)

El cine de esta región al formar parte de una estructura dominante tiene diversos intereses además de los estéticos. El único contrapeso que puede ofrecer a esta disyuntiva es un cine que niegue dichos intereses y afirme los valores positivos de los pueblos, un cine realista, crítico y popular, como mencionó el autor.

Otro rasgo que Birri señala sobre las producciones de estos países es que se pueden conformar como vanguardia o como partidarias de las tendencias internacionales; la razón de lo anterior es porque se encontraban en una encrucijada, ya que existían dos caminos. El primero estaba representado por las expresiones cinematográficas más avanzadas a nivel mundial y el segundo se inclinaba más por los problemas que apremiaban en la región y por reconocer la tradición cultural de la misma.

El punto de comprensión del Nuevo Cine Latinoamericano hay que fijarlo en el cruce entre dos coordenadas: el eje horizontal atraviesa el cine más avanzado del panorama internacional y el eje vertical responde perpendicularmente a nuestros problemas actuales, a nuestra tradición cultural y a nuestras exigencias específicas, individuales y colectivas. (Birri, Fernando Birri: por un nuevo cine latinoamericano 1956-1991, 1996, pág. 185)

A Birri le preocupaba el camino que tomaría el cine de países como Argentina, principalmente si seguían la primera de estas opciones, ya que consideraba que las vanguardias cinematográficas de su tiempo se encontraban inmersas en una serie de crisis, propiciadas por la manera en que cada una de ellas oponía su forma de concebir el cine.

Es motivo de reflexión el que las dos únicas cinematografías nuevas que han surgido en la última década, después del neorrealismo y la *nouvelle vague*, la checoslovaca y la brasileña, representan esas mismas coordenadas, una en el campo socialista y otra en el Tercer Mundo en desarrollo. No hay nada inexplicable, pues, en que el cine brasileño, en particular, y el Nuevo Cine Latinoamericano, en general, tengan que enfrentarse con todas las crisis que afectan al cine contemporáneo: crisis en la forma y crisis en los contenidos, cine subjetivo y cine objetivo, cine de la verdad o cine espectáculo, linealidad de la historia o tortuosidad de la memoria, fría distancia a lo Brecht o *happening* por Artaud, experimentalismo o empeño, *neo-avant-gard* o *middle mass*, el público o el espectador, autonomía o servilismo, hipnotizaciones estructurales o <<mensajes>> ideológicos, Saussure o Lukács. Por lo tanto, nada de ortodoxias, sino la *contaminatio*, en el quehacer cinematográfico de los nuevos autores [...]. (Birri, Fernando Birri: por un nuevo cine latinoamericano 1956-1991, 1996, pág. 185)

Por lo tanto, seguir el camino de las vanguardias internacionales, significaba seguir reproduciendo la rigidez de dichas posturas, por eso propone la segunda vía, cree que en ella se podrá encontrar una manera propia de expresarnos y de entendernos mejor, además considera que tomar ésta opción podría ayudar en la creación de una identidad propia que provenga de éstos países.

Único contrapeso a las numerosas cuestiones anteriores, nuestra preocupación común por encontrar una respuesta a nuestros propios problemas, los problemas del eje vertical, para entendernos mejor, con una expresión original, igualmente distante del realismo socialista como de la alienación neocapitalista. (Birri, Fernando Birri: por un nuevo cine latinoamericano 1956-1991, 1996, págs. 185, 186)

A partir de lo anterior, me parece que lo que descubre Birri es que en realidad el cine de Latinoamérica no tiene una identidad propia con rasgos definidos. La propuesta de crear un cine realista, crítico y popular, como dijo líneas antes, es una muestra de ello. Y su preocupación por seguir alguna de las tendencias cinematográficas internacionales reafirman el hecho de que el cine latinoamericano aún estaba en una búsqueda, tratando de definirse. Aunque tal vez se podría mencionar una característica de las producciones cinematográficas de estos países, la cual consiste en que forman parte de una estructura dominante, que incluye lo económico, político e ideológico.

b. Tire dié, historia de una sub-identidad.

Al mismo tiempo, era igual de importante para el autor tratar de entender los elementos que definían su presente, no sólo los del cine. Y paradójicamente encontró en el pasado, en la Historia, el soporte que le ayudó a definir su tiempo, entendiendo que, en parte, dicha realidad es el resultado de un complejo entramado de procesos históricos y cambios sociales. De este modo, se puede decir que otra cualidad del cine de este autor es que es histórico, porque trata de situar de esa manera al espectador, es decir, por medio del pasado histórico le intentará crear una conciencia de su tiempo.

Lo anterior, desde mi punto de vista, también es parte de la conformación de una identidad, ya que conocer el desenvolvimiento histórico de un pueblo, provee información que ayuda en el reconocimiento de esa nación y de la persona como parte de ese territorio. Así que la historicidad también juega un papel muy importante en esta tarea y me parece que Fernando Birri lo trata de expresar en el tratamiento que le da a algunos de sus trabajos, principalmente en *Tire Dié*, *La Primera Fundación de Buenos Aires* y *La Pampa Gringa*.

Por ejemplo, en *Tire Dié* los recursos que utiliza para hablarnos del vínculo entre sucesos actuales y pasados los encontramos principalmente en el intercambio de ángulos o en los cambios de perspectiva que hay entre un plano y otro; otro recurso que utilizará para expresar dicho vínculo será el montaje de las secuencias de *La Primera Fundación de Buenos Aires* y de *Tire dié*; y finalmente, la superposición de fotogramas por medio de movimientos mecánicos, será otra técnica que utilice el director no sólo para dar forma a *La Pampa Gringa*, sino para hablarnos de ese lazo entre presente y pasado que no se puede deshacer. A continuación trataré de analizar brevemente estas tres películas.

En el documental *Tire Dié*, creo que practica un ejercicio muy interesante, ya que por una parte realiza un análisis sobre las condiciones de vida de un grupo de personas que viven en los márgenes de la ciudad argentina de Santa Fe, pero teniendo presente el desenvolvimiento histórico de la región, es decir, recurre a la Historia para comprender su presente. Y aunque no exprese abiertamente lo anterior, el tratamiento que le da a este cortometraje así me lo sugiere. En dicho trabajo, comienza con una descripción de la ciudad santafesina, empieza por situarla geográficamente y posteriormente la describe estadísticamente, aunque creo que su intención no es sólo analizarla de esa forma, sino que recurre a esa información porque en

ella están implícitas todas las claves para entender por qué en su momento era de esa manera, en otras palabras, está tratando de ubicar históricamente a esta provincia y todavía más importante, pretende situar de la misma manera al espectador; intenta crear una especie de vínculo o relación entre el público, la obra y la carga histórica que los envuelve y a la que los va a enfrentar a lo largo del cortometraje. Porque entiende que los acontecimientos que se suscitan en el presente difícilmente se podrían entender sin un contexto regido por el pasado, es decir, en su primer trabajo cinematográfico está ensayando la no disociación entre presente y pasado, sino que intenta fortalecer un vínculo entre ellos.

La mirada con la que el autor aborda el inicio de este documento social es interesante, especialmente porque la perspectiva aérea con la que muestra la ciudad pareciera que no la hace con una cámara, sino que recuerda más a como si se estuviera observando algo desde un microscopio, como si por medio de él pretendiera desarmar el entramado social y examinar desde su componente más grande hasta el más pequeño para poder entenderlo, antes de pensar en transformarlo. Y en realidad es lo que hace, ya que narrativamente va de lo macro a lo micro, puesto que comienza el relato hablando de Argentina y de Santa Fe, una como parte de la otra, para después enfocarse en una de sus barriadas que es donde se desarrolla la investigación y una vez ahí, centra su atención en algunas de sus familias, hasta llegar a los niños y niñas que se acercan al tren a pedir dinero; conforme avanza la pieza se va encargando de acotar el espacio y a los protagonistas.

Con este recorrido narrativo ha fijado su postura, ha hecho que su cámara, que en un inicio sobrevolaba Santa Fe, descienda de lo más alto en el cielo al barro en la tierra, como si intentara señalar con ese movimiento o, mejor dicho, con ese cambio de perspectiva, el camino que recorrerá con su obra, es decir, cambiar la perspectiva que Argentina tiene de sí misma y mostrar aquello que no ha querido ver; podría estarle anticipando al público de ese país que el rostro de su pueblo no es completamente como el que se ha difundido en

producciones previas²⁴, sino que parte de su identidad debería fraguarse en otro lugar, desde una perspectiva más rasa, aunque ésta duela e incomode²⁵.

Otras secuencias donde utiliza el cambio de perspectiva para hablar de la relación entre presente y pasado, así como la manera en que éstos influyen para la conformación de una identidad, las encontramos en las secuencias finales del documental. El orden y el montaje que aplica sobre ellas, ayuda para lograr ese efecto, ya que Birri da la impresión de estar confrontando los rasgos y factores que históricamente han definido a cada sector retratado en el documental, con la manera en que se identifican en su presente. Las secuencias finales a las que me refiero, comienzan con un par de niños que corren por las vías, éstos son fotografiados desde un ángulo bajo, la secuencia continúa cuando ellos suben por unas escaleras fijadas al costado de los railes; ya en la parte superior uno de los niños mira al horizonte y ve acercarse al tren, la perspectiva de la cámara cambia a primera persona y el espectador también puede ver desde lo alto al tren; bajan de inmediato para dar aviso a los demás niños. En la siguiente secuencia el tren avanza, pero ahora se puede observar a ras de piso. En la serie posterior, la perspectiva vuelve a cambiar y ahora podemos mirar desde el ferrocarril como si fuéramos un pasajero más. Las secuencias consecutivas serán un intercambio de este tipo de ángulos, es decir, en ocasiones la cámara está fija en el tren y en

²⁴ Birri utiliza las palabras de Juan José Sebreli para hablar del tipo de películas que se exhibían, principalmente en Buenos Aires, durante las primeras décadas del cine Argentino. Se enfoca en esta ciudad, porque como sucede en muchos países hay una centralización de la producción y exhibición cinematográfica. "Juan José Sebreli, en sus ensayos *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*, escribe: <<En torno a 1937-38, es decir, en los comienzos de la industria cinematográfica propiamente dicha (en Argentina se hacen películas desde 1897), el cine se dirige a las clases sociales más elevadas, principalmente a la pequeña burguesía, modificando de esta manera las características temáticas (hasta ahora populistas) de las películas. La década del 40 trae consigo el apogeo del aburguesamiento. La ficción en la pequeña burguesía no ha sido nunca más que el estímulo externo para complacerse en determinados efectos sentimentales, morales e ideológicos, que ya están previstos e implícitos, y que la obra no hace más que excitar, como quien escucha cierta música porque le entristece y goza entristeciéndose>>." Cfr. Birri, Fernando; Fernando Birri: por un nuevo cine latinoamericano 1956-1991, Madrid, Ediciones Cátedra, Filmoteca Española, I.C.A.A., Ministerio de Cultura, 1996, Página 168.

²⁵ Ya se mencionó anteriormente, pero hay que recordar que esta pieza retrata la cotidiana marginalidad en la que viven las personas de esta barriada en Santa Fe, la cual es atravesada a diario por un tren de pasajeros al que se acercan los niños de la localidad para pedir dinero.

otras comparte, desde las vías, el punto de vista de la localidad de Santa Fe. El conjunto de estas secuencias conforman la parte más densa del cortometraje, pero a pesar de lo fuerte que es ver a los niños correr al lado de los vagones pidiendo dinero y a los pasajeros ofreciéndoselo, el autor no trata de expresar su aprecio o desprecio por alguna de las partes, sino en realidad lo que está haciendo es cuestionar la forma en que cada una de ellas se ha construido históricamente por medio de las condiciones del medio y de sus acciones, ya sea que se esté dentro del vagón o corriendo al lado de él. Por ejemplo, en cierto momento se puede escuchar la manera de pensar de estas personas y como se conciben frente al otro. Dentro del vagón un hombre comenta: ‘Estas personas están así porque no quieren trabajar’. Y desde que los niños acompañan al tren en su recorrido repiten sin cesar: ‘Tire dié, diga’, haciendo referencia a que les tiren diez centavos. En ambos casos, lo que se dice desde arriba y desde abajo, se escucha en voz en off, esto me parece muy importante, ya que al no darle un rostro y un cuerpo definido a lo que se dice, se está despersonalizando a esa forma de pensar y automáticamente se le adjudica a todo el conjunto que forma parte de cada grupo. Con este recurso narrativo Birri no sólo está cuestionando la postura de los pasajeros como representantes de un estrato social con su ideología, sino que también lo hace, y de manera muy fuerte, con la manera en la que se ganan la vida los niños y las familias de esta región. Y como se dijo al inicio de este párrafo, el cambio de perspectiva que trabaja con su cámara nos habla de la relación entre pasado y presente y cómo estos elementos influyen en la conformación de una identidad.

A ambas partes les permite que expresen la manera en que tradicionalmente o históricamente han ido conformando su identidad, su forma de ser, su forma de concebirse, en la cual la parte económica ha desempeñado un papel preponderante, aunque es sólo uno de los muchos factores que han contribuido en esta tarea, pero es sin duda uno de los más determinantes. Si la identidad de una localidad puede ser definida por su desarrollo económico, entonces se podría hablar, a partir de este documental, de una sub-identidad propia del sub-desarrollo económico, que siento es una de las tantas cosas que nos trata de mostrar Birri con este documento fílmico.

c. La Primera Fundación de Buenos Aires y La Pampa Gringa, la Historia como algo dinámico.

Considero que otros ejemplos donde el cineasta argentino expresa su interés por el concepto de identidad, se encuentra en los cortos *La Primera Fundación de Buenos Aires (1959)* y *La Pampa Gringa (1963)*. En el documental de *Tire Dié* buscaba respuestas sobre qué es Argentina entablando una relación entre Historia y presente, en éstos nuevos cortometrajes dicha relación la sustituirá por un interés exclusivo en el acontecer histórico de su país. En estas piezas aborda dos temas principalmente, el primero es la forma en que se fundó Buenos Aires y el segundo las raíces inmigrantes de la provincia de la Pampa, respectivamente.

Lo interesante de dichos trabajos es el tratamiento que le da a la Historia de su pueblo, ya que en cada uno de ellos no la muestra como algo estático o como la imagen de algo que ya fue, porque naturalmente así ha sido, sino que la representa llena de movimiento, como algo que siempre se puede actualizar. Por ejemplo, en el cortometraje *La Primera Fundación de Buenos Aires*, trabaja solamente con una ilustración que contiene diversos pasajes que describen cómo es que fue fundada esa ciudad. Lo que hace con el grabado es fragmentarlo para darle autonomía a cada trozo y presentarlo como una secuencia, lo que conlleva la subdivisión de cada una de éstas unidades en planos. Y cada uno de éstos los trabaja como lo haría con cualquier otra película, ya sea con *travellings* (movimiento de la cámara de derecha a izquierda y viceversa), *tilt up* o *tilt down* (movimiento de la cámara de arriba hacia abajo y viceversa), primeros planos, planos individuales y grupales, etcétera, es decir, utiliza al lenguaje cinematográfico para dotar de dinamismo a algo que aparentemente no lo tiene. Además en este corto practica algo similar a lo que hizo en *Tire Dié*, va de lo macro a lo micro, en otras palabras, para entender el todo, primero lo analiza desde sus partes.

Por otra parte, en el cortometraje *La Pampa Gringa* realiza algo parecido, presenta dinámicamente la imagen de algo que ya fue, por medio de la superposición de fotografías y transparencias para hablar de las raíces extranjeras de esta región. El modo mecánico en que cubre una imagen con otra le sirve para señalar la manera en que la identidad de la Pampa se fue creando, ya que, según el corto, poco a poco la presencia inmigrante se fue imponiendo, hasta que se les llamó ciudadanos. Este movimiento con el que el autor trabaja las imágenes, a pesar de ser un recurso muy sencillo, le ayuda a desprender el carácter estático propio de la fotografía y creo que lo intenta de esa manera para indicar que a pesar de que es un hecho

histórico que se presenta en el siglo XIX, sigue estando vigente y por lo tanto, no lo puede representar como algo sin movimiento.

d. Palabra e Identidad.

Algo interesante en la obra de Birri es que a muchos de sus trabajos fílmicos los acompañó con un manifiesto. No creo que sea algo casual, porque algunos otros autores del cine Latinoamericano también hicieron lo mismo²⁶. Siento que ven en ellos algo más que una herramienta para esclarecer la obra o un simple complemento, me parece que en las palabras depositan parte importante del ser o la esencia de sus películas, serían como su acta de nacimiento autoproclamada que no sólo marca el momento de su irrupción en el mundo, sino que además son un grito de dignidad y esperanza por la formación de una identidad; en éstos trabajos condensan el tiempo, porque contienen una enorme carga histórica que no pierde de vista los motivos y el lugar de dónde han surgido, pero al mismo tiempo tampoco dejan de contemplar el porvenir.

Por ello considero que otra manera de abordar el tema de la identidad por parte de Fernando Birri la vamos a encontrar en los manifiestos²⁷. En ellos no sólo está en juego lo que caracteriza a un pueblo, sino ante todo la identidad de la obra y de su movimiento. Por ejemplo, en el manifiesto de la encuesta social *Tire Dié*, quiere que dicho trabajo sea un

²⁶ Por ejemplo, autores como Glauber Rocha y su texto “Estética del Hambre” que escribió para la corriente del *Cinema Novo* en Brasil; Octavio Getino y Fernando Solanas que escribieron para su movimiento del *Tercer Cine* en Argentina el manifiesto “Hacia un Tercer Cine”; y Julio García Espinosa que redactó “Por un cine Imperfecto”, entre muchos otros directores y trabajos de este tipo.

²⁷ Para el documental *Tire Dié* escribió el manifiesto “Manifiesto de <<Tire Dié>>: Por un cine nacional, realista y crítico, 1958”; para su primer largometraje *Los Inundados* escribió “Manifiesto de <<Los Inundados>>: Por un cine nacional, realista, crítico y popular, 1962”; para su película más experimental, *ORG*, redactó “Manifiesto de *ORG*: (Manifiesto del cosmunismo o comunismo cósmico). <<Por un cine cósmico, delirante y lumpen>>, 1978”; y en su condecoración de 1er Grado, Orden <<Feliz Varela>> por su contribución intelectual a la Revolución Cubana, escribió “Manifiesto de los treinta años del Nuevo Cine Latinoamericano. El alquimista democrático. <<Por un Nuevo Nuevo Cine Latinoamericano>>, 1985”; y para la inauguración de La Escuela Internacional de Cine y TV en San Antonio de los Baños, Cuba, publicó “Manifiesto de la Escuela Internacional de Cine y TV (Para América Latina y el Caribe, África y Asia): <<Por un cineasta de tres mundos, en el 2000>>: Trabajadores de la luz, 1986”. Cfr. Birri, Fernando; Fernando Birri: por un nuevo cine latinoamericano 1956-1991, Madrid, Ediciones Cátedra, Filmoteca Española, I.C.A.A., Ministerio de Cultura, 1996, Páginas 15, 18, 19, 20 y 26.

formador de conciencia social y no una solución a las problemáticas que plantea, quiere que esas soluciones provengan del público.

Ante una colectividad local y nacional en su mayor parte indiferente o en el mejor de los casos engañada o desengañada como la nuestra, *Tire Dié* quiere ayudar a la formación de esa conciencia social por medio de la crítica social latente que en él se ejercita. [...] Coherente con tal posición crítica el documental se ciñe a plantear o, dicho más objetivamente, a mostrar uno entre tantos problemas, mostración que si bien es sólo un primer paso no puede dejar de ser dado para proseguir avanzando en la solución de dicho problema. *Tire Dié* no da esa solución, no quiere darla, porque entiende que cualquiera que diera sería parcial, excluyente, limitada: quiere en cambio que el público la dé, cada uno de los espectadores, ustedes, buscando y encontrando dentro de ustedes mismos la que crean más justa. Y llevándola inmediatamente fuera de ustedes mismos, a la práctica, conmovidos pero lúcidos. (Birri, Fernando Birri: por un nuevo cine latinoamericano 1956-1991, 1996, págs. 16, 18)

Y en el manifiesto de *Los Inundados* (1962), expone claramente cual quiere que sea la identidad de dicha obra e incluso de su movimiento cinematográfico. “[...] *Los Inundados* asume en pública polémica la responsabilidad de ser el film-manifiesto de nuestro movimiento, conducido bajo las banderas de una cinematografía nacional <<realista, crítica y popular>>.” (Birri, Fernando Birri: por un nuevo cine latinoamericano 1956-1991, 1996, pág. 18). Y no hay que olvidar que otra característica importante de su movimiento era la formación de cineastas acercándolos a su entorno, como ya se mencionó en apartados anteriores.

En el manifiesto inaugural de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños en Cuba, indica la personalidad de las escuelas de este tipo en el Tercer Mundo, señalando dos características esenciales que deben tener. La primera de ellas está vinculada a la teoría y práctica como metodología de enseñanza. Mientras que la segunda se refiere a otorgarle valor al error, a no sentir temor frente a él.

“Y para todo, teoría y práctica indisolublemente unidas, en tres mundos sometidos a las implacables leyes del subdesarrollo –implacables, pero no fatales- y a las tensiones para la liberación de este subdesarrollo, en la búsqueda de una identidad económica, técnico-científica, espiritual, en suma, histórica. [...] Es en estos Talleres Experimentales donde la Escuela expresará, a su máxima potencia, una característica que defendemos como motivación implícita de su derecho a la vida: el derecho al error. O mejor, para evitar equívocos: el derecho a no inhibirse por temor al error. Porque si una escuela no garantiza este margen de *libertad creativa*, ¿dónde, en cuál etapa de su futuro el cineteleasta volverá tan orgánicamente a encontrarla? (Birri, Fernando Birri: por un nuevo cine latinoamericano 1956-1991, 1996, págs. 28, 30, 31)

Considero que el tema de la identidad en Birri que encontramos en sus trabajos fílmicos y literarios, es algo muy importante para él, a pesar de que no lo exponga de manera directa;

probablemente su intención no era encontrar rasgos con los que se pudiera homologar a toda la región, sino tan sólo comenzar a problematizar sobre la idea de la identidad en Latinoamérica, porque en un tema así hay mucho en juego, ya que conlleva otros problemas como el neocolonialismo cultural, político, económico, etcétera.

La exposición anterior intenta señalar que la obra de Fernando Birri es muy variada y se pueden rastrear en ella una gran cantidad de elementos que la diferencian de otras propuestas latinoamericanas de su tiempo y sobre todo de las expresiones del *Segundo Cine* europeo como lo fue el *Neorrealismo Italiano* de Zavattini y De Sica. Pero además de los rasgos que ya se mencionaron, considero que existe un último que aún no he considerado y que me parece atraviesa toda su obra e incluso su vida, me refiero al de la inquietud. El trabajo del autor argentino es el reflejo de un espíritu que fue dominado por la inquietud de crear un movimiento cinematográfico propio de la región, con una estética que no sólo se definiera por lo artístico, sino también por su relación con la vida y la posibilidad de transformarla; impaciencia que se agudizó por la necesidad de que existieran cineastas que se pudieran encarnar en su entorno y así fueran capaces de encontrar y exponer aquello a lo que no se le quería sostener la mirada. Y por último, dicho espíritu intranquilo lo enfocó en encontrar los elementos que han moldeado el imaginario colectivo vigente, creador de la mirada con la cual vemos a Latinoamérica y como consecuencia a nosotros mismos, y al mismo tiempo procedió así, tal vez deseando encontrar rasgos que en verdad ayudaran a crear una identidad propia de cada región latinoamericana que reflejara la diversidad de esta región y no una que aplicara para todos.

Capítulo 3

El Tercer Cine. Estética y Praxis del Cuerpo.

1. Recapitulación

Hasta este punto se han hablado de un par de propuestas cinematográficas que encarnan visiones completamente diferentes entre sí y con objetivos muy distantes la una de la otra, me refiero a las perspectivas del Primer Cine y la del Segundo Cine, que como ya se mencionó al inicio del capítulo anterior, estas divisiones las proponen Fernando E. Solanas y Octavio Getino, creadores del Tercer Cine, el cual será analizado en este capítulo. Haciendo un breve recuento, en el capítulo uno se analizó la corriente del Primer Cine, representado principalmente por la industria cinematográfica comercial de los Estados Unidos, se dijo que dichas producciones, al ser un reflejo de la Industria Cultural, están diseñadas para que el espectador asimile su contenido, gozando o entreteniéndose con ellas, impidiendo en la mayoría de las ocasiones el análisis y la reflexión por parte del espectador. Si el Primer Cine propone que las audiencias gocen y se entretengan, en gran medida es para que no se altere un estado de cosas en el que el control y el dominio de las conciencias y los cuerpos son fundamentales. La obra de Theodor Adorno y Max Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración*, sirvió como base para sustentar y comprender los postulados de la industria norteamericana del cine y su capacidad para formar masas de cuerpos que difícilmente opondrían resistencia alguna.

En el segundo capítulo se estudiaron las obras de tres autores para hablar de las características del Segundo Cine. Los dos primeros a los que se hizo referencia, Zavattini y De Sica, fueron parte fundamental del movimiento Neorrealista Italiano, se habló de la manera en la que este tipo de cine representó críticamente y hasta poéticamente, pero no de manera complaciente, los restos de la Italia fracturada por la Segunda Guerra Mundial. Además, se analizó la influencia de la post guerra en la interioridad de la sociedad italiana y como consecuencia, el tipo de relaciones que se establecieron entre las personas, el sistema y la vida en general. Las obras del tercer autor en ser examinadas fueron las de Fernando Birri, director argentino creador de lo que posteriormente se conocería como el Nuevo Cine Latinoamericano. Uno de los motivos por los que se analizó al Neorrealismo en este capítulo, además de su importancia dentro de la historia del cine, fue porque Fernando Birri se formó

como cineasta en Italia, en pleno auge de dicha vanguardia, así que en parte puede considerársele como su deudor; sin embargo, lo relevante de este dato radica en que el autor logró forjar vínculos entre el Neorrealismo y el Nuevo Cine Latinoamericano, fusionando la parte crítica y poética de la propuesta italiana, pero adaptándola al contexto Latinoamericano, lo que lo llevó a identificar y señalar una serie de problemáticas propias de nuestra región, entre ellas el tema de la identidad, la marginación, el subdesarrollo, síntomas que se extendían no sólo al tejido social, sino también al cine de éstos países.

El trabajo de los cineastas anteriores se puede ubicar, como ya se dijo, dentro del Segundo Cine, al cual se le pueden atribuir diferentes características entre las que destacan, un tratamiento crítico de los temas que aborda y por consecuencia la solicitud al público de una toma de postura y reflexión en torno a los mismos, a diferencia del Primer Cine en donde al espectador se le allana el camino para que sólo se encargue de admirar lo que le proyectan. No obstante, el Segundo Cine se convirtió en enemigo de sí mismo, ya que sus virtudes se transformaron en sus principales limitantes, debido a que el análisis y la crítica que hacían del entorno se quedaban sólo en un señalamiento. Por ejemplo, en las películas de Zavattini y De Sica ya mencionadas, son representadas generosamente la incertidumbre y la sencillez como principios operantes en el mundo, pero no había una intención de utilizarlos como forjadores de un cambio sustancial en la sociedad italiana de la época. Y aunque en el caso de Birri ya existía un propósito claro y literal de transformar la región, a diferencia de sus colegas europeos, lo va a proponer desde el cine, es decir, el cine como artífice del cambio. Propuesta interesante, pero insuficiente, principalmente por las problemáticas del cine Latinoamericano que el propio autor había indicado. Por ejemplo, los atrasos tecnológicos, los obstáculos en la distribución y proyección, la escasez de financiamiento, la falta de compromiso ideológico y revolucionario en los autores y productores, entre otras. Sin mencionar que una proposición de este tipo podría fácilmente desviarse hacia el mesianismo o más grave aún, transformar al cine en un sistema aparentemente poseedor de la verdad.

En el segundo capítulo quise enfocarme en lo que me querían decir los autores, por eso decidí que el principal sustento de esta sección serían sus obras. Se les concedió el derecho a la palabra y analicé el discurso desplegado en pantalla, pero frente a la dificultad que me oponían la perspectiva italiana y latinoamericana, opté por utilizar los textos más

representativos de las películas como los manifiestos, la poesía y la teoría cinematográfica que Birri escribió, además del trabajo de André Bazin sobre el Neorrealismo Italiano, puesto que comprendí que en este caso la palabra era complemento de la imagen, particularmente en el caso del director argentino. Después de haber entendido lo anterior, la parte visual y la literal me ayudaron en la exigencia que me había propuesto al iniciar el capítulo, la de hurgar lo más que pudiera entre las capas y los pliegues de cada una de estas películas. Aunque mi exigencia también provocó una incertidumbre que me acompañó en cada línea que escribía, ya que no sabía si mi interpretación era correcta y que incluso aún sigue presente.

2. Estética y Praxis del Cuerpo

La intención al haber abordado parte de la filmografía de Fernando Birri obedeció a dos objetivos. El primero fue señalar que en América Latina hubo representantes del Segundo Cine, no sólo en Europa; el segundo, y más importante, fue indicar que el cineasta y poeta argentino sería el referente principal de Fernando E. Solanas y Octavio Getino, fundadores del Tercer Cine, aunque en el caso de estos últimos su intención con este medio rebasaría el señalamiento y el desocultamiento que logró Birri con su cámara, del rostro argentino de atraso y subdesarrollo al que no se le quería sostener la mirada. Los realizadores del Tercer Cine, no sólo mirarían de frente a dichos problemas, sino que su esfuerzo estaría encaminado a pasar del señalamiento, al acto y con él acabar con un rastro de explotación y dominio identificable desde el descubrimiento de América, hasta la segunda mitad del siglo XX, momento en que fue rodado el *film-acto*²⁸ *La Hora de los Hornos*, documental estandarte de este movimiento y que es la pieza sobre la que gira toda la investigación y que a continuación intentaré analizar.

²⁸ Es una de las formas en que los directores Solanas y Getino se refieren al documental *La Hora de los Hornos*. Ellos consideraban que no era sólo una película, sino que era en realidad un Acto Revolucionario por lo que pretendían lograr con él, por su contenido y por el riesgo que implicaba hacerla y mirarla en plena dictadura militar; además creían que las personas que la podían ver no acudían a la proyección de un espectáculo, sino que estaban en presencia de un Acto para la Liberación; desde aquí comienzan a dibujar el papel tan importante que le otorgan a las masas, ya que no quieren seguir fortaleciendo la idea, principalmente defendida por el Primer Cine, de un espectador o un público que sólo asiste a las salas a consumir cine, sino que lo que buscan es ir formando la noción de un Cuerpo Revolucionario, representado por los habitantes del Tercer Mundo.

Mi análisis lo centraré en los siguientes puntos. Indicar que en América Latina el *Tercer Cine* estableció una relación muy profunda entre cine y política y que dicha relación la cimentaron en la noción de cuerpo. ¿Por qué una corriente cinematográfica cimentaría una relación en una categoría como la del cuerpo? Porque en el contexto dictatorial de finales de la década de los sesenta en el que se rodó el documental, lo que estaba en juego era la vida, la integridad de los cuerpos y a pesar de que ya ha pasado más de medio siglo desde la realización de *La Hora de los Hornos*, pareciera que en el panorama que se nos presenta en la actualidad, lo mismo sigue estando en juego. Por lo tanto, en el cine latinoamericano, principalmente en *La Hora de los Hornos*, considero se desenvuelve una Praxis Revolucionaria peculiar, que no es esencialmente violenta, sino vitalista porque afirma la vida al tratar de devolver la humanidad negada a los cuerpos en el Tercer Mundo, por eso decidí llamarla *Praxis del Cuerpo*.

Veo en el documental un tratamiento muy interesante sobre lo corporal, reflejado en las distintas formas en que este concepto se manifiesta subterráneamente a lo largo de la película y son estas diversas manifestaciones las que dan forma a la Praxis del Cuerpo. Por ejemplo, creo que la obra engendra la idea de un *Cuerpo Receptáculo*, un *Cuerpo Sacrificio*, un *Cuerpo Revolucionario*, un *Cuerpo Resurrección* y un *Cuerpo Enemigo*, algunas de estas categorías las vamos a encontrar indistintamente en las tres partes que conforman la película y algunas de ellas se compondrán de otros elementos para adquirir forma, entre esos elementos están lo paradójico y lo trágico, el despojo o la deshumanización, la invención o imaginación, la rebelión como reapropiación, entre algunos otros componentes que trataré de abordar en las siguientes líneas. Quiero aclarar que esta es sólo una de las muchas interpretaciones que se le pueden hacer al documental *La Hora de los Hornos*, que la lectura que voy a realizar es tan sólo una entre varias, yo elegí esta porque es lo que veo en ella.

Sé que decir algo como lo anterior es muy arriesgado, ya que Octavio Getino y Fernando Ezequiel Solanas, jamás señalan ninguno de los tipos de corporalidades mencionadas, incluso nunca se detienen para tratar la categoría de cuerpo en su documental. No obstante, hay muchos elementos que me sugieren proponer lo anterior y desde luego los señalaré más adelante, pero hay uno en particular que fue el que me indicó tomar este camino, me refiero a una de las secuencias del documental que podemos encontrar en la sección *La*

Guerra Ideológica (1,10'34"-1,17'59"), del primer capítulo *Neocolonialismo y Violencia*. En ella se aborda el acoso ideológico que se vive día a día en Latinoamérica; la postura de los directores en esta sección es indicar que la violencia neocolonial se puede presentar en diversas formas, ya sea de manera directa por las armas o por las ideas que se difunden en los medios de comunicación. Para ellos este tipo de violencia es aún más eficaz que la bélica, ya que está diseñada para que no se pueda concebir como un acto violento, difícilmente el neocolonizado dudaría de un rostro hermoso, un cuerpo proporcionado, un producto bien presentado, un programa de televisión o de radio en el que expertos comparten sus opiniones, debido a que todo es presentado de manera amistosa, como una invitación, para que la suspicacia sea mínima o nula.

No obstante, en la parte final de esta sección, Getino y Solanas muestran el verdadero rostro de la ideología con la que están cargadas las películas, las revistas, la publicidad o los programas televisivos, eso que antes se mostraba como una alternativa amistosa o cordial, literalmente se transforma en un arma con la cual se comienza a atacar a las personas; cada producto, cada rostro, cada cuerpo, se transmuta en un proyectil que es disparado al neocolonizado. Esta parte fue la que me sugirió que en *La Hora de los Hornos* subyace una preocupación por la vida y por la dignidad del cuerpo, ya que el fragmento al que me estoy refiriendo abre con la imagen de una mujer que lleva en brazos el cuerpo sin vida de un niño, la cámara corta inmediatamente a una proyección vertiginosa de una serie de imágenes que van desde productos y marcas publicitarias, hasta películas, modelos, entre muchas otras cosas, pero lo interesante es que son mostradas como si fueran la ráfaga de un arma que los autores están dirigiendo hacia el espectador, señalando que ese ataque lo experimentamos día con día y el cual está diseñado para fracturar al individuo corporalmente, comenzando por la parte intelectual y emocional. Una vez que la ráfaga cesa, la imagen de la mujer cargando al cuerpo sin vida, vuelve a aparecer, pero en esta ocasión sólo se encuadra al cuerpo del niño, al hacer esto los autores nos han indicado que los disparos realmente estaban dirigidos a todos los habitantes de los países neocolonizados donde se difunde la ideología dominante y que el cuerpo inerte del pequeño somos todos y todas las que habitamos el Tercer Mundo.

Una vez que concluye la proyección del fotograma con el encuadre del cadáver del niño, Getino y Solanas deciden concluir la sección con un *Fundido a Negro o Fade Out*²⁹, el cual dura 6 segundos, esto es interesante porque en todos los fundidos que utilizan para concluir las secciones en el resto del documental, ninguno es tan extenso como éste, lo que me sugiere que cinematográficamente están reforzando la idea de la muerte del cuerpo y con ello señalan lo frágil que es la vida en las regiones tercermundistas. Además, para seguir apuntalando mi interpretación, en el inicio de la siguiente sección llamada *La Opción*, se muestra un sepelio y los dolientes, éstos por sus rasgos parecen provenir de alguna región en Latinoamérica, en cambio la mujer que sostenía al pequeño cuerpo sin vida de la sección anterior, tenía rasgos asiáticos, lo que me indica dos cosas, que ese cuerpo sin vida bien puede pertenecer a un país asiático, latinoamericano o africano, en realidad no importa, ya que el cuerpo y la vida son igual de susceptibles en cualquier parte del Tercer Mundo, y segundo, que el Fundido a negro con el que concluyeron la sección anterior, en realidad sí estaba señalando cinematográficamente la muerte del cuerpo y con ello me mostraron el primer indicio para sostener mi propuesta de que en *La Hora de los Hornos* subyace una estética del cuerpo y de la vida.

2.1 Punto de Partida

El fervor del cambio y la transformación social y política de los años sesenta del siglo pasado, alentados principalmente por el triunfo de la Revolución Cubana, señalaban el camino a seguir para el resto de América Latina. Al llamado acudirían un sinnúmero de voluntades revolucionarias de diversos ámbitos, entre ellos estudiantes, obreros, artistas, sindicatos, asociaciones, grupos guerrilleros, entre otros, de igual manera el cine desde diversos puntos del continente se haría presente. Uno de esos lugares fue Argentina, en donde el contexto anterior propició la irrupción del movimiento cinematográfico conocido por su radicalismo como el *Tercer Cine*.

Argentina fue una de las zonas más convulsas de la época, procesos democráticos, golpes de Estado, dictaduras militares, se alternaron durante casi todo el siglo XX, de entre

²⁹ Un Fundido a Negro o *Fade Out*, es una de las transiciones que se usan en las películas generalmente para concluir la película o alguna sección de la misma. Consiste en el oscurecimiento de la imagen proyectada poco a poco o de manera rápida.

los periodos gubernamentales interrumpidos destaca el Peronismo, movimiento creado por Juan Domingo Perón y Eva Perón. Durante el tiempo que estuvo en el poder se identificó como un movimiento popular, reivindicador de las clases populares. De entre los miles de partidarios de esta corriente se encontraban dos jóvenes, Fernando Ezequiel Solanas y Octavio Getino, que vieron en esta fuerza política un motor de cambio para su país; sin embargo, los años de bonanza del Peronismo fueron interrumpidos por el golpe de Estado organizado por fracciones de las fuerzas armadas argentinas, haciendo que los viejos fantasmas del dominio y la represión oligárquicos se hicieran de nuevo presentes. Desde ese momento los dos cineastas se convertirían en uno de los frentes de combate más representativos y singulares hacia los golpistas y la oligarquía de ese país, ya que su campo de acción lo emplazarían en el terreno cinematográfico, pero sólo como punto de partida, ya que estaban conscientes de que la liberación exigía métodos de lucha acordes a la ofensiva que se les presentaba.

Los jóvenes peronistas, Solanas y Getino, desde un inicio, y por su compromiso político y sus aspiraciones sociales e históricas, parecían estar destinados a vivir y trabajar como un solo cuerpo, al que fortalecerían para constituir el *Grupo Cine Liberación* del que surgiría la propuesta del *Tercer Cine*, el cual no sólo se opondría a los postulados comerciales y de producción del *Primer Cine*, sino que sería una de las voces más disonantes que se alzarían desde el Tercer Mundo. La postura de este cine y del *Grupo Cine Liberación* en general, sería el apoyo a la liberación de Argentina, de América Latina y del Tercer Mundo, de una nueva fuerza, el Neocolonialismo, heredero del viejo colonialismo europeo y de otro poder que se extendió rápidamente después de la Segunda Guerra Mundial, el Imperialismo estadounidense.

2.2 La Estructura del Documental

Creo que es pertinente comenzar el análisis de esta película indicando cuál es la estructura de la misma, ya que a lo largo del texto estaré haciendo referencias a las fases que la conforman y a pesar de que tiene una división muy clara, en ocasiones el contenido de una sección puede atravesar el espacio de la película y ubicarse en otra. Por lo tanto, el análisis no seguirá el orden establecido por el documental, sino que se mencionará aleatoriamente cualquiera de sus capítulos, de acuerdo a lo que la investigación exija. Considero necesaria

esta aclaración porque es una obra muy extensa y por momentos parece que cada fase es independiente la una de la otra, pero no es así, sino que se sostienen mutuamente, como las extremidades interconectadas de un organismo, pero con la capacidad de ser autónomas al mismo tiempo. Lo anterior hace de esta pieza algo complejo y no importa la cantidad de ocasiones que se haya visto, puede ser la primera o incluso varias, su articulación siempre es un reto y exige de quien la ve un gran esfuerzo físico, intelectual y emocional.

El documental *La Hora de los Hornos, Notas y Testimonios sobre el Neocolonialismo, la Violencia y la Liberación*, está dividido en tres capítulos o partes las cuales a su vez están subdivididas en numerosas secciones. El primer capítulo se llama *Neocolonialismo y Violencia* y cuenta con trece secciones; la segunda parte es *Acto para la Liberación, Notas, Testimonios y Debate sobre las Recientes Luchas de Liberación del Pueblo Argentino*, tiene cuatro secciones principales. La primera funciona como una introducción muy extensa, de más de ocho minutos; la segunda, *Crónica del Peronismo*, es un fragmento muy amplio de aproximadamente 35 minutos y medio; la tercera, *Resistencia*, se subdivide en once fragmentos más y, por último, la sección final es una *Introducción al Debate*. De ésta última hice una subdivisión propia de cuatro partes para que se me facilitara su análisis debido a su duración y contenido; el tercer y último capítulo lo podemos encontrar como *Violencia y Liberación*, trece secciones le dan forma, aunque la segunda se divide a su vez en otra.

El primero capítulo, *Neocolonialismo y Violencia*, probablemente sea el más conocido, ya que en los lugares en el extranjero en donde se difundió la película, era el que más se proyectaba. Podría ser como la radiografía del problema a tratar, es la parte más variada de todas, en ella los autores abordan una gran diversidad de temas relacionados principalmente con el Neocolonialismo y la violencia ejercida cotidianamente por parte del Sistema. La segunda parte, *Acto para la Liberación*, es la división del documental más extensa, en ella se narran dos cosas principalmente, lo que significó el Peronismo para ese país y las luchas que había sostenido el pueblo argentino para alcanzar su liberación una vez que fue derrocada la Revolución Justicialista, como también se le llamaba a ese movimiento. *Violencia y Liberación*, por su parte, es el más breve de los tres capítulos, funciona como un conjunto de notas que se van acumulando tras haber emprendido el ejercicio de la liberación

y haber llevado a cabo una profunda reflexión. En suma, este capítulo es un recuento de lo ganado, lo perdido y los posibles caminos a seguir.

De igual manera es importante señalar que el primer y segundo capítulo tienen un carácter explicativo, formativo, concientizador, sensibilizador, pero no para que el público sintiera lástima o pena, sino rabia y con ella apareciera la necesidad de la acción. Por estas cualidades es que son más extensos en comparación con el tercero que sustituye su breve duración en pantalla con lo denso de su contenido. Y a diferencia de lo que podríamos pensar, las cualidades de los dos primeros capítulos no fueron unidireccionales, no sólo estaban dirigidas al público asistente, sino que los directores de igual manera se sometieron a un proceso formativo, concientizador, al rodar el documental. Durante la grabación, se dieron cuenta que hacía falta una conciencia nacional no sólo en el pueblo, sino en la intelectualidad argentina, agravando el gran distanciamiento entre éstos últimos y las clases populares, así que uno de los objetivos de los directores fue crear esa conciencia nacional que se opusiera a la imposición de una cultura universal.

2.3 La Hora de los Hornos como una Obra Abierta

La manera en que se planteó la división anterior, permitiría identificar fácilmente lo que se consideraría un desenvolvimiento natural de cualquier film, es decir, en un lapso de tiempo definido se podría distinguir un principio, un desarrollo y un final; sin embargo, en *La Hora de los Hornos* no sucede así, porque a pesar de que cada capítulo dentro de ella tiene un final cronológico identificable, la duración real del documental trasciende a la misma película, esto se debe a que Getino y Solanas la propusieron como una *Obra Abierta*, es decir, no concluía cuando terminaba la proyección, sino que continuaba con cada acto revolucionario en favor de la descolonización del Tercer Mundo. Las reflexiones finales del segundo y tercer capítulo, *Acto para la Liberación y Violencia y Liberación*, respectivamente, indican de mejor manera la intención de los autores.

Compañeros, lo que importa ahora son las conclusiones que ustedes puedan extraer como autores reales y protagonistas de esta historia. Las experiencias por nosotros recogidas, las conclusiones, tienen un valor relativo, sirven en la medida en que son útiles al presente y al futuro de la liberación que son ustedes, importa sobre todo la acción que puedan hacer de esas conclusiones, la unidad sobre la base de los hechos. Por eso, el film aquí se detiene, se abre hacia ustedes para que ustedes lo continúen, ahora ustedes tienen la palabra. (Pallero, *La Hora de los Hornos*, 1968) (Tomado de la segunda parte de *La Hora de los Hornos, Acto para la Liberación*: 1 49' 37" – 1 50' 24").

Como autores de estas notas, partimos de aquéllo que decíamos en la primera parte del film: Argentina, como la mayoría de los países del continente, vive una guerra que se encubre bajo las formas de la pseudo paz, del pseudo orden, de la pseudo normalidad; guerra que se expresa a través de la violencia cotidiana, por la que mueren en América Latina cuatro personas por minuto, dos millones al año. Creemos que lo importante es tomar conciencia de esta situación de guerra, insertarse en ella en cualquiera de sus frentes para probar con hechos y acciones revolucionarias todas las hipótesis, en suma, inventar nuestra revolución. Los protagonistas de esta búsqueda somos todos nosotros, son fundamentalmente ustedes, ustedes quienes tienen la posibilidad de continuar este film-acto a través del debate que ahora se abre y sobre todo, a través de la praxis cotidiana, única forma de desarrollar este tema inconcluso, el film y el espacio del acto quedan entonces abiertos para agregarle nuevas notas, testimonios y cartas de combatientes sobre la violencia y la liberación. (Pallero, *La Hora de los Hornos*, 1968) (Fragmento tomado del tercer capítulo de *La Hora de los Hornos, Violencia y Liberación*: 32' 09" – 33' 37")

Desde mi perspectiva, la intención de proponer a *La Hora de los Hornos* como una obra abierta por parte de los directores argentinos puede obedecer principalmente a tres cosas, de las cuales dos de ellas están relacionadas con la Industria Cultural y la tercera se debe al contexto político y social en el que se rodó dicho documental. La primera de estas causas y la más clara, es no seguir los parámetros de duración de un largometraje, la segunda consiste en sustituir la pasividad del consumidor de cine por su inserción en los procesos de transformación social y la tercera se refiere a superar la censura y represión de la dictadura de Juan Carlos Onganía por medio de la reapropiación del derecho del pueblo argentino a participar en la vida política y social de su país. Cabe señalar que esta última causa, a su vez se relaciona con la segunda, es decir, con la superación de la inactividad del público, ya que, durante el proceso dictatorial de Onganía, la participación popular en asuntos políticos y sociales estaba censurada, por eso considero que la proposición de erradicar el carácter pasivo del público por parte del *Tercer Cine*, también tenía la intención de superar las imposiciones del general Onganía.

a. La Hora de los Hornos como una Obra Abierta. La Superación del parámetro tiempo.

De acuerdo a lo que se acaba de mencionar, la primer razón para considerar a *La Hora de los Hornos* como una obra abierta, es porque Getino y Solanas marcaron distancia con lo que en la Industria Cultural se podría entender como un parámetro sobre la duración de los largometrajes, ya que de acuerdo a IMDb (*Internet Movie Data Base*), los tres capítulos de *La Hora de los Hornos* en pantalla tienen una duración de 4 horas y 20 minutos, rebasando por mucho el tiempo promedio de la mayoría de las películas, incluyendo documentales o ficción, que en muchos casos puede oscilar entre los 90 y 120 minutos.

Lo cierto es que dicha cantidad de tiempo puede variar entre cada producción, no obstante, al presentarse de manera recurrente en varios filmes, se podría interpretar como una medida estándar. Si lo anterior es correcto, se puede deber a distintas causas. Por ejemplo, en las escuelas de cine se capacita al guionista no sólo para que sea capaz de plasmar su idea sobre el papel, sino para que al mismo tiempo piense en el costo que tendría producir su historia. Por ello el escritor debe atender la relación contenido-extensión, ya que cada página representa aproximadamente un minuto en pantalla, debido a esto los guiones en muchos casos tienen entre 90 y 120 hojas, así que entre más extenso sea un guion, los costos de producción se elevan.

Otra de las causas que puede influir en la duración de una película es la estrategia de distribución, ya que si se va a exhibir en festivales, éstos generalmente marcan lineamientos de tiempo señalando duraciones máximas y mínimas; una posibilidad más podría ser la distribución física de la obra, ya que cuando se comenzaron a comercializar en formatos caseros, éstos no podían almacenar más de dos horas de duración, como sucedió con el formato VHS. Una posible causa más podría ser que entre más extensas son las películas, la posibilidad de mantener cautivo el interés y la atención del público, se reduce.

No obstante, la pérdida de la atención por parte del público puede presentarse no sólo por la duración total de la película, sino que también la duración de los planos puede influir en ello. Un plano es la unidad mínima de composición de una película y hay que tener en cuenta su duración, puesto que en la mayoría del cine comercial cada una de estas unidades tiene una extensión diversa, las hay muy cortas de apenas fracciones de segundo y otras más amplias que pueden durar minutos o incluso una película entera. Cuando un plano es relativamente extenso en tiempo, pero cargado de diversas acciones o elementos compositivos, la película tendrá una apariencia vertiginosa; en cambio la sensación de celeridad se pierde cuando hay poca acción dentro de la unidad de composición, ya sea esta breve o extensa. Esto es importante, puesto que la sensación de fluidez o lentitud también puede influir en la pérdida de interés y atención por parte del público³⁰.

³⁰ En *La Hora de los Hornos*, se presentan ambos casos, hay momento en los que la película fluye y en otros parece ser alargarse, puede deberse a varios motivos, principalmente por el contenido y duración del plano,

No obstante, a pesar de que pueden ser muchas las razones que dicten un posible tiempo estándar en las películas del Primer Cine, considero que la principal razón por la que Octavio Getino y Fernando Solanas querían romper con el parámetro tiempo de la Industria Cultural, era porque su compromiso no estaba con los cánones de dicha industria, sino con la liberación del Tercer Mundo, es decir, la razón de ser de éste documental no era la complacencia de una duración cinematográfica específica, sino la exigencia de una trascendencia histórica y social.

b. La Hora de los Hornos como una obra abierta. La relación entre el espectador y el cine comercial.

La relación entre el público y el cine en la Industria Cultural se limita a considerar al primero sólo como un espectador, éste es el segundo elemento por el cual pienso se propuso a *La Hora de los Hornos* como una obra abierta, ya que Getino y Solanas querían erradicar el aspecto pasivo con el que se reviste a los asistentes a una proyección para que de esa manera pudieran participar y continuar con lo que proponía el documental. Es decir, que otra cualidad de una obra abierta es la continuación de lo que se plantea en la misma por medio de la participación de quien entra en contacto con ella. La manera en que lo proponían los directores argentinos se puede apreciar en las citas anteriores cuando pedían literalmente al público continuar con lo que se había planteado en pantalla, indicándoles que la obra sólo se complementaría con su praxis cotidiana.

Complementar la obra para los directores significaba actuar en favor de la liberación del Tercer Mundo, de Argentina y América Latina como parte de éste. Al proponerlo así, estaban negando la relación que finca la Industria Cultural entre el cine y el público, sustituyéndola por la de una posible participante en el proceso revolucionario. Si el espectador atendía el llamado, sus acciones en favor de la liberación podían seguir construyendo el documental, sin importar el frente al que se hubiera incorporado ni la época

buena parte del contenido de la película, entre foto fija y trozos de película, fueron material de archivo, pero también un buen porcentaje de la misma es material inédito, rodado por el *Grupo Cine Liberación*, en conjunto con algunos grupos de actores de diversas compañías teatrales, público en general, militantes y líderes gremiales.

en que lo hubiera hecho. Por lo tanto, la propuesta de un público activo en el proceso emancipatorio, que proponen los directores a través de *La Hora de los Hornos*, es completamente opuesta a la postura del Primer Cine y de la Industria Cultural, que buscan fortalecer un carácter pasivo en el espectador.

c. La Hora de los Hornos como una Obra Abierta. Superación de la censura y represión a la organización y participación popular.

El último rasgo por el cual considero se propuso a este documental como una obra abierta está relacionado con el contexto social y político argentino que se vivía en 1968, año en el que se filmó *La Hora de los Hornos*. Durante esa época la dictadura de Juan Carlos Onganía era la que marcaba el paso en la vida de aquel país y como en cualquier otro proceso dictatorial había restricciones de muchos tipos. Uno de los aspectos más controlados fue la inserción de cualquier sector de la sociedad en movimientos políticos, al grado de ser no sólo algo reprobable, sino también sancionado.

El gobierno de Onganía se instauró gracias a un golpe de Estado, esta era una práctica militar común en Argentina, ya que la mayoría de los periodos presidenciales, después de las dos etapas en que fue electo democráticamente Juan Domingo Perón (1946-1955), fueron de facto, probablemente porque la conformación del ejército de aquel país no provenía de los sectores populares, sino de la élite argentina, que fue la pionera de dicha institución y como tal tenían intereses de clase que conservar. Aunque también pudo haber sido en respuesta a la capacidad organizativa que mostraba el pueblo argentino gracias al peronismo, a grupos marxistas y otros grupos de izquierda.

El miedo a la propagación del fenómeno ocurrido en Cuba, con su revolución, propicio las condiciones para que el mandatario argentino Arturo Humberto Illia fuera destituido por la junta militar organizada por el general Onganía, de esa manera la élite castrense pudo regresar al poder. Onganía representaba a una facción del ejército que era nacionalista y cristiana, denominada *Los Azules*, estaban en contra de los movimientos subversivos, comunistas y en general de todo lo que fuera oposición. Durante su dictadura (1966-1970), el general Onganía reprimió no sólo a grupos insurgentes, también hizo lo mismo con los gremios de trabajadores, obreros y sindicatos; censuró la libertad de cátedra

en las universidades, ya que veía en ellas los semilleros que nutrían las filas de los grupos guerrilleros. Un pasaje oscuro en la vida cultural argentina está relacionado con lo anterior, ya que los integrantes de diversas universidades, maestros y alumnos, salieron a defender el derecho a su autonomía, la respuesta fue la represión violenta, catedráticos y estudiantes fueron atacados brutalmente, cientos de profesores fueron despedidos y muchos más entregaron su renuncia, a este evento se le conoció como *La Noche de los Bastones Largos*.

Cuando los militares, representados por Onganía, llegaron al gobierno, se autodenominaron *La Revolución Argentina*, presentaron un programa de gobierno con el que pretendían cambiar todos los aspectos de la vida nacional desde tres frentes, el económico, el social y el político. El frente económico promovía la creación de infraestructura, puentes, presas, etcétera y se le dio prioridad a la actividad económica de las empresas transnacionales, por encima de las nacionales; el frente social buscaba reordenar al pueblo de acuerdo a la concepción de los integrantes del gobierno con respecto a lo que ellos consideraban eran las bases occidentales y cristianas; y su proyecto político, pretendía arrancar de raíz al peronismo y al marxismo, por medio de la proscripción de los partidos políticos e interviniendo a las universidades; con esto prohibían la creación o funcionamiento de cualquier agrupación política estudiantil de oposición y en general censuraban cualquier manifestación de corte político organizada por la gente que no estuviera ligada a alguna institución. Esta sería la antesala de lo que vendría en años posteriores para Argentina con el terrorismo de Estado impuesto por la dictadura de la junta militar de Jorge Videla, la cual fue más extrema y sanguinaria que la de Onganía y por ello es recordada como una de las más crueles y represivas de América Latina en el siglo XX.

La sospecha por parte del gobierno militar creció, no se permitía la vida pública politizada fuera de los márgenes institucionales. No obstante, como se mencionó anteriormente algunas corrientes trabajaron para que las personas se restituyeran el derecho a la libre asociación y manifestación política, entendiendo este derecho como una herramienta indispensable para la transformación social, uno de estos movimientos³¹ fue el

³¹ Otros movimientos que se sumaron a la causa, pero de talante más combativo y extremista que buscaban no sólo la politización de la gente, sino la transformación radical de la sociedad, por medio de métodos y

del llamado *Grupo Cine Liberación*, conformado principalmente por cineastas, del cual surgió la expresión del *Tercer Cine*, creadores, como se mencionó anteriormente, de *La Hora de los Hornos*.

A mi parecer, una de las características para considerar a una obra como abierta, es que el autor no considere su trabajo como concluso, sino que lo planteé como algo que se puede seguir completando, *La Hora de los Hornos* así lo hizo cuando solicitó la participación activa de las personas. Sumarse activamente en la vida política y social de Argentina durante la dictadura de Onganía, significaba que el pueblo argentino se estaría devolviendo a sí mismo el derecho a participar en la vida política y social de su país, cualidad que le fue negada por el gobierno golpista como acabamos de ver. Por ello considero que este documental, al ser una obra abierta, también se proponía superar las medidas represivas de la época, alentando la participación de la gente en asuntos públicos, políticos y sociales.

Después de haber analizado las características que desde mi perspectiva conforman a una obra abierta, puedo concluir que la principal cualidad de una obra de este tipo consiste en trascender tiempo y espacio, en el caso de *La Hora de los Hornos* lo hizo incluyendo a las masas en el proceso emancipatorio del Tercer Mundo, invitándolas a participar con su praxis cotidiana, ya que sería ésta la que realmente cumpliría el objetivo del documental. Los integrantes del *Grupo Cine Liberación* estaban conscientes de que *La Hora de los Hornos* no era la revolución en sí, sino tan sólo un acto más como cualquier otro en ese proceso, por lo tanto necesitaban de la participación de la gente para que pusieran en práctica las tesis del documental, ya que serían sus acciones las que las seguirían complementando y actualizando, incluso si éstas se presentaban en años posteriores. De esta manera, la obra se extendería hasta donde cada asistente lo quisiera, creo que ésta es una de las principales cualidades de *La Hora de los Hornos*, es decir, no tener un final preciso, incluso ahora desde diversos frentes la pueden seguir construyendo, ya que cualquier acción en favor de la emancipación de los habitantes del Tercer Mundo, podría estar replanteando lo propuesto por el filme. Así, desde mi perspectiva, *La Hora de los Hornos* como obra abierta, se convirtió en un ente que

prácticas guerrilleras, fueron el grupo *Montoneros* y el *ERP (Ejército Revolucionario Popular)*, que también surgieron en este proceso dictatorial.

se sigue desarrollando en el tiempo y en el espacio, pero no sólo de la pantalla, sino de la vida misma.

2.4 Neocolonialismo y Despojo.

La tesis de este documental es la liberación del Tercer Mundo, de América Latina y Argentina como parte de éste. Getino y Solanas basaron dicha postura en la situación neocolonial que observaron desde México hasta Argentina. Así que eran conscientes que una de las tareas que debían atender era dejar en claro que entendían por este concepto, ya que es uno de los pilares que sostienen al documental y justifican su posición de discurso. Por ello creo necesario dedicar este apartado para dos cosas, en un primer momento, tratar la concepción que los autores tenían sobre el Neocolonialismo y en segundo lugar, para abordar lo que yo entiendo por este concepto, porque veo en él una clave para sustentar mi propuesta, me refiero a que en el Neocolonialismo subyace la idea de despojo, pero no como algo secundario, sino como parte de su esencia. Esta idea es muy importante para mi proposición, ya que será la piedra angular para sostener que en *La Hora de los Hornos* hay una Estética del Cuerpo y de la Vida, que se manifiesta a través de los distintos tipos de corporalidades que mencioné al inicio de mi exposición.

a. Neocolonialismo como factor económico.

Para los autores, la presencia del poder colonial en América Latina nunca desapareció, a pesar de todas las luchas de independencia que sostuvieron los países de la región. Para Getino y Solanas, “*La independencia de los países latinoamericanos fue traicionada en sus orígenes.*” (Pallero, *La Hora de los Hornos*, 1968) los pueblos que aparentemente se habían emancipado, sólo habían sido engañados. Las relaciones de dominio y explotación que en un principio habían sido practicadas por las potencias europeas, siguieron vigentes, pero ahora por medio de las burguesías de los países latinoamericanos, que para mantener su estatus y privilegios se dedicaron a hacer negocios con los anteriores colonizadores, es así que nace el Neocolonialismo y lo hace como una forma de dominio económico. El Neocolonialismo, por tanto, siguió siendo heredero de la antigua postura colonial basada en la imposición de ideas, prejuicios, odios, racismo, negaciones, clasismo, descalificaciones, entre otras, pero con la diferencia de que ahora sería puesta en marcha por las élites latinoamericanas.

Con lo anterior se presenta el primer significado que los directores le dan al Neocolonialismo, el de ser en un primer momento un hecho económico. Los autores abordan lo anterior en la sección inicial llamada *La Historia*, del primer capítulo, *Neocolonialismo y Violencia*. Para ello se valen de la alternancia entre una serie de pinturas que ilustran pasajes de la etapa colonial y fragmentos de película, que muestran a un grupo de hombres jugando golf, que por su vestimenta y por lo que cuenta la *voz en off*, representan a la élite argentina. Además de las imágenes, también el narrador ofrece una serie de datos que refuerzan la idea anterior.

La traición corrió por cuenta de las élites exportadoras de las ciudades puerto, el mismo año que Bolívar consolidaba la independencia en Ayacucho, Ribadavia firmaba en Buenos Aires el empréstito estafa de la banca Baring Brothers. El Banco Nacional, emisor de la moneda, era cedido a los comerciantes ingleses. Bajo el lema de la libertad de comercio, sus manufacturas invadían el mercado interno. Inglaterra desde entonces, sustituiría a España en el dominio de casi todo el continente. Lo que no habían conseguido sus ejércitos lo conseguían sus empréstitos. El país enviaba lana y recibía tejidos, enviaba carne y cueros y recibía pianos de cola, la burguesía agroexportadora se convertía así, en el apéndice agrario de la industria europea, por primera vez en la Historia, aquí en Latinoamérica comenzaba a aplicarse una nueva forma de dominio, la explotación del negocio colonial a través de las burguesías nativas, nacía el Neocolonialismo. (Pallero, *La Hora de los Hornos*, 1968) (Fragmento tomado del primer capítulo de *La Hora de los Hornos, Neocolonialismo y Violencia: 6'40"-8'27"*)

Getino y Solanas, parecen forzar su discurso visual, ya que las imágenes referidas, por sí solas, no indican que esa sea la clase burguesa responsable del Neocolonialismo, sólo se ve a un grupo de hombres jugando golf, por ello necesitan agregar la palabra para que se produzca el efecto deseado, es decir, generar en el espectador un nuevo conocimiento, el de saber que uno de los enemigos del Tercer Mundo son las élites tercermundistas y como tal, responsables de que exista el Neocolonialismo como un factor económico, de explotación y dominio.

No obstante, en este punto los autores son muy directos, las pinturas y los fragmentos de película antes mencionados, son presentados uno al lado del otro, es decir, usan al corte como transición entre las imágenes. El corte es una de las transiciones más comunes en el cine cuando se hace el montaje final de la película, pero también es una de las estrategias más abruptas, incluso puedo decir hasta violenta, ya que literalmente se procede cortando a una imagen para colocar a otra a su lado, en este caso el choque que se crea por medio de la yuxtaposición de cada imagen tiene la intención de señalar que las personas que juegan golf son las que van a replicar las mismas prácticas del antiguo colono europeo. Los directores

argentinos están forzando al espectador a crear en sus mentes la idea anterior por medio del montaje que utilizan para relacionar los planos y hasta cierto punto creo que es necesario, ya que cuando la mirada no alcanza a ver las condiciones del entorno neocolonizado, hay que forzarla o violentarla para que las descubra, ya sea por el contenido de la imagen o por la manera en que se relaciona con las demás, como sucede en esta sección.

Para producir el conocimiento anterior en el público, Getino y Solanas se apoyaron en la *Teoría del Montaje* del cineasta, teórico y filósofo ruso, Sergei Eisenstein, puntualmente en la categoría del *Montaje Intelectual*. En dicha teoría, Eisenstein propone cinco métodos, a partir de los cuales creo que se puede establecer una nueva relación entre la obra y el espectador.

El primer tipo de montaje es el *Métrico*, para el cineasta ruso sería el más básico, ya que consiste en la medición de los fragmentos de película que conformarán el plano o la secuencia³², la reacción que se espera en el espectador es la de un movimiento corporal, producido mecánicamente, es decir, acortando o alargando los trozos de película. “*El criterio fundamental para esta construcción es la longitud absoluta de los trozos. Estos están unidos de acuerdo con sus longitudes, en una fórmula-esquema que corresponde a un compás de música. La realización está en la repetición de estos <<compases>>.*” (Eisenstein, 2006, pág. 72).

El segundo tipo de montaje es el *Rítmico*, en este modelo la longitud de los fragmentos es importante, sólo que a diferencia del anterior, está regida por el contenido y movimiento de los fragmentos, que es lo que genera el efecto dramático. “*En el montaje rítmico es el movimiento dentro del cuadro lo que impulsa el movimiento de montaje de imagen a imagen. Estos movimientos dentro del cuadro pueden ser objetos en movimiento, o del ojo del espectador dirigido a las líneas de algún objeto inmóvil.*” (Eisenstein, 2006, pág. 75)

³² Anteriormente se había mencionado que un plano es la unidad mínima composicional de cualquier filme, es decir, lo que sucede entre corte y corte de la cámara. Pueden ser de apenas fracciones de segundos o durar toda una película, en el caso de películas donde toda la acción no sea interrumpida por algún corte de la cámara, a este tipo de planos se les conoce como plano secuencia. Las secuencias, por su parte, están compuestas de planos y no hay un número específico de éstos para armar una secuencia.

El tercer tipo de montaje es el *Tonal*, su principal virtud es producir <<matices emocionales o movimientos emocionales>> por medio de la composición del plano y la secuencia. La disposición de elementos como la luz, la sombra³³ y de otros componentes con un grado de agudez muy marcado en comparación con otras formas dentro del cuadro³⁴ producen dichas impresiones en el público. “*Trabajar con combinaciones de grados variables de focos suaves o grados variables de agudez sería una típica utilización del montaje tonal*”. (Eisenstein, 2006, pág. 75). Todo esto hace que el movimiento y el tiempo adquieran relieve, lo que en buena medida hace que se produzca el “[...] *tono emocional de los fragmentos*” (Morales Morante, 2009, pág. 7). “*En el montaje tonal se percibe el movimiento en un sentido más amplio. El concepto de movimiento abarca <<todas las emociones>> del trozo de montaje. Aquí el montaje se basa en el <<sonido emocional>> del fragmento –de su dominante. El tono general del trozo.*” (Eisenstein, 2006, pág. 75).

El cuarto modelo de montaje es el *Sobretonal*, para entenderlo hay que tener en cuenta el método anterior y que cada fragmento pretende generar una reacción específica en el espectador, a la cual se le puede llamar <<tono dominante o emoción dominante>>, para ello se utilizan los recursos del montaje *Tonal* que ya vimos, luces, sombras, encuadres, figuras anguladas en comparación con otras, etcétera, que dispuestos estratégicamente crean una armonía compositiva. Sin embargo, como sucede en una pieza musical, no sólo existe el tono dominante, sino que hay otros que sobresalen a éste, marcando un ritmo, a ellos se les llama <<sobretonos>>, los cuales producen un movimiento en quien escucha la pieza, siguiendo el ritmo que marcan.

“En música esto se explica por el hecho de que desde el momento en que los sobretonos pueden ser oídos paralelamente al sonido básico, también pueden percibirse vibraciones, oscilaciones que ya no se captan como tonos, sino como desplazamientos puramente físicos de la impresión percibida. Esto se refiere en particular a los instrumentos de timbre fuertemente pronunciado con una gran preponderancia del principio del sobretono. La sensación de desplazamiento físico a veces se logra literalmente: campanillas, órgano, tambores turcos muy grandes, etcétera.” (Eisenstein, 2006, págs. 79, 80).

³³ A la utilización de estos elementos Eisenstein les llama “*Tonalidad de Luz*” o “*Dominante Tonal*”. Cfr. Eisenstein, Sergei. *La Forma del Cine*. México, Siglo xxi Editores, 2006, P. 75 y 77.

³⁴ A la utilización de estas formas agudas el cineasta ruso les da el nombre de “*Tonalidad Gráfica*” o “*Dominante rítmico secundario, es decir, movimiento como cambio*”. Ibid. P. 75 y 77.

Eisenstein utiliza éste principio musical para indicar que en la composición o montaje de los cuadros de una película existe igualmente un Tono Dominante y Sobretonos, los cuales entran en conflicto, “*El montaje sobretonal, por último, surge del conflicto entre el tono principal del trozo (su dominante) y el sobretono*”. (Eisenstein, 2006, pág. 78). Este conflicto se traduce, al igual que en una pieza musical, en un movimiento fisiológico en el espectador, producido por el sobretono. En otras palabras, en el montaje Sobretonal lo que domina son los sobretonos, a diferencia de lo que sucede en el montaje *Tonal*, en donde lo que debe dominar es el tono general o dominante.

Lo que nos conecta con el último método de composición conocido como *Intelectual*, en éste también se presenta un <<movimiento>>, pero producido en la mente o intelecto del público, que acompaña al movimiento corporal producido por los sobretonos del método anterior, “*El montaje intelectual no es por lo general de sonidos sobretonales fisiológicos, sino de sonidos y sobretonos de tipo intelectual, es decir, el conflicto y la yuxtaposición de las emociones intelectuales acompañantes.*” (Eisenstein, 2006, pág. 80).

Algo interesante es que, para el director ruso no hay diferencia entre el movimiento corporal y el intelectual, son dos caras diferentes de la misma moneda.

La calidad gradual está determinada aquí por el hecho de que no hay diferencia en principio entre el movimiento de un hombre meciéndose bajo la influencia de un montaje métrico elemental [...] y el proceso intelectual dentro de él, ya que el proceso intelectual es la misma agitación, pero en los centros nerviosos superiores. [...] Aunque considerados como ‘fenómenos’ (apariencias) parecen de hecho diferentes, desde el punto de vista de la ‘esencia’ (el proceso) son indudablemente idénticos. (Eisenstein, 2006, págs. 80, 81).

Algo importante a destacar es que para Eisenstein este movimiento intelectual no se puede desprender de una condición de clase.

Se puede encontrar un ejemplo de esto en la secuencia de los ‘dioses’ en <<Octubre>>, en donde todas las condiciones para su comparación dependían exclusivamente del sonido de clase intelectual de cada trozo en su relación con Dios. Digo clase porque aunque el principio emotivo es universalmente humano, el principio intelectual está profundamente matizado por la clase. Estos trozos se ensamblaron de acuerdo con una escala intelectual descendente, haciendo retroceder el concepto de Dios hacia sus orígenes; forzando al espectador a percibir este ‘progreso’ intelectualmente. (Eisenstein, 2006, pág. 81).

Con el montaje *Intelectual*, Eisenstein no sólo pretende estimular los centros nerviosos produciendo sobretonos o movimientos intelectuales y de esa manera el público produzca un

nuevo pensamiento³⁵, sino que busca además crear conciencias o intelectos que piensen y actúen en clave dialéctica y en un cine que marque dicho camino.

[...] El cine intelectual será aquel que resuelva el conflicto-yuxtaposición de los sobretonos fisiológicos e intelectuales. Se construirá así una forma completamente nueva de cinematografía: la realización de la revolución en la historia general de la cultura; se construirá una síntesis de la militancia de ciencia, de arte y de clase. (Eisenstein, 2006, pág. 81).

Considero lo anterior, porque creo que el montaje *Intelectual* no sólo se limita a crear un movimiento del intelecto, es decir, producir un pensamiento, sino que Eisenstein lo que busca con él es acompañar al movimiento corporal, es decir, que la teoría siempre acompañe a una praxis. A esto me refería hace un momento cuando decía que el director ruso pretendía crear conciencias y cuerpos que piensen y actúen en clave dialéctica.

De esta manera, pienso que lo que Eisenstein trata de hacer con su *Teoría del Montaje* es crear un método filosófico que pueda resolver dialécticamente la tensión entre teoría y praxis por medio de la revolución. Digo lo anterior, porque no creo que sea casualidad que el director ruso hable de movimientos corporales e intelectuales por coincidencia; me parece que los movimientos fisiológicos de los que habla pueden ser relacionados con el concepto de praxis, ya que en esencia la praxis es acción, es movimiento; en cambio cuando menciona los movimientos intelectuales, los relaciono con la noción de teoría, ya que ésta justo se origina en el intelecto. Entonces, cuando Eisenstein hablaba del movimiento intelectual y fisiológico, en realidad estaba teniendo presente la relación entre teoría y praxis, pero sobre todo la solución al conflicto de la misma.

Así tenemos que, el cine se convierte para el autor ruso, no sólo en el medio en el que plasma dicha tensión a través del montaje y el plano, sino que se transforma en la plataforma con la que puede reproducir dicho conflicto en la realidad, de qué manera, germinando ideas y que éstas lleven a una eventual toma de postura en el público, es decir, que el cine produzca

³⁵ Sin embargo, creo que hay un inconveniente con lo anterior, ya que estimular el intelecto para que produzca una idea puede no suceder, principalmente porque no todo el público tiene un ojo entrenado que pudiera permitirle la construcción de sentido o construcción intelectual que busca el autor ruso o si se presenta podría ser después de varios encuentros con la película, con un análisis más detallado.

una idea y con ella una praxis, que en el mejor de los casos sería la participación en algún proceso revolucionario, creo que es a lo que se refiere cuando habla del *Cine Intelectual*. “[...] *El cine intelectual será aquel que resuelva el conflicto-yuxtaposición de los sobretonos fisiológicos e intelectuales.* (Eisenstein, 2006, pág. 81)

Me parece que esta tarea, la de llevar a cabo el *Cine Intelectual* descrito por Eisenstein, se la autoencomiendan el *Grupo Cine Liberación* y particularmente Getino y Solanas³⁶. Es decir, *La Hora de los Hornos*, sería ese intento de *Cine Intelectual* del que habla el cineasta ruso, la síntesis entre la praxis científica, artística y de clase. Hay que recordar que este documental pretendía movilizar a las masas para concretar la revolución en el Tercer Mundo. “*Se construirá así una forma completamente nueva de cinematografía: la realización de la revolución en la historia general de la cultura; se construirá una síntesis de la militancia de ciencia, de arte y de clase.*” (Eisenstein, 2006, pág. 81).

Como acabamos de ver la Teoría del Montaje de Eisenstein fue muy importante para Getino y Solanas, ya que la utilizaron para sustentar sus tesis, sólo que en ocasiones parecían forzarla de acuerdo a sus objetivos, en este caso, para indicar que el Neocolonialismo fue un factor económico de dominio creado y practicado por la oligarquía argentina en comunión con las potencias europeas. Sin embargo, no hay que olvidar que *La Hora de los Hornos* fue el primer trabajo del *Grupo Cine Liberación* y como tal, el lenguaje cinematográfico de sus integrantes aún no alcanzaba un grado de madurez suficiente con el cual pudieran evitar lo anterior, aunque como dije al inicio de este apartado, el forzar la mirada y el pensamiento como lo hacen los directores argentinos en un contexto neocolonizado como el de Latinoamérica, tampoco es algo completamente negativo, ya que en estas regiones cuando no se alcanza a ver dicha condición de sometimiento, es hasta cierto punto tolerable que se force la mirada y el pensamiento para que se comience a distinguirlo.

³⁶ En el documental *Cómo se Hizo la Hora de los Hornos*, Fernando E. Solanas habla de la influencia que Eisenstein tuvo en él y en general en el *Grupo Cine Liberación*. Menciona que ellos querían hacer algo similar a las grandes obras que el cineasta y filósofo ruso pudo dirigir.

Cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=fcp9BFs35bQ&t=2731s>

b. Neocolonialismo como política intervencionista.

Para que el Neocolonialismo se impusiese había que dividir el continente, la unidad de América fue destruida, la diplomacia de Caning promovió la balcanización en el sur, el naciente imperio Yankee lo haría en el centro y en el norte. Las ambiciones coloniales de los dos grandes imperios harían correr la sangre latinoamericana desde México hasta el Río de la Plata, se volcó a un pueblo contra otro pueblo, a una provincia contra otra provincia, en menos de un siglo nacerían veinte países de cuatro virreinos. La Doctrina Monroe y la Big Stick legalizaron la agresión abierta contra el continente; en lo que va del siglo, los Estados Unidos realizaron en Latino América 41 intervenciones armadas, hoy la impunidad de esa agresión se encubre tras la OEA. Balcanización antes, Panamericanismo ahora, sirven a una misma política, Neocolonialismo. (Pallero, La Hora de los Hornos, 1968) (Fragmento tomado del primer capítulo de *La Hora de los Hornos, Neocolonialismo y Violencia: 8'33"-10'07"*)

La cita anterior, refleja la segunda acepción que tenían Getino y Solanas sobre el Neocolonialismo en América Latina, la cual consiste en que dicho fenómeno terminaría por consolidarse como un método o política intervencionista de fuerte presencia, principalmente en el terreno económico, militar y político, justificando su existencia por la amenaza que causaba la presencia del comunismo y socialismo en la región. Estados Unidos sería el principal operario de dicha política, primordialmente por medio de intervenciones armadas, lo que hizo incrementar su poder y dominio en la región.

La manera en que los autores trabajan la noción anterior es muy similar a cuando nos hablaban sobre el Neocolonialismo como un hecho económico, es decir, lo que cuenta la *voz en off* es más contundente que lo que muestra la imagen, es como si ésta última estuviera supeditada a la palabra, como si fuera un refuerzo de los datos ofrecidos. No obstante, el objetivo sigue siendo el mismo, provocar en el público un *sobre tono intelectual*, estimular el pensamiento para que produzca la noción sobre quién es el enemigo y que éste se ha encargado de dividir al continente por medio de intervenciones militares, políticas y económicas. Nuevamente los directores, para alcanzar su meta, se apoyan en el *Montaje Intelectual* de Eisenstein, es decir, una vez más parecen estar forzando al espectador para provocar la idea de un enemigo en común, ya que los planos por sí solos, aislados de la *voz en off*, difícilmente comunicarían el mensaje esperado: que los intereses imperialistas estadounidenses son los encargados de aplicar el Neocolonialismo como una política intervencionista.

El momento cuando comienzan a hablar sobre el Neocolonialismo como política intervencionista, viene inmediatamente después de que han terminado de hablar del Neocolonialismo como factor económico, ambos forman parte de la sección *La Historia*, que

se encuentra en el primer capítulo. Esta nueva manera de hablar sobre el poder neocolonial, al igual que la anterior, sigue alternando diversos grabados, trozos de película y algunas fotografías. Los grabados muestran los actos cometidos por campañas militares, que de acuerdo a lo que cuenta la narración, el espectador debe deducir que son perpetrados por el ejército norteamericano e inglés. Los trozos de película muestran varios pasajes, entre ellos, una especie de encuentro entre políticos, que por lo que nos dice el narrador podría ser una convención del gobierno estadounidense o una reunión de la OEA, otros pasajes que se muestran son una serie de acciones militares, sobre todo cuando la *voz en off* habla del intervencionismo marcial estadounidense en Latinoamérica. Las fotografías por su parte, muestran otro tipo de situaciones, principalmente relacionadas con el arresto de un grupo de ciudadanos que no se indica de donde son, también hay un retrato de una bandera ondeante de la OEA.

Nuevamente Getino y Solanas siguen usando el corte entre un plano y otro para hacer las transiciones, como se comentó en el apartado anterior, es decir, siguen violentando la mirada del público que aún no alcanza a apreciar lo que para ellos es algo evidente y claro.

c. Neocolonialismo como despojo.

No obstante, desde mi perspectiva, con cualquiera de los dos sentidos con el que se le quiera relacionar, ya sea como un factor económico o como una política intervencionista, el Neocolonialismo es en esencia una práctica del <<despojo>>. Como veremos en los siguientes párrafos, fue por medio del pillaje de tierras y recursos naturales que las burguesías nativas pudieron consolidar su poder e influencia; el intervencionismo norteamericano también llevó a cabo esta práctica, sólo que despojando a los pueblos latinoamericanos de su capacidad para autodefinirse, gobernarse y decidir lo mejor para sí mismos, en otras palabras, el saqueo no sólo se aplica a cosas materiales, sino también a aspectos de la vida de un país y de sus habitantes.

La presencia del Neocolonialismo como factor económico, permitió que los privilegios, las riquezas y el poder de las élites latinoamericanas se reforzaran, principalmente despojando de tierras, recursos naturales y materia prima a buena parte de la población. No obstante, la práctica del acaparamiento ya había sido explorada y ampliamente utilizada por el antiguo colonialismo europeo, lo que significa que el Neocolonialismo no la

inventa, pero como heredero suyo la siguió practicando. Así, el Neocolonialismo como una realidad económica no sólo posibilitaba y fomentaba el despojo, sino que éste subyace en su esencia como parte de él.

Hay tres apartados del primer capítulo de la película que abordan lo anterior, me refiero a las secciones de *El País*, *La Violencia Cotidiana* y *La Oligarquía*, las cuales describiré a continuación, dentro del orden que da el documental, serían la segunda, tercera y quinta respectivamente.

En *El País*, hacen una descripción muy interesante acerca de lo que es Argentina como nación, hablan de su extensión territorial, de las riquezas naturales que posee, lo que produce y exporta, incluso se menciona cómo está dividida y organizada la sociedad; mencionan cuánta población hay en el campo, en la ciudad, qué tipo de intelectuales tienen, entre muchos otros datos³⁷. Lo interesante de la sección es que Getino y Solanas contraponen lo que nos cuenta la *voz en off* con lo que nos muestran las imágenes; nos señalan que no necesariamente porque haya riqueza en un país significa que le pertenece a todos sus habitantes, sino que en realidad sólo algunas personas se benefician de ella. A cada dato económico positivo indicado por los narradores, los directores lo contrastan con un plano que indica lo opuesto, así las manos de una anciana, el andar de las mujeres, los paisajes

³⁷ Esta sección me recuerda mucho a la secuencia que utilizó Fernando Birri para abrir el cortometraje *Tire Dié*, el cual fue tratado en el capítulo anterior, pero recordándolo un poco se decía de él que Birri intentaba no sólo situar geográficamente al espectador, sino también históricamente y así pudiera cambiar su perspectiva del entorno argentino, para ello se valió de distintos tipos de emplazamiento de la cámara, el aéreo, a ras de piso y el intercambio de ángulos bajos y altos, de esta manera con los cambios de perspectiva que proporcionaba la cámara, el director indicaba la postura y el camino que el espectador debía tomar. En el caso de *La Hora de los Hornos*, no se nota la misma intención, ya que el travelling o movimiento que usó la cámara es a ras de piso, parece estar montada sobre un vehículo y no sobre una aeronave como en el caso de *Tire Dié*, es decir las perspectivas y posturas de los directores son distintas. Por ejemplo, en *Tire Dié*, Birri estaba trabajando para que se comenzará a ver la cara de Argentina que hasta ese momento, según el autor, se había mantenido oculta, por otra parte, en la de *La Hora de los Hornos*, Getino y Solanas ya estaban mirando ese rostro. Aunque no hay que descartar que la decisión de moverse en un vehículo y no en una aeronave probablemente obedeció a cuestiones económicas por las condiciones en que se produjo *La Hora de los Hornos*.

desérticos o el sombrero del campesino reflejan de mejor manera lo que significa la vida para la mayoría en ese país.

El tratamiento cinematográfico que los autores le dan a la sección *La Violencia Cotidiana*, ya no considera a la contraposición entre la palabra y la imagen como el recurso más adecuado para hablarnos del despojo, sino que prefieren ser más directos y descriptivos. Cada dato proporcionado por los narradores es complementado por imágenes que señalan una serie de problemáticas causadas por la práctica del Neocolonialismo como saqueo. Por ejemplo, hablan de la condición de la clase obrera, la precariedad de la vida para la gente de campo, las condiciones en las que se encuentran los niños y su nivel de mortandad; también mencionan los problemas en cuanto a la vivienda y las enfermedades que se padecen en mayor medida, como la sífilis y tuberculosis; por último, señalan el ingreso *Per Cápita* latinoamericano y el tiempo que tomaría alcanzar el de países del Primer Mundo.

En el apartado de *La Oligarquía*, Getino y Solanas proveen una serie de datos que señalan de manera más franca el acaparamiento que la oligarquía agro-ganadera de su país practicaba cotidianamente, mencionan que 50 familias de Buenos Aires se habían apropiado de 4 millones de hectáreas y tan sólo una de ellas poseía 6 millones, dichas personas representaban el 2% de los ganaderos, pero eran dueños del 40% del ganado; también constituían un 5% de la población activa, pero que acaparaba el 42% del ingreso total de la nación, literalmente el documental los menciona como los dueños del país (Pallero, *La Hora de los Hornos*, 1968)³⁸. Otro dato muy revelador es el que señala que más de 35 millones de hectáreas estaban en manos de sociedades anónimas extranjeras.

De igual manera, los autores asocian a la oligarquía argentina con dos cosas. En primer lugar con el capital financiero norteamericano y con la alta burguesía industrial. Y en segundo lugar, la responsabilizan de la violencia cotidiana que enfrenta la población de su país. Todo el poder que acumuló éste sector social sirvió para que fuera uno de los brazos fuertes del sistema. Además se le permite expresar parte de su ideología, la cual manifiesta

³⁸ Estos datos fueron tomados de la sección *La Oligarquía*, perteneciente al primer capítulo del documental *La Hora de los Hornos* (del minuto 28' 23" al minuto 38'30").

un agrado por todo lo extranjero y su rechazo por todo lo que provenga de las clases populares argentinas.

Como mencioné anteriormente, el Neocolonialismo como política intervencionista, también practica el despojo, pero en un sentido de negación hacia la persona y colectivamente, ya que imposibilita la capacidad de definirse y gobernarse a los países que interviene política, económica y militarmente. Sólo que para que pudiera operar de esta manera se tenía que dividir a América Latina, como ya se señalaba en citas anteriores. Estados Unidos fue el encargado de llevar a cabo dicha fragmentación y lo haría por medio de *La Doctrina Monroe*, *La Big Stick* y posteriormente por *La Doctrina de la Seguridad Nacional*, con dichos planes se permitió a sí mismo tener presencia política y militar en casi todo el continente; la justificación a las invasiones armadas de la segunda mitad del siglo XX por parte de este país, fue la presencia del pensamiento socialista y comunista que se propagaba por la región, principalmente por el triunfo y consolidación de la Revolución Cubana.

La Doctrina Monroe del siglo XIX, resumida en la famosa frase *América para los americanos* y *La Big Stick* de inicios del XX, fueron las posturas que el gobierno norteamericano tomó para ser la única presencia dominante en el continente, desde México hasta Argentina, frenando así los intereses expansionistas de las potencias europeas de la época; detrás de la aparente buena intención de proteger al continente de posibles invasiones extranjeras, se encubrían los verdaderos objetivos e intereses, los cuales se habían fijado a partir de la premisa de que si alguien iba a apoderarse de la región iba a ser el propio Estados Unidos. Por su parte, *La Doctrina de la Seguridad Nacional* de mediados del siglo XX, sirvió como excusa para intervenir en los países del continente en los que había una presencia comunista considerable, se temía que el fenómeno de la Revolución Cubana se expandiera y con ella los intereses de empresas y particulares estadounidenses se vieran afectados.

Fue en Brasil donde se concretó la doctrina estadounidense de la 'seguridad nacional'. Esta teoría desarrollada por los militares surgió a partir de la percepción de la lucha frontal entre el occidente capitalista y libre y el mundo socialista, bajo la égida de Estados Unidos y la Unión Soviética, respectivamente. En América Latina esa pugna se reflejó en el surgimiento de 'movimientos de liberación nacional', armados y financiados por los países comunistas. A fin de evitar la toma del poder por la izquierda, las fuerzas armadas consideraban que era su deber nacional tomar el timón y erradicar duramente toda 'penetración subversiva'. Cabe conceder, *a posteriori*, que en Brasil el peligro de izquierda que jamás contó con el apoyo de

la población había sido sobreestimado. Se instauraron regímenes militares de 'seguridad nacional' en Brasil (1964), Chile (1973), Uruguay (1976) y Argentina (1976). Todos contaron al inicio con el beneplácito y el reconocimiento de Washington, lo cual no quita que después varios de ellos se desvincularan de Estados Unidos. (Stevens, 1999, pág. 41)

En nombre de una aparente unidad y proteccionismo, pero que en realidad encubrían intereses expansionistas e imperialistas, es que las tres doctrinas anteriores, han ejecutado gran cantidad de acciones encaminadas a no permitir el libre desenvolvimiento de los países latinoamericanos, imponiendo dictaduras militares por casi todo el territorio continental³⁹, además de diseñar y aplicar modelos económicos como el de la Economía de Libre Mercado⁴⁰.

³⁹ En la mayoría de los territorios americanos donde hubo una dictadura, había una fuerte presencia de grupos comunistas, lo que desató la paranoia del gobierno estadounidense provocando una serie de intervenciones por todo el continente, como lo muestra el documental *La Guerra Contra la Democracia*. La premisa de dicho documental es indicar que en los países latinoamericanos donde se presentó el terrorismo de Estado fue porque existía una gran capacidad de organización política y social, basada en la creatividad e imaginación, ya que para poder presentar una visión del mundo distinta a la ofrecida por el sistema dominante, se requieren de estos elementos. Cfr. *La Guerra Contra la Democracia (The War on Democracy)*; John Pilger, Christopher Martin (Dirección), Reino Unido, Coproducción Reino Unido-Australia; Youngheart Entertainment / Granada Productions (Productora), Lionsgate UK / Hopscotch Entertainment (Distribuidora), 2007, (96 min.), Son., Col.

⁴⁰ Es una de las tesis que se plantea en el documental *La Doctrina del Shock*, basado en el libro de la periodista canadiense Naomi Klein. En esta película se indica la manera en que los postulados económicos de Milton Friedman, la Economía de Libre Mercado, fueron puestos en marcha por primera vez en Latinoamérica. Para ello se crearon eventos muy fuertes que ocasionaron un estado de shock en la población, la confusión y el miedo en las personas facilitó la implementación del nuevo modelo económico, ya que la desorientación que atravesaban impidió oponer resistencia. Los shocks económicos comenzaron en Chile con el golpe de Estado al gobierno de Salvador Allende perpetrado por Augusto Pinochet y organizado desde Washington. Estados Unidos aprovechó lo impactante del suceso para aplicar por primera vez la teoría de Friedman. La implementación del programa económico se expandió a Brasil, Uruguay y Argentina, sin embargo en ninguno de estos países funcionaba el modelo. En Argentina por ejemplo, sucedió lo mismo que en Chile, la pobreza aumentó, los sueldos perdieron el 40% de su poder adquisitivo, fábricas fueron cerradas, a tan sólo un año del golpe militar llevado a cabo por Videla y su junta militar hacia Isabel Perón. Los argentinos también fueron aterrorizados por los mismos actos que implementó el ejército de Pinochet, como secuestros, desapariciones, asesinatos, persecuciones, para que aceptaran las modificaciones económicas. No obstante, dichas naciones latinoamericanas sólo fueron el punto de partida para la economía de libre mercado, ya que posteriormente se instauraría a nivel mundial. Los gobiernos que adoptaron de igual forma el dogma económico fueron los de Margaret Thatcher, Ronald Reagan y Borís Yeltsin. Los datos anteriores fueron tomados del documental *La Doctrina del Shock*. Cfr. *La Doctrina del Shock (The shock doctrine)*, Andrew Eaton (Producción), Michael

La puesta en marcha de las tres doctrinas anteriores y sus planes de instaurar dictaduras militares e imponer modelos económicos, son expresiones totalitarias del Neocolonialismo, esto es lo que permite despojar a los países y habitantes latinoamericanos de su derecho a poder gobernarse a sí mismos, al negar esa necesidad, es que se imposibilita la expresión, el desarrollo y la definición plena de las personas y de las naciones. Por ello considero, como señalaba anteriormente, que el Neocolonialismo, como política intervencionista, es también una práctica del despojo, pero en un sentido de negación e imposibilitación del desenvolvimiento individual y colectivo de un país.

d. Neocolonialismo como práctica de la deshumanización.

A pesar de lo que se acaba de decir, desde mi punto de vista, el Neocolonialismo practica otro tipo de despojo aún más delicado de los que se explicaron en los párrafos anteriores, porque lo aplica al individuo en un nivel corporal. A diferencia de los dos tipos de saqueo previos, éste ya no sólo será un equivalente de sustraer, ya sea bienes materiales u oportunidades de desarrollo, expresión o afirmación, a nivel personal y nacional, sino que se enfocará en desproveer de aquellas cualidades a la persona que la hacen un ser humano, en otras palabras, el Neocolonialismo en el Tercer Mundo se caracteriza por practicar la deshumanización de los cuerpos.

Este vaciamiento del cuerpo como práctica neocolonial, puede ser representado de diversas maneras, ya sea por la violencia límite, las desapariciones, los secuestros, los asesinatos, los arrestos, la tortura, la aniquilación o el exterminio, que se han aplicado a través de las dictaduras e intervencionismos militares en los países neocolonizados. Para que se pudieran ejecutar dichas acciones, se debió desproveer a los individuos de su ser, de su esencia, de su capacidad de sentir, de crear, de transformar, de razonar, en suma de todo aquello que los identificaba como seres humanos y los hacía ser algo más que un trozo de carne y sangre. Cuando se lleva a cabo dicha transgresión, el individuo se convierte en un ente, una cosa, literalmente en no más que un organismo vulnerable sobre el que, sin el menor

Winterbottom y Mat Whitecross (Dirección), Reino Unido, Revolution Films y Renegade Pictures (Productora), 2009, (79 min.), Son., Col.

reparo, se puede aplicar cualquier clase de barbarie⁴¹. Por lo tanto, desde mi perspectiva, el Neocolonialismo en Latinoamérica y en el Tercer Mundo se permite llevar a cabo el despojo más transgresor, la deshumanización del cuerpo. Este poder que el Neocolonialismo se otorga es el que me ayuda a ver en *La Hora de los Hornos* una Estética del Cuerpo que está a favor de la vida.

Frantz Fanon fue un autor y psiquiatra argelino que participó en el proceso de descolonización que liberó a Argelia de Francia. Además, Fanon fue uno de los principales ideólogos que nutrieron las ideas y postura del *Grupo Cine Liberación*, principalmente de Getino y Solanas. El autor africano al experimentar en carne propia no sólo el proceso revolucionario que sostuvo su país, sino la fase de colonización de éste, sabía que en lugares sometidos por algún poder imperial, la praxis de la deshumanización es algo inherente a dicho poder, por ello el autor argelino habla de dicho concepto en su texto *Los condenados de la Tierra* (Fanon, 2018), en donde encontramos que para él, la deshumanización es un equivalente de animalizar.

A veces ese maniqueísmo llega a los extremos de su lógica y deshumaniza al colonizado. Propiamente hablando, lo animaliza. Y, en realidad, el lenguaje del colono, cuando habla del colonizado es un lenguaje zoológico. Se alude a los movimientos de reptil del amarillo, a las emanaciones de la ciudad indígena, a las hordas, a la peste, el pulular, el hormiguelo, las gesticulaciones. El colono, cuando quiere describir y encontrar la palabra justa, se refiere constantemente al bestiarío. El europeo raramente utiliza 'imágenes'. [...] El general De Gaulle habla de las 'multitudes amarillas' y el señor Mauriac de las masas negras, cobrizas y amarillas que pronto van a irrumpir en oleadas. El colonizado sabe todo eso y ríe cada vez

⁴¹ Asesinatos y desapariciones ocurridos en países latinoamericanos que padecieron alguna dictadura o guerras civiles derivadas de las anteriores. Argentina (1976-1983) 35 000 asesinados, 10 000 desaparecidos; Chile (1973-1990) 1 934 asesinados, 1 080 desaparecidos; Uruguay (1972-1986) 254 asesinados, 164 desaparecidos; El Salvador (1980-1991) 75 000 asesinados, 35 000 desaparecidos; Guatemala (1954-1996) 150 000 asesinados, 45 000 desaparecidos; Honduras (1962-1982) no está determinado el número de muertos, 184 desaparecidos. Muchos de estos datos fueron proporcionados por Comisiones de la Verdad, aunque son sólo un aproximado, porque en algunos casos no se les permitió el acceso completo a todos los documentos que estaban en manos de militares o de Washington, y que hubieran servido para dar con el paradero de los restos de personas desaparecidas. Cabe destacar que no sólo los militares fueron los responsables de estos crímenes, sino que muchos de ellos fueron perpetrados por las guerrillas o grupos armados que hicieron frente a las acciones castrenses, y al igual que los gobiernos militares tampoco ofrecieron todos los documentos correspondientes a tales hechos, su argumento fue que por seguridad no guardaban ninguna orden de operaciones. Cfr. Stevens, Willy J., *Desafíos para América Latina*, México, Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara S.A. de C.V., 1999, pág. 219, 224, 267.

que se descubre como animal en las palabras del otro. Porque sabe que no es un animal. Y precisamente, al mismo tiempo que descubre su humanidad, comienza a bruñir sus armas para hacerla triunfar. (Fanon, 2018, págs. 43, 44)

Jean Paul Sartre participa en el texto de Fanon *Los Condenados de la Tierra* (Fanon, 2018), redactando el prefacio. En él, Sartre también vierte su visión sobre la deshumanización. Para el filósofo francés, al igual que para Fanon, deshumanizar será sinónimo de bestializar, pero sólo en un primer momento, ya que el proceso deshumanizante también exige denigrar al colonizado, humillarlo, enfermarlo, desnutrirlo, en suma, cosificarlo como afirma el propio Sartre.

Nuestra fuerza de choque ha recibido la misión de convertir en realidad esa abstracta certidumbre: se ordena reducir a los habitantes del territorio anexado al nivel de monos superiores, para justificar que el colono los trate como bestias. La violencia colonial no se propone sólo como finalidad mantener en actitud respetuosa a los hombres sometidos, trata de deshumanizarlos. Nada será ahorrado para liquidar sus tradiciones, para sustituir sus lenguas por las nuestras, para destruir su cultura sin darles la nuestra; se les embrutecerá de cansancio. Desnutridos, enfermos, si resisten todavía al miedo se llevará la tarea hasta el fin: se dirigen contra el campesino los fusiles; vienen civiles que se instalan en su tierra y con el látigo lo obligan a cultivarla para ellos. Si se resiste, los soldados disparan, es un hombre muerto; si cede, se degrada, deja de ser un hombre; la vergüenza y el miedo van a quebrar su carácter, a desintegrar su persona. Todo se hace a tambor batiente, por expertos: los ‘servicios psicológicos’ no datan de hoy. Ni el lavado de cerebro. Y sin embargo, a pesar de todos los esfuerzos, no se alcanza el fin en ninguna parte: ni en el Congo, donde se cortaban las manos a los negros, ni en Angola, donde, recientemente, se horadaban los labios de los descontentos, para cerrarlos con cadenas. Y no sostengo que sea imposible convertir a un hombre en bestia. Sólo afirmo que no se logra sin debilitarlo considerablemente; no bastan los golpes, hay que presionar con la desnutrición. (Fanon, 2018, págs. 16, 17)

Las dos visiones que acabamos de ver sobre la deshumanización, la de un intelectual colonizado y la de un intelectual proveniente de un país colonizador, convergen para indicar que un proceso imperialista como la colonización o el neocolonialismo no sólo son hechos políticos, económicos o militares, sino que intrínsecamente son una praxis enfocada hacia lo corporal, a la anulación gradual del cuerpo y las conciencias. En el caso de Latinoamérica, la deshumanización aplicada por el Neocolonialismo no sólo despoja a las personas de sus cualidades como humanos para someterlos, como nos explicaron Fanon y Sartre, sino que la diferencia radica en que al mismo tiempo que intenta suprimir a la persona, crea, está generando un conjunto nuevo de corporalidades, las cuales se manifestarán, ya sea para cumplir a cabalidad el proyecto deshumanizante o en su defecto, para negarlo y superarlo, en otras palabras, la deshumanización practicada por el Neocolonialismo en América Latina, crea su propia transgresión cuando se afirma como poder dominante. De esta manera, y de acuerdo a mi lectura, el documental *La Hora de los Hornos*, al hablarnos del

Neocolonialismo como práctica de la deshumanización, encarna y nos muestra este tipo de corporalidades que a mi parecer se pueden entender como *Cuerpo Receptáculo*, *Cuerpo Sacrificio*, *Cuerpo Revolucionario*, *Cuerpo Resurrección* y *Cuerpo Enemigo*, que trataré de explicar en los siguientes apartados y que son la base de la *Estética y Praxis del Cuerpo* que mencioné al inicio de este capítulo.

Capítulo 4

El Cuerpo en la Hora de los Hornos

A la deshumanización de los cuerpos que practica el Neocolonialismo, *La Hora de los Hornos* contesta con una propuesta de rehumanización de los mismos. Lo anterior sería parte de la estética que veo en el documental *La Hora de los Hornos* de Octavio Getino y Fernando Ezequiel Solanas. Uno de los elementos de esta estética es que indirectamente hace un tratamiento sobre el concepto de cuerpo, tratando de analizar algunas de las formas en que éste se podría presentar en el Tercer Mundo, la variedad en las representaciones somáticas sería la primera contraofensiva a la reducción corporal neocolonial que se planteó en la sección anterior.

Las diferentes concepciones a las que me refiero no están explícitas en el documental, sino que como ya lo indiqué están tratadas de manera indirecta, es decir, se manifiestan entre líneas. Como señalé al inicio del capítulo anterior, obedecen a una interpretación personal que tuvo como punto de partida la secuencia donde una mujer sostiene el cuerpo sin vida de un niño, referida también al inicio de ese capítulo. En este capítulo trataré de ofrecer un resumen sobre los tipos de cuerpo que veo en *La Hora de los Hornos*, posteriormente los abordaré individualmente con un poco más de detalle y son los siguientes.

La primera forma corporal que me sugiere el documental es susceptible a la manipulación intelectual y emocional, por lo tanto he decidido darle el nombre de Cuerpo Maleable o Receptáculo, debido a que puede desempeñar ambas funciones, pero con dos intenciones diferentes. Por ejemplo, uno de estas finalidades pretende fijarlo como un ser enajenado e inamovible y sería aplicada por el Neocolonialismo; el segundo propósito busca lo opuesto, es decir, desalienarlo por medio de una praxis revolucionaria, aunque en este último sentido también existe una alta probabilidad de enajenación.

El cuerpo maleable o receptáculo me lleva a considerar otro tipo de corporalidad, la cual se caracteriza porque es potencialmente prescindible, por lo que he decidido nombrarla como Cuerpo Sacrificio; en ella el sacrificio se presenta también de dos maneras, la primera tiene que ver con los actos que aplica el Neocolonialismo por medio de las dictaduras e intervenciones económicas, políticas, culturales y militares, sacrificando a las personas en el Tercer Mundo con tal de conseguir sus objetivos y la segunda sería la práctica del auto

sacrificio que aplica el individuo en la lucha por su emancipación, en donde el riesgo de muerte es muy alto; no obstante, como se decía en el cuerpo maleable, ese fervor por entregarse al movimiento revolucionario, incluso dando su vida, puede llevarlo a enajenarse en él.

El sacrificio que puede hacer un cuerpo por emanciparse, me señala que existe otra expresión corporal que de alguna manera ya se ha gestado en la posible inmólación, por eso he creído pertinente identificarla como Cuerpo Revolucionario; en esta manifestación, la principal característica será su postura, es decir, se inclinará en favor de la acción revolucionaria. Así, la principal razón de ser de este tipo de cuerpo será hacer la revolución, sacrificándose para que en un futuro nadie tenga que volver a hacerlo. Probablemente también sea este cuerpo el que tenga que cargar con los prejuicios y señalamientos que se hagan por las acciones violentas que implica un enfrentamiento de este tipo, ya que es el que responderá con violencia a la violencia neocolonial. A pesar de lo anterior, considero que esta estética se destaca por ser vitalista antes que por ser violenta, ya que lucha por la rehumanización del cuerpo en Latinoamérica, es decir, atacará para crear nuevos tipos de vida distintos a los aplicados por las prácticas neocoloniales del despojo. Lo que me lleva a considerar que esta Estética del Cuerpo engendra y manifiesta una Praxis Revolucionaria del Cuerpo.

Con la rebelión que lleva a cabo el Cuerpo Revolucionario se genera otro tipo de representación corporal a la que opté por llamar Cuerpo Resurrección. Su principal seña es que se rebela en contra de la sub-vida que el Neocolonialismo ha diseñado por medio de las formas en que practica el despojo; al rebelarse, este tipo de cuerpo despierta a la vida, resucita, es decir, comienza a hacer un trazo propio de su existencia y al llevarlo a acabo se empieza a re-humanizar, a reapropiarse. Este tipo de cuerpo sería la superación de los anteriores, ya que en él se recupera la humanidad, aquélla que le ha sido negada por las prácticas neocoloniales. Por lo tanto, en esta manifestación corporal la liberación no es un asunto político exclusivamente, sino de restitución de la humanidad primordialmente. Sin embargo, no se debe confundir la resurrección que experimenta este cuerpo con una experiencia religiosa o un regalo otorgado de manera divina, sino que siempre es una elección del cuerpo insurrecto.

La rebelión que practica el Cuerpo Resurrección me sugiere que existe una corporalidad más, ya que si existe la necesidad de sostener una praxis revolucionaria es porque hay una fuerza que se impone sobre las otras, por eso he decidido llamarla como Cuerpo Enemigo. La principal fortaleza de este tipo de entidad es que tiene potestad sobre toda la diversidad somática anterior y mientras exista, seguirá practicando la deshumanización de los cuerpos, similar a la figura de un Leviatán. Entonces a este organismo se le tendría que eliminar, por ello la acción revolucionaria mantenida por los tipos de cuerpo anterior estaría orientada a destruirlo. Es de este modo que surge lo paradójico y lo trágico en esta estética, ya que para erradicar al cuerpo enemigo se le tiene que aplicar la misma fórmula que éste utilizaba, es decir, para aniquilarlo se le tiene que vaciar de sus cualidades como humano y dejarlo sólo como un trozo de carne y sangre, valga decirlo deshumanizarlo; por lo tanto, al proceder de la misma forma en que éste tipo de cuerpo operaba, el que pretende emanciparse se transforma en aquél al que quiere aniquilar.

Utilizo el concepto de cuerpo no en un sentido abstracto de colectividad o de masas, sino como algo concreto o individual. Así, que al mencionar cualquiera de las expresiones corporales anteriores me estoy refiriendo a que existieron o existen personas con nombres y apellidos que experimentaron en carne propia cualquiera de ellas. La aclaración anterior obedece a que en el caso del Cuerpo Revolucionario y del Cuerpo Enemigo, principalmente, podría parecer que hacen referencia a un ente homogéneo, pero no es así, ya que este tipo de corporalidades también fueron conformadas por personas con identidades específicas y a ellas es a las que me refiero.

Como señalé anteriormente, estas distintas formas de representar al cuerpo se manifiestan de forma indirecta, nunca se plantean en el documental abiertamente, no se les dedica ninguna sección a lo largo de la película, sino que son una interpretación propia. Pero creo que si se miran con atención los tres capítulos se notará una hebra muy fina que atraviesa toda la película y que va articulando ciertos elementos que me permitieron exponer la propuesta anterior. Así que en las líneas posteriores trataré de indicar esos elementos, lo que me permitirá ofrecer un análisis más amplio de la variedad en los tipos de cuerpo que acabo de mencionar.

Cuerpo Maleable o Receptáculo

a. Recipiente y arcilla.

“La guerra en Latinoamérica se libra ante todo en la mente del hombre.” (Tomado de la primera parte *La Hora de los Hornos*, 1 11’ 11” - 1 11’ 16”) (Pallero, *La Hora de los Hornos*, 1968). Con esta frase abre la sección doce *La Guerra Ideológica*, del primer capítulo *Neocolonialismo y Violencia*. Básicamente con la cita anterior Getino y Solanas nos dicen que la ideología juega un papel muy importante en los procesos neocolonizadores, ya que con ella se puede distorsionar la forma en la que el tercer mundista se concibe a sí mismo. Así es como el Cuerpo Maleable o Receptáculo surge, ya que serán las diferentes ideologías las que lo definan y le den forma.

En el párrafo anterior mencioné la palabra ideología en singular y plural, el motivo es porque quiero señalar que en un entorno que pretende ser neocolonizado siempre hay una disputa por el poder, pero no es unidireccional, es decir, hay una ideología que pretende ser dominante, en este caso la del Neocolonialismo y otra u otras que se alzan para tratar de contrarrestarla, me refiero a las ideologías revolucionarias, que sin importar si sus fines son loables o no, también pretenden triunfar y ser hegemónicas.

Así tenemos que las ideologías en disputa buscan someter o emancipar, es evidente que el Neocolonialismo buscaba lo primero, mientras que el *Grupo Cine Liberación* lo segundo. Algo más que trataré de indicar en esta sección es que en la ideología como sometimiento hay ocultamiento, encubrimiento, ignorancia, como si quisieran imponerse manteniendo en la oscuridad sus verdaderos objetivos. En cambio en la ideología como emancipación hay lucidez y claridad en cuanto a los objetivos y los métodos. Además, considero que buena parte de lo que define a la ideología del *Tercer Cine* y del *Grupo Cine Liberación*, es la creatividad y la invención. Más adelante indicaré a que me refiero con dichos conceptos.

b. La ideología como creatividad e invención.

Por qué Cuerpo Maleable y Receptáculo en el Tercer Mundo, porque se intenta moldearlo a través de la ideología, también se espera de él que no sólo sea un recipiente al cual se le implanten ideas, sino que las debe practicar cotidianamente. Y esto existe en la ideología dominante y en las subversivas, es decir, en ninguna hay auténtica libertad.

De acuerdo al documental, diariamente se libra una batalla entre ideologías que intentan imponerse una sobre otra. Las representadas por el Neocolonialismo argentino y por el Imperialismo Norteamericano, son tratadas explícitamente a lo largo del filme, no sólo para desentrañar su forma de ser, sino principalmente para hacer evidente un estado de cosas que ellas propician y que hasta antes de la proyección, es difícil distinguirlo plenamente. El otro conjunto de ideas que entra en juego es el de la postura revolucionaria del *Grupo Cine Liberación*, que si bien está presente en todo el documental, lo hace de manera no tan marcada, salvo excepciones cuando se menciona que se tiene que luchar y derrotar al enemigo, me parece que los directores se confían al creer que su postura se sobre entiende con el contenido de los capítulos.

O tal vez es así porque no tienen una ideología terminada, o por lo menos no en el sentido teórico que se le suele dar a ésta, es decir, no está anclada a la palabra escrita, sino a la acción, dependía de cada lucha, en ese sentido, era una ideología inacabada, en constante construcción. Por qué considero lo anterior, porque lo que se propone en *La Hora de los Hornos* es un ideario que se refiere a la liberación de un pueblo y no existen manuales que señalen los pasos a seguir en situaciones como esa y aunque los hubiera, cada proceso de ese tipo presenta circunstancias diferentes, lo que permitiría que los actores improvisaran e inventaran su revolución con cada paso dado. Por ello pienso que buena parte de la ideología del *Grupo Cine Liberación* y del *Tercer Cine* en general, está basada en la inventiva y en la creatividad y no en la palabra escrita⁴².

Parte de esta postura la podemos ver en las secciones 12 y 13, *Hipótesis para la Liberación y Argentina Hoy*, respectivamente, del último capítulo del documental, *Violencia y Liberación*.

Como reflexiones finales podríamos decir que *la liberación de cada país es siempre un hecho inédito, una invención*. Para nosotros, argentinos y latinoamericanos, tal vez sea Cuba el mejor ejemplo de esto, la Revolución Cubana demostró una vez más que un pueblo puede liberarse cuando la dirección revolucionaria, su vanguardia, parte de la experiencia histórica de ése pueblo y de su idiosincrasia.

⁴² Sin embargo, no podemos olvidar la influencia que tuvieron las ideas del intelectual argelino, Frantz Fanon, en la conformación del *Grupo Cine Liberación*, al grado de ser probablemente las que delinearon la postura anticolonial y antiimperialista de los cineastas argentinos.

(Las cursivas son mías. Fragmento tomado de la sección *Hipótesis para la Liberación*, correspondiente al tercer capítulo de *La Hora de los Hornos, Violencia y Liberación*. 30' 31"-31' 12")

Como autores de estas notas, partimos de aquello que decíamos en la primera parte del film: Argentina, como la mayoría de los países del continente, vive una guerra que se encubre bajo las formas de la pseudo paz, del pseudo orden, de la pseudo normalidad; [...] Creemos que lo importante es tomar conciencia de esta situación de guerra, insertarse en ella en cualquiera de sus frentes para probar con hechos y acciones revolucionarias todas las hipótesis, *en suma, inventar nuestra revolución*. (Las cursivas son mías. Fragmento tomado de la sección *Argentina Hoy*, correspondiente al tercer capítulo de *La Hora de los Hornos, Violencia y Liberación*. 31' 53"-32' 57")

Debido a lo anterior, no es raro que los representantes del *Tercer Cine* también hayan visto las mismas cualidades en la forma de proceder de las clases populares y del proletariado o incluso las hayan tomado de ellos. Por ejemplo, en el apartado de *El Espontaneísmo*, del segundo capítulo llamado *Crónica del Peronismo*, se plantea que ante la dicotomía de Teoría y Acción, se debía priorizar a la segunda. En esta sección los autores hacen un recuento de todas aquellas luchas que la población y principalmente el proletariado, libraron de manera espontánea debido al curso de los acontecimientos que se presentaron desde la caída del Peronismo hasta el rodaje del documental. El balance es presentado por medio de una entrevista que se hace a un activista social que participó en los enfrentamientos. El espontaneísmo es analizado como algo positivo y visto como la mejor arma que tenía la población frente a los poderes dictatoriales que se impusieron desde la destitución de Perón en 1955.

La sección abre con un *fade in o fundido de entrada*, se comienza proyectando un grupo de fábricas y sus chimeneas humeantes, claramente con este recurso del lenguaje cinematográfico se está señalando el despertar del proletariado, puesto que dicha transición asemeja a la apertura del ojo, ya que va de lo oscuro a una imagen iluminada y además porque las imágenes son acompañadas de una pequeña crónica sobre la participación de éste sector en las luchas civiles en que participó para hacerse del poder. También la sección incluye diversos fragmentos de manifestaciones populares, mediante los cuales nos habla del espontaneísmo como una virtud de las clases populares. *“Durante la última década el espontaneísmo sería la gran virtud de las masas argentinas, no buscaba reformar al sistema, sino destruirlo, todas las luchas tenían un objetivo bien claro, reconquistar el poder para el pueblo,[...]”* Y lo más importante es que para el *Grupo Cine Liberación* dicha virtud del pueblo argentino, definiría su “ideología”: *[...] la acción se antepondría siempre a la formulación teórica, sería insolente, irrespetuosa, ignoraría a los viejos decaloguistas de la*

revolución, antes que ideología cosificada, tendría la ventaja de ser proyecto de ideología, búsqueda, invención.” (Fragmentos tomados del segundo capítulo de *La Hora de los Hornos, Crónica del Peronismo*. 50’ 14”-50’ 59”) Es decir, su idiosincrasia al encontrar en el espontaneísmo uno de sus principales rasgos, se libraría de ser anquilosada y monolítica, se asemejaría más una constante invención, delimitada por la creatividad y la frescura.

A pesar de que, los autores veían en el espontaneísmo la virtud que definiría su ideario y el del proletariado, también se convirtió en su principal debilidad, ya que el enemigo, en este caso el Neocolonialismo y el Imperialismo, si algo los caracteriza es que no improvisan, siempre tienen algo definido, tal vez esa sea su principal fortaleza. Decir que el plan de acción era siempre una búsqueda o una invención creativa era darle mucha ventaja al oponente.

Dichas cualidades tampoco son una casualidad que las mencionen o que las tomen como uno de sus estandartes, ya que desde mi perspectiva, son elementos que a su manera contribuyen con el proceso de descolonización. Anteriormente se analizaban las posturas de Fanon y Sartre frente al colonialismo y ambos coincidían en que una de las tareas apremiantes de éste fenómeno consistía en reducir a las personas al estatus de bestias, haciendo lo posible para que éstas se asumieran como tal, las cuales además, estarían obligadas a reproducir la ideología que el colono imponía. Cuando una persona, en este caso el neocolonizado, es capaz de innovar, crear o inventar, como lo proponen los representantes del *Tercer Cine*, está haciendo más de lo que se espera de una sub-persona bestializada, la cual sólo debía repetir las normas, valores, conductas y reflexiones de la fuerza dominante invasora. Por ello creo que estas cualidades actúan en favor no sólo de la descolonización, sino también de la re-humanización del habitante del *Tercer Mundo*, porque aunque parezcan cosas sencillas, con ellas se empieza a minar la idea que tendría de sí mismo el neocolonizado, ya que se da cuenta que puede ser y hacer algo más que un animal o un ente reproductor de ideas, al imaginar un tipo de vida diferente y comenzar a actuar por ella.

c. La ideología como ocultamiento y oscuridad.

La ideología que promueve el Neocolonialismo se encubre a sí misma, como si quisiera mantener en las sombras su forma de ser, facilitando el Neocolonialismo como despojo, como política intervencionista y como deshumanización. Así que me parece que a dicha idiosincrasia la caracterizan principalmente dos rasgos, el ocultamiento y la oscuridad.

La penetración ideológica se facilita si se desconoce al enemigo, cuando éste no es representado por un ejército ocupacionista, su distinción se complica aún más. Es lo que Octavio Getino y Fernando Solanas, plantean en la sección seis llamada *El Sistema*, del primer capítulo *Neocolonialismo y Violencia*. Sin embargo, también nos dicen los autores, el enemigo siempre ha estado frente a ellos, habla su mismo idioma, sólo que está tan bien camuflado que, en este caso el pueblo argentino, no se da cuenta que comparten la misma nacionalidad, para los directores ese enemigo es un constructo complejo, pero aun así se proponen señalarlo.

Debido a lo anterior, para Getino y Solanas se hace imprescindible darle forma al oponente y se dan cuenta que no es algo tan simple como señalar a un solo sector de la población o a un grupo definido, sino que son varios protagonistas los que ostentan ese título y además están muy bien organizados. En la sección mencionada, los autores indican que el adversario es el Sistema y este se conforma de la oligarquía agro-ganadera, la alta burguesía industrial y el ejército, quien se encarga de coordinar y legalizar los intereses de todos. Sin embargo, a pesar de que son sectores que están a la vista de la población, están tan bien estructurados que lograr identificarlos como enemigos se dificulta.

La sección referida se puede dividir en dos momentos, el inicial señala lo difícil que es para el pueblo argentino poder identificar a su enemigo, los directores usan imágenes de un desfile marcial para indicar que, a pesar de que se vivía en una dictadura militar, la gente no rechazaba estos eventos, sino que asistía a ellos como se puede acudir a cualquier espectáculo. De igual manera, para señalar la relación entre el ejército, el sector agro-industrial y las demás burguesías nativas, el documental muestra una especie de feria ganadera en la que el General Juan Carlos Onganía, dictador de la época y líder de las fuerzas armadas, acude como espectador. El segundo momento de la sección nos habla de cómo el Sistema, ya consolidado, abre las puertas del país para instaurar embajadas de diversas naciones, cuyo objetivo es corromper la conciencia nacional y así facilitar el dominio. (Paráfrasis extraída del Primer capítulo de *La Hora de los Hornos, Neocolonialismo y Violencia*, de la sección seis, *El Sistema*, 41'32" - 41'42").

El Grupo Cine Liberación, también se percató que no sólo basta con que el oponente mantenga difusa su figura para encubrir sus objetivos de control y dominio, como se

mencionó en el párrafo anterior, sino que también hay que mantener ignorante al pueblo, esto es lo que se plantea en la sección diez, *La Violencia Cultural*, del primer capítulo, *Neocolonialismo y Violencia*. En ella los autores plantean que el analfabetismo es una de las mejores muestras de la ignorancia y es mayoría absoluta en una decena de países latinoamericanos y del Caribe, incluso ilustran esta parte con fragmentos de la película *Mayoría Absoluta* de León Hirzman, posteriormente cuando la cámara atraviesa una zona popular que parece un mercado, la *voz en off* nos indica que el analfabetismo siempre acompaña a la colonización pedagógica o penetración ideológica. Los efectos de ésta última son más peligrosos, ya que se implanta en la mente de las personas para erradicar de ella todo rastro de conciencia nacional, con el objetivo de que el neocolonizado no pueda identificar su estatus de dominado y más delicado aún, no intente superarlo. Así que, mantener difusa la figura del enemigo y mantener ignorante al pueblo lo más que se pueda, propicia que la tarea de la colonización pedagógica sea más sencilla y eficaz.

El analfabetismo y la penetración ideológica equivalen, desde mi perspectiva, a hacer que las personas no tengan un rumbo propio, es como hacerlas deambular por la noche en plena oscuridad. En la misma sección diez los autores después de que nos han ofrecido las cifras sobre el atraso educativo, abandonan el aparente mercado y hacen una transición por medio del corte a un paisaje nocturno que podría ser el de cualquier ciudad en América Latina, la cámara va de un lado a otro, no parece tener un fin específico, literalmente sólo deambula en la noche y el resultado es que nos muestra al azar los elementos de ese paisaje nocturno: una serie de anuncios luminosos con grandes marcas reconocidas mundialmente, autos de lujo y principalmente a los habitantes de esa metrópoli, que gracias al montaje, parecería que caminan sin rumbo, como si estuvieran perdidas. Esta secuencia me parece muy significativa, ya que la *voz en off* al hablarnos sobre la penetración ideológica y cómo ésta elimina todo rastro de conciencia nacional, nos está indicando que los habitantes de las grandes ciudades en el Tercer Mundo, han sido reducidos a tan sólo un grupo de cuerpos que se mueven en la oscuridad sin una identidad clara, carentes de una visión que les permita ver su condición de neocolonizados, es decir, literalmente y como lo muestra la secuencia, se mueven en la noche.

No obstante, y para hacer todo más complicado, la ideología difundida en Latinoamérica es presentada en los medios como algo ameno, benéfico y amistoso, cuando en realidad es lo opuesto. Esta tesis es planteada en la sección doce *La Guerra Ideológica*, del primer capítulo *Neocolonialismo y Violencia*. En este apartado, se cuestiona el papel de la Industria Cultural, abordando el tema de los medios de comunicación y la idiosincrasia dominante y de cómo los primeros propagan a la segunda revistiéndola como si fuera algo inofensivo y hasta necesario, cuando en realidad lo que hacen es que mientras la popularizan están ocultando su verdadero rostro.

La sección referida tal vez sea una de las más representativas del documental, y creo que los autores la resuelven cinematográficamente por medio del contraste, ya que exponen la diferencia entre la forma de actuar del *Grupo Cine Liberación* y la de los medios de comunicación. Por ejemplo, éstos últimos se encargan de difundir el rostro bello y amable de las ideas dominantes, pero al mismo tiempo encubren los intereses económicos y de dominio, que las acompañan. En cambio lo que hacen Getino y Solanas en el documental es que la palabra y la imagen dejan de ser un complemento mutuo y se transforman en dos dimensiones independientes que trabajan en paralelo, ya que mientras la imagen nos muestra los destellos armónicos del ideario neocolonial, la *voz en off* se encarga de expresar la parte oscura de dicha ideología. Pareciera que la palabra, como espacio alterno a la imagen, luchara por emerger de algún lado para desocultar dicha forma de pensamiento.

Las secuencias comienzan nuevamente en un ambiente nocturno rodeado de una gran cantidad de anuncios luminosos, al tiempo que la imagen nos presenta lo anterior, se reproducen una serie de fragmentos de canciones que inmediatamente influyen positivamente en el estado de ánimo del espectador; hasta este momento la imagen y el sonido cumplen la función complaciente que los medios buscan, pero segundos después de escuchar los tonos musicales emerge la palabra en voz del narrador y el sonido de ésta ya no pretende complacer a nadie, sino que intenta exponer lo que encubre la propaganda publicitaria. No obstante, la publicidad al ser parte del aparato dominante, trata de imponerse a la *voz en off*, ya que en todo momento que está hablando el narrador, no dejan de escucharse varios fragmentos de canciones en inglés, es literalmente una lucha por seguir imponiéndose. Por eso creo que en esta sección la palabra es una dimensión opuesta a la imagen, ya que el discurso de los

directores emerge y lucha para tratar de comunicar lo inverso a cada pieza visual y musical publicitaria.

De igual manera, los autores se encargarán de desmentir por medio del montaje lo que los medios de comunicación difunden masivamente. Por ejemplo, cuando los directores terminan de dar su discurso inicial sobre cómo los medios penetran en la mente y en los gustos de las audiencias, moldeando ideológicamente a los individuos, vemos y oímos una serie de secuencias, planos y piezas musicales en donde se muestra claramente dicha influencia, ya sea presentándonos a un grupo de chicos dentro de una tienda de discos disfrutando de música en inglés, o a personas en una galería apreciando una exhibición de arte, o a otro grupo de chicos caracterizados como los *Beatles* en una discoteca y todas estas pequeñas secuencias siempre están acompañadas de canciones en inglés. Una vez que concluyen dichas series, la sección se vuelve cada vez más vertiginosa, se acelera el ritmo no sólo de la música, sino de la imagen, entonces las pequeñas secuencias dan paso a sólo fragmentos de ellas y posteriormente, sólo apreciamos una diversidad de planos; conforme se acelera la proyección de éstos, las piezas en inglés que antes acompañaban a la imagen, son sustituidas por el sonido de la ráfaga de un arma de fuego; en este punto a cada disparo le corresponde un plano que puede ser el de alguna marca comercial, algún modelo en ropa interior, alguna escena de una película comercial, el ícono de algún súper héroe o alguna fotografía con los estragos de la guerra.

La resolución de la secuencia anterior por parte de los directores, exigía un uso del montaje de manera precisa, incluso creo que es uno de los fragmentos mejor logrados del documental y todo ello gracias a la aplicación de la *Teoría del Montaje* de Sergei Eisenstein, que revisamos en el capítulo anterior. De esta manera, con las categorías del montaje métrico, rítmico, tonal e intelectual del cineasta ruso, los directores nos están diciendo que el rostro amable y complaciente que proyectaba la ideología dominante por medio de la publicidad y los medios de comunicación, en realidad es un ataque a cada cuerpo neocolonizado, dicha idiosincrasia se presenta en un inicio de manera amistosa e inofensiva, pero conforme avanza la sección los directores se encargan de desocultarla y nos muestran que es todo lo opuesto, ya que en realidad lo que pretende es destruir todo rasgo de singularidad y sustituirlo por la uniformidad de pensamientos y emociones, se trata de seguir deshumanizando al Tercer

Mundista, moldeando su cuerpo y mente conforme a las necesidades del colono. No obstante, y a pesar de que la *Teoría del Montaje* es usada de manera destacada por parte de los directores argentinos, necesita de un público atento que desentrañe todo lo anterior por medio de una serie de asociaciones y deducciones, de lo contrario simplemente pasará de largo.

Ya sea que el público logre descubrir el mensaje anterior o no, me parece que en este apartado del documental la categoría de montaje que sobresale es la *Intelectual*, es decir, el espectador a partir de lo que se le ofrece puede ser capaz de producir un conocimiento que lo ayude a salir de su estado de pasividad. Por ello, creo que en ciertos momentos esta sección podría ser una antesala del *Cine Intelectual* que formulaba el director ruso en su teoría sobre el montaje, por lo menos en el aspecto teórico que necesita dicho cine. Ya que si recordamos por un momento ésta teoría, el *Cine Intelectual* sería aquél capaz de superar la dicotomía entre teoría y praxis.

d. La Ideología como lucidez y claridad

Como acabamos de ver, cuando una ideología pretende preservar el mismo Estado de cosas o empeorarlo, paradójicamente se manifiesta como ocultamiento, oscuridad, ignorancia, es decir, mantiene encubiertos sus objetivos. Por su parte, cuando una corriente pretende emancipar, se caracteriza por la lucidez y claridad con la que expresa sus intenciones.

La finalidad del *Grupo Cine Liberación* era participar en la liberación del Tercer Mundo, de América Latina y Argentina como parte de éste. Y tenía bien claro que la única manera de lograrlo era arriesgando todo en la lucha frontal con los poderes hegemónicos. Es lo que se plantea principalmente en la sección *El Compromiso del Intelectual* que es el apartado número cinco del tercer capítulo, *Violencia y Liberación*.

La sección de *El Compromiso del Intelectual*, es una carta redactada por un miembro del frente de batalla, lamentablemente no se alcanza a distinguir en voz del narrador el nombre de quien la escribió, no obstante la misiva es muy clara en su mensaje, se dirige a todo aquél intelectual identificado con el movimiento de liberación para que se comprometa no sólo con el gesto solidario de los buenos deseos, sino con los actos.

Estimados amigos, la revolución comienza cuando vencemos al hombre amedrentado, viejo, colonizado, que aún perdura dentro de nosotros, comienza antes que nada en nosotros mismos. Se mide por lo que uno arriesga no con sus palabras ni con sus ideas, 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 torturas, cada uno con sus actos nos compromete a algo mucho más importante que el vago gesto solidario. Lo que hasta ahora se ha entendido como solidaridad no ha sido otra cosa que una de las formas de la caridad pietista, una caridad que siempre satisface más al que la da que al que la recibe; no se trata ya de desearle éxitos al agredido, decía el comandante Guevara, sino de correr su misma suerte en la muerte o en la victoria. En este tiempo de América Latina no hay espacio ni para la pasividad ni para la inocencia, nuestro compromiso como intelectuales nacionales es muy distinto al del intelectual de las grandes metrópolis, no se puede trabajar ni para la cultura universal ni para el hombre en abstracto porque hay una cuestión previa a resolver más importante que la cultura universal y es para nosotros la liberación nacional. Todo acto que no se inscriba en las necesidades concretas e inmediatas de la liberación, lejos de molestar al régimen es absorbido por él, el régimen vuelve cómplice de sus crímenes a todos aquellos que no lo combaten resueltamente. Se trabaja por la liberación de este continente, de este país y de este hombre concreto Latinoamericano que somos nosotros o se está de una u otra forma al lado del enemigo, no hay ni puede haber opciones intermedias. Mis saludos: A. (No se alcanza a distinguir el nombre de la persona que redactó este documento, tomado del tercer capítulo de *La Hora de los Hornos, Violencia y Liberación*). (Pallero, *La Hora de los Hornos*, 1968) (18' 06" – 20' 29").

La sección que contiene el mensaje anterior es muy simple, pero a la vez muy interesante. Es sencilla porque sólo son una serie de fotografías que se alternan una a la otra, el único movimiento que tiene el apartado es mecánico y es provisto por una serie de acercamientos o *close up* que se le aplican a las fotos. Sin embargo, lo interesante de éstas es que todas tienen impresa una escena nocturna y solitaria, pero en cada una de ellas lo que más destaca es la luz, ya que contienen una fuente lumínica extremadamente brillante, que proviene de alguna farola, o de la ventana de alguna casa, o del ventanal de algún local comercial, produciendo un contraste además de hermoso, interesante, ya que desde mi parecer, con la selección de estas postales con dicha peculiaridad, los directores nos están comunicando la diferencia entre las posturas de las ideologías en conflicto. Por ejemplo, la que pretende someter, esconde su rostro y objetivos, manteniéndose en la oscuridad y la otra que busca la emancipación, no busca mantener ocultos sus intereses, sino que los expresa con claridad y lucidez, como lo muestra el autor del mensaje anterior. Así que, en esta sección, la luz que hay en cada fotografía es tomada como una metáfora visual de la claridad con la que el autor expresa los objetivos y la necesidad de sostener la lucha y arriesgarlo todo en ella, no únicamente con palabras, sino sobre todo en los actos.

e. Conclusión.

Para finalizar, en esta sección abordé el Cuerpo Maleable y Receptáculo que es el primer tipo de corporalidad que propongo en la Estética del Cuerpo que veo en este documental. Como vimos a lo largo del apartado, este tipo de cuerpo, se caracterizaba principalmente porque era susceptible de las ideologías que estaban vigentes en la época, en este caso las del

Neocolonialismo e Imperialismo y la del *Grupo Cine Liberación*, ya que todas ellas pretendían <<hacer>> de este cuerpo el más apropiado para sus intereses, lo concebían como una especie de arcilla a la que se le debía moldear para que cumpliera determinado rol, es decir, no sólo era un receptáculo al que se le implantaban valores, sentimientos o normas, sino que los debía poner en práctica. Las ideologías que se abordaron tenían formas de ser y operar completamente diferentes, la representada por el Neocolonialismo e Imperialismo se caracterizaba por encubrir su verdadero rostro y por mantener en la oscuridad sus intereses, ayudada principalmente por los medios de comunicación y la industria publicitaria. Delinear la figura de un enemigo como responsable de esta idiosincrasia era complicado, ya que estaba tan bien organizado y oculto, que se hacía difuso señalarlo. No obstante, Getino y Solanas se aventuraron a identificarlo en Argentina como el Sistema, que en realidad era un constructo conformado de tres fuerzas, la oligarquía agro-ganadera, la alta burguesía industrial y el ejército. Por su parte, el ideario expresado por *El Tercer Cine* y *El Grupo Cine Liberación*, era lo opuesto a la anterior forma de pensar, éste se definía por expresar directamente sus fines, que eran los de liberar al *Tercer Mundo* por medio de la lucha armada y hacerle frente al enemigo en cualquiera de sus manifestaciones, ya sea como Neocolonialismo o Imperialismo. En otras palabras, dicha corriente era clara y lúcida en lo que quería y lo comunicaba de la misma manera, no pretendía esconder su personalidad. Para asumir la tarea anterior, esta ideología adoptó a la creatividad e inventiva como algunas de sus principales cualidades, ya que con ellas también se combatía al oponente en su afán por deshumanizar. Principalmente, porque combatiendo con dichas características, el colonizado podía crear e inventar su lucha y al mismo tiempo ya estaba imaginando una vida diferente, cualidades muy superiores a las que esperaban de un cuerpo bestializado y deshumanizado como el del habitante del Tercer Mundo.

Cuerpo Sacrificio

Como vimos en la sección anterior una de las cosas que distinguen a las diferentes ideologías es mantener ocultos sus intereses o expresarlos claramente. La lucidez con la que es redactada la carta anterior no sólo expresaba la necesidad de hacerle frente a los embates del enemigo, sino que al mismo tiempo con el llamado a la lucha que proponía, estaba gestando un tipo de cuerpo diferente, el cual se distinguirá por el sacrificio que le exige esa necesidad de combatir en contra del colonizador arriesgando su vida. Es por eso que a este tipo de cuerpo decidí llamarlo Cuerpo Sacrificio.

Esta representación corporal se manifiesta de dos formas, la primera como el cuerpo que el colonizador suprime para conseguir sus objetivos económicos y de dominio. Y la segunda, como el sacrificio que hace el individuo al participar en la lucha que exige la causa libertaria. A continuación las trataré de desarrollar en ese orden.

a. Neocolonialismo y sacrificio

El Cuerpo Sacrificio aplicado por el Neocolonialismo e Imperialismo, no se puede entender si no es a través de la deshumanización, ésta garantiza que se pueda hacer uso del cuerpo como algo que puede ser suprimido. Hay que recordar que anteriormente se mencionó sobre la deshumanización que era el despojo más radical, debido a que implicaba eliminar en los individuos cualquier cualidad que los hiciera ciudadanos, además de aquéllas que los hacen seres humanos, para convertirlos en sólo un organismo al que se le podía cometer cualquier atropello sin el menor reparo. Entonces, la deshumanización conduce necesariamente a hacer uso del cuerpo como mejor convenga por parte de las fuerzas invasoras, ya sea bestializándolo como indicaba Fanon o prescindiendo de él, sacrificando su desarrollo personal, creativo, intelectual e incluso su vida, en favor del bienestar de unos pocos.

Por ello en esta sección intentaré explicar la manera en que la deshumanización favorece la aparición de una nueva forma de concebir y hacer uso del cuerpo en el Tercer Mundo, me refiero al Cuerpo Sacrificio. Las secciones del documental que usaré para ello son la número VII *Los Mártires Anónimos*, del tercer capítulo *Violencia y Liberación*; la número IX *La Dependencia*, del primer capítulo *Neocolonialismo y Violencia* y también del mismo capítulo la sección XII y XIII *La Guerra Ideológica* y *La Opción*, respectivamente.

Los Mártires Anónimos

Un ejemplo de la deshumanización aplicada lo podemos encontrar en la sección número siete *Los Mártires Anónimos*, del tercer capítulo *Violencia y Liberación*. En ella se narra la manera en que el ejército argentino, bombardeó la ciudad de Buenos Aires en 1955 para destituir a Perón y de esa manera instaurarse como una dictadura militar. Las imágenes nos muestran que las principales víctimas no fueron militares, sino civiles, lo que deja en claro lo prescindible que era el cuerpo en ese país y en general en toda la región, sobre todo cuando se trataba de cumplir intereses económicos y políticos, dando señales de que el cuerpo podía llegar a ser innecesario, a tal punto que podía ser inmolado en favor de dichos intereses.

La Dependencia

La dependencia con la que se somete a los países atrasados es otra manera en la que se puede poner en marcha la deshumanización, tal vez ésta es una forma indirecta de hacerlo, pero no por ello menos nociva. En la sección número nueve, *La Dependencia*, del primer capítulo *Neocolonialismo y Violencia*, es el modo en el que Getino y Solanas nos hablan del proceso deshumanizante, el cual es una especie de programa que debe ser cumplido a cabalidad. El primer paso es producir la dependencia en países del Tercer Mundo, creando un ambiente de atraso en donde sean necesarios los créditos internacionales, empréstitos, inversión extranjera, etcétera, es decir, el subdesarrollo no es una condición natural de las naciones, sino que es creada artificialmente para que se facilite la sumisión. Además, la intervención económica no actúa de manera aislada, sino que allana el camino para que se pongan en marcha otros tipos de subordinación como la cultural y política. Lo anterior son algunas de las tesis que se afirman en esta sección del documental.

La intervención económica se puede presentar de diversas maneras, una de ellas es por medio de la presencia de grandes compañías en países menos fuertes, los cuales tienen que hacer muchas concesiones con tal de recibir el <<apoyo>> de dichas entidades comerciales. El hecho de que un país tenga que ceder algo para salir del atraso, propicia la creación del Cuerpo Sacrificio, ya que lo que termina por entregarse va más allá de un bien material. Esto lo podemos ver en una de las secuencias de *La Dependencia*, la cual es una de las más representativas y fuertes de *La Hora de Los Hornos*. En ella, los realizadores nos introducen en un matadero de reses para ser testigos de su sacrificio. Esta sección es la que

me hizo comprender que podía existir un cuerpo que podía ser desvalorizado, hasta el punto de llegar a ser anulado en favor de los intereses neocoloniales e imperialistas.

Lo anterior es una de las cosas que hacen muy interesante este episodio del documental y al mismo tiempo lo vuelven muy complejo, por ello el análisis de la sección me ha obligado a dividirla en tres partes. La primera de ellas corresponde a la imagen de un grabado, la segunda es la *voz en off* proporcionando una serie de datos económicos e históricos y la tercera es el interior del rastro. La primera, como ya mencioné, corresponde al plano de una ilustración que presenta un pasaje en la vida cotidiana en un tiempo que pudiera ser una etapa previa a la llegada de los colonizadores. Este imagen es acompañada por el sonido de unas campanas que repican por la llegada de algo nuevo, interrumpiendo dicha cotidianidad, en un principio no se sabe si resuenan por algo bueno o si están anunciando la llegada de alguna calamidad, el desarrollo del episodio nos dará la respuesta.

El sonido de las campanas nos conecta con el inicio de la segunda parte, la cual es marcada por una cita del año 1544 hecha por uno de los colonizadores de nombre Sebastián Caboto, en la que se lee que en las tierras descubiertas se saca infinitísimo oro. Esta sección se compone de un paneo de la ciudad de Buenos Aires y mientras la cámara hace ese barrido de la ciudad, la *voz en off* nos comienza a hablar sobre la dependencia de los países latinoamericanos. La perspectiva en la que vemos a la metrópoli es aérea, sólo que la cámara no parece estar desde algún aeroplano, sino ubicada sobre un edificio. Mientras este movimiento de cámara se desarrolla, el narrador ofrece una explicación sobre los conceptos de dependencia y explotación. La manera en la que aborda dichas ideas es interesante desde un punto de vista ideológico y cinematográfico. Ideológicamente porque los directores ofrecen información que ayuda al público a entender todo lo que conllevan éstos conceptos y así puedan apreciar de otra manera su entorno, debido a que, según el documental, dichos tópicos son los causantes del <<subdesarrollo>> que viven éstos países. Y cinematográficamente por las relaciones que hacen con ellas, alcanzando un nivel de abstracción pocas veces igualado en el resto del documental.

Por ejemplo, en cuanto la *voz en off* indica al público que la explotación ejercida por las grandes potencias en países latinoamericanos es la que ha dado paso al subdesarrollo, la perspectiva aérea cambia drásticamente y nos ubica frente a las puertas de un matadero por

las que caen un grupo de reses moribundas. Con estas imágenes inicia la tercera parte de esta sección y es muy impactante, no sólo porque somos testigos de la forma en que estos animales son sacrificados, sino porque literalmente nos están diciendo que esos animales de sacrificio son los países del Tercer Mundo y sus habitantes, debido a la explotación de la que son víctimas y sobre la que nos acaba de hablar el narrador. De acuerdo con las intenciones del documental, en este punto con todos los datos ofrecidos anteriormente por los directores sobre la explotación, el subdesarrollo y la dependencia, el espectador ya estaría en condiciones de tener las herramientas para deducir que todo lo que hace día con día es reafirmar el poder de unas naciones sobre otras y que en realidad todo su esfuerzo por prosperar no es más que toda su fuerza y energía siendo ofrendada para cumplir con la agenda de los países vencedores. Por tal motivo, mientras la dinámica del subdesarrollo y la explotación esté vigente en esta regiones, el único camino posible al que se puede aspirar es al de ser sacrificado, de esta manera las potencias se garantizan a sí mismas seguir siéndolo, sin importar si para ello tienen que pasar por encima de dichas naciones y de su gente.

Las imágenes se siguen violentando cada vez más cuando a cada golpe asestado en los animales por parte de sus verdugos se superpone un plano con la imagen de algún logotipo de grandes y reconocidas empresas como la *Coca Cola*, la *General Motors*, entre otras. Si se me concede la interpretación anterior se tendría que reconocer que en realidad los verdugos de dichos “animales” no es el personal del rastro, sino todos esos grupos internacionales, que como ya se dijo, lo que están haciendo es acabar con la fuerza vital de estos países, es decir, con las personas que viven en ellos, degradándolos a animales de sacrificio⁴³.

⁴³ En la película *La Huelga (1925)*, del director ruso Sergei Eisenstein, existe una secuencia similar a la que estoy analizando de *La Hora de los Hornos*. En *La Huelga* se plantea un símil entre una res que está siendo sacrificada y un grupo de obreros asesinados por luchar para mejorar sus condiciones de trabajo, por medio de un paro de labores. La yuxtaposición de las imágenes de la res siendo sacrificada y las de los obreros siendo asesinados, nos ayudan a entender que no hay diferencia entre un acto y otro, que así como se puede prescindir de la vida de un animal, también se puede sacrificar la de cualquier persona. Es probable que Octavio Getino y Fernando Solanas hayan querido replicar lo impactante de la secuencia final en *La Huelga (1925)*, ya que como mencioné anteriormente uno de las influencias del *Grupo Cine Liberación* y en particular de los directores, era Sergei Eisenstein. La diferencia a mi parecer es que Eisenstein propone directamente que la degradación y el daño que se le ha hecho a la res, es el mismo que han sufrido los obreros, mientras que Getino y Solanas intentan que el espectador sea el que haga las relaciones suficientes para llegar a la

Por todo lo anterior, considero que la dependencia económica aplicada por los países desarrollados es un factor determinante para la creación del Cuerpo Sacrificio que, como acabo de mencionar, son todos aquellos cuerpos que habitan Latinoamérica y el Tercer Mundo, con lo que queda de manifiesto que es en este tipo de corporalidad en donde la deshumanización alcanza su realización y punto culminante.

Y al mismo tiempo considero que, las tres partes en que he dividido esta sección, y que se acaban de analizar, también condensan pasado y presente, para ofrecernos un análisis de las contradicciones del devenir histórico de esta región. Por ejemplo, en un primer momento se nos mostraba una estampa de un pasado que apuntaba para ser abundante por las riquezas que poseían estos países e inmediatamente, en la segunda parte, nos comienzan a hablar sobre la manera en que se les ha hecho dependientes económicos, para concluir en la tercera sección con una visión muy cruda de la segunda mitad del siglo pasado e incluso me atrevería a señalar que también de nuestros días, en la que la subordinación económica, política y cultural ha modificado la forma en que se concibe la vida y el cuerpo en el Tercer Mundo.

Por qué me atrevo a proponer lo anterior, porque pienso que el paneo con el que inicialmente los directores muestran la ciudad de Buenos Aires y con el que inician la sección analizada, en realidad no sólo estaba mostrando dicha ciudad, sino que con él estaban analizando nuestra Historia por medio de un recorrido en donde el espectador es su acompañante. Y es que el movimiento horizontal que se hace con el paneo asemeja al trazado de una línea y en este caso como se está ofreciendo una perspectiva económica e histórica, podría ser una línea temporal, la cual comienza con una postal de un pasado muy lejano y avanza conforme el paneo muestra dicha ciudad, para concluir en las puertas del matadero. Desde mi perspectiva, las secuencias anteriores serían algo semejante a aceptar la invitación de un guía para llevarte no a través de las calles de una ciudad, sino por los espacios y momentos históricos que la han definido y después de haber ofrecido toda la información

misma conclusión. Cfr. *La Huelga (Stachka)*; Mikhin, Boris (Producción), Eisenstein, Sergei M. (Dirección), Unión Soviética; Goskino, Proletkult (Productoras), 1925, (82 min.), Mud., B/N.

necesaria, simplemente te dejara en las puertas de este lugar para que definas tu postura y continúes por tu cuenta.

La Opción.

Por otro lado, en la sección XIII, *La Opción*, del primer capítulo, se vuelve a representar la deshumanización, pero en este caso por medio de un cuerpo ya inmolado. Al inicio de la misma, los directores nos hacen acudir a un sepelio, que por la manera en que terminó el apartado XII⁴⁴ *La Guerra Ideológica*, nos indican que es el entierro del cuerpo que sostenía la mujer entre sus brazos al final de dicha sección, sólo que en este caso el cuerpo sin vida representa a todos los que han sido transgredidos en el Tercer Mundo. Lo anterior me lo sugieren el final del apartado XII y el inicio del XIII como ya indiqué, además de las cifras que proporciona el narrador sobre la mortandad en Latinoamérica en esta última sección.

Los pueblos latinoamericanos son pueblos condenados, el Neocolonialismo no permite elegir ni vida ni muerte propias, vida y muerte están marcadas por la violencia cotidiana. Esta es nuestra guerra, de hambre, de enfermedades curables, de vejez prematura, mueren hoy en América Latina cuatro personas por minuto, cinco mil quinientas por día, dos millones al año. Esta es nuestra guerra, un genocidio que en 15 años costó dos veces más muertes que la Primera Guerra Mundial. (Fragmento tomado del primer capítulo de *La Hora de los Hornos, Neocolonialismo y Violencia.*) (Pallero, *La Hora de los Hornos*, 1968) (1 19' 48"- 1 20' 42")

Ante tal situación la única opción que propone el documental es el sacrificio personal, eligiendo la rebelión como única salida. Con el sacrificio que hacen los insubordinados se

⁴⁴ Dicho apartado ya lo he utilizado con anterioridad al inicio de este tercer capítulo para señalar el momento en que el documental me sugirió que de manera indirecta estaba hablando sobre lo que representa el cuerpo y la vida en el Tercer Mundo, además también lo he utilizado para describir al *Cuerpo Maleable*. Como esta sección ya la he descrito en dichos momentos, sólo la mencionaré rápidamente como una referencia para que quede claro lo que trato de decir en éste párrafo.

La Guerra Ideológica, nos presenta la manera en que el colonizado es atacado por medio de la ideología dominante, la cual es difundida en los medios de comunicación y disfrazada en la música, el cine, la literatura, etcétera. La propuesta de *La Hora de los Hornos*, es que dichas ideas son lo mismo que un ataque con fusil, por ello a cada imagen publicitaria se le equipara y es presentada como un disparo de arma de fuego. Por lo tanto, las personas en el Tercer Mundo son susceptibles al alcance de ésta ideología, lo cual es representado, de acuerdo a mi interpretación, al final de la sección, por medio del cuerpo sin vida que sostiene la mujer entre sus brazos. Y el fundido a negro que usan los directores para concluir este apartado, es el más extenso de los tres capítulos que conforman el documental, lo que me indica que con él están representando la muerte y el sacrificio del que es víctima el cuerpo en el Tercer Mundo. Cfr. *La Hora de los Hornos*, 35 mm, Pallero, Edgardo (producción), Solanas, Fernando; Getino, Octavio (dirección), Argentina, CINESUR S. A. (productora), 1973, (264 minutos, sin restricciones), Son., B y N. Ubicar la sección XII *La Guerra Ideológica*, de la primera parte del documental, *Neocolonialismo y Violencia* (1 10' 35"- 1 18' 00").

comienza a gestar el nuevo tipo de corporalidad que se manifiesta en América Latina, el del Cuerpo Revolucionario, que veremos más adelante. Pero antes nos ayudará para entender la otra forma en que se presenta el sacrificio en este tipo de cuerpo, como una reapropiación.

b. Liberación y sacrificio

Los ejemplos anteriores de sacrificio se presentan gracias a la deshumanización que se aplica a la persona durante una etapa de colonización; sin embargo, si se pretenden recuperar dichas cualidades, el sacrificio será el medio para lograrlo, pero éste será por decisión propia, es decir, la persona para rehumanizarse tendrá que hacer un esfuerzo, sumándose a cualquiera de los diferentes frentes de batalla, siendo consciente de que al hacerlo existe una alta probabilidad de perder su integridad física e incluso su vida, este es el sacrificio que hace el Cuerpo Revolucionario en su intento de reapropiación.

En el documental existen algunos momentos que hacen referencia a dicha situación límite que lleva a cabo el revolucionario, pero principalmente me referiré a dos de ellos, ya que su contenido nos ayudará a entender mejor lo anterior. Dichas secciones son, *Crear muchos Vietnam*, del Tercer capítulo *Acto para la Liberación*, y la sección X, *¿Coexistencia Pacífica?*, del mismo capítulo.

Crear Muchos Vietnam

La primera de ellas, *Crear muchos Vietnam*, es el ejemplo más claro donde podemos encontrar que el intentar reapropiarse a sí mismo, implica poner en juego aquello que se quiere recuperar. El apartado comienza con un grupo de soldados agazapados en una trinchera, los cuales casi inmediatamente salen de ella, apresurándose para librar la contienda, la cámara en este caso no se comporta como un ser omnipotente con la capacidad de registrar todo a la distancia, como si la situación de los soldados fuera algo ajeno a ella, sino que en este caso los directores eligen transformarla en una compañera de los mismos, ya que en cuanto éstos salen de su refugio, ella los acompaña. Creo que el comportamiento de la cámara en esta pequeña secuencia es la muestra visual más clara sobre lo que es y no es el Tercer Cine, es decir, considero que nos está diciendo que éste no es un espectador más del mundo y en cambio está señalando que sí es una muestra de que el cine en estas regiones no sólo se debate entre lo artístico y lo comercial, sino que opta por una vía alterna, la que él mismo

crea, una que se caracteriza por identificarse con la vida, por encarnarse en ella, que la hace no sólo su tema principal, sino su principal motivación.

Y mientras los soldados y la cámara desempeñan su función en la contienda, son acompañados por una canción que describe la situación por la que deben atravesar las personas que también estén dispuestas a poner en riesgo su vida, por alcanzar su rehumanización. “*Prepara el combate, prepara el fusil, prepara tus cosas para combatir / Prepara el combate, prepara el fusil, prepara tu mente para renacer / Prepara el combate, prepara el fusil, prepara tu cuerpo para resistir [...]*”. (Fragmento tomado del tercer capítulo de *La Hora de los Hornos, Violencia y Liberación.*) (Pallero, *La Hora de los Hornos*, 1968) (25’ 44” – 26’ 09”). Además, considero que esta secuencia nos habla no sólo sobre el sacrificio que hace la persona en su intento por reapropiarse, sino también del que hace el cine, ya que al sentirse identificado con las condiciones de un entorno colonizado, también está dispuesto a correr la misma suerte que cualquier otro combatiente, incluso aunque ello signifique su proscripción. Así que el *Tercer Cine* en este caso, también puede ser considerado como un corpus revolucionario.

¿Coexistencia Pacífica?

En el caso de la sección diez, *¿Coexistencia Pacífica?*, el sacrificio mediante la lucha revolucionaria, se presenta como única salida frente al poder y expansionismo estadounidense. Se habla de la posibilidad de coexistir pacíficamente con él y se llega a la conclusión de que no es posible. El apartado comienza con una fotografía que esquematiza de manera muy directa dicha postura, por medio de una escena que se desarrolla en algún poblado de Vietnam. La composición de la imagen permite dividir el campo visual de la misma en cuatro planos de profundidad. En un primer plano tenemos el perfil de un vietnamita con la vista puesta en el horizonte, por la posición del mismo y el tamaño de la foto, no se puede apreciar si es militar o un civil; en un segundo plano podemos apreciar una serie de cuerpos sin vida que, literalmente, inundan la ribera del río que los rodea, su vestimenta indica que eran civiles, probablemente habitantes del lugar y un montón de rifles apilados a su costado indica que cayeron defendiéndose; en el tercer plano nos encontramos a un grupo de tres soldados, la calidad de la imagen no permite asegurarlo, pero por su vestimenta, su postura y su actitud frente a las personas caídas, parecen ser estadounidenses. Con los brazos cruzados y las manos en la cintura, se limitan a contemplar la escena, mientras

que en su costado derecho mantienen reunidos a un grupo de muchachos que también parecen ser habitantes del poblado y por la posición en que los mantienen agrupados, así como su postura con la cabeza baja, parecen ser sus prisioneros. Parte de lo inquietante en la imagen no es sólo la cantidad de cuerpos sin vida al lado del río o la actitud de los militares frente a éstos, sino que a pesar de que existen varias décadas de distancia entre el retrato y la actualidad, aún así se puede llegar a sentir el dolor del grupo de jóvenes cautivos. Y por último, en un cuarto plano, se puede ver el paisaje natural del poblado, enmarcado por un río, vegetación y una casa en el fondo de la imagen.

La escena anterior con los muertos, los rehenes y la presencia militar en la fotografía condensan de manera muy interesante que la coexistencia entre una postura que busca dominar y despojar y otra que pretende afirmarse frente a dicha fuerza, es algo simplemente imposible. Y es expresado de manera clara y directa mediante la voz del narrador que se reproduce al mismo tiempo que es proyectado el retrato.

Una declaración de saludo a la lucha del pueblo vietnamita del Frente Revolucionario Peronista sostiene: la coexistencia pacífica es el opio que permite al Imperialismo expoliar a la humanidad impunemente, no puede haber coexistencia pacífica con la agresividad asesina del sistema monopolista yanqui cuya principal característica es la promoción de la guerra y el crimen [...]; (Fragmento tomado del tercer capítulo de *La Hora de los Hornos, Violencia y Liberación.*) (Pallero, La Hora de los Hornos, 1968) (27' 48" – 28' 20").

Pero al mismo tiempo, la muerte de los pobladores expresa la medida que debe tomar aquel cuerpo que aspire a re-humanizarse en un entorno invadido, la cual consiste en sostener la lucha y con ello poner en riesgo su vida y aquello que intenta re-humanizar, es decir, esta opción implica el sacrificio consciente de su integridad, originando el Cuerpo Sacrificio del que he estado hablando. Las siguientes palabras en voz del narrador, también nos hablan de este acto de inmolación, sobre todo cuando enuncian que el único camino posible es el de la guerra a muerte, en este punto el retrato anterior deja de ser proyectado y aparecen una serie de imágenes sobre un enfrentamiento armado en el que se ven explosiones y algunos helicópteros.

[...] para nosotros, los pueblos del Tercer Mundo, que aspiramos a salir del atraso, de la miseria y la explotación no nos queda otro camino que el de la guerra revolucionaria popular, la guerra a muerte contra el imperialismo opresor que es la lucha por la paz definitiva del mundo. (Fragmento tomado del tercer capítulo de *La Hora de los Hornos, Violencia y Liberación.*) (Pallero, La Hora de los Hornos, 1968) (28' 20" – 28' 42").

Conclusión

Como analizamos anteriormente, las condiciones de los países en Latinoamérica, hacen que el Tercer Mundo gesticule una nueva forma de concebir el cuerpo, del cual su principal característica es el sacrificio, que se puede aplicar de dos maneras. La primera de ellas se asoció a los poderes neocoloniales e imperialistas y consistía en degradar la vida y el cuerpo de las personas en los países atrasados, hasta el punto de anular su bienestar y desarrollo personal y de esa manera ayudaran a cumplir los intereses económicos, políticos y de dominio de las naciones más fuertes y de las burguesías nativas, es decir, se antepone el bienestar de unos pocos, sacrificando el de la mayoría. La segunda forma correspondía a un sacrificio consciente que tenían que hacer las personas para recuperar aquello que había sido degradado, adhiriéndose a cualquiera de los frentes de batalla. En otras palabras, se decide participar en la lucha por la rehumanización del Tercer Mundo, sacrificando el bienestar personal y probablemente también la vida. Se asoció esta nueva forma de sacrificio a las regiones tercermundistas y a sus frentes revolucionarios. Y es este sacrificio personal el que da origen al siguiente tipo de cuerpo que trataré de explicar en la siguiente sección, el Cuerpo Revolucionario.

Cuerpo Revolucionario

Como revisamos en la sección anterior, en el Tercer Mundo el cuerpo podía ser considerado como un Cuerpo Sacrificio, principalmente porque podía ser usado como un medio para cumplir con los intereses de los países imperialistas y de las burguesías nativas; y también, porque de acuerdo al documental, las personas en situación de explotación hacían un sacrificio consciente para erradicar dicha condición, lo cual representaba un paso muy importante en el proceso re-humanizante al que se sometía el tercermundista para que la vida y el cuerpo volvieran a tener un sentido y un valor en estas regiones. Y en el momento en que se presenta dicha corporalidad, se está gestando una nueva, el Cuerpo Revolucionario, el cual intentaré desarrollar en esta sección.

El Cuerpo Revolucionario es tal, gracias a la decisión que toma el Cuerpo Sacrificio de comenzar la lucha por su reapropiación, consideré llamarlo de esta manera, ya que es el encargado de sostener la lucha frente a los poderes que se le oponen. Hay varias características que lo configuran, pero me enfocaré principalmente en indicar cuatro de ellas, comenzaré con la incertidumbre y la manera en que se presenta; después abordaré el vitalismo como algo fundamental en esta representación corporal, ya que su razón de ser es la vida y no la muerte; continuaré con el sonido en este tipo de cuerpo y de qué manera lo configura y terminaré con la creatividad e invención, como elementos necesarios en la adopción de métodos de lucha, principalmente en las ocupaciones fabriles. Éstos cuatro además de algunos otros, son los rasgos que me parece definen a este tipo de cuerpo frente a las demás variedades que he revisado y que seguiré analizando posteriormente.

Las secciones que considero pueden ayudar a aclarar lo anterior las vamos a encontrar a lo largo de los tres capítulos del documental, pero será principalmente el segundo capítulo *Acto para Liberación*, el que más me ayude.

a. La Incertidumbre en el Cuerpo Revolucionario

A lo largo del segundo capítulo de *La Hora de los Hornos, Acto para Liberación*, los directores mencionan los alcances, las limitaciones y las formas en que el proletariado argentino y la sociedad civil en general, pelearon a partir del golpe de Estado organizado por el ejército argentino y respaldado por la élite nacional, hacia el gobierno de Perón. Pero además pienso que este capítulo se propone un objetivo que va más allá de una simple

descripción de dicho proceso, es decir, pretende crear una conciencia política en el público, es una especie de formador e incitador de un brazo combativo.

Es por lo anterior, que se podría llegar a pensar que lo que mejor caracteriza a esta expresión corporal es justamente la acción revolucionaria, pero no es así, ya que considero que a este cuerpo más allá del combate que puede emprender por erradicar la deshumanización a la que se le somete, hay algo que lo caracteriza de mejor manera y es la incertidumbre. Y no es que el combate como acto físico no lo defina, sino que es precisamente éste, el que la genera.

Dicha incertidumbre consiste en que, el proletariado argentino no sabía cómo hacer su revolución, no sabía hacia donde se dirigía, principalmente porque no tenía un plan definido, no tenía organización ni dirección para hacer frente a la dictadura militar. Así que considero, que más allá del esfuerzo de los directores por hacer notar la praxis del pueblo argentino en el segundo capítulo, se destaca más su inexperiencia y su falta de un rumbo claro, el cual era más discernible cuando el Peronismo estaba al frente del país. De esta manera, sin la cohesión que garantizaba su presidente, las posibilidades de cumplir cualquiera de sus objetivos se reducían. Incluso el narrador cuando nos ofrece la crónica del peronismo, menciona esta falta de dirección y organización una vez que Perón abandona el poder sin luchar, cuando el ejército tomó la capital.

En un día gris, desolado, el ejército ayer nacional, hoy gorila, ocupa la ciudad. Por qué Perón abandona el poder, cómo puede caer sin lucha un gobierno que tiene las dos terceras partes de los votos electorales; ¿es un error de Perón el no armar a su pueblo? Puede serlo, ¿está el movimiento preparado para una guerra civil? ¿Con qué dirección, con qué organización? Lo demás es crónica. (Fragmento tomado del segundo capítulo de *La Hora de los Hornos, Acto para la Liberación*) (Pallero, *La Hora de los Hornos*, 1968) (34'28"-35'12").

El plano con el que concluyen esta sección describe la situación del Cuerpo Revolucionario en esta etapa inicial de su lucha, es la figura de un hombre que camina sobre las vías, solo, sin un aparente rumbo, enmarcado por un entorno igual de desolado.

A pesar de la ausencia de una fuerza política que promoviera la cohesión, el pueblo tenía que luchar como pudiera. Una cita de San Martín con la que abren el segundo capítulo los directores deja en claro lo anterior, es decir, en este tipo de luchas era más importante la acción a la planeación. “*Compañeros del ejercito [sic] de los Andes: ...La guerra se la tenemos de hacer del modo que podamos; [...] ...Compañeros, juremos no dejar las armas*

de la mano, hasta ver el país enteramente libre o morir con ellas como hombres de corage [sic]. *San Martín*. (Fragmento tomado del segundo capítulo de *La Hora de los Hornos, Acto para la Liberación*) (Pallero, *La Hora de los Hornos*, 1968) (1'18"-2'17"). En la cita anterior, cuando San Martín usa la expresión “*del modo que podemos*”, me parece que sintetiza de manera muy clara la forma en que el Cuerpo Revolucionario tenía que operar en Argentina, ya que se puede decir que su lucha la hicieron como pudieron, tuvieron que hacerlo así debido a que no tenían a alguien que aglutinara y dirigiera.

Otro ejemplo más en donde el Cuerpo Revolucionario demostraba que su rumbo era incierto, ya que actuaba conforme a las circunstancias y no debido a una organización bien estructurada, lo podemos encontrar en la sección *El Espontaneísmo*, en ella uno de los líderes del gremio textil ofrece una crónica de lo que sucedió en septiembre de 1955, un mes después de que Perón fuera destituido de su cargo como presidente. Habla de las movilizaciones populares, del ímpetu que tenía la gente, pero también de la poca claridad que había en sus acciones. La plática tiene lugar en lo que parece ser un bar, en el fondo un grupo de personas juegan al billar y en una mesa se encuentran sentados los entrevistadores y el entrevistado.

[...] Y llegamos al puente nomás y cuando llegamos al puente estaba el ejército, la gente media se atajó al verlo y el ejército empezó a tirar, la gente media se desparramó, pero dijo: ‘no, son de fogueo, son de salá y de vamos adelante y gritamos la vida por Perón’. Entonces atropellamos todo, ahí el entusiasmo fue bárbaro, pero no eran de fogueo, eran balas enserio [...] y entonces ahí fue serio, empezó a caer gente [...] Y entonces vino el desparramo, lo que pasaba era que éramos muchos, éramos miles, el entusiasmo bárbaro, pero cada uno estaba sólo, porque no se sabía qué hacer, cada uno se había agregado a la manifestación, íbamos caminando, íbamos muchos, cada uno quería hacer algo, pero no teníamos nada, con las manos limpias, no teníamos órdenes de ninguna especie, no sabíamos cómo atacar, cómo retroceder, cómo avanzar, en fin no había ningún conocimiento de cómo había que pelear en un caso así, no había ninguno que diese órdenes, que te dirigiera, era todo así espontáneo y eso fue lo que hizo que la gente se desparramara. (Fragmento tomado del segundo capítulo de *La Hora de los Hornos, Acto para la Liberación*) (Pallero, *La Hora de los Hornos*, 1968) (48'24"-49'52")

La crónica anterior, expresaba la situación del naciente Cuerpo Revolucionario en Argentina, pero su situación con el paso del tiempo no fue muy diferente. Por ejemplo, el espontaneísmo seguiría siendo la mejor manifestación de lucha popular en aquél país, básicamente con las mismas características con las que narró el líder textil, sin embargo conforme pasaba el tiempo y gracias a la experiencia ganada con cada enfrentamiento, se fueron aclarando poco a poco sus objetivos, uno principalmente, que era obtener el poder para el pueblo. No

obstante, debido a la espontaneidad del movimiento y a la falta de organización, lo incierto se seguía manteniendo. Comenta la *voz en off* al respecto.

Sin dirección ni organización adecuada, el pueblo entraba en la resistencia con sus movilizaciones espontáneas. El Peronismo había impreso a esas movilizaciones cohesión nacional, direccionalidad, durante la última década el espontaneísmo sería la gran virtud de las masas argentinas, no buscaba reformar al sistema, sino destruirlo. Todas las luchas tenían un objetivo bien claro, reconquistar el poder para el pueblo, la acción se antepondría siempre a la formulación teórica, sería insolente, irrespetuosa ignoraría a los viejos decaloguistas de la revolución, antes que ideología cosificada, tendría la ventaja de ser proyecto de ideología, búsqueda, invención. (Fragmento tomado del segundo capítulo de La Hora de los Hornos, Acto para la Liberación) (Pallero, La Hora de los Hornos, 1968) (49'53"-50'58")

Debido a la falta de organización, la constante sería el espontaneísmo en este tipo de enfrentamientos, se podría decir, como ya indicaba San Martín, que el Cuerpo Revolucionario en Argentina, conformado por el proletariado y las masas populares, tuvo que hacer su lucha literalmente como pudo.

Pero como ya vimos, el hecho de que no existiera una dirección y organización identificables, no significó que los enfrentamientos no se hicieran presentes, al contrario éstos encontraron las formas necesarias para aparecer y mantenerse, aunque debido a la carencia de unidad, lo incierto fue una constante en ellos. A esta acción sin dirección los directores le dieron un nombre, *espera dinámica*. Al respecto nos hablan en la sección final *Introducción al Debate*, del segundo capítulo.

Recorrimos la mayor parte del país y en todas las provincias encontramos una situación bastante similar, quizá en el norte, particularmente en Tucumán, más dramatizada. El proletariado, sin embargo, no se siente, ni mucho menos, derrotado o vencido, da y dio por liquidados muchos métodos de lucha; pero lo cierto es que todavía no encuentra ni la organización ni la dirección, capaces de llevarlo a la victoria, vive entre tanto lo que podríamos calificar de "espera dinámica", vale decir una búsqueda. (Fragmento tomado del segundo capítulo de La Hora de los Hornos, Acto para la Liberación) (Pallero, La Hora de los Hornos, 1968) (1 48' 48"-1 49' 35")

Y es que mientras el pueblo era consciente de la falta de un plan revolucionario, lo era aún más de su condición de proscritos, así que al mismo tiempo que se dinamizaba por revertir dicha situación, de igual manera estaba a la espera y en la búsqueda de esa fuerza política que le diera algo de certidumbre a sus actos.

Así que la incertidumbre que he estado mencionando, no es un defecto, sino una virtud, ya que la falta de un liderazgo en este tipo de cuerpo, no lo paralizó, sino que lo alentó a ir hacia adelante.

b. Vitalismo en el Cuerpo Revolucionario

Una guerra revolucionaria como la que practicó el pueblo argentino, presupone la aniquilación y la muerte. La aniquilación de antivalores del bando opuesto y la muerte de los que defienden dichas ideas y de los que pretenden erradicarlas. No obstante, y a pesar de que este tipo de representación somática es la encargada de sostener la lucha, considero que es la más vitalista de todas, ya que es una apuesta por una nueva forma de vida, ajena a las limitaciones y negaciones aplicadas por el Neocolonialismo e Imperialismo.

Como mencionamos en el apartado sobre la deshumanización, ésta consistía en despojar a las personas de aquéllas características que las hacen seres humanos, reduciéndolas hasta la animalización o cosificación, como mencionaban Fanon y Sartre. Por lo tanto, la lucha de este tipo de cuerpo por erradicar dicha condición en el Tercer Mundo, la convierte automáticamente en una contienda por la dignidad de la vida. Es por ello que me atrevo a señalar que este tipo de cuerpo es una expresión vitalista.

Una propuesta corporal como esta, a pesar de que esté a favor de la vida, también tiene que ser agresiva, ya que si está en busca de una vida diferente es porque otra fuerza se le opone, tratando de reducirla o eliminarla. Y si esta fuerza es violenta, ya que no puede ser de otra forma, la única salida que deja para defenderse es también la agresión.

Podría parecer algo rara toda la propuesta anterior, sobre todo si se ve por primera vez el documental, ya que él es una serie de imágenes e información que nos hablan de una guerra que se disputa el entorno y el control de la vida y mediante dicho contenido, alienta a las personas a que participen en ella. En una primera impresión parece que no hay nada que indique un aprecio por la vida. Un motivo que pudiera propiciar lo anterior es que para el *Grupo Cine Liberación*, la descolonización es un tema muy serio y el tratamiento que le dan es de la misma forma, es decir, son muy directos con su propuesta, incluso su postura parece inamovible, de hecho no acepta matices, o estás con el enemigo o lo combates. De acuerdo a lo anterior, a simple vista pareciera que el documental no encierra nada más que un mensaje político, que en ocasiones podría parecer propaganda. Sin embargo, considero que debajo de toda esta superficie blindada, hay un movimiento más interesante que se está produciendo en las entrañas de la película y es que aunque parezca que para los directores sólo exista lo blanco y lo negro, debajo de todo ese discurso tan rígido, en realidad se esconde un gran

aprecio por la vida y es que si se está dispuesto a trabajar durante una dictadura militar para cambiar la forma en que se vive en el Tercer Mundo, alentando a las personas para que hagan lo mismo, arriesgando con ello la vida o la integridad del cuerpo, entonces no sólo se sostiene una postura política, sino que eso habla de un profundo amor y respeto por la vida en general.

Por lo anterior, creo que el *Grupo Cine Liberación*, también puede ser considerado parte de este corpus revolucionario, ya que no sólo alentaba a la lucha, sino que con su método de trabajo, organizando reuniones y proyecciones clandestinas, entrevistando a los representantes de los sectores más combativos, rodando en plena dictadura, también se ponían en riesgo ellos mismos, es decir, su modo de operar era su forma de pelear.

Si el *Grupo Cine Liberación*, puede ser considerado como parte de este tipo de cuerpo y si en los directores de este movimiento existía un aprecio por la vida, entonces creo que al *Tercer Cine*, antes de ser considerado como una estética violenta o política o revolucionaria, se le podría reconocer como una estética vitalista, ya que hace un tratamiento del concepto cuerpo y vida, a partir de la relación entre lo estético y lo político. Este tratamiento, desde mi perspectiva, consistiría en ofrecer una variedad de representaciones corporales, como las que hemos visto hasta ahora y que seguiremos revisando, las cuales son una contraofensiva a los intentos reduccionistas que el Neocolonialismo y el Imperialismo pretenden aplicar al cuerpo y a la vida en el Tercer Mundo, mediante la deshumanización. Así que si propongo a éstos dos conceptos, cuerpo y vida, como fundamentales para esta estética, es porque en la época en que se filmó *La Hora de los Hornos*, era lo que estaba en juego y en la actualidad, a pesar de que el Tercer Mundo ya no exista en el discurso, las mismas condiciones de dominio, explotación, intervencionismo, despojo, manipulación, siguen vigentes.

c. El sonido en el Cuerpo Revolucionario

Considero que otro elemento que irá estructurando a este tipo de cuerpo además de la imagen es el sonido, particularmente el de las palabras contenidas en los diferentes discursos recabados a lo largo del documental, ya que el sonido de éstas es el que en buena medida contribuirá en la toma de postura del espectador. Hay otro tipo de sonido que, al igual que el de las palabras, intentará alentar al público a participar en el movimiento, aunque éste es más difícil precisarlo y eso lo vuelve inquietante, sin embargo se podría decir sobre él que es latido de la película. La forma en la que ambos sonidos definen al Cuerpo Revolucionario es

diversa. Por ejemplo, el primero lo hará en el plano racional y el segundo en el instinto. A continuación trataré de precisar el primero de ellos.

El discurso de los directores cuando tratan el tema de la lucha que necesita sostener el habitante del Tercer Mundo para reafirmarse, nos habla de una responsabilidad que tiene el Cuerpo Revolucionario de encarar la lucha, una vez que ha identificado su condición de neocolonizado. Estas palabras que se reproducen en *voz en off* o en alguna entrevista o declaración, de igual manera, definen a éste tipo de cuerpo, ya que serán las que lo alienten al combate. Su sonido, resonará como un eco con cada proyección del documental, esperando alcanzar la mayor cantidad de oídos posibles, no sólo los que eran de su tiempo, sino incluso otros más alejados espacial y temporalmente.

Por ejemplo, en el fragmento *La Guerra de Hoy*, del segundo capítulo, se plantea la necesidad de luchar debido a la hostilidad intrínseca que existe en las prácticas imperialistas y neocolonialistas, que buscan aniquilar cualquier manifestación subversiva. Para demostrar su punto, los directores preparan al espectador hablándole y mostrándole un contraste muy marcado entre la forma en que cada bando enfrenta sus batallas y una vez que lo han hecho, el narrador está listo para demostrar la necesidad del combate, gracias a la retórica que hay en su discurso final. Como dije, primero se nos muestra la gran cantidad de recursos militares con los que cuenta el Imperialismo (armas, barcos, aviones, militares, estrategia), para evitar que se propague el fenómeno de la Revolución Cubana y además nos señalan la manera en que se prepara para repelerlo, principalmente utilizando a latinoamericanos y formándolos como soldados para combatirlo; y en oposición al poder del Imperialismo, los directores muestran los recursos tan limitados con los que el bando insurrecto pretendía repeler dichos ataques, mediante el uso de condimentos como la pimienta y algunas trampas hechas con metal afilado. Dice la *voz en off* una vez que se indican las diferencias entre uno y otro sector.

Qué pueden lograr hoy organizaciones político sindicales por más poderosas que sean frente a un ejército moderno, bien equipado, bien entrenado y dotado de una fuerza de choque mercenaria. Pero, ¿es acaso invencible ese ejército? Argelia, Cuba, Vietnam demuestran que no, que cuando un pueblo resuelve liberarse a cualquier costa es invencible, pero ¿puede concebirse la victoria sobre los ejércitos neocoloniales si no se les oponen otros desde el pueblo? El poder lo tienen sólo aquellos que poseen las armas o aquellos resueltos a poseerlas. El lenguaje de las armas es en nuestro tiempo el lenguaje político más efectivo. ¿No debe prepararse para él el pueblo? ¿No significará esto una larga y dolorosa guerra? ¿Caben otras alternativas para la liberación? (Fragmento tomado del segundo capítulo de *La Hora de los*

Hornos, Acto para la Liberación) (Pallero, La Hora de los Hornos, 1968) (1 37' 36" - 1 39' 02")

De acuerdo a la estrategia de los directores, después de hablarnos y mostrarnos la gran desventaja que tiene el habitante del Tercer Mundo frente al poder del Imperialismo, el espectador está más receptivo para aceptar su punto y considerar el combate como la solución, particularmente cuando el narrador dice que el poder lo tienen aquellos que tienen las armas o los que se deciden a tenerlas y éstas se convierten en el lenguaje más efectivo. Me parece que estas palabras son una incitación al combate, y directa o indirectamente una manera de ir conformando un Cuerpo Revolucionario.

Otro momento en el que se percibe una incitación a la ofensiva lo encontramos en el episodio *Introducción al Debate*, del segundo capítulo. Y éste es más significativo porque es el Cuerpo Revolucionario, a través de sus líderes sindicales, el que está haciendo el llamado. Estas personas están siendo entrevistadas, la cámara está justo frente a ellos, la selección de este ángulo da la apariencia de borrar a los directores como intermediarios entre el mensaje y el público y así los líderes gremiales pueden dirigirse directamente a quien ve el documental; creo que las palabras de estas personas tienen más posibilidad de ir conformando un cuerpo que opte por la liberación, ya que su sonido se basa en la experiencia de lucha.

El primero en hablar es Leandro Forte, Secretario General del Sindicato San José. Menciona algo muy interesante sobre los objetivos de la lucha, comenta que sus compañeros, trabajadores azucareros, ya no sólo deben luchar por mejoras salariales, sino que deben entender que lo que verdaderamente traerá un cambio es la lucha por el poder.

[...] en Tucumán se han hecho grandes experiencias de lucha, hemos hecho ocupaciones de fábricas, hemos hecho marchas, hemos hecho luchas callejeras donde nos han costado vidas, encarcelamientos de compañeras y recientemente una vida de una compañera donde fue más drástica la lucha en el ingenio Bella Vista. [...] a través de estas luchas compañero, las soluciones no se nos han dado, soluciones no hemos tenido, ninguna solución de fondo han tenido los trabajadores azucareros, es por eso que yo creo que la lucha de los trabajadores tiene que ser otra, nosotros entendemos que ya no se tiene que pelear por la defensa del salario o por las mejoras salariales, sino se tiene que pelear en plano de gobierno o por el poder, los trabajadores tienen que entender que la única manera que se les respete su derecho es tener un gobierno obrero y popular para que así se puedan regir los destinos del país y se vele por sus propios medios a los trabajadores o al pueblo productor del país [...]. (Fragmento tomado del segundo capítulo de *La Hora de los Hornos, Acto para la Liberación*) (Pallero, *La Hora de los Hornos*, 1968) (1 41' 41" - 1 42' 47").

El segundo en hablar es el dirigente sindical Albín Alizarraga, él es más directo en su discurso, sabe que el único camino para lograr una mejora sustancial es el de la violencia revolucionaria, con líderes más comprometidos con la praxis que con la teoría.

Yo, Albín Alizarraga, dirigente de la Juventud Peronista de Tucumán, a través de la experiencia del pueblo tucumano, a partir de 1955, traducida en estado de alerta, movilizaciones, luchas callejeras, ocupaciones de fábricas, enfrentamientos con las fuerzas de la represión, si bien es cierto han tenido un valor dentro de este proceso histórico, considero que en la actualidad es impráctico y que repetir lo mismo sería incurrir en un gravísimo error, el pueblo no quiere ya ese tipo de lucha, quiere otro tipo de acción, una acción positiva, una acción de toma del poder político y que únicamente puede llevarse a cabo con una organización de tipo militar, una lucha armada. Creo que para que pueda darse esa lucha armada es necesario, es imprescindible un organismo de conducción revolucionaria, integrado con dirigentes de mentalidad revolucionaria, dirigentes que estén dispuestos al sacrificio, a jugarse el todo por el todo como hasta la fecha lo viene haciendo el pueblo argentino, se acabó la época del dirigente burócrata, del dirigente electoralista, del dirigente del cuarto oscuro, es necesario que nosotros, que ustedes mismos contribuyan a la constitución de ese organismo de conducción revolucionario, de otra forma perderemos lamentablemente el tiempo. (Fragmento tomado del segundo capítulo de La Hora de los Hornos, Acto para la Liberación) (Pallero, La Hora de los Hornos, 1968) (1 46' 43" – 1 48' 45").

Ambos discursos son un llamado a participar en el proceso revolucionario, pero ya no de la misma forma en que se habló al inicio de este capítulo en donde el espontaneísmo era la principal virtud, sino ahora de una manera más organizada, mejor estructurada. Y sobre todo es una invitación para practicar una lucha en donde exista un organismo capaz de conducir y organizar y en donde los objetivos sean claros, que no sólo se busquen mejoras laborales como dicen los entrevistados, sino la toma del poder político. Es decir, la convocatoria de los líderes sindicales es para conformar un Cuerpo Revolucionario más fortalecido, por medio de la organización y la lucidez en sus objetivos y métodos.

Considero que existe otro sonido, que al igual que el de las palabras anteriores, funciona como un catalizador de la praxis revolucionaria. Por su composición, parece tan sencillo, pero a la vez es tan enigmático que resulta difícil describirlo e incluso distinguir qué instrumento u objeto lo produce, una percusión o la voz de alguien. No obstante, se pueden distinguir y hablar sobre algunos rasgos del mismo. Por ejemplo, en ciertos momentos evoca a lo primigenio, a la tribu o al clan. Y en otros, su melodía es tan discernible y extraña, que es difícil no sentir cierta inquietud e incomodidad al oírla, me parece que incluso aún más de la que la imagen y el texto tratan de provocar. Y a pesar de lo anterior, hay cierta familiaridad en él, ya que por instantes recuerda al eco de un latido, uno que parece estar haciendo un llamado por la defensa de la vida. Dicho sonido se encuentra principalmente en la

introducción de *Neocolonialismo y Violencia* y en *Acto para la Liberación*, capítulo 1 y 2 respectivamente.

En el caso del primer capítulo, *Neocolonialismo y Violencia*, los acordes arcaicos a los que me refiero son acompañados por texto y fragmentos de película que representan el acoso y la violencia ejercida por parte del ejército y la policía hacia la población civil argentina. En este caso, la unión de imagen, texto y sonido sacuden al espectador, sólo que al ser el primer acercamiento con el público, funcionan principalmente como una agitación a los sentidos con la que se pretende encarar al espectador para decirle: esto está sucediendo, qué harás al respecto. Dicha perturbación sensorial es el primer llamado a la conformación del Cuerpo Revolucionario y la resonancia de las percusiones y los alaridos son una parte fundamental del mismo, incluso me atrevería a decir que si el espectador llega a inquietarse es por dichos elementos.

En la introducción al segundo capítulo, *Acto para la Liberación*, éste sonido se vuelve a escuchar, sólo que en esta ocasión irrumpe poco a poco, va de menos a más, incluso por el *fade out* o fundido en negro sobre el que comienza a reproducirse, parece como si viniera de algún lugar profundo, al igual que lo hace la declaración de San Martín⁴⁵ que lo acompaña, ya que de la misma manera, ésta lentamente se va acercando a la pantalla, haciéndose cada vez más grande, creando el efecto de estar siendo extraída de un sitio lejano. Dicha sonoridad no se detiene durante la parte inicial del capítulo y es acompañada por diversas frases y una serie de fotografías. Las imágenes muestran distintos combates librados por todo el Tercer Mundo, en cambio el texto⁴⁶, son una serie de arengas sobre el valor, la lucha, el sacrificio,

⁴⁵ La declaración dice: “*Orden general del 27 de Julio de 1819. Compañeros del exercito de los Andes: La guerra se la tenemos de hacer del modo que podamos: si no tenemos dinero, carne y un pedazo de tabaco no nos tiene de faltar; cuando se acaben los vestuarios nos vestiremos con la bayetilla que nos trabajen nuestras mugeres y si no andaremos en pelota como nuestros paisanos los indios; seamos libres, y lo demás no importa nada... Compañeros, juremos no dejar las armas de la mano, hasta ver el país enteramente libre, ó morir con ellas como hombres de corage. San Martin. Ex copia*”. Cfr. *La Hora de los Hornos*; Edgardo Pallero (Producción), Fernando Solanas, Octavio Getino (Dirección), Argentina, 1968, (264 min.), Son., Blanco y Negro. (1’18”-2’17”).

⁴⁶ Las frases que aparecen a la par del sonido y las fotografías son: “*Compañeros. Hermanos Tricontinentales, la violencia revolucionaria acabará con los crímenes del imperialismo. ¡Liberación o muerte! ‘Es la Naturaleza del Imperialismo lo que Bestializa al Hombre’. El Imperialismo es un sistema internacional y hay que batirlo en una batalla internacional. ¡El Tercer Mundo! América Latina, África y Asia. La coexistencia con el Imperialismo*

el esfuerzo y la liberación como una posible recompensa. Al igual que en el primer capítulo, en este episodio, la unión de sonido, texto e imagen, vuelven a sacudir al espectador y la inquietud que provocan, podría interpretarse como ese llamado para unirse a la praxis revolucionaria.

Considero, que este sonido casi primitivo parece alentar no a la conciencia o a la razón, sino a los instintos más primarios, a uno en particular, el de defensa, ése que activa el querer preservar la vida cuando hay algún riesgo, es por eso que creo puede ser considerado como un llamado a la lucha. Además, por lo monótono de su ritmo, pareciera que su objetivo es fijarse en el subconsciente, tratando de despertar una pulsión de vida, la cual estaría alentando para defender la dignidad de la misma. Por tal motivo considero que, a pesar de lo extravagante que es, hay cierta familiaridad en él, da la impresión de ser un eco de algún rito o ceremonia que se hubiera extendido desde las primeras edades de la humanidad, hasta nuestros días, recordando que si algo amenaza, se le debe hacer frente.

d. Creatividad e invención en el Cuerpo Revolucionario

Si cualquier eco cuando alcanza una superficie es reproducido por ésta de manera fiel, la peculiaridad de los que acabamos de hablar, es que cuando alcanzan al Cuerpo Revolucionario, éste no los replica simétricamente y no porque no pueda, sino porque no debe hacerlo, ya que reproducir el mensaje de las palabras o el de las percusiones de manera exacta, significaría que lo ha convertido en una Verdad acabada o en ideología cosificada como dirían los directores e iría en contra de todo lo que proponen. Por ello, dicho mensaje tiene que ser tomado y moldeado de acuerdo a las circunstancias de cada momento, debería servir para imaginar, inventar y crear, éstas me parece serían las principales virtudes del Cuerpo Revolucionario durante su conformación y participación en el proceso revolucionario.

legaliza su barbarie. ¡Unidad! ¡Solidaridad Militante con los pueblos agredidos! ¡Viva el Internacionalismo sobre la base del combate! La Revolución, nuestra mayor manifestación de cultura. El nacionalismo de los países oprimidos, es la negación del nacionalismo de los países opresores. ¡Patria o Muerte! La destrucción del Imperialismo libera a todos los hombres. Muerte al Imperialismo Yanqui. Compañeros, o Revolución socialista o Caricatura de Revolución. El Hombre Nuevo. La Victoria de los pueblos del Tercer Mundo será la victoria de la Humanidad Entera.” Cfr. La Hora de los Hornos; Edgardo Pallero (Producción), Fernando Solanas, Octavio Getino (Dirección), Argentina, 1968, (264 min.), Son., Blanco y Negro. (1'18"-5' 56").

Dichos conceptos, imaginar, crear e inventar ya han sido tratados en secciones anteriores de este trabajo. Se dijo sobre ellos que cuando el pueblo argentino tuvo que encarar la destitución de Perón, dichos conceptos fueron sus principales armas, ya que sostener cualquier tipo de lucha era algo relativamente nuevo para muchos y tuvieron que improvisar o crear diversos métodos de lucha que los ayudaron para lo que ellos creían eran causas justas. De ahí que el espontaneísmo y la clandestinidad tuvieran que ser un hecho obligatorio para esa fase inicial. También hay que recordar que otro hecho que hizo que la imaginación, creación e invención fueran algo necesario, era que el movimiento popular no contaba con una fuerza política que lo pudiera agrupar y organizar, así que tuvieron que innovar en sus tácticas de lucha, echando mano de dichos conceptos.

Otro ejemplo de los métodos de lucha que se debieron crear e implementar sobre la marcha fueron las ocupaciones fabriles, este método fue tal vez el más representativo e importante por todo lo que implica, ya que es el primer ejemplo de reapropiación no sólo del producto de trabajo, sino de sí mismos como personas.

Los directores plantean a las ocupaciones fabriles como el mejor acto que el movimiento nacional pudo llevar a cabo desde que el Peronismo fue derrocado en 1955 y hasta 1966, año en que se estaba filmando la película. Lo presentan como un hecho violento, pero necesario en la recuperación de su trabajo, de sus capacidades, pero sobre todo de sus posibilidades. Entre las cuales se encuentran la reapropiación de su humanidad y, naturalmente, la descolonización. “Las ocupaciones son hechos violentos, desalienantes, borran de la conciencia de los trabajadores una Historia de mitos, saqueos y engaño. Con las ocupaciones el trabajador profundiza su descolonización, al tomar posesión de su trabajo está tomando posesión de su humanidad.” (Fragmento tomado del segundo capítulo de La Hora de los Hornos, Acto para la Liberación) (Pallero, La Hora de los Hornos, 1968) (1 28’ 10” - 1 28’ 41”).

Las ocupaciones fabriles no sólo fueron un método de lucha que el proletariado argentino tuvo que inventar en un inicio, sino que también fueron hechos vitales que transformaban la vida de esas personas, ya que marcaban la re-invencción de sí mismos como personas y como trabajadores, creando una imagen y discurso propios, convirtiéndose en individuos organizados sindicalmente, conscientes políticamente y decididos a imaginar,

crear y pelear por un mundo nuevo, por eso es que este fenómeno me parece tan importante y representativo en el proceso de descolonización que libró el pueblo argentino.

Cuerpo Resurrección

La representación corporal que acabamos de revisar, el Cuerpo Revolucionario, da origen a la siguiente expresión somática que analizaré, la cual se podría considerar una síntesis o superación de las anteriores, ya que presupondría la reapropiación de la vida y la rehumanización del cuerpo. A esta nueva corporalidad he decidido nombrarla Cuerpo Resurrección.

La idea de proponer este tipo de cuerpo surgió a partir de la fotografía donde aparece el cuerpo sin vida de Ernesto Guevara, al final del primer capítulo del documental, ya que me recuerda mucho a los retablos del Cristo inmolado, sé que puede parecer extraña mi asociación, principalmente por lo anacrónico de la misma y por lo que representa cada figura, pero en mi imaginación es difícil no hacerla. Sin embargo, y a pesar de lo que acabo de decir, la idea de resurrección que trato de exponer en este apartado no es en un sentido de creencia religiosa o como un acto de fe, sino que tiene que ver principalmente con un acto que se da en vida. La sección del documental que especialmente usaré para esta breve exposición es *La Opción*, apartado con el que concluye el primer capítulo *Neocolonialismo y Violencia*.

Para comenzar a establecer esta propuesta utilizaré una de las premisas que Getino y Solanas plantean a lo largo del primer capítulo, pero no la expresan verbalmente sino hasta la última sección del mismo, que como ya mencioné es *La Opción*, “Los pueblos latinoamericanos son pueblos condenados, el Neocolonialismo no permite elegir ni vida ni muerte propias, vida y muerte están marcadas por la violencia cotidiana.” (Fragmento tomado del primer capítulo de *La Hora de los Hornos, Neocolonialismo y Violencia*) (Pallero, *La Hora de los Hornos*, 1968) (1 19’ 48” – 1 20’ 08”). De acuerdo a los directores en las regiones dominadas no se es dueño plenamente de una forma de vivir o de morir, principalmente por la violencia cotidiana que se experimenta en el Tercer Mundo, la cual se traduce en el despojo material de dichos pueblos, el intervencionismo que impide que estas naciones puedan gobernarse y autodefinirse y la deshumanización sistemática aplicada a la gente de estos países, es decir, las prácticas del despojo que revisamos en el capítulo anterior. Dicha situación exige por parte del tercermundista un cambio, si no se lleva a cabo siempre se estará sujeto a los esquemas ocupacionistas. La única opción que proponen los directores es rebelarse a la condición de sub-vida que prevalece en el Tercer Mundo.

La rebelión a la que se refieren los directores presupone un despertar de la conciencia y de los sentidos y esta es la idea que pretendo desarrollar para esta expresión corporal, es decir, la resurrección como un despertar. “Un hombre despierta de su muerte y comienza a amar tanto la vida que arriesga su vida a fin de poderla vivir.” (Fragmento tomado del tercer capítulo de *La Hora de los Hornos, Violencia y Liberación*) (Pallero, *La Hora de los Hornos*, 1968) (36”– 45”). La cita anterior es de Ernesto Guevara y es usada en el documental para abrir el tercer capítulo, *Violencia y Liberación*, la expresión de Guevara, *un hombre despierta de su muerte*, no me parece que sea en un sentido literal, sino que seguramente se refería a hacerse consciente de la vida enajenada y condicionada que se tiene en regiones dominadas. En ese momento en el que alguien se percata del tipo de sub-vida que lleva en un entorno neocolonizado y decide cambiarla sumándose a cualquier movimiento emancipador, en ese momento despierta y se transforma en un Cuerpo Resurrección, porque comienza a salir de algo similar a un trance, parecido a la muerte, ya que durante su dominación no estaba en posesión de sí mismo, vivía condicionado por el entorno ocupado. Una vez que decide luchar para eliminar la sub-vida, realmente comienza a vivir o mejor dicho, empieza a hacer un trazo propio de su existencia, es como si se presentara una resurrección en vida.

Para los autores la rebelión es la condición que marcará el inicio de esta nueva forma de vivir, ya que ella estará negando los esquemas neocoloniales e imperialistas. Pero elegir vivir en estas regiones es también elegir morir, ya que cualquier acto sublevado puede traer la aniquilación, no obstante para el Cuerpo Resurrección, esto no debería importar tanto, ya que es una elección que se ha dado como parte de una reapropiación vital y corporal. Mencionan los autores al final del primer capítulo.

Elegir con su rebelión su propia vida, su propia muerte. Cuando se inscribe en la lucha por la liberación, la muerte deja de ser la instancia final, se convierte en un acto liberador, una conquista. El Hombre que elige su muerte está eligiendo también una vida. Él es ya la vida y la liberación misma totales. En su rebelión el Latinoamericano recupera su existencia. (Fragmento tomado del primer capítulo de *La Hora de los Hornos, Neocolonialismo y Violencia*) (Pallero, *La Hora de los Hornos*, 1968) (1 20’ 45” - 1 21’ 37”).

Algo muy importante de esta idea de resurrección, es que es posible gracias a una elección, no es algo que se otorgue de manera divina, sino que siempre es algo que elige el cuerpo rebelado con sus acciones en favor de su liberación. Y de acuerdo a la cita anterior, la rebelión es la que permite que el tercermundista pueda recuperar su existencia. Así que de acuerdo a

los directores, la praxis revolucionaria en estas regiones es la que posibilita la reapropiación y rehumanización de los cuerpos y de la vida, aunque como veremos en el siguiente apartado, el Cuerpo Enemigo, dicha aspiración quizás sea sólo una ilusión. No obstante, la afirmación de los directores deja en claro que para el latinoamericano y en general para el tercermundista el tema de la liberación es principalmente un asunto de rehumanización o de reapropiación, antes que político. “Lo que el hombre latinoamericano persigue en su lucha por liberarse es la restitución de su humanidad, de esa humanidad que el neocolonialismo constantemente le niega.” (Fragmento tomado del primer capítulo de *La Hora de los Hornos, Neocolonialismo y Violencia*) (Pallero, *La Hora de los Hornos*, 1968) (43’ 07” - 43’ 20”).

Como ya se mencionó, la rebelión, es un paso indispensable en esta idea del Cuerpo Resurrección, ya que se tiene que presentar un acto subversivo que dinamite un estado fijo de cosas e ideas y así se dé inicio a una nueva etapa. “Estimados amigos, la revolución comienza cuando vencemos al hombre amedrentado, viejo, colonizado, que aún perdura dentro de nosotros, comienza antes que nada en nosotros mismos.” (Fragmento tomado del tercer capítulo de *La Hora de los Hornos, Violencia y Liberación*) (Pallero, *La Hora de los Hornos*, 1968) (17’ 59” – 20’ 54”). Y el mejor ejemplo de un cuerpo rebelado fue el de Ernesto Guevara. Por ello, no es casualidad que Getino y Solanas utilicen su figura y palabras en momentos clave del documental. Por ejemplo, uno de estos episodios es la sección *La Opción*, en donde se apoyan en él para ilustrar que fue la expresión más adecuada de un cuerpo que despertó de ese trance enajenante aplicado por los poderes neocoloniales y expansionistas, lo que lo llevó a configurar su vida mediante sus elecciones, sería por lo tanto, la mejor representación del Cuerpo Resurrección.

Ahora trataré de analizar la sección *La Opción*, que como se dijo al inicio del apartado, sería el principal soporte de esta propuesta corporal. Dicha sección es una de las más importantes y representativas de *La Hora de los Hornos*, por varias razones dependiendo del enfoque que se le aplique, pero para mí destaca porque, a pesar de que es uno de los episodios en donde la presencia de la muerte está muy marcada, es al mismo tiempo uno de los apartados en donde la vida, por un momento llega a deslumbrar. La sección comienza con un sepelio, el pesar de un acontecimiento de este tipo se refleja en la pantalla, posteriormente se proporcionan una serie de cifras que hablan sobre los millones de muertes que han

representado las prácticas neocoloniales e imperialistas en Latinoamérica, en todo el apartado el narrador es el encargado de proveer la información.

La única opción que se plantea ante tales hechos es la rebelión, única condición para salir de la sub-vida y así re-humanizarse, aquí es donde se usa la figura sin vida de Ernesto Guevara para ilustrar dicha tesis. Lo inquietante de las imágenes que acompañan a la *voz en off*, es que no parecen las del cuerpo caído del ícono guerrillero, sino las de una persona viva, ya que la forma en la que está recostado, con los ojos abiertos, se asemeja más a la postura de alguien que está descansando, incluso cuando la cámara lo fotografía, da la impresión de estarla mirando de una manera consciente. Inclusive puede escucharse un latido, ya que se vuelve a reproducir el mismo sonido enigmático que se presentó en el Cuerpo Revolucionario, aquél que me fue difícil describir en dicho apartado, pero que en su momento dije que me hacía pensar en un latido, incluso llegué a mencionar que era el latido de la película, pero ahora creo que es en realidad el latido de esa vida a la que se puede despertar y la cual es representada por el cuerpo del guerrillero. Y los casi tres minutos que dura el plano final de esta sección, con el rostro de Ernesto Guevara sosteniendo la mirada, siento que son para que sea escuchado ese latido. Lo que hace aún más curioso que el cuerpo sin vida de este hombre, sea al mismo tiempo el más lleno de vida de todo el documental.

Cuerpo Enemigo

El Cuerpo Resurrección deja de manifiesto la existencia de otro tipo de cuerpo más, el de un Cuerpo Enemigo, ya que si existe la necesidad de llevar a cabo una rebelión en contra de ciertas condiciones adversas que impiden un desarrollo pleno en lo político, económico, cultural y vital, es porque hay una fuerza opositora a dicho desenvolvimiento y desde la perspectiva del Cuerpo Revolucionario y Resurrección, se le tiene que eliminar.

Sin embargo, la tarea no es sencilla y uno de los primeros inconvenientes que ofrece esta nueva corporalidad es que es muy difusa, pero no porque no se le pueda identificar, sino porque tiene varios rostros con los que se le puede asociar. El capítulo uno, *Neocolonialismo y Violencia*, es una muestra de lo anterior, en él podemos encontrar una gran versatilidad de la idea de enemigo, mostrando varios ángulos de ésta. Por ejemplo, en la sección 1, *La Historia*, los directores representan por medio de las élites nacionales argentinas, a uno de esos rostros; en cambio, en la sección 5, *La Oligarquía*, se identifica a las oligarquías agroganaderas como otra de las fuerzas opositoras; en la sección 6, *El Sistema*, serán la alta burguesía industrial y las fuerzas armadas, las señaladas como las entidades hostiles. Por otra parte, en el capítulo dos y tres, *Acto para la Liberación y Violencia y Liberación*, respectivamente, la noción de una fuerza opositora será depositada en la figura del Imperialismo norteamericano. Muestra de lo anterior, lo encontramos en la introducción al segundo capítulo, en donde se señala a los intereses expansionistas norteamericanos como el opresor del Tercer Mundo. Y en la sección 9, *Crear Muchos Vietnam* y 10, *¿Coexistencia Pacífica?*, por mencionar algunas secciones del tercer capítulo, se vuelve a señalar al Imperialismo como ese factor hostil.

Lo más inquietante de la variedad de rostros en este nuevo tipo de corporalidad, es que una de estas caras podría ser representada por nosotros mismos, por cada persona que habita en el Tercer Mundo, ya que el enemigo también puede hacerse presente por medio de nuestros gustos, en el lenguaje, en las ideas, etcétera. Lo anterior es parte de lo que se plantea en la sección 12, *La Guerra Ideológica*, del primer capítulo. Y lo desconcertante de este rostro es que al estar encarnado en nuestra persona, sería tal vez el más difícil de erradicar.

Sin importar con cuál de los rostros anteriores se le quiera identificar, las acciones que se tomen para acabar con el Cuerpo Enemigo en el Tercer Mundo, provocarán que se

manifiesten dos características más en este tipo de cuerpo que afectarán directamente a otras expresiones corporales, el Cuerpo Revolucionario y el Cuerpo resurrección. Los elementos a los que me refiero serán lo paradójico y lo trágico que trataré de explicar a continuación.

a. Lo paradójico y lo trágico en el Cuerpo Enemigo.

En la sección anterior, el Cuerpo Resurrección, se mencionó que la liberación en Latinoamérica y en otras regiones tercermundistas no era sólo un asunto político o económico, sino antes que eso era un tema de restitución de la humanidad, de re-apropiación de la vida. “Lo que el hombre latinoamericano persigue en su lucha por liberarse es la restitución de su humanidad, de esa humanidad que el neocolonialismo constantemente le niega.” (Fragmento tomado del primer capítulo de La Hora de los Hornos, Neocolonialismo y Violencia) (Pallero, La Hora de los Hornos, 1968) (43’ 07” - 43’ 20”). Y para hacerlo tendrá que combatir resueltamente a la fuerza que se le opone, será una lucha frontal, necesariamente violenta, para acabar con su oponente e imponerse en su lugar. Necesariamente violenta, porque como se plantea en el documental, la coexistencia pacífica con el enemigo es simplemente imposible.

También como se dijo en el tercer capítulo, el Neocolonialismo era en esencia una práctica del despojo, el cual practicaba de tres maneras. La primera era de tipo material; la segunda como política intervencionista que impedía el desarrollo y afirmación plena de las naciones y de las personas; y la tercera como deshumanización de los cuerpos, el cual consistía en vaciar a la persona de las cualidades que la hacen un ser humano y de esa manera convertirla en no más que un trozo de carne y sangre. Con el despojo como deshumanización, los representantes de las fuerzas neocoloniales se daban permiso para asesinar, torturar, desaparecer, exterminar, sin ningún reparo en ello. Así el Neocolonialismo tenía que deshumanizar para imponerse. Lo paradójico y trágico que desencadena el Cuerpo Enemigo, radica en todo este proceso, ya que para que el Cuerpo Revolucionario y Resurrección puedan deshacerse de aquellos que se le oponen tienen que recorrer el mismo camino, es decir, deben desproveer de las cualidades que hacen a una persona un ser humano, en este caso a los invasores, para rebajarlo a un ente de sólo carne y sangre y de esa manera aniquilarlo sin inconveniente. La herramienta que usa el Cuerpo Revolucionario y Resurrección para reducir

a los que quiere eliminar es por medio del lenguaje, éste se convierte en la primera señal de deshumanización, ya que con él transforman al cuerpo en enemigo.

Como ya mencionaban Fanon y Sartre, la deshumanización aplicada por las fuerzas coloniales, funcionaba como una justificación para aplicar toda clase de agresiones, ya fuera asesinar, desaparecer, torturar, exterminar, es decir, al reducir al colonizado a una bestia o una cosa, era explicación suficiente para aplicar sin reparo cualquier clase de barbarie. Pero, la justificación usada por el Cuerpo Revolucionario y Resurrección en su afán por emanciparse no consiste en bestializar o cosificar, sino en crear un arquetipo, que como ya se mencionó es el de enemigo, con el cual justifican la aniquilación del mismo. Al deshumanizar y justificar sus acciones, los Cuerpos Resurrección y Revolucionario, se han colocado al mismo nivel que sus oponentes, se han transformado en aquello que tratan de erradicar.

A pesar de que, la deshumanización aplicada por el tercermundista no está enfocada en cosificar o bestializar, no deja de ser reduccionista, ya que con la creación del concepto de enemigo le están confiriendo cualidades de ser a aquellos que pretende aniquilar y que sólo le competen a esos que señala como oponentes, sólo así puede justificar sus acciones revolucionarias en favor de la liberación. También habría que señalar que hay ciertos momentos del documental⁴⁷ en el que las cualidades que se le fincan al adversario parecen

⁴⁷ Hay varios momentos en donde se puede interpretar dicho maniqueísmo, aunque sólo mencionaré algunos. Dos de ellos los podemos encontrar en la Introducción del primer capítulo (1' 59" - 6' 38"), en donde el enemigo es relacionado con el ejército y la policía, cuando éstos atacan a los civiles en diferentes momentos. Y el segundo momento lo apreciamos en una de las citas usadas de Ernesto Guevara cuando menciona al Imperialismo y a los Estados Unidos como el enemigo del mundo: *Toda nuestra acción es un grito de guerra contra el Imperialismo y un clamor por la unidad de los pueblos contra el gran enemigo del género humano: los E.E.U.U. Che Guevara*. También en la sección número 1, *La Historia* (6' 40" - 10' 07"), del primer capítulo se presenta a la oligarquía y las élites argentinas como la presencia hostil y los directores lo hacen mostrando a un grupo de hombres jugando al golf. De igual manera, en esta misma sección se señala a Estados Unidos como el encargado de dividir al continente americano y a la OEA como la que legitima dichas acciones. Posteriormente, en la sección 9, *Crear Muchos Vietnam* (25' 44" - 27' 35"), del tercer capítulo, se menciona al Imperialismo y al Pentágono como ese enemigo que hace frente a las guerrillas de Venezuela, Colombia y Guatemala, además de las movilizaciones obreras, estudiantiles y campesinas y se llega a comparar éstas luchas como una epopeya. Así mismo, en el apartado 10, *¿Coexistencia Pacífica?* (27' 35" - 29' 55"), también del tercer capítulo, se insiste en señalar al Imperialismo como el enemigo y paralelamente se mencionan las cualidades positivas de aquéllos que le hacen frente y las contrastan con las cualidades negativas del mismo.

superficiales, pueden dar la impresión de que la noción de enemigo que intentan fijar los directores, es plana, y en ciertos pasajes recuerda a esos personajes que cumplen el papel del villano en la historia, los cuales se oponen al protagonista y éste debe anular si quiere llevar a cabo su misión.

La denuncia tan aguda que al final del tercer capítulo del presente trabajo, hicieron Fanon y Sartre al señalar que con el lenguaje se reducía al colonizado a no más que una bestia o una cosa, se olvidó de indicar que también se deshumaniza al decir de alguien que es el enemigo. Y al parecer el Cuerpo Revolucionario y Resurrección no tienen en cuenta esto, ya que en su intento por emanciparse, llevan a cabo el mismo proceso deshumanizante, comenzando por el lenguaje, señalando al cuerpo ya no como una cosa o una bestia, sino como un enemigo.

Despojar de la humanidad a quien se va a eliminar, en este caso a alguien que se ha señalado como hostil, en eso consiste lo paradójico para el Cuerpo Revolucionario y Resurrección, porque al momento que éstas expresiones corporales deshumanizan, se están deshumanizando y como se dijo al inicio de este apartado, la liberación de esta región consistía principalmente en la reapropiación de una humanidad despojada. Por lo tanto, la liberación de los pueblos latinoamericanos, de acuerdo a lo que propone el documental,

Aunque también debo mencionar que hay momentos del documental en donde la noción del enemigo es muy interesante, sobre todo porque no se hace una referencia directa a él, sino a través de los efectos que éste genera. Nuevamente indicaré que existen varios de ellos, pero me limitaré a señalar sólo algunos. Por ejemplo, en la sección 8, *El Neoracismo* (43' 31"-50' 06") del primer capítulo, se hace mención a la presencia hostil, pero a través del racismo y la marginación hacia los indígenas. También hay que destacar la sección 1, *Crónica del Peronismo 1945-1955* (8' 34"-43' 50"), del segundo capítulo, en donde se indica que una de las señales que marcan la presencia del opositor, es la existencia de una conciencia anti nacional. Y en contra parte en la sección número 2, *La Resistencia* (43' 50"-46' 40"), también del segundo capítulo, se propone una especie de memoria colectiva, la cual es creada a partir de la presencia del enemigo y su conciencia anti nacional, ya que al hacer desaparecer o transfigurar casi todos los registros de las luchas sostenidas desde la caída del Peronismo en 1955, los directores tuvieron que acudir a los protagonistas de esas luchas creando una memoria colectiva para aclarar el panorama y encontrar la mejor manera de encarar la lucha. De igual manera habría que mencionar la sección 12, *La Guerra Ideológica* (1 10' 35"-1 18' 00"), del primer capítulo, en donde la presencia del enemigo marca tendencias en la vestimenta, la forma de pensar y en general en todo aquello que se consume en el Tercer Mundo, como la música, el cine, la literatura, etcétera.

Cfr. *La Hora de los Hornos*, 35 mm, Pallero, Edgardo (producción), Solanas, Fernando; Getino Octavio (dirección), Argentina, CINESUR S. A. (productora), 1973, (264 minutos, sin restricciones), Son., B y N.

posiblemente sea imposible, porque para alcanzarla, el tercermundista comprometido con su liberación, tiene que deshumanizar a los cuerpos en enemigos, con lo que se deshumaniza a sí mismo, negándose cada vez más en aquello que debía ser su afirmación.

Con el proceso anterior, se desencadena al mismo tiempo lo trágico para el Cuerpo Revolucionario y Resurrección, ya que de acuerdo al documental, la creencia del tercermundista de recuperar la humanidad que el Neocolonialismo e Imperialismo le han negado, la basa en la idea de deshacerse de dichas fuerzas. Pero como vimos, para recuperar su humanidad debe anular a su oponente y no sé qué tanto de humano puede haber en el acto de exterminar. Si para reapropiarse debe matar, entonces creo que nunca recupera los aspectos que le fueron negados y que lo hacen humano o por lo menos no los recupera plenamente. Desconocer o saber que con la praxis que se lleva a cabo y que es con la que se supone se reestablecería una integridad negada, pero que en realidad lo que hace es alejar cada vez más de ella, eso para mí es algo trágico.

b. Lo contradictorio.

Lo paradójico y lo trágico, que pone de manifiesto el Cuerpo Enemigo, revela otra característica de esta Estética Vitalista, la cual consiste en que lo contradictorio es una propiedad que se encuentra arraigada profundamente en ella, ya que a lo largo de este capítulo hemos podido notar que dicha característica se encuentra presente en todas las representaciones corporales de esta propuesta. Por ejemplo, lo paradójico y lo trágico en el Cuerpo Enemigo es la primera muestra de dicho rasgo. En el caso del Cuerpo Resurrección, lo contradictorio se presentó en esta relación de vida y muerte. Por ejemplo, la resurrección que experimenta dicho cuerpo es algo que se presenta en vida, no hay que morir para que se manifieste, sino que tan sólo es una nueva forma de vivir; otro aspecto contradictorio en este apartado sería el haber señalado al cuerpo sin vida de Guevara como el más lleno de vida del documental. Por otra parte, en el Cuerpo Revolucionario el rasgo contradictorio también estaba presente al momento de señalar que a pesar de que este cuerpo era el principal encargado de sostener la lucha armada y por consiguiente el principal encargado de matar, también era al mismo tiempo el más vitalista de todos los cuerpos, debido a que su apuesta era por una nueva forma de vida, diferente a la impuesta por las fuerzas ocupacionistas. En el Cuerpo Sacrificio también estuvo presente este aspecto contradictorio, ya que pudimos observar que el cuerpo podía ser sacrificado por los poderes ocupacionistas, con tal de

conseguir los intereses de estas fuerzas y de igual manera al decidir emanciparse se presentaba el acto de inmolaación, pero en un sentido opuesto, al entregarse al movimiento revolucionario. Y finalmente, en el Cuerpo Maleable o Receptáculo, lo contradictorio se presentaba porque, sin importar si fuera la ideología dominante o revolucionaria, ambas al final de todo, trataban de moldear o influir en este tipo de cuerpo.

Conclusiones.

Para concluir este trabajo quisiera indicar los siguientes puntos. Lo principal que *La Hora de los Hornos* me deja en claro es que más allá del contenido político y militante que pueda contener, existe en ella un trasfondo muy interesante que, si bien es efecto de las características anteriores, no es condicionado totalmente por ellas. Dicho trasfondo fue planteado en un inicio como un tratamiento indirecto que esta película hacía sobre el cuerpo, mediante las formas en que éste puede representarse y lo que pueden llegar a significar en regiones del Tercer Mundo.

En segundo lugar, quisiera indicar que la clasificación de un *Primer, Segundo y Tercer Cine*, que Octavio Getino y Fernando Ezequiel Solanas hicieron, me señaló que no sólo se referían a las características de determinadas producciones cinematográficas, sino principalmente a la manera en que éstas se relacionan con la vida, ya que en ellas hay algo más que la forma en que toman al mundo y lo tratan de representar. Por ejemplo, en el *Primer Cine*, existe una necesidad imperiosa de acondicionar la vida a esquemas y patrones medibles, cuantificables, que guíen y se conviertan en ideales a perseguir. En el *Segundo Cine*, la fórmula anterior comienza a invertirse, ya no es un mundo preconfigurado que pretende adecuar la vida a él, sino una realidad que se señala a sí misma y que a quien se lo permita lo tomará de la mano y lo zambullirá en ella y poco antes de que ya no pueda respirar, le permitirá salir para hacerlo. Pero al mismo tiempo y poco a poco, el contenido que se suponía debía activar la consciencia ante el mundo, lo hará, pero también lo habituará a él, conforme se repita este acercamiento mutuo.

El tercer punto que quisiera señalar es que, en las dos posturas cinematográficas anteriores, a pesar de lo diferentes que son, la forma en la que se relacionan con la vida es similar, es decir, lo hacen por medio de la certeza, ya sea la de creer que la pueden manipular, como sería el caso del *Primer Cine*, o la de pensar que la pueden entender conociendo sus principios para acercarla y mostrarla con fidelidad, como vimos en el *Neorrealismo Italiano* y en el *Segundo Cine* de Fernando Birri en Latinoamérica.

En cambio, la relación que el *Tercer Cine* guarda con la vida no es por medio de una convicción, sino que considero lo hace a través de la incertidumbre y particularmente la que subyace en la pregunta. Aunque lo anterior se da en un segundo momento, puesto que en un

principio el *Tercer Cine* no es diferente del *Primer* o *Segundo Cine*, ya que también se acerca a la realidad con una certeza, la de creer que puede influir en la liberación del Tercer Mundo. Es decir, cuando toma a la realidad como objeto de estudio y la analiza desde fuera, es capaz de identificar esos rasgos que caracterizan a las regiones tercermundistas, pero creo que conforme los directores avanzan en su travesía de investigación y rodaje, se dan cuenta que lo que están retratando no puede abordarse sólo de manera racional e intelectual, sino que termina por absorberlos, los despoja de su rigidez y los invita a sentir y el viaje que en un inicio había comenzado con una certeza y que parecía que concluiría con su afirmación, en realidad termina por cuestionarla.

El cuarto punto del que quisiera hablar gravita alrededor de dicho cuestionamiento, el cual lo podemos encontrar en la sección Lo Paradójico y lo Trágico que se abordó en el Cuerpo Enemigo. Ahí se señaló el aspecto que imposibilitaba al Cuerpo Revolucionario y Resurrección el poder conseguir la restitución plena de su humanidad y de su cuerpo. Dicho aspecto consistía en que estos dos tipos de cuerpos se tenían que convertir en aquello que querían erradicar, actuando de la misma forma en que lo hacía el Cuerpo Enemigo. Creo que es aquí en donde *La Hora de los Hornos* llega a su conclusión más importante, cuestionarse a sí misma si la liberación del Tercer Mundo y la rehumanización de los cuerpos en esta región, son realmente posibles o por más noble que sea una ética, ese tipo de ideales son inalcanzables, parecidos al horizonte que avanza con cada paso dado. Por lo tanto, creo que el vínculo de esta película con la vida no es la certeza, sino la incertidumbre, como mencioné anteriormente. Y al mismo tiempo considero que no podría ser de otra manera, ya que si este documental hubiera afirmado lo opuesto, al hacerlo estaría fijando dichos ideales como principios y estaría yendo en contra de unos de sus postulados más importantes, la búsqueda e invención.

No obstante, considero que lo anterior no fue impedimento para que Octavio Getino y Fernando E. Solanas, pudieran cumplir uno de sus sueños, que era crear una obra épica al estilo de las del cineasta y filósofo ruso Sergei Eisenstein, ya que creo que *La Hora de los Hornos* puede ser considerada una obra de ese tipo, pero en el género documental, es decir, una épica por la restitución de la dignidad de la vida y del cuerpo en el Tercer Mundo.

Bibliografía

- Aleksandrov, G., Kravchunovsky, I., Eisenstein, S. M., Pletnyov, V. (Escritores), & Eisenstein, S. M. (Dirección). (1925). *La Huelga (Stachka)* [Película]. Unión Soviética: Alta Films.
- Amato, G., Tamburella, P. W. (Productores), Zavattini, C., Amidei, S., Franci, A., Viola, C. G. (Escritores), & Sica, V. d. (Dirección). (1946). *El Limpiabotas (Sciucsià)* [Película]. Italia: Lopert Pictures Corporation.
- Bazin, A. (1990). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp .
- Birri, F. (Dirección). (1959). *La verdadera historia de la primera fundación de Buenos Aires* [Película]. Argentina.
- Birri, F. (Escritor), & Birri, F. (Dirección). (1963). *La Pampa Gringa* [Película]. Argentina: Laboratorio de Poéticas Cinematográficas de Fernando Birri S.R.L.
- Birri, F. (1996). *Fernando Birri: por un nuevo cine latinoamericano 1956-1991*. Madrid: Ediciones Cátedra, Filmoteca Española, I.C.A.A., Ministerio de Cultura.
- Birri, F., Fernando, J. A. (Escritores), & Birri, F. (Dirección). (1961). *Los Inundados* [Película]. Argentina: Laboratorio de Poéticas Cinematográficas de Fernando Birri S.R.L.
- Birri, F., Cabello, J. C., Domínguez, M., Giménez, M. (Escritores), & Birri, F. (Dirección). (1959). *Tire Dié* [Película]. Argentina.
- Burton, J. (1991). *Cine y cambio social en América Latina. Imágenes de un continente*. México: Editorial Diana.
- Eaton, A. (Productor), Winterbottom, M., & Whitecross, M. (Dirección). (2009). *La Doctrina del Shock (The Shock Doctrine)* [Película]. Reino Unido.
- Eisenstein, S. (2006). *La Forma del Cine*. México: Siglo xxi Editores.
- Fanon, F. (2018). *Los Condenados de la Tierra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Getino, O. (2007). *Cine Iberoamericano: los desafíos del nuevo siglo*. Argentina: CICCUS.
- Linares, A. (1976). *El cine militante*. Madrid, España: Castellote Editor.
- Morales Morante, L. F. (2009). Sergei Eisenstein: Montaje de atracciones o atracciones para el montaje. *Revista Trama y Fondo*.
- Pallero, E. (Productor), Getino, O., Solanas, F. E. (Escritores), Getino, O., & Solanas, F. E. (Dirección). (1968). *La Hora de los Hornos* [Película]. Argentina.
- Pilger, J., & Martin, C. (Dirección). (2007). *La Guerra Contra la Democracia (War On Democracy)* [Película]. Reino Unido-Australia: Lionsgate UK/Hopscotch Entertainment.

Stevens, W. J. (1999). *Desafíos para América Latina*. México: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara.

W. Adorno, T., & Horkheimer, M. (1998). *Dialéctica de la Ilustración fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta.

YouTube. (12 de Agosto de 2019). *YouTube*. Obtenido de YouTube:
<https://www.youtube.com/watch?v=fcp9BFs35bQ&t=2731s>

Zavattini, C., De Sica, V. (Escritores), & Sica, V. D. (Dirección). (1952). *Umberto D*. [Película]. Italia.

Zavattini, C., De Sica, V., Cecchi d'Amico, S. (Escritores), & Sica, V. d. (Dirección). (1948). *Ladrón de Bicicletas (Ladri di biciclette)* [Película]. Italia.