

EXILIO Y DESPLAZAMIENTOS EN INVASIÓN, LOS HIJOS DE FIERRO Y REFLEXIONES DE UN SALVAJE¹



Paula Rodríguez Marino

- Instituto Gino Germani / Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- E-mail: prodriguezmarino@yahoo.com

1 Este trabajo se inserta en la tesis de Doctorado en Ciencias Sociales “Figuras del destierro. Narraciones del exilio en el cine argentino (1978-1987)” que se encuentra en curso y de la beca doctoral de investigación UBACyT integrada al Proyecto SO 35 2004-2007 “Cuerpo y sensibilidad en la década de setenta” financiado por la misma entidad y dirigido por la Dra. Mirta Varela en el Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, UBA.

RESUMEN

Este trabajo intenta desembrozar las representaciones del exilio entre 1969 y 1978 en los filmes *Invasión* de Hugo Santiago (1969), *Los hijos de Fierro* de Fernando Solanas (1972-75) y *Reflexiones de un salvaje* de Gerardo Vallejo (1978) a través de una perspectiva que combina el análisis cinematográfico con la historia socio-cultural. El análisis está orientado a reflexionar sobre las cercanías y distancias de filmes y períodos tan disímiles que permiten teorizar sobre el desplazamiento (a veces no forzado) y el exilio político que deviene en destierro. Este objetivo intentamos alcanzarlo a través de los siguientes ejes: las características de la cinematografía de cada uno de los directores, el uso del montaje para la creación de un espacio y tiempo cinematográficos y las figuraciones del exiliado para narrar la oposición política.

PALABRAS CLAVES: DESPLAZAMIENTOS, CINE ARGENTINO, MILITANCIA, MONTAJE, MODERNIZACIÓN

ABSTRACT

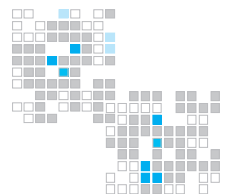
This work is an attempt at unraveling the representations of exile between 1969 and 1978 featured in the film productions *Invasión* by Hugo Santiago (1969), *Los hijos de Fierro* by Fernando Solanas (1972-75) and *Reflexiones de un salvaje* by Gerardo Vallejo (1978) through a perspective which connects cinematographic analysis to sociocultural history. The analysis is oriented to inquire on the similarities and differences of such dissimilar films and historical moments, which enable the formulation of theories about the displacement (voluntary, at times) and the political banishment transformed into exile. To achieve this objective, the following issues are analyzed: the cinematography profile of each of the filmmakers, the resource to editing in order to create filmic space and time, and the representations of the exiled narrating their political opposition.

KEYWORDS: DISPLACEMENTS, ARGENTINE CINEMA, MILITANCY, EDITING, MODERNIZATION

RESUMO

Este trabalho pretende discutir as representações do exílio entre 1969 e 1978 nos filmes *Invasión*, de Hugo Santiago (1969), *Los hijos de Fierro*, de Fernando Solanas (1972-75) e *Reflexiones de un salvaje*, de Gerardo Vallejo (1978), sob uma perspectiva que combina a análise cinematográfica com a história sócio-cultural. A análise reflete sobre as diferenças e similitudes dos filmes e períodos tão distintos que permitem teorizar sobre o deslocamento (às vezes não forçado) e o exílio político que lá ocorre. Para alcançar o objetivo, foram analisados: as características da cinematografia da cada um dos diretores, o uso da montagem para a criação de um espaço e tempo cinematográficos e as figurções do exilado para narrar a oposição política.

PALAVRAS-CHAVE: DESLOCAMENTO, CINEMA ARGENTINO, MILITÂNCIA, MONTAGEM, MODERNIZAÇÃO



Introducción

Analizaremos las representaciones del exilio entre 1969 y 1978 a través de tres filmes y los vincularemos con el periodo histórico en el cual estos filmes se inscriben. Abordaremos esas representaciones del exilio y de los exiliados en los filmes *Invasión* de Hugo Santiago (1969), *Los hijos de Fierro* de Fernando Solanas (1972-75) y *Reflexiones de un salvaje* de Gerardo Vallejo (1978). Los ejes del análisis son: las características de la cinematográfica de cada uno de los directores, el uso del montaje¹ para la creación de un espacio y tiempo cinematográficos y las figuraciones del exiliado para narrar la oposición política.

La elección de filmes tan variados tiene por objetivo ofrecer una periodización del cambio en las representaciones del exilio en relación a los acontecimientos políticos, a partir de diferentes estrategias representacionales que dependen de las trayectorias cinematográficas de Hugo Santiago, Gerardo Vallejo y Fernando Solanas. Las tres formas de concebir el cine de estos directores están en consonancia con tres posiciones sobre la relación entre arte y política y entre cine y es-

tética. *Invasión* se anticipa a exilios posteriores: al de 1971 durante el Onganiato, al de 1974 y al posterior desde 1976. A pesar de que este filme no incluye al exilio en su argumento, el exilio es parte del tema porque en el final se hace visible que el exilio sería inevitable como parte del “destino” de la lucha armada. En cambio, en *Los hijos de Fierro* y en *Reflexiones de un salvaje* el exilio es parte del tema y del argumento².

Podemos concebir a *Invasión* como la puesta en escena³ y escenificación del inicio de la lucha armada; a *Los hijos de Fierro* como un momento intermedio entre la agudización de la militarización de las organizaciones políticas de izquierda y el triunfo del peronismo en 1973. Finalmente, *Reflexiones de un salvaje* es la representación de la represión brutal del Estado iniciada por las acciones de la organización para-militar Triple AAA e intensificada, tanto en sistematicidad como en extensión, por la dictadura militar (1976-1983).

Al mismo tiempo, haremos referencia a otros filmes de los mismos directores que funcionarán como marco de referencia.

1 La concepción del montaje como aspecto técnico del cine es siempre problemática porque supone una dicotomía entre especificidad del cine y el discurso filmico como una más de otras formas significantes o de discursos en el proceso de producción de sentido a través de signos. Por otra parte, el planteo de “lo específico” del cine para diferenciarlo de otros medios (televisión, video, radio) y de las artes (pintura, teatro y literatura) conlleva el supuesto de que se trata de un efecto físico basado en el orden empírico y finalmente, retorna al trabajo en el laboratorio cinematográfico, la edición como equivalente del montaje y como espacio de decisión central sobre la narración. Ver Sánchez-Biosca (1996, p. 18; 35)

2 La ausencia del exilio en el argumento pero su presencia en el tema es lo que caracteriza, por ejemplo, a *Las tres A* son las tres armas realizada por el grupo Cine de la Base. En otros filmes de los integrantes de este mismo grupo, el exilio no aparece como condición vital debido a que su interpelación ideológica y posición política les impide autodefinirse de esta forma. En la producción de Cine de la Base entre 1971 y 1976 el exilio aparece fuera del espacio narrativo. La transformación de esta estrategia, sin embargo, puede verse en las producciones realizadas individualmente por sus ex integrantes.

3 Se ha señalado que en el cine de Hugo Santiago y en especial en *Invasión* no puede hablarse de “puesta en escena” porque se trataría de un “cine puro” donde la forma y el tema son indisolubles. Cf. Kang (1993). El cine puro supone organización de forma y ritmo evitando la representación (Russo, 2003, p. 217). Por el contrario, creemos que Santiago se inspira en la ontología de la imagen de Bazin que no elimina la representación sino que hace presente la cualidad de la imagen y de algo a través de esta. El cine de Vallejo, a diferencia del de Solanas y el de Santiago, no siempre responde a la noción de “puesta en escena” entendida como la disposición al interior del plano y que invisibilizaría el trabajo de montaje característico del cine clásico (entre las décadas de '30 a '50 en Hollywood) (Sánchez-Biosca, 1996 45; 100). Ahora, si tomamos la otra acepción de la puesta en escena como creación de un universo autoral y poético y un procedimiento formal desligado de los aspectos meramente técnicos, encontramos el uso de la puesta en escena en la filmografía de los tres directores.

1. CINEMATOGRAFÍAS Y TRADICIONES

El cine de Hugo Santiago

Hugo Santiago, cuyo nombre es Hugo Muchnik, viaja a París en 1959 becado por el Fondo Nacional de las Artes, estudia en La Sorbona y trabaja como asistente de dirección de Robert Bresson. Santiago no fue perseguido y su exilio no fue político, emigró a París en 1966 para instalarse, definitivamente, luego del golpe de Onganía lo que impide el rodaje de un filme sobre tango con guión de Olga Orozco.

Su filmografía, de clara influencia borgeana, no ha tenido éxito masivo en la Argentina. Santiago ha sido definido como un cineasta que ofrece un tratamiento visual que reintegra la complejidad a lo real, un cineasta de los márgenes que crea a partir de los planos y del encuadre lo que no puede ser visto (Oubiña, 2002). En parte, esto responde a una tradición cinematográfica que conecta el cine con la literatura como ejercicio de escritura, con la música como concepción del tiempo por ejemplo sus “filmes- música” y hasta con el teatro como disposición de un espacio opaco (Idem) en sus “filmes teatrales”.

Hugo Santiago no pertenece a la generación del “nuevo cine argentino”, como David José Kohon o Manuel Antín⁴. En todo caso, comparte la sensibilidad de una época y de un modo de producir y de pensar en la Argentina durante los años '60. El primer largometraje de Hugo Santiago *Invasión*

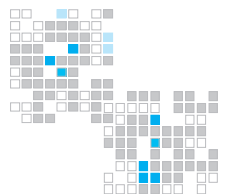
4 La relación entre cine y literatura es una de las marcas más reconocidas en ese “nuevo cine argentino” de los años '60. Entre sus preocupaciones temáticas se destacan el enfrentamiento generacional y la masificación de la vida urbana. Muchos de esos filmes se caracterizan por un tratamiento intimista así como por la influencia del psicoanálisis. De todas formas, el cine de la “generación del '60” tampoco conforma un movimiento, sino de un conjunto de filmes heterogéneos reconocidos como tales en virtud del contraste con las producciones más comerciales de los grandes estudios de los años '50.

(1969) demuestra estas preocupaciones, así como la visión del director sobre la historia argentina vista como tragedia. No solo desde la óptica de Hugo Santiago sino también a partir del guión de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares.

Invasión se estrena en París y se suscita una polémica entre intelectuales, funcionarios y la crítica cinematográfica argentinos y franceses a favor de este filme oponiéndolo a *La hora de los hornos*. Santiago viaja a la Argentina entre 1969 y 1971 para escribir junto con Borges y Bioy Casares el

Santiago ha sido definido como un cineasta que ofrece un tratamiento visual que reintegra la complejidad a lo real.

guión de *Los otros* y en 1974 es presentado en el Festival de Cannes dentro de la selección oficial francesa. En esta oportunidad el debate perjudicó la exhibición de *Los otros* pero aparece, nuevamente, una discusión sobre la “identidad nacional” y sus representaciones legitimadas a través del cine de Santiago. Recién más de veinte años después ese filme será concebido como la puesta en escena de la anticipación de la lucha armada y del terrorismo de Estado. *Las veredas de Saturno* es la continuación que Santiago establece para *Invasión*: luego del enfrentamiento entre liberales, conservadores y peronistas sobreviene la migración de los artistas desde los '60 y de los militantes peronistas luego del '76. En *Invasión* el exilio está fuera de campo, parte de un futuro insinuado, en el filme *Los otros*, Santiago liga la visión del exilio a la tradición del letrado decimonónico: los jóvenes ya no son militantes que defienden la ciudad sino aquellos que se trasladan a París para vivir la cultura. Santiago remite en cada uno de estos filmes a la emigración intelectual y al exilio político y los retoma a ambos en *Las veredas de Saturno*. La presencia de estas dos vivencias e interpretaciones es el tema de este



último filme, la matriz cultural que en la historia de las producciones nacionales solapa migración intelectual y viajes iniciáticos con exilio político.

La cinematografía de Santiago es una reflexión sobre las condiciones de la vida en los márgenes, muy distante del destierro (una pena política impuesta y *legalizada*) y de los desplazamiento forzados para salvar la propia vida y estigmatizados en este período bajo las figuras de la huida y de la fuga. Santiago forma parte de la tradición de los intelectuales críticos argentinos, en ocasiones, distante y crítica de la de los intelectuales transformados en militantes, se trata de dos variantes diferentes de la noción de “compromiso” social.

La retrospectiva completa de los filmes de Hugo Santiago que se realizó en el IV Festival de Cine Independiente de Buenos Aires (BAFICI) del año 2002⁵ revalorizó la posición de Santiago dentro del campo de los realizadores argentinos notables, distanciándolo así de la imagen de director lateral dentro del conjunto de cineastas reconocidos. También posibilitó una lectura complejizada y menos esquemática de *Invasión* y su visión lúcida sobre la militancia política y el exilio.

El cine de Gerardo Vallejo

Vallejo se formó como director de cine en el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral y debió exiliarse por motivos políticos en 1974 después de sufrir un atentado de la TripleA (Alianza Anticomunista Argentina). Este director se integró a Cine Liberación en 1967, un año después de su creación, participando de la filmación de *La hora de los hornos*. La inserción de Vallejo en los festivales del nuevo cine latinoamericano no es tan diferente a la de Solanas, par-

ticipa en el festival de Mérida (Venezuela) en 1968 y en el festival de Viña del Mar, al año siguiente, con su segundo cortometraje *Olla popular* pero los aspectos estéticos y formales del cine de Vallejo muestran, hasta finales de la década de 1970, un vínculo más intenso con el llamado cine militante que en el caso de Solanas, marca que está más allá de su formación como documentalista.

Este director primero se exilió en Panamá donde filmó *Compadre vamos p'adelante* (1975) que tiene al General Torrijos como protagonista y unos especiales sobre la dictadura militar argentina iniciada en 1976 para la RAI. En España en 1977 realizó *Reflexiones de un salvaje* que tiene como escenario el pueblo natal de su abuelo que emigró a la Argentina. Otros filmes en los que participó Vallejo, ya como integrante del grupo Cine Liberación, fueron producidos y filmados en el exilio junto con Solanas y Getino: *Perón: la revolución justicialista* y *Perón: Actualización política y doctrinaria para la toma del poder* (1971), los dos “documentos históricos y políticos” del líder en el exilio (Getino, 2002: 49) que fueron realizados junto con el Movimiento Nacional Justicialista para la campaña presidencial de 1973.

En el caso de la filmografía de Vallejo podemos diferenciar, al menos, tres períodos: sus primeras producciones vinculadas a la escuela documentalista de Santa Fe, creada y dirigida por Fernando Birri. Esos cortometrajes son: *Las cosas ciertas* (1965) y *Olla popular* (1968) en esta primera etapa la producción filmica de Vallejo navega entre un “cine de autor” y el de “intervención política” entendida como lucha por la descolonización cultural. El segundo período, que ubicamos desde *El camino hacia la muerte del viejo Reales* (1968-71) hasta *Reflexiones de un salvaje* (1978), es el más controvertido porque al mismo tiempo que se intensifica la perspectiva del cine de autor continúa el cine de denuncia. En este momento el cine

5 La retrospectiva generó varios artículos en los diarios masivos (Clarín, 2 de diciembre de 2002) en los que se destaca el “exilio” en la trayectoria de Santiago y se lo sitúa como el retorno de un autor casi desconocido en su propia tierra. En cambio, en 1986 *Invasión* fue estrenada casi sin repercusión fuera de un pequeño grupo que ya conocía al director o a su obra.

Vallejo siguió los manifiestos utilizados en *La hora de los hornos* (1968) y notamos cómo la filmografía de Vallejo imbrica siempre el documental y la ficción.

de descolonización cultural cede parcialmente su primacía ante el cine de autor, ejemplo de esto es *Reflexiones de un salvaje* (1978). Es este rasgo del segundo momento el que posibilita las marcas de un cine más clásico en el período siguiente. Los últimos filmes de Vallejo, el tercer período, están marcados por algunas otras constantes del cine argentino posdictatorial: la nostalgia, lo ominoso, los diálogos pretendidamente naturalistas y una estructura de montaje más clásica con *flashbacks* y *raccontos*. Nos referimos a *El rigor del destino* (1985) y a *Con el alma* (1993-4). La filmografía de Vallejo durante estos períodos incluye documentales y filmes de ficción, ya en los años '80 el director retoma la tradición de la escuela de Santa Fe y del "tercer cine" en los documentales posteriores.

Desde su primer largometraje de Vallejo *El camino hacia la muerte del viejo Reales*⁶, de tono testimonial, según Vallejo, "buscaba expresar el motor político" (Vallejo, 1984) a partir de las condiciones materiales de existencia del movimiento de zafreiros tucumanos. Vallejo siguió los manifiestos utilizados en *La hora de los hornos* (1968) y notamos cómo la filmografía de Vallejo imbrica siempre el documental y la ficción. En ese sentido, consideramos que no es exclusivo de la narración sobre la vida de los trabajadores azucareros del noroeste

6 *El camino hacia la muerte...* que inaugura la disputa de esos circuitos también fue un filme marcado por el exilio porque sólo pudo ser terminado en Roma en 1971 y por la censura de la Ley 18.019 sancionada durante la dictadura de Onganía y recién derogada en 1984. El filme también fue prohibido por el gobierno militar en 1972 y un año después fue autorizada su difusión durante la gestión de Octavio Getino en el Ente de Calificación Cinematográfica junto con otras películas censuradas, entre ellas, *Alianza para el progreso* de Jorge Ludueña, *La hora de los hornos*, *Operación Masacre* de Jorge Cedrón y *Los traidores* de Raymundo Gleyzer.

sino que Vallejo reelabora esta estrategia cinematográfica en *Reflexiones de un salvaje*. Birri, es una de las referencias intertextuales ineludibles.

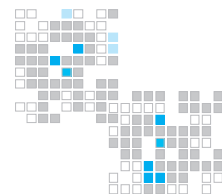
El cine de Fernando Solanas

Solanas se exilia en junio de 1976, unos meses después de haber terminado *Los hijos de Fierro* y finalmente Bertrand Tavernier y otros directores de cine lo ayudan a instalarse en París. Para Solanas y Vallejo como para la mayoría de los exiliados políticos el lugar de residencia es incierto en la partida y parece coyuntural.

Al igual que Gerardo Vallejo, Solanas se inicia como cortometrajista con *Seguir andando* (1962) – aunque a diferencia de este no tiene educación formal en cine. Su formación teatral es visible a través del trabajo sobre la noción de puesta en escena y también lo es su conocimiento musical en la composición de la banda sonora y en la estructura coral de algunos filmes. En 1963 realiza *Reflexión ciudadana* una crónica del acceso de Illia al poder sobre textos de Enrique Wernicke y hasta 1968 trabaja como cineasta publicitario.

La hora de los hornos fue el primer filme de Cine Liberación y dirigido por Solanas junto con Octavio Getino que fue estrenado internacionalmente en el Festival de Pesaro en junio de 1968. Luego, Getino y Solanas realizaron en conjunto *Perón: actualización política y doctrinaria para la toma del poder* y *Perón: la revolución justicialista*, ambas finalizadas en 1971 y filmadas en el exilio de Perón en España. Los tres filmes circularon clandestinamente debido a la prohibición del peronismo y a la represión hacia los grupos revolucionarios.

Hay una transición en la cinematografía de Sola-



nas entre *La hora de los hornos* y *Los hijos de Fierro* y se trata de dos periodos distintos de la producción de Cine Liberación. El segundo filme pertenece al momento que este grupo reconocía en 1972 en la revista *Cine y Liberación* como “el repliegue (‘táctico’) del régimen” encabezado por Lanusse y que tenía como objetivos políticos ocupar espacios institucionales que la dictadura cediera y concentrarse en la lucha por el poder. Por esto, *Los hijos de Fierro* (Solanas) como *El familiar* (Getino) están asociados más a la idea de un “tercer cine”⁷ de ‘descolonización cultural’ que al cine militante (Stam, 2001, p. 121). El Grupo Cine Liberación había formado parte de un sector de la izquierda peronista que se integró al gobierno peronista de Cámpora y que criticó la lucha armada en el marco de un régimen democrático. *Los hijos de Fierro*, incluso, se aleja también de los postulados de un “tercer cine” aproximándose al cine de autor (Tal, 2004).

Solanas declaró: “Había concebido *Los hijos de Fierro* para coronar dieciocho años de resistencia y antes de poder concluirlo, nuevamente venía a ser perseguido por razones políticas” (Monteagudo, 1993: 32) Esos objetivos: recuperar la segunda resistencia peronista, el reclamo por la proscripción y

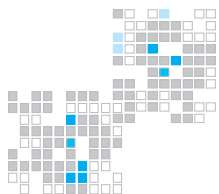
7 La noción de “cine militante” como categoría de un tipo de “tercer cine” (el cine de la liberación) fue trabajada por Solanas y Getino (1973, p. 121-2): “En un trabajo anterior, definíamos tres tipos de cine: el primer cine o cine abiertamente comercial vinculado al modelo americano, el *segundo cine*, o “cine de autor”, una variante del primer cine, y sujeto como aquél a los “poseedores del cine” o al cine de la plusvalía; y el “*tercer cine*”, o cine de la liberación. Estas notas tienden a desarrollar aquel trabajo particularizando en el estudio de una de las categorías del “*tercer cine*”, su categoría más avanzada: el *cine militante*. El “tercer cine”, ‘aquel que reconoce en la lucha antiimperialista de los pueblos del Tercer Mundo y de sus equivalentes en el seno de las metrópolis la más gigantesca manifestación cultural, científica y artística de nuestro tiempo’ (...) Porque la responsabilidad que cabe a quienes abordan el *cine militante* es mucho mayor que la que correspondía a los realizadores del “*tercer cine*” (...) En suma, la responsabilidad es mayor porque lo que se intenta explícitamente es la construcción de un *cine militante revolucionario* (tanto para lo estratégico como para lo táctico)...”

criticar al Onganiato pudieron ser cumplidos en el filme con el apoyo que Solanas recibió del INCAA para la realización de *Los hijos de Fierro* durante el gobierno peronista de 1973. Solanas había sido amenazado de muerte luego que el Grupo Cine Liberación (Solanas, Vallejo y Getino) se había declarado contra la violencia política de las organizaciones revolucionarias incluidas las del peronismo (Tal, 2004)⁸. El filme, producido por Edgardo Paller, fue posproducido en 1976 en Francia, donde Solanas pasó la mayor parte de su exilio. *Los hijos de Fierro* sólo pudo ser estrenado en la Argentina en 1984, aunque en 1973 fue declarado de “interés especial” por el Instituto Nacional de Cine.

El problema del exilio argentino es retomado por Solanas casi diez años después de *Los hijos de Fierro* en el filme *Tangos. El exilio de Gardel* realizado en Francia y estrenado en la Argentina en 1986. La continuación de este filme es *Sur* – estrenado en 1988- también realizado con apoyo del Instituto Nacional de Cinematografía y el Centro Nacional de Cine de París. Esos dos filmes se acercan más a una búsqueda de la temporalidad, del montaje metafórico y marcada por la puesta en escena y por un “esculpido del tiempo”. Sin embargo, en *Los hijos de Fierro* y en *La hora de los hornos* es el montaje emotivo o el metafórico el que se fortalece como estrategia enunciativa

Si el cine de Santiago establece una relación privilegiada con el teatro, la literatura y la música, Solanas agrega a esta trilogía las artes plásticas y la historieta. En este filme Solanas desarrolla la *grotética* (Monteagudo, 1993, p. 52) una fusión de grotesco y patético, como ya lo había hecho con la *tanguedia* – tango y tragedia- en *Tangos. El exilio de Gardel*. La *grotética* y la *comedia dell’arte* apa-

8 El rodaje debe ser finalizado en 1974 en la clandestinidad, cuando la Triple A ya había asesinado a Julio Troxler, sobreviviente de la masacre de José León Suárez y que en el filme interpreta al Hijo Mayor.



recen también en los filmes que realizó luego en la década de noventa, sin embargo, la crítica cinematográfica consideró que Solanas regresó al documental en sus filmes más recientes.

Dos tradiciones y dos caminos

Si bien la de Hugo Santiago es una filmografía que en los márgenes puede encuadrarse entre los directores de cine argentinos que adhieren a un proyecto de modernización de la Argentina dentro de una política de internacionalización que permitiese incrementar los vínculos del país con otros países, incluso, más allá de América del Sur (Lusnich, 2006). Esta perspectiva, en términos socio-políticos, estuvo marcada por las lecturas que el populismo reformista y el desarrollismo hicieron luego desde la Revolución Libertadora sobre las consecuencias de las políticas socio-económicas del peronismo y su integración o la continuidad de la proscripción en el sistema político de partidos (Cavarozzi, 2002: 15-16). Desde el punto de vista cultural y artístico los directores de la “Generación del ’60”, el “Grupo de los Cinco” y otros directores situados en los márgenes de estos dos grupos- por ejemplo: Edgardo Cozarinsky y Hugo Santiago- sostenían una propuesta basada en la experimentación y en la recuperación de las nociones de “autor” y de una “política de autor”. Esta propuesta modernizadora en el cine puede concebirse también como parte del efecto de radicalización del arte y de una visión de la política durante la década del sesenta⁹. A pesar de que no hay homogeneidad entre los directores de cine, y otros artistas, que comenzaron sus a darse a conocer durante los años sesenta el programa modernizador que apunta a la internacionalización,

acorde al desarrollismo cristalizado en el gobierno de Frondizi y que se caracterizó por una actitud centrífuga (Lusnich, op.cit.) en reacción al populismo vuelto sobre sí mismo del primer y del segundo gobierno peronista.

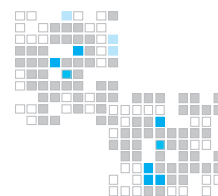
Para Solanas y Vallejo como para la mayoría de los exiliados políticos el lugar de residencia es incierto en la partida y parece coyuntural.

La ruptura del montaje analítico del cine clásico y la introspección de la Generación del ’60 y de otros directores como Hugo Santiago o Edgardo Cozarinsky se combinaban con el compromiso político y el rechazo al cine industrializado¹⁰. En el caso de Santiago, el cuestionamiento del cine clásico se evidencia en el uso de las elipsis, del silencio y el quiebre del eje espacio-temporal (Sánchez-Biosca, 1996); en cuanto a las modalidades de producción y distribución y exhibición también se mantiene al margen del circuito masivo.

Por el contrario, Solanas y Getino – junto con otros exponentes del cine de intervención política argentino, como Cine de la Base- se oponían a esos proyectos modernizadores y propugnaban por otro, de tipo regionalizado que acompañó a la radicalización política de los sectores de la izquierda peronista y marxista, luego del fracaso del gobierno de Frondizi. Las estrategias discursivas de Cine Liberación, como de Cine de la Base, estuvieron marcadas por la noción de “velo ideológico”, “deformación” de la conciencia o “distorsión” provocada por la actuación de la ideología burguesa sobre las condiciones materiales de producción realmente

9 Cf. Lusnich, A. L. op. cit.

10 El quiebre del cine clásico centrado en la estructura de géneros narrativos, en la invisibilización del montaje y en las fórmulas para orientar la cadena de eventos había sido cuestionado con mayor sistematicidad en el cine argentino desde 1956 y esta tendencia se intensificó hacia 1958 acompañando los debates sobre el sistema político de partidos tradicionales y la posibilidad de integración del peronismo. Esa tendencia retomada y agudizada por la “Generación del ’60” está permeada por el descreimiento del sistema representativo frente a la posibilidad de un modelo participativo con base en el corporativismo (Cavarozzi, 2002); (Ciria, 1990)



existentes (Marx, 1958) y por ello, el tema y el tratamiento están consonancia con la “denuncia” del colonialismo – en el primer caso- o con la exposición de las contradicciones del capitalismo – en el segundo. En ambos grupos se trata de impulsar la experimentación como estrategia artística y, al mismo tiempo de la radicalización política que subsume el cine a la política (cine como arma para la revolución, el cine de “contrainformación” de Cine de la Base y el cine anticolonialista de Cine Liberación, dos casos de un cine de intervención política). Se trata del privilegio de la política sobre la producción cultural. El proyecto al que respondía Cine Liberación era el de la nacionalización frente al proyecto modernizador derrotado (Lusnich, op.cit.). Para los dos tipos de cine de intervención política las prácticas de producción, distribución y recepción estaban alejadas de los circuitos del cine industrial y debían responder en la instancia de recepción a “quitar el velo de la ideología de la conciencia” y a motivar a la discusión sobre las condiciones socio-económicas (Marx, op.cit.). La posición Cine Liberación entre 1971 y 1973 se modifica porque el tipo de intervención depende de las posibilidades de retorno de Perón y del fin de la proscripción del peronismo, en este sentido, se diferencia de la interpretación de la coyuntura política realizada por el PRT-ERP y su impacto en Cine de la Base. Mientras que este grupo privilegia la lucha antiimperialista y clasista identificada con la autodenominada Revolución Argentina, Cine Liberación al integrarse al gobierno de Perón en 1973 y reconocer su carácter democrático se aleja de las organizaciones que se transforman en clandestinas. En el caso del peronismo de Montoneros ese pasaje se producirá recién en 1974 y provocará distanciamientos con otros grupos y organizaciones dentro del peronismo, entre ellos, con Cine Liberación. Por eso la filmografía de este grupo se individualiza hasta que vuelven reunirse en 1972 (González y Solanas, 1989, p. 74). El revisionismo histórico y las teorías de la liberación del Tercer

Mundo impactan en *El familiar* o en *Los hijos de Fierro*. En definitiva, Cine Liberación – como Cine de la Base desde otra perspectiva- propulsaba un modelo que, desde el punto de vista del sistema político, acentuaba la participación.

Si comparamos esta posición de Cine Liberación con la de Santiago, en su cinematografía hay una defensa de la modalidad representativa del sistema democrático frente al tipo de participación que propulsaban las corrientes populistas. Estas diferencias se fundamentaban en las discusiones sobre la viabilidad y las ventajas del sistema democrático y dividieron a la vida cultural bajo el régimen de gobierno del “Estado Burocrático-Autoritario” hasta 1973 (O’ Donnell, 1982, 1987; Ciria, 1990, p. 170). La posición de este director, como la de los de la Generación del ’60, se caracteriza por una actitud centrífuga e internacionalizadora frente a la actitud centrípeta y a la concepción del arte que privilegia “lo regional/nacional” del cine político de la década del setenta (Lusnich, op.cit.). No obstante este regionalismo o nacionalismo se transformaron en variantes de la internacionalización (Giunta, 1999) y el grupo Cine Liberación no está exento de esa paradoja. Las estructuras narrativas, las elecciones formales y estéticas de *Invasión*, *Los hijos de Fierro* y *Reflexiones de un salvaje* pueden inscribirse en un cuadro mayor de referencias que opera con las dicotomías modernas: “regionalismo” / “nacionalismo” / “internacionalización”, “centro”/ “periferia” y “desarrollismo” / “populismo”.

La dictadura instaurada en 1976 se autorrepresentaba como el ordenamiento frente al caos y se diferenció de la dictadura anterior porque ya no concebía a los regímenes dictatoriales como un tránsito profesionalizante y tecnocrático hacia el establecimiento de un régimen democrático (restringido). La estructura del autodenominado “Proceso de Reorganización Nacional” requería de un diseño capilar de la toma de decisiones y

Solanas y Vallejo comparten con el nuevo Cine Latinoamericano de fines de los años '60 el espíritu de la denuncia, la influencia del realismo social, el teatro épico brechtiano y el montaje soviético de los años '20.

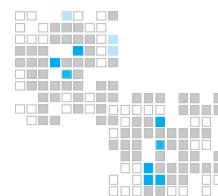
de la distribución del poder que era coincidente con las necesidades de implementación del tipo de política represiva. En contraste con la centralización del poder, la eliminación de la estructura federal y el fortalecimiento del Estado central de la dictadura de Onganía, el Proceso de Reorganización Nacional puede ser caracterizado como un régimen neoconservador antes que como una reedición del Estado Burocrático- Autoritario¹¹ porque no pretendía simplemente reordenar la sociedad sino transformar sus bases y modificar la estructura socio-económica instaurando un nuevo orden social, trastocando “de raíz” a la sociedad argentina. (Novaro y Palermo, 2003), a diferencia de la “Revolución Argentina” que enfrentaba a la sociedad argentina con un “bloqueo tradicionalista” (Cavarozzi, 2002), periodo durante el cual se realizó *Invasión*.

Solanas y Vallejo comparten con el Nuevo Cine Latinoamericano de fines de los años '60 el espíritu de la denuncia, la influencia del realismo social, el teatro épico brechtiano y el montaje soviético de los años '20, así como el quiebre del Modo de Representación Institucional (Burch, 1995), el uso del cine como arma política y la búsqueda de la identidad nacional que se *reflejase* en su cine (Stam, 2001, p. 120-1). Si Solanas parece encuadrarse más en el diálogo entre el “tercer cine”, el arte popular y la *nouvelle vague*, Vallejo, en cambio, se ubica más cerca del neorrealismo y de los principios del primer cine soviético.

11 O' Donnell en su libro *El Estado burocrático autoritario 1966-1973* (1982) utiliza este término para designar a la “Revolución Argentina” y luego en otros trabajos posteriores, por ejemplo *Contrapuntos*. Ensayos escogidos sobre autoritarismo y democratización (1997), lo extiende como modelo de interpretación para la última dictadura militar.

Los dos caminos son diferentes tradiciones y posiciones ideológicas, políticas y estéticas: la unidad entre política y arte, donde el primer término soporta al segundo, es el postulado de Cine Liberación, mientras que Santiago sostiene una forma de politización del arte basado en el reclamo por la autonomía relativa de la esfera de la cultura. Las dos tradiciones comparten la insistencia en el reconocimiento de un cine autor aunque Solanas y Vallejo se distancian en su cercanía al cine de descolonización cultural y de denuncia en el que converge la mayor parte de las cinematografías nacionales del Tercer Mundo entre 1959 y 1971. La internacionalización también acerca a los tres directores, en el caso de Santiago se lograría a través de la universalidad de la cultura argentina y en el de Vallejo y Solanas por medio de la regionalización de una cultura nacional.

Un acontecimiento resume estas dos posiciones y tradiciones: por la selección de los cronistas franceses se exhibe completa *La hora de los hornos* en la VIII Semana de la Crítica del Festival de Cannes en mayo de 1969, con el apoyo de los periodistas especializados del diario *La Nación*, *La Razón* y *La Prensa* el gobierno argentino protesta y reclama la sustitución del filme de Solanas y Getino por *Invasión* para representar a la Argentina (Mestman, 2001). En octubre de ese mismo año el filme fue estrenado en un cine porteño. La interpretación que en ese momento se realiza sobre *Invasión* y su representación de la coyuntura política y social no fue considerada contraria al gobierno porque se lo asociaba a una crítica al peronismo y a la lucha armada. Este festival fue casi simultáneo al “Cordobazo” y el Instituto de Cinematografía no había enviado un filme en representación oficial. Las



reacciones de la prensa y del gobierno argentino corresponden a los lineamientos de la Doctrina de Seguridad Nacional, desde esta visión, el enemigo interno debía ser eliminado también cuando se encontraba en el exterior. La nueva lectura del filme de Santiago como anticipación histórica será posible luego de la última dictadura.

A pesar de que no hubo encuentros de Solanas y Vallejo con Santiago, sin embargo, una aproximación furtiva entre sus filmes es forzada por la historia aunque sus caminos están destinados a mantenerse siempre separados.

2. INVASIÓN: LA ANTESALA DE LA PARTIDA

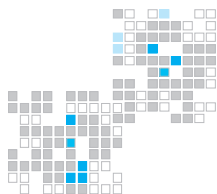
Invasión (1969), es un filme que funciona como antesala del exilio y con una visión del exilio que media entre la salida del país por desacuerdos políticos, a la manera de Cortázar, y el exilio político debido a la persecución. Lo que Santiago considera como peligro exterior es la invasión, el triunfo de otras fuerzas políticas. El director intuye que la continuación de la lucha armada iba a ser la represión y el exilio pero ese exilio que describe es de otras organizaciones político-militares, muy diferentes a las de 1969. La lucha en el filme es entre conservadores, liberales, populistas y tecnócratas y no entre marxistas y peronistas de izquierda contra liberales, conservadores y tecnócratas. *Invasión* puede ser interpretado como un antecedente de un filme posterior de Hugo Santiago *Las veredas de Saturno*. Se ha señalado con frecuencia que en el final de *Invasión*, los jóvenes que se arman para defender a la ciudad son una “premonición” del exilio, uno de los desenlaces posibles que tuvo la acción armada para los “jóvenes militantes”. En *Invasión*, la partida, nunca aparece en la pantalla. A la seguridad del destino, *Invasión*, opone la partida.

Este filme también se define la persecución como un problema identitario: el proyecto tecno-

crático y autoritario de los hombres de gabardina contra el proyecto tradicional de los seguidores de Don Porfirio, un líder tradicional. Lo interesante del filme es que, a pesar de cierto esquematismo en la representación de los invasores, los jóvenes que se alían a Don Porfirio no se igualan, necesariamente, a fuerzas del conservadurismo¹². El antiperonismo no era un bloque unificado que pudiera eliminar las distancias entre la izquierda y liberales. “Perón volcó en las calles céntricas de Buenos Aires un sedimento social que nadie habría reconocido. Parecía una invasión de gentes de otro país...” (Terán, 1993: 43) la cita de Martínez de Estrada ilumina el desembarco de los invasores en el filme de Santiago. No en vano Santiago elige situar la acción en 1957, año electoral en el que los votos en blanco revelan que el peronismo no era solamente un fenómeno de liderazgo carismático o de un Estado clientelista. *Invasión* se sitúa un año después de los fusilamientos de José León Suárez, también en el momento en el que aparecen las lecturas sobre la resistencia peronista y la creencia en el ‘giro a la izquierda del peronismo’ (Terán, 1993, p. 47). La visión de la historia de Hugo Santiago es deudora de Borges – como su guión escrito en colaboración con éste y Bioy Casares – y de *Sur*, el origen y la oposición al revisionismo histórico.

La simultaneidad entre pasado y presente se evidencia en el filme posterior *Las veredas de Saturno* de Hugo Santiago (1986). En *Invasión* el pasado es una especie de eterno presente: el sitio de la ciudad es el acorralamiento de una concepción de país que la guerrilla urbana intenta defender. En ambos casos, el desierto y el país invadido son narraciones de la cultura política y de los quiebres institucionales en la política argentina en 1955 y

12 A partir de 1956 aparecen relecturas del peronismo que tratan de explicar el carácter de un movimiento de masas en continuidad con factores de la cultura y la historia política argentina (Terán, 1993, p. 42-3; 49; 52). Santiago a través del conservadurismo incorpora las tensiones entre liberales y desarrollistas al espacio narrativo.



en 1966. Si *Los hijos de Fierro* es un filme deudor de las consecuencias de la llamada “Revolución Libertadora” (1955-58) *Invasión*, también lo es, así como de la dictadura de Onganía.

El espacio representacional conformado por el conjunto de los filmes de Santiago, como los filmes de Solanas o de Vallejo, es parte de un síntoma de las condiciones de representación que definen al espacio cultural en la Argentina (Jameson, 1995).

Los designios del tiempo y las trampas del espacio

La asociación del exilio con las figuras errantes es un tópico recurrente en la literatura argentina¹³, así como su asimilación con diferentes tipos de viajes. Se trata de diferentes estrategias de concebir al exilio como desplazamiento. Parte de esta noción del sentido existencial del “exilio” en este filme, lo lleva a transponerse, más bien, con la noción de fuera del centro. En *Invasión* si hay un desplazamiento es del centro, una equiparación entre márgenes y exilio existencial. En todo caso, el exilio político aparece en *Invasión* fuera de campo de la escena final. La marca de autor de Santiago es la del exilio como condición, símbolo de la ausencia. El montaje fragmentado, plagado de elipsis en el film de Santiago ocultan parte de una historia que se adivina a partir de rastros, esos mismos que dejan los militantes en sus incontables desplazamientos por la ciudad. Aunque estén allí, son figuras fantasmales, maquínicas que entran y salen de las coordenadas determinadas en el mapa de la ciudad de Aquilea para las acciones político-militares.

Aquilea, la ciudad imaginaria de *Invasión*, le permite situarse por fuera del tiempo, como si toda la

historia fuese mera recurrencia porque el inicio del enfrentamiento no tiene fin y la derrota es sabida. La ciudad en *Invasión* es la metonimia del país y el “estado sitio” es la analogía de una concepción política centrípeta.

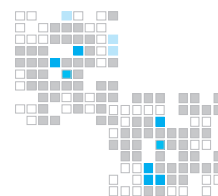
Dentro de un espacio territorial se extienden las persecuciones como relaciones de exclusión política. La exclusión del territorio nacional (Aquilea): los seguidores de Don Porfirio que van a la zona norte (con sus fábricas y depósitos) y al sur de la ciudad, el descampado, son la exclusión de la cultura y de los proyectos políticos.

Lo visible de la ausencia

El tiempo que no transcurre en *Invasión* es el de las tomas fragmentarias y el permanente reencuadre de los defensores de la ciudad (en picado y contrapicado). Santiago no ahorra en los fundidos en *Invasión* como tampoco lo hacen Vallejo o Solanas con objetivos muy diferentes pero en definitiva para quebrar el relato y producir una narración fragmentada. Los desplazamientos en *Invasión* aparecen por corte, por su ausencia, a través de la ubicación de un sonido o de un cuerpo en una esquina del cuadro. Santiago, desocupa el cuadro, lo vacía y se nutre de los sonidos y de los lugares que habitan “fuera del cuadro”. Las historias de las tres generaciones (la de Don Porfirio, la de Herrera y la de Irene) se intercalan sin yuxtaponerse pero sin desconectarse del todo, no se trata de una narración en temporalidades diferentes sino en espacios distintos, marcada por el *raccord*, el fundido a negro y los planos contrapuestos. La generación de los más jóvenes, la de Irene, continúa “fuera de campo” en la historia posterior a 1957.

En el cine de Hugo Santiago se destaca la noción de puesta en escena combinada con el uso del “valor desocupado”, vaciando el cuadro filmico para generar una ciudad presente por su au-

13 Los desplazamientos y el desarraigo constituyen un tópico recurrente en la historia cultural argentina, presente en obras literarias muy diferentes como las de Héctor Tizón, Juan Gelman y Daniel Moyano. También, los desplazamientos - forzados y por decisión- son un tópico en producciones disímiles como las de Adolfo Aristarain, Edgardo Cozarinsky y Alejandro Agresti.



sencia. Los desplazamientos de los milicianos se narran a través del falso *raccord*, en lugar de los planos-secuencia.

3. LOS HIJOS DE FIERRO: UN FILME ENTRE LOS EXILIOS Y EL DESTIERRO

Los hijos de Fierro comenzó como un filme sobre la proscripción, el exilio de Perón y la resistencia peronista pero se transformó en la antesala del exilio de los militantes peronistas. A diferencia de *La hora de los hornos* no se trata de un “filme-acto”¹⁴ sino de un filme que se ubica entre el segundo y el “tercer cine”. Consideramos que, junto con *Los hijos de Fierro*, otras producciones de Solanas como *Perón...* pertenecen a los filmes de Solanas que encuadramos en la noción de “cine-ensayo” (González y Solanas, 1989). *Los hijos de Fierro* es un filme sobre el destierro, la figura que en la historia política argentina desde el siglo XIX ha marcado el tipo de resolución del conflicto y la constitución del oponente como enemigo a ser proscripto. Es, también, un filme entre dos exilios por las marcas de la producción cinematográfica y también porque es en el nivel de la historia el destierro como procedimiento político que marca el “destino”¹⁵ nacional desde Martín Fierro a Perón. Desde los años transición democrática – como desde la actualidad- Fierro es también

Troxler y su historia “Julio me dice que no puede ir por el trabajo, que era lo único que tenía. Ya le habían aconsejado que se fuera del país (...) Era consciente de lo que se estaba viviendo. Sabía que López Rega había proyectado a Isabelita y al Consejo de Seguridad las diapositivas de los ‘principales cabecillas de la subversión’, ‘de la guerrilla’, etc. Y en las primeras diapositivas que surgieron en esa reunión, estaba él. El, que por supuesto no estaba en nada. Estaba en la lucha por ganarse la vida (...) Aquello de que ‘de aquí sólo me sacarán muerto’...” (Solanas y González, 1989, p. 53)¹⁶

Solanas admite que en el personaje y en la figura de Troxler “hay un poco de eso, mezcla de fatalismo y de resistencia del macho militante. En septiembre del ’74, filmando escenas de *Los hijos de Fierro* en el sur [de la provincia de Buenos Aires], era imposible dejar de pensar en todo eso. Estábamos trabajando sin Julio, que como dije, no había podido venir. Y el último día en el medio del campo haciendo las tomas, prendo la radio del coche y escuchamos con Juan Carlos Desanzo, que era nuestro fotógrafo, la noticia. Fue un viernes, en que hablaba Isabel Perón en la Plaza. Julio Troxler había sido asesinado en una callejuela de Barracas. Yo estaba filmándolo a él, con un doble. Unos gauchos, unos campesinos, de la estancia de la familia Montoreano, llevaban sus ropas y los tomábamos

14 Según Solanas y Getino el filme-acto consistía en provocar el compromiso del espectador interrumpiendo la proyección, hablando sobre la significación del acto (el espacio de la liberación del hombre que asiste al filme), distribuyendo volantes y abriendo un espacio de discusión luego de filme e incluso, recomendando que la reactualización de datos o inclusión de otros testimonios en el filme de acuerdo a los objetivos de la proyección en cada lugar y de cada organización (1973, p. 42).

15 La noción de “destino” es uno de los motivos en el cine de Solanas, así como lo es la concepción de la historia en tiempos largos, de tal forma que, destino e historia se funden en un futuro nacional signado por la tradición. Nos referimos a este proyecto de lectura del pasado, presente y futuro, que ha sido llamado “nacional y popular”, en *Los hijos de Fierro* pero también en *Tangos. El exilio de Gardel*, en *Sur* y en *La nube*. Esta identificación entre destino e historia había sido encarnada en *La hora de los hornos* y en la “descolonización del cineasta y del cine” como acciones simultáneas para la “revolución de las conciencias” en la lucha por la liberación de América Latina (Solanas y Getino, 1973, p. 54).

16 La noción de “destino” es uno de los motivos en el cine de Solanas, así como lo es la concepción de la historia en tiempos largos, de tal forma que, destino e historia se funden en un futuro nacional signado por la tradición. Nos referimos a este proyecto de lectura del pasado, presente y futuro, que ha sido llamado “nacional y popular”, en *Los hijos de Fierro* pero también en *Tangos. El exilio de Gardel*, en *Sur* y en *La nube*. Esta identificación entre destino e historia había sido encarnada en *La hora de los hornos* y en la “descolonización del cineasta y del cine” como acciones simultáneas para la “revolución de las conciencias” en la lucha por la liberación de América Latina (Solanas y Getino, 1973, p. 54).

De todas formas, es necesario ser cuidadoso con las equiparaciones e influencias entre el cine revolucionario ruso (Eisenstein o Vertov) y el nuevo cine latinoamericano.

a distancia. Esta es la historia que yo vi de Julio, un hombre puro. Le dediqué la película *Los hijos de Fierro*” (Solanas, 1989, p. 52-3).

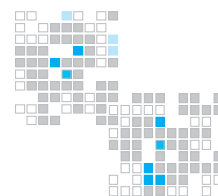
El clima emocional en actos

El montaje que utiliza Solanas para lograrlo es cercano al “montaje de atracciones” de Eisenstein (1999), desliga una secuencia o escena de la narrativa pero con un efecto temático final común, no simplemente como construcción de los planos del montaje sino como una ‘composición armónica’ (Eisenstein, 2003, p. 174) En lugar de presentar estas secuencias como interrupciones, la fragmentariedad del filme los incluye como consecuencias de la trama (por ejemplo: el cuerpo de Troxler como emblema de la resistencia peronista y de la memoria obrera). Al mismo tiempo, el montaje del filme puede entenderse como de “asociación por tipo de combinación emotiva” (Eisenstein, 1999, p. 59) en el que la “variante composicional común” (idem) se opone a la puesta en escena propia de la *comedia dell’arte*. No obstante, Solanas mismo reivindica en numerosas entrevistas la noción de “puesta en escena”. Esta puede ser parte de una contradicción entre el cine de Solanas y la tradición del cine revolucionario ruso pero hay que precisar la concepción de “encuadre” de Solanas. En todo caso, la invariante que acerca el cine de Solanas al de Eisenstein es la estructura en actos (además de la interpenetración en la filmografía de Solanas entre

cine, teatro y música) que se pegan y se perforan por efecto de la repetición como en *El acorazado Potemkin*¹⁷. Lo que prima allí es una línea temática y estilística que se expande más allá del filme hasta recubrirlo como totalidad para destacar el destino público e histórico (Eisenstein, 1999, p. 154). Es en este aspecto en *Los hijos de Fierro* el montaje y la estructura narrativa logran organicidad temática y emocional porque la atracción se fundamenta en la reacción del espectador (Eisenstein, 2003, p. 173) El elemento siempre ausente en este filme de Solanas, como en *Sur* o en *Tangos...*, es la transición al opuesto, la organicidad y la estructura operística del cine de Solanas impiden la presencia del contrapunto. La inclusión de escenas documentales del Cordobazo en el filme de ficción sostiene la tesis de organicidad y de totalidad de la historia nacional, que en la visión de Solanas sólo puede ser contra-historia popular o memoria popular, marcada por un realismo poético. Sin embargo, se aleja a la proposición de una antítesis. Es cierto que a través del montaje utilizado por Solanas resulta que no hay contradicción entre mito e historia (Tal, 2004).

De todas formas, es necesario ser cuidadoso con las equiparaciones e influencias entre el cine revolucionario ruso (Eisenstein o Vertov) y el nuevo cine latinoamericano, sobre todo con el “tercer cine” y con el cine ligado al peronismo (Tal, 2004)

17 Tal (2004) señala que el grupo Cine Liberación se acerca al montaje épico que Eisenstein despreciaba por descriptivo y contrario a la dialéctica del montaje dramático. Las relaciones intertextuales que intentamos establecer entre el primer cine soviético, *Los hijos de Fierro* y *Reflexiones de un salvaje* no implican que la tradición de Eisenstein haya sido tomada como referencia única por los directores y resaltamos que las relaciones entre estos son complejas y contradictorias. Solanas, en particular, retoma lo que pueden considerarse los primeros desarrollos de Eisenstein sobre el montaje de atracciones que luego revisaría para postular el montaje intelectual y el de atracción intelectual (Sánchez-Biosca, 1996, p. 114) El aspecto en común entre Cine Liberación y la propuesta de Eisenstein es que éste último sobre niega la posibilidad del cine como retrato de una “realidad” exterior, por el contrario, la especificidad y la importancia del cine derivan de la interpretación de “lo real” que pueda constituirse.



porque no hay en la filmografía de Solanas transiciones al opuesto a través del ritmo, lo que Eisenstein (1999, p. 154) consideraba que era la puesta en imagen del principio dialéctico de la contradicción de la contradicción.

4. REFLEXIONES DE UN SALVAJE: EL EXILIO POLÍTICO

Estamos frente a la intersección entre la representación del exilio y el cine militante. Este filme es parte del movimiento final de los directores que formaron parte del nuevo cine latinoamericano y la antesala del “cine en democracia”. Vallejo combina las comparaciones entre Europa y América Latina en tres secuencias: la de los niños del pueblo que se manifiestan para tener alguna educación formal, el diálogo entre Don Quijote y Martín Fierro y los republicanos asesinados. La rememoración de la Guerra Civil española en el filme funciona como analogía para poner en escena a la represión estatal en la Argentina, que a través de ese recurso no se limita a 1976 sino que se extiende desde mediados del siglo XX en adelante. Si Santiago elige para su filme la Revolución Libertadora y Solanas ata esa etapa con el tercer gobierno peronista, a Vallejo le interesa la lucha antifascista y la república socialista del '36. Allí está el pasado de los inmigrantes españoles en la Argentina y también un lectura del presente, en el '78 poco queda de esos anhelos.

La analogía le sirve también a Vallejo para combinar su afán documental con la ficción: coloca su propio testimonio en cámara a través de la voz de otros, los viejos republicanos relatan la persecución política, la analogía se logra por la fragmentación de la narración y las entrevistas intercaladas, así como por medio de las recreaciones teatralizadas del pasado español y de la infancia del director en Tucumán. El salvaje es el americano desterrado en Europa pero también es el español que se escapa a las montañas persegui-

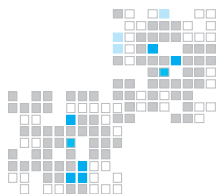
do por los soldados franquistas y que es confinado a una vida de ermitaño.

Reflexiones de un salvaje como *Los hijos de Fierro* es un filme del exilio y no sólo sobre el exilio. La diferencia está en las razones de la expulsión: en *Los hijos de Fierro* es la imposibilidad de Fierro de regresar al territorio nacional por la proscripción, en *Reflexiones de un salvaje* porque hacerlo es poner en riesgo la propia vida, el filme y la integridad física de Vallejo.

En este filme aparecen algunos de los motivos del cine de Vallejo: la vida rural, la relación intergeneracional entre varones de una misma familia y la relación tierra-territorio-provincia. Son marcas de su cine desde *Ollas populares*, pasando por *El camino hacia la muerte del viejo Reales* hasta *El rigor del destino* y *Con el alma*. La tierra es en el cine de Vallejo la historia de los ancestros que en nada se parece a la visión de la historia grandilocuente de Solanas, la tierra para Vallejo cuenta el sufrimiento como lo hizo en *El camino hacia la muerte...* La concepción de la historia en *Reflexiones de un salvaje* indaga en las simetrías entre dos continentes pero es una historia regionalizada, la historia de Tucumán es la historia de la Argentina y la del pueblo Cespedosa de Tormes es la de España. En *Reflexiones de un salvaje* la historia es desgarrado y está signada por la pobreza sin la percepción más combativa y dulcificada de Solanas.

Fragmentos, llanuras y racionalización del pasado

El ritmo del filme es el del recorrido de Vallejo por el pueblo y por el campo. Es alterado, solo por momentos, tanto Vallejo como Solanas, interrumpen el tono del filme para incluir un elemento que domina el clima emocional (el fuego de la fundición o el asesinato de un campesino español). Para escenificar el exilio y su vínculo con la tortura y la muerte, Vallejo provoca la



irrupción del tono dominante del filme y crea un conflicto entre los principios rítmicos y tonales (Eisenstein, 1999, p. 78)

Un recurso semejante utiliza Vallejo al alternar las escenas del asesinato del campesino español con las de un matadero de cerdos, retomando la secuencia de la masacre zarista que tiene como continuación la del matadero en *La huelga* de Eisenstein (1925)¹⁸. Eisenstein afirmaba que en ese filme lo destacable para representar el orden colectivo era la composición y la estructura del filme como sensación de unidad sin interrupciones (1999, p. 60) porque para Eisenstein la metafóricidad no está en el montaje (en la yuxtaposición) sino en los trozos de montaje representacional. Esta es la distancia que se establece entre el uso del montaje antieisensteiniano en *Invasión* y el impacto de los principios formales y estéticos del cine ruso revolucionario en *Reflexiones de un salvaje* y, en menor medida, en *Los hijos de Fierro*. En el filme de Vallejo la asociación entre la matanza de trabajadores y el matadero es temática y rítmica, involucrando aspectos formales y estéticos. *Los hijos de Fierro* y *Reflexiones de un salvaje* a través de este tipo de montaje crean un espacio singular, un comentario del cineasta¹⁹. A pesar de estas cercanías, las disimilitudes entre Vallejo y Solanas son notorias, en *Los hijos de Fierro* no hay la transición al opuesto a través del ritmo (la contradicción de la contradicción) que proponía Eisenstein (op.cit., p. 222) y que Vallejo ejercita como alternancia entre ritmos

morosos del recuerdo de provincia (tiempo de la historia) y el tiempo real (del relato) de las entrevistas en el pueblo de su abuelo en España.

Los tiempos morosos en *Reflexiones de un salvaje*, como si el montaje fuese una forma de hacer infinito un filme, se combinan en paralelo con las entrevistas a los habitantes del pueblo español. Las preguntas por el pasado nos llevan al pasado y Vallejo que recorre el llano nos devuelve al presente, frente a las temporalidades alteradas²⁰ de *Los hijos de Fierro* y de *Reflexiones de un salvaje*, *Invasión* presenta un tiempo aplanado como un presente eterno en el que, sin embargo, el futuro puede anticiparse. Vallejo niega esa posibilidad, el pasado es análogo al presente pero tampoco un retorno como para *Los hijos de Fierro*. Dos analogías del cuerpo diferentes en Vallejo y Solanas y dos analogías sobre la relación entre el pasado y el presente. Tal vez, porque en 1973 y hasta 1975 Solanas está más interesado en diferenciarse de la cinematografía de Cine de la Base y de su explicación del presente²¹.

CONCLUSIONES

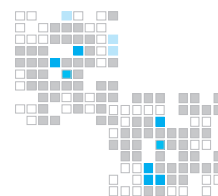
El cine de los Vallejo y Solanas y el de Santiago son muy distantes porque éste no exalta el pasado, como en los filmes de Solanas, sino los vestigios de la memoria. Si para Vallejo lo inevitable de la reiteración del pasado son las condiciones sociales de producción, para Santiago lo es la cultura política

18 El *découpage* de la última secuencia de *La huelga* a la que remite esta secuencia del filme de Vallejo se encuentra en Eisenstein (2003, p. 175-6).

19 A través del “montaje de atracciones” se arrancan fragmentos para provocar un choque emotivo en el espectador (Eisenstein, op.cit.)

20 El tiempo es quebrado a través de elipsis, *raccontos* o ralenties. La presencia de temporalidades alteradas a través de saltos vertiginosos en la cadena de eventos y la construcción de escenas a partir del encuadre antes que del montaje tradicional tienen antecedentes en algunos directores de la “generación del ‘60” de la cual Solanas y Vallejo como integrantes de “Cine Liberación” pretenden diferenciarse. Retornamos, así al quiebre de lo que Burch (1995) llama el “Modo de Representación Institucional” (M.R.I.).

21 Cine Liberación, junto a otros directores, se unió en 1973 al Sindicato de Luz y Fuerza para formar el “Frente de Liberación del Cine Liberación” y presentó proyecto para el desarrollo de la industria cinematográfica al Instituto Nacional de Cine dirigido por Mario Soffici. Por contraposición, antes del pasaje a la clandestinidad en 1973, Cine de la Base explícita en *Los traidores* (1971) sus críticas hacia la burocracia sindical y a las masas obreras que la obedecía por lo que se consideraba corporativismo. Cine Liberación había participado hacia fines de los años sesenta de la Agrupación Peronista de Trabajadores del Cine.



y para Solanas la historia es recurrencia.

La concepción estética y política de los tres directores y de las dos posiciones se traduce en el montaje porque para Solanas y Vallejo el montaje está formado por los cortes abruptos y la reiteración de la imagen mientras que Santiago combina los fundidos a negro con la repetición de sonidos. El montaje fragmentario y el valor de la puesta en escena de *Invasión*, vagamente recuerdan a Solanas, que, de todas formas, se reconoce por la exageración de las presencias en el cuadro, al igual que Vallejo. Sin embargo, tanto para Solanas como para Santiago la cultura parece ser la determinación primaria mientras que Vallejo se remite a las condiciones materiales, al menos, en *Reflexiones de un salvaje*. Es un indicio de las diferencia que podemos encontrar entre dos directores de una misma filiación política, que formaron parte de un mismo ideario cinematográfico-político y que, sin embargo, no están las contradicciones internas. *Invasión* es el espacio mítico de una tragedia e indica las potencialidades y los límites de la concepción épica de la política en un proyecto revolucionario, *Los hijos de Fierro* es la ilusión de una victoria que desde la narración de *Reflexiones de un salvaje* es la del fracaso de un proyecto político, sin embargo, lo que parece no advertirse en *Los hijos de Fierro* es que hacía tiempo que estaba quebrado.

Esas dos posiciones parecen encontrarse en algunos tópicos pero para separarse y así, también, se remarcan las distancias entre los tres directores. La insistencia del tópico de los límites y de la exclusión en *Invasión* aparece territorializado al igual que en *Los hijos de Fierro* aunque sobre este eje las representaciones sean opuestas. Buenos Aires no es metáfora de la nación para Santiago sino que los límites geográficos y los mapas de la ciudad en *Invasión* marcan la oposición al latinoamericanismo que sostienen Solanas y Vallejo. Para Santiago el espacio está recortado y no hay ni siquiera hay allí una visión grandilocuente de la pampa que para Solanas es un espacio de desierto pero también de refugio y salvación. Ante la porteñización de la historia de estas dos posiciones que, sin embargo, son opuestas, Vallejo responde con el regionalismo de las provincias del norte y a través de la espacialización del exilio, la analogía con el exilio republicano español, logra internacionalizar al último exilio argentino. Ese exilio tampoco es el que comienza en la última secuencia de *Invasión* ni el que continúa con la escena de la tortura y la liberación del Hijo Menor en *Los hijos de Fierro*, son las figuras de tres tipos de exiliados y su relación con los períodos que sellaron la partida. El exilio político no es repetición de la historia sino una marca de un pasado común.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BURCH, Noël. *El tragaluz del infinito* (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico). Madrid: Cátedra, 1995.

CAVAROZZI, Marcelo. *Autoritarismo y democracia*. Buenos Aires: Eudeba, 2002.

CIRIA, Alberto. *Treinta años de política y cultura*. Recuerdos y ensayos. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1990.

EISENSTEIN, Sergei. *La forma del cine*. México: Siglo XXI Editores, 1999.

_____. *El sentido del cine*. México: Siglo XXI Editores, 2003.

GETINO, Octavio y VELLEGGIA, Susana, *Historias del cine de la revo-*

lución. Aproximación a las teorías y prácticas del cine político en América Latina (1967-1977). Buenos Aires: Museo del Cine Pablo C. Duckó Hicken- Grupo Editor Altamira, 2002.

JAMESON, Frederic. *La estética geopolítica*. Barcelona: Paidós, 1995.

KANG, Jung Ha. La forma es el mensaje. A propósito de *Invasión* de Hugo Santiago In: GONZÁLEZ, Horacio (Comp.). *Decorados*. Apuntes para una historia social del cine argentino. Buenos Aires: Edición Manuel Suárez, 1993.

LUSNICH, Ana Laura. La polaridad universalismo regionalismo en el cine argentino de los años sesenta y setenta, documento del Proyecto

UBACyT *Potencia y alcances de la dicotomía Civilización y Barbarie en el cine argentino y latinoamericano (1956-1983)*, Buenos Aires: SECyT, mimeo, 2006.

MARX, Karl. *La ideología alemana*. Montevideo: Ed. Pueblos Unidos, 1958.

MESTMAN, Mariano. Postales del cine militante argentino en el mundo. In: *Kilómetro 111*, septiembre, N° 2. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2001.

MONTEAGUDO, Luciano. *Fernando Solanas*. Colección Los directores de cine argentino. Centro Editor de América Latina (CEAL), Buenos Aires, 1993.

NOVARO, Marcos; PALERMO, Vicente. *La dictadura militar 1976/1983*. Del golpe de Estado a la Restauración democrática. Colección Historia argentina, Tomo 9. Buenos Aires: Paidós, 2003.

OUBIÑA, David. En los confines del planeta, In: OUBIÑA, David (comp.) *El cine de Hugo Santiago*. Buenos Aires: Ediciones Nuevos Tiempos, 2002.

RUSSO, Eduardo A. *Diccionario de cine*. Buenos Aires: Paidós, 2003.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. *El montaje cinematográfico*. Teoría y análisis. Barcelona: Paidós, 1996.

SOLANAS, Fernando y GONZÁLEZ, Horacio. *La mirada. Reflexiones sobre cine y cultura*. Buenos Aires: Punto Sur, 1989.

_____, y GETINO, Octavio. *Cine, cultura y descolonización*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1973.

STAM, Robert. *Teorías del cine. Una introducción*. Barcelona: Paidós, 2001.

TAL, Tzvi. *Influencias estéticas de Eisenstein y Vertov sobre el cine militante argentino: Los traidores y Los hijos de Fierro*. Disponible en: www.avizora.com/publicaciones/cine/textos/influencia_eisenstein_cine_militante_argentino_0035.htm. Acceso en 17 de agosto de 2004.

TERÁN, Oscar. *Nuestros años sesentas*. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina 1959-1966. Buenos Aires: El Cielo por Asalto, 1993.

VALLEJO, Gerardo. *Los caminos del cine*. Buenos Aires: El Cid Editor, 1984.

FICHAS FILMOGRÁFICAS

Título original: *Invasión*. Dirección: Hugo Santiago. Guión: Jorge Luis Borges y Hugo Santiago. Argumento: Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. Producción: Hugo Santiago. Asistente de Dirección: Esteban H Etcheverri. Fotografía: Ricardo Aronovich y Adelqui Camusso. Cámara: Enrique Filipelli. Música: Edgardo Cantón con milonga de Aníbal Troilo y Jorge Luis Borges interpretada por Ubaldo de Lío y Roberto Villanueva. Sonido: Edgardo Cantón. Escenografía: Leal Rey. Vestuario: Julia Malfetani. Montaje: Oscar Montauti. Año de producción: 1969. Año de estreno: 16 de octubre de 1969; 1986; 2002. Intérpretes: Olga Zubarry (Irene), Lautaro Murúa (Julián Herrera), Juan Carlos Paz (Don Porfirio), Roberto Villanueva (Silva), Martín Adjemián (Irala), Aldo Mayo (Jefe del grupo invasor), Juan Carlos Galván (Jefe de otro grupo invasor), Lito Cruz (Jefe del grupo sur). Formato: 35 mm. Tipo: blanco y negro. Duración: 125 min.

Título original: *Los hijos de Fierro (Le fils de fer)*. Dirección: de Fer-

nando Solanas. Producción: Edgardo Pallero/ Argentina, Alemania, Francia. Fotografía: Juan Carlos Desanzo. Música: Alfredo Zitarrosa y Roberto Lar. Sonido: Abelardo Kuschnir. Montaje: Luis César D'Angiolillo. Años de producción: 1971-75. Año de estreno: en Francia: 1978; en Argentina: 12 de abril de 1984. Intérpretes: Julio Troxler (Hijo Mayor), Martiniano Martínez (Picardía), José Almejeiras (Hijo Menor), Arturo Maly (Capitán Cruz), Aldo Barbero (*voz en off*), Fernando Vegal (*voz en off*), y Dalmiro Sáenz (*voz en off*). Formato: 35 mm. Tipo: blanco y negro. Duración: 125 min.

Título original: *Reflexiones de un salvaje*. Dirección: Gerardo Vallejo. Guión: Gerardo Vallejo. Productor: Gerardo Vallejo. Producción: Argentina, España, México. Fotografía: Gerardo Vallejo. Editor: José Salcedo. Música: Chango Fariás Gómez. Año de producción: 1978. Año de estreno: 1984. Formato: 35 mm. Tipo: color. Duración: 90 min.

