

LA HORA DE LOS HORNOS, EL PERONISMO Y LA IMAGEN DEL "CHE"* POR MARIANO E. MESTMAN

MARIANO E. MESTMAN es licenciado en Ciencias de la Comunicación en la Universidad de Buenos Aires. Integra el grupo de investigación «Arte, Cultura y Política en los Años Sesenta», de la Facultad de Ciencias Sociales (UBA). Es co-editor de la revista *Causas y Azares*, especializada en temas de comunicación y cultura. Actualmente cursa el programa de Doctorado en Historia del Cine, en la Facultad de Filosofía y Letras de la UAM.

* Una versión reducida de este artículo fue publicada en la revista *Film* (Buenos Aires), n° 21, agosto de 1996.

Cuando *La hora de los hornos* (Fernando Solanas y Octavio Getino) se estrenó en las salas de Buenos Aires, a fines de 1973, los anuncios periodísticos hablaban de «la película argentina más premiada y vista en el mundo». Consagrada primero en la IV Muestra Internacional del Nuevo Cine de Pesaro (Italia), en junio de 1968, y a partir de allí en diversos festivales internacionales, había alcanzado una significativa difusión clandestina o semiclandestina, según el período, a partir de la segunda mitad de 1968 en la Argentina. En 1973, con la apertura política —luego de seis años de dictadura militar y de dieciocho años de proscripción electoral del movimiento político mayoritario, el peronismo—, llegaría al circuito de salas con la categoría de film de «interés especial». *La hora de los hornos* constaba de tres partes, con una duración total de más de cuatro horas. Pero en 1973 sólo se estrenó la primera (*Neocolonialismo y violencia*), la más conocida y con una estructura formal «más adecuada» para el circuito comercial.

Las críticas periodísticas de ese año en muchos casos retomaron juicios ya señalados por la crítica local o la internacional en los años previos. En general se rescataba su valor documental, el trabajo de montaje, así como cierta audacia de lenguaje en la combinación de variados recursos, y se cuestionaba el esquematismo y maniqueísmo de partes del film. Según fuera el crítico, la opción política del grupo recibía mayor aceptación o rechazo.

Uno de los hechos más cuestionados fue la ya famosa modificación del final de la primera parte: los últimos cuatro minutos que en la versión original de 1968 estaban ocupados por la imagen fija del rostro del «Che» Guevara (la del «Che» muerto, el «Che»-Cristo), en la versión de 1973 eran reemplazados por imágenes documentales de sucesos significativos, movilizaciones y personajes protagonistas de la política argentina y latinoamericana en los años que separan ambas versiones. En la última, la imagen del Che se mantenía, aunque ya no oficiaba a modo de opción final, ocupaba mucho menos tiempo y de algún modo aparecía diluida entre otras: junto a imágenes de discursos de Juan Domingo Perón y Evita, o la fotografía de Perón con su segunda mujer —luego presidenta— Isabel Martínez, encontramos imágenes del Cordobazo —aquellas presentes en casi todo el cine político contestatario de esos años, las del pueblo apedreando a la policía montada que retrocede—, la masacre de Trelew, la movilización popular cuando la asunción de Héctor J. Cámpora, líderes regionales como Castro, Torres, Allende y Torrijos, movilizaciones en América Latina y el Tercer Mundo, y su presión¹.



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



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

Intermedio de una proyección de *La hora de los hornos*. En la sala se puede ver un cartel con la frase *Incidadora tomada de Frantz Fanon*.



1. El Cordobazo (29 y 30 de mayo de 1969) fue el mayor levantamiento obrero y popular de esos años. Se desató a partir de una convocatoria a huelga general para protestar contra medidas del régimen militar. La ciudad de Córdoba fue tomada por los manifestantes, registrándose choques con las fuerzas del orden hasta la disolución de la protesta por el ejército. Se convirtió en un símbolo de la lucha popular argentina (incluso hay un cine del Cordobazo) y dio origen a un período de lucha de calles. En segundo lugar, se conoce como «masacre de Trelew» la ejecución ilegal, el 22 de agosto de 1972, de diecinueve presos políticos de las organizaciones armadas argentinas. Una semana antes habían sido recapturados en el aeropuerto de Trelew cuando tras una fuga de la cercana cárcel patagónica de Rawson intentaban tomar un avión. En dicho vuelo lograron salir del país otros seis importantes dirigentes guerrilleros. Como represalia, se produjo el asesinato del resto, camuflado como un nuevo intento de fuga. Sin embargo, hubo tres sobrevivientes. Poco después, Raymundo Gleyzer y su grupo Cine de la Base realizaron el documental *Ni olvidó ni perdón* sobre estos hechos. Y por último, Héctor J. Cámpora llegó a la presidencia como candidato de Perón. Apoyado por la mayoría de los sectores juveniles y de izquierda del movimiento, su asunción el 25 de mayo de 1973 se convirtió en una fiesta popular. Diversos grupos de cine militante peronista, entre ellos Cine Liberación, participaron en la filmación de los actos y movilizaciones populares. También el cubano Santiago Álvarez, que había viajado acompañando al presidente Dornicós, realizó un documental titulado *El nuevo tango*.

2. Homero Alsina Thevenet. *El cine: gente, películas, hechos* (Buenos Aires, Fraterna, 1986).

Además del rechazo de este cambio por otras tendencias del cine político, desde un sector de la crítica cinematográfica un cuestionamiento persistente fue el del crítico rioplatense Homero Alsina Thevenet. Aun cuando elogiaba por lo inédito el relevamiento de las condiciones de vida en América Latina que aportaba el film y rescataba «... la habilidad con que (los realizadores) compaginan sus kilómetros de imágenes y sus volúmenes de conceptos, con algunos aciertos de ritmo y de sonido que han impresionado debidamente a la crítica europea», cuestionaba con cierta ironía las afirmaciones y especulaciones más asociadas a la doctrina peronista, cierta «simpleza tan efectista» en la denuncia de la penetración económica y cultural y, fundamentalmente, la ya referida modificación del final, asociándola al abandono de las ideas revolucionarias por el alineamiento bajo la verticalidad del peronismo en el gobierno².

Por su parte, los realizadores justificaron la modificación señalando que se trataba de un acortamiento de la imagen y no una supresión, además de que resultaba necesaria una adaptación a la nueva coyuntura histórica en la que la opción guerrillera sintetizada en la imagen del «Che» perdía sentido en el marco de la necesidad de una política institucional con el peronismo en el gobierno. Asimismo, se insistía en que por el tiempo transcurrido resultaba necesario incorporar referencias a las principales luchas nacionales y regionales ocurridas entre ambas versiones del film.

Es importante recordar que en su propuesta original el grupo Cine Liberación concebía el film como una obra «abierta e inconclusa». En tanto film-acto, *La hora de los hornos* buscaba desencadenar un acto político en torno a su exhibición clandestina, e incluso la segunda parte del film estaba formalmente estructurada en ese sentido (desde la pantalla se convocaba al debate y la acción). Recuérdese aquella frase tomada de Frantz Fanon, presente en los comienzos de la segunda parte y colocada en un cartel cerca de la pantalla en muchas exhibiciones: «Todo espectador es un cobarde o traidor». El lugar central que asumía en la propuesta del cine militante la instrumentalización del film en la acción política a través de las proyecciones con organizaciones populares, contemplaba las modificaciones al propio film. En nuestra opinión, la modificación de 1973, lejos de constituir un hecho excepcional o un cambio radical en la evolución político-cinematográfica de Cine Liberación —según parece indicar cierta lectura de la misma—, es coherente con el camino recorrido por el grupo en los agitados cinco años que separan ambas versiones de la obra.

DE TEXTOS Y CONTEXTOS (1968-1973)

La figura del «Che» había funcionado en Argentina a lo largo de la década de los sesenta, asociada a la Revolución Cubana, como una suerte de horizonte unificador en lo político para diversas fracciones intelectuales de izquierda. Tras su asesinato en Bolivia en octubre de 1967, su imagen encontraría inmediatamente un lugar destacado en producciones culturales. Entre los artistas plásticos, por ejemplo, se sucedieron una serie de obras y acciones. A fines de noviembre de ese mismo año, bajo el genérico nombre «Homenaje a Latinoamérica», se convocó una muestra colectiva en homenaje a «un hombre que re-

3. Carpani, reconociéndose en el muralismo latinoamericano, colaboró desde comienzos de la década con los sindicatos, realizando murales, *affiches*, callejeros o ilustraciones para publicaciones. En 1959 había fundado el Movimiento Espartaco. En 1961 se separó del grupo para trabajar con las organizaciones gremiales. Asimismo publicó una serie de ensayos sobre arte y política. Identificado con la denominada «izquierda nacional» —que contribuyó a desarrollar— y vinculado a los sectores «duros» del sindicalismo peronista, Carpani construyó su identidad artístico-política en oposición tanto a los plásticos vinculados al Partido Comunista como a la vanguardia artística nucleada en torno al Instituto Di Tella. Aun así, participó de muestras de arte político colectivas con plásticos de esos otros sectores. *La hora de los hombres* incorpora en su segunda parte uno de los *affiches* más difundidos del artista: «BASTA», realizado para la Semana Nacional de Protesta de fines de mayo de 1963 convocada por la CGT y con el que se cubrieron las paredes de varias ciudades. Respecto del sector politizado de la vanguardia plástica argentina en esa coyuntura, véase, Ana Longoni y Mariano Mestman, «Vanguardia y revolución: acciones y definiciones por una "nueva estética", Argentina, 1968», en VVAA, *La abolición del arte* (México, UNAM, 1998).

4. Véase Ana Longoni, «Sobre, una antrevista en el año del Cordobazo» (*Causas y Azules*, [Buenos Aires], n° 2, otoño de 1995).

5. Véase Mariano Mestman, «Consideraciones sobre la confluencia de núcleos intelectuales y sectores del movimiento obrero, 1968/1969», en VVAA, *Cultura y política en los años sesenta* (Buenos Aires, CBC, 1997). Cine Liberación se vinculó a la CGTA con las proyecciones clandestinas de *La hora de los hombres* y con la corta experiencia de los *Cineinformes de la CGTA*. Se trató de un noticiero cinematográfico —a cargo de O. Getino, G. Vallejo y N. Juárez— cuyo único número se exhibió por primera vez el 16 de enero de 1969 en la sede de la central obrera. Con el objetivo de convertirse en un

presenta a nuestra América» —en alusión al «Che»—, en la que cada artista presentó su trabajo en un bastidor de un metro por un metro sobre la silueta del rostro del Che trabajada con técnica libre. A poco de inaugurada en el local de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP), en pleno centro de Buenos Aires, la muestra fue clausurada por la policía. En la misma línea, en octubre de 1968, a un año de la muerte, la SAAP organizó otra muestra colectiva. A partir de una misma figura del «Che», de cuerpo entero, cada artista la trabajó a su manera para conformar un panel continuado que cubría todo el ambiente. Esa figura se repetía enlazada con sus brazos a una multitud presentada a través de los contornos de figuras humanas. Al día siguiente a la inauguración, el local fue cerrado.

Además de estas exposiciones colectivas, así como la imagen del «Che» sería incorporada por el máximo exponente del arte político de la década de los sesenta, Ricardo Carpani, a su gráfica política, en esos años su figura se constituyó también en un referente para un sector de la vanguardia plástica en el marco de la búsqueda de una nueva estética, donde confluyeran el arte y la política. Esto se expresa, a mediados de 1968, en el manifiesto leído por plásticos de vanguardia de la ciudad de Rosario al interrumpir una conferencia de Jorge Romero Brest, director del Centro de Artes Visuales del principal motor institucional de la experimentación durante la década, el Instituto Di Tella: «Declaramos que la vida del 'Che' Guevara y la acción de los estudiantes franceses son obras de arte mayores que la mayoría de las paparruchadas colgadas en los miles de museos del mundo (...). Mueran todas las instituciones, viva el arte de la Revolución». También con motivo del primer aniversario, un grupo de plásticos de vanguardia organizó una acción particular: intentaron, sin suerte, teñir las aguas de las fuentes de las principales plazas porteñas de color rojo, en alusión a la sangre derramada del líder guerrillero.

Si tomamos estos ejemplos del campo de las artes plásticas es porque Cine Liberación incorpora ya en *La hora de los hombres* imágenes previas de la gráfica política de Ricardo Carpani, y comparte hacia fines de 1968 algunas instancias comunes con él y con los plásticos de vanguardia referidos³. Incluso, en particular a través de Octavio Getino, confluiría con algunos de estos últimos a comienzos de 1969 en la realización de una experiencia original conocida como «Sobre, la cultura de la liberación»⁴. Si esta *anti-revista* planteaba una ruptura con el formato tradicional, también lo hacía en uno de sus materiales: un cartel con la imagen del «Che» (la más difundida de Alberto Korda) y la consigna «un guerrillero no muere para que se lo cuelgue en la pared». Se trataba de un *anti-affiche* elaborado por el plástico Roberto Jacoby, que así cuestionaba tempranamente la utilización masiva de esa imagen.

Estas breves referencias a la presencia de la figura del «Che» en la producción cultural de esos años dan cuenta de su lugar, y el de su imagen, en el momento de aparición de la primera versión de *La hora de los hombres*. En 1968 esa imagen todavía funciona como unificadora para diversos sectores, en un clima de oposición frentista a la dictadura del general Onganía. Esa oposición fue expresada y promovida, en gran medida, por la CGT de los Argentinos (CGTA), que —surgida en abril de ese año a partir de una nueva división del sindicalismo peronista y dirigida por sus sectores combativos— se convirtió en un referente para núcleos intelectuales, profesionales y culturales que buscaban integrar su actividad específica con la intervención política⁵.

Considerando que el espacio de oposición generado en torno a la CGTA expresaba lazos de solidaridad que venían constituyéndose previamente y que incluyeron vías de

instrumento de contrainformación, se abría con las palabras de Raimundo Ongaro, secretario general de la CGTA, e incluía informes sobre la huelga petrolera de fines del 68, la situación del norte tucumano tras el cierre de Ingenios Azucareros, y la evocación del 17 de octubre de 1945.

6. Citado en Roberto Baschetti, *Documentos de la Resistencia Peronista (1955-1970)* (Buenos Aires, Puntosur, 1988), p. 273.

7. Aunque, como vemos, ya con *La hora de los hombres* se asumía la identidad peronista y algunas unidades móviles de proyección clandestina en la Argentina incorporaban a su exhibición un corto documental de unos diez minutos con un mensaje de Perón filmado por un integrante de Cine Liberación en Madrid hacia 1969, por las particularidades de la exhibición clandestina en Argentina —muchas veces se exhibía sólo la primera parte, la «menos peronista»—. *La hora de los hombres* recamó un circuito más amplio que el de los militantes y adherentes peronistas.

8. Si el primero —estructurado en tres partes en las que Perón contaba su experiencia antes de asumir el gobierno en 1946, la gestión de gobierno y el período conocido como de la *Resistencia*— estaba destinado a un público básicamente peronista, pero no necesariamente militante, *Actualización política y doctrinaria para la toma del poder* se dirigía a lo interno del Movimiento, a sus cuadros y activistas. Se trataba, en este caso, de un testimonio de tipo conceptual sobre la doctrina justicialista y su actualización a fines de la década del sesenta, donde hablaba Perón dirigiéndose en general a la cámara.

Cine Liberación con Perón en Madrid (1971). De izquierda a derecha: Gerardo Vallejo, Fernando Solanas, Juan Domingo Perón y Octavio Getino.



comunicación entre peronismo y guevarismo como las intentadas por el dirigente de la Resistencia Peronista, John William Cooke; se comprende el significativo espacio que podía ocupar la imagen del «Che» respecto de los sectores combativos del peronismo. Pero también respecto del lugar en que en ese momento buscaba ubicarse Perón. Es decir, a mediados de los sesenta, enfrentado al poderoso dirigente sindical peronista Augusto T. Vandor, que buscaba alcanzar un vuelo propio, el líder en el exilio intentaba estrechar lazos con los sectores duros o combativos de su movimiento. Si en 1966, frente al golpe militar de Onganía, había promovido «desensillar hasta que aclare», poco después apoyaría —por lo menos en su primer año— a la CGTA, enfrentada por igual a las burocracias sindicales y al régimen militar. Asimismo, a pocos días de la muerte del «Che», en una carta al Movimiento, Perón lo caracterizaba como «la figura joven más extraordinaria que ha dado la revolución en Latinoamérica» y lo reivindicaba desde la historia del peronismo: «El Peronismo, consecuente con su tradición y con su lucha, como Movimiento Nacional, Popular y Revolucionario, rinde su homenaje emocionado al idealista, al revolucionario, al Comandante Ernesto 'Che' Guevara, guerrillero argentino muerto en acción empuñando las armas en pos del triunfo de las revoluciones nacionales en Latinoamérica»⁶.

En ese marco, en su versión original, el extenso fragmento final de *La hora de los hombres* con la imagen del «Che» funcionaba en la propuesta de Cine Liberación como *opción*; articulando la primera parte del film, destinada a denunciar la situación de dependencia nacional y regional, y la segunda parte, la crónica del desarrollo de lo que consideraban el movimiento de liberación en la Argentina: el peronismo, en el gobierno (1946-1955) y en la Resistencia (desde 1955). De ahí que si la primera parte estaba dedicada «al 'Che' Guevara y a todos los patriotas que cayeron en la lucha por la liberación iberoamericana», la segunda lo estaba al «proletariado peronista».

Ahora bien, a comienzos de los años setenta, Cine Liberación asumiría una vinculación cada vez más estrecha con Perón y el Movimiento⁷. Esto se consolida entre 1971 y 1972 con la realización de los largometrajes documentales *Perón, la revolución justicialista* y *Actualización política y doctrinaria para la toma del poder*, surgidos a partir de una serie de materiales documentales y filmaciones a Perón en su residencia de Puerta de Hierro (Madrid)⁸. Financiados por empresarios del Movimiento Nacional Justicialista, Cine Liberación consideraba estos materiales como «el punto más alto de su integración como cineastas revolucionarios a la experiencia histórica del pueblo» y planteó su utilización por el conjunto del Movimiento y no por un sector en particular.

Esta inscripción militante de Cine Liberación en el Movimiento Peronista y la consecuente asunción del liderazgo de Perón incluyó en 1972 una explicitación de la posibili-

dad de pasar de la exhibición clandestina a la lucha por la exhibición en el circuito de salas comerciales, ante la alternativa de una apertura política con elecciones libres que derivasen en el triunfo y el retorno del líder exiliado al gobierno. Esto es lo que sostenía Octavio Getino desde una nota editorial del único número de la revista *Cine*

y *Liberación*, aparecida en ese año. Aún con precaución (piénsese en los condicionamientos del entonces presidente, general Lanusse, a la institucionalización), Getino hablaba de la apertura de una nueva etapa para los films políticos y de la posibilidad de ocupar espacios institucionales con la llegada de un nuevo gobierno popular; como ocurriría en 1973, cuando asumió la dirección del Ente de Calificación Cinematográfica.

Entonces, desde sus comienzos, y en particular con los largometrajes documentales de 1971-1972, Cine Liberación mantuvo como principio de identidad política el liderazgo de Perón. Y en este sentido, el cambio del final de *La hora de los hornos* puede pensarse también como expresión del desplazamiento del lugar ocupado por el «Che» en la política pendular de aquel. Es decir, en la versión de 1973, Cine Liberación no abandona al «Che», sino que lo desplaza de ese lugar casi excluyente —en cuanto opción— que le había adjudicado en el clima de 1968, a una expresión más de las luchas de los pueblos del Tercer Mundo —junto a Perón e Isabel, sí, pero también a los mártires populares de Trelew y el Cordobazo—. En la coyuntura argentina de 1973, con el regreso de Perón, todo ello pasaba a funcionar, en la perspectiva de Cine Liberación, como símbolo de las luchas de una etapa anterior. En su tercer presidencia Perón encaraba la tarea de la *reconstrucción nacional*, a lo sumo de la *liberación*, pero ya no del *socialismo*; la imagen del «Che» debía ser reubicada. Si como producto de su política pendular, Perón podía en 1967-1968 confundirse en un acercamiento al líder guerrillero recién asesinado, en 1973, en cambio, el péndulo se ubicaba en otro lugar: en el estrechamiento de la relación con el ala sindical y burocrática del Movimiento Peronista y la condena —luego, el ataque— a los sectores juveniles y combativos.

LA HORA DE LOS HORNOS Y EL MOVIMIENTO DEL NUEVO CINE LATINOAMERICANO

Menos conocidos que esta modificación de *La hora de los hornos* de 1973 son cambios anteriores decididos a partir de algunos debates suscitados por el film a un año de su presentación en Pesaro en 1968. A esto nos referimos a continuación a partir de un documento inédito que encontramos hace unos años en la Cinemateca de Cuba en La Habana. Se trata de una nota o carta de fines de 1969, firmada por Pino (Solanas) y dirigida a Alfredo (Guevara), entonces director del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC). Las observaciones contenidas respecto de diversas partes del film, como veremos, aportan elementos para indagar en las tensiones, matices y diferencias presentes en el interior del movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano en un período (1968-1974) muchas veces analizado bajo un manto de uniformidad derivado de su característica más evidente, la politización directa del cine.

La nota se inicia señalando que las indicaciones expuestas completarían una conversación sostenida el día anterior, seguramente en el marco del II Festival de Cine y Encuentro de Realizadores de Viña del Mar (Chile) de 1969. Resulta necesario, en consecuencia, detenernos un momento en dicho evento⁹.

Aunque el origen del Nuevo Cine Latinoamericano se remonta a mediados de la década de los cincuenta, suele considerarse el Festival de Viña del Mar de 1967 como hito fundacional de una suerte de *movimiento regional*. Este evento, junto a la I Muestra del Cine Documental Latinoamericano de Mérida (Venezuela) de 1968 y el Festival de Viña del Mar de 1969, constituyeron las instancias iniciales de encuentro, comunicación y proyección del Nuevo Cine Latinoamericano en la propia región, fortalecido por una rica e innovadora producción independiente, en general social o políticamente comprometida, proveniente de diversos países.

9. La carta está fechada el 3 de noviembre de 1969. El Festival se desarrolló entre el 24 de octubre y el 1 de noviembre de dicho año. En los fragmentos de la carta que reproducimos en adelante, las mayúsculas y subrayados son del original; los comentarios en nota al pie son nuestros.

10. En la edición de Viña del Mar de 1967, aunque la intervención política desde el cine fue un tema presente, se registró una mayor diversidad en los problemas planteados y el Programa final. Respecto de Mérida, sirva como ejemplo de lo señalado la siguiente aclaración sobre los criterios de adjudicación de premios: «El jurado subraya que la importancia de esta Muestra radica en la novedad y el compromiso que ponen en evidencia el dinamismo político y social de la realidad latinoamericana y la voluntad de transformación revolucionaria de sus estructuras. Apoyados en estos principios los miembros del Jurado han discernido los premios y menciones». Mérida, 30 de septiembre de 1968 (Firmado por Guido Aristarco, Rodolfo Ezaguirre, Agustín Mahieu, Marcel Martín y José Wainer).

11. Como sostenía la revista peruana *Hablemos de Cine* (n° 52, marzo-abril de 1970), «la posición a favor de un cine beligerante (clandestino o no) monopolizó las conversaciones». Aun reconociendo la utilidad de las temáticas tratadas, la revista observaba que su preeminencia desplazó temas tan centrales en encuentros anteriores, y todavía importantes, como los referidos a la distribución y circulación de los films latinoamericanos, sólo presentes —decía— en discusiones marginales.

12. Piénsese, por un lado, en las duras críticas a la izquierda tradicional argentina, sea por su *antiperonismo* o por su *reformismo*. Por otro lado, el film asumía un tercermundismo que si bien orientaba su enfrentamiento contra el imperialismo norteamericano, hacía referencia explícita a la existencia de dos imperialismos. Esto tenía que suscitar una atención particular en la izquierda comunista en esos meses inmediatamente posteriores a la invasión soviética de Checoslovaquia. Recuérdese la posición asumida por Cuba.

En la Muestra de Mérida (septiembre de 1968), *La hora de los hornos* tuvo su presentación pública en la región; se proyectó la primera parte, que recibió una calurosa acogida, y Solanas obtuvo uno de los tres premios del jurado (los otros fueron para el cubano Santiago Álvarez y el boliviano Jorge Sanjinés). La centralidad de la intervención política en las búsquedas del nuevo cine latinoamericano expresada ya en esta muestra¹⁰, fue ratificada y ampliada por el Festival de Viña del Mar de 1969. En términos similares a lo ocurrido en Pesaro en 1968, al año siguiente en Viña se eliminaron los premios en todas las categorías, buscando suprimir así el carácter competitivo, y se propuso un funcionamiento en asamblea, con reuniones plenarias abiertas. El ánimo general agitativo y militante se expresó ya con que la Presidencia Honoraria del Encuentro de Cineastas paralelo al Festival fuera otorgada, por aclamación general, a Ernesto «Che» Guevara. Asimismo, la cuestión del «cine como arma revolucionaria» ocupó el centro de los debates¹¹.

Diversas notas periodísticas y testimonios insisten en el carácter a la vez fraternal y polémico del evento; y desde el comienzo se verificó un conflicto que involucró al film argentino y sus realizadores. En una crónica de la segunda reunión plenaria de cineastas, el diario *La Unión de Chile* (29 de octubre de 1969) registraba una polémica que, afirmaba, estuvo a punto de quebrarla. En medio de la discusión del tema central, «Imperialismo y cultura», el cineasta Raúl Ruiz —en nombre de la delegación chilena— manifestó su disconformidad con el tono «declamatorio, vago e impreciso, casi parlamentario» con que se estaba dando la discusión. Su ataque se centró en la exposición que minutos antes había realizado Fernando Pino Solanas, a quien acusó de haberse limitado a «contar de nuevo su película», exhibida íntegra el día anterior. Ruiz lamentó el hecho de que el «Che» Guevara hubiera sido aclamado presidente honorario del encuentro, por considerarlo una falta de respeto hacia su figura; y dijo: «En vez de estar repitiendo lugares comunes sobre las relaciones entre imperialismo y cultura, que todos conocemos y contra las que todos estamos, la delegación chilena prefiere retirarse a una sala contigua a discutir problemas mucho más urgentes, como los de producción, distribución y exhibición».

Según esta crónica, la intervención de Ruiz se correspondió con una intervención posterior en el mismo sentido del crítico de la revista chilena *Ercilla*, Hans Erhmann. Pero si hasta aquí el cuestionamiento podía referirse a cuáles eran los problemas principales que había que abordar, la intervención posterior de un miembro del Comité Organizador, Guillermo Aguayo, aun cuando a título personal llevó el cuestionamiento al propio carácter político que asumía el Encuentro de Cineastas, sostuvo que lamentaba que este «degenerase en una asamblea de activistas políticos». En este punto, en lo que hasta allí aparecía como una polémica con la intervención de Solanas, el máximo representante de la delegación cubana, Alfredo Guevara, tomó la palabra; reafirmó que efectivamente los cubanos presentes eran activistas políticos y sostuvo que no aceptaba ese tipo de imputaciones que menospreciaban a la delegación cubana. En el mismo sentido se expresó Santiago Álvarez, presidente del encuentro.

Considerando el destacado lugar ocupado por Cuba en el naciente Nuevo Cine Latinoamericano y, en particular, en Viña del Mar en 1969 —por la referencia general de su Revolución y por los logros alcanzados en su cinematografía especialmente en esa coyuntura—, sin duda los cineastas argentinos se habrán sentido directa o indirectamente respaldados por las posiciones asumidas por los representantes cubanos en el debate. Sin embargo, aun existiendo perspectivas compartidas entre ambos, la opción peronista de *La hora de los hornos* —con sus implicaciones¹²— tenía que significar una tensión no menor.

13. Luego, en la nota, se encuentran comentarios sobre el final de la primera parte del film, su objetivo e importancia en el conjunto y las limitadas posibilidades de introducir cambios en la misma. Sobre esto nos detendremos en el punto siguiente.

14. Aunque se utiliza este término, a veces se trata de fragmentos que involucran más de una secuencia cada uno.

15. Véase Mariano Mestman, «Notas para una historia de un cine de contrainformación y lucha política» (*Causas y Azares*, n.º 2, invierno de 1995).

16. Es el caso de la aclamación generalizada recibida en el clima asambleístico de Pesaro en 1968. Piénsese que ese tipo de ambiente suele ser asimismo solidario con críticas como la de Cine Liberación respecto del denominado «segundo cine» o Nuevo Cine argentino de los primeros años sesenta. Un tipo de polémica que, aunque legítima, alcanza muchas veces lo que Paranaquá denomina «apreciaciones generalizadas», típicas de los caprichos festivaleros bastante alejados de la realidad», en Paulo Antonio Paranaquá, «América Latina busca su imagen», en *Historia General del Cine. Volumen X. Estados Unidos (1955-1975). América Latina* (Madrid, Cátedra, 1996), pp. 335-339. Ya desde ese primer festival, *La hora de los hombres* fue objeto de polémicas.

Fernando Solanas (derecha), uno de los directores de *La hora de los hombres*, junto al músico Luigi Nono en Mérida (Venezuela), 1968.

Esto último nos conduce directamente a las observaciones de la nota enviada por Solanas a Alfredo Guevara. En particular a unas primeras indicaciones sobre cortes en la segunda parte del film, que los realizadores consideraban debían hacerse a la versión original para su proyección pública en Cuba¹³.

Ante la extensa duración total de la película (cuatro horas y veinte minutos) se aconsejaba dividir la exhibición en dos proyecciones separadas por «un buen entreacto»: la primera parte, por un lado; la segunda y tercera juntas, por otro. Asimismo, para las proyecciones públicas, se indicaba la reducción de la segunda parte en alrededor de quince o veinte minutos, «suprimiendo tres secuencias»¹⁴: la referida a «Los sectores medios y la intelectualidad», por considerar que «políticamente es incorrecta»; «Crónica 1955-1958 y el ejército 1962-1966», porque son «enumerativas, no agregan nada importante y también resultan esquemáticas (...); finalmente, un fragmento anterior a la crónica del período 1955-1958 señalada, en el que sobre el testimonio de un «muchacho» (el activista político-sindical Ángel Taborda) se sobrepone la voz *off* con una *generalización* que podía suscitar *confusiones*.

En nuestra investigación, la separación de las partes, o incluso cortes al film, los encontramos también en la experiencia práctica de exhibición en algunos grupos encargados de las proyecciones clandestinas en Argentina hacia 1969-1971. En efecto, aunque no se trata exactamente de los mismos fragmentos, en esa experiencia pueden rastrearse cortes de secuencias en ciertos ámbitos de exhibición, y en más de un grupo una tendencia a la proyección de la primera parte en ambientes estudiantiles e intelectuales, y la segunda en ambientes obreros y populares¹⁵.

Un aspecto significativo de la historia del grupo Cine Liberación desde su origen reside en que sus reflexiones —que exceden la más conocida teoría del Tercer Cine— derivan en gran medida de la experiencia práctica de proyección de sus films, al mismo tiempo que la retroalimentan. De la misma manera que esto es válido para el análisis de sus escritos entre 1968 y 1973 en relación con las exhibiciones clandestinas en la Argentina, podemos considerar que las indicaciones presentes en la nota de Solanas a Alfredo Guevara se relacionan estrechamente con la experiencia de exhibición del film (principalmente la internacional) y en particular con las discusiones suscitadas en torno a la cuestión peronista.

En el recorrido internacional durante el año y medio que separa el Festival de Pesaro de 1968 y el de Viña del Mar de 1969, *La hora de los hombres* había alcanzado amplia repercusión y cosechado varios comentarios en revistas especializadas. El clima europeo (e

internacional) de mayo del 68, aunque no influye en la realización del film —ya que es anterior—, resultaba por demás propicio para una entusiasta recepción del mismo en los ambientes *festivaleros*¹⁶. Tanto su contenido revolucionario, como su riqueza formal en la combinación de los más variados recursos, o la voluntad de fusión de vanguardia formal y vanguardia política, fueron



elementos destacados (y en muchos casos aplaudidos) en diversos ámbitos donde se exhibió. Sin embargo, aunque la crítica a la izquierda tradicional podía ser bien recibida en esa coyuntura excepcional de expresión de las fuerzas de la nueva izquierda europea, la reivindicación de la figura de Perón y su gobierno, así como la postulación del Movimiento Peronista como (única) alternativa revolucionaria en la Argentina, encontró significativas resistencias y suscitó encarnadas polémicas en sectores de la izquierda –en particular los comunistas, aunque no exclusivamente– que identificaban la experiencia peronista argentina con los fascismos del viejo continente¹⁷.

En este sentido, en las razones expuestas en la nota de Solanas para los cambios en los fragmentos comentados se trasluce la presencia de esas resistencias encontradas por el film en diversos ámbitos. Al resumir los cortes, la nota sostenía que los fragmentos de los sectores medios y la intelectualidad, así como el de la voz *off* sobre el testimonio del activista debían cortarse «definitivamente». En cambio, sólo sugería cortar («pueden eliminarse también») los de «Crónica 1955-1958 y el ejército 1962-1966». Estos últimos contenían gran parte del desarrollo –a través de testimonios, una voz *off* dominante y material documental de archivo– del período conocido como de la Resistencia Peronista, abierto tras el golpe cívico-militar que derrocó a Perón en 1955. Como vimos, para los cineastas, estas secuencias –«enumerativas» y que no agregaban «nada importante»– resultaban «esquemáticas»:

«(...) porque están vistas solamente desde el movimiento de masas (el peronismo). Fue nuestra intención incluir una gran secuencia sobre la izquierda tradicional pero no pudo materializarse. La carencia de la misma en las crónicas que aconsejamos sacar, hace pasar el discurso por un sectarismo excluyente, que no ha sido nuestra intención.»

E inmediatamente se aclaraba:

«Pero si este segundo film completo –partes dos y tres– sirve en tu casa para estudio o circulación interna, estas secuencias válidas en sí mismas pueden dejarse porque traen datos y referencias históricas que son de interés para quienes no conocen de cerca nuestras circunstancias –caídas de gobiernos, etc.–.»

Este último argumento, la validez de las secuencias por tratarse de un «accionar» (la resistencia), poco conocido en el exterior, lo encontramos en el comienzo mismo de la carta respecto de la ubicación en el conjunto del film de los rollos referidos a la «Crónica del peronismo (1945-1955)»; es decir, toda la primera mitad de la segunda parte dedicada a la década de los dos primeros gobiernos de Perón, en la que se explican sus logros en el terreno económico, social y político:

«(...) sin el análisis del peronismo en el poder no se comprende qué ha sido este movimiento, ni su accionar y transformación desde su caída hasta hoy. Por ejemplo, en Francia, por necesidades de reducir el tiempo del film, para su exhibición, suprimimos esta parte y la experiencia fue negativa, porque creaba más confusión.»¹⁸

Es decir, el problema residiría en la necesidad de que el espectador cuente con la información sobre la historia política argentina, para luego poder apreciar la corrección de las

17. Por ejemplo, el temprano comentario de Fernando Lara en la revista española *Nuestro Cine* (n.º 75, julio de 1968): «Utilizar a 'Che' Guevara, Frantz Fanon, Fidel Castro, Sartre, Lenin o el general San Martín para hacer un amplio panfleto a favor del peronismo y presentar a Perón como un precursor de la revolución cubana de 1959, es: a) Ante todo, una inmundicia ética y política. b) Un arrivismo ideológico. c) Una falta de información y de planteamiento honesto de la realidad latinoamericana. d) Una locura. e) Un acto parafascista. Todo ello nos parece *La hora de los hornos*, de Fernando Ezequiel Solanas y Octavio Getino (Argentina). Ya dijimos al comienzo que en Pesaro esperábamos hallar todo menos un debate en torno al peronismo, movimiento argentino unánimemente considerado como una degeneración del fascismo europeo y no sólo visto así –como pretendían los autores del film– por los 'intelectuales de izquierda víctimas del neocolonialismo cultural (la pseudosinistra)'. Aunque se trata sólo de un ejemplo, recuérdese la estrecha relación de Franco y Perón, en particular entre 1946 y 1950, y luego el exilio de este último en España durante la década de los sesenta.

18. Aunque es difícil precisar a qué proyecciones en Francia se refiere, podemos remitir como un ejemplo de la recepción crítica del film al coloquio organizado por la revista *La Nouvelle Critique* (publicado en el n.º 28, septiembre de 1969) a propósito de su exhibición en una sala del Barrio Latino de París. Con alguna excepción menor, las intervenciones se ubican en la línea del cuestionamiento, en particular a la opción política del film.

tesis del film: por eso la necesidad de proyectar siempre la «Crónica del peronismo (1945-1955)». Pero, al mismo tiempo, la sugerencia de quitar secuencias que podían resultar esquemáticas o sectarias remite a una susceptibilidad respecto del exclusivismo peronista del film —a pesar incluso de las distinciones al interior del Movimiento Peronista establecidas en más de un momento—. Y esto se evidencia con mayor claridad en la



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

19. Entrevista con el autor en Buenos Aires, 30 de enero de 1996.

decisión de cortar «definitivamente» los otros fragmentos. El de «Los sectores medios y la intelectualidad» porque resultaba —como vimos— incorrecto en lo político. Aunque la nota no se detiene en las razones —sólo habla de esquematización del problema—, Solanas recuerda que este fragmento presentaba un «debate muy burdo y esquemático entre dos posiciones» y que terminaba planteando «en términos equívocos y sectarios que si no te metés en el peronismo no existe nada»¹⁹. En el caso de la otra secuencia, la del testimonio de Ángel Taborda en el que el problema derivaba de una sola frase en la voz *off*, se especificaba en la nota:

«Este fragmento concluye con un concepto sobre la clandestinidad, etc., que es confuso, porque refiriéndonos a la experiencia del proletariado formado en el peronismo decimos 'era la primera experiencia del proletariado en la clandestinidad' y esto es tomado como una generalización acerca de toda la historia del proletariado argentino, cosa que por cierto, no es legítima. Por ello, para evitar confusiones, decidimos eliminarlo (...)»

Así, estas observaciones dan cuenta de la preocupación de Cine Liberación por limar las principales «asperezas» políticas del film. Manteniendo la opción peronista los cortes sugeridos permitirían un discurso menos duro contra la izquierda tradicional, que —aun en polémica abierta con ella— por lo menos no negase su aporte al movimiento obrero argentino —aunque por supuesto anterior a la aparición del peronismo—; y permitirían, fundamentalmente, un discurso más abierto a la confluencia con la izquierda revolucionaria en el plano regional, siempre a partir del respeto de las respectivas «vías nacionales».

LA IMAGEN DEL «CHE», ENTRE LA HORA DE LOS HORNOS Y EL CINE CUBANO

Si esas primeras indicaciones sobre cortes pueden vincularse —según intentamos mostrar— a las tensiones por la opción política del film, resultan más complejas las razones de las observaciones con que continúa la carta. Ésta parece responder —sin explicitarlo— a una propuesta de eliminar el fragmento final del «Che» de la primera parte; tanto la imagen del rostro fijo a cámara que ocupaba los últimos minutos, como las inmediatamente previas de su cadáver, las de los campesinos que «desfilaban» en torno a él y las del fotógrafo que lo retrataba subido sobre la misma mesada de hormigón en que había sido colocado el cuerpo:

«Como tú bien decías, este final sirve entre nosotros como *shock* provocador y en países donde estas imágenes se han visto mucho. Mejor dicho, se ha visto mucho la imagen del 'Che' muerto,

20. Esta intención parece ser, en efecto, la dominante en el momento de la exhibición del cadáver a la prensa. De ahí que se lo haya lavado y preparado. Véase el testimonio reciente del entonces capitán Gary Prado, citado en Jorge Castañeda, «Muero porque no muero», (*Cinemas d'Amérique latine*, nº 6, 1998), p. 106.

21. La primera parte de la película, concebida como film-ensayo, constaba de trece «notas». La última de ellas incorporaba, antes de las secuencias del «Che», otras del entierro de un campesino en el norte argentino. Se buscaba, así, jugar con las imágenes de ambos entierros: el de un «hombre común» muerto por las condiciones de miseria que el film denunciaba; y el del «Che», muerto en la lucha contra esas condiciones.

22. Robert Stam, «The Hour of the Furnaces and the Two Avant-gardes» (1980/1981), reproducido en Julianne Burton (ed.), *The Social Documentary in Latin America*, (Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1990).

23. Véase «Por un cine que enfrente a la censura» (*Semanario CGT*, nº 39, 20 de febrero de 1969). Este periódico, dirigido por Rodolfo Walsh, fue órgano de difusión de la CGT de los Argentinos, en cuya sede tuvo lugar parte de la obra referida. El texto citado está reproducido como «La hora de la censura», en Fernando Solanas y Octavio Getino, *Cine, cultura y descolonización* (Buenos Aires, Siglo XXI, 1973).

Cine Liberación en 1971. De Izquierda a derecha; Octavio Getino, Gerardo Vallejo, Fernando Birri, Fernando Solanas, Edgardo Palleri y Agustín Mahieu.



porque se intentaba demostrar que era efectivamente é²⁰. La imagen que no se ha visto entre nosotros, es la del fotógrafo parado encima del cadáver y es la imagen que golpea. En síntesis: eliminar toda la secuencia es imposible porque nos quedamos no sólo sin final, sino que lo que se dice es fundamental para nosotros: es el tema de la opción, del rescate para sí del latinoamericano y de su posibilidad de elegir una vida y una muerte propias. Todas las otras imágenes que no sean las del fotógrafo, no son imágenes claves, sino que muestran el segundo entierro con que concluye el film²¹. Nos cuidamos bien de colocar otras imágenes que daban derrota para esa batalla y victoria para los gorilas: imágenes de militares junto al cadáver etc. (...) Sólo se ve el desfile de los campesinos. La imagen que provoca es la del fotógrafo y que se incluye brevemente para transmitir la deshumanización total del enemigo ante la humanización total del 'Che' que concluye mirándonos a cámara con una expresión viva, aunque está muerto. Una expresión que sintetiza en su rostro aquello de 'en cualquier lugar que nos sorprenda la muerte, bienvenida sea... etc'.

»Esta secuencia tiene fundamental importancia para nosotros, porque lejos de oprimir o deprimir, libera, provoca, moviliza, acusa la pasividad (...).»

En esta fundamentación del porqué de las imágenes del fotógrafo sobre el cadáver se percibe la copresencia de los temas de la provocación, por un lado, y del martirio guerrillero, por otro. Su articulación expresa (condensa) el objetivo de fusión de vanguardia formal y vanguardia política presente en el conjunto del film, y que fuera destacado en el ya clásico trabajo de Robert Stam²². Esa búsqueda de confluencia se comprende mejor en relación con el ambiente político cultural en que tenía lugar. Es decir, la idea de provocación, movilización y acusación de la pasividad es solidaria con tendencias culturales y políticas internacionales, con ideas como la expresada por la citada frase de Frantz Fanon; pero también con condiciones más específicamente locales, con procesos presentes en otras zonas de la producción cultural argentina. Más arriba hicimos referencia al tratamiento de la figura e imágenes del Che —aunque no precisamente estas de su cadáver— por parte de un sector politizado de la vanguardia plástica de las ciudades de Rosario y Buenos Aires en la misma coyuntura (meses previos y posteriores) de aparición del film. En los años previos, la provocación del público estuvo presente en experiencias teatrales y plásticas nacionales. Asimismo, recordemos que Cine Liberación incorporará en alguno de sus documentos políticas reflexiones antiinstitucionales de los plásticos que confluyen a fines de 1968 en el intento de fusión de las dos vanguardias representado por la obra *Tucumán Arde*, incluyéndose junto

a ellos en un movimiento más amplio de articulación entre arte y política²³.

Ahora bien, a pesar de la importancia que podía tener la secuencia del fotógrafo para los cineastas —ya que «lejos de oprimir», «libera»—, la nota sostiene que si en Cuba provocase «el efecto contrario», lo considerarían como una derrota propia;

« (...) por ello –finaliza– aunque es poco lo que puede hacerse y no pudiendo suprimir la secuencia entera porque es el único final hacia donde confluye el film, te aconsejamos excluir la imagen del fotógrafo, que creemos es la que oprime. No sé si con esto se puede superar algo que es mucho más profundo y quizás indefinible o invaluable. Pero no queremos que el film se convierta en derrota para tu pueblo. Todo lo contrario. Por ello creemos que ha sido muy justo mantenerlo por ahora en reserva.»

24. Seguramente se refiere a imágenes como la famosa del cadáver sobre la mesa de hormigón del lavadero del Hospital de Vallegrande con los militares bolivianos atrás, sosteniéndole la cabeza. La misma fotografía fue un «disparador» en el trabajo que hace varios años viene realizando Leandro Katz sobre la imagen del «Che». Véase Leandro Katz, «El día que me quieras» (*Cinemas d'Amérique latine*, n° 6, 1998). El título del artículo remite al del documental realizado en 1997. En Argentina, entre fines de la década de los sesenta y principios de los setenta, el artista Carlos Alonso habría trabajado sobre esta imagen en una obra que desató un episodio de censura.

25. Más allá, incluso, de que pudieran tomar distancia del foquismo, recuérdese que la tercera parte del film consistía en una explícita y reiterada convocatoria a la violencia armada como medio de liberación.

26. Es interesante la siguiente observación de Jorge Castañeda, en «Muero porque no muero», sobre la manipulación del cadáver del «Che» por sus captores antes de su exhibición a la prensa: «(...) le pidieron a la enfermera que lo lavara, lo peinara e incluso le afeitara parte de la barba rala que portaba. Para cuando comenzaron a desfilar los periodistas y vecinos curiosos, la metamorfosis ya era completa: el hombre abatido, iracundo y desaharrapado aún en visperas de su muerte se había convertido en el Cristo de Vallegrande, reflejando en sus límpidos ojos abiertos la tranquilidad del sacrificio consentido. El ejército boliviano cometió su único error de campaña una vez consumada la captura de su máximo trofeo de guerra. Transformó al revolucionario resignado y acorralado, al indigente de la Quebrada del Yuro, vencido con todas las de la ley, envuelto en trapos y con la cara ensombrecida por la furia y la derrota, en la imagen crítica de la vida que sigue a la muerte. Sus

Estas últimas líneas dan cuenta de la voluntad de encontrar un camino común con los representantes del cine cubano, incluso más allá de las diferencias políticas o ideológicas de las que podían ser concientes. De ahí, la propuesta de eliminar unas imágenes (las del fotógrafo) que, aunque apropiadas para funcionar en un determinado contexto (golpeando, provocando, liberando), en otro (Cuba) podían resultar agresivas, llegar a herir o tal vez hasta «oprimir». El hecho de quitar estas imágenes para evitar que el film «se convierta en derrota» para el pueblo cubano, iría en el mismo sentido señalado en la carta de no colocar «otras imágenes que daban derrota para esa batalla y victoria para los gorilas: imágenes de militares junto al cadáver, etc.»²⁴.

Pero lo que resultaba «imposible», según citamos, era «eliminar toda la secuencia» (el fragmento); porque –a diferencia de lo que pensarían en 1973 cuando decidieron achicarla– la imagen final del rostro del «Che» mirando a cámara, con sus varios minutos de duración, constituía el «tema de la opción» y «el único final hacia donde confluye el film». El objetivo de los cineastas argentinos al colocar ese final no era otro que el de convocar a la lucha revolucionaria regional²⁵ y, en este sentido, compartía el horizonte general representado por la Revolución Cubana.

Por otra parte, el rostro del «Che» muerto así como las imágenes del cadáver (el «Che-Cristo») podían considerarse pertinentes para dicha convocatoria incluso por el hecho de que se trataba de que «funcionasen» en un continente cuyas masas populares eran eminentemente cristianas y, fundamentalmente, en una coyuntura histórica particular de expresión de tendencias progresistas e incluso revolucionarias en la Iglesia Católica a escala latinoamericana e internacional. En el caso argentino, esto se expresa, por ejemplo desde fines de 1966 en las páginas de la revista *Cristianismo y Revolución*, así como en la confluencia de un conjunto de sacerdotes y laicos hacia lo que en mayo de 1968 cristalizaría en la creación pública del Movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo. A escala regional, incluso antes de la Conferencia del Episcopado latinoamericano en 1968 en Medellín, de 1967 es el documento de los obispos de América Latina que hacían su «opción por los pobres», así como la muerte en combate del cura guerrillero colombiano Camilo Torres, que al igual que el «Che» –aunque sin alcanzar su dimensión– pronto se convertiría también en un símbolo regional.²⁶

No se trata de que estos elementos fuesen tomados en cuenta explícitamente por Solanas y Getino al decidir las secuencias finales de la primera parte del film; pero sí de que formaban parte de un «clima de época», y deben considerarse entre sus condiciones productivas. En cualquier caso, puede haber sido simplemente la propia fuerza simbólica y persuasiva de dichas imágenes las que impulsaron a su utilización.

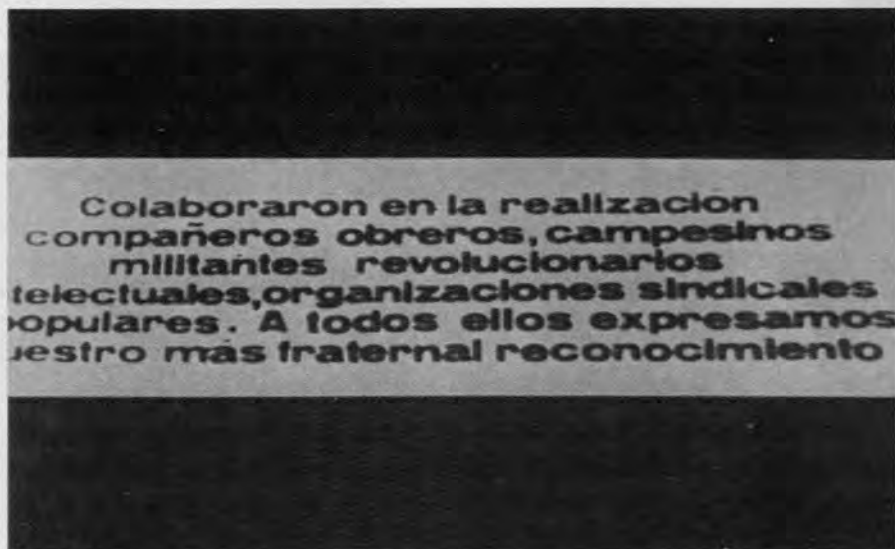
Ahora bien, la insistencia de la nota de Solanas sobre la imposibilidad de eliminar todo el fragmento final remite, implícitamente, a la aparición del tema en la conversación previa mantenida en Viña del Mar. Es decir, los dirigentes del cine cubano estaban seguramente más interesados por promover otro tipo de imágenes del «Che», considerando que no

verdugos le dieron rostro, cuerpo y alma al mito que recorrería el mundo (...). La analogía evidente entre estas imágenes del «Che» y las de Cristo fue trabajada por diversos autores. Leandro Katz, en «El día que me quieras», por ejemplo, cita el testimonio que recogió del fotógrafo Freddy Alborta: «Tuve la impresión de que estaba fotografiando a Cristo». Asimismo, se refiere a un artículo del crítico inglés John Berger en el que compara las fotografías de Alborta con *Lección de anatomía* de Rembrandt y sostiene haberse dado cuenta de que nunca más podría observar el *Cristo Yacente* de Mantegna sin recordar al «Che».

27. Entrevista con el autor en La Habana, noviembre de 1996.

sólo las del fotógrafo, sino en general las del cadáver y la final del rostro del «Che» muerto, constituirían una suerte de símbolo de derrota. En este sentido, nos decía el documentalista Santiago Álvarez:

«Respecto de ese film de Solanas y Getino aquí hubo tremenda discusión. Puede ser que haya contradicciones que surgieron en aquel momento, a las que ahora yo no les doy importancia, pero nosotros no estábamos de acuerdo con la forma en que fue puesto el cadáver del «Che». Eran ideas que uno tenía respecto de ver al «Che» muerto y la forma en que lo presentaron en el final de la primera parte del film: ese rostro del «Che» muerto, con los ojos abiertos, como con la mirada a cámara. En aquel momento eso me parecía muy violento. No puedo ahora precisar las discusiones, pero los argumentos que había de un lado y del otro eran válidos. Recuerdo que en esos años, respecto de las imágenes de los cadáveres de los mártires o héroes, había como dos tesis. Por ejemplo, los vietnamitas rechazaban esas imágenes. Y en la discusión aquí yo sacaba como argumento lo mismo que sostenían los vietnamitas cuando discutían con nosotros. Cuando estuvimos en Vietnam con el noticiero (ICAIC), ellos nos decían que por qué teníamos que andar mostrando los cadáveres o los cuerpos de los heridos, que eso no era necesario; porque nosotros filmábamos también los cadáveres de los vietnamitas. Aunque no era lo mismo, porque si tú registras secuencias de los vietnamitas muertos o heridos en los bombardeos sobre Hanoi de la población civil, esas imágenes sirven para denunciar lo que hacían los yanquis. Pero los vietnamitas eran reacios a que les filmaran un solo cadáver. Y nosotros tratábamos de convencerlos de que eso los ayudaba en los foros donde se discutía la cuestión de Vietnam. Entonces ese registro de las masacres yanquis, desde nuestro punto de vista, era efectivo, servía. Claro que luego, aunque eran situaciones distintas, con nuestra posición respecto de las imágenes del «Che» parecía como que le estábamos dando la razón a los vietnamitas.»²⁷



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

Aunque efectivamente se trata de situaciones diferentes, este recuerdo remite a una cuestión que encontramos en otros testimonios recogidos entre cineastas cubanos, protagonistas directos o indirectos de esos debates: frente a las imágenes del «Che» muerto, la sensación de derrota podía mezclarse (confundirse) con una sensación de



*El «Che» Guevara
como Che-Cristo en La
hora de los hornos.
(Fernando Solanas
y Octavio Getino,
1968).*

agresividad o violencia que, lejos de movilizar, terminara hiriendo al espectador. Resulta ilustrativo, también, el testimonio del cineasta Octavio Cortázar:

«Esas eran imágenes verdaderamente muy fuertes para el público cubano. Esas imágenes del fotógrafo que de alguna manera totalmente irreverente está arriba del 'Che' sacándole fotos, y después esa imagen terrible del 'Che' con los ojos abiertos, son imágenes que verdaderamente podían herir la sensibilidad del pueblo. Eran imágenes demasiado violentas para haberlas utilizado en otros países donde el 'Che' no tenía la connotación que tenía para nosotros (...). Para nosotros el 'Che' era ante todo el triunfo revolucionario, el 'Che' era un hombre hermoso, profundamente querido y respetado por el pueblo. Entonces, esa imagen era una imagen violenta; y tienes que entender que para nosotros era importante tener otro recuerdo.»²⁸

Para pensar en este tipo de sentimiento es importante tener presente que era otro el tipo de imagen del «Che» a que estaban habituados los cubanos²⁹. En primer lugar, recuérdese esa imagen «que recorrió el mundo», la del rostro del guerrillero con la boina y la estrella de cinco puntas, la famosa fotografía tomada por Alberto (Díaz Gutiérrez) Korda durante el acto del 5 de marzo de 1960, donde se homenajeaba a las víctimas del sabotaje norteamericano al barco *La Coubre*. Reproducida por los más diversos grupos contestatarios internacionales, se convirtió en símbolo de la Revolución. Asimismo, el cine cubano había acumulado otra serie de imágenes del dirigente durante la década del sesenta. Según señalaba el cineasta José Massip a comienzos de 1968 en la revista *Cine Cubano* (n.º 47), en los archivos del ICAIC y del ICR (Instituto Cubano de Radiodifusión) existían tres grandes grupos de materiales cinematográficos sobre el Che: discursos, viajes y sobre su vida en Cuba³⁰. Desde *Hasta la victoria siempre* —el documental realizado en tan pocos días por Santiago Álvarez y proyectado el 18 de octubre en pantalla gigante en la Plaza de la Revolución cuando el anuncio público de la muerte del «Che»— ese fue, entonces, el tipo de material utilizado por el cine cubano en los años posteriores, con diverso tipo de tratamiento según el film de que se tratase.

De esta forma, es comprensible que el final de la primera parte de *La hora de los homos* resultara conflictivo para cineastas y dirigentes cubanos en el doble sentido de derrota y agresión, señalado más arriba³¹. Y podían rechazarlo ya que contaban con un reservorio de imágenes que les permitía mostrar un «Che» vital, que desde la afirmación de sus principios trabajaba y hablaba por y para la Revolución: el «dirigente» y «constructor»³². Este «Che», así como el «guerrillero heroico» de la foto de Korda, resultaba propicio para promover la continuidad de la Revolución, aun a pesar de su propia muerte.

ABSTRACT. *La hora de los homos* (Fernando Pino Solanas y Octavio Getino, 1968) pioneered Argentinian activist cinema in the last sixties. This article inquires into polemical and less known aspects of the film within the first years of its circulation. First of all, it analyzes the changes made at the end of the first half, between the initial version (1968) and the one that was released in Argentinian cinemas in 1973; that is, the shift of «Che» Guevara's scenes that took up the last minutes of the original version. Besides, basing on a letter found in the files of Cinemateca de Cuba, it dissects certain cuttings suggested by the directors for the showing of the film in Cuba. Some of these cuttings are related to the opposition this film met at international film festivals due to its Peronist nature. Other cuttings refer to Che's image, regarded as more suitable for the promotion of revolution from the regional political cinema. ■

28. Entrevista con el autor en La Habana, noviembre de 1996. Octavio Cortázar participó del Festival de Viña del Mar de 1969.

29. Asimismo, recuérdese que en muchos casos (de cineastas, dirigentes y público) había existido una experiencia más o menos compartida con el líder guerrillero.

30. En orden decreciente según la cantidad de material de cada grupo. El hecho de que estas últimas fueran más escasas se asociaría a que era reacto a que lo filmen, a que los camarógrafos del ICAIC registrasen su imagen.

31. Claro que incluso en las discusiones específicas sobre este final debían estar más o menos presentes las tensiones analizadas en el punto anterior.

32. Véase Pedro Chaskel, «Rostros del 'Che'» (*Cinemas d'Amérique Latine*, n.º 6, 1998), pp. 98-100.

