

# **SUPLEMENTO 6**

## **MEMORIAS DE LA MILITANCIA**

**APORTES PARA UNA LECTURA POLÍTICA  
ROSARIO (1955-1983)**

# LA HORA DE LOS HORNOS.

---

*La hora de los hornos* (dirigida por Fernando Solanas y Octavio Getino), del año 1968, ocupa un lugar singular por haber expresado y a su modo protagonizado un período histórico convulso, en tanto discurso fílmico debatido y devenido acto político a partir de su proyección clandestina en la Argentina, así como por su repercusión internacional.



La obra prima del grupo Cine Liberación irrumpe en la escena mundial en una coyuntura de consolidación del Movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano, de emergencia de los nuevos cines africanos y de aparición de un cine militante europeo que acompaña el clima de agitación post mayo de 1968 en los principales foros cinematográficos. Aunque la película logró establecer un diálogo con ese ambiente, su sentido y orientación remiten a la historia argentina.

1

## HACIA LA DEFINICIÓN DEL CINE MILITANTE Y INSCRIPCIÓN EN EL PERONISMO: 1968-1971

Hacia fines de 1965 Solanas y Getino iniciaron el trabajo para un film que testimoniase la realidad del país; un proceso de compilación de material de archivo ya avanzado por Solanas, de registro de testimonios de militantes sindicales y políticos protagonistas de la denominada “Resistencia Peronista”, de algunos intelectuales y dirigentes estudiantiles, lo que quedó reflejado en su subtítulo: *“Notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación”*.

En ese mismo proceso, en cuyo final se integró Gerardo Vallejo y que dio origen al grupo Cine Liberación, los realizadores fueron modificando su propuesta original y parte de sus ideas.

Como ellos mismos señalaron, fueron incorporando la perspectiva del revisionismo histórico y una mirada sobre la clase obrera peronista como sujeto fundamental de la transformación revolucionaria en la Argentina. Y al igual que muchos intelectuales en esos años vivieron un “pasaje” de la izquierda clásica a la denominada “izquierda nacional” y a través de ella, al peronismo.

La adhesión del film a dicho movimiento, así como su propuesta explícita de inscripción en las estrategias de lucha por el cambio social –con una perspectiva político-ideológica que combina un revisionismo historiográfico propio de esa “izquierda nacional” en ascenso, los principales temas de la Tricontinental de La Habana y un tercermundismo intransigente de raigambre fanoniana–, llevaron a la utilización de un circuito de exhibición paralelo durante los años del gobierno de la denominada “Revolución Argentina”. La organización formal de La hora de los hornos está indisolublemente ligada a dicho objetivo.

Con una duración total de 4 horas y 20 minutos, se estructura en tres partes con un tratamiento formal, una temática y hasta objetivos diferenciados para cada una de ellas. **La primera, “Neocolonialismo y Violencia”** (95 minutos) fue concebida como un Film-Ensayo, en el que a través de trece capítulos se analiza el carácter “neocolonial” de la dependencia argentina y latinoamericana.

**La segunda, “Acto para la Liberación”** (120 minutos), se subdivide en dos grandes momentos: “Crónica del Peronismo” y “Crónica de la Resistencia”. Concebida como un Film-Acto y dedicada al “proletariado peronista”, se trata, respectivamente, de un análisis de los diez años del peronismo en el gobierno (1946-1955) y una reconstrucción del período de luchas posteriores (1956-1968).

**La tercera parte, “Violencia y Liberación”** (45 minutos), dedicada al “hombre nuevo que nace de esta guerra de liberación”, se propone como un estudio sobre el significado de la violencia.



Así como desde mayo de 1968 Rodolfo Walsh y un grupo de periodistas editaron el Semanario CGT, en noviembre la vanguardia plástica rosarina y un sector de la porteña confluiría en sus sedes para realizar las muestras de Tucumán Arde, Ricardo Carpani acompañaría a la central sindical y al gremio gráfico incluso representándolos ante Perón en Madrid y diversos profesionales integrarían las comisiones de trabajo de la CGTA, del mismo modo –decíamos– el grupo Cine Liberación (Getino, Vallejo y Nemesio Juárez) realizó una breve experiencia de noticiero cinematográfico entre fines de 1968 y comienzos de 1969 conocida como los “Cineinformes de la CGT”.



En ese marco de confluencia de sectores medios e intelectuales con este sector del movimiento obrero, la hora de los hornos encontró un primer circuito de circulación. Pero si en el primer año de existencia del film (mediados 1968-mediados 1969) se realizaban proyecciones todavía no sistemáticas, aun cuando ya contactasen con el movimiento popular, los principales núcleos de proyección de la película en el país se conformarían en la segunda mitad de 1969, impulsados por eventos nacionales como el Cordobazo, los Rosariazos (y otras pobladas contemporáneas) o regionales como el Encuentro de Realizadores Latinoamericanos y el Festival de Viña del Mar, en Chile, de fines de octubre de ese año, una instancia sumamente politizada a la que asisten varios estudiantes de las escuelas de cine de La Plata, Santa Fe y Buenos Aires que tras conocer allí por primera vez la película se sumarían a su proyección. De este modo, es recién al año siguiente (1970) cuando la experiencia de difusión alcanza una cierta sistematicidad.

De este modo, aparece explicitada y diferenciada, por oposición, la identidad política del grupo Cine Liberación y el lugar central del carácter militante del tipo de cine propuesto en relación con una experiencia práctica.

También en noviembre de 1970 está fechada la ruptura de Cine Liberación con Realizadores de Mayo y en los meses sucesivos tiene lugar su vinculación con Juan Domingo Perón y el Movimiento Nacional Justicialista que llevará a la realización de las entrevistas de 1971 en Puerta de Hierro que conformarán los largometrajes documentales Perón, la revolución justicialista y Actualización política y doctrinaria para la toma del poder (1971/1972).

La primera relación establecida por el grupo con Perón se remonta a fines de 1968 cuando el ex presidente concedió a Carlos Mazar un reportaje filmado en el que en pocos minutos se refería a la situación argentina (con indicaciones muy duras para la intervención en el proceso político) y que fue incorporado por algunas unidades móviles de difusión al proceso de exhibición junto con La hora de los hornos. Con este antecedente, Cine Liberación se planteó la realización de una película documental que tuviese a Perón como protagonista. Uno de los principales promotores de la propuesta fue Julián Licastro, un ex teniente peronista dado de baja del Ejército a fines de la década de 1960 a causa de su posición sobre la situación política y que en su primera visita a Perón, en noviembre de 1970, le había llevado algunos rollos de la ópera prima de Cine Liberación.

Pocas semanas más tarde, a su regreso de un viaje a La Habana al que fue como jurado de un concurso de Casa de las Américas, el propio Getino hizo escala en España y se encontró con Perón para concretar el proyecto de llevar su mensaje, su voz e imagen, a sus seguidores en la Argentina. Si bien la opción peronista del grupo se remonta al proceso mismo de realización de La hora de los hornos, y se explicita en su segunda parte, el recorrido que sucintamente reconstruimos profundiza esa opción y ubica a Cine Liberación entre 1971 y 1972 en la línea de las organizaciones del “trasvasamiento generacional”.

La denominada unidad móvil Rosario desarrolló su actividad de difusión del cine militante de un modo frecuente entre la segunda mitad de 1969 y 1972, como actividad principal del Grupo Pueblo. Este se constituyó a partir de los hechos del Rosariazo, entre mayo y septiembre de 1969. En particular, con una primera iniciativa artístico-política pública el 26 de julio de ese año (aniversario de la muerte de Eva Perón) que consistió en manchar de rojo algunos importantes monumentos de Rosario como la estatua de Ovidio Lagos, para que repercutiera en el diario

“La Capital”, en alusión a la consigna “la sangre derramada no será negociada”.

Sus principales integrantes provenían del medio artístico y universitario. La mayoría de ellos había participado activamente o colaborado en el proceso de experimentación y ruptura con la institución arte protagonizado por la vanguardia plástica rosarina durante 1968 y que culminaría en noviembre de ese año con la muestra de la obra en la sede de la CGT de los Argentinos de Rosario. Entre ellos, Carlos Schork, Lía Maisonave y Noemí Escandell (y sus respectivas parejas). También Humberto Barroso (vinculado a ese núcleo) y Jorge Jäger (en sus búsquedas de hacer cine) que tendrían un rol protagónico en la construcción del circuito de difusión en Rosario y sus alrededores hacia 1970.

Los testimonios coinciden en la compra de una copia del film, así como de uno o dos proyectores Víctor hacia 1969, como punto de origen de la actividad de difusión, en cuyo mismo proceso la mayor parte de los integrantes pasó de una afinidad con la izquierda marxista a su adhesión al peronismo combativo, en sus variantes nacionales o locales.



A diferencia de otros núcleos de exhibición del país que hacia 1970/1972 encararían proyectos de realización, la unidad móvil Rosario no alcanzó a realizar ninguna película propia. Pero sus planes para 1971 incluían un “cineinforme nacional” coordinado con otros núcleos de Buenos Aires, Córdoba, Santa Fe, Tucumán, La Plata y Mar del Plata, así como una película (o en su defecto un audio-visual) sobre la historia de la Resistencia Peronista en Rosario.

Si bien hacia 1972 el grupo se desmembraría y sus integrantes seguirían caminos militantes diversos dentro de las organizaciones del peronismo revolucionario, el Informe de 1970 que presentamos muestra en plena actividad. Este grupo exhibió las partes I y II de La hora de los que en cambio sí aparece en entrevistas con miembros de otros grupos de Cine Liberación, sea de modo espontáneo o a partir de la consulta explícita, y que aun así sólo podríamos considerar con un valor indicativo, hipotético, tendencial en relación con la práctica de otros

grupos de exhibición.

Este grupo también produjo en esos años materiales mimeografiados, las Ediciones del Pueblo, con análisis propios sobre la situación política o la burocracia sindical, documentos de organizaciones como las FAP (Fuerzas Armadas Peronistas) o desgrabaciones de reportajes a Perón que también difundió en audio (las Audiciones de la Liberación), y colaboró en experiencias de teatro villero. A comienzos de los setenta cuando el grupo Octubre de Norman Brisky trabajó en barrios populares del Gran Rosario.

Por otra parte, un aspecto fundamental de la exhibición de los films, en el que insistía Cine Liberación, era el modo de organizar los debates, que muchas veces no se hicieron bajo las formas imaginadas o no alcanzaron el desarrollo buscado. Piénsese que la situación de clandestinidad o semiclandestinidad dificultaba este objetivo central.

Las “caídas” de materiales o incluso las detenciones, aunque no eran lo más frecuente, ocurrían. Por eso, muchas veces el trabajo político con los asistentes, sobre todo en las proyecciones más numerosas o en ámbitos “semiabiertos”, quedaba desplazado a momentos anteriores o posteriores, ya que la propia decisión de participar del evento —en algunas etapas bajo medidas de seguridad— aparejaba en sí misma una experiencia militante y un “primer” compromiso al respecto que luego, en reuniones posteriores, los convocantes a la proyección podían “trabajar” desde el punto de vista político (influencia, incorporación, compromiso activo, etcétera).

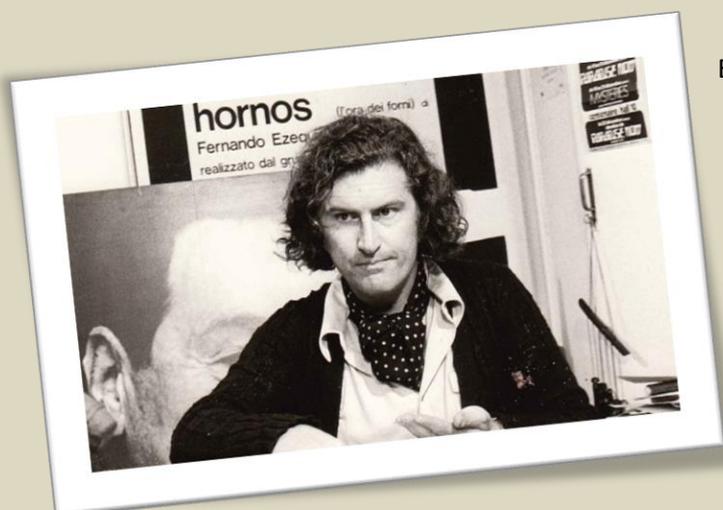
Si bien algunos balances incorporados en los documentos públicos del grupo Cine Liberación hicieron referencia explícita a los problemas que encontraba la concreción de los debates, el informe rosarino se detiene en lo ocurrido en cada sector.

Entre toda la información aportada por este documento podría destacarse la referencia a una función en el Bajo Saladillo en la que parte del material proyectado (la primera mitad de la Parte II del film, el episodio de “Las ocupaciones fabriles” de la segunda mitad, y el corto “Reportaje a Peron”, registrado por Cine Liberación luego de terminado el film) se había decidido de acuerdo a charlas previas con el grupo peronista que trabajaba en el barrio y con la situación por la que atravesaban los trabajadores de la empresa Swift de la zona. Este tipo de instrumentalización del film por “sectores”, da cuenta de estrategias y objetivos diversos en el trabajo político con cada uno de ellos.

Esta cuestión de selección de un fragmento para proyectar en un ámbito específico, aunque aparentemente coyuntural, es de aquellos que distinguen la experiencia de difusión del grupo rosarino. Y si bien por lo que sabemos esta práctica no fue tan común, la elección del episodio de “Las ocupaciones fabriles” no resulta casual. Por un lado, porque como se afirmaba desde el propio film, se trata de una acción sindical destacada en las luchas del período. Por otro, porque en su estructura, en la organización formal de este episodio del film, se encuentra una de las estrategias documentales que caracteriza el modo de “cesión de la voz al pueblo” propio de esta segunda sección de la segunda parte de La hora de los hornos, la que incluye los testimonios de “La Resistencia”; una estrategia que incorpora y por momentos subordina esos testimonios a las tesis del film.

Luego de su aclamado estreno en la convulsionada Muestra del Nuevo Cine de Pesaro, en Italia, en junio de 1968, La hora de los hornos recorrió otros importantes festivales, salas de arte y ensayo, cineclubs, cinematecas y universidades en todo el mundo, así como fue difundida en televisoras del servicio público europeo y participó de diversos circuitos militantes, estudiantiles, barriales o sindicales. archivo (de movilizaciones callejeras, de represión policial), con o sin sonido original, funcionan ilustrando las afirmaciones de los entrevistados, principales protagonistas de esta parte del film, y por momentos, generando la sensación de prueba.

Pero esto último se logra también con la reconstrucción de episodios particulares como, por ejemplo, en “las ocupaciones fabriles”, cuando el relato de un dirigente sindical (en un registro épico que recurre a una fina ironía) sobre la experiencia de la toma de una fábrica y su discusión con el jefe de policía que llega a desalojarlos se compagina en la banda de imagen con un montaje alternado de uno y otro que ilustra ese diálogo.



En este caso, como en otros, los propios testimonios funcionan como prueba de la argumentación persuasiva que al final de cada capítulo (y a veces en su introducción) reaparece en la voz over. Hacia el final de esta segunda parte del film, por ejemplo, algunos protagonistas de la

resistencia relatan su experiencia y explicitan sus límites, como en el testimonio de un joven que fabrica clavos “miguelito” con los que en cada huelga general se ataca el transporte públicoautomotor o la mujer que recuerda como frente a la represión policial echaban pimienta contra los caballos, que se terminaba llevando el viento.

De algún modo, con el lugar destacado que ocupan los reportajes amilitantes, la autoridad textual del film se desplaza hacia los actores sociales (se da la “voz al pueblo”), cuyos comentarios y respuestas ofrecen una parte esencial de la argumentación de la película, tal como observa Bill Nichols en *La representación de la realidad*, editado en 1991 en Buenos Aires por la Editorial Paidós) respecto de la entrevista en la modalidad documental interactiva.

Estas son partes del trabajo realizado por:

[Mariano Mestman](#), investigador del CONICET y del Instituto de Investigaciones Gino Germani de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.

[blog.memoriamilitante.org](http://blog.memoriamilitante.org)

[editorialtacuarita.com](http://editorialtacuarita.com)