

García Martínez, Alberto (2006), “El film de montaje. Una propuesta tipológica”, *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, Madrid, N° 23, Primer semestre.

Gilman, Claudia (2003), *Entre la pluma y el fusil. Debates del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Jitrik, Noé (1984), “Las desventuras de la crítica”, *Las armas y las razones. Ensayos sobre el peronismo, el exilio, la literatura (1975-1985)*, Buenos Aires, Sudamericana.

Nahmías, Gustavo (2005), “Memoria y Política: el caso Favio”, en Horacio González (compilador), *La memoria en el atril. Entre los mitos de archivo y el pasado de las experiencias*, Buenos Aires, Colihue.

Oubiña, David y Gonzalo Aguilar (1993), *El cine de Leonardo Favio*, Buenos Aires, Nuevo Extremo.

Schettini, Adriana (2007), “Apuntes para un retrato”, en Costantini, Eduardo (h) y Adrián Cangi (eds.), *Favio, sinfonía de un sentimiento*, Buenos Aires Catálogo/Malba.

Svampa, Maristella (2003), “El populismo imposible y sus actores, 1973-1976”, en James, Daniel, (dir.), *Nueva Historia Argentina. Violencia, proscripción y autoritarismo*, Buenos Aires, Sudamericana.

Wolf, Sergio (1993), “Intuición del tiempo”, en *Cine argentino, la otra historia*, Buenos Aires, Letra Buena.

Fernando Solanas: esplendor y decadencia de un sueño político

Por Pablo Piedras

Presupuestos y trayectoria

En el marco del cine político y social argentino, la figura de Fernando “Pino” Solanas se recorta con particular brío y relevancia entre sus contemporáneos y antecesores. Militante y cineasta, intelectual y político, las diversas aristas que componen su perfil confluyen en la formación de un proyecto político-cinematográfico que se descubre como el eje de su trayectoria. El objetivo del presente capítulo es realizar una (nueva) lectura de su obra a partir del retorno de la democracia. Nuestra propuesta no pretende reconstruir las interpretaciones de sus films desde una mirada situada en el momento de su producción y exhibición, sino a partir de una posición fuertemente instalada en las coordenadas espacio-temporales actuales: Buenos Aires, año 2010, Solanas diputado nacional y principal referente del movimiento político denominado “Proyecto Sur”. Con esto queremos decir que el abordaje de la obra del director se realiza desde el presupuesto de la existencia de una dimensión proyectiva en su carrera, en la cual se articulan indisociablemente el territorio de la política y el de la expresión cinematográfica.

Solanas se configura desde *Los hijos de Fierro* (1972-1975)¹ como un autor cinematográfico que edifica un proyecto artístico y político con un impacto indudable en la esfera pública y en la escena político-social nacional. Su labor práctica y teórica en el campo cinematográfico y su progresivo asentamiento como referente político-cultural le dan el sustento necesario para dar el paso –inevitable y consecuente– hacia la participación pública en el terreno de la política institucional a comienzos de la década del noventa. El campo del cine y la política se integran entonces en una amalgama singular: los estilemas estéticos y temáticos que Solanas plasma a través de una obra

¹ No consideramos en este sentido la obra precedente de Fernando Solanas con el Grupo Cine Liberación [*La hora de los hornos* (1966-1968), *Perón, la revolución justicialista* (1971) y *Perón: actualización política y doctrinaria* (1971)] y sus cortos [*Seguir andando* (1962) y *Reflexión ciudadana* (1963)], por formar parte de un proyecto colectivo en el primero de los casos y por tratarse de las primeras experiencias formativas en el segundo.

absolutamente personal, resultan parte fundante de su plataforma como político. A su vez, sus preocupaciones y acciones como político durante la década del noventa, se reelaboran como motivos centrales en los films ficcionales de los noventa y en los documentales del nuevo siglo. Desde esta perspectiva, Solanas es un claro exponente de cineasta político, en los términos consignados por Octavio Getino y Susana Velleggia, ya que su subjetividad está presente “en el tema seleccionado, en la forma de tratarlo creativamente y en lo que omite o silencia acerca de la realidad” (2002: 27). Asimismo, su filmografía es portadora de tres rasgos diferenciales del cine de intervención política según los autores mencionados: a) el objetivo político preciso del film respecto a la realidad, b) la intencionalidad política impresa al tratamiento creativo de la realidad y c) la preeminencia de la institución política por sobre la cinematográfica en la mediación entre discurso fílmico, realidad y espectador (Ídem: 32).

La militancia, la actividad política y la reflexión² y práctica cinematográfica, forman parte, desde los inicios, de los intereses de Solanas. Ya hacia fines de la década del cincuenta, poco antes de armar su productora de cine publicitario –cuyos recursos y experiencias utiliza para la realización de *La hora de los hornos* (Grupo Cine Liberación, 1966-1968)– se desempeña como secretario privado del director general de Gas del Estado, Julio Canessa. Después de realizar dos cortometrajes y el documental que marcaría un hito en la historia del cine político argentino,³ latinoamericano y mundial, la militancia político-cinematográfica al frente del Grupo Cine Liberación lo lleva a Madrid. Las entrevistas realizadas junto a Octavio Getino a Juan Domingo Perón en su residencia de Puerta de Hierro se convierten en dos documentales que funcionan como vías de comunicación audiovisual entre el líder ausente y las bases peronistas: *Perón, la revolución justicialista* (1971) y *Perón: actualización política y doctrinaria* (1971)⁴. Es posible conjeturar que aquellas entrevistas fueron una vivencia decisiva para Solanas. La responsabilidad de vehicular las palabras del líder en el exilio y, por sobre todo, el contacto directo

² Las reflexiones teóricas de Fernando Solanas junto con Octavio Getino y las efectuadas de forma individual, se encuentran examinadas en los capítulos de esta obra por Ana Laura Lusnich (Vol. I) y Pablo Lanza (Vol. II) respectivamente.

³ Para un análisis pormenorizado de *La hora de los hornos*, véase el capítulo dedicado al film en el volumen I de la presente obra: “Un ensayo revolucionario. Sobre *La hora de los hornos*, del Grupo Cine Liberación”, de Paula Wolkowicz y Jimena Trombetta.

⁴ Un abordaje amplio de las entrevistas y de su posterior film, *Los hijos de Fierro*, puede encontrarse en el capítulo de Alejandro Kelly Hopfenblatt incluido en este mismo volumen.

con Perón, confrontan al realizador con la esfera del poder y la política pública, así como fraguan definitivamente una identidad peronista que, hasta el día de la fecha, es el paradigma excluyente desde el cual leer ideológica y políticamente toda su obra. El sueño que en aquel momento vive un momento de esplendor –una patria emancipada, el asentamiento de un proyecto de país nacional y popular, la liberación de las ataduras económicas y políticas con el Primer Mundo– surge una y otra vez como utopía y decadencia, como deseo y decepción, en su filmografía posterior.

Los hijos de Fierro, Tangos... El exilio de Gardel (1985), *Sur* (1988), *El viaje* (1992) y *La nube* (1998) dan cuenta de un viraje estético y de producción en la obra de Solanas. El cine político urgente de contra-información y agitación, se convierte con el paso a la ficción en un grupo de representaciones y reflexiones poéticas, metafóricas y alegóricas sobre el pasado y el presente del país. Se consolida en estas películas la figura de un autor obsesionado con pensar y repensar a la Argentina desde una poética conformada por un conjunto de elementos estilísticos y dramáticos recurrentes. Durante los años de la restauración democrática su afirmación como autor cinematográfico⁵ se articula con su creciente actividad en el campo de la política. A este período corresponden su participación en los debates por una nueva Ley de Radiodifusión en el Centro Cultural San Martín (1989),⁶ la creación del Frente del Sur⁷ junto al dirigente peronista disidente Luis Brunati (1992), la alianza con Carlos “Chacho” Alvarez que se transformaría en el Frente Grande (1993)⁸ y su gestión como diputado nacional entre 1993 y 1997.⁹

⁵ Desde el campo de los estudios sobre cine podría indicarse la publicación del monográfico *Fernando E. Solanas* (Monteagudo, 1993) en la colección “Los directores cinematográficos” dirigida por Jorge Miguel Couselo y editada por el Centro Editor de América Latina, como uno de los índices de su legitimación.

⁶ El evento se trató de una asamblea realizada durante los días 22 y 23 de junio entre los sindicatos audiovisuales para promover una nueva legislación que reemplace a la de la dictadura militar.

⁷ Partido integrado por varias corrientes políticas y organizaciones sociales procedentes del peronismo y de la izquierda.

⁸ Solanas rompería con el Frente Grande un año más tarde por estar en desacuerdo con las nuevas alianzas llevadas adelante por Alvarez y Graciela Fernández Meijide.

⁹ Durante ese período se incorpora a las comisiones de Energía y Medio Ambiente, entre otras, problemáticas que serán el eje de dos de sus últimos documentales *Argentina latente* (2007) y *Tierra sublevada. Parte I - Oro impuro* (2009). También adopta un rol relevante en las reformas aplicadas a las leyes del cine, del teatro y de la música.

La imagen pública del intelectual y político comprometido se fortalece a partir del atentado atribuido a sectores del menemismo en el año 1991, en el cual Solanas recibe seis balazos en las piernas y es advertido por sus continuas querellas contra la corrupción y las políticas del gobierno de Carlos Saúl Menem.

Tras una etapa de relativo parate en su producción artística y política Solanas retorna a la política y al cine después de la crisis económica, política e institucional de 2001. A la fundación del Movimiento por la Recuperación de la Energía Nacional Orientadora (MORENO), se sucede la creación de su nuevo partido, Proyecto Sur, y la vuelta al documental consumada en una serie de films abocados a testimoniar, analizar y denunciar algunas de las problemáticas políticas, sociales y económicas más urgentes del país: *Memoria del saqueo* (2004) –sobre la debacle del modelo neoliberal y la crisis integral de 2001–, *La dignidad de los nadies* (2005) –basada en historias individuales y grupales de resistencia social–, *Argentina Latente* (2007) –sobre las potencialidades científicas, tecnológicas y humanas del país–, *Próxima estación* (2008) –la denuncia del desguace del sistema ferroviario– y *Tierra sublevada. Parte I - Oro impuro* (2009) –sobre las explotaciones mineras a cielo abierto–.¹⁰ En las elecciones legislativas de octubre de 2009, el novel partido encabezado por Solanas obtiene un importante porcentaje de votos y el cineasta se convierte nuevamente en diputado nacional.

El recorrido precedente nos permite observar de qué manera la política y el cine se articulan orgánicamente en la vida y obra de Fernando Solanas, conformando una amalgama que lo distingue de cualquier otro director de la historia del cine nacional. Con el fin de organizar su obra, podríamos identificar tres ciclos a partir de la relación entre las formas cinematográficas abordadas y la posición de Solanas en el espacio político: un primer ciclo de militancia y cine de intervención política entre *La hora de los hornos* y *Los hijos de Fierro* –película bisagra que entronca los modos de representación fílmica del primer y segundo ciclo– (1966-1975), un segundo ciclo de ingreso a la política pública-institucional y abordaje de la ficción en diversas líneas expresivas desde *Tangos...* hasta *La nube* (1985-1998), y un tercer ciclo que emparenta su regreso a la escena política nacional con el retorno al territorio del cine documental desde *Memoria del saqueo* hasta *Tierra sublevada...* (2003-actualidad). El presente texto se propone indagar en algunas de

las constantes narrativas, representacionales y temáticas que constituyen la poética autoral de Solanas, caracterizada por su permanente imbricación entre el referente histórico, social y político y las formas cinematográficas.

Narración, historia y a(puesta) lírica de la escena

La transformación de la obra de Fernando Solanas a partir de *Tangos...* no es solamente la confirmación del paso desde el terreno del documental al de la ficción, sino del desplazamiento de un cine de producción independiente a un cine coproducido internacionalmente¹¹ y de más alto presupuesto. Esta modificación también implica un cambio en los modos de representación. Desde *Tangos...* su cine deja de contar con el montaje como principio constructivo de la narración y se concentra en el desarrollo de un dispositivo de representación sofisticado que acentúa los rasgos espectaculares de la puesta en escena. Así lo indicaba el cineasta Rafael Filippelli en un artículo de la época “del distanciamiento a la identificación, del cine épico al intimista con trasfondo social, del collage violento a la fluidez narrativa, Solanas acompaña así el ocaso de las vanguardias y la Nueva Alianza del cine en busca de su público” (2008: 65). Podríamos sostener que sus nuevas búsquedas estéticas de los ochenta y noventa apuntan a construir un nuevo vínculo con el espectador, corriéndose, desde la agitación y el distanciamiento de los setenta, hacia la empatía y la movilización afectiva. Persiste no obstante el intento de promover un modelo alternativo de representación al del cine hollywoodense a través de una poética que active la imaginación del espectador. Si *La hora...* intenta impulsar una toma de conciencia político-ideológica por medio de estímulos intelectuales, las nuevas ficciones se orientan a movilizar el imaginario colectivo del espectador. En este sentido, Solanas señala que el “hipernaturalismo efectista (de Hollywood) saca réditos inmediatos pero tiene el límite de que amputa la imaginación del espectador”, en la propuesta de un cine de “atmósfera poética” en cambio, “lo que se evoca, se provoca y moviliza en el imaginario es más que lo que objetivamente podemos observar” (1989: 80). Esta reformulación de los modos

¹⁰ “El fresco sobre la Argentina contemporánea”, tal como denomina el propio cineasta a esta serie de seis documentales, se completaría próximamente con *Tierra sublevada. Parte II - Oro negro*.

¹¹ Este segundo ciclo de su filmografía cuenta con coproducciones internacionales principalmente de Francia –país en el cual el director estuvo exiliado– pero también de Alemania, España, Italia y México, entre otros, en *El viaje* y *La nube*. Sin embargo, pese a tratarse de producciones más complejas y de la intervención de varias empresas en el financiamiento de los films, el propio director siempre mantiene la mayoría de la producción (desde su compañía productora Cinesur S.A.) como garantía de libertad ideológica y creativa.

de representación se sustenta en una serie de operaciones dramáticas, narrativas y de puesta en escena.

La inscripción genérica está presente en el cine de ficción de Solanas aunque de forma híbrida. El musical y el melodrama, en *Tangos...* y *Sur*, la tragicomedia en *El viaje* y *La nube*, son apenas matrices narrativas de las cuales el director se apropia para construir sus propias variantes discursivas. La conciencia del pastiche y del cruce de géneros es tan clara que, el propio cineasta, en las entrevistas y los paratextos que acompañan a los films, explicita la cifra de sus mixturas. Así instala dos conceptos que los mismos críticos y estudiosos de su obra comienzan a utilizar a la hora de analizarla: la tanguedia (*Tangos...* y *Sur*) y la grotética (*El viaje* y *La nube*). Definidos como el compendio de tango, comedia y tragedia, en el primer caso, y grotesco y patético, en el segundo, la existencia de una terminología erigida por el propio autor para referirse a su obra, tiene la función de legitimar y reflexionar respecto a los aspectos novedosos o poco frecuentes de su cine frente a los espectadores y la crítica. Sin embargo, más allá de las cuestiones de género, lo que pervive en mayor o menor medida en estas cuatro películas es la idea-fuerza del *film-fresco*.¹² El modelo de *film-fresco* remite a la posibilidad de construir un gran relato sobre la patria en el cual se privilegian los símbolos, metáforas y alegorías, que exceden el ámbito de la historia individual de una serie de personajes para constituirse en un discurso totalizante sobre la Nación. En este tipo de construcciones de sentido, las composiciones visuales adquieren un valor esencial, ya que se le presta especial atención a los elementos de la puesta en escena que se conjugan para crear imágenes cargadas de significación. Frente al minimalismo que caracteriza al Nuevo Cine Argentino de los noventa, Solanas opta por la representación de grandes paisajes o espacios interiores, la búsqueda de espectacularidad desde lo fotográfico en las imágenes, los movimientos de cámara sumamente estilizados, el uso expresivo del color, las actuaciones que tienden a lo hiperbólico, cierta tendencia a los relatos corales o a la multiplicidad de personajes que, habitualmente, se delinearán como arquetipos o estereotipos sociales.

¹² La misma se encuentra inspirada en ciertos films de comienzos de los ochenta como *Yol* (Yılmaz Güney y Serif Gören, 1982) y *Nostalgia* (Andrei Tarkovsky, 1983). Desde lo biográfico, Solanas encuentra una seña de identidad compartida con el cineasta turco y el ruso, debido a las situaciones de prisión y de exilio en las respectivamente produjeron sus obras. El director hace explícitas estas influencias que guiaron sus preocupaciones estéticas durante los ochenta y noventa en la extensa entrevista con Horacio González. Véase (Solanas, 1989). Cabe mencionar, por último, que *Tangos...* está dedicada a Yılmaz Güney, quien fallece en el año 1984.

Además del abordaje híbrido de los géneros y de la tendencia al *film-fresco*, el tercer elemento distinguible en el modelo de representación de Solanas en su etapa de ficción es la modulación de los relatos a través de la incorporación de procedimientos narrativos de otras disciplinas artísticas. Aunque ciertos elementos como la teatralidad resultan un componente recurrente, es notoria la centralidad de los recursos de una disciplina artística en cada film, en su personal apropiación de los géneros cinematográficos: el tango como baile en *Tangos...*, el tango como lírica y canción en *Sur*, la historieta en *El viaje* y el teatro en *La nube*.¹³ Los acercamientos a asuntos históricos y problemáticas sociales están mediados entonces por el tango, el teatro y la historieta, formas populares del arte, de las que se sirve el director para construir relatos que lo aproximen a un público amplio.

Los ochenta: los exilios

El díptico sobre el exilio conformado por *Tangos...* y *Sur*, forma parte del ajuste de cuentas que Solanas realiza con los años de la dictadura, la prolongada ausencia y la memoria del pasado reciente. Si sus siguientes trabajos se conjugan en tiempo presente, los films sobre el exilio se encuentran en la órbita del pretérito y así lo atestigua el vasto desfile de fantasmas, ausentes y muertos, brumas y humo, que atraviesan películas de tonalidad nocturna.¹⁴ David Oubiña sintetiza con precisión el modo en que se complementan desde el punto de vista argumental estos dos films dedicados respectivamente al exilio exterior y al exilio interior:

Sures el complemento perfecto de *El exilio de Gardel*. Su continuación y, a la vez, su inversión. El anterior film de Solanas desplegaba los años de destierro como el continuum de un tiempo único (la larga espera del fin del exilio) que progresaba hasta clausurarse con el regreso. En *Sur*, el momento de una sola noche condensa

¹³ Las referencias en cada una de las disciplinas están íntimamente relacionadas al recorrido biográfico de Solanas y al espectro de sus admirados o compañeros de ruta: al grupo Núcleo Danza en *Tangos...*, a la triada Troilo-Goyeneche-Piazzolla en *Sur*, al historietista desaparecido Héctor G. Oesterherd en *El viaje* y a la inmensa figura del teatrista Eduardo "Tato" Pavlovsky en *La nube*.

¹⁴ La persistente invasión del pasado sobre el presente y la ausencia de demarcación toda vez que, desde el presente de la narración se evoca y representa un tiempo pasado, son rasgos que dan cuenta del hábito moderno del film. La materialización de estos procedimientos en *Sur* tiene como consecuencia la construcción de un presente ensanchado, mítico, cruzado por la memoria y el pasado, incesantemente.

retrospectivamente los años de dictadura como distintos tiempos entrecruzados. Ya no es el relato de los padecimientos en el exilio sino, sobre todo, de los temores de la vuelta (1994: 77).

La puesta en escena y la puesta en cuadro de ambos films comparten una serie de caracteres. En primer lugar, la preferencia de Solanas por integrar a sus personajes a grandes espacios¹⁵ que los contienen y, al mismo tiempo, los arrojan en un vacío árido que subraya la soledad y la angustia de vivir fuera de la patria (*Tangos...*) o dentro, pero a medias, clandestinamente, sufriendo la falta de un ser querido (*Sur*). El teatro en el que se ensaya la tanguedia, las derruidas estructuras de las ex Galerías Pacífico y el antiguo Mercado del Abasto (antes de convertirse en *shopping*) tienen su continuidad, años más tarde, en el clausurado penal de Ushuaia, donde irónicamente se escenifica el Colegio Nacional en *El viaje* y en el derruido Mercado del Pescado de Barracas en los que se halla el Teatro Espejo de *La nube*. En segundo lugar, se percibe una marcada teatralidad también sostenida por la configuración espacial mencionada. Las dimensiones nostálgicas y fantasmagóricas que adquieren los grandes lugares derruidos se deben, en gran medida, a una puesta de luces artificial rara vez justificada diegéticamente, a la constante presencia de papelitos en el aire o en el piso, al humo que dota de densidad y enrarece los espacios vacíos, a los decorados de cuneo teatral¹⁶ y, por sobre todo, a la disposición de los actores en la escena. El emplazamiento teatral se distingue en las sofisticadas coreografías y en los omnipresentes maniqués de *Tangos...*, en los tangos interpretados por el Polaco Goyeneche y en las escenas de rememoración¹⁷ de *Sur*. En tercer lugar, la preferencia de Solanas por planos generales y movimientos de cámara estilizados, a partir de largos travelling hacia delante que recorren los espacios con parsimonia, mostrando, en ocasiones, el lado oculto del dispositivo escenográfico.

¹⁵ En palabras del propio realizador, “siempre tuve preferencia por los grandes espacios, los grandes escenarios con elementos verticales que me permitieran marcar mejor la profundidad del campo. Galpones vacíos, calles o paisajes, así como también tratar de despegar a los personajes de sus fondos, por ejemplo, de las inevitables paredes de los cuartos” (1989: 126).

¹⁶ Provistos por la Opera de París en *Tangos...*

¹⁷ Podemos citar como ejemplos, la secuencia de montaje en la que Rosi recuerda hechos de su pasado reflejados en una ventana dividida en dos partes, la reescenificación del secuestro de Ademar en manos del “Tordo”, la comida de Floreal y Rosi en la casa de los padres de esta. En estas secuencias, la luz recorta la acción de entre las sombras a la manera de un escenario teatral despojado.

A partir de los tres elementos referidos se consuma una ruptura consciente del realismo cinematográfico tradicional apostando por la construcción de un realismo mítico o fantástico que promueve, además de la mostración del artificio, la creación de imágenes simbólicas y metafóricas que aluden, recurrentemente, a realidades e historias ausentes.

La sobrecarga de elementos simbólicos en los personajes, las historias narradas y los dispositivos escénicos de *Tangos...* y *Sur* han promovido una veta interpretativa que encontró en estos films un puñado de metáforas que, dada su cualidad de articularse enteramente en las obras, pueden entenderse como alegorías. Aunque de forma diversa, las historias de ambos films permiten la conexión de los términos reales representados con términos imaginarios evocados. El historiador brasileño Ismail Xavier (2003: 334) define las alegorías narrativas como aquellas en que “las vidas de individuos particulares son presentadas como figuraciones del momento fundacional o del destino de un grupo, o en los que la recapitulación del pasado se toma como una discusión encubierta de dilemas actuales”. Así, por ejemplo en *Tangos*, las relaciones entre Juan Uno y Juan Dos, refieren a una situación que está más allá de la distancia entre dos grandes amigos, para constituirse en el símbolo de un pueblo escindido durante la dictadura militar. La misma puesta en escena de la tanguedia por parte de Juan Dos y sus colaboradores, representa las dificultades para la consumación de un proyecto en el que se espectaculariza el imaginario colectivo de los exiliados en relación a la patria. En palabras de Luciano Monteagudo, “la realidad se hace metáfora (particularmente en las coreografías, que con su violencia expresiva dan cuenta de otras violencias) y a su vez las metáforas se vuelven literales: un personaje dice que va a estallar y efectivamente estalla, se abre el pecho y deja ver sus resortes, como una marioneta” (1993: 38).

En el caso de *Sur*, el funcionamiento de la alegoría se halla vinculado a la historia amorosa de Rosi y Floreal. El encierro de Floreal y su separación de Rosi, es la microhistoria a partir de la cual Solanas evoca metafóricamente una situación traumática de la Historia, como el despojamiento del pueblo de sus derechos humanos y civiles. La relación entre el relato amoroso y la reflexión sobre la Nación ha sido abordada por la teórica Doris Sommer. Según la autora las grandes novelas nacionales institucionalizadas de los países latinoamericanos, articulan de forma paralela los relatos patrióticos y las historias de amor, haciéndolos funcionar como alegorías mutuas (1993: 30-31). En este sentido, el gesto

político de estas obras se expresa en la conexión entre una historia circunscripta al ámbito de lo privado y de lo íntimo con otra que la excede, perteneciente al ámbito de lo público y de lo colectivo. Continuando con la argumentación de Sommer, “el interés erótico en estas novelas debe su intensidad a las fuertes prohibiciones contra la unión de los amantes [...]. Las conciliaciones o pactos políticos, resultan transparentemente urgentes porque los amantes ‘naturalmente’ desean el tipo de Estado que les permita reencontrarse” (Ídem: 31). Solanas examina la historia nacional por medio de construcciones alegóricas en las cuales el peronismo es siempre el mito de referencia desde el que se interpretan las frustraciones del presente. Esta operación es criticada por Ana Amado al indicar que el mito cuando deja de funcionar como relato de los acontecimientos se convierte en mistificación de la Historia (2009: 79). Desde el punto de vista de la autora, los buenos tiempos pasados (el Estado peronista) solo pueden ser abordados de manera pesimista en la propuesta de Solanas echando mano a una estética de lo emotivo. Esta estetización de la política operaría de manera consoladora, ya que reemplaza la reflexión sobre la historia por una contemplación emocional más apta para el consumo (Ídem: 80). Aunque los argumentos de Amado resultan atendibles, creemos que estos dos films, lejos de pretender una reflexión rigurosa sobre la historia nacional, son construcciones cinematográficas-culturales, en los cuales se inscribe la subjetiva mirada de Solanas como exiliado antes que intelectual, y como artista antes que historiador. La particular fusión de lo afectivo y de lo político, así como los elementos digresivos en el campo narrativo, encuentran cohesión en la progresiva formalización de una poética autoral que en sus siguientes films muestra señales de agotamiento.

Los noventa: neoliberalismo y resistencia

Si la producción de la década del ochenta de Solanas tiene su principal intertexto en el pasado reciente –los años de exilio y dictadura–, las ficciones de la década del noventa dialogan con el contexto sociopolítico en tiempo presente. Desde el punto de vista de la articulación entre la actividad personal y la poética autoral, los films de los ochenta pueden ser leídos como instancias de duelo, recapitulación y balance histórico, mientras que *El viaje* y *La nube* se configuran como narrativas de crítica y resistencia ante la avanzada neoliberal de la década menemista. Sin embargo, cabe resaltar que los rasgos esenciales a nivel estético y narrativo del modelo de representación elaborado en *Tangos...* y *Sur* se mantienen, aunque circunscriptos a una poética que el propio Solanas denomina groté-

tica (una suerte de fusión entre grotesco y patético). En esta, en continuidad con su obra anterior, detectamos una tendencia hacia la teatralidad en el tratamiento espacial, lumínico y actoral, un trabajo de cámara que busca la estilización en cada uno de sus pausados y largos movimientos, la incorporación de figuras metafóricas y simbólicas,¹⁸ la inclusión de un narrador (en off o en over) y la estructuración episódica del relato.¹⁹

Tratándose de dos relatos diversos, de carácter épico en *El viaje* e intimista en *La nube*, ambos films están dotados de una alta dosis de referencialidad respecto al contexto sociopolítico de producción. Esta permeabilidad entre las obras y su entorno las distingue de las películas de los ochenta y encuentra quizás su justificación en la trayectoria biográfica de Solanas. Como habíamos anticipado, el director se incorpora a comienzos de la década del noventa al ámbito de la política institucional y traslada algunas de sus preocupaciones e intereses al centro de sus ficciones.

Deteniéndonos en *El viaje*, las primeras imágenes documentales reproducen el simbólico derrumbe del Albergue Warnes. La inclusión de imágenes de archivo que ya habían sido ampliamente difundidas por la televisión tiene un doble objetivo. Por un lado, referenciar desde el comienzo un relato que se encuentra en el terreno del realismo fantástico con el fin de hacer dialogar todos los símbolos y metáforas de la narración con las problemáticas políticas y sociales de la coyuntura histórica vigente. Por el otro, instalar un horizonte de lectura del film. El derrumbe del Albergue Warnes es una imagen emblema que vuelve a repetirse en la mitad del film y funciona como símbolo de la caída del Estado benefactor y del proyecto nacional y popular iniciado por el primer peronismo. En este marco, el viaje de Martín Nunca en busca de su padre ausente apunta hacia dos frentes:

¹⁸ En *El viaje*, la gran travesía por el continente de Martín Nunca simboliza la búsqueda de una identidad latinoamericana que se encuentra fragmentada. En *La nube*, la inagotable lucha de Max, sosteniendo a rajatablas el espacio del teatro independiente, remite a los actos de resistencia social, cultural y política frente al vaciamiento de las políticas neoliberales de los noventa, en diversos sectores del campo cultural.

¹⁹ En toda la obra de Solanas desde *La hora de los hornos* hasta sus últimos documentales existe una organización narrativa basada en una estructura episódica. Si bien la estructura episódica se materializa de diversas maneras en sus películas, a nivel general tiene la función de producir cierta ruptura con el desarrollo dramático clásico. Se producen entonces narraciones versátiles en las que el autor goza de libertad para tratar los temas de su interés sin responder necesariamente a la evolución de una línea dramática unificada y restrictiva. En otras palabras, la organización episódica le permite a Solanas dar saltos en el tiempo y en la línea de acción para efectuar diversos apuntes sociales y políticos.

registrar las consecuencias desastrosas de décadas de subdesarrollo y de políticas neoliberales en casi todo el continente y, al mismo tiempo, construir la utopía de un nuevo proyecto latinoamericano basado en la toma de conciencia de la juventud y en la recuperación de ideales socialistas y libertarios.

La referencialidad a lo largo del film se trabaja en dos direcciones. Desde la historieta, para abordar hechos claves de la historia latinoamericana del siglo XIX hasta la actualidad, y desde la caricaturización, a través de personajes ficticios que remiten paródicamente a figuras claramente identificables del mapa político latinoamericano de la época. En la primera línea, Solanas recupera, entre otros hitos, la memoria de la resistencia criolla durante las Invasiones Inglesas como primera gran victoria del pueblo frente al imperialismo, y la invasión norteamericana a Panamá en diciembre de 1989, cuyo saldo fue la masacre de más de tres mil inocentes. En la segunda línea, en el marco de situaciones metafóricas que vuelven a literarizarse—Buenos Aires hundiéndose en las aguas de la inundación cloacal,²⁰ ciudadanos brasileños constreñidos por cinturones que no dejan de ajustarse, la reunión de la OPA (Organización de Países Arrodillados) en la cual los presidentes se desplazan de rodillas—surgen algunos personajes que refieren indudablemente a los políticos latinoamericanos entreguistas, cuyo epicentro es la caricatura de Carlos Menem como el presidente Rana.

Prolongando el hibridismo estético que caracteriza sus anteriores producciones y que puede relacionarse con las formas del collage,²¹ la propuesta espectacular dominante en *El viaje* es el realismo fantástico. Retomando un artículo de Tzvi Tal (2003), la adscripción de Solanas a esta matriz genérica se expresa en los sucesivos encuentros de Martín Nunca con los personajes de la historieta creada por su padre (América Inconcluso, Tito el Esperanzador, Alguien Boga) y en las imágenes simbólicas construidas por obra y gracia de una puesta en escena que bordea lo surrealista: estatuas de próceres patrios que se caen, el centro de Buenos Aires atravesado por la aguas, el ataúd del periodista que se niega a descansar en

²⁰ En la iconografía de la ciudad bajo el agua resuenan los ecos de tres films relevantes de la historia del cine político y social argentino: *Los isleros* (Lucas Demare, 1951), *Las aguas bajan turbias* (Hugo del Carril, 1952) y *Los inundados* (Fernando Birri, 1962).

²¹ Según David Oubiña, “Solanas conserva la idea estética del collage: funde estilos y géneros; mezcla el documental con el musical, el film ensayo con el teatro, el lirismo con el panfleto; combina la ambigüedad de lo fantástico con un distanciamiento brechtiano; entrecruza una multiplicidad de historias dentro de una estructura coral y organiza el conjunto a través de un tono fuertemente alegórico” (1993: 77).

el inundado cementerio, etc. Tzvi Tal sintetiza las principales características del realismo fantástico y su potencialidad política contrahegemónica en la cultura latinoamericana al indicar que el género presenta

[...] una realidad mimética, en la cual acontecen hechos maravillosos que los personajes aceptan como parte natural del mundo fictivo. El realismo fantástico ha sido a veces explicado como el fruto de una mentalidad maravillosa y primitiva, propia de las culturas latinoamericanas, pero teorías actuales le atribuyen una significación política. Por un lado, se sugiere que la convivencia de los opuestos (realidad-maravilla) es un efecto de la transformación abrupta del modo de producción tradicional al modo de producción capitalista impuesto por la colonización europea y el neocolonialismo. La globalización produjo una nueva fractura cultural, surgida del desmantelamiento de la industrialización lograda en la etapa desarrollista y de la crisis del capitalismo dependiente. Una segunda teoría ve el realismo fantástico como expresión de la resistencia de los intelectuales latinoamericanos a la hegemonización del racionalismo europeo sobre los modos de representación, distinto del surrealismo en sus fuentes teóricas y en su formulación estética (Ídem).

Amarga y melancólica, *La nube*²² pone en escena los restos de la Argentina tras la tormenta privatista que ya había arrasado gran parte del país hacia fines de la década del noventa. Sin embargo, los personajes resisten desde sus trincheras los últimos embates de la entrega del Estado y de su patrimonio a las corporaciones. El film apuesta entonces por una historia más pequeña pero que mantiene notables analogías con la poética configurada en los ochenta, hiperbolizada hacia el grotesco y la caricatura: un alto nivel de referencialidad respecto del contexto sociopolítico del momento—la gestión de la cultura como una mercancía más dentro del mercado capitalista, la persistente entrega del patrimonio estatal a manos privadas, el suceso de “gatillo fácil” como indicador de la corrupción policial, el acercamiento del grupo de teatro al Congreso de la Nación con la bandera argentina,²³ la inseguridad como producto de la miseria y la falta de trabajo, etc.—,

²² En varios pasajes del film se representa la mítica obra de Eduardo Pavlosky, “Rojos globos rojos”, que funciona como un homenaje al teatro de la cultura nacional.

²³ Aunque volveremos sobre los índices de autorreferencialidad en la obra de Solanas, la escena mencionada podría vincularse con una de las movilizaciones que marcó el ingreso del director a la política pública. El 20 de noviembre de 1992, al conmemorarse el Día de la Soberanía, Solanas rodeó el Congreso con una bandera de 400 metros que hizo confeccionar para tal fin.

el recurso a las metáforas que se literalizan —Max elevándose por los aires mientras da clases a sus estudiantes de teatro, el joven actor derritiéndose físicamente frente a una morocha exuberante, los personajes caminando continuamente hacia atrás como símbolo de la involución del país, la lluvia que azota la ciudad desde hace 1.600 días,²⁴ etc.—. Sin embargo, a diferencia de la película anterior, *La nube* expresa una visión más apocalíptica y desoladora del presente. Si en el final de *El viaje*, Martín Nunca se esperaba en el encuentro con su padre y la vuelta al sur significaba un retorno positivo después de haber recogido la experiencia del viaje y restaurado una fe estimulada por la utopía, el cierre de *La nube* mostrará a un Max acorralado que resiste gracias al apoyo de su grupo de amigos, aunque, en el ejercicio de esa resistencia, descubre pérdidas cada vez mayores.

Tras los créditos finales de *La nube*, la aparición de la claqueta indica la clausura del film y, quizás, la de toda una época en el cine de Solanas. Después de dos décadas de ficción volverá al documental pero, por sobre todo, abandonará todo un modelo de producción (basado en grandes coproducciones internacionales, actores de renombre, presupuestos importantes, etc.) y un modelo de representación —que hemos esbozado en las páginas anteriores— focalizado en un cine político, poético y comprometido, destinado a un amplio sector del público.

El retorno al documental

El nuevo siglo marca un punto de inflexión en la filmografía y en la vida política de “Pino” Solanas. En su personal fusión de proyecto político y cinematográfico, es difícil separar su actividad al frente del espacio político Proyecto Sur de la serie de documentales realizados a lo largo de la última década. Las problemáticas y ejes de su plataforma política son abordados en sus documentales y la difusión de los documentales es, quizás, la herramienta más efectiva de la política comunicacional de Solanas. En un mismo movimiento, cuestiones como la entrega y el desmantelamiento del patrimonio nacional (petróleo, red ferroviaria, etc.), la crisis de los partidos políticos tradicionales y la parálisis y reactivación de la industria nacional son examinadas en las películas de forma sincrónica a los

debates sociales que Solanas impulsa como personalidad pública. Asimismo, se establece un cruce particular entre su trayectoria cinematográfica y política. En un proceso de doble legitimación, la carrera de Solanas como cineasta avala sus ideas y propuestas en el campo de la política y, de manera inversa, el asentamiento de su figura pública a partir de su intervención política sustenta sus perspectivas y propuestas como autor cinematográfico en los documentales. La permeabilidad entre su obra y su trayectoria política y social es tan profunda que la propia utopía política que Solanas figuraba ficcionalmente en *Sur*, a partir de los personajes del intelectual Emilio y del coronel Rasatti al frente del *Pronasur* (Proyecto Nacional Sur), se plasma con curiosa exactitud en el nombre del partido político que lidera, apuntalando los mismos conceptos que los personajes de *Sur* sostenían. Según los dichos del realizador en aquella época, “*Pronasur* [...] es el proyecto de transformaciones de largo alcance que sintetiza las reivindicaciones de varias décadas: independencia nacional y democratización de una sociedad donde la riqueza se distribuya con criterios de igualdad y justicia; liberación de las ataduras colonialistas de las patrias financieras y multinacionales” (1989: 41). Cualquier similitud con la plataforma política de Proyecto Sur, no es mera coincidencia...

Memoria del saqueo es un documental en el que se condensan una serie de elementos formales y temáticos de la obra precedente de Solanas y, a la vez, se define el modelo de representación documental que se replica —con ligeras variaciones— en sus siguientes cuatro trabajos. Las primeras secuencias de *Memorias...* parecen continuar el legado y la narrativa de *La hora de los hornos*. En el marco de una estructura episódica —persistente en su obra ficcional y documental— dos conjuntos de imágenes componen el inicio del film: de la miseria (gente revolviendo la basura) y del sitio en el que habitan los responsables de la misma (los lujosos espacios del Congreso de la Nación). Montaje paralelo que retoma un procedimiento recurrente en *La hora...*, cuyo principal objetivo era movilizar a partir del shock perceptivo en el espectador. Los carteles explicativos, provenientes desde el fondo del plano, son otro elemento de aquel modelo de cine militante. A partir de allí, la primera parte del film está enteramente dedicada a una reconstrucción de la historia reciente para explicar la crisis que estalló en el país en diciembre de 2001. Solanas retoma la línea histórica casi donde *La hora...* la había dejado. Si el film de los sesenta posaba su mirada sobre la historia de América Latina para sostener su tesis respecto a las condiciones de neocolonialismo e imperialismo vigentes, *Memoria...* mira hacia las últimas décadas identificando un proceso creciente de políticas neoliberales —desde la dictadura, pasando por los gobiernos de Alfon-

²⁴ Aquí retoma la metáfora de la inundación como símbolo del “gran naufragio nacional”. Cabe recordar que ya en *Sur*, las viejas galerías en las que se encontraba el refugio de Emilio (también de Floreal y de María), tenían su parte inferior cubierta por el agua.

sín, Menem y de la Rúa— que culmina con el estallido de 2001.²⁵ Otros rasgos de estilo que restaura de su filmografía anterior pueden encontrarse en los largos y perezosos travelling hacia delante mediante los cuales ingresa en las instituciones públicas —Congreso de la Nación, Banco Central, Banco de la Nación—, la búsqueda de símbolos y metáforas, en el centro de lo real —la estatuilla de Canning decorando el Banco Central—, la utilización de recursos del cine silente como comentario autoral —el cierre en iris sobre el rostro de Alfonsín— y el recurso de la ópera como procedimiento satírico —al señalar la obsecuencia de los diputados y senadores durante el menemismo con el tema “Los levantamano”—, entre otros.

Sin embargo, promediando el film es posible divisar un quiebre que se convertirá en un estilema en sus documentales del siglo XXI. Aunque el realizador siempre deja huellas de autoría en sus obras —a través de una enunciación cargada de reflexividad y de una extensa cantidad de vestigios autorreferenciales—, en *Memorias del saqueo* incursiona en alguna veta del documental subjetivo, expresando su *yo* de manera explícita. De esta forma, valida la autenticidad de su discurso sobre lo real a partir de la enunciación en primera persona²⁶ y de su trayectoria como cineasta, intelectual y político. Un momento clave del film es aquel en que Solanas entrevista a Antonio Cafiero. Hasta entonces, su voz apenas surgía en off a partir de las preguntas en el dispositivo de la entrevista. El encuentro con Cafiero, dado el peso histórico de su figura dentro del movimiento peronista, parece merecer otro tipo de puesta en cuadro del interlocutor. Componiendo un escenario de paridad, Solanas aparece por primera vez de cuerpo entero en los contra planos de la entrevista. Ya no se trata simplemente de la obtención de un testimonio, sino del diálogo entre dos “compañeros”. Pocos minutos más tarde, la presencia del *yo* se acentúa. Solanas se incluye en la narrativa histórica que está construyendo enunciando en primera persona: “Fui víctima de un atentado con seis tiros en las piernas”. En línea con lo dicho, el teórico Emilio Bernini, define sintéticamente de qué manera la cámara de Solanas y su presencia como autor, se vinculan con el referente real:

Los travelling son aquí el paseo de un cineasta que privatiza, en el sentido de hacer propias, las experiencias colectivas de la política. La experiencia pública del grupo en

²⁵ En su particular interpretación de la historia nacional, Solanas coloca el estallido de 2001 en la línea de insurrecciones populares junto al 17 de octubre y el “Cordobazo”.

²⁶ Una variante de la enunciación en primera persona identificable con la figura de Fernando Solanas ya se insinuaba en su último film de ficción *La nube*.

los años sesenta y setenta se ha desplazado así a la esfera del autor, ya que es ella la que legitima precisamente su discurso actual; del mismo modo que la experiencia popular de esos días de diciembre de 2001 es filtrada por una lectura en primera persona que excluye cualquiera otra de las hipótesis políticas que se han elaborado sobre ella (2004: 45).

En los próximos documentales, la presencia de Solanas se intensifica, modelando sus films, parcialmente, dentro de un modo de representación que Bill Nichols (1997) denomina *participativo*. En este modo del documental el cineasta ya no se ubica frente a los sujetos representados, sino que se encuentra a su lado; no es externo a las situaciones que registra, sino que es parte del conflicto y su acción se dirige a modificar prácticamente la realidad. Los personajes hablan frontalmente a la cámara y no solo entre sí, incorporando al documentalista para generar una relación de verdad con su referente. Sin embargo, el trabajo en esta dirección es parcial, dado que si bien existe una pluralidad de voces en diálogo, Solanas siempre mantiene la autoridad textual y el control sobre el sentido del discurso a partir de la voz en off y el montaje, continuando así con la línea expositiva del documental de intervención política de las décadas del sesenta y setenta.

En *Memoria del saqueo* están expuestas sintéticamente las problemáticas sobre las que Solanas se explaya en sus siguientes documentales, así como también aborda en sus discurso público como representante político: el pueblo como reserva de valores y resistencia ante la cíclica corrupción y traición de la clase política, la destrucción de la industria y la entrega del patrimonio nacional, el estado decadente del sistema ferroviario como símbolo del daño causado por las privatizaciones de los noventa, la cuestión de la explotación minera y petrolífera. Asimismo, cierta dialéctica atraviesa esta etapa de su obra, compuesta por la tensión entre la denuncia de los males de nuestra sociedad y la búsqueda incesante de ejemplos positivos que permitan pensar en una salida.

En *La dignidad de los nadies y Argentina latente*²⁷ esta impronta se muestra con aristas claras. En la primera, la denuncia de la traición de todo un sector de

²⁷ Las constantes narrativas y temáticas, junto a la dimensión proyectiva del cine de Solanas, se expresan notablemente si pensamos este film en relación con el proyecto abortado de una película de ficción durante su exilio en Francia. El guión de *La razón pura* tenía como protagonista a Gilardo, “un físico, profesor e investigador de ciencias, ligado a la tecnología y con concepciones nacionales. Era una historia centrada en los ambientes científicos y técnicos de Buenos Aires que sufrían la represión” (Solanas, *Op. cit.*: 73). Si prestamos atención a los personajes de *Argentina latente* e incluso a algunos de *La próxima estación* encontraremos un modelo de científico de similares características.

la clase política tiene su epítome en el registro directo de la violencia mostrando las imágenes de la Plaza de Mayo en 2001 y 2002 y de la masacre de Puente Pueyrredón y del asesinato, a manos de la policía del presidente Eduardo Duhalde, de los luchadores sociales Maximiliano Kosteki y Dario Santillán. Como contrapartida, el cineasta realiza entrevistas a una serie de hombres y mujeres que funcionan como arquetipos de las reservas políticas, ideológicas y morales que aún existen en el pueblo. A pesar de eso, sugestivamente Solanas anuncia una y otra vez que el movimiento social surgido por esos años todavía no ha llegado a construir una alternativa de representación. En la segunda, el discurso humanista y el análisis social, deja espacio al discurso científico-tecnológico e histórico-político. El lugar que “los nadies” ocupan en *La dignidad...* es ahora relevado por los “recursos humanos” disponibles para explotar el potencial industrial y natural del país. El foco está puesto entonces en un grupo de científicos y técnicos pertenecientes a las industrias naval, petrolera, aeronáutica y automotriz, al CONICET, a la Universidad Pública, etc. El polo negativo está representado por una clase política y un sector empresarial históricamente entreguista, apátrida y corrupto, responsable de la desigualdad, el neoliberalismo y el subdesarrollo.

Próxima estación y Tierra sublevada... son dos films que recortan aún más el objeto de interés y análisis. Aunque en ellos se mantiene el sistema de representación configurado a partir de *Memoria*, adquieren mayor peso dos elementos más embrionarios en los films precedentes, desde lo político y lo cinematográfico. Por un lado, el enfrentamiento directo de Solanas con el gobierno kirchnerista y el consecuente enjuiciamiento desprovisto de mediaciones retóricas, por el otro, la precarización y debilitamiento de su dispositivo audiovisual de representación. En *La próxima estación* se interpela frontalmente a los que Solanas considera responsables, en alguna medida, del estado actual del sistema ferroviario. Adoptando el rol de un periodista acusador, el director expone sus cuestionamientos a funcionarios públicos como Leandro Despouy (Auditor General de la Nación), Esteban Righi (Procurador General de la Nación) y Jorge Capitanich (Presidente de la Comisión Bicameral de Control de las Privatizaciones). En *Próxima estación y Tierra sublevada...* la complejidad y el rigor estético y ético del documental se resiente cuando el director acude a imágenes de archivo para ilustrar miméticamente aquello ya explicado por la voz en off, incorpora secuencias de neto corte televisivo en su construcción “clipera”, asume un perfil excesivamente didáctico en las entrevistas –preguntando lo que evidentemente ya sabe de antemano–, y mantiene planos cercanos sobre testimoniantes notablemente quebrados y en estado de debilidad.

Algunas consideraciones sobre la construcción de los personajes, las voces narrativas y la autorreferencialidad

Si bien los films documentales y ficcionales de Solanas resultan por demás diversos en sus modos de representación, en su estilo, y en su modelo de producción, es posible encontrar ciertas constantes que trascienden los registros y se transforman en señas de identidad autoral.

La formulación de los personajes, desde *Los hijos de Fierro* en adelante, e incluyendo algunos de sus documentales como *La dignidad de los nadies* y *Argentina latente*, está basada en arquetipos y estereotipos. Los personajes de Solanas nunca son en sí mismos a partir de su definición como actantes en una estructura dramática sólida (en las ficciones) o de su representación por medio de entrevistas, imágenes de archivo, descripciones de la voz off (en los documentales); generalmente su participación en el film refiere a un conjunto, clase, o actor social más amplio.²⁸ Los arquetipos son modelos o imágenes colectivas necesarias para expresar los mitos que remiten a los elementos formativos de una cultura. En *Tangos...* y *Sur*, encontramos una galería de personajes que adopta esta cualidad. Por ejemplo, Juan Dos y Floreal, adoptando nombres propios cargados de sentido, son las dos caras de una misma moneda, interpretados, no casualmente, por el mismo actor (Miguel Ángel Solá). En sus periplos, obsesiones y cuestionamientos se expresan aquellos referidos al conjunto de los exiliados y de los presos políticos respectivamente. No obstante, la consumación máxima de esta forma de modelar a los personajes se halla en “La mesa de los sueños” de *Sur*. Con un funcionamiento prácticamente autónomo dentro del film (la mesa podría trasplantarse a otras de sus ficciones sin que su significación se resienta), los participantes de ese espacio se constituyen como “alegoría histórico-política” del país. Los cuatro lados de la mesa se componen por las tradiciones intelectuales, políticas y sociales que Solanas desea reivindicar y con las que se identifica en términos ideológicos y afectivos. Así, Emilio representa al intelectual orgánico-militante al servicio de un proyecto político nacional y popular;²⁹ Julián,

²⁸ El trabajo con arquetipos y estereotipos está articulado con la incorporación de íconos de la cultura popular y de la presencia incesante del tango, elementos dispuestos para conectar con la sensibilidad del espectador. Se destaca así la participación de la orquesta de Osvaldo Pugliese en *Tangos...*, del “Polaco” Goyeneche en *Sur*, de Fito Páez en *Sur y El viaje* y de Luis Cardé en *La nube*.

²⁹ Resuenan en él los ecos de intelectuales como Raúl Scalabrini Ortiz, Arturo Jauretche, Juan José Hernández Arregui y César Marcos, entre otros.

a un histórico delegado sindical del gremio de la carne y a la clase trabajadora organizada;³⁰ el coronel Rasatti, a los militares comprometidos con la democracia y la liberación nacional;³¹ y Amado, el cantor popular, a la gran masa del pueblo... (Solanas, 1989: 39-40). Sin embargo, el potencial político del mito y sus arquetipos se licúa un tanto en sus posteriores ficciones cuando convierte los personajes en estereotipos, imágenes o ideas simplificadas, cristalizadas en su capacidad de significación.³² Quizá los cambios del contexto sociopolítico de los ochenta a los noventa, junto a la pérdida de la emotividad propia de sus primeros films de la democracia, expliquen este desplazamiento.

En *La dignidad de los nadie*³³ y *Argentina latente* los personajes seleccionados por Solanas también revisten la cualidad de estar allí para referirse a grupos sociales más amplios, en este caso, luchadores sociales y científicos con mentalidad nacionalista, respectivamente. Sin embargo, a diferencia del matiz absolutamente ejemplar de los testimoniantes en *La hora de los hornos*, según Gustavo Aprea (2009), “todos aquellos que testimonian lo hacen como representantes de arquetipos de luchadores sociales, pero, a su vez, tienen una personalidad y una biografía que se hacen visibles en el documental”.

La construcción de los personajes a partir de arquetipos y estereotipos se complementa y adquiere densidad por encontrarse en diálogo con una serie de íconos populares y símbolos históricos, culturales y políticos que Solanas indefectible-

³⁰ La referencia es aquí Sebastián Borro, delegado gremial del frigorífico estatal Lisandro de la Torre y héroe de la resistencia peronista en la insurrección obrera contra la privatización del frigorífico en 1959.

³¹ En la figura de Rasatti, el director homenajea, entre otros, a los generales Enrique Mosconi y Manuel Savio (Solanas, *Op. cit.*: 40). Ambos impulsaron dos proyectos claves en el desarrollo del país como la industria petrolera y la siderúrgica.

³² Tzvi Tal (2003) da cuenta de las referencias en algunos personajes de *El viaje* de la siguiente manera: “Alguien Boga representa simultáneamente a los descendientes de los pueblos precolombinos, despojados y exterminados por la conquista, y a los exiliados chilenos después del golpe de Pinochet. Su humildad y persistencia son el elogio al hombre de pueblo que subsiste pese a todo. Tito el Esperanzador es una parodia al peronismo, del cual solo queda ‘el eco maldito’ reproducido electrónicamente. Poco resta del amplio movimiento popular de sus orígenes”.

³³ El carácter arquetípico de los personajes en este documental está subrayado por la presentación que de ellos hace el realizador, a partir del recitado de unas décimas que no casualmente recuerda, por su estructura y cadencia, la prosa herandiana de *Los hijos de Fierro*.

mente incorpora a cada uno de sus films. Continuando una línea iniciada con el remontaje de *La hora de los hornos* para su estreno en 1973 —en el que los tres minutos de la imagen del “Che” muerto que clausuraban la película originalmente, fueron reducidos a cuarenta segundos y acompañados por una progresión de imágenes heterodoxa de luchadores nacionalistas como San Martín, Sandino, Perón, Vallese, Cárdenas, etc.—, Solanas expresa la estirpe de su pensamiento en cada film creando pabellones de militantes, intelectuales, artistas, políticos y mártires de variado cúneo, representados a través de personajes, afiches, cuadros, caricaturas o directamente mencionados por la voz del narrador.³⁴

Un elemento distintivo de la poética de Solanas desde *La hora...* hasta *Tierra sublevada...* es el persistente recurso al narrador omnisciente u omnipresente materializado en la voz en off. Las funciones que adquiere esta figura, además de las específicamente narrativas, se extienden de las poéticas y líricas —*Sur*, *La nube*, *La dignidad de los nadie*— hacia las explicativas y argumentativas —*Argentina latente*, *Memoria del saqueo*, *La próxima estación* y *Tierra sublevada...*—. Cabe resaltar que el director sólo cede la voz narrativa en los dos films en que esta se formula desde el punto de vista de los jóvenes como en *Tangos...* y *El viaje*.³⁵ No casualmente en estas películas el conflicto generacional es uno de los ejes del relato. En los demás films, la incesante voz del propio Solanas subraya el carácter de fábula moral y política que define a las ficciones y el discurso didáctico-pedagógico de la figura política en ascenso, propio de los documentales.

Por último, la autorreferencialidad es un elemento de autoría que persiste en la obra de Solanas a lo largo de los años y permite detectar una intención deliberada de inscribir su subjetividad, no necesariamente como rasgo de modernidad en el develamiento de la instancia enunciativa, sino en su configuración pública como director-estrella, responsable explícito de todo lo mostrado en el film. Además de ser el narrador de la mayoría de sus films, las referencias de Solanas

³⁴ Para indicar algunos ejemplos: las “apariciones” de San Martín, Gardel y Discépolo en *Tangos...*, las ilustraciones de Hermenegildo Sabat en las que conviven Gardel, Discépolo, Troilo, Arlt, Marechal, Macedonio Fernández y Manzi en *Sur*, los cuadros de los mártires nacionales colgados en el Colegio Nacional de *El viaje*, las telas de Marechal, Hedy Crilla, Pirandello, Florencio Sánchez, Chéjov, Lorca e Ionesco decorando la entrada del Teatro Espejo en *La nube* y las menciones al “Che”, Bolívar, San Martín, Perón y Allende en el epílogo de *Argentina latente*.

³⁵ En *Sur* la voz narrativa es compartida por el meganarrador —como siempre la propia voz de Solanas— y Ademar, “El muerto”.

como de su entorno cercano se despliegan de diversas formas: en el papel de “El Ángel”, director renunciante de la tanguedia en *Tangos...*³⁶ o mediante un cameo como jugador de pool en *La nube*, la presencia del filósofo Horacio González representado al “Zoretero” en *El viaje* o a través de un cameo en una manifestación en *La nube*, en la omnipresencia de la voz y del cuerpo del cineasta en los últimos documentales, etc. En la misma dirección apuntan dos elementos extratextuales, mediante los cuales Solanas se expresa como autor e indica algunas coordenadas de lectura para abordar sus propios films: las infaltables dedicatorias al comienzo de cada película³⁷ y las “Cartas a los espectadores” con las que acompaña la difusión de su obra a partir de la década del ochenta.

A modo de conclusión: el futuro

El abordaje de la filmografía de Fernando Solanas nos ha permitido comprobar que los tres ciclos identificables en su obra encuentran su delimitación no solo en cuestiones referidas al desarrollo de su poética como autor cinematográfico, sino a su trayectoria biográfica. En otras palabras, los períodos de su obra están divididos de acuerdo a la intersección de las posiciones de Solanas en el campo político y en el campo cultural y cinematográfico. El modelo de producción y representación actual, organizado en relación al territorio del cine documental, como hemos señalado, muestra similares signos de agotamiento a los que se percibían en sus ficciones de la década del noventa. Lo dicho, abre el interrogante respecto al futuro de su obra cinematográfica, ya que la repetición de los actuales caracteres narrativos, estilísticos y temáticos, derivaría en un desbalance entre los elementos estéticos y políticos que históricamente su poética ha intentado conjugar con mayor o menor efectividad, siempre de forma novedosa, sensible e inteligente.

³⁶ No solamente adopta el rol de director, sino que en sus parlamentos reflexiona sobre los problemas estéticos de la tanguedia con similares argumentos a los proferidos en las entrevistas de la época.

³⁷ Mediante las mismas Solanas expone el marco de sus referentes a nivel cinematográfico e intelectual, a la vez que, en ocasiones, las dedicatorias se vinculan a ciertos elementos estilísticos y temáticos elaborados en los films. A la mencionada dedicatoria al cineasta turco Yilmaz Güney en *Tangos...*, se suman, entre otras, las de los intelectuales y escritores nacionalistas Gerardo Pisarello, César Marcos y Juan José Hernández Arregui en *Sur*, a los músicos Astor Piazzolla y Chiquinho Brandão y al autor de historietas Héctor G. Oesterheld, a los cineastas Fernando Birri y Valentino Orsini en *La dignidad de los nadies* y a Gerardo Vallejo en *Argentina latente*.

Solanas es quizás el último gran exponente de una generación de cineastas militantes argentinos para los cuales la política y el cine fueron ámbitos inescindibles, a la vez que, la formulación de *lo político* nunca estuvo ligada exclusivamente a las producciones de estrategias narrativas, enunciativas y de puesta en escena rupturistas sino a un discurso con cierto tipo de referencia transparente respecto a *la política*. El presente parece indicar que en Solanas se ha consumado el paso definitivo hacia la actividad política, el futuro dirá si el cine tiene algo más que esperar de él.

Bibliografía

Amado, Ana (2009), *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*, Buenos Aires, Colihue.

Aprea, Gustavo (2008), *Cine y políticas en Argentina*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional.

_____ (2009), “Dos momentos en el uso de los testimonios en autores de documentales latinoamericanos”, en *Revista Cine Documental* (www.revista.cine-documental.com.ar), N° 1, Segundo Semestre.

Bernini, Emilio (2004), “Un estado (contemporáneo) del documental”, en *Kilómetro 111* N° 5, Noviembre, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor.

Bonasso, Miguel (2001), “Fue el Menemismo, con mayúsculas”, *Diario Página/12*, Buenos Aires, Domingo 17 de mayo.

Filippelli, Rafael (2008), *El plano justo*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor.

Getino, Octavio y Susana Velleggia (2002), *El cine de “las historias de la revolución”*, Buenos Aires, Grupo Editorial Altamira.

González, Horacio (1986), “Solanas y el bergantín de la modernidad”, *Unidos*, año IV, n° 10, junio.

Monteagudo, Luciano (1993), *Fernando Solanas*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

Nichols, Bill (1997), *La representación de la realidad*. Barcelona, Paidós.

Oubiña, David (1994), “Exilios y regresos”, en España, Claudio (comp.), *Cine argentino en democracia 1983-1993*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.

Página oficial de Fernando Solanas: www.pinosolanas.com

Solanas, Fernando (1989), *La Mirada*, Buenos Aires, Puntosur.

Sommer, Doris (1990), “Love and Country in Latin America: An Allegorical Speculation”, *Cultural Critique*, No. 16, Autumn, Minnesota, University of Minnesota Press.

Tal, Tzvi (2003), “*El viaje*, entre la historia y la historieta”, ponencia presentada en el simposio *Arte y artesanía – relaciones y límites*, (orgs.) Nurit Cnaan-Kidar y Asher Ovadia, Facultad de Artes, Universidad de Tel Aviv.

Xavier, Ismail (2003), “Historical allegory”, en Stam, Robert y Toby Miller (eds.), *A companion to film theory*, Oxford, Blackwell.

La representación de Eva Perón en el cine argentino

Por Jimena Trombetta

Introducción

La figura de Eva Perón ha sido el foco de persistentes representaciones en la cinematografía argentina. A partir de las mismas, se ha tratado de abordar el mito desde diversas perspectivas y posicionamientos político-ideológicos, tanto desde la práctica documental como desde la ficción. Este artículo pretende analizar dichas representaciones, efectuadas entre 1968 y 2007, desde la teoría barthesiana, el concepto de doble cuerpo explicado por Beatriz Sarlo y algunos elementos melodramáticos, para comprender que la repercusión social de su imagen es y fue construida, tanto desde los testimonios históricos en sí, como desde las interpretaciones que realizaron los cineastas en sus producciones cinematográficas.

Barthes entiende que todo discurso es mito. Este último es una construcción que le proporciona al objeto original un nuevo significante que vela su cualidad, al mostrar ese significante como punto de partida. De esta manera se produce mediante un nuevo significado, un signo renovado que se instala como esencia natural del objeto que mitifica. Entonces, el mito es un desplazamiento del primer signo, un “sistema semiológico segundo” (2003: 205).¹ Además de esta definición, Barthes subdivide los mitos como: mitos de derecha y mitos de izquierda, entendiendo los primeros como mitos burgueses, es decir, signos naturalizados, preconcebidos como esencia del objeto que vacían el signo de historia y lo despolitizan. Pero si el mito es un habla despolitizada, ¿cómo se lo puede comprender desde la izquierda? Barthes explica que el mito de izquierda se separa del acto revolucionario porque al decirse y designarse como tal, pierde su carácter de acción. Por lo tanto, si la revolución se enuncia deja de ser revolución, para constituirse en fenómeno mitológico.

Beatriz Sarlo parte de la teoría de Kantorowicz para explicar que el mito de Eva Perón se ha construido tal como se construye un Rey, con la misma duali-

¹ Este nuevo sistema parte del primer signo para retomarlo como significante que poseerá un nuevo significado determinando un nuevo signo.