

# **Instituto de Desarrollo Económico y Social**

## **2º JORNADAS DE INVESTIGADORES EN FORMACIÓN**

### **Reflexiones en torno al proceso de investigación.**

**14, 15 y 16 de noviembre del 2012**

Nombre y Apellido: Celina Fernanda Ballón Patti

Afiliación institucional: U.B.A.

Títulos de grado / Posgrado: Socióloga. Doctoranda en Ciencias Sociales

Correo electrónico: celinaballon@yahoo.com.ar

Eje propuesto: Imágenes, discursos e imaginarios: fotografía y cine en las ciencias sociales.

Título de la ponencia: Los usos de la imagen en *La hora de los hornos*: factografía, documentalismo y testimonio

### **Resumen**

Nuestro trabajo se propone indagar los usos de la imagen en *La hora de los hornos* en función de los objetivos planteados explícitamente por el film: la denuncia y la agitación política. Teniendo en cuenta que dicha película consta de tres partes que plantean notorias diferencias en el tratamiento de las imágenes, nos centraremos en los conceptos de factografía y documentalismo a fin de relevar los modos en que este film trabaja con los testimonios y la relación que establece con la idea de verdad construida a lo largo del corpus.

### El cine guerrilla: la cámara como fusil

El rol del cine en la conformación de un movimiento contrahegemónico será precisado por Solanas y Getino a lo largo de la década del '60 y '70. La creciente radicalización política, sumada a la experiencia adquirida a lo largo de las proyecciones llevaría a los cineastas a reevaluar sus conceptos a lo largo de la década. Son tres los documentos que consideramos particularmente pertinentes para el análisis: "Hacia un tercer cine", "La cultura nacional, el cine y 'La hora de los hornos' – ambos de 1969 – y "El cine como hecho político" – este último publicado en 1973. El primero de ellos es el más difundido de todos los escritos de Cine Liberación.

En “Hacia un tercer cine” Solanas y Getino caracterizan el ámbito de lo simbólico como un campo de lucha entre la cultura dominante - cultura satélite, copia deformada y deformante de la cultura Europea y estadounidense, y la cultura nacional – entendida esta última como aquella que lucha contra colonización cultural impuesta por la cultura dominante. La caracterización de la lucha en el plano de la cultura coincide con el diagnóstico elaborado por las FAP, que en un documento de septiembre de 1969 sostienen que la política cultural de la dictadura de Onganía se caracterizaba por “el aumento de la penetración cultural foránea a través de los medios de comunicación de masa – radios, TV, cine, revistas, diarios, etc. – que distorsionando y negando nuestros valores nacionales, pretenden imponer moldes extranjerizantes, ajenos a nuestra realidad y tradición”(DUHALDE Y PEREZ: 2003: 129)

“El cine que nosotros queremos es un cine en estado de guerra” afirma el Movimiento Vanguardia '68, y Solanas y Getino no sólo suscriben esta afirmación, sino que proclaman que la función del intelectual es establecer el frente de combate donde pueda ser más útil su tarea, y luego identificar la trinchera del enemigo a fin de emplazar la propia. ¿Dónde se encuentra la trinchera del cineasta? La primera respuesta que los realizadores dan a esta pregunta es por la negativa: ésta no se encuentra en el aparato burgués de producción cultural. Cualquier tentativa de introducir contenidos de carácter revolucionario en dicho aparato sin modificarlo de manera sustancial termina siendo funcional a los intereses que se pretende combatir:

“Toda tentativa de contestación que no sirva para movilizar, agitar, politizar de una u otra manera a capas del pueblo, armarlo racional y sensiblemente para la lucha, lejos de intranquilizar al sistema, es recibida con indiferencia y hasta con agrado. (...) Allí están las obras de una plástica socializante gozosamente codiciadas por la nueva burguesía para la decoración de sus iracundias, vanguardismo, ruidosamente aplaudidas por las clases dominantes, la literatura de escritores progresistas preocupados en la semántica y en el hombre al margen del tiempo y del espacio, dando visos de amplitud democrática a las editoriales y a las revistas del sistema; el cine de contestación promocionado por los monopolios de distribución y lanzado por las grandes bocas de salida comerciales. En realidad, el área de protesta permitida del sistema es mucho mayor de lo que Él mismo admite” (SOLANAS y GETINO: 1973: 63)

En este párrafo resuenan de manera notoria consideraciones que Benjamin ya había desarrollado en 1934. En “El autor como productor”, Benjamin afirma que “pertrechar un aparato de producción sin transformarlo en la medida de lo posible, representa un comportamiento sumamente impugnable si los materiales con los que se abastece dicho aparato parecen ser de naturaleza revolucionaria. Porque estamos frente al hecho (...) de que el aparato burgués de producción y publicación asimila cantidades sorprendentes de temas revolucionarios, de que incluso los propaga, sin poner por ellos seriamente en cuestión su propia consistencia y la consistencia de la clase que lo posee (...) Y afirmo además que una parte relevante de la llamada literatura de izquierdas no ha tenido otra función que la de conseguir de la situación política efectos siempre nuevos para divertir al público”. (BENJAMIN: 1975)

Benjamin habla aquí de los literatos, pero su diagnóstico es extensible al conjunto de las artes. En lo que respecta a la situación puntual del cine, Solanas y Getino señalan el fracaso del cine de autor, que no logró escapar del proceso de asimilación por parte de las estructuras de producción y distribución que pretendía combatir y se transformó en artículo de consumo para una clase media caracterizada por su impotencia para actuar. No hay espacio, en consecuencia, para un cine contestatario, porque la contestación supone el diálogo con el enemigo, y según Solanas y Getino, la oposición radical entre ambos no deja otro camino que el de la lucha. Una vez más, surge la pregunta: ¿Cuál es la trinchera del cine en la lucha que se libra en el campo de la cultura? ¿Cuál es su función específica en el combate? Estas preguntas no pueden responderse sin desarrollar las características que, según Solanas y Getino, asume esta lucha.

La guerra contra la opresión impuesta por la cultura dominante se caracteriza por la dificultad de establecer quiénes son los enemigos y quienes son los aliados. La labor del neocolonialismo ha dejado su marca en todos los estadios de la sociedad argentina. La penetración cultural llevada a cabo por los medios de comunicación y el sistema educativo ha deformado, asimismo el sentido de los conceptos fundamentales en nombre de los cuales se batalla: “Detrás de la política de unificar el sentido de los términos en función de los intereses del sistema, está el intento de desidentificación del enemigo. El enemigo externo siempre permanece oculto, el interno se disfraza de nacional”(SOLANAS y GETINO: 1973: 33)

La lucha resulta imposible si no se establecen los frentes de combate. Y el cine resulta de una importancia primordial a fin de lograr este objetivo. En “Hacia un tercer cine” los autores afirman: “La cámara es la inagotable expropiadora de imágenes-municiones, el proyector es un arma capaz de disparar 24 fotogramas por segundo” (SOLANAS y GETINO: 1973: 78). En un combate en que el enemigo externo se oculta y el interno está enmascarado, la imagen fílmica debe mostrar al enemigo, expropiarle su imagen. En palabras de Jean-L. Bory: “Los enemigos, que ningún uniforme singulariza puesto que son civiles y argentinos, están aquí” (SOLANAS y GETINO: 1973: 195) La cámara funciona a la manera de la mira de un fusil: permite hacer blanco, requisito indispensable para hacer fuego.

### Los usos de la imagen: factografía, denuncia y agitación

En “El cine como hecho político”, Solanas y Getino indagan las potencialidades de la imagen fílmica. La respuesta que dan los realizadores no es novedosa: la potencia política de la imagen fílmica está estrechamente relacionada con su alto grado de inteligibilidad y con el valor de evidencia de la imagen: “¿Qué es un cine de imágenes documentales, de hechos-testimonios, o de abordamiento directo de la realidad sino un cine de dato y prueba irrefutable? Una imagen verídica es en sí misma – a ojos del pueblo – un fragmento de la realidad que se ilumina. La imagen documental, el dato que no se discute, es decir, la prueba, alcanza una importancia total frente a las ‘pruebas’ del adversario” (SOLANAS y GETINO: 1973: 162)

Estas afirmaciones remiten al credo del documentalismo. En 1969, Solanas ya había afirmado en una conversación con Jean Luc Godard afirma lo siguiente: “El subtítulo del film muestra su carácter documental, éste pretende ser una prueba, un testimonio, evidencia concreta”<sup>1</sup>

Solanas enmarca su film dentro del género documental, pero nosotros creemos que la categoría de factografía se ajusta de modo más exacto a las características de este film. Al igual que el término documental, la categoría de factografía remite a la pretensión de dar cuenta de los hechos tan como estos ocurren o han ocurrido, pero esta última supone además dos rasgos que la diferencian del documental: su negativa a convertirse en objeto de contemplación y la ruptura con el realismo. Seguimos aquí a Devin Fore, quien distingue al

---

<sup>1</sup> “Godard on Solanas, Solanas on Godard” en *Resurrecting a revolutionary cinema. The Hour of the Furnaces*. [http://redchannels.org/writings/RC001/pdf/Furnaces\\_RC001.pdf](http://redchannels.org/writings/RC001/pdf/Furnaces_RC001.pdf), p. 30. La traducción es nuestra.

documental de la factografía afirmando que el primero busca retratar la realidad de modo objetivo, mientras la segunda renuncia a retratarla imparcialmente y se propone su transformación.

Las declaraciones de Solanas y Getino avalan esta categorización: el film importa en tanto detonante de la acción. Su proyección no constituye un espectáculo, sino un acto. Por otra parte, las operaciones de montaje que organizan el material – algunas de las cuales ya han sido descritas en este trabajo– desafían los criterios de transparencia asociados al documental tradicional, lo cual no impugna el carácter probatorio de las imágenes. Estamos, en suma, frente a un criterio de autenticidad que merece analizarse en detalle.

La factografía concede una importancia primordial al cine, la fotografía y el fonógrafo, en tanto los mismos representan la máxima expresión de lo que Boris Arvatov llamó “técnicas de fijación objetiva”. Los sistemas de producción mecánica de la imagen, en tanto son capaces de captar la realidad sin mediaciones, permiten superar la representación de los hechos – intrínsecamente deformante – por su registro objetivo. En consonancia con esta teorización, Moholy Nagy dirá respecto a la cámara fotográfica que la misma constituye “el recurso más confiable para el inicio de una mirada objetiva. Todos serán obligados a ver lo que es ópticamente cierto, explicable en sus propios términos, objetivo, antes de poder llegar a cualquier posible posición subjetiva” (SONTAG: 2006: 279) Por su parte, Vertov dirá que “lo esencial, en el cine, es fijar los documentos y los hechos, fijar la vida y los procesos históricos” (VERTOV: 1973: 111). La factografía se asume como un procedimiento de elaboración de los registros de los hechos obtenidos por medio de estas técnicas de fijación objetiva. El resultado final está lejos de la representación realista de los hechos. Según Arvatov, el naturalismo que se postula como reflejo de la realidad es un mito. En un análisis histórico del rol cumplido por las artes que propugnan una representación realista de la realidad, Arvatov llega a la conclusión de que las mismas cumplen una función suplementaria a las carencias de las sociedades y actúa, en palabras de Víctor del Río, como “un sistema paliativo insuficiente”: “Si el arte no ‘refleja’ la realidad, como es aceptado creer, sino que la complementa; si el artista, mediante unos y otros procedimientos, armoniza lo que en realidad no está armonizado, quiere decir que todo arte plástico es, por su función social, una refundición de la realidad, su transformación. Entonces, el artista toma los elementos de la realidad, los transforma a su manera, los extrae de la vida cotidiana para que podamos

captarlos de una forma nueva. Por tanto, el naturalismo legítimo, la ‘veracidad’ en el arte es un mito, algo imposible de lograr” (DEL RIO: 2010: 85)

El realismo conlleva la mistificación: en tanto borra las propias operaciones de producción, adquiere un carácter de ilusionismo: la realidad alternativa que ofrece se postula como el fiel retrato de la realidad. El artista realista es un hechicero, que esconde sus procedimientos del mismo modo en que los magos ocultan sus trucos. Los productivistas abandonan la pretensión de verosimilitud a favor de la veracidad, que no estará ligada a la transparencia con que se presenten los hechos, sino con el montaje dialéctico que constituirá la génesis de un significado ideológicamente determinado. Los ensayos fílmicos extreman el efecto de choque propio del montaje, e indagan asimismo la relación entre banda – imagen y banda- sonora. La confrontación entre ambas impide que el espectador realice una soldadura inconciente entre la imagen y el sonido. Del choque entre ambos emerge un tercer significado, una SonImage que es el producto de un montaje “de oído a ojo”, en palabras de Bazin. Así explica Christa Blümlinger el carácter de este choque: “Precisamente porque en el ensayo fílmico se parte de una yuxtaposición en gran parte autónoma de dos vías, el sistema de significación sólo se construye en la interacción de estos dos niveles como una tercera realidad: así se diseñan imágenes legibles o mentales (Gilles Deleuze), figuras de pensamiento que desmontan los sistemas de percepción convencionales” (BLÜMINGER: 2007: 53-54)

La primera parte de *La hora de los hornos* cuenta con algunas secuencias que se caracterizan por un uso particularmente potente de este recurso. Quizás la más célebre de ellas sea aquella en la que se ven diversas imágenes de represión política, mientras que se oye una risa frívola. Las declaraciones de los miembros y asistentes al Instituto Di Tella son contrastadas con las imágenes de modo tal de desacreditar totalmente ese discurso. Así, mientras escuchamos que una mujer afirma de modo despectivo que “la gente tiene mucho miedo” y que “la gente es marrón” vemos imágenes de niños desnutridos; y mientras escuchamos el himno “Aurora” vemos a una prostituta que almuerza en un rancho, mientras los clientes esperan su turno. En la contradicción entre la banda-imagen y la banda- sonora, la imagen funciona como dato de la realidad capaz de desmentir el discurso. El choque entre ambos busca desenmascarar al adversario. Éste sería uno de los objetivos centrales del cine-verdad, mostrar “que el hipócrita, el adulador, el burócrata, el charlatán, el espía, el soplón, el santurrón, el traidor, el camaleón, etc., disimulan sus pensamientos, interpretan este o aquel papel y se quitan la máscara cuando nadie puede verlos u oírlos. ¡Mostrarlos sin máscara, que tarea tan ardua y tan noble

(VERTOV: 1973: 167). La cámara debe llevar a cabo una tarea expropiadora, ya que debe capturar aquellas imágenes que se ocultan a los ojos de las masas. La secuencia filmada en la Sociedad Rural es un buen ejemplo de ello. La cámara muestra los rostros de “los dueños del país”, desconocidos para las masas puesto que éstos no suelen salir por televisión, mientras oímos al relator que lee estadísticas acerca de la distribución de la riqueza. Luego escuchamos a los oligarcas, que se enorgullecen de su adopción de la cultura europea. La cámara muestra los rostros de los asistentes al remate, pero nunca el rostro de quien está hablando: el enemigo no es cada uno de los filmados a título individual, sino en tanto clase social. La siguiente secuencia muestra un grupo de personas navegando y tomando sol. Se trata de secuencias que retratan la vida privada de la misma clase social cuya vida pública acaba de mostrarse. La cámara expropia ahora sus momentos de privacidad: los muestra en traje de baño, tomado sol y leyendo el diario. El tono y las opiniones que escuchamos se caracterizan por el “entre nos”: los “dueños del país” hablan ahora de los temas frívolos, como las vacaciones y los problemas que tienen con sus empleadas domésticas. El contraste entre las opiniones serias y altisonantes – propias del ámbito público – y la frivolidad y el miserabilismo que expresan en el ámbito privado busca dejar en evidencia la hipocresía de los sectores dominantes, que hablan en público de la grandeza del país, de la aristocracia polaca y de las traducciones de Dante hechas por Bartolomé Mitre, y en privado se lamentan porque Punta del Este ha sido invadida por “los cachudos con los Torinos” y por la conducta de “las chinas que se traen para trabajar en casa”. Las contradicciones entre la fachada pública y el comportamiento privado quedan en evidencia gracias a la labor expropiadora de la cámara.

#### Nuevos modos de recepción: El fin del espectador y el advenimiento del examinador experto

En “La obra de arte en la época de su reproductividad técnica” Walter Benjamin considera que el advenimiento del cine y la fotografía marca un hito en la historia del arte, puesto que la reproductividad técnica que los funda desliga al arte de su fundamento cultural. Dicho fundamento cultural se caracteriza por la asunción del carácter aurático de la obra, que impone en el receptor un recogimiento respetuoso propio del culto religioso que brindaba el marco a su contemplación. La secularización del arte durante la Modernidad preservó el carácter religioso de la obra bajo la forma del “arte por el arte”: la autenticidad de la obra encarna ahora el valor cultural de ésta: la burguesía secularizada rinde ahora culto al genio del artista. La reproductividad técnica torna caduca cualquier consideración acerca de la autenticidad de la obra de arte: el cine y la fotografía nacen para ser reproducidos, por lo cual la distinción

entre copia y original pierde todo su sentido. La atrofia del aura de las obras – inherente a la singularidad de las mismas – abre la posibilidad de una recepción radicalmente distinta. Ante el recogimiento que demandan las obras de arte auráticas, la fotografía y el cine oponen el examen, en el que el público se coloca en la categoría de experto. En esto radica el carácter progresivo de la relación entre el arte y las masas: en un nuevo tipo de recepción que favorece la adopción de una distancia crítica. Benjamin dirá, a propósito del teatro épico: “Su público ya no significa para su escena una masa de personas en las que se ensaya el hipnotismo, sino una reunión de interesados cuyas exigencias ha de satisfacer” (BRECHT: 1975: 18). El rol del examinador experto deviene particularmente importante para el productivismo, que define al arte como “el análisis informado de las tareas concretas que plantea la vida social”, en palabras de Babichev (BUCHLOH: 1984: 90). A la hora de precisar el nuevo modo de recepción de la obra de arte brechtiana, Benjamin establece lo siguiente: “Al lector no se lo convence/sino que se lo instruye/no se lo concibe como público/ sino como clase/ no se lo excita tanto como se lo divierte/ no se modifica tanto su conciencia/ como su comportamiento” (WIZISLA: 2007: 186)

El rol del examinador que opina en tanto experto adquiere un rol de primer orden en *La hora de los hornos*. El film – que declara que todo espectador es un cobarde o un traidor – se concibe como un acto: su recepción no se concibe por fuera de la praxis política. La película cuenta con pausas especialmente pautadas para dar lugar al debate, y en las proyecciones de la misma contaban con la presencia de un militante cuya función era estimular la discusión. El film actúa con el público a la manera del director de teatro épico con los actores: les brinda tesis para que tomen una posición. En este sentido, el film proclama su carácter abierto: se reconoce como expresión de un momento de la situación política argentina – un momento que concentra una correlación de fuerzas y una conciencia política acerca de él. Por lo tanto, no pretende perdurar en tanto obra: surgido de las necesidades del presente, asume que su vida está ligada a la situación que le dio origen. Tal como lo enuncia la voz en off durante la película: “El film es el pretexto para el diálogo, para la búsqueda, para el encuentro de voluntades”. Unos años más tarde, los realizadores insisten en la idea: “más que un cine que deposite en su destinatario ideas ya consumadas, tesis ya resueltas o una elaboración total y concluida, importan obras que propagandicen – didáctica y críticamente – el proceso por el cual se arribará a la realización de hechos y de ideas liberadores” (SOLANAS Y GETINO: 1973: 163)



## Conclusiones

Nuestro análisis de la película revela una contradicción entre la intención de plantear el debate y el modo en que se enuncian las tesis. Aquí resulta pertinente puntualizar dos consideraciones de Vertov: “No hay que imponerse al espectador” y “Ni mascado todo, ni demasiado difícil de percibir”. Creemos que *La hora de los hornos* desconoce ambas directrices – en relación al segundo precepto, podemos especificar que éste se desconoce fundamentalmente en la segunda y tercera parte, cuyo lenguaje es más claramente documental. El film que declara su voluntad de promover el debate imparte consignas que no admiten más que un acatamiento obediente o una refutación absoluta. Los ejemplos son numerosos, elegimos uno que nos parece significativo: “Los principios básicos de una revolución socialista están dados y experimentados en países como Cuba, y no hay más que discutir. Basta adherir a esos principios y señalar con ellos el camino insurreccional para lograr su aplicación”

El film que se proclama como un pretexto para el diálogo enuncia su tesis y a continuación declara que la misma no se discute. El rol del público – trabajadores y estudiantes combativos, cuya experiencia de lucha los coloca en posición de ejercer un rol de examinador experto- se limita al acatamiento de las consignas impartidas. María Pía López analiza este aspecto del film y llega a unas conclusiones que nos parecen particularmente acertadas: “El impulso – semejante a un cross a la mandíbula – de aquellos films a la conciencia del espectador, no era un impulso hacia la reflexión de éste sino hacia la convicción acerca del acierto de las opciones políticas de cada cineasta. En forma iluminista/iluminadora los cineastas se postulaban la misión de guiar al pueblo en la adquisición de conciencia revolucionaria y por ello convertían sus films – en particular *La hora de los hornos*, *Ya es tiempo de violencia* y *Los traidores* – en admoniciones al espectador/cómplice” (RINESI y GONZALEZ: 1993: 143)

El balance realizado por los cineastas acerca de la experiencia de proyección de la película sustenta las afirmaciones de López: “Al parecer, la experiencia demostró que un material se define por el uso que se le da y que sería absurdo proveer un filme que contiene determinadas proposiciones a un ámbito que se proponga negarlas” (SOLANAS y GETINO: 1973: 143)

La experiencia de proyección de la película termina definiendo a los cineastas a favor de aquellos ámbitos donde el mensaje de la película será aceptado de antemano. La intención de propiciar el debate cede a favor de la mera agitación de los ya convencidos.

## **Bibliografía**

Benjamin, W. (2007) “La obra de arte en la época de su reproductividad técnica”; *Conceptos de filosofía de la historia*, Buenos Aires, Terramar Ediciones.

Benjamin, W. (1975) “¿Qué es el teatro épico? Un estudio sobre Brecht (primera versión)”; *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, Madrid, Taurus.

Benjamin, W. (1975) “¿Qué es el teatro épico? Un estudio sobre Brecht (segunda versión)”; *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, Madrid, Taurus.

Benjamin, W. (1975) “El autor como productor” *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, Madrid, Taurus.

Brecht, B. (2003) “Teorías de la radio (1927 – 1932)” en EPTIC, Revista de Economía Política de las Tecnologías de la información y Comunicación, [www.eptic.com.br](http://www.eptic.com.br). Vol V, Mayo/Ago. 2003

Blümlinger, Ch.(2007) “Leer entre las imágenes”, *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*, Gobierno de Navarra.

Buchloh, B. (1984); “From Factura to Factography”, *October*, 30, 82-119

Del Río, V. (2010) *Factografía. Vanguardia y comunicación de masas*. Madrid, Abada Editores.

Duhalde, E. y Pérez, E. (2003) *De Taco Ralo a la alternativa independiente. Historia documental de las Fuerzas Armadas Peronistas y el Peronismo de Base. Tomo I: Las FAP*, Buenos Aires, Ediciones de la Campana.

Fore, Devin, “Soviet factography: Production Art in an Information Age”, [http://www.chtodelat.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=562:soviet-factography-production-art-in-an-information-age&catid=204:01-25-what-is-the-use-of-art&Itemid=298&lang=en](http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=article&id=562:soviet-factography-production-art-in-an-information-age&catid=204:01-25-what-is-the-use-of-art&Itemid=298&lang=en)

López, M. (1993) “El cine como ‘cross a la mandíbula’” en Rinesi, Eduardo y González, Horacio (comp.), *Decorados. Apuntes para una historia social del cine argentino*, Buenos Aires, Manuel Suárez Editor.

Mestman, M. (1995) “Notas para la historia de un cine de contrainformación y lucha política, en revista *Causas y Azares*, 2, 144-161.

Solanas, F. y Getino, O. (1973); *Cine, Cultura y Descolonización*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires.

Vertov, D. (1973); *El cine ojo*, Madrid, Editorial Fundamentos.

Zalambani M (1999) ; “Boris Arvatov, théoricien du productivisme” *Cahiers du monde russe* :. Vol. 40 N°3. pp. 415-446.

Zalambani, M (1997); “L'art dans la production. Le débat sur le productivisme en Russie pendant les années vingt” *Annales. Histoire, Sciences Sociales*. 52e année, N. 1, 1997, 41-61.