

caiana

Paulina Bettendorff – Paula Wolkowicz

UBA - ENERC, Argentina / UBA - CONICET, Argentina

Indagaciones sobre el cine-ensayo en Argentina

Indagaciones sobre el cine-ensayo en Argentina

Paulina Bettendorff – Paula Wolkowicz

UBA - ENERC, Argentina / UBA - CONICET, Argentina

Introducción

1968 fue un año de grandes convulsiones políticas y reivindicaciones sociales en el mundo: el Mayo Francés, la Primavera de Praga, las protestas estudiantiles que terminaron con la matanza en la plaza de Tlatelolco en México, por mencionar sólo unas pocas. Y también fue un año bisagra en el campo artístico nacional, momento en el que se produjo de manera sistemática un enfrentamiento de los artistas a las instituciones culturales,¹ cuyo ejemplo más paradigmático fue Tucumán Arde. Como señalan Ana Longoni y Mariano Mestman, esta vanguardia porteña y rosarina no fue un hecho excepcional sino “una manifestación culminante, la opción más cabal producida por el acelerado proceso de radicalización (artística y política) que experimentó un conjunto significativo de artistas e intelectuales”.²

Este proceso de radicalización también tuvo su punto álgido en el cine nacional a partir de dos producciones realizadas en aquel año: *La hora de los hornos* (Octavio Getino y Fernando “Pino” Solanas)³ y *The Players vs. Ángeles Caídos* (Alberto Fischerman). Películas que representan de alguna manera las dos tendencias que según Longoni y Mestman serían claves en la década: la del horizonte revolucionario (en el primer caso) y la del horizonte modernizador (en el segundo).⁴ Mientras que *La hora de los hornos* se considera como el paradigma del cine militante latinoamericano, *The Players...* es un referente del cine experimental vanguardista, que no se cierra sin embargo al circuito comercial.

Cada una de estas películas construye una concepción de lo político, de lo social y del cine (o mejor dicho, de la relación entre el cine, lo político y social) muy diferente, incluso antagónica: el objetivo del cine militante era poder lograr la mayor eficacia comunicacional para generar un espectador activo, tenía la fuerte convicción de que el cine era un arma revolucionaria y que la cámara podía ser utilizada como un fusil.⁵ El grupo Cine Liberación (al igual que otros colectivos de cine militante de la época) creía entonces en el fuerte rol movilizador del cine, que podía actuar directamente sobre la sociedad, influir en el pueblo de manera directa, sin mediaciones, y llevar a todo aquel que viera el film a una toma de conciencia de clase y a una lucha por la “liberación nacional”. En el caso de Fischerman, en cambio, no es la finalidad la que determina la politicidad del cine, sino que el cine *es* una forma política, en tanto lleva a una modificación del conocimiento, la percepción y, en definitiva, de la mirada misma del espectador. Desde su propuesta, el cine no debe ser un mero instrumento de transmisión, sino una manera de desarrollar algo nuevo: “el cine no ilustra, uno conoce a través del cine”.⁶

A pesar de las diferencias e incluso de la polarización que puede existir entre estos dos textos filmicos (que ya fueron abordados desde la crítica y los estudios cinematográficos)⁷ encontramos en esta confluencia entre vanguardia política y vanguardia estética un nexo que las puede poner a dialogar. Los dos proponen un cine que no pretende ser una forma de entretenimiento, sino que hay una búsqueda cinematográfica nueva a partir de una experimentación con las imágenes, el sonido, la narrativa, las fronteras genéricas, el lugar que se crea para el espectador. Una apuesta que es posible encuadrar en los derroteros de un cine moderno y también, para retomar una fórmula de Jean-Luc Godard, de *un cine que piensa*. Es por esto que el concepto de *ensayo* se nos presenta como una noción operativa para volver a reflexionar sobre/con estos films ya transitados por la crítica. Consideramos, entonces, que en ellos hay experimentación, intento, *ensayo* de las posibilidades del discurso cinematográfico, y hay además una apuesta por lo conceptual, que le permite a Theodor Adorno delimitar un lugar para cierto tipo de ensayo:

“se distingue de éste [el arte] por su medio, los conceptos, y por su aspiración a la verdad”.⁸

El ensayo en los estudios sobre cine

El cine-ensayo se ha convertido en un concepto de marcada circulación en los estudios contemporáneos sobre cine. Distintos críticos toman el concepto para analizar cierta producción cinematográfica encuadrada dentro del llamado “cine moderno” (en general se mencionan films de los años veinte, relacionados con las vanguardias, sólo como antecedentes) y parten siempre para sus reflexiones de la problematicidad que plantea la definición del género. En cierta manera, esta dificultad surge como un eco (y una continuación) de la misma complejidad que encuentran los estudios literarios para realizar esa circunscripción.⁹

Como acabamos de mencionar, en su intento más o menos enfocado en enumerar una cantidad de rasgos que cierren una clasificación, la inclusión del film-ensayo en el cine moderno es una constante. Hay un cuestionamiento a un cine institucional, clásico, puesto que el film-ensayo aborda un montaje que no “reconstruye” un espacio homogéneo, continuo, que es reflejo o continuidad del mundo, sino que trabaja con el fragmento en tanto tal. Marcando un paralelismo con la reflexión adorniana sobre el ensayo, así como éste “piensa en fragmentos lo mismo que en la realidad es fragmentario, y encuentra su unidad a través de los fragmentos, no pegándolos”¹⁰ –afirmación que lo lleva a plantear que la “discontinuidad” es su forma de organización–, también en el cine reencontramos un montaje que resalta la no continuidad de imagen a imagen y que se opone a una correlación “natural” entre banda sonora y banda visual. Se organiza entonces un “montaje horizontal”,¹¹ en donde imágenes y sonidos no se continúan sino que *reaccionan* entre sí. Este montaje implica también, por lo tanto, un cuestionamiento a la fotografía en tanto “huella”, registro automático de la realidad. La fotografía es en el cine-ensayo imagen disponible para ser usada, como una suerte de *ready made* que el ensayista manipula, con la que el cineasta “escribe” una forma de pensamiento en imágenes o imágenes-pensamiento.¹²

Esta primera introducción general al concepto guiará nuestras reflexiones sobre *La hora de los hornos* y *The Players...*, puesto que no buscamos trazar en nuestro trabajo un decálogo exhaustivo de las características estilísticas que debería tener un film para ser categorizado en este género, para poder aplicarlo a continuación. No es éste nuestro objetivo, ya que no sólo no consideramos que sea una postura teórica productiva, sino que tampoco nos parece pertinente: reconocemos el riesgo de que estos dos films caigan fuera de la cataloguización propuesta por algunos teóricos del cine, por ejemplo, por la explícita y asertiva voz *over* que dirige la interpretación de las imágenes en *La hora de los hornos* o por la falta de una voz-yo en *The Players...* que resalte el lugar del autor-ensayista y también por su apuesta narrativa y, en definitiva, por su misma indecibilidad. Pero, a pesar de esto, nos parece que la noción nos permite discernir un dilema: cómo *piensa* la forma cine en estos dos films, y además cuestionar desde dónde se aborda habitualmente el cine-ensayo. Frente a reflexiones que retoman una tradición literaria primordialmente europea con su lúbil fundador, Michel de Montaigne, quien autoriza sus escritos en la experiencia del yo, o desde la filosofía donde se lo opone al tratado metódico, creemos que es necesario tener en cuenta una pluralidad de teorías del cine-ensayo, incluyendo también, por ejemplo, la tradición del ensayo político latinoamericano.

***La hora de los hornos*, una aforística identidad latinoamericana**

Al describir su propio film, Solanas apela a la escritura (o al menos, a un soporte escriturario) para explicar su forma: plantea que es un film-libro, ya que consta de las mismas partes que se pueden encontrar en uno de ellos. En la entrevista con Jean-Luc Godard donde lo expone, afirma:

La primera estructura narrativa está construida a semejanza de un libro: prólogo, capítulos, epílogo. Es un film absolutamente libre en su forma y su lenguaje: aprovechamos todo aquello que sea necesario o útil a los fines de conocimiento que se plantea la obra. Desde secuencias directas o de reportajes a otras cuyo origen formal se

sitúa en relatos, cuentos, canciones o montaje de “imagen concepto”. [...] Es un cine que denuncia, documental. Pero a la vez es un cine de conocimiento e investigación.¹³

Y concluye, resumiendo la anterior caracterización, con la frase: es “un film ensayo, ideológico y político”. Más allá de que en esta declaración autoral reencontramos la idea de que estamos ante un film-ensayo, lo que nos interesa es concentrarnos en la filiación literaria que demarca. Y si cruzamos esta conexión, que se postula a partir de la organización del material, con el título de la película,¹⁴ así como otras citas que se esparcen en forma de intertítulos por el film, vemos delinear una relación intertextual clara con una tradición propia de la escritura en América Latina: la del ensayo político, en la variante “de identidad continental”. Este género encuentra un referente textual sobresaliente, por su consagración como clásico, en el discurso latinoamericanista de José Martí, del cual destacaremos el ensayo “Nuestra América”. Encontramos aquí ciertos paralelismos que nos permiten pensar una justificación para ubicar *La hora de los hornos* en una continuidad desde el cine con esta forma de ensayo latinoamericano.

Texto fuertemente interrelativo, “Nuestra América” presenta a su lector una interpretación de la identidad del “enigma hispanoamericano”¹⁵ que permite la construcción de un “nosotros” que lleva en su exposición a la postulación de cómo debe ser el “buen gobierno” del continente. De la misma forma, *La hora de los hornos* presenta una explicación de por qué Argentina, al igual que otros países de América Latina y del denominado “Tercer Mundo” en general, no es un país independiente, sino que se encuentra en una situación “neocolonial”. Se denuncian las políticas económicas y culturales de las potencias imperialistas con la complicidad de la “oligarquía agroganadera”, del Ejército y de amplios sectores de la clase media. Esta representación se opone, según lo que desarrolla el film, a la imagen hegemónica forjada por la tradición liberal, en la que también estaba incluida la izquierda reformista: una Argentina europea, progresista y moderna.

Pero además del eje de la interpretación de América Latina, hay otros puntos de contacto entre este ensayo literario y el otro cinematográfico. En “Nuestra América” el peso de la argumentación, es decir, el razonamiento que sirve para demostrar la validez de la interpretación que se expone sobre la identidad latinoamericana, no está puesto en un discurso dominado por el *logos* (las pruebas lógicas que postula Aristóteles en la *Retórica*) sino en las *figuras*, los *tropos* que saturan la escritura de este texto. Beatriz Sarlo propone en el artículo “Del otro lado del horizonte”¹⁶ que habría dos formas del ensayo: una que presenta una pregunta y cuyo desenlace no ofrece necesariamente una respuesta, sino que propone una nueva pregunta, y otra que expone una afirmación radical que desencaja los pasos argumentativos. Destaca además como recursos principales del ensayo la paradoja, la elipsis, la polémica, la metáfora y el aforismo. En la segunda forma del ensayo que presenta Sarlo, es decir, en un texto que apuntala su fuerza persuasiva no exclusivamente en las pruebas lógicas (que no por esto dejan de estar presentes, por ejemplo, en fragmentos “informativos”, en la inclusión de estadísticas y datos concretos),¹⁷ sino que enfatiza la capacidad persuasiva –y no meramente ornamental– de la elocución retórica,¹⁸ encontramos otra puerta para pensar el cine-ensayo de *La hora de los hornos*.

No hay en este film, como sostiene Antonio Weinrichter,¹⁹ una película que ensaye reflexiones sin establecer conclusiones. Por el contrario, se remarca una interpretación correcta acerca de la realidad histórica, política y social de América Latina que se presenta al espectador con la convicción de la certeza. En el film se mezclan fotografías con imágenes de noticiarios televisivos y cinematográficos; imágenes filmadas especialmente para la película con fragmentos de otras películas (como *Tire dié* o *Faena* [Humberto Ríos, 1961]); reproducciones epistolares con carteles (que en su gran mayoría son citas de pensadores, intelectuales o revolucionarios); entrevistas con imágenes pictóricas; sonidos percusivos con canciones populares, etc. Pero todo esto está subordinado a la claridad del mensaje que se desea transmitir, que es subrayado por la voz *over* del locutor y asegurado por un trabajo constante de redundancia.²⁰

Dos recursos de los mencionados por Beatriz Sarlo se destacan en la organización retórica de “Nuestra América” y *La hora de los hornos*: la metáfora y el aforismo. El “tigre de adentro” y el “tigre de afuera”, el aldeano y los gigantes, América Latina como un árbol (es decir, lo natural frente a lo artificial que se quiere imponer desde gobiernos extranjerizantes), son algunas de las metáforas que se encadenan en este ensayo literario. Son analogías condensadas según la definición aristotélica, pero también una redescrición de la realidad teñida de un fuerte *pathos* (otra de las pruebas argumentativas), de una apelación a (con)mover al auditorio, al lector, al espectador que se ve entonces involucrado no sólo racionalmente, sino también desde los sentimientos. *La hora de los hornos*, aunque no con exclusividad, también desarrolla en sus imágenes este recurso. La imagen de un toro gordo y viejo en la Sociedad Rural es, cabalmente, la decadente oligarquía argentina.

El aforismo aparece en el ensayo, según Sarlo, en el lugar donde se esperaría la argumentación, con la forma de frases que son “esferas perfectamente autosuficientes”.²¹ Como una sentencia que se puede apartar del tejido del ensayo para convertirlo en lema, cita que se extrae y que se reutiliza, este recurso, presente también en “Nuestra América”,²² puntúa el texto, interrumpe su continuidad, marca un ritmo perentorio, pero construye también la autoridad de quien habla (la tercera prueba aristotélica, el *ethos*) y se propone incluso como fragmento a transformarse en cita. Este gesto es retomado en *La hora de los hornos* con citas de *Los condenados de la tierra* de Frantz Fanon (“Un pueblo sin odio no puede triunfar. El hombre colonizado se libera en y por la violencia”) o de Jean Paul Sartre (“Las marcas de la violencia no las borra ninguna benevolencia. Sólo la violencia puede destruirlas”). Estas palabras que interrumpen la imagen y se destacan por su fuerza de aserción coadyuvan a un *ethos* de un sujeto poseedor de la certeza que expone su interpretación para su aceptación o rechazo en bloque. Este ensayista no duda, sino que se afirma al afirmar su visión.

No queremos, sin embargo, plantear que hay una equivalencia entre el ensayo martiano y el film de Solanas y Getino. Hay líneas que nos

permiten considerar otra forma de ensayo filmico. Si bien es cierto que la película se conecta con un discurso latinoamericanista, éste está subsumido a una reelaboración del discurso de identidad nacional argentina. Como afirman los mismos Solanas y Getino: “La verdadera cultura nacional es en nuestro caso la lucha por la liberación nacional y social argentina, entendiendo esta como algo inseparable de la liberación latinoamericana.”²³

***The Players...* y el ensayo-juego de la representación**

La consideración de *The Players...* como cine-ensayo, si bien se trata de un film que no cierra sentidos en su relato y propone una reflexión tanto a propósito del lenguaje cinematográfico como de la representación misma, es más problemática que en el caso de *La hora de los hornos*. A diferencia de la anterior, no hay una inscripción en su forma, en su título o en sus citas que nos remita a una tradición particular del ensayo, ya sea escrito o cinematográfico. La consideración de la película como film de vanguardia o como un film que toma la narración para revertirla, negarla, problematizarla, poniendo en entredicho la posibilidad misma de suturar un relato, abre de por sí un eje de análisis. Pero si recuperamos una reflexión sobre la ficción y el documental que propone Julio Ludueña, cineasta del *under porteño* que tomó a *The Players...* como un modelo para su propia producción, y lo cruzamos con declaraciones del mismo Fischerman, podemos tantear este otro eje que nos reenvía nuevamente al cine-ensayo.

Para Ludueña la forma de ensayar sobre la realidad no es el documental, sino la ficción: “En la más sencilla de las investigaciones científicas, para comprender un fenómeno se lo recrea. La ficción intenta recuperar un proceso para explicarlo, descubrir su verdadera estructura y ensayar sobre él”.²⁴ En la misma dirección, Fischerman se separa de la consideración del documental como el lugar que re-presenta la realidad en el cine: “El documental es siempre documental falso [...] falsificar, imitar, mimar, amar. El documental, pedirle a otro que haga de sí mismo”.²⁵ La ficción en tanto ensayo intenta representar la realidad no como documento incuestionable y absoluto (como pretende la tradición del

documental político y testimonial latinoamericano) sino como proceso, como construcción. En este sentido también se opone al realismo del cine clásico hollywoodense, que apunta a construir un universo diegético coherente, cerrado, sin fisuras, y que se basa para esto en el ocultamiento sistemático de sus mecanismos de representación (“siempre realismo, nunca realidad”). Es en esta ficción al cuadrado (la ficción de la ficción), en la puesta en abismo del relato, donde la realidad aparece.

Ahora bien, dado que el proceso que recupera *The Players...* para *descubrir su verdadera estructura y ensayar sobre la realidad* es el proceso mismo de la representación, Fischerman estaría elevando la ecuación representación/ficción/realidad planteada por Ludueña a un grado exponencial. En este sentido podemos pensar *The Players...* como un ensayo que reflexiona sobre la representación cinematográfica o, más precisamente, sobre las condiciones de posibilidad de esa representación. La trama nos muestra a dos grupos de actores que se disputan el espacio escénico, asistimos a sus juegos de improvisación, a los ensayos de la obra de Shakespeare, pero también al detrás de escena, los bastidores, todo aquello que es invisibilizado en el cine industrial, lo que delata su construcción y su carácter de artificio. Esta instancia autorreferencial del film –en la cual aparecen todos los elementos que hacen a la representación: actores, personajes, espacio, utilería, etc.– se evidencia particularmente en la secuencia “La fiesta de los espíritus”, cuando se hace presente en pantalla la figura del director junto con los otros integrantes del “Grupo de los cinco”.

Pero no sólo en la mostración de la representación dentro de la representación se reflexiona sobre ésta, sino que también se lo hace desde otros procedimientos del lenguaje cinematográfico. Aunque con una impronta claramente rupturista y moderna, la película navega (como Próspero en *La tempestad*) permanentemente entre dos modelos de representación. A través de un vaivén dialéctico, la película alude constantemente a una tradición clásica industrial para negarla, subvertirla inmediatamente. *The Players...* es una película filmada en estudios, más precisamente en Lumitón, uno de los grandes estudios de la

época de oro del cine industrial argentino.²⁶ Sin embargo, claramente *no* es una “película de estudios”. El film va dinamitando sistemáticamente todas las convenciones en las que se sustenta el modo de representación institucional, empezando por la construcción del espacio, particularmente en lo que hace al montaje. Se quiebran una a una las leyes de continuidad (entre las escenas pero también entre los planos, la causalidad del relato, la concordancia entre imagen y sonido), dejando en evidencia el carácter disruptivo del montaje. De la misma manera, se rompe el pacto fundante de la narración clásica a partir del cual el actor no puede mirar a cámara, violando así una de las leyes básicas que es la instauración de la cuarta pared. **(Fig. 1)**

El film presenta un sistema de personajes dicotómico y maniqueo (*The Players*, que son “los buenos”, y *Los Ángeles Caídos*, “los malos”) y al estilo del *happy end* hollywoodense se nos anticipa ya desde el prólogo que al final “los buenos siempre ganan”. Sin embargo, no tenemos ningún tipo de información que nos señale por qué unos están del lado del bien y otros del mal. Y dado que también están cercenados todos los mecanismos a partir de los cuales el espectador pueda entablar algún tipo de identificación con los personajes, tampoco logramos una empatía por uno o por otro. En última instancia, lo que hace el film de Fischerman es desarticular una fuerte tradición cinematográfica, hegemónica, institucional que se instaura desde Griffith en adelante, por la cual el cine de ficción debe ser, ante todo, narrativo.

“Lo malo de los relatos, es que son relatos”,²⁷ sentenciaba el realizador en una entrevista. Sin embargo, Fischerman no renuncia a la historia, al argumento. Hay un atisbo, un esbozo de una historia que es inmediatamente anulada, negada. El propio director comentaba que cada vez que empezaba a conformarse una historia, él la detenía, aunque no puede afirmarse que prescindiera completamente de la narración. La película plantea pequeños conflictos que nunca logran desarrollarse o que, como en el prólogo de la película, anticipan su resolución, eliminando cualquier tipo de intriga o suspense en el espectador.



Fig. 1 Alberto Fischerman, *The Players vs. Ángeles caídos*, 1968.

The Players... no es solo [Capte la atención de los lectores mediante una cita importante extraída del documento o utilice este espacio para resaltar un punto clave. Para colocar el cuadro de texto en cualquier lugar de la página, solo tiene que arrastrarlo.]

una película moderna (que pone en crisis un sistema de representación), tampoco es solamente una narración autorreflexiva (que plantea una representación dentro de la representación). Es también, y esto nos remite al cine-ensayo, una reflexión sobre las posibilidades de la representación y sobre los mecanismos de poder que desde allí se ejercen. La lucha de los dos grupos por ocupar el espacio da paso a diferentes formas de dominación entre los personajes. Ahora bien, el verdadero poder no aparece representado por los actores: mientras que estos se pelean por dominar el espacio escénico, es el director (o mejor dicho, el director en tanto instancia enunciativa) el que impone su ley, su mirada, sus reglas. En palabras de Fischerman, *The Players...* es un “discurso explícito sobre el actor quien, en sus improvisaciones, cree ejercer una libertad que el montaje castrador hará aparecer como ilusoria”.²⁸ El juego, las improvisaciones, la libertad creativa de los actores tiene su contractura en la manipulación y el autoritarismo del director:

Yo te filmo, te registro, te miro, te conservo. Conservo tu imagen en la emulsión. Y te revelo. Química o alquimia. Te proyecto. Algo tuyo (¿el alma?) te fue robado. Desnudo te publican. Te proyectan. Tu alma a la intemperie, impudicamente exhibida como en un mercado de esclavos. ¿Ignorabas el contrato? El diablo lo sabía y vos vendiste tu intimidad por la futilidad de la eterna juventud y la belleza.

Yo te registro y te reproduzco. Te duplico, triplico y te multiplico. Yo soy tu padre, la ley, y vos sos el hijo. El actor obediente y disciplinado como todo hijo. *Autoritarismo, autoridad, autor.*²⁹

Como el Próspero de la tragedia shakesperiana, el director es el demiurgo, el que desencadena tormentas y tempestades. Como el mismo Fischerman lo señala, el “Padre de Miranda es, en suma, el director ausente, omnipresente”.³⁰

Una interpelación final al espectador

El final del relato de *The Players...* está claramente marcado por la frase “The End”. Los Players han ganado. Y, sin embargo, la película continúa. El actor Clao Villanueva, mirando a cámara comienza un largo monólogo, una suerte de alegato en contra del director:

Hay un compromiso que tuvimos todos desde el principio. Poder cambiar absolutamente todo. De cambiar las reglas del juego, el juego, los juegos... Nadie hizo nada. Nosotros no pudimos hacer nada o quizás no quisimos. Es posible que ni nosotros nos hubiéramos dado cuenta de que está en nuestras manos hacer lo que no hicimos: que nos podemos mover, cambiar el encuadre... quizás... si nosotros hubiéramos destruido la película...

En esta escena se superponen dos discursos: el del actor (la cámara que registra la incoformidad de Villanueva respecto de las pautas que se habían pactado) pero también el del director, que decide incorporar esta escena en el film, minando de alguna manera la sublevación del actor.

Hay algo del orden de lo “verdadero” que se cuelga en este fragmento. El actor es consciente de la manipulación a la que fue sometido durante el rodaje. Es también consciente de que no hay posibilidad de que sea de otro modo, ya que –como él mismo señala– la única salida sería eliminar la representación, “destruir la película”. Pero sin embargo está ahí, parado frente a la cámara, a sabiendas de que es una lucha perdida. Al incluir esta escena (escena documental, que se encuentra por fuera de la historia del film como nos demarca el intertítulo que le da comienzo), Fischerman no hace sino demostrar la imposibilidad de escapar del control de la instancia enunciativa, que es en definitiva la que crea, organiza, inventa y reinventa “los juegos”. Y es justamente esta imposibilidad la condición misma de la representación.

Este conocimiento sobre lo real, o mejor dicho, sobre lo real de la representación, se manifiesta en la superposición de estos dos discursos. No está en uno u otro, sino en su confrontación. Una dialéctica que se manifiesta exclusivamente en el espectador; destinatario del enunciado fílmico pero también del monólogo del actor (cuya mirada se cruza con la nuestra). Esta coda audiovisual apela a un espectador reflexivo, puesto que lleva a reinterpretar retrospectivamente todo el film ya no en tanto narración, en tanto juego entre personajes, sino como lucha por la representación entre

instancias de enunciación. El final reenvía a una forma de cine que no invita al espectador a reflexionar a partir del film, luego de haberlo visto, sino *junto con* este. Los lugares pre-establecidos por un cine clásico para el actor, el director y el espectador podrían cambiarse si se retomara el desafío. Como se aclaraba en la difusión del film (suerte de *paratexto* que se articula en la interpretación): “una película que está hecha por actores, técnicos, realizador y USTED”.³¹

Si este plano final obliga a repensar el film entero, haciendo entrar esa otra forma del ensayo propuesta por Beatriz Sarlo que mencionamos con anterioridad, aquella cuyo desenlace ofrece una nueva pregunta, también el último plano de la versión original de *La hora de los hornos*³² se desprende de la continuidad de la forma expositiva que predomina en el film. El final de la película está constituido por un primer plano del rostro del Che Guevara que ocupa toda la pantalla. El montaje frenético, la cámara desencadenada, las consignas, las voces, los carteles, los cuerpos que invaden la primera parte del film desaparecen. Con los ojos entreabiertos, el héroe revolucionario nos mira, nos interpela. Ya no son necesarios los aforismos literarios, porque allí está el gran aforismo visual: el Che ha muerto, sin embargo está más vivo que nunca. La fuerza semántica de esta imagen, que se acrecienta a medida que pasan los minutos, se vuelve cada vez más potente, más combativa. Este plano funciona como un significante nodal a partir del cual quedan subsumidos todos los enunciados anteriores. La película no solo reclama un espectador que piense, que aprenda (ya que hay un fuerte componente didáctico) sino también que actúe, que deje de ser un mero contemplador y se vuelva actor y protagonista de los acontecimientos. Es en el encuentro entre estas dos miradas, la del Che (vivo/muerto) con la de los espectadores que la película proclama su llamado a la acción. **(Fig. 2)**

Los planos finales de ambas películas plantean un cierto grado de autonomía con el resto del enunciado fílmico. Un plano fijo, estático, inmóvil se contrapone al montaje disruptivo que caracteriza a ambos films. No hay música, solo la voz del actor y un cartel final que interrumpe el monólogo en *The Players...*; no hay voces ni títulos que guíen o condicionen la mirada en

este “cierre” de la primera parte de *La hora de los hornos*, “Neocolonialismo y violencia”. Sin embargo, el conocimiento del espectador que se construye *en y con* la materialidad del cine (tomando palabras de Edgardo Cozarinsky)³³ difiere en cada caso. Mientras que en *La hora de los hornos* se apela a un conocimiento que lleva a la acción política, en *The Players...* es en la representación, en la politicidad de la representación donde la verdad aparece. Las frases que acompañaban la difusión de las películas lo plantean de una manera cabal: así como el espectador tiene que hacer la película junto con los actores, los técnicos y el realizador, el grupo Cine Liberación retoma, por su parte, la frase de *Los condenados de la tierra* de Frantz Fanon: “todo espectador es un cobarde o un traidor”.

La voz-yo en los ensayos

Ahora bien, la apelación al espectador –una de las instancias de la enunciación– nos demanda también reflexionar a propósito de la construcción del lugar del enunciador en el cine-ensayo, un género que recupera la figura del autor, si bien desde una encrucijada teórica distante de la “política de los autores” de los *Cahiers du cinéma*. Los artículos teóricos que trabajan sobre el concepto de cine-ensayo parten de citar el prólogo de los *Ensayos* de Montaigne³⁴ para proponer que la subjetividad cuya experiencia está puesta en juego en la escritura se identifica autobiográficamente con el autor-director y que esta se ancla en la voz que organiza desde la banda sonora el fluir visual. Pero las películas que estamos considerando –y esto lo podríamos extender al *corpus* general que puede rastrearse en la bibliografía crítica– plantean la complejidad de no presentar un *yo* pleno que se diga a sí mismo desde la banda sonora. De la misma manera que Roland Barthes en la *Lección inaugural* al reflexionar sobre el lugar de la escritura del ensayo en el ámbito de la academia, propone que esta es la de un “sujeto impuro” –en su caso, entre el análisis científico y la escritura literaria–, así también aquí consideramos que este “autor-ensayista” debe ser problematizado ya que no es unívoco. En *La hora de los hornos* esta instancia de un sujeto se ve sesgada por un colectivo que dogmáticamente explica las imágenes –que calla sólo ante la mirada de un muerto que reclama (silenciosa pero

imperiosamente) la revolución–, y en *The Players...* ese sujeto no asume una voz, sino que se oculta y se deja oír contradictoriamente en las voces de otros e incluso se difumina en una creación colectiva (el Grupo de los Cinco) que se concreta para la realización de una sola secuencia.³⁵



Fig. 2 Octavio Getino y Fernando Pino Solanas, *La hora de los hornos*, 1966-1968.

Una comprobación evidente con respecto a *The Players...* es que la voz del director no se escucha en el film. Uno puede reencontrar su postura ensayística a propósito de la película mucho tiempo después en una suerte de manifiesto titulado “Actor rebelado, actor revelado” que fue publicado en la revista *Film* en 1993. La voz auto-reflexiva del realizador nos llega entonces en diferido y en una forma discursiva diferente. Pero si su voz no se escucha directamente en la película, sí vemos en la pantalla al/los realizador/es en la escena de “La fiesta de los espíritus”, que se construye indesciblemente como parte de la ficción pero también como su *backstage*, es decir, como escena documental de la filmación de la escena. Sin embargo, tampoco es aquí un director quien organiza el discurso sino, como lo señala el cartel, el “Grupo de los Cinco”. Ahora bien, a pesar de esto, podemos reconocer la “voz” del director en la película. No lo hace en tanto voz *over* que enuncia sus pensamientos o emociones, sino que es la “voz” rectora³⁶ del film, la que dictamina desde el montaje si el “compromiso” que se asumió (para volver a las palabras finales del actor) se deja o no cumplir. Es una voz invisible/inaudible que construye el relato a su aire; para retomar una comparación que Fischerman mismo propone, es el Próspero

de *La tempestad* que ensayan los actores. Postura definitoria, pero también elusiva: se afirma y se niega en tanto autoridad, se muestra en la acción misma de crear, por lo tanto abre y cierra sentidos simultáneamente en una obra que no se presenta como la conclusión de un trabajo sino en su mismo hacer.³⁷

En *La hora de los hornos* la unicidad del sujeto-autor también es problemática, pero por otro motivo. No hay un director, sino que es un grupo quien reclama ese lugar para cuestionar la noción misma de autor/autoridad. En una primera comprobación, hay dos directores que trabajan conjuntamente: Octavio Getino y Fernando “Pino” Solanas. El ideario estético y político mismo del grupo Cine Liberación se opone a la idea de un “cine de autor”, ya que este “ha quedado reducido a una serie de grupúsculos que viven *pensándose a sí mismos* ante el reducido auditorio de las élites diletantes”.³⁸ El autor, alienado, se vuelve sobre sí mismo, no se relaciona con la “realidad nacional”; de allí entonces la necesidad de plantear un “tercer cine” que es un “cine de nosotros”.³⁹ Conjuntamente con este planteo teórico, hay además un trabajo en el film que socava la idea de un autor individual. Las voces *over* que se escuchan a lo largo de gran parte del film (una masculina y otra femenina) tampoco se identifican con los autores o al menos no se afirman a partir de una experiencia de un *yo*: son una voz plural que da cuenta de un estado de situación en América Latina a partir de un análisis socio-político. Son también una voz didáctica que prelude la discusión posterior que tienen que entablar los espectadores. Y son asimismo un medio de apropiación desde la banda sonora de los diferentes materiales que se incorporan al discurso, un recurso para resignificar las imágenes de otros, a las que comentan literalmente o a las que cuestionan contrapuntísticamente, o incluso paródicamente. Pero si equiparamos voz con palabra, tendremos que reconocer que hay más voces que se suman al film en los intertítulos que reproducen citas de distintos autores de diversas procedencias, como ya fue comentado.

Uno podría afirmar entonces que el autor plural (el autor impuro) de *La hora de los hornos* se construye en la articulación de esas múltiples voces que están configuradas y aunadas por medio del montaje. Estas voces varias

organizan, sin embargo, un discurso unívoco articulado por un ideario político, la de un peronismo que se considera como el único movimiento nacional y popular que reúne las características necesarias para llevar a cabo la revolución. Y además la enunciación mayestática de la película⁴⁰ instauro programáticamente una identificación con la voz del pueblo. Es así que el sujeto-ensayista de este film es diversamente plural: son los cineastas, es el pueblo, es el “nosotros” que quiere conformar una y otra vez el ensayo político latinoamericano.

Conclusiones

En el comienzo de este trabajo establecimos que partíamos de una apuesta: que había algo que emparentaba a dos films que han sido definidos antagónicamente cuando han sido pensados de manera conjunta. El punto en común que establecimos es una categoría cuya estabilidad los estudios sobre cine todavía no han acordado: el cine-ensayo. El poner a funcionar esta noción para analizar *La hora de los hornos* y *The Players...* nos abre entonces a la improbable posibilidad de que se pueda proponer una forma única para este “cine que piensa”. Nos encontramos con una forma abierta que pone en crisis un cierto tipo de relato, que cuestiona el discurso del cine clásico. Pero esta no se cierra con el modelo que habría establecido *Cartas de Siberia (Lettre de Sibérie)*, Chris Marker, 1957) el film que llevó a Bazin a esbozar esta posible categoría. En los dos films en los que nos hemos concentrado, si por un lado observamos el impulso a una reflexión que apela a la asistematicidad, a lo fragmentario, al juego, a la interrupción del *fluir* de las imágenes que obligan al espectador a hacer la película con el director, con los técnicos, con los actores, también reconocemos una apelación a un género establecido en la literatura latinoamericana, el ensayo político, que permite cuestionar no sólo cómo se interpreta una sociedad sino también desde qué cine se lo hace. El cine-ensayo no sólo desafía un cine institucional y narrativo, sino que cuestiona el intento mismo de una *mimesis*, pone en entredicho un cine que se define como registro, como reproducción.

En su cuestionamiento a la “imitación”, estos dos disímiles films-ensayos realizados en la

Argentina en torno a 1968, cada uno con su propia forma de “hacer pensar en cine”, se reencuentran en un mismo concepto. *The Players...* se cierra con un cartel, repetido tres veces, donde se lee la frase “Inventar los juegos”; a poco de empezar *La hora de los hornos* se repite también tres veces en un intertítulo con fondo negro y letras blancas la palabra “inventar”. El cine-ensayo, un género que no sólo borra fronteras genéricas y compositivas –entre la ficción y el documental; entre la narración y la argumentación– sino también discursivas –entre el cine, la literatura, la filosofía, la política–, practica la invención de una forma que es también la invención de su objeto (representación, realidad latinoamericana) que no se toma de la realidad sino que se crea en el film mismo, negando de esta manera cualquier transparencia discursiva. Y negando también cualquier posible cierre: cada film-ensayo muestra lo que al otro le falta para entrar en las arcas del imposible ensayo ideal.

Notas

¹ Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte Argentino en los años 60*, Buenos Aires, Paidós, 2001.

² Ana Longoni y Mariano Mestman, *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el 68 argentino*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 2000, p. 15.

³ El proceso de realización del film duró aproximadamente dos años. Comenzó en 1966 y culminó en 1968. Sin embargo, luego de ese período también se fueron añadiendo materiales. Se incorporaron, por ejemplo, imágenes del Cordobazo para el estreno comercial del film en 1973. Sobre este tema véase Mariano Mestman, “La hora de los hornos, el peronismo y la imagen del ‘Che’”, *Secuencias*, Universidad Autónoma de Madrid, n. 10, II semestre, 1999, pp. 53-65.

⁴ Longoni y Mestman, *op.cit.*, p. 15.

⁵ La “cámara-fusil” o “la cámara-metrallera” eran metáforas recurrentes en los grupos de cine militante, y remiten a la idea de que la película puede convertirse ella misma en una acción revolucionaria. Getino y Solanas expresaron esta idea bajo la frase: “El proyector es un arma capaz de disparar a 24

fotogramas por segundo”. Octavio Getino, *A diez años de “Hacia un tercer cine”*, México, Filmoteca de la UNAM, 1982, p. 49.

⁶ Alberto Fischerman, “Definir al espectador como un hombre libre”, *El Porteño*, Buenos Aires, a.III, n.27, marzo de 1984, p. 50.

⁷ Como sostiene Néstor Aguilera: “Cabe señalar aquí que hacia 1970 las tendencias hacia la politización del cine son cada vez más fuertes, y si bien desde el grupo Cine Liberación se va hegemonizando una tendencia a la politización de ‘contenidos’, desde otro lugar opuesto la vanguardia cinematográfica introduce una crisis interna en los planteos de cómo debieran ser las relaciones entre arte y política, desplazando la problemática al aspecto ‘formal’ desde el cual poder radicalizar una posición política más acorde a la autonomía del arte que se defiende. Es así que *La hora de los hornos*, de Solanas, y *The Players vs Ángeles Caídos*, de Fischerman, marcan los extremos opuestos de esta confrontación.” Néstor Aguilera, “Cine y representación. Políticas de la versión cinematográfica. Cine/Realidad/literatura”, *Revista Iberoamericana*, vol. LXVIII, n. 199, Abril-Junio 2002, p. 37. Este antagonismo también es trabajado por David Oubiña: “Aunque tanto Fischerman como Solanas incorporan ciertos mecanismos publicitarios y trabajan sobre formas abiertas, la relación entre estética y política es claramente diferente e incluso antagónica. Así como Solanas y Getino sostienen que *La hora de los hornos* es un *film act* o un *film action*, *The Players versus Ángeles Caídos* podría definirse por oposición como *action filming*” David Oubiña, *El silencio y sus bordes. Modos de lo extremo en la literatura y el cine*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2011, p. 154.

⁸ Theodor W. Adorno, “El ensayo como forma”, en *Notas sobre literatura*, Madrid, Akal, 2009, p. 13.

⁹ La compilación *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*, editada por Antonio Weinrichter, Pamplona, Punto de Vista/Festival Internacional de Cine Documental de Navarra, 2007, presenta un panorama de distintos acercamientos a este concepto, con artículos de autores españoles, franceses, alemanes, que retoman como punto de partida definiciones literarias o filosóficas del ensayo. Si bien la mayoría de los artículos establecen la comprobación de esta dificultad para definir este género en el cine, realizan un intento de enumeración de sus características principales: apelación a la voz *yo*, trabajo con “found footage” o uso de las imágenes como si lo fueran, hibridez de los materiales, reflexión sobre el lenguaje cinematográfico, ambigüedad o indefinición en el

sentido. Estos intentos suelen apuntar a la organización de un canon genérico, una marcación que delimite qué es y qué no es film-ensayo, que se vuelve contradictoria de un artículo a otro, puesto que al resaltar distintos elementos, ciertos films que en un artículo son parte del género, en otro no lo son. Se pueden encontrar, por otra parte, teóricos que abren el uso de este concepto a una reflexión no taxonómica; podemos mencionar, por ejemplo, a dos autores provenientes del ámbito brasileño como Ismail Xavier o Arlindo Machado. Nos ubicamos en una postura cercana a estos autores: sin proponer un listado cerrado de características, definiremos operativamente *ciertos* cines-ensayo, ya que postulamos que no hay una sola tradición para éste. Nos guiaremos además por el planteo de Jacques Derrida de una ley de la ley del género que es “un principio de contaminación, una ley de impureza”, Jacques Derrida, “La ley del género”, *Glyph*, n. 7, Baltimore, John Hopkins University Press, 1980. Traducción Ariel Schettini para la cátedra Teoría y Análisis Literario “C”, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1982, p. 5, que lleva a que “todo texto participa de uno o varios géneros, no hay texto sin género, siempre hay género y géneros, pero esta participación no es jamás una pertenencia”, *Ibidem.*, p. 10.

¹⁰ Adorno, *op.cit.*, p. 26.

¹¹ André Bazin, “Lettre de Sibérie” en AA.VV., *Chris Marker: Retorno a la inmemoria del cineasta*, Valencia, Ediciones de La Mirada, 2000.

¹² *La hora de los hornos*, por ejemplo, se apropia de un fragmento de *Tire dié* (1960) de Fernando Birri. La película de Getino y Solanas retoma la escena en la que un niño corre detrás del tren, buscando que le tiren una moneda (tomado desde un ángulo contrapicado). Esa imagen, originalmente, corresponde a la mirada de una pasajera del tren. Pero en *La hora de los hornos* no se muestra el contraplano de la pasajera, que señala el punto de vista del relato, sino que se le inserta una imagen de un edificio, que por el tipo de angulación parece un rascacielos. A la imagen del niño que corre descalzo al tren le corresponde entonces una imagen de la ciudad de Buenos Aires. Por contraste, ambos planos aumentan, en el primer caso, la pobreza de ese niño, en el segundo, la ostentación de la ciudad. La película, de esta manera, construye a partir del montaje un sentido propio, amplificando el sentido original del film de Birri. Sobre la incorporación de *Tire dié* en *La hora de los hornos* puede leerse el artículo de Adrián Cangi, “El rostro en el documental como drama político” en Josefina Sartora y Silvina Rival (eds.), *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*, Buenos Aires, Librería, 2008, pp. 35-50.

¹³ Jean-Luc Godard y Fernando Solanas, “Godard por Solanas, Solanas por Godard”, *Cine del Tercer Mundo*, n. 1, Montevideo, octubre de 1969, p. 48.

¹⁴ El título alude a una frase del escritor cubano José Martí “Es la hora de los hornos y no se ha de ver más que la luz” que fue retomada por el Che Guevara en su “Mensaje a los pueblos del mundo a través de la Tricontinental” de 1967.

¹⁵ José Martí, “Nuestra América” en *Nuestra América*, Buenos Aires, Losada, (1891) 2005, p. 21. En esta frase resuena la intertextualidad con otros ensayos previos y posteriores de identidad nacional o continental en América latina, entre ellos, el *Facundo* de D. F. Sarmiento. No nos detendremos aquí, sin embargo, en una reconstrucción de las lecturas del ensayo en América Latina, no sólo por cuestiones de espacio, sino también porque no constituye el centro de nuestro trabajo. Retomamos para el análisis de “Nuestra América” ciertos ejes desarrollados por Julio Ramos en *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, México, FCE, 2003.

¹⁶ Beatriz Sarlo, “Del otro lado del horizonte”, *Boletín* 9, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, diciembre de 2001, pp. 16-31.

¹⁷ Un extenso fragmento de la primera parte de la película, denominado “Violencia cotidiana”, se dedica a dar cuenta de los números de la pobreza en Argentina, a partir de datos estadísticos de organismos oficiales: “...el 75% de los trabajadores argentinos no cubren con sus ingresos las necesidades elementales de vida. La capacidad adquisitiva de los salarios disminuyó en los últimos 15 años [...] de un millón de trabajadores rurales sólo la mitad tiene trabajo permanente”.

¹⁸ Se conoce como *elocutio* o “elocución” a la tercera etapa en la construcción del discurso argumentativo, es la “puesta en palabras” una vez que se han definido los argumentos y su organización. Desde el punto de vista de la técnica retórica, esta parte se centra en el uso de las “figuras” en el discurso.

¹⁹ Antonio Weinrichter (dir.), *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*, Pamplona, Punto de Vista/Festival Internacional de Cine Documental de Navarra, 2007.

²⁰ El tema de la violencia revolucionaria como un recurso legítimo para lograr la liberación nacional, por ejemplo, es representado de múltiples formas: con frases de Frantz Fanon y de Jean-Paul Sartre, con testimonios (como el de Julio Troxler), a través del relato del narrador, con carteles e inclusive es

representado a la manera de un *videoclip*, en donde las imágenes fragmentadas de las movilizaciones populares son acompañadas con una canción de protesta cuya letra también refuerza la tesis del film.

²¹ Beatriz Sarlo, *op.cit.*, p. 27.

²² Mencionamos sólo algunos ejemplos tomados de la primera página de este ensayo: “Lo que quede de aldea en América ha de despertar.”; “Trincheras de ideas valen más que trincheras de piedras.”; “Una idea enérgica, flameada a tiempo ante el mundo, para, como la bandera mística del juicio final, a un escuadrón de acorazados” José Martí, “Nuestra América”, *op.cit.*, p. 13.

²³ Fernando Solanas y Octavio Getino, *Cine, cultura y descolonización*, México, Siglo XXI, 1973, p. 30.

²⁴ Julio Ludueña, “La ficción de la ficción es la realidad”, en *Hablemos de cine*, n. 65, Lima, 1973, p. 18.

²⁵ Alberto Fischerman, “Actor rebelado, actor revelado”, *Film*, n. 2, Buenos Aires, junio-julio 1993, p. 32. En sintonía con estas posturas, varios directores relacionados con la escena experimental de finales de los años sesenta planteaban, al igual que Ludueña y Fischerman, una reivindicación de la ficción como registro para acceder a lo real. “No creo que el documental demuestre demasiado. El uso forzosamente subjetivo de instrumentos, las elecciones conscientes o inconscientemente arbitrarias, la manipulación del tiempo, todo tendería a falsear el documento”, comenta Hugo Santiago en David Oubiña (comp.), *El cine de Hugo Santiago*, Buenos Aires, Ediciones Nuevos Tiempos, 2002, p. 24. Por su parte, Rafael Filippelli tiene una visión similar: “si hay un género insincero por excelencia es el documental” en Quintín, “Hay unos tipos famosos. Entrevista a Rafael Filippelli”, *El Amante*, a. 4, n. 35, Buenos Aires, enero de 1995, p. 23. A diferencia de lo que sostienen los grupos de cine militante, en donde el documental aparece como la única manera de retratar lo social, para estos cineastas, la ficción está mucho más cercana a la “verdad” que el documental. “La ficción no es lo opuesto a lo verdadero, sino justamente lo que permite producir la verdad”, sostiene Santiago en David Oubiña “El cine de Hugo...” , *op. cit.*, p. 6.

²⁶ “Última película que se filmó en los estudios Lumitón, la isla de la Tempestad, el espacio escénico”, Alberto Fischerman, *op.cit.*, p. 32.

²⁷ Alberto Fischerman, Entrevista, *El Cronista*, 30 de septiembre de 1985.

²⁸ Alberto Fischerman, “Actor rebelado...” *op. cit.*, p. 32.

²⁹ Alberto Fischerman, *Ídem.*, (El subrayado es nuestro).

³⁰ Si bien comenzamos esta sección afirmando que esta película no se articula con la misma tradición ensayística que *La hora de los hornos*, reencontramos que en *The Players...* se trabaja con un intertexto fuertemente operativo para el ensayo político latinoamericano: *La tempestad* de Shakespeare ingresa con el *Ariel* de José Enrique Rodó (1900) a formar parte de un discurso latinoamericanista que es revisado en esta misma época por otros ensayistas, por ejemplo, Roberto Fernández Retamar, en *Calibán: apuntes sobre la cultura de nuestra América*, Buenos Aires, La Pléyade, 1973.

³¹ Citado en Oubiña, *El silencio...*, *op.cit.*, p. 160.

³² Esta versión original fue modificada cuando la película se estrenó comercialmente en 1973. Tal como lo describe Mestman, “la imagen del Che se mantenía, aunque ya no oficiaba a modo de opción final, ocupaba mucho menos tiempo y de algún modo aparecía diluida entre otras: junto a imágenes de discursos de Juan Domingo Perón y Evita, o la fotografía de Perón junto a su segunda mujer...” en Mariano Mestman, *op. cit.*, p. 52.

³³ Edgardo Cozarinsky, “Trabajar en y con la materialidad del cine”, *Hablemos de cine*, n. 65, Lima, 1973.

³⁴ En este, Montaigne presenta su libro diciendo: “Aquí se leerán a lo vivo mis defectos e imperfecciones y mi modo de ser [...] Así, yo mismo soy el tema de mi libro”. Michel de Montaigne, *Ensayos*, vol. I, Buenos Aires, Hyspamérica, (1580) 1984, p. 3.

³⁵ En relación a la realización colectiva de esta secuencia, Oubiña señala: “Podría decirse que el grupo tuvo su único momento de acción durante el rodaje de la secuencia ‘La fiesta de los espíritus’ en *The Players vs. Ángeles Caídos*. En tanto proyecto estético efectivo, el Grupo de los Cinco nace y muere allí”, Oubiña, *El silencio...*, *op. cit.*, p. 145.

³⁶ Estamos retomando en este punto la pluralidad de acepciones que admite esta palabra: es sonido emitido por quien habla pero es también “poder, facultad, derecho para hacer alguien, en su nombre, o en el de otro, lo conveniente”, “parecer o dictamen que alguien da en una junta sobre un punto o elección de una persona, voto o sufragio”. Estas son

algunas de las definiciones que se listan en el diccionario de la Real Academia Española.

³⁷ Oubiña propone que *The Players...*, en oposición a lo que sostienen Solanas y Getino de que *La hora de los hornos* es un *film act* o un *film action*, puede definirse como *action filming*. “Ambos conceptos rescatan el carácter inconcluso y participativo de la obra, pero la noción de *film action* pone el acento en la vocación abiertamente militante” mientras que el *action filming* “resaltaría el modo en que el azar, la velocidad y la espontaneidad de la producción se incorporan al objeto: a la manera de la *action painting*, es una especie de derrame en que la obra cede al repentismo de la inspiración” David Oubiña, *El silencio...*, *op.cit* p. 154.

³⁸ Solanas y Getino, *Cine, cultura...op.cit.*, p. 67.

³⁹ Solanas y Getino, *Ibidem*. p. 69.

⁴⁰ Gonzalo Aguilar, “El pueblo como real. Hacia una genealogía del cine latinoamericano”, ponencia presentada en el marco del Simposio *El cine como historia, la historia como cine*, en Cambridge, Inglaterra, 2010.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Bettendorff, Paulina; Wolkowicz, Paula; “Indagaciones sobre el cine-ensayo en Argentina”. En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 6 | 1er. semestre 2015, pp. 52-64.

Recibido: 15 de diciembre de 2014

Aceptado: 12 de febrero de 2015