

Las tensiones internas entre descolonización manifiesta
y colonización implícita en el cine documental de los 60:
la representación de lo femenino en *La hora de los hornos*

As tensões internas entre descolonização manifesta
e colonização implícita no cinema documentário dos anos 60:
representação do feminino em *La hora dos fornos*

Carola Sanz Pardo¹
Paula Núñez²

Resumen: Este artículo indaga en las representaciones de lo femenino en el documental *La Hora de los Hornos* para dar cuenta de los límites en el proyecto descolonizador de la década de 1960. Establece así un puente con la indagación artística y conceptual sobre los lenguajes descoloniales tal y como se enuncian en los encuentros latinoamericanos contemporáneos, como la Bienal del Mercosur, la Bienal de la Performance en Argentina y el Ficip (ambos del 2017) El puente entre lenguajes descoloniales de nuestro pasado reciente y nuestro presente se construye con nuevas miradas epistemológicas. Con nociones como patriarcado aplicada desde metodologías deconstructivas (que aquí sólo serán enunciadas) se abren caminos de indagación políticas que no sólo no deben ser considerados anacrónicos, sino que habilitan pensar en una síntesis estético-política entre lenguajes descoloniales del pasado reciente y del presente. Aquí repasaremos la última compilación de artículos sobre las rupturas cinematográficas del '68 en América Latina y analizaremos el imaginario femenino en *La Hora de los Hornos* para contextualizar críticamente los límites de una descolonización en la que la emancipación de las mujeres y de las disidencias sexuales eran consideradas o bien secundarias o bien contrarrevolucionarias.

¹ Profesora de Filosofía egresada de la Facultad de Humanidades y Cs de la Educación (FAHCE) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) Especialista en Educación y Tic (INFD de la Nación) y Maestranda en *Historia y Memoria* en la FAHCE-UNLP, bajo la dirección de la doctora Paula Núñez. Email: carolabsanz@gmail.com

² Profesora de Historia en la Universidad de Bariloche y Doctora en Filosofía por la UNLP Investigadora CONICET – Especialista en Ecofeminismo, Teoría de Género e Historia y Desarrollo en el área Norpatagónica. Email: pnunez@unrn.edu.ar

Palabras claves: Representaciones de lo femenino. Vanguardia. Colonización cultural. Descolonización

Introducción

El dossier de la revista invita a discutir la tensión entre fuerzas opuestas que operan subyacentes a la producción artística latinoamericana, fuerzas en sentido amplio que se debaten entre la descolonización y la colonización o entre la globalización y la desglobalización, entre tantos otros debates inherentes también a las ciencias sociales y humanísticas. Se señala el programa de la Bienal del Mercosur de hace dos años como el espacio en que estas nociones se debatieron explícitamente, en una época que ya se nos aparece como perteneciente a nuestro pasado reciente. El neobarroco como estrategia de mestizaje y la modernidad fueron conceptos centrales representados por los artistas que lograron participar en la Bienal. Pasaron dos años y otras direcciones políticas se hicieron cargo de los destinos de la mayoría de los Estados-Nación del Cono Sur. Pero estos debates permanecen y se han expandido más allá del antes designado *Tercer Mundo*, como parece atestiguar, en un sentido, el ascenso de los movimientos antiglobalización de derechas e izquierdas en Europa.

Porque aún hoy la descolonización es un fantasma que recorre el mundo, y en estos tiempos quizás oscuros, mantener la mirada en el pasado, como el ángel de Paul Klee resignificado por Walter Benjamin³, resulta un gesto político e ideológico necesario.

Este trabajo pretende constituirse en un puente entre su hipotético lector o lectora y otros textos, y no se trata de un plagio sino de una humilde pero, creemos, justificada contribución al conocimiento colectivo en torno a la relación entre cine y descolonización, pues consideramos que el tema que nos convoca, “lenguajes descoloniales en la contemporaneidad latinoamericana” amerita dar cuenta de los proyectos estético-políticos pioneros en la década de 1960. Se trata de un período en el que la ruptura con la tradición se vuelve un fenómeno sincrónico, como lo demuestra la producción académica actual

³ BENJAMIN Walter (2011) *Conceptos de filosofía de la Historia*, Buenos Aires: Agebe; Tesis IX: p.9-10. Para una revisión completa del texto de Benjamin, ver REYES MATE (2006) *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin “Sobre el concepto de historia”*, Editorial Trotta, Madrid.

(Mestman: 2016) Ese espíritu vanguardista de ruptura implicó una crisis, en cuanto condición de posibilidad de gestación de lo nuevo, que quedó interrumpida con los genocidios de la década posterior, pero también por la propia dinámica de la lucha política y las urgencias de una vanguardia política que propugnó una sola manera hegemónica de transformar revolucionariamente a la sociedad. Y son las crisis actuales y las preguntas re-surgidas las que habilitan pensar en esa época desde nuevas perspectivas descolonizadoras en direcciones que quedaron invisibilizadas en ese momento. Si bien el presente dossier invita a reflexionar sobre los lenguajes descoloniales contemporáneos, las referencias a Fanon, Solanas y Getino también indican que sus primeras contribuciones siguen marcando un horizonte de expectativas y un marco de ideas que sería importante *revisitar* desde nuestras urgencias actuales.

Este artículo está articulado en tres partes: la primera consiste en una exposición comparativa de algunos artículos sobre las rupturas del cine documental en los finales de la “larga década de los '60” (Fredric, 1997: 21-26). Esa clave interpretativa y relacional permitirá poner al descubierto los debates en esos años que atravesaban a los propios proyectos descolonizadores y revolucionarios. Se tratará más bien de una apropiación crítica -casi un acto de canibalismo académico- de algunos artículos entre los compilados bajo el nombre de “Las rupturas del 68 en el cine de América Latina”, un libro coordinado por el intelectual argentino Mariano Mestman, y que reúne ensayos de distintos autores latinoamericanos sobre los diversos contextos cinematográficos nacionales que en 1968 experimentaron de manera específica la relación entre tradición y proyección revolucionaria de un porvenir descolonizado a construir y culminar. La segunda parte consistirá en el análisis contextual del icónico documental “La Hora de los Hornos”, en función de enfatizar su propósito explícito de denuncia de la “colonización cultural” y su propuesta decolonizadora en clave nacionalista, popular, esencialista y, ahora lo podemos decir, silenciadoras de las nuevas categorías feministas. Y en la tercera parte, aplicando sobre este producto cultural una lectura desde las representaciones y el imaginario, -sin dejar de mencionar, aunque sin espacio para desarrollarlos, los conceptos de “performatividad del lenguaje” y de “performatividad del género”- intentaremos encontrar, a partir de esa propia lectura, las claves de las propias colonizaciones representacionales que habilitan señalar el camino de las nuevas reflexiones: la

vuelta a nuestro pasado reciente desde una mirada crítica y no inocente, pero tampoco meramente destructiva; es decir, el intento por pensar, para nuestro presente, en la posibilidad de una síntesis dialéctica entre la desconstrucción de la descolonización frustrada desde los propios imaginarios que la sustentaban y la conciencia crítica del reconocimiento del condicionamiento que el propio el lenguaje impone sobre la voluntad, para así poder avanzar en una descolonización consiente de su posible indeterminación.

Hace 10 años, el intelectual Nicolás Casullo indicaba, magistralmente en su caso, un camino similar al que estamos aquí señalando que

Entre otras muchas cosas es tiempo de repasos históricos-culturales que permitan recrear críticamente lo que nos constituye de manera problemática, o ya dejó de hacerlo. Sobre qué telones escenográficos de antigua y nueva data se piensa estética y política. (CASULLO, 2006, p. 30)

Este comentario escrito hace 11 años en la revista *Pensamiento de los Confines* inspirará la etapa de las conclusiones.

El supuesto que guía esta hipótesis de lectura a lo largo del artículo consiste en la afirmación de que ya estaban disponibles en la época de los '60 distintas perspectivas de lo que debería ser considerado un proyecto revolucionario descolonizador -desde prácticas disidentes sexuales a reivindicaciones estrictamente feministas-, pero que la voluntad única de representación de ciertas vanguardias políticas legó a la posteridad sólo un determinado proyecto político ligado a los nacionalismos populares. Nuestro pasado reciente puede ser revisitado a través de las nuevas perspectivas desustancializadoras, pues, desde esa metodología considerada anacrónica, resurgen las tensiones y los proyectos alternativos invisibilizados por un discurso contrahegemónico autoerigido como el único portador de representación de los oprimidos, en nombre de la liberación contra un neocolonialismo que se concibió de manera unilateral. Esta hipótesis de lectura se encontraría habilitada en textos contemporáneos que estudian los productos culturales del pasado reciente a partir de preguntas en torno a lo que se silencia y se homogeneiza pero no en las tradiciones hegemónicas ligadas con el pensamiento liberal que sostiene los supuestos subyacentes al aparato supraestructural del Estado-Nación: esa temática ya ha sido ampliamente abordada, pues de lo que se trata es de descolonizar, en el sentido primario de deconstruir, los supuestos

subyacentes a los programas contrahegemónicos y sus propios presupuestos filosóficos, sus propias representaciones e imaginarios heredados y compartidos culturalmente con la tradición cultural a destruir. Por lo tanto, estaríamos hablando de un nuevo clima de ideas generado desde la mirada crítica contemporánea, que se plantea interrogantes considerados por la tradición académica canónica como anacrónicos, pero que consideramos necesarios para habilitar nuevas miradas sobre el pasado reciente y sobre nuestro presente.

En definitiva, aquello que relaciona representaciones del pasado y del presente está ligado a la noción de “crisis”, aunque no pertenezcamos a un clima de época caracterizado por sus proyectos de “rupturas”.

1. Revisitando de manera “anacrónica” el tercer cine y sus variantes

El libro *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina* explora las inter-relaciones entre los distintos productos cinematográficos que gestaron en toda esa década y se volvieron representativas de las rupturas con el pasado que decantaron en ese año -signado de manera eurocéntrica por el *Mayo francés*-, las cuales trascendieron los contextos nacionales y se aglutinaron en torno a festivales emblemáticos, tales como el de Viña de Mar de 1969 y el encuentro de documentalistas en la Muestra Documental de Mérida en el año 1968. Y esos encuentros latinoamericanos también dejaron al descubierto los profundos debates y programas alternativos en juego, la crisis al interior de las prácticas culturales institucionalizadas y las recepciones particulares de los documentales de un país a otro. En ese proceso de configuración del Cine del Tercer Mundo, -del C3m, tal y como lo inmortalizó la revista *Marcha*⁴, de Montevideo- en cada país la pregunta por relación entre realidad y representación audiovisual adquiere maneras particulares de plantearla. En Argentina, el grupo de cineastas nacionalistas populares agrupados en torno al *Cine Liberación* o bien el *Cine de Base* -ligado al PRT, de orientación trotskista- descubren una identidad negada en

⁴ En Uruguay, el espíritu rupturista se vivenció con una libertad por la experimentación y el amateurismo de estudiantes universitarios que sólo comparte con el proceso colombiano. Un grupo de estudiantes de arquitectura provisto de cámara y responsable de un cortometraje llamado *Refusila*, se reúne en el local del emblemático semanario cultural *Marcha* -fundado por Carlos Quijano en 1939 y clausurado en 1974- con su colectivo de cine Club y crean el *C3m*, un proyecto de cine combativo, acompañado de los debates teóricos en el propio semanario, y que tiene como su máxima expresión documentalista a *Liber Arce liberarse* (para un análisis detallado del proceso, léase LACRUZ C. en MESTMAN M., 2016, p. 311-351)

términos de nación o bien de clase. Y es el trabajo colectivo que encarna el grupo de cineastas el portador de una doble verdad: por un lado, la de producir un documento de denuncia a través del uso de testimonios directos y dotar de medios técnicos a los portadores de la voz silenciada; por el otro, la de mediar de puente con los intelectuales orgánicos de la clase media y con los obreros esclarecidos pero no militantes del mismo proyecto, para provocar su desalienación ideológica o cultural. En Bolivia, la urgencia revolucionaria por organizar el Estado a partir de sus reales protagonistas, como el indio campesino o el mestizo minero, lleva a preguntarse por las maneras de representación de la alteridad no europea, y el desfase entre filmar con métodos del montaje de las vanguardias cinematográficas europeas y la cosmovisión indígena, plena de otros simbolismos y de perspectivas temporales ni lineales ni historicistas. Y en el encuentro crítico entre ideas en los encuentros latinoamericanos citados debaten entre sí las tendencias del cine descolonizador que se experimentan en Chile o en Brasil en modalidades diversas al Cine del Tercer Mundo encarnado por Fernando Solanas y Octavio Getino – cine hegemónico en términos de su recepción en la propia Europa pero también en los metalenguajes que marcan la tendencia en esa época, como el semanario *Marcha*.

Es en el contexto del festival de Viña de Mar de 1969 en que quedan definidos los lineamientos del nuevo cine latinoamericano. Pero no sin intensas discusiones y debates entre cineastas latinoamericanos. Parecen existir tres direcciones claras disponibles a finales de la década de los 60 para repensar la relación entre representación y realidad a través del cine documental. En Chile o en Brasil se cuestiona nuestra realidad neocolonial en otras direcciones que el cine político concebido de manera pedagógico-ideológica⁵. Sobre Chile, Iván Pinto recupera las controversias en el Festival de Cine de Viña de Mar de 1969, en el que el proyecto regional de un Nuevo Cine Latinoamericano queda, de hecho, constituido. Lee el proceso de manera distinta, al enfatizar las características del “nuevo cine chileno” como un arte social en el que el montaje de imágenes y sonidos, la cámara directa el propio film como

⁵ Aldo Francia, funda el Festival de Viña de Mar en 1963 y en 1967 organiza el Primer Festival Latinoamericano de Cine. Sus recuerdos de 1969 lo ubican de un lado crítico con respecto a los “guerrilleros del cine”, mientras Raúl Ruiz plantea al cine chileno como un cine de indagación, que presenta una situación social al espectador para que éste se haga cargo de la historia y la complete: un cine en clave nacional distinto al cine didáctico argentino, pero también al cine-metáfora de Brasil (PINTOS I., en MESTMAN M., 2016: pp. 195 y 206)

ficción realista no invisibilizan la autoría de un intelectual que reconstruye la vida de seres marginales que difícilmente reconocemos como un pueblo en proceso de autoconocimiento en el mismo proceso de su liberación nacional. El cine *underground* argentino opera desde la búsqueda del experimentalismo formalista, y escapa a la referencialidad política, pero sólo porque no muestra la salida unívoca y redentora sino que se instala en la indeterminación y en el collage estético⁶. Y sólo a partir de 1971, se vuelve una opción irreconciliable con el cine militante, el que recupera la lucha de las nacionalidades oprimidas a través del trabajo colectivo de reconstrucción de testimonios y montajes que relacionan esa lucha local con el contexto de las luchas descoloniales en Asia y en África. Pero es en Cuba, a contrapelo de la historiografía oficial -ligada al tiempo lineal y a la inevitabilidad del proceso histórico- en el que la crítica se vuelve más fecunda. García Borrero escribe sobre las tensiones al interior del ICAIC en un momento en que la cohesión ideológica parece única y el consenso, total. Entre un Alfredo Guevara, por un lado, y un Santiago Álvarez y una Sara Gómez, por el otro, se condensan dos modos de entender el rol de la intelectualidad en los procesos de organización de lo público en un contexto definido por el triunfo del comunismo. Si se lee desde una clave sintomática, subsiste, en documentales de claro soporte ideológico al nuevo Estado como *Memoria del Subdesarrollo*, las preguntas sobre la condición ética del hombre nuevo y la condición humana, la suerte de los individuos concretos, pues "...los de Cuba debían lidiar con un proceso que estaba planteando la descolonización cultural de una nación. Vivían en medio de una revolución que lo había trastocado en el orden de lo social" (BORRERO *apud* MESTMAN, 2016, p. 267) La "ofensiva revolucionaria" promovida oficialmente desde el 13 de marzo de 1968, imprime una dirección política e ideológica precisa, que descarta el disenso por contrarrevolucionario pero también cualquier referencia a un sentimiento trágico en el marco de una sociedad transformada y radicalmente nueva. Los proyectos que desnudan

⁶ David Oubiña señala el carácter elitista del "segundo cine", o cine de autor, representado en el film formalista *Invasión* (1968) de Hugo Santiago y con guión de Borges y Bioy Casares. Se trata de una historia en la que una vanguardia defiende a un gran centro urbano ante su inexorable destrucción. Pero es posible preguntarse si *La Hora de los Hornos* no es igual de elitista al tener al pueblo como protagonista pero siempre detrás de un líder redentor: la vanguardia guerrillera, con Ernesto Che Guevara como primer comandante y mártir supremo; o bien el general Perón como encarnación del padre que guía a sus hijos hacia la liberación nacional. Y entre el pueblo y el líder, la marca autoral de los cineastas performando la realidad fílmica para que los espectadores alcancen ese grado de esclarecimiento que sí tiene el pueblo (OUBIÑA D., en MESTMAN, *op.cit.*: 78-79)

las contradicciones que va generando el proceso revolucionario, utilizando el sonido directo y cámaras ligeras, no reciben el apoyo del ICAIC. El film *Una pelea cubana contra los demonios* impone la idea de un intelectual crítico que no comparte la visión del mundo del grupo que se encuentra en el poder, que se impone la tarea de la desalienación cotidiana y que implica un espacio para la voz de las trayectorias individuales disidentes pero también habilita la voz de las subalternidades no politizadas en el sentido clásico. Compartimos con García Borrero el tono de sus conclusiones:

si ahora más que nunca resulta imprescindible un estudio a fondo de lo sucedido en ese período, es porque tras el aparatoso fracaso de aquel socialismo se ha puesto en evidencia la necesidad de construirlo (como alternativa al dominio que hoy ejercen en todos los órdenes los grupos de poder capitalista) con la crítica semántica y el debate transparente en lo público. (BORRERO *apud* MESTMAN, 2016, p. 282)

De ese enfoque modernista, con su énfasis en la transparencia, asumimos la necesidad de repensar la construcción de un socialismo “descolonizador”, que el autor de la nota parece identificar con el humanismo ilustrado, pero que, en nuestro caso, dejaremos librado a la recepción de lxs potenciales lectorxs.

2. Vanguardias, intelectuales orgánicos y descolonización

Desde Francia corrió mucha tinta sobre el impacto de este cine de acción surgido en el Tercer Mundo. La revista *Tiers Monde*, surgida en la década de 1960, radicalizó sus puntos de vista y comenzó a dedicar números completos al cine militante del tercer mundo. En 1979 dedica el número 79 - *Tiers Monde*, t. XX, n° 79, Juillet-Septembre 1979- a la presentación de un movimiento denominado *CineAcción*, interrogándose sobre su presente 10 años posteriores a su producción y circulación. Se habla de la “teoría argentina” para realizar un cine de intervención: el manifiesto de los 15 puntos⁷ describe las características de un cine nacional que asume la tarea de promover una verdadera independencia, para conformar un Estado-Nación que realmente rompa con las cadenas de la dependencia y del colonialismo. Para la

⁷ Le "Tercer Cine" (15 points saillants d'un Manifeste de 15 000 mots). In: *Tiers-Monde*, tome 20, n°79, 1979. Audio-visuel et développement. pp. 618-623. Disponible en: (visita al 30/05/2017): http://www.persee.fr/doc/tiers_0040-7356_1979_num_20_79_2889?q=solanas-getino

revista francesa, el manifiesto *Hacia un tercer cine*, proviene de prestigiosos cineastas argentinos poseedores de un estilo inédito y una prodigiosa visión panorámica e histórica de la realidad argentina. Había transcurrido una década desde que los estrenos en Venecia, en Pesaro o en Berlín, fueron recibidos con elogios masivos y premios en las Academias -esa tendencia de los festivales europeos de los '60 por premiar las ficciones realistas, en la línea de *La Batalla de Argel*, de Pontecorvo. Se abren espacios de debate en las salas de proyección, la embajada argentina intenta boicotear las representaciones a fuerza de exigir la censura de los films, pero los directores imponen su firma (más allá que trate de un producto definido como colectivo). Una década después, la revista *Tiers monde* -alter ego de *Cahiers du cinema*, dedicada al cine de autor o segundo cine- reedita el manifiesto de Solanas y Getino sobre el tercer cine, que concluía en su punto 15 con la afirmación de las características definitorias del movimiento:

N'importe quelle histoire, n'importe quel sujet peut déboucher sur un film du troisième cinéma. Dans les pays dépendants, le troisième cinéma est un cinéma de décolonisation qui exprime la volonté de libération nationale. Un cinéma antimythique, antiraciste, antibourgeois, populaire. Pour résumer, je précise que le troisième cinéma est pour nous une catégorie ouverte, non achevée, non parfaite. C'est une catégorie de recherche. C'est un cinéma démocratique, national, populaire. Le troisième cinéma est aussi un cinéma expérimental, mais on ne le pratique pas dans la solitude de sa maison ni dans un laboratoire ⁸(TIERS MONDE, 1979, p. 622)

La revista señala en una nota al pie que una voz femenina advirtió que el manifiesto no se declara contra el sexismo, y ese punto no nos resulta, de ninguna manera marginal: en la recepción del manifiesto una década después y en el contexto europeo, está claro el nudo gordiano que el cine descolonizador, en su modalidad ideológica hegemónica no previó: que un cine descolonizador -la representación del documental del cine del tercer mundo- no puede no denunciar el *sexismo* si pretende ser antimítico, antirracista y antiburgués. Pero el

⁸ “No importa la historia ni importa el tema que pueda dar lugar a una película del Tercer Cine. En los países dependientes, el Tercer Cine es un cine de descolonización que expresa la voluntad de liberación nacional. Un cine desmistificador, antirracista, anti-burgués, popular. Para resumir, he de precisar que el Tercer Cine es para nosotros una categoría abierta, no acabada, no perfecta. Es una categoría de búsqueda. Es un cine democrático, nacional, popular. El Tercer Cine es también un cine experimental, pero que no se no practica en la soledad de su casa o en un laboratorio” Disponible en: http://www.persee.fr/doc/tiers_0040-7356_1979_num_20_79_2889?q=solanas-getino (p.622)

sexismo, de manera no explicitada a nivel del manifiesto, forma parte del montaje necesario a través del cual movilizar representaciones revolucionarias sobre el viejo orden a destruir del nuevo hombre: suponer que constituye un error metodológico de anacronía el preguntarse por el sexismo en el Tercer Cine implica también suponer que el discurso audiovisual pretende sólo representar la realidad y no construirla activamente a partir de *actos de producción audiovisual*. Y mientras una realidad documentada se “feminiza”, la voz que denuncia desde su pertenencia a un colectivo debe tomar partido por un determinado rol como intelectualidad. En un reportaje publicado en la revista *La opinión* -y reproducida en *Pensamiento de los confines* (N°18 de junio de 2006)- Solanas manifiesta la hipótesis central de lo que consideramos es su proyecto político y estético que gira en torno a un concepto que el cineasta nombra explícitamente: la guerra ideológica. Se trata de oponer manipulaciones a manipulaciones y de construir un intelectual orgánico de la decolonización encarnado en un proyecto político identificado con la figura del líder en el exilio. De esta manera, sostiene que “... las capas intelectuales fueron colonizadas por el enemigo, que usó a esas capas cultas de clase media y a la oligarquía para poder administrar sus bienes y oprimir al conjunto de [sic] pueblo nación” (SOLANAS, 2006, p. 165)

Solanas, el intelectual contrahegémico⁹ compite con los intelectuales que son considerados hegemónicos en la historia de ideas latinoamericana: los intelectuales liberales. La vanguardia artística como adelantada a la sensibilidad de su época o bien como parte de la base que hará la revolución bajo las órdenes de un partido centralizado. En ambos casos, la conexión entre vanguardia y revolución. Y, específicamente, en lo que refiere a los documentales políticos que intentaron representar, también la vanguardia artística en la década de 1960, se trata de un programa estético-político en el que resaltaremos la construcción de las metáforas del *hombre nuevo* que se desalienta de su condición de *colonizado culturalmente*. Un arte político al servicio de la construcción de metáforas, analogías y metonimias que permitan educar en la revolución a su colectivo de receptores. Solanas y Getino se instalan en un claro posicionamiento anti-institucional, y reelaboran la politización de la estética –rompiendo las estrechas cadenas a la que la supuesta autonomía

⁹ En el sentido gramsciano de la construcción de un proyecto político contrario al vigente y capaz de construir un sentido único pero amplio de la explotación que soportan las capas de la población oprimida, un sentido común contra-hegémico.

somete al arte- estetizando, a su vez, la violencia: imágenes violentas y llamamientos de la voz en off a la violencia y a la organización. La violencia en los documentos emblemáticos resulta en una subordinación de los personajes y del auditorio a un proyecto revolucionario que requiere de la identificación de una vanguardia política y de un posicionamiento intelectual ajeno a la memoria hegemónica.

Advierte lúcidamente Andreas Huyssen (HUYSSSEN, 2006), que la emergencia de la cultura de masas planteó, a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, un enfrentamiento conceptual entre lo alto y lo bajo, lo cual implica –a modo de causa y no de efecto- una dicotomía traducida por transposición semántica a la relación entre el hombre y la mujer: la masa que luchaba por el reconocimiento social de su rol activo como ciudadanos, y las mujeres de la primera ola del feminismo se subsumen en la figura de la mujer, de lo femenino, de la parte corporal y social que se identifica con los sentimientos y la banalidad de los folletines y la alfabetización masiva. Porque la lectura de la “falsa novela” por entregas es típicamente femenina. La cultura modernista, la alta cultura, se caracteriza por el borramiento de la subjetividad y la imparcialidad: la cultura alta es masculina. La otra, se asocia con imágenes femeninas, en función del elogio o de la denostación. Las vanguardias, en estos contextos históricos, se manifiestan como tentativa de eliminar el hiato entre vida y arte. En la situación de entreguerras, se autodesignó como adelantada de la cultura de masas, pero Huyssen considera que su rol se actualiza en los ’70 cuando se entrecruza con el feminismo – en Norteamérica y Europa central-pues el feminismo es el único movimiento social y la única teoría cultural que entrelazaría cuestiones de clase, de raza y de género. Nos interesa reapropiarnos de su concepto de vanguardia europea sexista, tal y como se expresa en esta cita:

En cuanto al género y la sexualidad, la vanguardia histórica ha sido por lo general tan patriarcal, misógina y machista como la mayoría de las tendencias del modernismo. Basta observar las metáforas del “Manifiesto futurista” de Marinetti, o leer la modaz descripción de Marie Luise Fleisser de su relación con Bertold Brecht en una prosa titulada “Vanguardia” (...) O, nuevamente, basta con pensar cómo fetichizó la vanguardia rusa la producción, las máquinas y la ciencia, y cómo los textos y pinturas de los surrealistas franceses trataron a las mujeres como objetos de la fantasía y el deseo masculinos (HUYSSSEN, 2006, p. 117)

Huyssen considera también que el feminismo abre las puertas al arte posmoderno y clausura el modernismo, con su rígida dicotomía entre la cultura de élite y la cultura popular, así como con su identificación de la cultura de masas con un imaginario que a cualidades asociadas con lo femenino. Más allá de la concepción sustancialista del autor sobre la teoría feminista -en cuanto referencia a un sujeto colectivo con identidad propia, las mujeres-, así como a sus teorizaciones basadas en el contexto histórico de Europa y Norteamérica, consideramos que sus conceptos resultan operativos para comprender las contradicciones al interior del proyecto estético-político representado por el film *La hora de los hornos*.

3. Análisis contextual del documental

Partimos de la base de que conceptos que remiten a una vanguardia estético -política como *Cine Liberación*, y a una ficción realista como *La Hora de los hornos* ya han sido profundamente analizados, en general, desde la visión del militante que no encuentra fisuras ni motivos de crítica, so pena de ser acusado de pequeño burgués despolitizador. Desde su estreno, recibió elogios militantes desde las intervenciones escritas en el semanario de la CGT de los Argentinos y en el último capítulo del libro *La formación de la conciencia nacional* de Hernández Arregui. Cinemateca uruguaya le dedicó por entero el primer número de la revista C3m, en el que Hugo Affini hace un exhaustivo análisis de la violencia ideológica, política y económica que el documental denuncia, también con violencia en la sucesión de imágenes montadas. David Oubiña señala que “... la novedad de consiste en que no viene a acompañar (*a posteriori*) un proceso revolucionario, sino que, justamente, pretende construir las condiciones necesarias para su surgimiento” (OUBIÑA *apud* MESTMAN, 2016, p. 76). Esa voluntad por instaurar algo en la realidad que no existía previamente, será repensada en este artículo en términos de *performatividad de los gestos simbólicos*¹⁰ en el que un montaje audiovisual será considerado un acto de habla para construir realidades -cuando se pretende describirla. En este artículo nos dedicaremos a señalar las profundas consecuencias

¹⁰ Utilizamos aquí el concepto de performatividad en su sentido primario, dado por John Austin, en cuanto dimensión del lenguaje perlocutoria: hago en la medida en que enuncio. En su sentido más acabado, Judith Butler lo define como un modo de subjetivación a través de conjunto de rituales o una reiteración de normas que se actualizan cotidianamente a partir de actos del lenguaje, prácticas institucionales, costumbres heredadas, “...la práctica reiterativa y referencial mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra” (ver BUTLER, 2002, p. 19)

ideológicas que transmiten esas representaciones consideradas marginales, en función de ese propósito primario de inducir un comportamiento revolucionario en los espectadores que resuelven acudir a las exhibiciones clandestinas del *film*. Y no es un dato simbólico menor el hecho de que las metáforas en torno al *status quo* oligárquico y neocolonizado a destruir se movilizan a través de imágenes femeninas: ese detalle menor es el que adquiere relevancia a partir de nuevas miradas antipatriarcales, y no es un detalle menor el insistir en que esa colonización cultural de la que participan los directores del cine Liberación condiciona las formas que adoptará la militancia de la nueva izquierda argentina en la década posterior.

3.1 Tensiones al interior de un discurso cinematográfico descolonizador

Fernando Solanas y Osvaldo Getino presentan este documental para ser exhibido en instituciones que representen instancias de organización colectivas: centros de estudiantes, la CGT de los Argentinos, clubes partidarios. De manera clandestina, y exigiendo el paso a la acción en la medida en que el documental se va terminando, así *La hora de los hornos* explicita su carácter performativo: los receptores del documental devienen, en el proceso de exposición al film, sujetos revolucionarios. El discurso informa a la realidad y materializa sus prescripciones: un pueblo con características definidas que exige ser redimido y una vanguardia intelectual y política que lo acompaña y se descoloniza, rompe con sus ataduras pequeño-burguesas. Y el arte los transforma -a los (no)espectadores- en dos poderosas direcciones: por un lado, cumple con su función tradicional –dentro de las funciones que una vanguardia como el formalismo y el futurismo rusos le otorgara- de deshabituarnos nuestra percepción automatizada, pero, por el otro, desaliena al auditorio y conmina a la acción revolucionaria detrás de los líderes que se construyen cuando se acerca el final: el “Che” Guevara asesinado (una imagen repetida pero que no invita al miedo paralizante sino al odio constructivo que lleve a tomar las armas en su lugar) o bien, al ser reentrenado sin censuras durante el último gobierno de la dupla Perón-Perón, la figura del líder que promete la encarnación del proyecto de liberación nacional y justicia social. Es decir, el film alterna montajes innovadores, con exhaustivas reconstrucciones historiográficas, disputas dentro del campo intelectual pero también un profundo anti-intelectualismo y una estrategia de persuasión política directa. Pues el arte sirve a la revolución, y si las urgencias lo ameritan, el

arte ya no tiene sentido, y el artista se vuelve vanguardia política. El inicio de la segunda parte constituye una prueba acabada del cine en función de la revolución. Los acontecimientos retratados pierden la ligazón estructural que otorga el guión y la pantalla se queda en blanco. Cualquier ficcionalidad desaparece y una voz en off interpela directamente a los (no) espectadores: esta “representación” debe dejar paso al encuentro directo con la misma realidad de opresión y miseria que debe ser superada. Y eso depende del que está del otro lado, escuchando la voz en off y haciendo suya la interpelación de pasar a la acción, de formar parte activa del curso irremediable de los acontecimientos históricos.

De esta manera, se afirma la existencia –en paralelo con la tercera posición de una organización estatal y regional que responde a la definición de un “Tercer Mundo”- de un “tercer cine”, que recurre a la “estetización de la violencia” como rasgo característico.

Esa violencia estética implica que la vanguardia artística asuma su rol de subordinar el arte a la política. Y debe asumirse como la vanguardia intelectual que sí interpreta el lenguaje del pueblo identificado con el “ser nacional”. El intelectual Solanas compite en el propio campo de producción intelectual para crear una genealogía anti-intelectual y anti-institucional y delimitar la acción del verdadero intelectual: aquel comprometido con su propio pueblo, definido por la identificación de nación, territorio, clase y raza. El intelectual militante, el intelectual comprometido, da cuenta del despliegue histórico de la patria mientras se subordina a ese nuevo orden político. Aquí este intelectual orgánico de la causa nacional resemantiza el anti-intelectualismo concentrado en la frase: “alpargatas sí, libros no”: no hay espacio para los Manuel Mujica Láinez; ni para los jóvenes cultores del cine europeo (elitistas) o del cine hollywoodense (comercia e imperialista); ni siquiera para los estudiantes universitarios. En este punto se vuelve problemática la subordinación de la vanguardia artística en la vanguardia político-militar, pues la definición tan estrecha de lo que deben ser el *status quo* a superar o bien el enemigo a destruir, los lleva a ignorar dos hechos históricos relevantes: por un lado, que Onganía y la iglesia prohibieron no sólo el film de Solanas, sino también la ópera basada en el libro *Bomarzo*, cuya tapa es anatémizada, en el documental, como el ejemplo de la alienación cultural. Por otro lado, el gesto militante más grave lo constituye el ignorar la situación universitaria abierta a partir de la *Noche de los bastones largos* del Onganiato. Esta vehiculización de metáforas del orden represivo a partir de

imágenes femeninas parece repetirse en las producciones del Cine Liberación: las dos jovencitas universitarias de minifaldas representarían la banalidad de la clase media porteña, tan alejada del dolor real de la verdadera mujer argentina, la mujer sufrida pero combativa de rostro aindiado que soporta en el Norte la muerte de sus hijos desnutridos o bien la represión sobre su marido trabajador combativo. Es así que, en el documental de Gerardo Vallejos, *El camino hacia la muerte del viejo Reales*, el guión de la misma dupla Solanas y Getino performa el hecho fáctico de la traición al obrero azucarero tucumano en la figura de la mujer que no se comporta como compañera de lucha sino como una individualista que abandona al hijo menor de los Reales, el sindicalista combativo. La mujer es castigada a los golpes antes de huir del hogar paterno, por su decisión de abandonar la doble opresión de clase y de género, para intentar paliar la miseria empleándose como empleada doméstica en la ciudad. El abandono de los Reales se consuma plenamente. Y también se consuma la traición final.¹¹. Sin embargo, no es específico del montaje de imágenes descolonizadoras esa representación de lo femenino como la alteridad política: por ejemplo, en la película española dirigida por Mario Camus, *Los santos inocentes*, se retrata la vida paupérrima de una familia campesina en situación de sujeción ante una familia terrateniente en la España post-franquista. En el final de la película, los hijos de estos paupérrimos campesinos escapan a la ciudad para convertirse en ciudadanos pobres pero dotados de la capacidad de vender su fuerza de trabajo por un sueldo. La transformación de la campesina feudalizada en obrera industrial no ejemplifica una traición hacia la lucha campesina sino un corte radical con la pasividad de sus padres: se representa como un acto de empoderamiento. Claro que ya se la década de los '80...

Pero, en el caso del grupo Cine de Liberación, se trata de un imaginario que no es puesto en cuestión a pesar del desarrollo del feminismo en las décadas de los '60 y '70. Mariano Mestman lo expresa con precisión, a propósito del arsenal de imágenes mistificadoras de Ernesto Guevara, el *Che*, y su remisión al sincretismo entre ideas cristianas y comunismo primitivo: la idea de un Cristo revolucionario y anti-institucional (semejante,

¹¹ En cada golpe que el líder sindicalista azucarero propina a su compañera queda al descubierto la intención autoral -característica del segundo cine- de imponer la supremacía de la lucha del varón sobre la emancipación de la mujer. El revolucionario patriarcal impone un único camino hacia la liberación o hacia la muerte, y la compañera, en su búsqueda de “empoderamiento” individual, sólo puede ser representada en la figura de la traición a la causa campesina

asimismo, al líder combativo tal y como se lo representa en la película pasoliniana *El evangelio según san Mateo*):

No se trata de que estos elementos fuesen tomados en cuenta explícitamente por Solanas y Getino al decidir las secuencias finales de la primera parte del film; pero sí de que formaban parte de un “clima de época”, y deben considerarse entre sus condiciones productivas. En cualquier caso, puede haber sido la propia fuerza simbólica y persuasiva de dichas imágenes las que impulsaron a su utilización. (MESTMAN, 2003, p. 62)

Lo mismo cabe señalar de las figuras de lo femenino: implícitamente accesibles dentro del imaginario de la época, las imágenes de lo femenino asociado a la otredad radical cumplen una función específica dentro del efecto total del montaje vanguardista de imágenes, sonidos y voz en off. Su “fuerza simbólica y persuasiva” es innegable dentro de un entramado de percepciones e ideas patriarcales, porque, justamente, denunciar la alienación y la colonización cultural no incluye solamente a las dimensiones políticas de la clase y la raza. También el género opera en los montajes de prácticas y teorías de colonizados y colonizadores. Pero esa es la tarea del presente, quizás invisibilizada por el marco de urgencias de lo que las generaciones del siglo XX definieron como “la revolución” en los márgenes de Occidente.

3.2. Imaginario de la alteridad y autocolonización

En el film *La hora de los hornos*, la denuncia del colonialismo cultural se transpone semánticamente en la figura de la mujer de clase media -¿universitaria?- que baila mientras caen las bombas en Vietnam. Una metáfora efectiva y operativa para marcar el signo de la colonización y de la existencia inauténtica, desde el punto de vista de la identidad nacional subalternizada, oprimida e invisibilizada. La mujer banal que genera el mismo daño que una bomba estrellándose contra las aldeas vietnamitas, esas mismas en las que lo común es encontrar mujeres fotografiadas con el fusil en el hombro y rodeadas de su prole.

Afirmamos que esta generización de la *diferencia radical* –el *status quo* a destruir- no procede de un particular sello del creador, y no solamente porque se trata de un proyecto estético-político colectivo, sino también porque esa construcción metafórica que pretende el despertar de la conciencia política del colonizado, apela o “echa mano” al arsenal de imágenes

de lo femenino heredado culturalmente, al “clima de época” retratado por Mariano Metsman en la cita anterior. Esto es, los procedimientos estético-formales, a partir de los cuales el documental político tanto crea conciencia de la situación colonizada como construye una superación colectiva revolucionaria, conspiran contra las intenciones de sus creadores y explicitan su propia colonización cultural. Documentales políticos icónicos de la conciencia revolucionaria de los artistas militantes de esas décadas, despliegan categorías que nos hablan de las tareas revolucionarias y nos conminan a salir de nuestro rol de espectadores. Pero esas categorías se vehiculan a través de un imaginario patriarcal¹² No se trata de una cultura burguesa beneficiaria de la explotación “del hombre por el hombre”, pero sí de una cultura elitista patriarcal de raigambre histórica. Aquello que Walter Benjamin definió como un nuevo “sensorio”¹³ del naciente siglo XX parisino y que aquí traducimos, libremente, como imaginario masculino.

De hecho, puede pensarse en esas décadas en que la descolonización implicaba un programa estético, político y social, como un proyecto dominado por una memoria cultural occidental colonizado por su patriarcalismo. En el examen de la vehiculización de ideas revolucionarias a través de metáforas de lo femenino, descubrimos un clima de época en la década de los '60. Las imágenes asociadas a lo que el cuerpo de la mujer enuncia a nivel político son recurrentes. La imagen de actrices de época le sirve a Pier Paolo Pasolini para denunciar lo efímero de los valores burgueses: en el film *La rabbia* resalta la idea de que, mientras las luchas nacionales de los “pueblos de color” crece en ferocidad y en destrucción,

¹² En el extenso recorrido desarrollado por el feminismo por la noción de patriarcado, señalaremos dos aportes: por un lado, el de Carole Pateman. En su libro *El contrato sexual* analiza el concepto desde la figura del patriarca y sus atribuciones jurídico-políticas (p.e., el *pater familiae* latino) hasta las modalidades en que se recupera en la Modernidad. El patriarcado es reemplazado, en la época de las luces y el triunfo de la racionalidad, por la patria, la comunidad de ciudadanos masculinos que imponen su presencia en la esfera pública y refuerzan la subordinación de las mujeres en la esfera privada. El patriarcado se expresa en el contrato sexual implícito y normativo que soterra la figura del “contrato social” y el supuesto encuentro de voluntades libres e iguales para constituir la *res publica*. Por otro lado, Kate Millet sostiene, en su texto *Sexual Politics* –casi contemporáneo del film de Solanas y Getino– que el patriarcado es un sistema de dominación y sometimiento de las mujeres, poder enraizado en todas las instituciones sociales y necesario para el funcionamiento de toda la sociedad.

¹³ Walter Benjamin desarrolla el concepto del “sensorium” para dar cuenta de la nueva sensibilidad que se desarrolla a nivel del organismo individual y social con el desarrollo de las nuevas tecnologías de reproducción del arte, la emergencia de la urbanización de finales del siglo XIX y la consolidación de la cultura de masas. Ver, por ejemplo, *Poesía y Capitalismo. Iluminaciones II*

el jazz “vence a Karl Marx”, porque la banalidad triunfa mientras Francia bombardea Argelia. Y hay una imagen recurrente: las mujeres como Sofia Loren o Ava Gardner equivalen a las fosas comunes en las que terminan los hombres de color asesinados por el imperialismo. Tengamos en cuenta que ya Eduardo Galeano denunciaba que “Los dispositivos intrauterinos compiten con las bombas y las metrallas, en el sudeste asiático, en el esfuerzo por detener el crecimiento de la población de Vietnam.” (GALEANO, 2006, p. 21) En las primeras páginas de *Las venas abiertas de América Latina* se explora esta relación entre imperialismo y planificación familiar. Pero esa es sólo una faceta de esta política sobre el cuerpo de las mujeres: la planificación familiar, la posibilidad de acceder a anticonceptivos o bien a la posibilidad de abortar, han sido históricos hitos en las luchas del feminismo de la segunda ola. Ese mismo feminismo que parece convertirse en otra representación del imperialismo y la colonización cultural en el imaginario de los revolucionarios argentinos. En el mismo momento en que se estrena *Yawar malku* en Bolivia, la antropóloga norteamericana June Nash convivía con los heroicos mineros bolivianos, cuya vanguardia política le impedía el acceso a datos sobre métodos de planificación familiar ya que concebir la idea de decidir sobre su propio cuerpo implicaba la colonización del cuerpo y la mente de la mujer por la ideología imperialista¹⁴ De manera análoga, así como la mujer revolucionaria en el imaginario descolonial de Solanas y Getino está representado por la madre vietnamita que sostiene un fusil y un hijo en cada brazo, así también la representación del *status quo* colonizado se sostiene en la imagen de la universitaria de clase media. Damos cuenta entonces de un imaginario y de un clima de época compartidos tanto por el patriarcado hegemónico como por el patriarcado contrahegemónico, cuya mirada paternalista y conservadora condicionó, en el plano de las ideas y marcos culturales en juego, la práctica revolucionaria de la nueva izquierda argentina en la década posterior. Por lo tanto, repensar el pasado reciente a través del concepto no marxista de “performatividad”, ligado a la idea de que el lenguaje y el género -como práctica cultural e institucional- construyen realidades que no existen por fuera de esos marcos culturales de representación, permite rever de manera crítica esos proyectos manifiestamente descolonizadores pero que, en el mismo gesto de denuncia, informan la

¹⁴ June Nash *Comemos a las minas y las minas nos comen a nosotros: dependencia y explotación en las minas de estaño bolivianas* Buenos Aires: Antropofagia; cap.3 y en especial, p.95. (2008)

realidad representada de un imaginario disciplinante y moralizante, en el que la mujer de clase media carga con todo el sentido negativo.

Conclusiones

Resulta evidente que no cometemos anacronismos cuando estudiamos el pasado reciente, en este caso, en la dimensión cultural de las producciones audiovisuales. Hay un discurso que se presenta como el único inteligible dentro de las posibilidades de la construcción de ideas contrahegemónicas, pero, de esa manera, continúa con la tradición hegemónica en lo que respecta a su posicionamiento ideológico frente al cuerpo femenino y las reivindicaciones de lo que se conoce como la segunda ola del feminismo. Y, también, frente a la política contracultural de las incipientes - y relacionadas con la izquierda trotskista en el caso argentino- disidencias sexuales. La metodología apropiada para descubrir las tensiones internas en ese discurso contrahegemónico pero que se presenta como homogéneo y sin fisuras, consiste en la capacidad de realizar nuevas preguntas desde nuevos paradigmas teóricos, dentro de las cuales, la cuestión de los montajes, el género y los interrogantes sobre en qué consisten los microfascismos – denuncia del Frente Homosexual Argentino en los tempranos '70 – posibilita la realización de nuevas hipótesis de lectura que permitan, asimismo, repensar las tareas revolucionarias

La décima edición de la Bienal del Mercosur llevaba el ambicioso título de *Mensajes desde una nueva América*, cuyo el objetivo intentó «volver a escribir la historia del arte latinoamericano desde una perspectiva no eurocéntrica». La crisis carioca limitó sus objetivos y generó polémicas, renuncias y enfrentamientos con artistas¹⁵. Esperamos que esta crisis abierta nos permita repensarnos desde la síntesis de prácticas e ideologías que nos permitan descolonizarnos pero en el respeto por las tradiciones que nos aporten herramientas simbólicas para producir el desarrollo individual y la realización colectiva. Pero más allá de las dudas y controversias, la “antropofagia neobarroca” se recupera en una de las expresiones artísticas más representativas de las mixturas y la *performance*, como es el *collage*: en 2015, el artista uruguayo Juan Bruno presentó, en el espacio “Santander cultural” de la ciudad de

¹⁵ Se puede leer una reseña completa del desencanto de los grandes proyectos de exposición de arte, como las bienales brasileña y la cubana, acusada de mantener un criterio de censura stalinista en: <http://esferapublica.org/nfblog/la-cenicienta-perdida-el-fracaso-del-sistema-arte/>

Porto Alegre, la gigantografía *El sueño de la razón*¹⁶ Pero más impactante nos resulta el texto y el collage producidos a modo de homenaje de la película de Glauber Rocha¹⁷

Este mismo artículo se escribe mientras se desarrollan dos eventos fundamentales para repensar los lenguajes contemporáneos: por un lado, la segunda Bienal de Performance argentina, sobre la cual su encargada del programa académico -Susana Tambutti- plantea el siguiente interrogante crucial:

Todavía me pregunto si la performance tiene la posibilidad de crear una ruptura en esa superficie de diseño en su intento de ver las cosas “como realmente son”, de llegar a una realidad detrás de la superficie, y si en ese enfrentamiento a un mundo de diseño total, en su acto de ruptura violenta, en esa mirada que va por debajo o detrás, no nos volvemos a encontrar con ‘la órbita vacía, negra y sin fondo’ del visitante divino y ausente¹⁸

Tambutti expresa el anhelo renovado de toda vanguardia por recuperar la realidad en sí más allá de las investiduras y ropajes lingüísticos e ideológicos, de allí su proyección hacia la ausencia.

Por otro lado, el 31 de mayo terminó el Séptimo Festival Internacional de Cine Político (Ficip), en el que un nuevo sujeto político colectivo pero heterogéneo surge como la encarnación posible de la emancipación política y genérica: hablamos de las mujeres kurdas y su lucha revolucionaria en Kobane y toda la zona del Kurdistán turco. Mujeres kurdas, que participan de la liberación de su Nación -la mayor identidad nacional a la que se le niega un Estado autónomo- pero desde formaciones militares autónomas, mientras debaten sobre su condición de mujeres, mientras discuten sobre identidades fijas o lábiles, estatales o anti-estatales, militantes armadas pero también feministas: algo que era impensado e impensable a la hora de representar a las mujeres revolucionarias en los '60 y '70.¹⁹

Cambiar el arte, cambiar la política, cambiar la vida cotidiana requiere recuperar todo aquello que resulte vigente de nuestra voluntad radical de transformación en el pasado, pero a

¹⁶ <https://www.juanburgos.org/collages?lightbox=dataItem-idwdb1bh>

¹⁷ <https://www.juanburgos.org/collages?lightbox=dataItem-idwbyivm>
<https://www.youtube.com/watch?v=vfL8r2Lm5A>

¹⁸ <https://www.nodal.am/2017/05/segunda-edicion-la-bienal-performance-argentina/>

¹⁹ <http://ficip.com.ar/lunes-29-de-mayo/>

partir de nuevas teorías y prácticas que, esta vez sí, desplieguen una sana violencia lingüística, y artística sobre los automatismos y las naturalizaciones a los que la vida post-moderna nos ha reconducido después de la muerte de los grandes relatos y las utopías del “loco” siglo XX.

Resumo: Este artigo explora as representações do feminino no *film* documentário *A hora dos fornos* para dar conta dos limites do projeto de descolonização na década de 1960. Estabelece-se assim uma ponte com a investigação artística e conceitual para as línguas descoloniais como eles são definidos em reuniões latino-americanos contemporâneos, como a Bienal do Mercosul, a Bienal da *Performance* na Argentina e Ficip (ambos 2017): a ponte, entre linguagens descoloniais de nosso passado recente e nosso presente, edificada com novos olhares “epistemológicos”. Desde as noções como “patriarcado” e as metodologias desconstrutivas (que são aqui apenas esboçada) abrem-se novas estradas para o inquirido que não devem ser considerados anacrônicos, mas permitem pensar em uma síntese estética-política entre línguas descoloniais do passado recente e do presente. Será revista a mais recente compilação de artigos sobre as rupturas em filmes do '68 na América Latina e será analisado o imaginário feminino na *Hora do Fornos* a fim de contextualizar criticamente os limites da descolonização em que a emancipação das mulheres e dissidência sexual foram considerada tanto secundário ou contrarrevolucionária.

Palavras-chave: Representações do feminino. Vanguarda. Colonização cultural. Descolonização

Referencias

- BENJAMIN W. *Conceptos de filosofía de la Historia*. Buenos Aires: Agebe. 2011.
- BUTLER, J. *Cuerpos que importan*. Paidós: Argentina, 2002 (Introducción)
- CASULLO N. El milenarismo camino de un arte en debate. En: *Pensamiento de los confines*. Argentina: Fondo de Cultura Económica, N°18, junio de 2006, pp.29-42.
- CELENERANO A. Intelectuales y política en Argentina y Latinoamérica a fines de los sesenta: el “film” La hora de los hornos. *Revista Historia Unisinos*, Río grande do Sul, mayo/agosto 2006. Vol.10-N°2 Pp.133-141. 2006
- JAMESON F. *Periodizar los 60*. Alción Editora; Córdoba, 1997.
- GALEANO E. *Las venas abiertas de América Latina*. Buenos Aires: Catálogos, 2006[1971]
- HUYSSSEN A. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editores, 2006.

MESTMAN M. La hora de los hornos: el peronismo y la imagen del Che. *Revista de historia del cine*. Universidad Autónoma de Madrid. Vol. 10. Pp: 52-65. 1999

MESTMAN M. (compilador) *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina: contracultura, experimentación y política*. CABA: Ediciones Akal. 2006

NASH J. *Comemos a las minas y las minas nos comen a nosotros: dependencia y explotación en las minas de estaño bolivianas*. Buenos Aires: Antropofagia. 2008

PATEMAN C. *El contrato sexual*. México: Anthropos. 1995

PULEO A. El feminismo radical de los setenta: Kate Millet. En: A.A.V.V. *Historia de la teoría feminista*. Dirección General de la Mujer. Madrid. 1994

SOLANAS F. Historia política y cine. En: *Pensamiento de los confines*. Argentina: Fondo de Cultura Económica, N°18, junio de 2006 (pp.163-171)

Sitios web consultados

https://escuelapopularcineytv.wordpress.com/2013/04/23/analisis-de-la-hora-de-los-hornos-de-fernando-solanas-y-octavio-getino-1968/?blogsub=confirming#blog_subscription-3 (última visita: mayo 2017)

<http://www.cinematca.org.uy/Documentos/Cine%20del%20Tercer%20Mundo%20A%C3%B1o%201%20n%C2%BA%201%20Octubre%201969.pdf> (última visita: mayo 2017)

http://www.persee.fr/doc/tiers_0040-7356_1979_num_20_79_2889?q=solanas-getino (última visita: mayo 2017)

<http://esferapublica.org/nfblog/la-cenicienta-perdida-el-fracaso-del-sistema-arte/> (última visita: mayo 2017)

<https://www.juanburgos.org/collages?lightbox=dataItem-idwdb1bh> (última visita: mayo 2017)

<https://www.juanburgos.org/collages?lightbox=dataItem-idwbyivm> (última visita: mayo 2017)

<https://www.nodal.am/2017/05/segunda-edicion-la-bienal-performance-argentina/> (última visita: mayo 2017)

<http://ficip.com.ar/lunes-29-de-mayo/> (última visita: mayo 2017)

Referencias filmicas

LA HORA DE los hornos, de Solanas y Getino, año 1968; disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=RLvLjnMvpME&list=PL232369D17B4C9AAB> (última visita: mayo 2017)

EL CAMINO a la muerte del viejo reales, de Gerardo Vallejos, año 1968, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=rX9sabhne4w> (última visita: mayo 2017)

LA RABBIA, de Pier Paolo Pasolini, año 1963; disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=DnXJIQTtADU> (última visita: mayo 2017)

LOS SANTOS inocentes, de Mario Camus, año 1983; disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=2gUb_B85cp0 (última visita: mayo 2017)