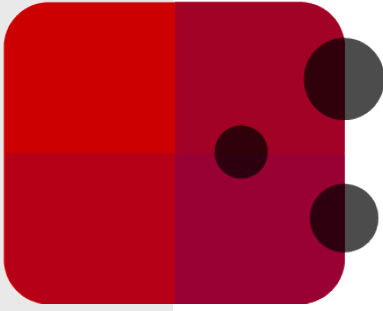


rebeca

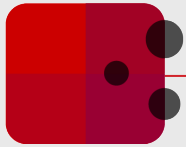


La construcción de una memoria  
peronista en *La hora de los hornos* y  
*Los hijos de Fierro*: del pueblo unido  
al pueblo fragmentado

*Ignacio Del Valle Dávila<sup>1</sup>*

---

1. Pós-doutorando em História Social na USP, doutor em Estudos Cinematográficos pela  
Université Toulouse 2 - Le Mirail. E-mail: [elvalledeignacio@gmail.com](mailto:elvalledeignacio@gmail.com)



## Resumo

No início dos anos 1960 ganha força na Argentina uma reinterpretação do movimento peronista realizada desde a esquerda. As novas tendências peronistas fazem uma “reconstrução retrospectiva” do justicialismo, ao qual atribuem características revolucionárias que o inserem entre os movimentos de libertação do Terceiro Mundo. Neste artigo, analisa-se como o coletivo de realizadores *Grupo Cine Liberación* construiu nos filmes *La hora de los hornos* (1968) e *Los hijos de Fierro* (1975) uma memória da resistência das bases peronistas durante os anos 1960 e 1970, que se inscreve dentro do peronismo revolucionário. No primeiro filme, recorre-se a material de arquivo e a entrevistas de militantes para edificar uma memória onde se destaca a unidade do movimento. No segundo, por outro lado, a referida memória se elabora de forma metafórica, a partir de uma adaptação e atualização do poema *Martín Fierro* (José Hernández, 1872-1879). Embora os dois longas-metragens coloquem ênfase no relato da resistência peronista, *La hora de los hornos* desemboca em um chamado à ação armada e em uma sacralização da figura do guerrilheiro, cujas características de sacrifício e martírio são destacadas. No entanto, em *Los hijos de Fierro* – concluído após a morte de Perón e realizado em plena “depuração ideológica” das correntes de esquerda do justicialismo – o relato memorial acaba por constatar a fragmentação e a divisão do peronismo.

## Palavras-chave

Peronismo revolucionário, Grupo Cine Liberación, memória, trabalhadores.



## Abstract

In the early 1960s, a reinterpretation of the Peronist movement, made by the left, appears in Argentina. The news Peronists tendencies make a “retrospective reconstruction” of the justicialism that assigns it some revolutionary features which puts it among the Third World liberation movements. This article analyses how the filmmakers collective *Grupo Cine Liberación* built, in the films *La hora de los hornos* (1968) and *Los hijos de Fierro* (1975), a memory of the resistance in the Peronists bases during the 1960s and the 1970s that fits itself in the revolutionary Peronism. The first film uses archives material and interviews with militants to build a memory that highlights the unity of the movement. In the second one, in the other hand, the mentioned memory elaborates itself in a metaphorical way, since an adaptation and an actualization of the poem *Marín Fierro* (José Hernández, 1872-1879). Although the two feature films emphasize the narrative of the Peronist resistance, *La hora de los hornos* ends in a call to the armed action and in a sacralization of the guerrilla, whose the features of sacrifice and martyrdom are highlighted. However, in *Los hijos de Fierro* – ended after the death of Perón and made during the “ideological debugging” of the justicialism left current – the memorial narrative notes the fragmentation and the divisions in the Peronism.

## Keywords

Revolutionary Peronism, Grupo Cine Liberación, memory, workers.



## Resumen

A principios de los años 1960, toma fuerza en Argentina una reinterpretación del movimiento peronista realizada desde la izquierda. Las nuevas tendencias peronistas hacen una “reconstrucción retrospectiva” del justicialismo al que se le atribuyen características revolucionarias que llevan a insertarlo entre los movimientos de liberación del Tercer Mundo. En este artículo se analiza como el colectivo de realizadores *Grupo Cine Liberación* construyó en los filmes *La hora de los hornos* (1968) y *Los hijos de Fierro* (1975) una memoria de la resistencia de las bases peronistas durante los años 1960 y 1970, que se inscribió dentro del peronismo revolucionario. En el primero de los filmes se recurre al material de archivo y a entrevistas a militantes para edificar una memoria donde se pone de relieve la unidad del movimiento. En cambio, en el segundo filme dicha memoria se elabora en forma metafórica, a partir de una adaptación y actualización del poema *Martín Fierro* (José Hernández, 1872-1879). Si bien ambos largometrajes hacen énfasis en el relato de la resistencia peronista, *La hora de los hornos* desemboca en un llamado a la acción armada y una sacralización de la figura del guerrillero, cuyas características de sacrificio y martirologio son destacadas. No obstante, en *Los hijos de Fierro* –concluido tras la muerte de Perón y realizado en plena “depuración ideológica” de las corrientes de izquierda del justicialismo– el relato memorial termina por constatar la fragmentación y división del peronismo.

## Palabras clave

Peronismo revolucionario, Grupo Cine Liberación, memoria, trabajadores.



Es la memoria un gran don,  
 calidad muy meritoria;  
 y aquellos que en esta historia  
 sospechen que les doy palo,  
 sepan que olvidar lo malo  
 también es tener memoria.

(José Hernández, *Martín Fierro*, XXIII. *Los hijos de Fierro*.)

Durante los años 1960 surge en Argentina el peronismo revolucionario, una reinterpretación realizada por la izquierda del discurso nacionalista y antiimperialista del general Juan Domingo Perón, que había presidido la nación en dos mandatos, entre 1946 y 1955. Jóvenes intelectuales y antiguos dirigentes justicialistas como John William Cooke,<sup>2</sup> emprendieron una relectura de las doctrinas y medidas políticas de Perón, a partir de ideales revolucionarios ligados a las luchas de liberación del Tercer Mundo. Esta relectura del peronismo iba acompañada de una creciente desafección hacia los partidos de izquierda tradicionales; muchos de los nuevos intelectuales peronistas provenían de escisiones del Partido Comunista. El hecho de que, a mediados de los años 1940, esos partidos y el resto de las fuerzas políticas, integraran la *Unión democrática* –opositora al peronismo–, fue interpretado como una traición a los intereses populares, en favor de la oligarquía (TERÁN, 2008: 73).

El llamado peronismo revolucionario se constituyó en una serie de doctrinas y lineamientos políticos eclécticos que resultaban del cruce del nacionalismo populista, sindicalista y antiimperialista de Perón con teorías marxistas y tercermundistas. Como explica Silvia Sigal, la reinterpretación del peronismo desde la izquierda se llevó a cabo a través de su comparación con la Revolución Cubana, lo que permitió una nueva exégesis del justicialismo o, si se quiere, una “reconstrucción retrospectiva”. La experiencia cubana permitía establecer vínculos entre la izquierda y un movimiento nacionalista como el peronismo, porque probaba que una fuerza no marxista podía sentar las bases de un régimen socialista y antiimperialista (SIGAL, 1996: 222-224).

---

2. Cooke intentó convencer a Perón de exiliarse en Cuba después de 1959. El general, sin embargo, continuó viviendo en la España franquista.



La proscripción del peronismo, el exilio de su líder y la intervención del ejército en la vida política, mediante golpes de Estado, llevaron entre fines de los años 1960 y principios del decenio siguiente a un incremento de las huelgas, manifestaciones y levantamientos populares (Cordobazo y Rosariazo, de 1969). En el periodo surgen también organizaciones armadas peronistas, como Montoneros, las Fuerzas Armadas Revolucionarias, Fuerzas Armadas Peronistas y las Fuerzas Armadas de Liberación, que intentaron facilitar el regreso del general mediante la violencia<sup>3</sup>. La tendencia revolucionaria había arraigado en la Juventud Peronista, la intelectualidad y el ala más radicalizada del sindicalismo. El propio Perón en declaraciones de la época utilizó la fraseología de la izquierda, con mención explícita a conceptos como “neocolonialismo”, “liberación” y “Tercer Mundo”, en un claro guiño hacia el peronismo revolucionario, en momentos en que éste constituía la oposición más decidida frente a la dictadura<sup>4</sup>. Además, esta tendencia no conquistó una posición mayoritaria en la dirigencia del justicialismo, que también contaba con corrientes de derecha y de extrema derecha.

En la práctica, Perón se rodeó de un círculo de consejeros mayoritariamente procedente del ala conservadora del peronismo, claramente anticomunista, como el general. Tras su regreso al poder (1973-1974) y, después, durante el gobierno de María Estela Martínez (1974-1976) se llevó a cabo una “depuración ideológica” del peronismo que significó la represión violenta de sus tendencias revolucionarias, a través de organizaciones paraestatales. Para Marina Franco, este proceso se inscribe en “un contexto de creciente terror de Estado desde 1973 (2011: 25).

---

3. Una de las acciones armadas más importantes fue el secuestro y asesinato del general Pedro Eugenio Aramburu, presidente *de facto* en Argentina entre 1955 y 1958. Los grupos armados no son un fenómeno limitado al peronismo, en el mismo periodo aparecen otras organizaciones de inspiración guevarista como Partido Revolucionario de los Trabajadores-Ejército Revolucionario del Pueblo (PRT-ERP) y la Organización Comunista Poder Obrero (OCPO) (FRANCO, 2011: 26).

4. “Las ideologías han sido superadas y el dilema ha dejado de ser comunismo o capitalismo para pasar a ser liberación o neocolonialismo. [...] Este ‘Tercer Mundo’ naciente, busca integrarse porque comprende ya que la liberación frente al imperialismo necesita convertirse en una acción de conjunto: éste, como ya hemos dicho, es el destino de los pueblos” (PERÓN, 1968: 21-22).



En el campo cinematográfico, los filmes y trabajos teóricos de *Grupo Cine Liberación* (GCL) –compuesto principalmente por Octavio Getino, Fernando Solanas y Gerardo Vallejo–, se inscriben en la “reconstrucción retrospectiva” del peronismo antes evocada. En este artículo me propongo analizar cómo el grupo construyó, a través de sus filmes, una memoria de las reivindicaciones de las bases peronistas durante los años 1960/1970, con énfasis en la clase obrera<sup>5</sup>. Se trata de una memoria colectiva “movilizada como bandera política” (MENESES, 1992: 28) donde la resistencia peronista es interpretada como una lucha por la liberación.

Para ello analizaré el primer filme del grupo, *La hora de los hornos* (1968) y el último *Los hijos de Fierro* (1975). Si bien ambos son espacios de memoria peronista, interesa analizar cómo el discurso muda de un primer momento donde la memoria de la lucha sirve para realizar un llamado a la acción revolucionaria, a otro donde dicha memoria termina por constatar la disgregación de la “familia peronista”.

Pese a las relaciones explícitas que establecen ambos filmes con hechos históricos concretos, no es mi objetivo determinar el grado de “fidelidad” con que los analizan, evocan o representan. No se trata, pues, de evaluar la “dimensión veritativa” de la narración de memoria elaborada por GCL –lo que Paul Ricœur, define como el “signo de fidelidad epistémica del recuerdo en relación con lo que efectivamente sucedió” (2010: 101). Busco, por el contrario, estudiar el tipo de relato que construyó el grupo de cineastas y a través del cual organizó una memoria del peronismo revolucionario. En otras palabras, se trata de indagar qué formación de ideas-imágenes se privilegió con el objetivo de reforzar la identidad y cohesión de ese movimiento.

---

5. Siguiendo a Meneses concibo la memoria no como un cuerpo consolidado de ideas, sino que como una elaboración que responde a las necesidades del presente y está sujeta a la dinámica social, lo que determina que sea “un proceso permanente de construcción y reconstrucción” (MENESES, 1992: 10-11).



## *La hora de los hornos:* reconstrucción retrospectiva del peronismo

Hacia 1965 dos jóvenes realizadores cercanos al peronismo revolucionario, Fernando Solanas y Octavio Getino, proyectaron realizar un largometraje documental sobre la situación política y social de Argentina, donde se construyera una memoria del peronismo desde el comienzo del movimiento, hasta mediados de los años 1960. Para ello reunieron informativos cinematográficos, periódicos y revistas de los dos primeros gobiernos de Perón y de los años posteriores a la caída del general, en 1955. También recogieron testimonios de campesinos, obreros, intelectuales y sindicalistas peronistas acerca de sus reivindicaciones a lo largo de esos años, y viajaron a las provincias del interior para filmar la realidad social argentina.

El título elegido para el filme, *La hora de los hornos*, provenía de un verso de José Martí: “Es la hora de los hornos y no se ha de ver más que la luz”. Ernesto Guevara lo había utilizado como epígrafe de *Crear dos tres... muchos Vietnams, es la consigna* (1967) su famosa carta a la Conferencia Tricontinental. Es por ello que la memoria que estructuró el filme tenía una doble inscripción intertextual de connotaciones ideológicas: por un lado adscribía al latino americanismo del discurso martiniano, por otro, se sumaba desde el campo cinematográfico a la estrategia *foquista* reivindicada por Guevara.

En 1966, un golpe de Estado derrocó al presidente Arturo Illia, dando inicio a una dictadura autodenominada “Revolución Argentina” que se extendería hasta 1973<sup>6</sup>. La restricción de las libertades impuesta por la dictadura llevó a que el rodaje de *La hora de los hornos* continuara en forma clandestina. Por precaución, GCL decidió finalizar el montaje en Italia. Solanas terminó la tercera parte de la película y realizó la mezcla y la ampliación a 35 mm en la productora de los hermanos Vittorio y Paolo Taviani, Valentino Orsini y Giuliani G. de Negri, que financiaron la primera copia (PRÉDAL, 2001: 27).

---

6. Durante la dictadura fueron jefes de Estado de *facto* los generales Juan Carlos Onganía (1966-1970), Roberto Marcelo Levingston (1970-1971) y Alejandro Agustín Lanusse (1971-1973).





El filme tiene una duración de 255 minutos y se divide en tres grandes partes, siguiendo una estructura cercana a la de un ensayo. Cada una de ellas está subdividida en capítulos de longitud variable. En la primera, *Neocolonialismo y Violencia* (90 minutos) se analiza la situación política, económica, social y cultural en Argentina y América Latina en un contexto de dependencia. La segunda parte, *Acto para la Liberación* (120 minutos) está dividida en dos grandes capítulos, *Crónica del Peronismo (1945-1955)* y *Crónica de la Resistencia (1956-1966)*. El primero de ellos es un análisis del surgimiento del peronismo y de los dos primeros gobiernos de Perón. El segundo aborda la resistencia peronista desde el golpe de Estado de 1955 hasta el comienzo de la dictadura de Onganía. *Violencia y Liberación* (45 minutos), la última parte, es una reflexión sobre la violencia como camino revolucionario e incluye testimonios de militantes peronistas y extranjeros<sup>7</sup>.

En *La hora de los hornos* y, posteriormente, en el manifiesto *Hacia un tercer cine* (1969) Getino y Solanas defienden la tesis de que Argentina y los países latinoamericanos –a excepción de Cuba, “primer territorio libre de América”– eran sólo formalmente independientes, pues los intereses económicos y políticos de las potencias mundiales, aliados con las oligarquías nacionales, se imponían en la coyuntura interna, creando una situación de dependencia. El subcontinente se encontraba, así, bajo un sistema “Neocolonial”. Los movimientos nacionales antiimperialistas fueron señalados por los autores como la mayor oposición al Neocolonialismo. Sin embargo, la falta de compromiso de los intelectuales con las luchas revolucionarias contribuía a limitarlos ideológicamente.

En este sentido, *GCL* consideraba que los principales constructores y defensores de la cultura nacional habían sido los movimientos obreros y campesinos y no los intelectuales, demasiado influenciados por los modelos estéticos eurocéntricos

---

7. Por lo general el filme no era proyectado integralmente. En Argentina la exhibición de *La hora de los hornos* se realizó en forma clandestina o semi-clandestina entre 1968 y 1973, y estuvo a cargo de grupos militantes que solían organizar debates con el público durante la proyección, convirtiendo las sesiones en reuniones políticas o “cine-actos” (una posibilidad prevista por *GCL* en la segunda parte del filme). Como apunta Mariano Mestman, en función del origen social del público –estudiantes, sindicalistas, intelectuales, etc. – o de los objetivos del acto, se proyectaban unas u otras secuencias del documental, que incluso a veces eran acompañaban de otros filmes (MESTMAN, 2008).



(GETINO; SOLANAS, 1969: 116-118). El grupo hereda del imaginario peronista la crítica al intelectualismo burgués resumida en el eslogan: “libros no, alpargatas sí”. La solución que proponen, frente a la brecha entre el pueblo y la intelectualidad, es la formación de intelectuales orgánicos –en un sentido gramsciano– comprometidos, a través de sus obras, con la cultura nacional surgida del proceso de “liberación” emprendido por el pueblo<sup>8</sup>. Como explica Susana Velleggia: “[Getino y Solanas] parten de considerar la actividad artística en general, y la cinematográfica en particular, en su relación con un contexto histórico cuyo rasgo principal es la *dependencia neocolonial*” (2009: 193).

En un contexto de creciente descrédito de los mecanismos democráticos, *GCL* sostuvo que el camino adecuado para la liberación nacional era una unión de intelectuales, estudiantes, movimientos obreros y grupos armados. *La hora de los hornos* lo representa como si se tratara de una alianza existente, por más que las profundas divisiones que en la vida real oponían –a veces violentamente– a esos agentes se les encargaron de echar por tierra esta tesis o, al menos, de revelar su artificialidad. En la segunda parte del filme se entrevista a líderes emblemáticos del peronismo revolucionario, como el abogado e historiador Rodolfo Ortega Peña<sup>9</sup> –exponente de la intelectualidad revolucionaria–, Julio Bárbaro –dirigente estudiantil, presidente de la Liga Humanista de Buenos Aires– y Raimundo José Ongaro –presentado como secretario general de la CGT tras el “Congreso Normalizador de marzo del 68”<sup>10</sup>. Aunque estos representantes del sindicalismo, la intelectualidad y la

---

8. Esta concepción se inscribe en los debates intelectuales del momento, que defendían que el intelectual debía comprometerse con el proceso revolucionario y constituirse en un agente que mediante su actividad crítica ayudara a que éste se llevara a cabo. (GILMAN, 2012: 59).

9. Durante el último gobierno de Perón fue diputado. Murió a manos de la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina) en 1974.

10. Era, en realidad, presidente de la *CGT de los Argentinos* escisión de la *Confederación General del Trabajo (CGT)* surgida en 1968. Ésta última estaba dirigida por Augusto Timoteo Vandor, líder peronista, que se había alejado de la línea política establecida por Perón y había entablado negociaciones con la dictadura de Onganía. Vandor fue asesinado por un grupo de izquierda en 1969. En el film, la omisión de las divisiones al interior de la *CGT* y la presentación de una de sus facciones como la única representativa del peronismo, puede interpretarse como un intento por reforzar la idea de unidad al interior del sindicalismo justicialista.



juventud peronista nunca comparten el mismo espacio, la inclusión en el filme de diferentes corrientes de la izquierda peronista permite construir la unión soñada del movimiento. La memoria de las luchas del peronismo de izquierda entre 1955 y 1966 también es construida tomando como presupuesto la unión antes referida. Sin embargo, como explica Tzvi Tal, la convergencia de las tres corrientes sólo es posible como “un producto imaginado por los medios de expresión cinematográficos y no un diálogo cara a cara” (2005: 237).

El interés por la unidad de los militantes es heredera de las doctrinas de Perón: aunque el justicialismo le daba un rol central al proletariado, la lucha de clases no era parte de sus fundamentos (DABÈNE, 2006: 85). Sí lo era una política redistributiva fundada sobre la cohesión del movimiento peronista –de carácter interclasista– y, en segundo término, de la nación. A pesar de ello, los trabajadores son la figura central y el principal símbolo del peronismo, llegando a ser asociados metonímicamente a éste. Tienen un lugar preferencial en *Acto para la liberación* –segunda parte de *La hora de los hornos*– que está dedicada “al proletariado peronista forjador de la conciencia nacional de los argentinos”. Conviene detenerse en el término “conciencia”: el proletariado es visto como una voz y una fuerza interior difícil de contener, que guiada por un auto-conocimiento sostiene e impulsa desordenadamente a la nación. Así, en *Crónica del Peronismo (1945-1955)*, el primer capítulo de *Acto para la liberación*, se sitúa el origen del peronismo en el levantamiento popular del 17 de octubre de 1945, que se vuelve un mito fundacional.

Ese día un alzamiento masivo obligó al presidente *de facto* Edelmiro Farrell a liberar a Perón, que había sido apartado de su gobierno y encarcelado. El acontecimiento es descrito como el momento de *toma de conciencia* del pueblo, que deviene agente histórico. *GCL* lo reconstruye con imágenes de archivo procedentes de noticieros de la época en que Perón ya era presidente. Se ve al general y a Eva Duarte en una concentración pública, mientras se alternan grandes planos generales de cientos de miles de personas aclamándolos. La voz *over* describe el momento como el “nacimiento” del líder, que “surge” de la conciencia proletaria:



El 17 de octubre de 1945 las masas argentinas irrumpen por primera vez en la vida política nacional. Los eternos desposeídos, los marginados, pasan a ser los grandes protagonistas de nuestra historia. El 17 de octubre comienza el proceso actual de la liberación argentina. Cientos de miles de trabajadores asaltan espontáneamente *la ciudad de piedra y hierro*. Allí hunden sus pies, en las fuentes prohibidas, para horror de los administradores y funcionarios de colonos. Los descamisados que sin organización alguna invaden las calles porteñas no son otra cosa que los herederos directos de aquellos nacionales que acompañaban a San Martín sobre los Andes o de las Montoneras que seguían a Varela o al Chacho. El pueblo reclama ese día la libertad de su líder, el 17 de octubre *hace nacer* a Perón. Perón *surge* como la expresión nacional de un pueblo resuelto a alcanzar su definitiva independencia (...) (subrayado mío).

El comentario recurre a la expresión “ciudad de piedra y hierro” para referirse al centro de Buenos Aires, en oposición a la periferia. La fórmula proviene del libro de Frantz Fanon *Los condenados de la tierra*. Con ella el psiquiatra martiniqués describía la ciudad de los colonos contraponiéndola a la ciudad de los colonizados, que viven “de rodillas” (1961: 32-33). El sueño del colonizado, según Fanon, es apropiarse de los espacios de la urbe del colono, un acontecimiento que *GCL* sitúa, en el caso argentino, en el levantamiento del 17 de octubre de 1945. La utilización de esta expresión sirve para insertar el mito fundador peronista dentro de las luchas de liberación del Tercer Mundo, de las que Fanon era uno de los principales ideólogos.

Esta estrategia se inscribe en la “reconstrucción retrospectiva” de los primeros gobiernos de Perón emprendida por el peronismo revolucionario. El recurso es más explícito en los prólogos de la primera y segunda parte del filme: *GCL* hace un llamado a emprender el camino de las armas, a través de un collage de imágenes de archivo de distinta procedencia temporal y geográfica –principalmente fotos de revistas y fragmentos de noticieros cinematográficos–, que se alternan con consignas revolucionarias y una música *in crescendo* de tambores compuesta por Solanas. Por la pantalla desfilan máximas de Perón, junto a otras de Ernesto Guevara, Fidel Castro, Aimé Césaire, Frantz Fanon, Jean-Paul Sartre, etc. Son



secundadas por fotografías de Douglas Bravo, Mao Zedong, Ben Barka, Ho Chi Minh y otros líderes del tercermundismo. También se introducen fotos y secuencias de noticieros sobre la guerra de Vietnam, la intervención de EE.UU. en República Dominicana y Panamá, etc.

Como explica Carolina Amaral de Aguiar, a propósito de los filmes de Chris Marker, esta utilización del material de archivo transmite “a sensação de que todos os trechos, apesar de registrados em momentos, lugares e situações distintos, fazem parte de um mesmo proceso” (2011). Tal asociación de material heterogéneo permite que el nacionalismo peronista sea recuperado por la voz *over* como una suerte de movimiento de liberación *avant la lettre*: “La revolución justicialista era un expresión más de la revolución continental”. Las limitaciones que le son atribuidas en el filme –interclasismo, reformismo, alianza con sectores de la burguesía, incapacidad para defenderse en 1955– son entendidas como fruto de su anticipación histórica: “Al peronismo en el poder pueden objetársele errores y culpas, pero estos sólo pueden ser juzgados dentro de las limitaciones de un momento histórico dado”. A partir de esta constatación, la resistencia peronista tras el exilio de su líder y la proscripción del peronismo es reinterpretada en el filme como una lucha por la liberación.

La prohibición del justicialismo y sus símbolos es juzgada como un intento por “borrar de la memoria del pueblo diez años de historia”, lo que convierte a *Crónica del Peronismo* en un ejercicio de memoria –contenido hasta cierto punto en la palabra “crónica”– destinado a romper con el olvido selectivo del que son acusados los gobiernos que sucedieron a Perón: la memoria se revela así como un terreno en disputa. En el capítulo *Crónica de la Resistencia* y en la tercera parte *Violencia y liberación* se busca prioritariamente construir una memoria de las luchas que tuvieron lugar en el decenio previo a la realización del filme. Para ello *GCL* se valió tanto del análisis propio como del testimonio de diversos militantes peronistas<sup>11</sup>. Con ello se le *dio la palabra* a ese pueblo que había sido descrito como “conciencia” de la nación. El rescate de la oralidad, a través de la

---

11. En la última parte se incluye también el testimonio de militantes latinoamericanos, lo que resulta coherente con el objetivo del filme de entroncar el peronismo revolucionario con la “solidaridad combatiente” tercermundista.



cual se mantiene vivo el recuerdo de las luchas, es para Getino y Solanas uno de los pilares de la memoria colectiva. Así lo expresan en el siguiente texto, leído por ambos, al inicio de *Crónica de la Resistencia*:

La urgencia que imponen las luchas concretas, inmediatas, dificulta al pueblo el recuento de sus combates y de sus experiencias. La historia queda en el subconsciente colectivo. Cuando se transmite es por lo general oralmente, por eso dirigimos nuestra búsqueda hacia esa memoria colectiva: hablamos con obreros de base, activistas, dirigentes sindicales y políticos, campesinos, estudiantes y empleados.

Aunque se les da un tiempo comparativamente mayor a las declaraciones concedidas por líderes sindicales, intelectuales y dirigentes estudiantiles, que al testimonio de los militantes de base –muchas veces interrumpidos abruptamente por el entrevistador, por un salto en el montaje o por la irrupción de la voz *over*, el filme se vale de estos relatos para dar cuenta de las tomas de fábricas, alzamientos y reivindicaciones que tuvieron lugar en los años 1950 y 1960. En la tercera parte del filme, el testimonio en cámara se complementa con la lectura de cartas de militantes, identificados solamente por sus iniciales, en las que reflexionan a cerca de la resistencia y de la lucha revolucionaria. La no identificación de sus autores contribuye a constituir las en una voz grupal, expresión de la “memoria colectiva” y de la “conciencia de la nación” a la que hacía referencia *GCL*. Paralelamente, las imágenes de fábricas, puertos, sindicatos y lugares de reunión del proletariado estructuran una geografía de la resistencia peronista. En la memoria construida por el filme devienen los baluartes de la cultura nacional frente al neocolonialismo.

Sin embargo, la memoria elaborada por el filme no es una hagiografía del proletariado peronista. Ésta es recogida como una herencia a partir de la cual se propone un cambio de estrategia revolucionaria proyectado hacia el futuro. Ese paso de la *memoria* a la *proposición* se encuentra condensado en una secuencia de la tercera parte del filme, en la que un anciano narra su experiencia militante a principios del siglo XX. Al finalizar el relato, el hombre, sentado y con la voz cascada por los años, afirma:



Bueno compañeros todo lo que acabo de manifestar es un resumen de mi lucha cumplida en una etapa [...] ahora estoy aprendiendo de ustedes y desearía de todo corazón que sigan con entusiasmo porque el derrumbe del capitalismo es cosa de pocos años, ya está consumido, ya se viene abajo.

Si bien a lo largo del filme el sindicalismo es definido como “motor de la resistencia”, y del proletariado del interior se llega a decir que encabeza “las luchas más combativas”, el recuento de la resistencia de las bases peronista se salda con la constatación de que se han agotado sus posibilidades de acción. *GCL* sostiene la tesis de que el “espontaneísmo” del proletariado fue una de sus principales fuerzas, porque posibilitó la resistencia y la autodefensa del movimiento peronista. Sin embargo, ese espontaneísmo era incapaz de llevar a la liberación, porque carecía de una estrategia programática. Se hacía necesario, para los autores, un punto de inflexión: el espontaneísmo debía ser encauzado por una conducción revolucionaria comprometida con la vía armada. La violencia organizada es reivindicada en *La hora de los hornos* como el camino para la liberación. Ello después de que en el filme se intentara demostrar que la vía de las elecciones burguesas, de la negociación con las fuerzas reformistas y de las tomas de fábricas era insuficiente.

Consecuentemente, las tres partes de *La hora de los hornos* concluyen con un llamado a la violencia. La figura del guerrillero –cuyo paradigma es Ernesto Guevara– no sólo es ensalzada sino que se procede a su sacralización, al compararla implícitamente con el martirologio cristiano y con la figura de Cristo. La última secuencia de la primera parte comienza con una pantalla en negro, mientras la voz *over* se pregunta qué opciones tienen los latinoamericanos frente al neocolonialismo. Enseguida, una sucesión de ocho planos muestra los cadáveres de Guevara y de algunos de sus compañeros en Bolivia. La voz *over* hace una reflexión sobre el valor del sacrificio en nombre de la revolución:

¿Cuál es la única opción que queda al latinoamericano? Elegir con su rebelión su propia vida, su propia muerte. Cuando se inscribe en la lucha por la liberación, la muerte deja de ser la instancia final, se convierte en un acto liberador, una conquista. El hombre que elige su muerte está eligiendo también una vida. Él es ya la vida y la liberación misma totales.



Un primerísimo primer plano de la cara de Guevara muerto invade la pantalla mientras la voz *over* afirma: “En su rebelión el latinoamericano recupera su existencia”. El plano fijo con el rostro del guerrillero se prolonga durante cuatro minutos, una música de tambores lo acompaña. La foto del cadáver adquiere nuevas connotaciones. Sus ojos abiertos penetran desde más allá de la muerte, en un larguísimo primer plano que parece destinado a vencerla; esa mirada interroga al espectador y se graba en su mente. Más allá de las similitudes icónicas entre la imagen del Che asesinado y el *Cristo muerto* de Andrea Mantegna (Sontag, 1977: 105), son interesantes los paralelos entre el texto en *over* citado y este pasaje de la primera carta de Juan:

Nosotros sabemos que hemos pasado de muerte a vida, en que amamos a los hermanos. El que no ama a su hermano, permanece en muerte. Todo aquel que aborrece a su hermano es homicida; y sabéis que ningún homicida tiene vida eterna permanente en él. En esto hemos conocido el amor, en que él puso su vida por nosotros; también nosotros debemos poner nuestras vidas por los hermanos (1 JN 3: 14-16).

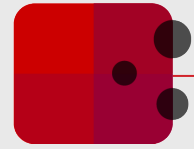
La sacralización del guerrillero recupera el discurso cristiano según el cual el sacrificio por la comunidad lleva a la conquista de una vida *más allá* de la muerte. Así para Juan se pasa de “muerte a vida” al “poner nuestras vidas por los hermanos” mientras que para *GCL* elegir la muerte lleva a la “vida y liberación misma totales”<sup>12</sup>. En la tercera parte del filme se hace explícito este paralelo entre cristianismo y guerrilla. La voz *over* lee una carta del sacerdote uruguayo Juan Carlos Zaffaroni (vinculado a la lucha armada en su país):

No se puede explotar al hombre sin odiar al hombre. Contra esta fuerza devastadora del odio no hay otra fuerza capaz de contrarrestarla más que la violencia del amor, el amor violento de los combatientes, en el fondo es una forma sublime de amor a la verdad. El amor de Jesucristo a la verdad lo llevó a la cruz, fue muerto porque sublevaba al pueblo.

---

12. El mismo sentido tiene la cita de Ernesto Guevara incluida en un intertítulo del filme: “Un hombre que despierta de su muerte y comienza a amar tanto la vida que arriesga su vida a fin de poder vivir”.





Esta sacralización del guerrillero y de la lucha armada implica entender la “liberación” como un horizonte de sentido semejante a una “salvación” colectiva. Así puede deducirse de las expresiones con las que se califican en el filme la liberación y la lucha por ella: “recuperación de la propia existencia”, “acto que triunfa sobre la muerte” “renacimiento”<sup>13</sup>, surgimiento del “hombre nuevo”. Dentro de esa lógica, la memoria de la resistencia peronista adquiere tintes teleológicos, deviene el relato del camino del pueblo hacia esa “salvación”. Una visión similar se mantendrá en el filme *Los hijos de Fierro*, pero se incorpora un nuevo elemento: la atribución de características mesiánicas al líder encargado de conducir al pueblo hacia la liberación.

### *Los hijos de Fierro:*

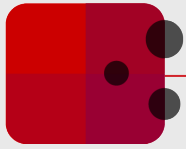
#### **“Meta bombo y a contar la memoria popular”**

Los militantes peronistas fueron los principales destinatarios de los dos siguientes filmes de GCL: las entrevistas de Perón en Madrid *Actualización política y doctrinaria para la toma del poder* y *La revolución justicialista* (1971-1972). Ambos fueron distribuidos en forma clandestina o semiclandestina a través de circuitos militantes alternativos. Tras la realización de esos largometrajes el grupo cambió de estrategia de producción. El proceso de democratización del país ganaba terreno y se aproximaba el retorno del peronismo al poder. En ese contexto de apertura, los nuevos filmes de GCL fueron concebidos para ser distribuidos en el circuito comercial (TAL, 2005: 124). Gerardo Vallejo llevó a cabo *El Camino hacia la muerte del viejo Reales*, (1971) y Octavio Getino, *El familiar* (1973). Fernando Solanas, por su parte, en 1972 concibió la realización de *Los hijos de Fierro*.

El filme de Solanas está inspirado en el poema *Martín Fierro* de José Hernández (1872-1879). Hernández denuncia en su obra el abuso cometido por el gobierno durante el siglo XIX contra los gauchos que eran reclutados por la fuerza para

---

13. Esta connotación se encuentra en el estribillo de la canción con la que termina el filme: “[...] Prepara tus cosas para combatir / prepara el combate prepara el fusil / prepara tu mente para renacer [...]”.



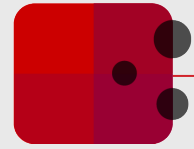
combatir a los indígenas. La obra cuenta la historia de un gaucho, Martín Fierro, que huye al desierto para no ser enrolado en el ejército. Fierro condensa una serie de virtudes –el amor a la libertad, el honor, la fuerza y la resistencia al poder– que la tradición romántica ha atribuido al gaucho. Se trata de un texto fundador, una de los cimientos de la identidad nacional y los imaginarios sociales de Argentina.

En 1968, Leopoldo Torre Nilsson había llevado a la pantalla una adaptación de *Martín Fierro* fuertemente centrada en la recreación costumbrista, con gran apego al texto del poema original. El filme despertó un vivo rechazo en GCL. Solanas acusó a Torre Nilsson de no ver en Martín Fierro “el conflicto todavía vigente del pueblo argentino contra la oligarquía”, y de proceder a la “castración del pensamiento de Hernández, que si hoy viviera sería un perseguido más [...]” (GETINO; SOLANAS, 1973: 95). En ese posicionamiento se encuentra la génesis de *Los hijos de Fierro*. El realizador reinterpreta y adapta el texto de Hernández para construir una memoria –en forma alegórica– de la luchas del movimiento peronista a partir de 1955. Antes de comenzar el rodaje, Solanas recorrió los barrios obreros de Buenos Aires para recoger testimonios y relatos sobre la resistencia y las luchas de los peronistas tras el golpe de Estado que terminó con el segundo mandato de Perón. Junto con el poema de Hernández, estos testimonios son el punto de partida del guión del filme.

Solanas concibió al proletariado argentino como heredero y depositario de los valores de Martín Fierro. En este sentido el cineasta intentó ganar para la causa peronista al mito fundacional de Hernández. La resistencia del pueblo, representada principalmente a través de huelgas, manifestaciones y conflictos sindicales adquiere la forma de una epopeya. El héroe del filme no es Fierro – que se encuentra exiliado en el desierto–, si no que los tres hijos que simbolizan las distintas tendencias del peronismo revolucionario. Los tres vienen del medio obrero y trabajan en la misma fábrica. Son llamados *El hijo mayor*, *El hijo menor* y *Picardía*. El primero encarna la lucha armada<sup>14</sup>; el segundo la base sindicalista, y el tercero la juventud peronista. El héroe del filme es el colectivo, encarnado y

---

14. La primogenitura del representante de la vía armada permite suponer que GCL la privilegia, o exalta, por encima del resto.



sintetizado en esos tres personajes. Al principio del filme una voz *over* lo explica en forma un tanto didáctica: cada barrio popular cuenta con un hijo mayor, uno menor y un Picardía. Las luchas del colectivo tienen como objetivo el retorno de Fierro. Ese padre más político que biológico es una metáfora de Perón, como permiten concluirlo distintas secuencias del filme<sup>15</sup>. La equiparación de Perón con Fierro, implica atribuirle al general las virtudes de una de las figuras tutelares de la cultura argentina, un ejercicio hagiográfico que conduce a su mitificación.

Para actualizar el relato, Solanas compuso nuevos versos de métrica octosilábica, como el poema original, que se insertan en distintos pasajes del texto de Hernández y constituyen el relato de la voz *over* o, en ocasiones, aparecen en boca de algunos personajes. La concepción espacio-temporal de *Los hijos de Fierro* rechaza una progresión lineal de la narración. El tiempo se vuelve circular, se torna sobre sí mismo, como se pone de manifiesto a través de una cita al texto de Hernández: “el tiempo sólo es tardanza de lo que está por venir, porque el tiempo es una rueda, y rueda es eternidad”. De esta manera, hay una subversión de la cronología histórica: al comienzo de la película se entremezclan soldados con quepis del siglo XIX; militantes de movimientos armados de los años 1970; gauchos galopando en la pampa; fábricas del XX y combates con sables. Así el filme participa del rasgo que Gilles Deleuze –retomando a Roberto Schwarz – atribuye al cine de América Latina: la ausencia de una evolución o revolución que permita el paso de lo antiguo a lo nuevo, lo que lleva a “la coexistencia hasta lo absurdo de etapas sociales muy diferentes” y a la “yuxtaposición o compenetración de lo antiguo y lo nuevo” (2004: 289). Esta yuxtaposición, hace que la narración discurra como los meandros de la memoria, donde pasado y presente se permean, entrelazan y confunden, lo que sugiere no sólo que la lucha social del proletariado es de larga data –y que los conflictos del pasado no han sido resueltos–, si no que la actualiza en el presente e intenta prolongarla en el futuro.

---

15. Hay numerosas referencias en el filme a momentos históricos precisos relativos a Perón y al peronismo: el levantamiento del 17 de octubre de 1945, el golpe de Estado de 1955, el exilio del general, el fin de la dictadura de Lanusse en 1972-1973, etc. Veinte años después de iniciado ese proyecto fílmico Solanas reconoció la asociación entre Fierro y Perón: “Lógicamente, a partir de esta concepción, el patriarca del filme encarna a Juan Domingo Perón, y sus tres hijos acaban representando varios sectores de la resistencia a los regímenes oligárquicos de los años 1950 y 1960”. (LABAKI; CEREGHINO, 1993: 46).

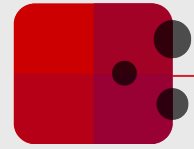


El filme se caracteriza por su experimentación y sincretismo estéticos. Para los episodios sobre huelgas y tomas de fábricas se utiliza una cámara al hombro típica del cine directo. Ciertas imágenes de movilizaciones provienen de noticieros cinematográficos sobre levantamientos populares –como el Cordobazo– que Solanas entremezcla con escenas de ficción realizadas por él mismo. El resultado son secuencias donde es difícil diferenciar el documento de la puesta en escena. En otros momentos se recurre a aceleraciones y repeticiones de imágenes, con una estética pop cercana al cómic y a la serie de televisión *Batman* (con onomatopeyas escritas que representan el sonido de las peleas entre sindicalistas). Solanas utiliza estos últimos elementos para hacer una crítica, cargada de humor, de la corrupción de ciertos líderes sindicales.

En *Los hijos de Fierro* están presentes tres elementos que serán una suerte de “firma” estilística de Solanas, presente en casi todos sus filmes. Los tres son, además, testimonios de la memoria popular. El primero de ellos son las grandes naves vacías donde se desarrolla buena parte de la acción. Esos lugares se constituyen en lugares de memoria, en tanto testimonio arquitectural de la vida obrera y del espacio de sus luchas. Solanas los filma, habitualmente, en plano general y con una gran profundidad de campo, lo que pone de relieve sus enormes dimensiones y contribuye a monumentalizarlos.

Este espacio del trabajo y de las reivindicaciones obreras es el lugar elegido para representar la victoria del pueblo sobre el Comandante –personaje que sirve de metáfora de la dictadura. En la secuencia en cuestión se contraponen, dentro de una nave, un plano en contrapicado de la multitud saltando, enarbolando banderas, portando pancartas y empuñando armas, con un plano en picado del Comandante, en el centro del cuadro, sentado, serio, cabizbajo y solo. La representación heroica del grupo contrasta con el aislamiento del dictador depuesto y empequeñecido. El colectivo porta elementos identitarios que vuelven explícita su pertenencia a la nación y al peronismo: banderas argentinas, mate e imágenes de Eva Duarte y Perón.

El segundo y tercer elemento son papeles –panfletos, cartas, consignas– lanzados al aire o desperdigados por tierra, y el bombo argentino, que construye la atmósfera sonora de las reivindicaciones y concentraciones proletarias. No

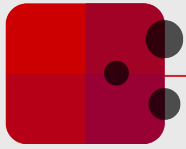


parece arriesgado afirmar que ambos sirven como símbolo de la fuerza del pueblo que deviene el motor de la historia argentina. Los papeles son un testimonio del compromiso político, una prueba de la existencia de un pensamiento que había sido censurado y proscrito por el poder y que por ello había tenido que ser frecuentemente ocultado.

Papeles y bombos tienen un lugar protagónico al final del prólogo de *Los hijos de Fierro*. Su última secuencia empieza con un gran plano general de una calle de la periferia industrial de Buenos Aires. El pavimento está tapizado de panfletos y trozos de papeles y mediante un *zoom in* la cámara acorta la distancia visual con una multitud de niños, hombres y mujeres que se aproxima. El grupo baila, canta, lanza panfletos, toca bombos y enarbola banderas argentinas. La cámara recorre la multitud a través de sucesivas panorámicas, *zooms in* y *zooms out*. Finalmente es rodeada por la multitud, que no se detiene. Los escasos centímetros que separan el objetivo de algunos de los manifestantes los hacen quedar fuera de foco. El acercamiento de la multitud festiva que toma la calle (y la pantalla) es acompañado en la banda sonora por un insistente sonido de bombos y por un grupo de voces infantiles –no hay sonido directo– que repiten: “Meta bombo y a contar la memoria popular”. La multitud, en esta secuencia, ejerce una función de apertura y comentario del relato que recuerda al coro del teatro griego. Mediante ella, el filme hace explícito que se asume a sí mismo como *memoria* del colectivo. Por otro lado, el hecho de que sean voces de niños las que anuncien el inicio de la narración sugiere no sólo la transmisión de esa memoria oral de generación en generación, sino que también su proyección hacia el futuro.

En la misma secuencia una voz *over* –masculina y adulta– establece como hito fundacional de la intervención del pueblo en la vida pública su levantamiento a favor de la liberación de Fierro, prisionero de una “camarilla militar”:

Cuenta la memoria popular que habiendo sido detenido Martín Fierro por una camarilla militar, en la capital, una mañana de octubre estalló la insurrección. Eran los trabajadores, los desposeídos, los hijos de Fierro. Marchaban de las fábricas y los talleres hacia el centro de la ciudad. Ocuparon las calles, las plazas y las fuentes, hasta conseguir la liberación de su jefe. Se iniciaban así



tiempos de paz y prosperidad para los descendientes de aquellos hombres y mujeres que habían hecho la independencia y aquellos otros trabajadores que, a través del océano, habían llegado a nuestra tierra.

El pasaje hace mención en forma, sólo ligeramente metafórica, al 17 de octubre de 1945, en que una multitud tomó la Plaza de Mayo. Como se ha visto, en *La hora de los hornos* estos acontecimientos son señalados como el hito fundacional del peronismo, pero si en ese filme Perón “nacía” de la insurrección popular, en *Los hijos de Fierro*, por el contrario, la relación se invierte. Los trabajadores son los vástagos de Fierro. La relación filial sugiere una ascendencia moral y jerárquica del líder respecto de las clases populares. La ausencia de la figura tutelar del “padre”, a lo largo de prácticamente todo el filme, desencadena el desorden y fragmentación del pueblo. La división lleva a que sea víctima de la opresión a manos del Comandante. La liberación de los hijos sólo será posible con el retorno (truncado) del padre.

Solanas decidió filmar sin actores profesionales –salvo algunas excepciones<sup>16</sup>–, porque su objetivo era hacer un filme con obreros y militantes involucrados en la resistencia del peronismo revolucionario, tras el exilio de Perón. De esta manera, el cineasta se sirvió de la fabulación, es decir se procuró “intercesores”, tomó “personajes reales y no ficticios, pero poniéndolos en estado de ‘ficcional’ de ‘leyendar’ de ‘fabular’” (DELEUZE, 2004: 293). Entre las personalidades peronistas que realizaron esta “fabulación” se encontraban Julio Troxler que encarnó al Hijo mayor –había participado del fallido levantamiento del general Juan José Valle contra el régimen de Pedro Eugenio Aramburu<sup>17</sup>–, el sindicalista Martiniano Martínez en el rol de Picardía y César Marcos, uno de los ideólogos de la izquierda peronista que interpretó a Pardal, un dirigente sindicalista que se corrompe con el paso de los años.

---

16. Se trata de los actores Arturo Maly (*Capitán Cruz*), Juan Carlos Gené (*El Negro*) y Mary Tapia (*Alma*). (LABAKI; CEREGHINO, 1993: 48)

17. El levantamiento fallido y la detención y fusilamiento de algunos de los militantes apresados por la dictadura fue recogido en el libro *Operación Masacre* de Rodolfo Walsh (1957). En 1972 Jorge Cedrón realizó una versión cinematográfica en la que Troxler se interpretó a sí mismo.



La colaboración de Troxler y Martínez con *GCL* se remonta a *La hora de los hornos*. El último es entrevistado en la segunda parte de este filme en su calidad de “dirigente del gremio automotor”. Al final de *Acto para la Liberación* se anuncia que al momento de terminar el filme Martínez había perdido el trabajo debido a su militancia y estaba entre “las listas negras” de los sindicalistas. En una escena de *Los hijos de Fierro*, Picardía, el personaje que encarna Martínez, habla sobre la persecución y proscripción que habían sufrido los sindicalistas tras el exilio de Fierro. Su relato establece un vínculo con situaciones que posiblemente atravesó el propio Martínez como dirigente sindical:

Yo era enlace sindical, tenía el gremio intervenido y andábamos clandestinos con la orden de captura [...] ninguno tenía ni un mango ni un sándwich de milanesa y, en medio de esa pobreza, yo tenía la misión de andar juntando dinero para la organización. Nunca estuvo tan sola la clase trabajadora.

El testimonio de Martínez, en voz *over*, se acompaña de imágenes donde vaga solo entre los palafitos de un muelle, en un día frío, lo que refuerza la idea de adversidad y abnegación contenida en sus palabras. Se trata de una localización muy parecida a la que *GCL* ya había utilizado, en la tercera parte de *La hora de los hornos*, en un segmento titulado *La trampa de la legalidad*, donde se lee una carta de un militante peronista que reflexiona sobre los problemas que había supuesto para el movimiento seguir la vía legal, en lugar del camino armado. Tanto el testimonio de Martínez como la localización refuerzan las conexiones entre los dos filmes y, también, los vínculos entre el personaje ficticio de Picardía y el sindicalista que lo encarna.

También en la tercera parte de *La hora de los hornos*, se incluye una entrevista a Troxler, en la que relata en forma explícita las torturas a las que fue sometido por la dictadura, en 1957, y cómo sobrevivió a ser fusilado un año antes. El militante es conducido por los miembros de *GCL* a los basurales de José León Suárez, el emplazamiento en el que acontecieron estos últimos hechos. El terreno baldío se resignifica, así, como un lugar de memoria de la represión dictatorial y de la resistencia peronista.

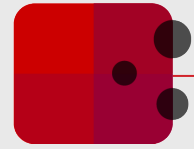


En *Los hijos de Fierro* se da una nueva vuelta a la tuerca a este ejercicio de memoria: Troxler –en el papel del Hijo mayor– es sometido, en la ficción, a los métodos de tortura de los que había sido víctima en la vida real y que había descrito en *La hora de los hornos*. Solanas utiliza una cámara subjetiva que asume el punto de vista del torturado y conduce a la identificación del público con éste. También recurre a planos de conjunto y a un plano cenital de Troxler-Hijo mayor en el que lo encuadra, sobre el suelo, con las extremidades atadas en la posición de la cruz de San Andrés, en una imagen fácilmente asociable al imaginario del martirologio cristiano, lo que contribuye a la sacralización de la figura del guerrillero. La frontera entre el personaje de ficción y el militante es problematizada mediante una recreación de la tortura que resulta ser una puesta en escena del testimonio recogido en *La hora de los hornos*. Por otro lado, y aunque ello evidentemente haya escapado al objetivo original de Solanas, estas secuencias tendrán un valor premonitorio, pues Troxler fue asesinado por la Triple A antes de que el filme fuera terminado. La imagen cenital de Troxler-Hijo mayor condensa así el testimonio del hombre torturado y la memoria del militante asesinado.

La producción de *Los hijos de Fierro* comenzó bajo la dictadura de Lanusse, continuó a lo largo de los gobiernos de Cámpora y Perón y fue concluida durante el de Martínez. La democratización del país iniciada en el breve mandato de Cámpora significó la liberación de presos políticos, un mayor ejercicio de la libertad de expresión y un acercamiento diplomático a gobiernos latinoamericanas de izquierda –a su nombramiento asistieron Salvador Allende y Osvaldo Dorticós–, todo lo cual se tradujo en cierto optimismo entre las filas del peronismo revolucionario, como lo muestra la carga semántica que contiene el nombre con el que se conoce al periodo: *La primavera de Cámpora*.

Sin embargo, tras el regreso de Perón a Argentina (20 de junio de 1973) y la renuncia de Cámpora (13 de julio de 1973) las divisiones al interior del peronismo llegaron a un punto insostenible –agravado muy pronto por la elevada inflación y la crisis económica–, que se saldó en repetidas ocasiones por la vía





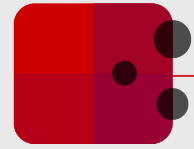
de la violencia<sup>18</sup>. Aún antes de asumir su tercera presidencia Perón sustentó la tesis de la “infiltración marxista” y del “enemigo interno” en su análisis de los grupos peronistas revolucionarios (FRANCO, 2011: 34, 35), y escoró el gobierno hacia el ala más dura de la derecha peronista, lo que se tradujo en un aumento de la influencia de José López Rega, Ministro de Bienestar y antiguo secretario personal del general. Tras la muerte de Perón, en 1974, y el nombramiento en la presidencia de su viuda, el peso de López Rega se incrementó al interior del gobierno, desde donde organizó la represión violenta contra los grupos de izquierda, a manos de la Triple A.

El proyecto de *Los hijos de Fierro* había sido declarado de interés especial por el Instituto Nacional de Cine, en 1973. No obstante, el rodaje se vio afectado por los conflictos que vivía el país. Solanas tuvo que detenerlo en numerosas ocasiones debido a la falta de financiamiento o por divisiones ideológicas al interior del equipo (PRÉDAL, 2001: 32). A finales de 1974, antes de que terminara el rodaje, Julio Troxler y J. Vera –otro miembro del equipo– fueron asesinados. Según Solanas, él mismo recibió amenazas de muerte, lo que lo llevó a esconderse en casas de amigos y realizar el montaje del filme en secreto –una situación similar a la que había ocurrido con *La hora de los hornos*. En 1975 el negativo fue enviado a Alemania y la copia cero se realizó en los estudios de la televisión germana WDR, que coproducía el filme (LABAKI; CEREGHINO, 1993: 46-47, 51).

La situación política del país guardaba vínculos con la resolución de la historia del filme. En un comienzo Solanas pretendía finalizar *Los hijos de Fierro* con el reencuentro de los hijos y la victoria frente a la dictadura. Sin embargo, la crisis política y social que atravesaba Argentina lo llevó a cambiar el final. En la última secuencia hay una nueva separación de Fierro y sus hijos. Los cuatro parten a caballo cada uno en una dirección diferente, con los suburbios industriales

---

18. Uno de los mayores episodios de violencia se produjo el mismo día de la llegada de Perón a Argentina. Para recibir al líder se llevó a cabo una concentración en el aeropuerto de Ezeinza. En medio de la multitud estalló un enfrentamiento armado entre la derecha y la izquierda peronista. Este acontecimiento, conocido como la Masacre de Ezeinza, permitía prever, ya en 1973, que las profundas divisiones del peronismo no se suavizarían con la llegada del líder, ni se plegarían bajo su autoridad.



de Buenos Aires de fondo. Antes de separarse de ellos, Fierro advierte a sus hijos que su muerte se aproxima, una alusión al deceso de Perón. El final puede interpretarse como una metáfora del exilio que comenzaba para numerosos militantes argentinos.

## Conclusión

La unidad ansiada del pueblo sigue siendo reivindicada en *Los hijos de Fierro* como lo había sido en *La hora de los hornos*, pero se convierte en un anhelo que cede terreno frente a la constatación de la “fragmentación” y “estallido” del pueblo (DELEUZE, 2004: 291). La separación final hace que el relato quede abierto. A pesar de que Fierro afirme que su historia encuentra su prolongación en el pueblo argentino, que deberá continuarla, no hay alusiones claras a la vía que deberá seguir ese pueblo para lograr un reencuentro definitivo, truncado en el filme por la separación final de los personajes.

Si lo que caracteriza a *La hora de los hornos* es un inequívoco llamado a la acción revolucionaria, en pos de la liberación, en *Los hijos de Fierro* las certezas ideológicas y estratégicas de finales de los años 1960 dan paso a un cúmulo de interrogantes, expresadas abiertamente por la voz *over*:

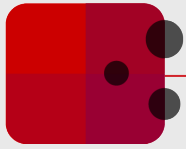
¿Podremos al fin vencer, tomar sin fuerza el poder? ¿podrá evitarse una guerra larga y cruel en esta tierra? ¿Y quién está preparado? ¿Para muchos no es temprano? ¿No es muy tarde para Fierro, después de tanto destierro? ¿Y qué imperio se retira? ¿Algún poder se suicida? ¿No vendrán provocaciones, crímenes y divisiones, volviéndonos enemigos? ¿Estamos realmente unidos o seguimos enfrentados y sólo en Fierro hermanados?

El golpe de Estado del 24 de marzo de 1976 instaura una nueva dictadura en Argentina. Ese mismo año Solanas se exilia en España y más tarde en Francia, mientras que Getino lo hace en Perú y posteriormente en México. Por su parte, en 1975, Vallejo se había exiliado en Panamá y después lo haría en España. La salida del país de los integrantes de *GCL* significó la disolución del grupo.



En 1978 *Los hijos de Fierro* se presentó en el festival del Cannes, donde no fue bien acogido por la crítica europea, que receló de su discurso peronista. La distribución del filme en Argentina sólo se llevó a cabo en 1984, finalizado el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional y la guerra de las Malvinas. Para entonces, la situación social del país había cambiado drásticamente con respecto a los años 1970. Quizás a ello se deba que sólo un público minoritario haya acompañado un filme que había intentado construir una memoria heroica del peronismo revolucionario entre 1955 y 1973, pero que, a diferencia de *La hora de los hornos*, había terminado por retratar la violenta disgregación política y social de su momento de producción.

Como sugiere el pasaje de *Martín Fierro* evocado en el epígrafe, la memoria colectiva se construye también de olvidos y omisiones selectivos. Puede ser vista, según Meneses, como “un sistema de olvido programado” (1992: 16). A mediados de los años 1980, en un momento en que la memoria hegemónica que construía la entonces frágil democracia argentina optaba por relegar al silencio las consignas y discursos ideológicos sobre la “liberación” de los años 1960/1970, un filme que traía desde ese pasado una voz militante, resultaba inconveniente.



## Referências

AGUIAR, C. A. “Cinema e História: documentário de arquivo como lugar de memória”. *Revista Brasileira de História*, Vol. 31, n.62, Dec. 2011. Disponible en: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01882011000200013&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01882011000200013&script=sci_arttext). Acceso en 21 may. 2013.

DABÈNE, O. *L'Amérique latine à l'époque contemporaine*. Paris: Armand Colin, 2006.

DELEUZE, G. *La imagen-tiempo*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2004.

FANON, F. *Les damnés de la terre*. Paris: Maspero, 1961.

FRANCO, M. “La ‘depuración’ interna del peronismo como parte del proceso de construcción del terror de Estado en la Argentina de la década del 70”. *A contracorriente*. Vol. 8, n. 3, 2011, p. 23-54. Disponible en: [http://tools.chass.ncsu.edu/open\\_journal/index.php/acontracorriente/article/view/10/43#.UZrqrU-bEQ](http://tools.chass.ncsu.edu/open_journal/index.php/acontracorriente/article/view/10/43#.UZrqrU-bEQ). Acceso en 21 may. 2013.

GETINO, O.; SOLANAS, F. *Cine, cultura y descolonización*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1973.

\_\_\_\_\_. “Hacia un tercer cine”. *Tricontinental*. N. 13, oct. 1969. p. 107-132.

GILMAN, C. *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2012.

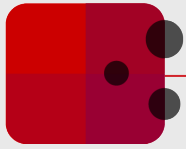
JUAN. “Primera Carta”. In: *La Santa Biblia. Versión Reina-Valera, Sociedades Bíblicas en América Latina*, 1960. Disponible en: <http://www.biblegateway.com/passage/?search=1%20Juan%203&version=RVR1960>. Acceso en 25 may. 2013.

LABAKI, A.; CEREGHINO, M. J. *Solanas por Solanas: um cineasta na América Latina*. São Paulo: Iluminuras, 1993.

MENESES, U. T. B. “A história cativa da memória?”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, No. 34, 1992. 9-24.

MESTMAN, M. “Raros e inéditos del grupo Cine Liberación”. *Revista Sociedad*. No. 27, 2008. p. 27-79.

PERÓN, J. D. *La hora de los pueblos*. Madrid: Editorial Norte, 1968. Disponible en: <http://www.movimientoperonista.com/ficheros/LaHoradeLosPueblos-Peron.pdf>. Acceso en 21 may. 2013.



PRÉDAL, R. “1936-1976: 40 ans de cinéma politique. Premier entretien avec Fernando Solanas”. In : PRÉDAL, René (ed.). *Fernando Solanas ou la rage de transformer le monde*, CinémAction, No. 101, 2001. p. 18-33.

RICOEUR, P. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

SIGAL, S. *Le rôle politique des intellectuels en Amérique latine: la dérive des intellectuels en Argentine*. Paris: L’Harmattan, 1996.

SONTAG, S. *On photography*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1977.

TAL, T. *Pantallas y revolución: una visión comparativa del cine de liberación y el cinema novo*. Buenos Aires: Ediciones Lumiere, 2005.

TERÁN, Ó. “Ideas e intelectuales en la Argentina, 1880-1980”. In: Oscar Terán (dir.). *Ideas en el siglo XX: intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008.

VELLEGGIA, S. *La máquina de la mirada*. Buenos Aires: Altamira, 2009.