

## Radicalización de la crítica del libro y la edición. A propósito de los films “La hora de los hornos” (1968) y “Alianza para el progreso” (1971) en las revistas de la nueva izquierda \*

Radicalization of book criticism and editing. With regard to the films “La hora de los hornos” (1968) and “Alianza para el progreso” (1971) in the magazines of the new left

Adrián Celentano \*\*

### Resumen

Anclado en el cruce entre la historia intelectual y la historia del libro y la edición, el artículo analiza la radicalización política argentina de los setentas a través de la crítica al mundo del libro y la edición que formularon dos films de vanguardia, *La hora de los hornos* y *Alianza para el progreso*, y dos revistas de la nueva izquierda intelectual, *Cristianismo y Revolución* y *Los Libros*. Esos diversos objetos culturales no sólo representaron críticamente la relación de los intelectuales con los libros y la vinculación de los autores con el mercado, el público y la lectura, sino que además se ofrecieron como modelos de renovación de los lenguajes estéticos e instrumentos válidos para la transformación revolucionaria de la sociedad y la cultura.

Palabras clave: Revistas, Intelectuales, Nueva Izquierda, Historia de la Edición.

### Abstract

Enrolled in the intersection between intellectual history and the history of the book and the edition, the article analyzes the Argentine political radicalization of the seventies through the critique of the world of books and the edition formulated by two avant-garde films, *La hora de los hornos* and *Alianza para el progreso*, and two magazines of the new intellectual left, *Cristianismo y Revolución* and *Los Libros*. These diverse cultural objects not only critically represented the relationship of intellectuals to books and the linking of authors with the market, the public and reading, but also offered themselves as models for the renewal of aesthetic languages and instruments valid for Revolutionary transformation of society and culture.

Key words: Magazines, Intellectuals, New Left, Publishing History.

---

\* Proyecto de investigación “Aportes para repensar la trayectoria de la "nueva izquierda" (1955-1976): estrategias, rupturas y reagrupamientos”, María Cristina Tortti (directora), Mauricio Chama y Adrián Celentano (codirectores).

\*\* Argentino. Profesor de Historia. Integrante del Seminario de Historia Intelectual del Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas en la Argentina (CeDInCI), Investigador del Instituto de Investigaciones de Humanidades y Ciencias Sociales de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata (IdIHCS-FaHCE-UNLP) y de la Facultad de Trabajo Social (FTS-UNLP). Correo electrónico: [adriancelentano@gmail.com](mailto:adriancelentano@gmail.com).



Recibido: Octubre 2016.

Aprobado: Diciembre 2016.

## INTRODUCCIÓN

Desde mediados del siglo XIX y durante el corto siglo XX, la cultura de izquierdas no cesó de problematizar la relación entre la teoría y la práctica, o entre el pensamiento y la acción. La vinculación de los libros, las revistas y los periódicos con la práctica política requirió de la construcción de grandes aparatos de prensa, de traducciones, de impresiones y de la distribución y venta de los materiales. Pero no fueron pocos los momentos en que la apuesta política que ponían a circular esos aparatos editoriales mantuvo una relación tensa con su realización revolucionaria. Un ejemplo de esa tensión es la advertencia de Antonio Gramsci de que la revolución rusa se realizó contra *El capital*; otro lo ofrece el rechazo de los manuales soviéticos que formuló Mao al emprender la guerra campesina,<sup>1</sup> o Guevara impugnando el saber comunista y a la vez llenando de libros la mochila de su última guerrilla.<sup>2</sup> Las revoluciones rusa, china y cubana ofrecieron ejemplos de “práctica desviada” respecto de las previsiones sobre el camino emancipatorio formuladas por la teoría.

En el caso argentino esa práctica desviada puede descubrirse de modo ejemplar en dos films de vanguardia, *La hora de los hornos* (1969) de Fernando Solanas y Octavio Getino y *Alianza para el progreso* (1971) de Julio Ludueña, y en dos revistas de la nueva izquierda intelectual, *Cristianismo y Revolución* (1967-1971), publicación ligada a los católicos radicalizados en proceso de peronización, y *Los Libros* (1969-1976), revista emblemática de la renovación del marxismo en clave estructuralista, gramsciana y maoísta. Ambos films formularon una crítica radicalizada al mundo del libro y la edición, pero esa crítica no impidió que una revista que participaba de ese mundo como *Cristianismo y Revolución* reivindicara el film de Solanas y Getino ni que *Los Libros* saludara el de Ludueña. Nuestro trabajo se propone, entonces, analizar esos objetos culturales diversos como casos de práctica desviada y asume el desafío de enriquecer con ello la reciente historia intelectual atenta al libro y la edición.

Específicamente, la propuesta de Ranciere (2010) nos permitirá identificar en las revistas político-culturales, los manifiestos estéticos y los films de vanguardia “plataformas de crítica”, “formas de experiencia estética” y “modos de la ficción” que configuran el “nosotros de la política”. Un nosotros que en el caso de los agrupamiento intelectuales y los objetos culturales que analizamos se inscribió en la secuencia revolucionaria argentina abierta en mayo de 1969 por el movimiento insurreccional obrero-estudiantil cordobés -que puso en crisis a la dictadura militar y forzó la apertura electoral de 1973- y se cerró con el golpe de Estado cívico-militar de marzo de 1976.

En cuanto a la historia del libro y la edición, en la historiografía argentina ésta ha tenido un importante desarrollo, sobre todo en lo que respecta al estudio de procesos

<sup>1</sup> Slavoj Žižek, “Mao Tse-Tung, el señor marxista del desgobierno,” en Mao Tse-Tung, *Sobre la práctica y la contradicción* (Madrid: Akal, 2010), 67-78. Esta compilación contiene un artículo en el que se advierte especialmente la tensión entre teoría y práctica revolucionarias: “Oponeros a la veneración de los libros”.

<sup>2</sup> Ricardo Piglia, “Ernesto Guevara, el último lector,” *Políticas de la Memoria*, n° 4 (Buenos Aires 2004): 13-31.



ligados a las izquierdas.<sup>3</sup> Como señala Horacio Tarcus, esta historia aborda no solo los textos sino también los artefactos culturales en tanto soportes materiales de los textos, los sujetos en juego en el momento de la producción y los agentes intermediarios entre productores y lectores finales –e incluso pone en duda la condición pasiva que supone un lector “final”-. Junto a esas dimensiones busca iluminar la creatividad de los procesos de recepción ideológica.

En los recientes estudios que vienen enriqueciendo la historia del libro y la edición en Argentina se esbozan dos énfasis diversos y productivos.<sup>4</sup> Por un lado, se reconoce una serie de estudios preocupados por los elementos políticos que afectan a los procesos editoriales, por los nexos entre los diferentes formatos (libros, revistas y folletos) y por los vínculos de los agentes (autores, editores y libreros) con los programas de transformación radical de la sociedad. Dos estudios modélicos los ofrece Tarcus con, por un lado, su reconstrucción de la recepción argentina de Marx, sus lectores obreros, intelectuales y científicos y con, por otro lado, su reciente libro sobre el “socialismo romántico” del siglo XIX y la apropiación creativa de ese núcleo ideológico francés que realizó la cultura de izquierdas argentina.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Ese interés en las izquierdas se vincula al hecho de que tanto la línea de investigación propuesta por Robert Darnton en *El beso de Lamourette. Reflexiones sobre historia cultural* (Buenos Aires: FCE, 2010) como la de Jean Yves Mollier y Marisa Midori Deaecto en *Edicao e Revolucao. Leituras comunistas no Brasil e na Franca* (Belo Horizonte: Atelie Editorial-UFGM, 2013), proponen que el mundo editorial moderno se inaugura con la ilustración y la revolución francesa, se radicaliza ante la revolución rusa y encuentra su crisis con la caída del comunismo soviético. En el ámbito argentino, los estudios sobre el libro político, las revistas culturales y las editoriales de izquierda en Argentina y América Latina son discutidos de modo sistemático en diversos espacios: además de las reuniones del Seminario de Historia Intelectual del Centro de Documentación e Investigaciones de la Cultura de Izquierdas (CeDInCI), ya se han realizado dos encuentros del Coloquio Argentino sobre el libro y la edición. El primero en 2012 en la Universidad Nacional de La Plata y el segundo en 2016 en la Universidad Nacional de Córdoba.

<sup>4</sup> Entre los estudios pioneros se puede mencionar: Jorge B. Rivera, “La forja del escritor profesional (1900-1930),” *Capítulo. Historia de la literatura argentina*, Tomo IV (Buenos Aires: CEAL, 1980); Luis Alberto Romero, “Una empresa cultural: los libros baratos,” en *Sectores populares, cultura y política*, Eds. Leandro H. Gutierrez y Luis Alberto Romero (Buenos Aires: Sudamericana, 1993), 45-67; y Leandro de Sagastizabal, *La edición de libros en Argentina. Una empresa de cultura* (Buenos Aires: Edudeba, 1995).

<sup>5</sup> Al abordar los textos a partir de sus soportes materiales Tarcus ilumina el arraigo de las ideas de Leroux, Saint Simon y Fourier entre intelectuales rioplatenses como el argentino Esteban Echeverría o el uruguayo Marcelino Pareja. Mediante este abordaje reconstruye una presencia: la del democratismo radical socialista, y un olvido: la licuación de esa doctrina en otra que le era hostil: el liberalismo argentino. Horacio Tarcus, *Marx en Argentina. Sus primeros lectores obreros, intelectuales y científicos* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2007), y *El socialismo romántico en el Río de la Plata. 1837-1852* (Buenos Aires: FCE, 2016). Otro trabajo modélico lo ofrece Hugo Vezzetti, quien en *Psiquiatría, psicoanálisis y cultura comunista. Batallas ideológicas en la guerra fría* (Buenos Aires: Siglo XX, 2015) emprende un detenido rescate y análisis de libros, editoriales, revistas, folletos y actas de reuniones científicas para reconstruir el mundo *psi* comunista del siglo XX. Otros trabajos sobre el libro y la edición en la cultura de izquierdas los ofrecen: Martín Ribadero, “Política editorial, proyecto intelectual y literatura de izquierdas: notas sobre el caso de la editorial Indoamerica (1949-1955),” *Políticas de la Memoria*, n° 13 (Buenos Aires: 2013):143-155; Emiliano Álvarez, “Tiempo Contemporáneo, una editorial de la nueva izquierda intelectual,” *Políticas de la Memoria*, n° 13 (Buenos Aires: 2013): 133-141; Adriana Petra, “Editores y editoriales comunistas: El caso de Problemas de Carlos Dujovne”, en Primer Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición (2012), disponible en: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.1945/ev.1945.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1945/ev.1945.pdf), y Adrián Celentano, “El maoísmo argentino entre 1963 y 1976. Libros, revistas y periódicos para una práctica política,” *Políticas de la Memoria*, n° 14 (Buenos Aires: 2014):151-165. Un aporte adicional lo constituyen las memorias de los editores, entre las que se destaca la del editor de la izquierda nacional Arturo Peña Lillo titulada *Memoria de papel. Los hombres y las ideas de una época* (Buenos Aires: Continente, 2005).

Por otro lado, se advierte una serie de estudios que abordan los vínculos del mundo de la edición con el mercado, con las cambiantes configuraciones del lectorado y con las políticas estatales sobre el libro. Pierre Bourdieu ha sostenido que el libro es un “objeto de doble faz, económica y simbólica, a la vez mercancía y significación, y que el editor es también un *personaje doble*, que debe saber conciliar el arte y el dinero, el amor a la literatura y el beneficio”.<sup>6</sup> Retomando ello José Luis de Diego inauguró los estudios sobre los problemas de la autonomía relativa de ese objeto y de ese personaje dobles en Argentina.<sup>7</sup> Específicamente, promovió un recorrido analítico desde la formación del mercado local hasta la relación tramada con los editores por parte de Cortázar y otros autores del *boom* de la literatura latinoamericana en los años sesenta.<sup>8</sup> Junto a ello de Diego (2014) abordó la “nueva izquierda intelectual” argentina mediante el examen de las revistas político-culturales (desde *Contorno y Pasado y Presente* hasta *Nuevos Aires, Los Libros y Crisis*).

Al calor de la discusión sobre la posición de la izquierda argentina ante el peronismo así como ante la revolución cubana y los movimientos insurreccionales de los años setenta, surgió una nueva izquierda radicalizada que se enfrentó a la “izquierda tradicional”, organizada en torno de los Partidos Comunista y Socialista. Pero no son los posicionamientos de la nueva izquierda argentina ante ese nuevo escenario mundial el que nos interesa analizar en este artículo, sino su crítica al modelo de intelectual de izquierdas, a la cultura “libresca”, al mercado editorial y a los premios. Y en ese sentido inscribimos nuestra contribución en los recientes estudios de la historia del libro y la edición.

Finalmente, hemos emprendido un estudio que trabaja en el cruce entre revistas y films porque creemos que la nueva izquierda volcó de modo ejemplar su crítica al libro y la edición tanto en las revistas *Cristianismo y revolución* y *Los Libros* como en *La hora de los hornos* y *Alianza para el progreso*. Retomando a Ranciere, con el examen de esos artefactos culturales buscamos reconstruir un núcleo ideológico en el que se constituyó un nosotros de la política de la nueva izquierda, marcado por una fuerte crítica, desde la

<sup>6</sup> Pierre Bourdieu, “Una revolución conservadora en la edición,” en *Intelectuales política y poder* (Buenos Aires: Eudeba, 2000), 223-267.

<sup>7</sup> José Luis de Diego, *La otra cara de Jano. Una mirada crítica sobre el libro y la edición* (Buenos Aires: Amperstand, 2014), y *Editores y políticas editoriales en la Argentina* (Buenos Aires: FCE, 2006). Respecto de los estudios europeos sobre la edición y la lectura de Diego describe un recorrido programático en el que, si bien los autores se solapan (de Lucien Fevre a Roger Chartier y Robert Darnton), los estudios pasan “del libro a la de la edición, y de la edición a la lectura” (2014: 82).

<sup>8</sup> Otros estudios que trabajan creativamente la relación entre la edición y el mercado se encuentra en tres trabajos de Gustavo Sorá. El primero es el libro *Traducir el Brasil. Una antropología de la circulación de las ideas* (Buenos Aires: del Zorzal, 2003), reconstruye las representaciones ideológicas nacionales, las políticas estatales y las relaciones entre ambos mercados editoriales hasta la actualidad. El segundo es el artículo “El libro y la edición en Argentina. Libros para todos y modelo hispanoamericano” aparecido en *Políticas de la Memoria. Anuario de Investigación e Información del CeDInCI*, n° 10-11-12(2012: 125-142). Este documentado panorama de dos siglos resalta itinerarios clave como el del imprentero Pablo Coni a mediados del siglo XIX y el del intelectual socialista Arnaldo Orfila Reynal, quien dirigió el Fondo de Cultura Económica hasta que debió renunciar en 1965 por la incomodidad que generaban en el gobierno mexicano sus simpatías por la revolución cubana. El tercer aporte atiende a la posición del libro en la radicalizada disputa ideológica que sigue a la revolución cubana: “Edición y política. Guerra fría en la cultura latinoamericana de los años 60”, *Revista del Museo de Antropología*, n° 1(2008), 97-114. De esta mirada historiográfica participa la original y minuciosa investigación que Alejandro Dujovne realiza en *Una historia del libro judío. La cultura judía a través de sus editores, libreros, traductores, imprentas y bibliotecas* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2014).



experimentación con los nuevos lenguajes cinematográficos, al rol del intelectual tradicional, del libro y del lector-espectador en la sociedad capitalista.

### CRISTIANISMO Y REVOLUCIÓN Y “LA HORA DE LOS HORNOS”

Happening y ciencia. Los bufones del rey [...] *La hora de los hornos*. Cine en libertad para una política de la liberación. *Cristianismo y Revolución*, 26, 1970.

*Cristianismo y Revolución* fue fundada en 1967 por el periodista católico Juan García Elorrio, quien la dirigió hasta su muerte, en un dudoso accidente automovilístico, en enero de 1970. Entonces su compañera, Casiana Ahumada, asumió la dirección –una función que pocas veces ocupaban las mujeres– hasta que la publicación fue clausurada por la dictadura militar en 1971 y Ahumada fue encarcelada en el penal de Rawson.<sup>9</sup> La revista funcionó como canal de difusión y toque de reunión de periodistas, sacerdotes, teólogos, intelectuales, sociólogos y militantes católicos que venían radicalizando sus posiciones bajo el influjo de la revolución cubana, el Concilio Vaticano II (1962-1965) y la encíclica *Populorum Progressio* (1967).

Entre sus calificados colaboradores se encontraban Miguel Ramondetti, Gerardo Duejo (seudónimo de Eduardo Jorge), Jorge Bernetti y Miguel Grinberg. A lo largo de cinco años, *Cristianismo y Revolución* editó treinta números de unas sesenta páginas y alcanzó a distribuir tiradas de veinte mil ejemplares. Sus artículos constituyen un valioso mirador sobre la situación política latinoamericana del periodo. Ellos exponen las reflexiones teológicas sobre la problemática de la liberación (especialmente las elaboradas por el Movimiento de Sacerdotes por el Tercer Mundo), las argumentaciones y acciones de las formaciones revolucionarias peronistas, la organización de los estudiantes católicos y las medidas impulsadas por la CGT de los Argentinos (CGTA), encabezada por Raymundo Ongaro, quién publicó varios artículos en la revista. A diferencia de *Los Libros*, la radicalización política asumida por *Cristianismo y Revolución* estuvo acompañada por la crítica a la institución académica y por la adhesión al modelo del *intelectual revolucionario* consagrado por la *II Declaración de La Habana*, el que fue puesto en línea con el peronismo revolucionario.<sup>10</sup>

Las páginas de *Cristianismo y Revolución* llevaron pocos y pequeños anuncios publicitarios. Éstos publicaban folletos, libros y seminarios del centro de investigaciones “Camilo Torres”, que animaban los colaboradores de la revista– específicamente, se anunció el seminario de Nuncio Aversa sobre teología, el de Gerardo Duejo sobre economía, el de Juan Carlos Garavaglia sobre historia y el de Oscar Terán sobre filosofía

<sup>9</sup> Si bien nuestro estudio no se centra en el funcionamiento de la lógica de género, intentamos su incorporación a los estudios de la nueva izquierda a partir de las advertencias de Scott sobre el género como una forma primaria de significar las relaciones de poder y sobre la política como un ámbito de construcción del género y de éste como construcción de aquella. Joan Scott, “El género, una categoría útil para el análisis histórico”, en *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, Comp. Marta Lamas (México: PUEG, 1996), 265-302.

<sup>10</sup> Adrián Celentano, “Insurrección obrera y compromiso intelectual. *Los Libros* y *Cristianismo y Revolución* frente al Cordobazo y el Viborazo,” *Archivos de historia del movimiento obrero y la izquierda*, n° 4 (Buenos Aires: 2014): 53-75.



marxista.<sup>11</sup> Además, *Cristianismo y Revolución* publicitó varios títulos de la editorial La Rosa Blindada y reprodujo artículos de otras revistas de la nueva izquierda como *Antropología Tercer Mundo*, de las cubanas *Casa de las Américas* y *Tricontinental* y de la chilena *Punto Final*. Las fotografías de manifestaciones, guerrillas y pintadas callejeras, aportadas por Pepe Lamarca, junto a los retratos de sindicalistas, políticos, estudiantes e intelectuales, y a la serie de caricaturas del Tío Sam a cargo de Sine, componían la gráfica de la revista.

El compromiso político de los intelectuales es abordado sobre todo en el número 26 (diciembre de 1970). Junto a dos textos sobre la cuestión universitaria aparece un artículo titulado “Dependencia cultural y cultura militante”, firmado por “Mateo de la Calle”.<sup>12</sup> Allí se cuestionan todas las expresiones culturales que estarían ligadas al imperialismo, entre ellas la obra plástica de Marta Minujin y la semiología de Eliseo Verón, e incluso las fotografías de ambos llevan el epígrafe peyorativo: “Happening y ciencia. Los bufones del rey”. Postuladas como contracara antimperialista, las fotos de los cineastas Solanas y Getino llevan el epígrafe: “*La hora de los hornos*. Cine en libertad para una política de la liberación”.

De la Calle no duda en denunciar al Instituto Di Tella como un espacio de alienación cultural y de reunión de “adolescentes marihuaneros y algunas viejas gordas del tipo Romero Brest”. Por otra parte, para el articulista es ineficaz la política de oponer a la alienación y la cultura de masas una “cultura popular”, como lo hace desde los años treinta el aparato cultural del Partido Comunista. Los mayores exponentes de este aparato -Estela Canto, Jorge Cafrune y Mercedes Sosa- no serían más que “renegados” y “teluristas”.

A estas críticas culturales le sigue “El proyecto Marginalidad. Un caso de imperialismo cultural y espionaje sociológico”. Este artículo de Roberto Carri, el sociólogo que lideraba las Cátedras Nacionales, cuestiona el gesto proimperialista de los intelectuales, sobre todo al sociólogo José Núñ, que aceptó el financiamiento de la fundación norteamericana Ford y con ello ocultó que la información sobre los trabajadores marginales y la pobreza, obtenida mediante el método marxista de investigación, estaba siendo entregada a la Ford.

En otras páginas del mismo número 26 de *Cristianismo y Revolución*, su sección “Comunicados” difunde una nota firmada por la Coordinadora de Grupos de Cine Liberación. Integraban esos grupos tanto cineastas –entre ellos los encargados de filmar los cortos “Cinenoticias de la CGT de los Argentinos” (1968-1969)- como los difusores regionales de las proyecciones clandestinas del film de Solanas y Getino; y en sus actividades participaron los responsables de *Cristianismo y Revolución*, y no pocos de sus lectores.<sup>13</sup> La nota explica y saluda la adhesión de la Coordinadora a los actos por el 17 de

<sup>11</sup> Es interesante destacar el espacio de sociabilidad compartida que, a pesar de sus apuestas políticas rivales, mantuvieron *Los Libros* y *Cristianismo y Revolución* así como su vinculación con otras revistas. En efecto, Terán y Garavaglia colaboraron en ambas, las dos revistas difundieron la denuncia del allanamiento policial a la editorial La Rosa Blindada, y un año después *Los libros* denunció el cierre de *Cristianismo y Revolución*. Además, en la última aparecieron anuncios de esa editorial y de la revista marxista *América latina*. La revista católica compartió con *Los Libros* y con la revista peronista *Antropología Tercer Mundo* la publicación de documentos obreros, como el Programa del SitraC-SitraM.

<sup>12</sup> Mateo de la Calle, “Dependencia cultural y cultura militante,” *Cristianismo y Revolución*, n° 26 (Buenos Aires, dic. 1970): 21-23.

<sup>13</sup> Mariano Mestman, “Raros e inéditos del grupo Cine Liberación,” en *Sociedad. Publicación de la Facultad de Ciencias Sociales*. UBA, n° 27 (Buenos Aires: 2008): 27-79.



octubre de 1970, pues serían un importante avance en la formación de la “conciencia nacional” legada por el gobierno peronista”.<sup>14</sup>

Los artículos dedicados en esta entrega de *Cristianismo y Revolución* a los movimientos estudiantiles y guerrilleros en Chile, Uruguay y Brasil profundizan el perfil latinoamericanista pregonado por la revista católica. La revista combina ese latinoamericanismo “combativo” con un internacionalismo “combatiente” y con ello quedan reunidos la revolución cubana, el intelectual martiniqués Franz Fanon, el Mayo Francés y el movimiento negro estadounidense.<sup>15</sup> Al igual que en las revistas, folletos y libros de la nueva izquierda europea de la época, en la publicación argentina las fotos de los vietnamitas armados aparecen junto a las de los niños y las mujeres víctimas de los bombardeos norteamericanos. Dos de las más impactantes tapas de *Cristianismo y Revolución* están dedicadas a la guerra de Viet Nam y a la violencia “Made in USA”.<sup>16</sup>

Las afinidades entre la revista católica y *La hora de los hornos* se extienden más allá de los saludos de *Cristianismo y Revolución* al film: varias imágenes de tapa de aquella pueden ser leídas como fotogramas del film, pues su estética y contenido sugieren que podrían haber aparecido en éste o remiten a algunas que efectivamente aparecieron. Precisamente, la tapa del mencionado número 26 lleva la foto de un manifestante que trastabilla entre un policía que lo pateo y otro que lo golpea con un bastón; y una escena similar, filmada en cámara lenta, se descubre en *La hora de los hornos*. Otra afinidad de ese tipo se produce en torno del dirigente gráfico Raimundo Ongaro. En 1967 es entrevistado por *Cristianismo y Revolución*, que lo presenta como el líder sindical combativo enfrentado al metalúrgico Augusto “el lobo” Vando, representante del ala tradicional del gremialismo peronista. Ese mismo año Solanas y Getino entrevistan a Ongaro para insertar en *La hora de los hornos* un reportaje que explica su línea sindical y su concepto de militancia –en el que las recurrentes citas bíblicas en latín lo tornan sumamente afín al catolicismo radicalizado de *Cristianismo y Revolución*–.

Si en las páginas de *Cristianismo y Revolución* la voz de Dios es la voz del pueblo, en el montaje de *La hora de los hornos* la voz en off es la voz omnisciente que busca el efecto de verdad junto a la cámara subjetiva.<sup>17</sup> Como veremos en el próximo apartado, los mismos recursos son determinantes en la secuencia que *La hora de los hornos* dedica a la presentación de un libro de Manuel Mujica Láinez, de su público y de su posición como intelectual en la sociedad.

## LIBROS Y ALPARGATAS EN “LA HORA DE LOS HORNOS”

La cultura nacional, negación de la cultura dominante, está expresada en el impulso de las capas más oprimidas que han tomado conciencia de su situación histórica y que no muchos años atrás

<sup>14</sup> “Comunicados,” *Cristianismo y Revolución*, n° 26 (diciembre 1970): 55-56.

<sup>15</sup> Paralelamente la revista *Los Libros* también saluda la obra de Fanon (en artículos de Eduardo Menéndez y de Rafael Urzain, “Franz Fanon. Alienación y violencia más allá del tercer mundo,” *Los Libros*, n° 13 (Buenos Aires 1970): 24-25, y a la rebelión negra, a la que le dedica un número.

<sup>16</sup> *Cristianismo y Revolución*, n° 6, 7 y 24.

<sup>17</sup> Sobre el problema de la voz *over* se puede consultar con provecho el artículo de Pablo Piedras, “La tradición del cine directo en el documental argentino contemporáneo”, *Palimpsesto*, n° 10 (julio-diciembre 2016): 1-13.



ganaron las calles coreando entre otras consignas aquella de ‘alpargatas sí, libros no’, en momentos en que el libro era el símbolo de las elites ilustradas, aliadas del enemigo.<sup>18</sup>

Solanas y Getino (1969)

El film *La hora de los hornos* fue realizado por Solanas y Getino entre 1966 y 1968. Este año se estrenó en Italia, pero el gobierno militar argentino lo censuró y sus copias circularon clandestinamente hasta 1973. En ese periodo el cine político gozaba de gran prestigio entre los intelectuales y la militancia de la nueva izquierda, y *La hora de los hornos* tendió a funcionar como un ejemplo del nuevo cine latinoamericano y de la intervención esperable del intelectual revolucionario.<sup>19</sup>

Si entre 1966 y 1968 las revistas culturales y políticas proporcionaron parte de los materiales empleados por Solanas y Getino para montar su film, durante 1969 las revistas culturales europeas y cubanas operaron como plataforma de consagración de *La hora de los hornos*.<sup>20</sup> Además del número de *Cahiers du Cinema* dedicado en 1969 a su film, Solanas y Getino publican un artículo sobre el film en *Tricontinental*, la revista cubana que circulaba a nivel mundial como vocera de la organización de solidaridad de los pueblos de Asia, África y América Latina (OSPAAAL).<sup>21</sup>

En ese artículo Solanas y Getino fundamentan su apuesta por un “tercer cine” que, producido por comandos de “cine-guerrilla”, se integraría en un disruptivo proyecto cultural revolucionario. Tanto en el film como en el artículo plantean una crítica al libro que retoma aquella oposición a las alpargatas -trazada por el peronismo en 1945- y denuncian al libro por su condición de instrumento de legitimación de la cultura liberal.<sup>22</sup>

<sup>18</sup> Fernando Solanas y Octavio Getino, “Hacia un tercer cine,” *Tricontinental*, n° 13 (La Habana 1969): 13.

<sup>19</sup> El film, cuyo título completo es *La hora de los hornos. Notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación*, está dividido en tres partes: la primera se titula “Neocolonialismo y violencia”; la segunda, “Acto para la liberación”; y la tercera, “Violencia y liberación”. El fragmento que comentamos aparece en la primera parte.

<sup>20</sup> En su teoría sobre el “tercer cine”, Solanas y Getino identifican a los cortos, entrevistas, testimonios y fotografías del film como “imágenes verídicas” que ofrecen “pruebas irrefutables” de la interpretación de la realidad argentina. Fernando Solanas y Octavio Getino, *Cine, cultura y descolonización* (México: Siglo XXI, 1973).

<sup>21</sup> Solanas y Getino lanzaron en 1972 su propia revista *Cine y liberación*, de la cual salió solo un número. Sobre la OSPAAAL ver Aldo Marchessi, “La revolución viene llegando. El impacto de la conferencia OLAS en la nueva izquierda conosureña (1967),” en *La nueva izquierda argentina. Socialismo, peronismo y revolución*, Dir. María Cristina Tortti, Comp. Mauricio Chama y Adrián Celentano (Rosario: Prohistoria, 2014).

<sup>22</sup> El artículo “Desatapar o no destapar” firmado por la crítica cultural Marta Traba y publicado en 1969 por *Marcha*, el importante semanario de izquierdas uruguayo, permite registrar la recepción del film de Solanas y la resignificación de la consigna “alpargatas sí, libros no” a fines de los años sesenta. Traba inscribe la consigna en su autobiografía y relata: “Todo esto viene al caso si pienso que yo tenía quince años cuando Perón lanzó la consigna de “alpargatas sí, libros no”, a partir de la cual los niños o los jóvenes que éramos entonces estudiantes universitarios, nos convertimos en sus enemigos implacables, ciegos y acérrimos. En frío, esa consigna, como todas las consignas, no tienen más que una descarnada significación. Es la “muerte a la cultura” de Millán Astray y de Hitler; es el fascismo en su forma más perentoriamente irracional. Pero usted, Solanas, nos devuelve la frase incrustada en su contexto [...] Ni el pueblo sobreestimaba las alpargatas o quería la quema de los libros; ni tampoco las clases altas defendían los libros como su bien más precioso porque era, como lo siguen siendo básicamente estólicas e ignorantes. Pero el pueblo sí veía el irreprimible rictus de asco y de soberbia que capta la cámara y que recorre usted. Solanas. Y ese rictus está impreso en la cara del que sabe, del que tiene acceso a la universidad, del que lee el diario repantigado en su silla giratoria; de ahí a identificar al enemigo con el lector, o supuesto lector, no hay más que un paso.” Marta Traba. “Destapar o no destapar,” *Marcha*, Montevideo, 7/9/1969.





Pero esa crítica al libro no impide que el film adopte la estructura de un libro con los correspondientes títulos, subtítulos y capítulos numerados, ni que Solanas y Getino publiquen un libro por la editorial Siglo XXI en el que sistematizan su experiencia.<sup>23</sup>

También la clave fanoniana desde la que apuesta al peronismo *Cristianismo y Revolución* es afín al peronismo que reivindica *La hora de los hornos*. El film cita reiteradamente a Fanon para cuestionar a quienes se pretenden espectadores de la lucha revolucionaria. La voz en off y varios de los entrevistados (estudiantes, intelectuales, obreros y obreras) reclaman que quien mira el film abandone su posición de espectador y devenga militante revolucionario. La voz en off, la voz *over* dominante que introduce y cierra cada capítulo, sostiene que “esto no es solo la exhibición de un film ni es tampoco un espectáculo” y luego un intertítulo cita a Fanon: “todo espectador es un cobarde o un traidor”.

El espectador devenido militante debería asumir la violencia porque, siguiendo a Fanon, ella libera al hombre y es la respuesta a nivel internacional contra el imperialismo estadounidense, especialmente en Viet Nam.<sup>24</sup> A nivel nacional, *La hora de los hornos* identifica la violencia originaria con la proscripción de Perón y con la fuerza que ejercía la dictadura militar liderada por el general Onganía. Frente a esa violencia los intelectuales que realizan el film intentan revolucionarizar el lenguaje cinematográfico para alcanzar “la liberación”. Alcanzar la liberación exige, como vimos, la lucha armada, pero también la “toma de la palabra” de las masas obreras y populares mediatizadas por la voz en off del cine político que también pone en cuestión los instrumentos de la cultura de la vieja izquierda como el libro, la edición e incluso la lectura.<sup>25</sup>

Revisemos ahora los principales argumentos presentados en el film sobre los libros, el público y la lectura. En la segunda parte, la voz en off de una locutora asegura que Argentina es “fruto de tres factores: oro inglés, brazo italiano y libro francés”.

En *La hora de los hornos* la asociación del libro con la dominación oligárquica y la dependencia del imperialismo acompaña la impugnación del conjunto del sistema educativo y de la universidad. En efecto, mientras la cámara realiza un paneo sobre el auditorio de la sala de la Academia Nacional de Derecho y Ciencias Sociales de la UBA, se escucha un audio original de un disertante y el aplauso de un público compuesto mayoritariamente

<sup>23</sup> Además, como señala Mestman, en 1971 los autores recortaban las secuencias sobre la clase media y sobre la intelectualidad que ya reconocían como exageradas y equivocadas, Mariano Mestman, “La exhibición del cine militante. Teoría y práctica en el grupo Cine Liberación,” en *Doca. Documentalistas argentinos*, 2002. Disponible en línea: [https://issuu.com/rehime/docs/mariano\\_mestman\\_-\\_cine\\_militante](https://issuu.com/rehime/docs/mariano_mestman_-_cine_militante). Consultado 10/8/2016. En uno de los tramos que fueron cortados, aparecía Franco Moggi, ex secretario de redacción de la revista *CHE*, publicación de los socialistas que, identificados con la revolución cubana, buscaron en 1961 la alianza con el peronismo; ver María Cristina Tortti, *CHE. Una revista de la nueva izquierda (1960-1961)* (Buenos Aires: CeDInCI, 2014). Moggi recita en *La hora de los hornos* los lugares comunes del antintelectualismo de los intelectuales populistas, como descalificar por “inútiles” a todos los intelectuales de izquierda a lo largo de la historia argentina.

<sup>24</sup> *La hora de los hornos* presenta numerosas fotografías de guerrilleras vietnamitas y de Ho Chi Minh. Además, aparece dos veces la famosa fotografía de la mujer vietnamita con un niño muerto en sus brazos, la imagen que fue montada en 1967 por Marta Rosler sobre fotografías de felices hogares norteamericanos. Marta Rosler, *Bringing the war home: ballons*, 1972. Ver Jacques Rancière, *El espectador emancipado* (Buenos Aires: Manantial, 2010), 31.

<sup>25</sup> Mestman emplea el concepto de “toma de la palabra” para analizar las representaciones obreras en los films de cine político argentino pos 68, como el caso de *La hora de los hornos*. Mariano Mestman, “Opciones visuales en torno a la protesta obrera. De *La hora de los hornos* (1968) a *Los traidores* (1973),” *Archivos de historia del movimiento obrero y la izquierda*, año II, n° 4 (2014): 11-29.



profesores. La voz en off del film asegura entonces que “la universidad es un órgano del poder político vigente, destinado a formar conciencias adictas al sistema” e inmediatamente se produce un corte. La pantalla muestra los asientos de un estadio y una voz en off transmite un tono de de noticias de espectáculo e invita: “y ahora vamos al salón Pepsi-Cola!”.

Entra la cámara subjetiva a un salón repleto de personas mientras se escucha música de jazz. Allí Mujica Láinez presenta su último libro: *Crónicas reales*. La cámara es siempre subjetiva y en movimiento observa desde cerca a los invitados como si fuese un invitado más. La mayoría son mujeres mayores con tapados de piel y sombreros; lujosas pulseras, collares y anillos, y hombres vestidos con saco y corbata. Sobre las mesas, bandejas con masas finas, vinos y Pepsi Cola. La voz en off del relator continúa y con ironía se funde con la voz de Mujica Láinez a quién se lo escucha enumerar los premios que lo consagran:

premio Nacional de Literatura, el Premio Kennedy, el premio Gerchunoff, el Gran Premio de la Sociedad de Escritores, que es el más importante que se da acá, la Medalla de Oro del gobierno italiano, la condecoración que dan los franceses a los escritores, muchos premios, esos que se llaman Gerchunoff, y ya ni me acuerdo.<sup>26</sup>

La cámara recorre el salón y llega a una mesa que tiene los libros editados de Mujica Láinez. Nos muestra los títulos (*Invitados en el paraíso*, *El unicornio*, *La casa*, *Bomarzo*, *Aquí vivieron*) y luego encuentra a Mujica Láinez saludando con efusividad a una mujer, y a un grupo de personas, muy sonrientes. Reaparece la voz en off del relator que prosigue con su estilo periodístico de espectáculo y pregunta “¿qué influencia ejerció sobre usted la cultura europea?” y, aunque la imagen muestra al escritor saludando, moviéndose por el lugar como si fuera su casa, abrazando a diversos invitados, se lo escucha decir “y, la influencia que ha ejercido sobre mí es muy grande”.

La cámara siempre subjetiva, se acerca a los rostros de los invitados, que beben, conversan y sonríen, y el discurso de Manucho continúa: “yo soy un hombre de formación muy europea. Desde chico yo he tenido una formación clásica, tanto es así que yo he hecho traducciones que no hubiera podido lograrlas si no hubiera sido por esa formación. No se trata de saber inglés, se trata de saber de saber el inglés pero de tener el sentido isabelino”. El montaje que realizan los directores tiñe de ironía un diálogo con un modelo del escritor liberal, de la traducción como ejercicio europeizante, de los premios como consagración prestada por las elites tanto al libro como a la edición y de la restricción de cierta lectura por el dominio de idiomas extranjeros.

La representación que propone *La hora de los hornos* se ocupa de la presentación del libro como espacio de sociabilidad de una elite, lo instala en ella como un objeto privilegiado mirado, autografiado y filmado apoyado en mesas. El libro pasa de mano en mano, aparece como un artefacto cultural que pone a los lectores, y especialmente a las

<sup>26</sup> La voz en off repite la enumeración de premios que despliega Mujica Láinez, el film refuerza el gesto desmitificador del fetiche del valor de la literatura, como describe Bourdieu “el productor del *valor de la obra de arte* no es el artista sino el campo de producción como universo de creencia que produce el valor de la obra de arte como *fetiche* al producir la creencia en el poder creador del artista [...]; la obra de arte solo existe como objeto simbólico provisto de valor si es conocida y está reconocida, es decir si está socialmente instituida como obra de arte por unos espectadores dotados de la disposición y la competencia estéticas necesarias para conocerla y reconocerla como tal...” Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (Barcelona: Anagrama, 1995), 365.



lectoras, a su servicio mientras los alinea en una fila para comprar su ejemplar autografiado. En efecto, cuando el montaje presenta a Mujica Láinez firmando ejemplares, entra a primer plano auditivo la voz en off de una relatora. Mas bajo se mantiene el murmullo del salón y se escucha hasta el final de la secuencia la voz de Mujica Láinez leyendo fragmentos de su obra. La voz en off de la relatora explica:

El pensamiento de Mujica Láinez es también el de una intelectualidad sumisa al poder neocolonial. La *intelligentzia* del sistema, una elite que traduce al castellano la ideología de los países opresores. Su cultura de segunda mano tiene como coro griego a las capas medias intelectuales. Una elite híbrida, despersonalizada, siempre disfrazada de algo: de apoliticismo o de objetividad; de indiferencia o de inteligencia.

Esta voz *over* femenina (que no puede ser la de una lectora “señora gorda tipo Romero Brest”, que caracterizaba *Cristianismo y Revolución*, sino la de las jóvenes intelectuales que se suman a la militancia política y cultural en los años sesenta) señala en esa *intelligentzia* la promoción de “ideas fuera de lugar”: la traducción como instrumento de opresión, la sumisión que produce ideas de “de segunda mano” cuya “hibridez” equivale a la falsedad. La imagen final de este apartado del film muestra las manos del escritor firmando con su pluma la primer hoja de un libro. Un corte presenta un cartel con letras blancas: “11. Los modelos”.

Si la copia, como denuncia la relatora, era sumisa, opresiva y falsa, los modelos no pueden serlo menos. El tema “Batucada” de Mikis Tehodorakis recorre este “capítulo” de *La hora de los hornos*.<sup>27</sup> Durante varios minutos el sonido se combina con unas cuarenta reproducciones, fotos, retratos y partituras con fundido encadenado. Aparecen allí desde el Partenón griego, pasando por la “Declaración de los derechos del hombre” y un detalle de “El hombre de Vitruvio”, de Leonardo da Vinci, hasta un cuadro de arte abstracto. La sucesión caótica de imágenes de la historia del arte y la política descalifica el universalismo abstracto y el tipo de lectura realizada en los países dependientes. La voz en off del relator denuncia: “desde que aprende a leer el niño de un país dependiente es asaltado por todos los modelos de una civilización que le es impuesta como único valor universal.” Luego, parafraseando al *Manifiesto comunista* el relator explica que la burguesía y el imperialismo al universalizarse como clase universalizaron la cultura para facilitar su dominio y convencer a los pueblos de su inferioridad.<sup>28</sup> Dentro de ese proceso el lector e intelectual “neocolonizado” buscaría el reconocimiento solo de las metrópolis, como ocurriría desde la época colonial. Y asegura la voz en off:

Ya en el siglo XVII los misioneros jesuitas proclamaban la aptitud del nativo para copiar las obras de arte europeas. Copista, traductor, intérprete, cuando más espectador. El intelectual neocolonizado será siempre empujado a no asumir su posibilidad creadora. Lejos de asimilar y transformar los mejores valores de otras

<sup>27</sup> Tehodorakis realizó la banda de sonido de “Z”, el film político de Constantín Costa-Gavras, laureado en 1968.

<sup>28</sup> Respecto de las masas rurales no alfabetizadas, el film responderá en el capítulo siguiente: están dominadas por los sacerdotes, los curanderos y la superstición, para mostrar esta última operación nos presenta la procesión popular de la virgen en Tilcara. A las sobrecogedoras imágenes de los campesinos se le suma la voz del sacerdote que lee el otro libro para esos pobres: la Biblia.

culturas, para construir la propia, renuncia a su capacidad de búsqueda y de invención.

De este modo la copia, la traducción, la interpretación quedan asociadas a la condición de espectador con la que el film promueve la ruptura que lleve a la acción militante. Si el libro, la edición, el público y la lectura son objetos privilegiados del intelectual “neocolonizado” y lo integran en la cultura liberal. *La hora de los hornos* presenta ordenadamente su crítica del sistema que produciría esa cultura. Primero, la universidad, luego la figura del escritor liberal con la presentación de sus libros y de su público mayoritariamente femenino para finalmente criticar la inferiorización producida por la lectura entre los sectores populares infantilizados. Si bien en el film esta crítica luego se extiende a instituciones artísticas de vanguardia como el Instituto Di Tella y a los mass media (la radio, la televisión, la publicidad) no cabe duda de que el centro de la impugnación que propone *La hora de los hornos* está en el sistema educativo. Por ello nos resulta interesante analizar el modo en que *Los Libros*, una revista de la cultura universitaria, se ocupa de otro film que también cuestiona el mundo del libro y la edición.

#### LA REVISTA *LOS LIBROS* Y SU “ALIANZA PARA EL PROGRESO”

Aunque ya Eistein [sic Eisenstein] se consideraba capaz de filmar *El capital*, solo recientemente se han comenzado a explorar las posibilidades de que el cine acceda a registros (como el ensayo) que tradicionalmente habita la palabra. Y el interés de estos ensayos (ya mezclen ficción, documental, encuesta o exposición didáctica) no depende de su capacidad para traducir un proceso verbal sino del descubrimiento de caminos propios para avanzar hacia una meta común desde distintos puntos de partida.  
Cozarisky, 1969<sup>29</sup>

El primer número de *Los Libros* apareció en Buenos Aires en 1969 bajo el sello de la editorial Galerna y la dirección de Héctor Schmucler.<sup>30</sup> Colaboraban allí José Aricó, Juan Carlos Torre y otros integrantes de la fracción de la nueva izquierda intelectual que en 1963 había fundado la revista cordobesa *Pasado y Presente* (1963-1965). En su primer editorial, *Los Libros* define su actividad como “crítica de la ideología”, y explica su posición sobre el libro: “la revista habla del libro, y la crítica que propone está destinada a desacralizarlo, a destruir su imagen de verdad revelada, de perfección a-histórica”. Desde ella promueve la crítica sistemática de las novedades bibliográficas –especialmente, la renovación de las lecturas marxistas según la matriz estructuralista althusseriana-, pero también se ocupa de los problemas señalados por la izquierda nacional y de la renovación de la literatura argentina y latinoamericana. En sus primeros años, *Los Libros* se compuso de reseñas sobre las nuevas publicaciones en historia, filosofía, economía política y sociología; además,

<sup>29</sup> Edgardo Cozarinsky, “Escritura y cine: dos tiempos verbales,” *Los Libros*, n° 2, (Buenos Aires 1969): 13.

<sup>30</sup> En el número 23 (noviembre de 1971), además de la dirección de Schmucler, se forma un Consejo de Dirección compuesto por Carlos Altamirano y Ricardo Piglia. En el número 25 (marzo 1972) se suman a ese consejo Miriam Chorne, Germán García y Beatriz Sarlo. En el número 29 (marzo-abril de 1973), Schmucler deja la dirección, que queda a cargo únicamente del consejo integrado entonces por Altamirano, Sarlo y Piglia, quienes la dirigieron hasta 1975, cuando Piglia abandona su lugar en el consejo, que permanece en manos de Sarlo y Altamirano hasta que los militares clausuren la revista en marzo de 1976.



analizó los nuevos libros relativos a la crítica literaria, el psicoanálisis y las ciencias de la educación. A partir de los setenta, las reseñas fueron acompañadas de informes, documentos y artículos de fondo.<sup>31</sup>

Si bien *Los Libros* no lo explicitó, es fácilmente advertible que las definiciones estéticas y políticas sobre el cine integraban el proyecto de transformación de la crítica buscado por la revista –que, como mencionamos, estaba marcado por los matices y tensiones entre la prescripción política y la autonomía relativa de los intelectuales-. Las reseñas sobre cine no fueron frecuentes pero las aparecidas presentaron la rigurosidad analítica y actualización bibliográfica que caracteriza a *Los Libros*.<sup>32</sup> No es nuestro objetivo el análisis general de la crítica cinematográfica en *Los Libros*, sino los nexos de la revista con los films políticos, porque entendemos que esos nexos permiten identificar ciertas rupturas de la nueva izquierda con la mirada tradicional sobre el mundo del libro y la edición.

Durante 1972, *Los Libros* dedicó un número a la guerrilla tupamara, otro a la presencia del imperialismo norteamericano en Argentina y un tercero a la relación entre psicoanálisis y marxismo. En marzo de ese año, *Los Libros* reprodujo “El cine como arma de la revolución. A los compañeros estudiantes y profesores de las escuelas de cine”, un texto programático firmado por del grupo cordobés *Cine-Documentos*.<sup>33</sup> Uno de sus apartados sostiene que “el escritor que escribe un ensayo es considerado por el editor como un trabajo productivo en cuanto pueda obtener capital por ese trabajo” y que muchos intelectuales y artistas “por el tipo de trabajo que hacen (obras, cuadros, films, obras de teatro, esculturas)” terminan siendo los productores de las ilusiones que la clase dominante y la dominada se hacen de sí mismas.

Frente a esa dominación, el texto advierte que no hay que buscar intelectuales críticos y lucidos, sino producir otra lectura de la realidad basada en una “práctica teórica”. A partir de argumentos tomados de Eisenstein y de los *Cahiers du Cinema*, se afirma que el realizador debe pertenecer a la clase revolucionaria y concluye: “la realidad, su lectura, su representación y significación en el cine están determinados por el espíritu de la clase” a la que se pertenece. En la misma página, *Los Libros* difunde una declaración de solidaridad con *Cristianismo y Revolución*, revista que había sido censurada, su último número había

<sup>31</sup> Jorge Panesi, *Críticas* (Buenos Aires: Norma, 2000); José Luis De Diego, *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo?* (La Plata: Al Margen, 2003); Adrián Celentano, “Insurrección obrera y compromiso intelectual. Los intelectuales de *Los Libros* y de *Cristianismo y Revolución* frente al Cordobazo y el Viborazo,” *Archivos de historia del movimiento obrero y la izquierda*, año II, n° 4 (2014): 53-75.

<sup>32</sup> Especialmente los textos de Edgardo Cozarinky como “Escritura y cine: dos tiempos verbales,” *Los Libros*, n° 2 (Buenos Aires 1969): 13, y “Texto inédito. Fragmentos de *Teorema*,” *Los Libros*, n° 7 (Buenos Aires 1970): 6-9. También se pueden registrar los textos de Máximo Soto (*Los Libros*, n° 8 (Buenos Aires 1970)). Cozarinsky formó parte del grupo *under* de cineastas irreverentes junto a Alberto Fischerman, Julio Ludueña, Miguel Bejo, Bebe Kamin y Edgardo Kleinman. Este grupo se diferenciaba del Grupo Goethe, integrado por cineastas concentrados en la experimentación, ver Paula Wolkowicz, “Un cine contestatario. Vanguardia estética y política durante los años setenta,” en *Una historia del cine social y político en la Argentina (1969-2009)*, Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (Buenos Aires: Nueva Librería, 2011), 411-437. Si bien en los setenta están claras las divergencias entre estos dos grupos por un lado y los grupos de cine militante por el otro, no deja de haber cruces y puntos de contacto. David Oubiña, “Argentina: el profano llamado del mundo,” en *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*, Coord. Mariano Mestman (Buenos Aires: Akal, 2016), 72-73.

<sup>33</sup> Grupo Cine-Documentos Córdoba, “El cine como arma de la revolución,” *Los Libros*, n° 25 (Buenos Aires 1972): 98-100.



sido secuestrado y su directora detenida. Y en otra página denuncia el allanamiento policial a la editorial La Rosa Blindada.

La publicación del documento militante sobre el cine y las denuncias a la censura a *Cristianismo y Revolución* y La Rosa Blindada son muestras de la creciente politización de *Los Libros*. Pero esa politización no implicará el abandono de la tarea de la crítica literaria y cinematográfica en aras de la acción política. En su número de julio de 1972, *Los Libros* publica una extensa reseña firmada por Juan Carlos De Brasi, con el título “La captación de una ausencia. A propósito de *Pequeños asesinatos*”. El film tematiza varios asesinatos perpetrados por francotiradores en los Estados Unidos; valiéndose del estructuralismo, el crítico sostiene que el análisis no debe relacionar la estructura del film con la de la sociedad, sino identificar en los cuatro relatos del film la “oposición estructural –regida por la lucha de clases- que se muestra en su ausencia determinante”.<sup>34</sup> El estructuralismo como herramienta de análisis cinematográfica y la atención al espíritu de clase en el que se inscribe el director que proponía el documento cordobés reaparecen en el número siguiente, publicado en setiembre de aquel año.

Como ya han examinado Panesi y De Diego, ese número marca un punto de viraje en el itinerario de la revista y sus animadores. Ese viraje se advierte en las respuestas a la encuesta sobre la tarea de la crítica, pero también en el título de tapa –que luego se transforma en el subtítulo de la publicación-: “Para una crítica política de la cultura”. La tapa además anuncia en el borde superior derecho el análisis del film “Heroína” y una polémica sobre “Borges y la crítica”. La crítica de la cultura como práctica, la encuesta como método y un análisis radical del cine político constituyen las operaciones centrales de este número de *Los Libros*.

Su editorial, “El silencio de Trelew”, articula dos procesos. Uno emerge determinado por la masacre de los presos políticos y la censura impuesta por la dictadura militar, proceso mirado con la lente de la crítica: Trelew es “la metáfora” y la censura es “el síntoma”. El otro proceso es la escritura de “ese gran texto clandestino y anónimo que circula entre las masas para nombrar la historia”: la prensa revolucionaria, las pintadas y los panfletos fabriles. Pero este número no despliega las cuestiones mencionadas en el editorial, sino que realiza una crítica política de la cultura.

Aníbal Ford, Luis Gregorich, Josefina Ludmer, Ricardo Piglia y Ángel Nuñez, responden la encuesta sobre la tarea de la crítica; más precisamente, sobre la cuestión de la ideología de la literatura escolar, de la diversidad de los códigos de lectura, de las condiciones sociales de legibilidad de los textos, de la relación entre sistemas extraliterarios y la producción de un texto, y de los límites de los proyectos críticos.

Ludmer será quien explicita la compleja tarea que debía asumir la izquierda intelectual: apropiarse de los espacios de edición pero también de la crítica. En su descalificación de las preguntas, señala que

no se trata de enfrentar ‘la producción de un texto’ (es decir, el proceso de la escritura, el escribir como trabajo, pero también la producción del libro como tal, su tipografía, el gramaje del papel en que se lo imprime, el lugar donde aparece, la publicidad que lo acompaña, la respuesta o falta de respuesta en los medios: en resumen, todo el circuito de su generación, fabricación, distribución y consumo) con

<sup>34</sup> Juan Carlos De Brasi, “La captación de una ausencia. A propósito de *Pequeños asesinatos*,” *Los Libros*, n.º. 27 (Buenos Aires 1972): 24-25.



‘la crítica’”, ello equivaldría a quitarle a la burguesía la “producción” pero dejarle la “crítica”.<sup>35</sup>

Y precisa: “los agentes no son solo los críticos, [...] son también los editores, que rechazan o aceptan un texto determinado”, pero también los escritores que espejan a los burgueses y sus lectores. El sistema capitalista buscaría cegar mediante el consumo a la vez que negaría y congelaría el efecto de la lectura en los que leen. Para concluir afirma: “En una sociedad socialista en la que todos leyeran por igual, en la que todos pudieran escribir, la función crítica recuperaría totalmente su sentido”.<sup>36</sup>

Otra problematización de la relación de la nueva izquierda con el mundo editorial se advierte en “La enseñanza de la literatura. Historia de una castración”, un texto de origen colectivo y firmado por Sarlo que denuncia la desactualización teórica y bibliográfica de la carrera de Letras en la UBA y con ello la importancia que tenía el acceso a los nuevos libros en esa izquierda que se estaba radicalizando.

El número entonces critica las instituciones educativas y la crítica literaria en clave estructuralista, y a ello suma la crítica cinematográfica. Horacio Prada ridiculiza e impugna *Heroína*, un film de Raúl de la Torre que traspone al cine la novela homónima, del conocido psicólogo Emilio Rodrigué, quien elaboró el guión junto al director.<sup>37</sup> Prada cuestiona la eliminación del aborto y otras cuestiones abordadas en la novela y que al cineasta parecen resultarle incómodas. Además ironiza sobre la representación de los obreros: es verosímil presentarlos con mimeógrafos en el sindicato pero poco creíble que se manifiesten sin que la policía intente reprimirlos; es una pobre oposición mostrar a unos filosofando, “tiernamente homosexuales” y chupando el mate, mientras otros son capaces de desvirgar a una joven pero incapaces de hacerla gozar, como sí lo logra el psicólogo.

En lugar de valerse del psicoanálisis para oponerse al “sistema”, *Heroína* recurriría a una vaga terapia humanista que niega el inconsciente y cae en “una ideología liberal progresista” que pretende poner las cosas de nuevo en su lugar. El oportunismo político y estético del film lo torna siervo de una sociedad a la que debería cuestionarse desde el psicoanálisis, el antihumanismo althusseriano, el marxismo y el cine político. Concluye Prada que para comprobar que *Heroína* no tiene nada que ver con el cine basta pensar “en *La hora de los hornos*” o “en Godard”. Esa mención insinúa la inscripción del film de Solanas y Getino, consagrado por Godard, en las obras saludada por *Los libros*, pero será la única referencia de la revista.

Las precisiones sobre el cine político ingresan a ese número de *Los Libros* a través de “La ficción de la ficción es realidad”, un manifiesto del cineasta Julio Ludueña.<sup>38</sup> Éste

<sup>35</sup> Josefina Ludmer, *Los Libros*, n° 28 (Buenos Aires 1972): 4-5.

<sup>36</sup> Ludmer, *Los Libros*, n° 28 (Buenos Aires 1972): 4-5.

<sup>37</sup> Horacio Prada, “Heroína: De la Torre al abismo,” *Los Libros*, n° 28 (Buenos Aires 1972): 26. Si bien no es tema que analizamos en este artículo, se puede inscribir el texto de Prada en la polémica teórica y política que se despliega en los números 25 y 27 de *Los Libros*, con el título “Psicoanálisis y política en la Argentina” y en la reseña de Ludmer sobre la novela *Heroína* de Rodrigué, que cuestiona las debilidades de las oposiciones que propone la novela y las imposturas de su autor Josefina Ludmer, “Heroína o la palabra psicoanalítica,” *Los Libros*, n° 7 (Buenos Aires 1970): 5 y 29. También en 1969 fueron estrenados dos films que ridiculizan la relación entre psicoanálisis y sexualidad en Argentina: *Sexoanálisis*, dirigida por Fernando Ayala y *Los sexoanalizados*, dirigida por Héctor Olivera. Mariano Ben Plotkin, *Freud en las pampas* (Buenos Aires: Sudamericana, 2001)

<sup>38</sup> Julio Ludueña. “La ficción de la ficción es realidad,” *Los Libros*, n° 28 (Buenos Aires 1972): 27. El film producido por Ludueña contó con José Valencia en el montaje, Bebé Kamin a cargo del sonido y un elenco

habría leído el texto en la proyección de su *Alianza para el progreso*, caracterizado por *Los Libros* como “film erótico-político, prohibido en Argentina, realizado en Argentina”. Al igual que *La hora de los hornos*, el film de Ludueña fue prohibido por la dictadura militar y consagrado por el circuito de cine de autor europeo (en 1972 fue presentado en la Quincena de los realizadores de Cannes).

El mundo es el único que cambia a los films, asegura Ludueña, y advierte que: “antes de que el cine latinoamericano se marginara para recobrar su independencia, otros sectores ya habían elegido la libertad del enfrentamiento”. En *La hora de los hornos* el pueblo era el protagonista de la historia y hablaba a través de los testimonios. Lejos de ese populismo, Ludueña señala que “en los países colonizados la verdad tiene nombres muy claros, aunque no habita sus pueblos. Tratamos de hallar el método adecuado para que pueble sus films. En el cine también existen clases y *Alianza para el progreso* pertenece a la de la ficción”.

También en oposición al film de Solanas, para Ludueña el cambio de sonido y de montaje de la información dominante, como el realizado por *La hora de los hornos*, es un arma de doble filo, pues así como las tomas fueron usadas para un sentido que el documental invierte, puede volver a cambiarse el sentido. Y tiende a ser el sistema el que dirige y ordena el registro del material. En cambio, al recrear un fenómeno, la ficción recuperaría un proceso “para explicarlo, descubrir su verdadera estructura y ensayar sobre él”. A diferencia del cine documental, el cine de ficción tendría la virtud de impedir que el sonido sea reutilizado y que las imágenes vuelvan a ser montadas. Es que en la ficción cada plano constituye una secuencia, un discurso completo.

Frente a la tradición del cine político latinoamericano (que *La hora de hornos* saluda a través de imágenes documentales de *Tire dié*, de Fernando Birri, y *Maioría absoluta*, del brasileño León Hirzman), Ludueña opta por una ficción que rompa con la previsible construcción del “realismo sin realidad” de Hollywood. Una ficción que dispute el dominio que mantiene la industria hollywoodense, “donde lo verdadero es inverosímil” y “la costurerita siempre debe dar el mal paso”. Para ello propone una ficción en la que los personajes “son símbolos, cada uno de ellos representa a una clase y la estructura dramática que los moviliza por medio de la conducta sexual, es el esquema que los intereses han trazado desde el poder para mantener la permanencia de una mentira”. La posición de la cámara, el estilo, la fragmentación, la simpleza de luz, el montaje y el ritmo deberían ser los peores. Lo mismo debería ocurrir con las conceptualizaciones y la predicción: contra lo esperable, debería presentarse una revolución que triunfa sin obreros y por el apoyo de la clase media. Es que la exposición de “lo peor” sería el único modo de presentar la “última de las contradicciones entre signo y significante”: un film “malo” para una cultura, sería bueno para la otra por la que se apuesta.

Los actores deberían distanciarse de sus roles para evitar todo naturalismo, el espectador no se entusiasmaría, debería medirlos y medirse con ellos. Tácitamente, Ludueña postula la ruptura de la mimesis representativa. A diferencia de *La hora de los hornos*, *Alianza para el progreso* no promueve la identificación entre la representación cinematográfica y el espectador. Pero ello no le impide formular ese cuestionamiento ético de la figura del espectador pasivo que recorre toda la película de Solanas y Getino. El imperialismo que ésta muestra y denuncia una y otra vez es puesto en ficción por Ludueña

---

integrado por Carlos del Burgo, Juana de Manet, Carlota Escudero, Ismael Ibañez, Mario Fogo, Lelio Lesser, Roberto Carnaghi, Lorenzo Quinteros y Héctor Malamud.





mediante una relación lesbiana forzada: la rubia bonita USA empuja a su cama a la morocha curvilínea Clase Media. Y en el manifiesto el cineasta precisa que son las ficciones las que permiten examinar “la cruel esterilidad de los vínculos coloniales”.

Además, precisa el manifiesto: “cada tiempo del film es el máximo posible del mínimo posible, porque cada secuencia es una muestra en escala de otros hechos. Una escala alegórica determinada por la ideología del film”. La cámara, la actuación y el escenario serían los elementos que describirían la realidad y su análisis dialéctico debiera estar marcado por la oposición entre el film y el código del espectador, entre los planos sociales y la economía sexual que adoptan. Bajo esta lupa acerquémonos a la secuencia de *Alianza para el progreso* que aborda el libro, la edición y el público.

### EN BUSCA DE LA PEOR ALIANZA CON LOS LIBROS Y LA EDICIÓN

En los primeros minutos de *Alianza para el progreso*, el espectador queda frente a un general argentino que, en alianza tanto a la mujer que da las órdenes, USA, como a un empresario y un sindicalista, acaba de bombardear la ciudad para montar autopistas. Pero antes se debe eliminar a los guerrilleros que acechan desde los escombros. Luego la película nos presenta a *Lucho Ruptura*, un intelectual de vanguardia y poco creíble, como los que aparecían en *La hora de los hornos* y eran cuestionados en *Cristianismo y Revolución*. En el caso de Ludueña, se trata de un artista que pregona la liberación desde su obra y no ve contradicción en venderla al empresario y a USA. Minutos después, Clase Media tiene sexo con el empresario a cambio de un cheque y busca convencerlo de que él la necesita. Además, Clase Media aparece aceptando una relación lesbica con USA, en este caso es a cambio de viajes a Estados Unidos. Esos personajes se vinculan a través de un secuestro: los guerrilleros se llevan al empresario para negociar los reclamos obreros y la destrucción de un radar colocado por el general.

La cultura del libro irrumpe en el film de Ludueña a través de una extensa secuencia que comienza con un intertítulo que parodia a los de *La hora de los hornos*: “Antes nos colonizaban con Sinatra ahora con Joan Baez”. A continuación, un plano nos presenta a *Lucho Ruptura*, un joven de unos treinta años con todos los rasgos del intelectual hippie y comprometido: es flaco y alto, viste pantalones amplios y lleva un gran medallón, anteojos y barba corta. No falta ninguno de sus instrumentos de trabajo: un escenario vacío, libros, un piano, una máquina de escribir, una botella de vino y el vaso, con el que luego brindará por su contrato con USA para hacer los murales en la autopista de la ciudad arrasada. Al acercarse la cámara, conocemos la escenografía de su obra de teatro de vanguardia. En una alegoría de los *happenings* de Marta Minujin y del Di Tella, vemos una estructura giratoria de madera que, en forma de torre, exhibe carteles que denuncian a la CIA, el hambre, el bombardeo de Hiroshima, la guerra de Viet Nam y las novelas en primera persona. Lucho toca la guitarra y canta al lado de un piano cargado de libros y cuadros, hasta que es interrumpido por Clase Media, una morocha veinteañera de vestido corto, zapatos y cartera. Con esa llegada, la desacralización de la escritura y la ridiculización del intelectual comprometido se tornan explícitas. La joven le pregunta “¿por qué primero lo escribe a máquina y después lo pasa a mano?” y el intelectual contesta con una insólita referencia a la cosificación del hombre por la máquina: “No puedo permitir que la máquina sea el cauce por el que se deslizan mis ideas creadoras. Estoy preparando con esta música un espectáculo de protesta que me permitirá llegar al pueblo.”



A continuación el artista le muestra los cuadros de ese espectáculo “duramente social”, de un realismo que remite a Antonio Berni y que tendría una “acción dramática con acciones físicas que tratarán de describir un texto que hice introspectivo para aumentar la valoración de la pobreza”. Entonces la joven introduce uno de los problemas que recorre a toda la nueva izquierda, “¿no teme a la censura?”, y el intelectual ensaya un optimismo cultural con el que nuevamente su compromiso queda ridiculizado, pues su intento de llegar al pueblo queda entrampado en la libertad individual: “¿Censura? esa es nuestra más trágica enemiga! Ella corta toda la libertad de crear. Aunque hay maneras de presentarle batalla y ganarle. Hay maneras de expresarse y ganarle aun a costa de cualquier precio ¡la libertad es fundamental para un artista! Esa es la lucha primera de un intelectual comprometido con su pueblo”.<sup>39</sup>

La ridiculización alcanza a los viajes de los intelectuales a Rusia y a la admiración por la actividad creadora que tienen las clases medias que realizan trabajos rutinarios. Ingresa entonces la cultura del libro de izquierda al conjunto de objetos desacralizados por el film. Dice Lucho con orgullo: “mi último libro *La aptitud es América* es uno de los best sellers del año... tan solo en la última edición se han vendido veinte mil ejemplares, ¿qué tal eh?”. Al igual que los asistentes a la presentación del libro de Mujica Láinez que aparecían en *La hora de los hornos*, aquí la Clase Media mira el libro, toca su tapa, confiesa que no lo leyó pero que lo conoce “de nombre, igual que a usted”. Entonces el director encuentra la posibilidad de precisar la ideología que promueve el film y para la que busca – sin ofrecer precisiones- sujetos revolucionarios más consistentes. Lucho dice: “es la lucha de un hombre, un hombre burgués, que descubre la hipocresía de su clase y sucumbe ante ella. Demuestro que todos los seres normales como usted en realidad son enfermos por un sistema que los enajena, que la sociedad debe cambiar, de lo contrario sucumbirá ante su propia podredumbre”.

Luego de la entrada en escena de la escritura, del libro de izquierda como *best seller* y de la conquista del público al que se le ofrece una obra agresiva, la relación mercantil emerge en las palabras del intelectual que sin rodeos pregunta: “aquí tengo un ejemplar ¿me lo compra?”. Clase Media hojea el libro con indiferencia y pregunta por el precio de un cuadro porque es “más grande”. La docilidad del intelectual ante el mercado no tiene límites, ya que contesta que “es la mejor inversión que pudiera hacer” y halaga el supuesto “buen gusto” de su compradora. Pero la frustrada venta pone en escena más complejidades de la relación mercantil: Clase Media recuerda que no tiene efectivo ni cheques y propone un intercambio que aceptará el intelectual: “lo que tengo para ofrecerle es promoción”. Y el intelectual se entrega al mercado, como luego lo hará frente a USA y al Empresario: toma de la mano a Clase Media y le pregunta por los tipos de promociones y al enterarse de que se trata de “promoción en diarios y revistas, soy periodista”, exclama “¡magnífico!”.

Si en *La hora de los hornos* la secuencia sobre el libro terminaba con la cámara subjetiva enfocando las manos de Mujica Láinez autografiando un libro, en el film de Ludueña el intelectual comprometido toma una lapicera, abre el libro y asegura: “se lo voy

<sup>39</sup> Resulta interesante la ironía de Ludueña, ya que participó en 1970 junto con Alberto Fischerman, Rafael Filipelli, Miguel Bejo, Luis Zanger, Dodi Scheuer y otros cineastas en “La noche de las cámaras despiertas”. Una noche en la que rodaron cortos individuales en solidaridad con el Instituto de Cine de la Universidad Nacional del Litoral al que lo habían censurado y amenazaban con el cierre. La proyección de los cortos en Santa Fe desató un conflicto con los militantes radicalizados del público. Uno de esos cortos, hoy perdidos, fue filmado por Jorge Cedrón y se titulaba paródicamente *La hora de los trastornos*. Beatriz Sarlo, *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas* (Buenos Aires: Ariel, 1998).

a firmar bien grande”. Pero cuando está a punto de escribir la dedicatoria, se desencadena una situación inesperada e inverosímil: entra un soldado portando una ametralladora de juguete; Clase Media y Lucho Ruptura alcanzan a esconderse y una guerrillera obrera que sale de atrás de la escenografía, también con una ametralladora de juguete, mata al militar.<sup>40</sup> Siempre con el libro en la mano, Lucho Ruptura se asegura que la guerrillera se haya ido y le explica a Clase Media “saben lo que hacen, la violencia es el camino, por aquí... debería estar al lado de ellos”. Luego de mirar el cadáver del militar, concluye “la juventud es nuestra esperanza, el cambio se avecina” y llevando en una mano el libro y en la otra a Clase Media, sale de escena.

La trama comienza a resolverse cuando el general y USA matan al sindicalista y simulan que fue obra de los guerrilleros. Además de quedar desprestigiados, los guerrilleros pierden a uno de sus compañeros, quien es capturado, violado, torturado y asesinado por los soldados subalternos.<sup>41</sup> Los guerrilleros matan al empresario secuestrado y buscan al intelectual para que ocupe el lugar del guerrillero muerto. Así, el cuerpo del torturado representa la práctica militante de quienes consideran superado el libro del intelectual comprometido, al igual que en *La hora de los hornos*, donde la tortura no tenía representación, pero la violencia represiva y la muerte integraba el repertorio de potenciales consecuencias para la militancia de quienes rechazaban el mundo del libro de Mujica Láinez.

Si bien el intelectual se niega a tomar las armas porque debe estrenar su obra (“la cumbre del estructuralismo”), los militares lo matan cuando entran al teatro y se enfrentan con los guerrilleros.<sup>42</sup> Frente a lo previsible, Ludueña elige “lo peor”: los guerrilleros triunfan gracias a la sorpresiva aparición del campesino. Muerto el intelectual, en la última escena quedan la obrera y el campesino, que hacen el amor en la orilla del río mientras USA se aleja de ese río en bote.

## CONCLUSIÓN

Con este recorrido por revistas y films intentamos registrar en la producción cultural de la nueva izquierda el problema de la crítica política al libro, y con ello el problema de la forma estética, del trabajo ficcional y de las estrategias políticas. Como señala Ranciere, estos tres espacios configuran un vínculo específico con el *nosotros* de la política y queremos especificar al interior de ese nosotros de la política, que las mujeres aparecen ligadas a dos representaciones contrapuestas. En varias escenas están subordinadas al escritor como intelectual e integran el público y el mercado. Tanto en el registro documental de la presentación del libro de Mujica Láinez como en la ficción de la Clase

<sup>40</sup> Ese soldado muere varias veces en el film y reaparece en diferentes escenas.

<sup>41</sup> En *Informes y testimonios sobre la tortura en Argentina* (1972) el director platense Carlos Vallina radicaliza el abordaje de la tortura al intercalar la ficción (las perturbadoras escenas de fuerte teatralidad, inspiradas en trabajos de Alejandra Boero), con el registro documental (lecturas de cartas escritas en cautiverio y entrevistas a madres de torturados, como Reina Diez).

<sup>42</sup> Al ser ametrallado, Lucho Ruptura grita: “No disparen, soy un intelectual”. La escena parodia una conocida anécdota relatada por Juan José Sebrelli. En 1959 Oscar Massota y otros amigos habrían irrumpido en la casa de Abelardo Castillo para golpearlo a causa de los ataques que este le dirigió a Carlos Correas, a propósito de su cuento “La narración de la historia”. Cuando entraron a la casa de Castillo se les interpuso la madre de este al grito de “¡no le peguen, es un escritor!”.

Media, las mujeres resumen la frivolidad de las elites ilustradas y su enajenación en la sociedad neocolonial. Pero en otras escenas son quienes interrumpen la subordinación con su toma de la palabra e incluso de las armas. Aparecen, en el documental, con sus voces *en off* denunciando la alienación del intelectual liberal y al “coro griego” que constituirían las clases medias o, en la ficción, emergen como guerrilleras o rompen con el lugar de espectadoras. Estas representaciones cinematográficas convergen con el proceso que también involucra a las revistas culturales: la creciente participación de las intelectuales militantes que escriben, traducen, ensayan y –aun en minoría- disputan la dirección de los canales de expresión y los espacios de reunión de la nueva izquierda intelectual.

Las revistas de la nueva izquierda agitaron “grandes políticas” dentro de las que la crítica ideológica y el arte asumían la transformación radical de la experiencia sensible. Inscribiendo al mundo del libro en la experiencia estética, los dos films que analizamos emprendieron de modo diverso esa transformación. Sea mediante el montaje documental y la voz en off, o a través de la ficción y la búsqueda de “lo peor”, ambos se preocuparon por impugnar, desde el arte, las representaciones vigentes del libro, la edición, la escritura y la lectura. Y esa impugnación aparece como un requisito para conformar un nuevo nosotros de la política marcado por la transformación revolucionaria de la sociedad capitalista y la supresión del arte en su promesa histórica.

La trama de revistas, manifiestos y films que reconstruimos materializaría una “política del arte”, esto es, un conjunto de representaciones y prácticas que, en nuestro caso, les presenta al espectador y al lector el mundo del libro y la edición, y su necesidad de transformarlo. Al interior de esa trama se anudarían las tres lógicas señaladas por Ranciere. En cuanto a la lógica representativa (que pretende producir efectos mediante representaciones), *La hora de los hornos* denuncia las posiciones del escritor y de sus lectores y lectoras, escindidos tanto de las masas letradas urbanas como de las masas iletradas rurales. Al irrumpir en *Cristianismo y Revolución*, el film introduce en esta revista de la nueva izquierda las representaciones críticas de la posición del libro en los lugares académicos (la universidad) y artísticos (el happening). Y, de modo más general, identifica al cine como un instrumento cultural del peronismo revolucionario. *Alianza para el progreso* subraya la condición de fetiche que libro tiene para los autores y junto a ello parodia las representaciones del mercado, de las operaciones publicitarias y de la escritura (sofisticación superflua inscrita en la banalidad del happening). La ridiculización del intelectual y los libros que se pretenden revolucionarios alcanza el paroxismo cuando se representa el absurdo triunfo de la guerrilla. Al ingresar en *Los Libros* este film introduce la desconfianza ante los cineastas comprometidos y/o populistas que le asignan al cine un papel importante en la tarea de transformar el mundo.

La lógica estética –productora de efectos por la suspensión de los fines representativos- es clara cuando una voz en off en *La hora de los hornos* proclama: “esto no es la exhibición de un film ni un espectáculo”, y cuando un intertítulo asegura; “todo espectador es un cobarde o un traidor”. En ambos casos se insta al espectador a salir de una supuesta pasividad para pasar a la acción. Por su parte, *Alianza para el progreso* rompe al menos en dos momentos la inmanencia de la representación: el sindicalista “el lobo” Vandor es asesinado pero inesperadamente se levanta y, deviniendo actor, muestra a cámara el cartel “¿Quién mató al lobo?”; y la espectadora y lectora que obedeciendo al actor-guerrillero abandona su butaca y sube al escenario para participar del tiroteo.

La lógica ética –vinculante de las formas del arte y las de la política- se advierte cuando una voz en off de *La hora de los hornos* cede la palabra al “compañero relator” y declara que ese compañero y el film protagonizan las luchas revolucionarias. En cuanto a *Alianza para el progreso*, Lucho Ruptura muere junto a su libro y su obra, aunque no quiera combatir, mientras su lectora y espectadora se suma a los guerrilleros. Aun cargado de ironía, el manifiesto de Ludueña contribuye a la identificación: todo es malo para esta cultura porque sirve para luchar por otra.

Desde esas tres lógicas, el arte político desplegó una crítica política al libro que emergía de la potencia ante una revolución inminente y se recortaba ante los límites de la censura estatal y la amenaza de la tortura.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUILAR, Gonzalo. “La hora de los hornos: historia de su recepción.” En *Cine argentino. Modernidad y vanguardias 1957-1983*, Dir. Claudio España. Buenos Aires: FCE, 2005.
- ALTAMIRANO, Carlos, Dir. *Historia de los intelectuales en América Latina. II. Los avatares de la “ciudad letrada” en el siglo XX*. Buenos Aires: Katz, 2010.
- ALVAREZ, Emiliano. “Tiempo Contemporáneo. Una editorial de la nueva izquierda intelectual.” *Políticas de la Memoria. Anuario de Investigación e Información del CeDInCI*, n° 13 (2013): 133-141.
- BOURDIEU, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Intelectuales política y poder*. Buenos Aires: Eudeba, 2000.
- CAMPO, Javier. “Filmando teorías políticas: dependencia y liberación en *La hora de los hornos*”. *Política y Cultura*, n° 41 (2014): 65-88. Consultado el 8 de octubre de 2016.
- CAMPOS, Esteban. *Cristianismo y Revolución. El origen de los Montoneros. Violencia, política y revolución*. Buenos Aires: EDHASA, 2015.
- CELENTANO, Adrián. “El maoísmo argentino entre 1963 y 1976. Libros, revistas y periódicos para una práctica política.” *Políticas de la Memoria. Anuario de Investigación e Información del CeDInCI*, n° 14 (2014):151-165.
- \_\_\_\_\_. “Insurrección obrera y compromiso intelectual. *Los Libros y Cristianismo y Revolución* frente al Cordobazo y el Viborazo.” *Archivos de historia del movimiento obrero y la izquierda*, año II, n° 4 (2014): 53-75. Consultado el 2 de marzo de 2016.
- <http://www.archivosrevista.com.ar.ca1.toservers.com/contenido/wp-content/uploads/2014/06/Celentano.pdf>.
- DARTON, Robert. *El beso de Lamourette. Reflexiones sobre historia cultural* Buenos Aires: FCE, 2010.
- DE DIEGO, José Luis. *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo?*. La Plata: Al Margen, 2003.
- \_\_\_\_\_. *La otra cara de Jano. Una mirada crítica sobre el libro y la edición*. Buenos Aires: Amperstand, 2015.



- DUJOVNE, Alejandro. *Una historia del libro judío. La cultura judía a través de sus editores, libreros, traductores, imprentas y bibliotecas*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2014.
- LENCI, Laura. “Cristianismo y Revolución (1966-1971): una primera mirada”. *Cristianismo y Revolución*. Buenos Aires: CeDInCI, 2004.
- MARCHESSI, Aldo. “La revolución viene llegando. El impacto de la conferencia OLAS en la nueva izquierda conosureña (1967).” En *La nueva izquierda argentina. Socialismo, peronismo y revolución*, Dir. Cristina Tortti, Comp. Mauricio Chama y Adrián Celentano. Rosario: Prohistoria, 2014.
- MESTMAN, Mariano. *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. Buenos Aires: Akal, 2016.
- \_\_\_\_\_. “Opciones visuales en torno a la protesta obrera. De La hora de los hornos (1968) a Los traidores (1973)”. *Archivos de historia del movimiento obrero y la izquierda*, n° 4 (2014): 11-29. Consultado el 7 de marzo de 2016.  
<http://www.archivosrevista.com.ar.ca1.toservers.com/contenido/wp-content/uploads/2014/06/Mestman.pdf>.
- \_\_\_\_\_. “Raros e inéditos del grupo Cine Liberación”. *Sociedad. Publicación de la FCS-UBA*, N° 27 (2008): 27-79.
- \_\_\_\_\_. “La hora de los hornos, el peronismo y la imagen del Che”, en *Doca. Documentalistas argentinos*. Consultado 12 de abril de 2016. <http://docacine.com.ar/articulos/metsman01.htm>.
- MOLLIER, Jean Ives, Maris Midori Deaecto. *Edicao e Revolucao. Leituras comunistas no Brasil e na Franca*. Belo Horizonte: Atelie Editorial-UFMG, 2013.
- PANESI, José. *Críticas*. Buenos Aires: Norma, 2000.
- PETRA, Adriana. “Los intelectuales latinoamericanos y el imperialismo cultural. El caso del Proyecto Marginalidad.” *Políticas de la Memoria. Anuario de Investigación e Información del CeDInCI*, n° 8/9 (2008/2009): 249-260.
- \_\_\_\_\_. “Editores y editoriales comunistas: El caso de Problemas de Carlos Dujovne.” En Primer Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición (2012). [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.1945/ev.1945.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1945/ev.1945.pdf).
- PEÑA LILLO, Arturo. 2005. *Memoria de papel. Los hombres y las ideas de una época*. Buenos Aires: Continente.
- PIGLIA, Ricardo. “Ernesto Guevara, el último lector.” *Políticas de la Memoria. Anuario de Investigación e Información del CeDInCI*, n° 5 (2004): 13-31.
- PIEDRAS, Pablo. “La tradición del cine directo en el documental argentino contemporáneo”, *Palimpsesto*, n° 10, (julio-diciembre 2016): 1-13.
- OUBIÑA, David. “Argentina: el profano llamado del mundo” en Mariano Mestman. Coord. 2016. *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. Buenos Aires: Akal.
- RANCIERE, Jacques. *El espectador emancipado*, Buenos Aires: Manantial, 2010.
- RIBADERO, Martín. “Política editorial, proyecto intelectual y literatura de izquierdas: notas sobre el caso de la editorial Indoamérica (1949-1955).” *Políticas de la Memoria. Anuario de Investigación e Información del CeDInCI*, n°13 (2013):143-155.

- ROMERO, Luis Alberto. "Una empresa cultural: los libros baratos." En *Sectores populares, cultura y política*, Leandro H. Gutierrez, Luis Alberto Romero, 45-67. Buenos Aires: Sudamericana, 1993.
- RIVERA, Jorge B. "La forja del escritor profesional (1900-1930)." En *Capítulo. Historia de la literatura argentina*, Tomo IV. Buenos Aires: CEAL, 1980.
- SARLO, Beatriz. "Intelectuales y revistas. Razones de una práctica." *América. Cahiers du CRICCAL*, IV-V (1993): 9-16.
- \_\_\_\_\_. *La maquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas*. Buenos Aires: Ariel, 1998.
- SCOTT, Joan. "El género, una categoría útil para el análisis histórico." En *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, Comp. Marta Lamas, 265-302. México: PUEG, 1996.
- SLIPAK, Daniela. *Las revistas montoneras. Como la organización construyó su identidad a través de sus publicaciones*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2015.
- SOLANAS, Fernando. *La mirada. Reflexiones sobre cine y cultura. Entrevista de Horacio González*. Buenos Aires: Puntosur, 1988.
- SORA, Gustavo. "El libro y la edición en Argentina. Libros para todos y modelo hispanoamericano." *Políticas de la Memoria. Anuario de Investigación e Información del CeDInCI*, n° 10-11-12, Buenos Aires, 2012.
- \_\_\_\_\_. "Misión de la edición para una cultura en crisis. El Fondo de Cultura Económica y el americanismo en Tierra Firme." En *Historia de los intelectuales en América Latina. II. Los avatares de la "ciudad letrada" en el siglo XX*, Dir. Carlos Altamirano. Buenos Aires: Katz, 2010.
- \_\_\_\_\_. "Edición y política. Guerra fría en la cultura latinoamericana de los años 60." *Revista del Museo de Antropología*, n° 1 (2008): 97-114.
- \_\_\_\_\_. *Traducir el Brasil. Una antropología de la circulación de las ideas*. Buenos Aires: del Zorzal, 2003.
- TARCUS, Horacio. *El socialismo romántico en el Río de la Plata. 1837-1852*. Buenos Aires: FCE, 2016.
- \_\_\_\_\_. *Marx en Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.
- \_\_\_\_\_. "El corpus marxista." En *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 10. Eds. Noé Jitrik y Susana Cella. Buenos Aires: Emecé (1997); 465-500.
- TORTTI, María Cristina. *CHE. Una revista de la nueva izquierda (1960-1961)*. Buenos Aires: CeDInCI, 2014.
- WOLKOWICZ, Paula. "Un cine contestatario. Vanguardia estética y política durante los años setenta". Lusnich, Ana Laura y Piedras, Pablo. *Una historia del cine social y político en la Argentina (1969-2009)*. Buenos Aires: Nueva Librería, 2011.
- ZIZEK, Slavoj. "Mao Tse-Tung, el señor marxista del desgobierno." En *Sobre la práctica y la contradicción. Slavoj Zizek presenta a Mao*, Mao Tse-Tung, 67-78. Madrid: Akal, 2010.