

Fernando Solanas, una mirada al nuevo cine latinoamericano y al nuevo cine argentino

La periodización del cine en Argentina, trajo consigo la posibilidad de mirar hacia atrás y reconocer en diferentes etapas, la reiterada aparición de corrientes y modos cinematográficos que permearon la producción de varios autores, diferenciándolos entre sí y entregando a cada periodo una caracterización que reunió varios elementos que tienen que ver con el montaje, modos de representación, progresión narrativa, enunciación de los discursos y el lugar de los realizadores que se ubicaron en una u otra época. Así también, a la hora de destacar cuáles son estas diferencias, se da cuenta del panorama social por el que atraviesa la Argentina a lo largo de su historia.

El cine documental sobre todo, ha tomado como referencia problemas y situaciones reales para generar su texto y hablar de otras cosas que se alejan más de la intención espectacular y puramente estética, para ubicarse en un modo de representación más acercado a la crítica y la denuncia.

Es el documental uno de los géneros que a nivel mundial, se ha fortalecido como una forma de ver y hacer ver la realidad del otro que no conocemos. Desde la cotidianidad de los esquimales en la bahía de Hudson (Canadá), documentada en la década del 20 por el antropólogo, explorador y cartógrafo Robert J. Flaherty en el reconocido documental “Nanook el esquimal”, éste género ha permitido a los directores de cine abandonar la ficción para —si bien sigue siendo una interpretación subjetiva—, encarar discusiones y realidades desde la propia mirada de los personajes. En Argentina no ha sido distinta la motivación de documentalistas que en uno u otro momento de la historia decidieron hablar de ella y antepusieron a las versiones oficiales, nuevas historias que introducen otras visiones, las que generalmente estuvieron al servicio de ideas y pensamientos políticos. Es el caso de los dos grupos más destacados durante la época en la que surgían no sólo en Argentina, sino en países como Brasil y México, la mayor pro-

ducción de cine político, en manos de grupos como Cine Liberación y Cine de la base, en el primero de los casos.

Aún cuando otros directores escogieron la ficción para tratar temas políticos, fue el documental el que en principio, abrió las puertas a la discusión política en Argentina, con la película de Fernando Solanas y Octavio Getino *La Hora de los Hornos*, un texto cinematográfico eminentemente político cuya finalidad es convertirse en una herramienta para difundir un claro pensamiento: El Peronista.

Argentina, 1973. Han pasado 6 años de dictadura militar y 18 años de exclusión electoral de uno de los movimientos de mayor afiliación política, el peronismo¹. 1973 es el año donde se exhibe por vez primera en Argentina la película “*La Hora de los Hornos. Neocolonialismo y violencia*”, luego de haber pasado por la crítica de varios países a nivel mundial, y censurada a nivel nacional, la película de Fernando Solanas y Octavio Getino, se expone en la escena local y logra incorporarse como uno de los documentos más valiosos e importantes de un largo periodo agitado y de convulsión, que buscaba dar inicio a la lucha popular por la reivindicación de los derechos humanos, sobre todo laborales y salariales de los hombres y mujeres en Latinoamérica.

La Hora de los Hornos ha sido materia de trabajo de escritores, pensadores, cineastas, investigadores, políticos, estudiantes y sindicatos, entre otros tantos que se acercaron a la proyección cinematográfica bajo los parámetros del tercer cine, que aparece en contraposición con el primer y segundo cine. La película de Solanas y Getino se divide en tres partes: Neocolonialismo y violencia, Acto para la Liberación y Violencia y Liberación; cada una de las cuales traza un mapa de la situación y crisis social que hasta entonces se vive en la Argentina, debido a la intervención

¹ Indica el movimiento político creado por Juan Perón en Argentina. Este movimiento es bautizado en 1948 por Perón con el nombre de Justicialismo, para referenciar su lucha por la justicia social. Fermín Chávez, historiador del peronismo, admite para el concepto definiciones desde el punto de vista de una doctrina, a partir del hecho político social, o desde lo cultural porque abarca tanto lo social como lo político y lo cultural.

militar, a la violación de los derechos de los trabajadores y es un manifiesto explícito a la reivindicación de la lucha popular en la voz de los menos favorecidos.

En el artículo “Antecedentes del cine político latinoamericano” de Susana Vellegia y Octavio Getino², se explica cómo este proceso de reivindicación popular emergió no sólo en Argentina, países latinoamericanos como Bolivia, México y Brasil -por nombrar los que produjeron mayor número de películas de cine político- también se sumaron a estas voces de reivindicación del pueblo latinoamericano y fue así como en el resto del mundo, sobre todo en el continente europeo, se empezó a hablar de este tercer cine como un nuevo cine, siendo *La hora de los Hornos*, el film inaugural de esta etapa.

Venezuela fue el primer país latinoamericano en que se exhibió de manera pública en 1968 la película, después de haber sido difundida de manera clandestina en Argentina y exhibida en la muestra internacional de cine de Pésaro, Italia. Lo importante de este suceso, es ver como para esta época varios cineastas latinoamericanos giraban alrededor de la misma movilización política de cada país y fueron precisamente estos encuentros en festivales y muestras de cine donde empezaron a surgir con mayor intensidad, los debates alrededor del cine como herramienta para la revolución, desde cada postura ideológica y estética de los directores. “Estos debates, que habían estado circunscriptos a espacios locales, a partir de entonces —y por más de una década— se socializarán en términos latinoamericanos. La pasión que campeaba en los debates, estaba presente, no sólo en el énfasis beligerante y militarista de algunos cineastas —según la situación social y política de sus países de origen— sino también en el relativo enfrentamiento que aparecía entre quienes proponían dicha opción en términos ideologistas, y quienes, de manera más pragmática, no estaban dispuestos a abandonar los problemas básicos de la

² Getino Octavio, Vellegia Susana. Antecedentes del cine político latinoamericano, en *El Cine de “Las historias de la Revolución”*. Págs. 35 – 54.

industria y el mercado tradicional de nuestras cinematografías”, anotan los autores.

El texto de Getino y Vellegia, hace un recorrido por las causas que en distintos países, empezaron a generar estas movilizaciones cinematográficas, sobre todo las relacionadas con el orden político, como dictaduras militares en países como Chile, Argentina y Uruguay y conformación de grupos guerrilleros urbanos y rurales en Colombia, México y Bolivia; como resultado, en los encuentros de realizadores latinoamericanos éstas discusiones fueron ampliamente tratadas y en los festivales que prosiguieron durante tres años consecutivo desde 1967 en Viña del Mar, se dieron cita los autores que conformaron este *Nuevo Cine Latinoamericano*, una ola de nuevas formas de enunciación con elaboraciones teóricas e ideológica muy fuertes.

El debilitamiento como movimiento a finales de los 70 hizo que el nuevo cine, sin desaparecer, se convirtiera en una corriente a la que todavía muchos realizadores acuden como forma de expresión desde el documental o la ficción. Es el caso de Fernando Solanas, quien después de *La Hora de los Hornos*, continuó produciendo films de enunciación política como el argumental *Los Hijos de Fierro* de (1975), *El Exilio de Gardel* (1985), *Sur* (1988), *El Viaje* (1991), *La Nube* (1998), *Memorias del Saqueo* (2004), *La Dignidad de los Nadies* (2005) *Argentina Latente* (2007).

Solanas produce *La Hora de los Hornos* en medio de un agitado clima social y económico, convirtiendo el documental en un elemento fundamental para el cine de intervención política o de liberación, que empezaba a surgir con títulos de diferentes autores que hicieron parte del cine liberación, cuyo interés cinematográfico se desplazó hacia un tipo de cine más contestatario, directo y trasgresor. Y fue precisamente este hecho, lo que obligo a Solanas, como muchos otros cineastas, actores, intelectuales y artistas, a vivir en el exilio durante la crisis política. “Vanguardias políticas y vanguardias artísticas comenzaban a experimentar así las consecuencias de una derrota política que, además de vivirse dramáticamente en la Argentina, se extendía también a otros pue-

blos de América Latina”, anotan Getino y Vellegia en su artículo.

Simpatizantes del Peronismo, Solanas y Getino en la primera parte de la película, *Neocolonialismo y Violencia (95 minutos)*, contraponen a la historia oficial una nueva historia, basada en los testimonios y notas conseguidas a lo largo de una búsqueda de nuevas voces, la de trabajadores, estudiantes y miembros de una parte de los intelectuales; se caracteriza esta primera parte por la crítica al neocolonialismo, a la dependencia ideológica de todos los países latinoamericanos y es característico de este tipo de cine, el modo referencial hacia Cuba, otro de los países que durante la época, vivió la más importante re estructuración política, luego de la revolución cubana en 1959; Solanas en *La Hora de los Hornos* se refiere a Cuba como el único país libre de América. En la segunda parte, *Acto para la Liberación (120 minutos)*, más que en la primera, se explicita el interés militante y revolucionario través de la propia voz de Fernando Solanas, quien hace las veces de narrador e invita de manera directa a la apertura del debate entre los trabajadores, padres, madres, jóvenes, estudiantes, para que se pronuncien ante su situación de oprimidos. Sin embargo, el debate se plantea siempre en nombre del grupo cine liberación, no de Solanas como único militante.

Franz Fanon, Fidel Castro y El Ché Guevara, son citados en algunos momentos de la película, y a través de los discursos e imágenes de estos tres personajes, se pone de manifiesto la necesidad de seguir el camino de la revolución, la reflexión y la independencia ideológica, a través de la revolución social y nacional. Son tres voces que aparecen en el ensayo. El caso de Franz Fanon³, se basa fundamentalmente, en la referencia a “Los Condenados de la Tierra”, relacionando este texto literario con el filmico. **“El hombre colonizado se libera en y por la violencia”. “Todo espectador es un cobarde o un traidor” Fanon.**

La Hora de los Hornos es una película sobre la liberación, por eso

³ Frantz Fanon (1925-1961) nació en la colonia francés de Martinique. Aunque trabajó como médico y psiquiatra, es conocido por sus aportes al campo de los estudios postcoloniales. Escribió varias obras, incluyendo el libro muy influyente *Piel negra, máscaras blancas* (1952). Los condenados de la tierra, su último libro, fue publicado en el año de su muerte por Jean-Paul Sartre (Poulos).

se incluye a Fidel y su discurso a nivel general. Cuba es el referente no sólo del cine político en Argentina, es su revolución la que alienta a los directores que se interesaron en el cine como instrumento político, para generar su discurso en pro del cambio y la revolución contra el sistema. Cuba es el motor principal del compromiso de la nueva cinematografía en toda América Latina.

A sólo un año de la muerte del Ché, *La Hora de los Hornos*, hace un despliegue importante del significado que tiene la revolución en América latina, en manos de hombres y mujeres que mueren haciendo la revolución. La segunda parte de la película está dedicada a Ernesto Ché Guevara, el hombre de una de las luchas más importantes en América Latina.

En el aparte “De textos y contextos” de su artículo sobre *La Hora de los Hornos* y la Imagen del Che, Mariano Mestman⁴ amplía la importancia que tiene la imagen del Che no sólo para los cineastas de la época, sino en general la influencia que representó para el grupo de artistas e intelectuales que encaminaron sus producciones hacia la referencia del hombre que tras años de lucha social y política, había muerto representando la valentía y el honor latinoamericano. “La figura del Che había funcionado en Argentina a lo largo de la década del sesenta, asociada a la Revolución Cubana, como una suerte de horizonte unificador en lo político para diferentes fracciones intelectuales de izquierda. Tras su asesinato en Bolivia en octubre de 1967, su imagen encontraría inmediatamente un lugar destacado en producciones culturales. Entre los artistas plásticos, por ejemplo, se sucedieron una serie de obras y acciones. A fines de noviembre de ese mismo año, bajo el genérico nombre “homenaje a Latinoamérica”, se convocó una muestra colectiva en homenaje a “un hombre que representa a nuestra América” —en alusión al Che— en la que cada artista presentó su trabajo en un bastidor de 1m. X 1m. sobre la silueta del rostro del Che trabajada con técnica libre. A poco de inaugurada en el local de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP), en

⁴ En Secuencias. Revista de Historia del Cine, Madrid, núm. 10, julio de 1999; Pág. 52 – 65. “La Hora de los Hornos”, el peronismo y la imagen del Che. Por Mariano Mestman.

pleno centro de Buenos Aires, la muestra fue clausurada por la policía”, puntualiza el autor.

La imagen del Ché Guevara muerto, que aparece hacia el final de la primera parte de la película fue controversial; varias reediciones de la película hicieron que se fuera acortando esta imagen y en su reemplazo fueron apareciendo hechos como discursos de Perón y Evita, del Cordobazo⁵ y la masacre de Trelew⁶, entre otros; lo que se consideró por algunos cineastas militantes de la época, como un abandono de los postulados iniciales.

“En este marco, en su versión original, el extenso fragmento final de *La Hora de los Hornos*, con la imagen del Che funcionaba en la propuesta de cine liberación como “opción”; articulando la primera parte del film, destinada a denunciar la situación de dependencia nacional y regional, y la segunda parte, la crónica del desarrollo de lo que consideraban el movimiento de liberación en Argentina: el peronismo, en el gobierno (1946–1955) y en la resistencia (desde 1955). De ahí que si la primera parte estaba dedicada “al Che Guevara y a todos los patriotas que cayeron en la lucha por la liberación latinoamericana”, la segunda lo estaba al “proletariado peronista”, anota Metsman.

La figura del narrador se utiliza de principio a fin, aún cuando las imágenes superpuestas con música y citas textuales que convierten la película en un ensayo y dan ya un significado preciso de la intención del film, es fundamental la construcción de los textos narrativos que acompañan cada tema. Edgardo Suarez, Maria de

⁵ El cordobazo fue el inicio de un proceso de agudización de la protesta social y la lucha armada ocurrido en [Argentina](#) el [29 de mayo](#) de [1969](#), en la por entonces industrializada ciudad de [Córdoba](#), capital de la provincia del mismo nombre.

⁶ El 22 de agosto de 1972 en la base naval Almirante Zar fueron asesinados 16 presos políticos que habían sido trasladados allí, seis días antes, luego de que se efectivizara una acción conjunta de las organizaciones Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR), Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) y Montoneros, que permitió la evasión de seis Jefes guerrilleros reclusos en la cárcel de Trelew quienes, tras abordar un avión civil previamente secuestrado por un grupo comando, lograron refugiarse en Chile, gobernado por el socialista Salvador Allende.

la Paz y Fernando Solanas, intervienen a lo largo de la estructura narrativa para dar cuenta de estadísticas, cifras y problemas que han generado la crisis. *Neocolonialismo y violencia*, es de las tres partes de la película, la única donde los narradores no se convierten en figuras partícipes y su presencia se limita a las anotaciones textuales de un discurso más explicativo que de opinión. No es el caso de las dos partes siguientes, donde el narrador tiene voz y voto, invita de manera directa a la participación de quienes como él, están interesados en la militancia política. Esto hace más evidente la intención explícita del documental como herramienta o vehículo ideológico de Solanas y Getino. Rupturas y pantalla en negro en varios momentos de la película, son la apertura al debate.

Solanas hace frente a la represión, desde su que hacer cinematográfico y es desde la necesidad de la revolución nacional, social e ideológica, desde donde habla el film. Arremetiendo con duras críticas hacia la clase media de Argentina, la narración en la película mezcla imágenes de la ciudad, con música clásica y el narrador cambia el tono, introduciendo la forma del relato irónico para describir lo que sucede en Buenos Aires. "...epicentro de la política colonial, ciudad blanca de una América mestiza, ciudad apéndice de las grandes metrópolis, aquí un gaucho es tan exótico como en Francia o en Italia, lugar de la gran clase media, la pequeña burguesía..... eterna llorona de un pueblo perturbado, piensan que el cambio es necesario pero a la vez imposible.... Cuidadosa del status, del prestigio, de ilusiones vanas...".

Concluyendo esta trilogía, *La Hora de los Hornos*, *Violencia* y *Liberación* (45 minutos), propone una nueva postura frente a la crisis, contra la impunidad, contra el sistema monopolista yankee⁷, contra las víctimas del neocolonialismo y por la convivencia pacífica.

⁷ Según el diccionario American English, en 1683 el vocablo "yankee" mantenía el significado de pirata. Sin embargo durante la guerra de independencia en Estados Unidos las tropas inglesas nombraban así a los llamados "rebeldes de las colonias".

Obtener una visión del cine político no sólo en Argentina, sino en países donde este modo de hacer ver otras realidades sociales han permitido una nueva forma del lenguaje cinematográfico, que transforma y ubica en diferentes planos el papel de los receptores, la ideología, el paso de la intención estética y poética a una reflexión de la vida misma a través de un lenguaje más accesible, sin por ello ser básico o simplista.

La Hora de los Hornos es un documental que muestra la postura política y social de sus realizadores, establece la aparición del tercer cine a partir de una visión cinematográfica con fines políticos y anuncia la llegada del nuevo cine, representado no sólo en la innovación del lenguaje y la forma del ensayo, sino en el interés político y de renovación social que integra la pieza cinematográfica. Poniendo al espectador en un lugar distinto, haciéndolo partícipe y proponiéndole un debate abierto a la reflexión, al pensamiento y a la acción. “una película sobre la liberación, sobre una etapa inconclusa de nuestra historia, no puede ser sino una película inconclusa, una película abierta al presente y al futuro de la liberación. Tiene que ser completada y desarrollada por sus protagonistas”, Fernando Solanas.

En el artículo de Gonzalo Aguilar La Hora de los Hornos: Historia de su recepción⁸, se realiza una lectura sobre la película en el tiempo, dada su repercusión en la historia no sólo del cine político en Argentina, sino a nivel mundial como film inaugural del nuevo cine latinoamericano. En diferentes países y en varias épocas, La Hora de los Hornos fue tomada desde numerosas perspectivas y re interpretada por quienes leyeron entre los fragmentos de la película, además de las intenciones irrestrictamente políticas y revolucionarias, un cuestionamiento al cine como institución “En este gesto radica el verdadero ímpetu vanguardista de la película, ya que desde el punto de vista de las técnicas y los procedimientos, presenta pocos aportes – o en todo caso- lo que resulta novedoso en estos aspectos deriva no tanto de las manipulaciones que se ha-

⁸ Gonzalo Aguilar. La Hora de los Hornos: Historia de su recepción. 1966-1973. Págs. 497 – 499.

cen sobre la forma cinematográfica sino de la naturaleza abierta, indeterminada e inacabada del film”.

A nivel internacional, en Italia y Venezuela, el film tuvo gran resonancia que se contraponía con la clandestinidad con que se proyectaba en Argentina. “El interés que suscitó *La Hora de los Hornos* en el extranjero constituyó una legitimación para la película y para el movimiento Tercer Cine, que combinado con su distribución clandestina, la constituyó en uno de los hitos del cine mundial (...) en la actualidad, la recepción del film tiene algo de arqueología: ya no es un instrumento de lucha sino un documento de un pasado demasiado diferente”, resalta el autor.

América Latina es un territorio si bien no unido por las mismas luchas, sí han sido las mismas guerras y el propio dolor por lo que se perdió como países colonizados, lo que hace que en unos países más que en otros, se intensifique esta búsqueda de una nueva visión social y democrática; el cine político Argentino ha promovido una movilización del pueblo mal llamado tercer mundista, en estos tiempos donde la globalización puesta a beneficio de las grandes potencias mundiales, es necesario que se escuchen otras voces. El cine político no renunciará nunca al mensaje, aún cuando en ocasiones se le acuse de instrumentalizarse al servicio de una causa, acusación esta que es de por sí política, asumiendo la muerte ideológica o fin de la historia.

Argentina 2004. Treinta y seis años desde la primera trilogía de Solanas *La Hora de los Hornos*. Se estrena *Memorias del Saqueo*, el primero de los tres documentales que produce Solanas, durante el periodo de cine contemporáneo. A partir de esta fecha y hasta el 2006; se estrena año por año, los nuevos tres documentales de éste director, empeñado en tomar por materia prima, la realidad social de Argentina.

Memorias del Saqueo (2004), *La Dignidad de los Nadies* (2005) y *Argentina Latente* (2006), es la segunda trilogía de Solanas, una radiografía del panorama político, económico y social de Argentina en el siglo XXI. Desde *La Hora de los Hornos*, Fernan-

do Solanas no producía documentales, es desde este lugar, desde su propia voz como realizador, desde donde cuenta los hechos que han transcurrido en Argentina en la actualidad y lo hace tomando prestados nuevos recursos cinematográficos que corresponden también a este nuevo periodo de la cinematografía nacional: El Cine Contemporáneo. Sin embargo, es necesario aclarar que aún cuando a Fernando Solanas, dentro de la historia del cine argentino se le pueda nombrar dentro de esta clasificación de nuevo cine, su verdadera importancia como director nacional se da a partir del cine político en la década del 60. Es desde esa postura desde la cual Solanas encara las discusiones en cada documental, desde la necesidad política y social de un militante que en la actualidad continúa su trabajo como realizador.

Explicare a continuación, algunas características importantes del Nuevo Cine Argentino, corriente que abarca toda la producción nacional inaugurada a partir de películas como *Rapado* de Martín Rejtman en 1991 o *Pizza, Birra y Faso* de [Bruno Stagnaro](#) e [Israel Adrián Caetano](#) en 1997. Desde entonces, tanto la estética como los temas de abordaje y la propia concepción narrativa de los directores de cine, ha sido clasificada tanto por la crítica como por los medios –estos con mayor frecuencia– como “novedosa”, pues sin tener ningún rasgo en particular que tiene que ver con la intención ideológica –como sucedió con el cine político– que homogenice una sola tendencia, sí se han establecido algunos signos particulares en este tipo de cine:

El primero de ellos es el de la procedencia de los directores de este nuevo cine, la mayoría estudiantes egresados de escuelas de cine nacionales que aprendieron a hacer sus películas, en medio de la formación académica y profesionalizaron más que en otras épocas, el oficio de la cinematografía. En oposición a directores de otras etapas, los cuales se formaron a través y por la cinefilia, los que aprendieron a hacer cine viendo cine, no tenían formación universitaria o académica en el sentido estricto del término.

De otro lado, el nuevo cine se apoya en concepciones de planificación, estructura y desarrollo que difieren de las utilizadas por el cine

hasta la década del ochenta: mayor utilización de la cámara estática que de la cámara en movimiento, escasez de diálogos, actuaciones minimalistas.

Si bien es cierto que una de las particularidades de este nuevo cine es su pretensión de establecer una ruptura con modelos anteriores y autodenominarse innovador, es necesario hacer énfasis en que no puede vérselo como en muchas de las críticas y artículos que circulan en medios y universidades como la única de las etapas del cine argentino que ha logrado establecer una radical diferenciación y consagrarse como un tipo de cine más solemne. Si así fuere, no se podría pensar en etapas a posteriori, porque todo tipo de cine que surge en relación al anterior va a ser nuevo y lo ha sido en varios momentos de la historia, pero se le denomina de una u otra manera teniendo en cuenta su concepción o intención ya sea estética o ideológica.

Así las cosas, reconociendo este nuevo cine como otro momento de la historia cinematográfica que empieza en los noventa y en el que nos encontramos con nuevos directores y mayores producciones cinematográficas que en años anteriores, abordaremos en esta parte del trabajo, algunos aspectos relacionados con la primera película de la segunda trilogía de Solanas, el documental *Memorias del Saqueo*, estrenado en el año 2004.

El documental *Memorias del Saqueo*, inicia con una sucesión de imágenes y textos que se refieren a la dura crisis del país. Declaración de estado de sitio, cacerolazos, argentinos y argentinas que hablan sobre cómo los bancos los han robado. *Memorias del Saqueo* es no sólo la memoria del pueblo, es directamente la memoria de Solanas que trae una discusión sobre la deuda, el robo, los robos que gobierno tras gobierno saquearon al país.

La pobreza, la miseria, la crisis económica que desembocó en estos y otros factores, son procesos que ante la mirada de Solanas se vuelven los causantes de un país en guerra, de un país saqueado por la corrupción política y por la represión que —aunque distinta a otras épocas— sigue llevando de la mano las ruinas de las clases populares.

Memorias del Saqueo es la memoria de Solanas no como director sino como Argentino. Hablando ya no en nombre de un grupo —el

cine liberación—, sino desde el suyo propio, aborda la discusión sobre toda esta continuidad de tragedias económicas que conllevan a otras de carácter moral. Utilizando el mismo recurso fragmentario de *La Hora de los Hornos*, *Memorias del Saqueo* dispara a lo largo cada secuencia, testimonios que uno a uno narran la historia sobre las desapariciones, ésta vez las del orden económico, las que en manos de los políticos que aparecen con nombre y apellido durante cada uno de sus gobiernos, han dejado vacías las arcas nacionales y han abierto las puertas a la desigualdad social y a las crisis monetarias más graves de Argentina en los últimos tiempos.

Si *La Hora de los Hornos* fue un ensayo cinematográfico activista, reivindicador de los derechos y por la liberación de las represiones de cientos de años, *Memorias del Saqueo* es un documento testimonial que presenta una Argentina actual en crisis, la que en el 2004 atravesaba por uno de sus peores momentos en la economía y que necesitaba recuperarse, que necesitaba recordar cómo se había llegado a éste estado de estancamiento y retroceso del patrimonio financiero nacional, para iniciar el cambio. Desde el título, la película da cuenta de un panorama desalentador que debe ser recordado, almacenado como las memorias de un robo perpetrado por las clases políticas dominantes y que han dejando más pobres a los que siempre han sido pobres y saqueado a la clase trabajadora para el beneficio de unos cuantos.

Fernando Solanas es un director cinematográfico de líneas vanguardistas, el uso del lenguaje documental al servicio de un partido político, causas sociales e ideologías, lo ubican en un lugar donde pocos han llegado. Su cine se actualiza y es tal vez entre los directores que emergieron durante el periodo de cine político en Argentina, el único que hoy por hoy continúa desarrollando su que hacer cinematográfico. Así como el país que en su documental *Memorias del Saqueo* se puede ver, contrapuesto al de la década del 60, el cine de Solanas es cambiante. Éste director encara la discusión sobre la situación de Argentina desde su propia postura; se evidencia cada vez más entre una y otra película la necesidad de hacer ver su propio punto de vista, características éstas propias del nuevo cine, donde se empieza hablar de historias personales, es el narrador hablando de sí mismo. Y aunque el caso de Solanas

es particular debido a que no pierde su intención militante y política, es claro el desplazamiento que hay hacia la crítica individual.

Cabe resaltar que este breve recorrido por dos de las producciones filmográficas más emblemáticas de Fernando Solanas como lo son *La Hora de los Hornos* y *Memorias del Saqueo*, ha sido realizado en el presente trabajo con el fin de poner sobre la mesa la discusión no sólo de la importancia histórica del cine político que se hizo y se sigue haciendo en Argentina, sino también descubrir cómo el lenguaje cinematográfico se traduce en nuevas maneras de contar a lo largo del tiempo, perteneciendo a una u otra época, pero sin dejar por eso de ser de alguna manera, el medio a través del cual se manifiestan los pensamientos e ideologías del propio autor, el cual re descubre su propia realidad social y la cuestiona; como en el caso de Solanas y su postura a lo largo de los años, tanto en el nuevo cine Latinoamericano de los 60, como en el nuevo cine Argentino de los 90. Su tesis sigue siendo la misma, política y revolucionaria.

A nuestros colaboradores

Poligramas es una revista de publicación periódica semestral, editada por la Escuela de Estudios Literarios de la Universidad del Valle. Tiene como objeto central divulgar artículos, avances e informes de investigación sobre Literatura Colombiana y Latinoamericana de nuestras/os docentes y estudiantes de postgrado, así como de investigadores nacionales e internacionales.

Cada autor es responsable de los enfoques, las interpretaciones y las opiniones expresadas en su trabajo. Por lo tanto, el Comité Editorial no asume responsabilidad alguna sobre las ideas expresadas en los artículos publicados, ya que estos no expresan la ideología, ni la interpretación del Comité o de la Escuela de estudios literarios.

La revista Poligramas mantiene correspondencia solamente con las colaboraciones solicitadas. A quien se le publica un artículo, se le entregan dos ejemplares del número en el que aparece su texto. Si usted, estimado lector/a, desea publicar en Poligramas, puede presentar su texto bajo las siguientes normas:

1. Los artículos de crítica, interpretación, reseña o avance de investigación discurrirán, de preferencia, sobre Literatura Colombiana o Latinoamericana.
2. El texto debe presentarse en un disquete como archivo de Word (Versiones 7.0, 6.0 ó 5.0), anexando una copia en papel blanco tamaño carta, en letra Times New Roman tamaño 12, con espaciado 1.5. El máximo de cuartillas para artículos es de 20 y para reseñas de 5.
3. Se debe adjuntar una corta referencia biográfica de quien escribe el texto, incluyendo: nombre y apellidos completos, ciudad y país de nacimiento, último título académico, institución donde

trabaja, cargo que desempeña, título de la investigación de la cual proviene el artículo, y títulos de las últimas publicaciones con su respectivo año y ciudad de publicación.

4. De igual manera el artículo debe ir acompañado de un resumen, entre 8 y 10 líneas, a manera de presentación del mismo.
5. Anexar al final del artículo la bibliografía utilizada, en orden alfabético, así:
 - 5.1. Para libros y folletos: Apellidos y Nombre del autor/a, Título, Editorial, Ciudad, fecha. Así:

Bonilla, María Elvira, Jaulas, Planeta, Bogotá, 1984.

- 5.2. Para artículos de revista: Apellidos y Nombre del autor/a, “Título del artículo”, Nombre de la revista, número, Editorial y/o Nombre Institución que publica, Ciudad, fecha, páginas. Así:

Ágredo Piedrahita, Óscar, “El Odio es más fuerte que dios”, Poligramas, N°. 17, Universidad del Valle, Escuela de Estudios Literarios, Cali, 2002, pp. 63-73.

- 5.3. Para obras colectivas, cuando son dos los autores/as: Apellidos y Nombre del primer autor/a y Nombre y Apellido del segundo autor/a, Título, Editorial, Ciudad, fecha. Así:

Builes, Carlos y Ángela Pietagrua, De los goces del cuerpo, Himeneo, Medellín, 1994.

- 5.4. Cuando son tres autores/as: Apellidos y nombre del primer autor/a y Nombres y Apellidos de los otros dos autores/as, Título, Editorial, Ciudad, fecha. Así:

Jaramillo, M. M, B. Osorio y Ángela Inés Robledo, Literatura y

narrativa colombiana del siglo XX, Vol. 1, Ministerio de Cultura, Bogotá, 2000.

- 5.5. Cuando son cuatro o más autores/as, se escriben el Apellido y el Nombre del primero y en seguida la expresión latina et al. o la expresión y otros. Así:
Osorio, José Jesús, y otros, Nueva novela colombiana, 8 aproximaciones críticas, Sin Frontera Editores, Fundación Literaria Botella y Luna, Cali, agosto de 2004.

- 5.6. Para capítulos o artículos de antologías: Apellidos y Nombre del autor/a, “Título del artículo”, en: Nombre y Apellido del compilador, Título del libro, Editorial, Ciudad, fecha. Así:

Cortázar, Julio, “Algunos aspectos del cuento”, en: Lauro Zavala, Teorías del cuento, I: Teorías de los cuentistas, UNAM, México, 1997.

- 5.7. Para cuentos, ensayos, capítulos de un libro de un solo autor/a: Apellidos y Nombre del autor/a, “Título del texto”, en: Título del libro, Editorial, Ciudad, Fecha. Así:

Talese, Gay, “Frank Sinatra está resfriado”, en: Fama y oscuridad, Grijalbo, Barcelona, 1975.

6. Los pies de página quedan reservados para comentarios, digresiones, apuntes, precisiones, discusiones, etc. En caso de usarse para referencias bibliográficas, éstas se anotarían con índice numérico, Nombre y Apellidos del autor/a, Título del libro, Editorial, Ciudad, Fecha, páginas. Así:

2 Harold Alvarado Tenorio, Ensayos, los poetas de la guerra de los Mil días, Universidad del Valle, Cali, 1994, p. 115.

7. Si las citas o referencias, se señalan dentro del texto, deberán

indicarse del siguiente modo: Apellido del autor/a, año de la publicación del texto y número de página. Así:

Se afirma entonces que “el conflicto político y militar se presenta como un enfrentamiento entre buenos y malos, ángeles y demonios...” (Henao, 2003: 55).

O así:

Como afirma Henao “el conflicto político y militar se presenta como un enfrentamiento entre buenos y malos, ángeles y demonios...” (2003: 55).

Los artículos recibidos no implican su publicación. Los evaluadores y el Comité Editorial seleccionan los trabajos según criterios de calidad, pertinencia, originalidad, rigor investigativo, carácter de inédito y cumplimiento de las normas anteriormente expuestas. Asimismo, los artículos recibidos serán evaluados por pares de universidades locales y extranjeras.

Poligramas

Valor de la suscripción anual (dos números):
En el Valle del Cauca: \$17.000
En territorio Nacional: \$22.000
América Latina: US\$ 8, más gastos de envío.
Norte América: US\$ 12, más gastos de envío.

Nombre: _____

Dirección: _____

Teléfono: _____

E-mail: _____

Para comodidad y seguridad consignar en la cuenta 248400189 – 2 del Banco de Bogotá, en cualquier ciudad del país, a nombre de Consorcio Universidad del Valle, Facultad de Humanidades, cuenta UNIR. Conserve la fotocopia del recibo de consignación y envíelo, vía fax al 3313598.

Versión electrónica: www.poligramas.univalle.edu.co
Correo electrónico: poligramas@univalle.edu.co

