

Fernando Solanas: del cine político a las metáforas de un país

José Agustín Mahieu

A principios de la década de 1960 se desarrolló en Argentina (y en otros países latinoamericanos) un movimiento cinematográfico que se apartaba drásticamente del engranaje aceptado de la producción comercial: tenía antecedentes más o menos lejanos, como la escuela documental inglesa, el cine ruso de Eisenstein y Pudovkin, casi siempre apoyado en el documento social.

Documental o no, exhibido en los canales habituales cuando podía sortear las censuras o deliberadamente *underground*, este cine militante hecho por lo general por jóvenes apartados de la industria del espectáculo, tenía objetivos claros: la denuncia social, la crítica al «sistema» y en última instancia, apuntaba a la revolución.

En este marco, donde los países latinoamericanos se debatían entre las oligarquías tradicionales y los movimientos militares dictatoriales, con miseria y opresión endémicas, esos cineastas independientes eligieron un camino difícil y sin estrellas. Uno de ellos era Fernando Ezequiel Solanas, nacido en Olivos (1936) que había empezado como director de un corto romántico (*Seguir andando*) mientras realizaba *spots* publicitarios y escribiendo música para los mismos.

Cuando la censura rechazó el proyecto de un filme colectivo donde varios cortometrajistas (entre ellos Solanas) narraban en sendos episodios la génesis de un golpe de Estado (*Los que mandan*) con la supervisión de un cineasta italiano de visita en Argentina, Valentino Orsini, quedó claro que el camino «normal» estaba cerrado para proyectos ideológicamente molestos.

Lo irónico de aquel episodio –recuerda Solanas– es que pocos meses después un golpe de Estado militar derrocó al gobierno constitucional de entonces. Es probable que ese fallido intento del cual formaba parte este joven cineasta, fuera una motivación para su famoso y controvertido filme *La hora de los hornos*, un título clásico del cine político latinoamericano. Su gestación fue larga y difícil con un rodaje azaroso casi todo en 16 mm, concluido en 1968, justo cuando muy lejos de allí el Mayo Francés sacudía a los jóvenes europeos.

La hora de los hornos tenía tres partes de más de una hora cada una. La primera parte del tríptico era una especie de prólogo donde con rápido montaje se enumeraban las fases históricas del «dominio» imperialista de los pueblos latinoamericanos: la explotación económica, la corrupción política y la colonización cultural.

La segunda y tercera, más discursivas y analíticas, exploraban el panorama político argentino desde la óptica peronista como parte de ese movimiento. Estos segmentos llevaban títulos y proponían pausas para interrumpir la proyección y dar paso a la discusión ideológica. Esta propuesta, que participaba del discurso polémico y propagandístico, sólo se cumplió en las exhibiciones clandestinas, que fueron muchas hasta que pudo exhibirse públicamente (sólo la primera parte) tras el triunfo en las elecciones del peronismo (1973).

Las exhibiciones del filme no tuvieron tanto éxito de público como se esperaba tras su carrera clandestina. En Europa fue pronto saludada como una cumbre del «cine político»; el crítico Louis Sarcerelles, en *Le Monde* lo comparó con el mítico filme de Eisenstein *El acorazado Potemkin*.

Transiciones

Como las turbulencias de los años 60 hacían creer en la posibilidad de una revolución social que terminase con las injusticias del sistema capitalista imperante –con el Che Guevara y la Revolución Cubana como ejemplo tangible– el cine de esa época reflejaba en distinta medida y en diferentes aspectos esas mismas creencias. La realidad demostró muy pronto que el arte, por más revolucionario que intente ser, no influye en su destinatario, el público. De ese modo, el cine militante quedó confinado a cenáculos intelectuales convencidos, mientras el gran público seguía arrastrado por la industria del entretenimiento.

Ciertos cineastas comprometidos pensaron entonces –como Marco Bellocchio– que las ideas revolucionarias debían elegir un camino más sutil y «atacar al enemigo desde dentro». Pero el cine más valioso siempre fue testigo y crítico de su tiempo. Otra cosa es que puede influir en las conciencias. El secreto deseo del arte –cambiar el mundo– no es tarea de un día.

Así fue que la soñada revolución del Tercer Mundo fue progresivamente despojada de finalidad, mientras las dictaduras invadían muchos países con el apoyo discreto de las potencias dominantes. En Argentina, persistía la proscripción del peronismo y los demás partidos políticos, y Solanas junto a Octavio Getino (también colaborador de *La hora de los hornos*) rodaba

en 1971 dos filmes claramente proselitistas: *Actualización política y doctrinaria para la toma del poder* y *Perón, la revolución justicialista*. Al año siguiente, Solanas prosigue su militancia ideológica con *Los hijos de Fierro*, una obra ambiciosa llevada a cabo con recursos precarios en un medio progresivamente represivo. A caballo entre el documento y la ficción, hacía una alegoría donde el personaje de Martín Fierro era asimilado al caudillo Perón, pero mostraba al mismo tiempo el conflicto entre la izquierda y la derecha del peronismo, que estallaría poco después que el partido recobrará el gobierno en las elecciones de 1973.

El clima del momento era poco propicio para este tipo de filmes políticos (de hecho algunos de sus intérpretes fueron posteriormente asesinados por los paramilitares) y Solanas tuvo que exiliarse antes de concluir el montaje. Durante su estadía en París rodó el documental *Le regard des autres* (1979), con producción francesa.

Gardel y los exilios

No es raro que este periodo vivido en París se haya reflejado en *Tangos, el exilio de Gardel*, que es la historia de varios exiliados y también la creación de una especie de teatro-ballet que se va formando a través de los bosquejos que un autor envía desde Buenos Aires. La evolución de un estilo que hasta entonces se apoyaba sobre todo en la austeridad documental, se hizo muy clara en *Tangos, el exilio de Gardel*: fantasía visual, música e intermedios bailados constituyen ahora el entramado de la ficción poética. Pero hay otros exilios antiguos: el primero es el que llevó al general San Martín, héroe de la independencia y libertador de Argentina, Chile y Perú, a recluirse en Boulogne-sur-Mer, apartado de las luchas civiles de su patria. El filme, realizado en 1985, es el final provisional de un largo y azaroso periplo. En 1974, antes de terminar *Los hijos de Fierro*, es asesinado uno de sus protagonistas, Julio Troxler, y Solanas recibe amenazas de muerte de la «Triple A». El golpe militar del general Videla, en 1976, precipita las cosas. Solanas, buscado por un comando de la Marina, viaja a España semanas después. Sus compañeros del Grupo Cine Liberación también son perseguidos. A Gerardo Vallejo (el realizador de *El camino hacia la muerte del viejo Reales*) le ponen una bomba en su casa de Tucumán y viaja a Panamá y luego a España. A Octavio Getino le allanan la casa y debe partir a Perú. Como los hijos de Martín Fierro, se van en sendos rumbos hacia nuevas aventuras.

La primera etapa del exilio de Solanas comienza en España, donde se instala con su familia en las afueras de Barcelona a principios de 1977 y desde

septiembre en París, donde da clases en el CNAM. En 1978 realiza viajes por Valencia, Elche, Orihuela y hasta Portugal, escribiendo el guión de *Viento del pueblo*, inspirado en la vida y los poemas de Miguel Hernández. Debía realizarse en 1979 en coproducción con Producciones Z de Barcelona, pero no se llevó a cabo.

El primer guión que escribe entre 1980 y 1982 se llamó *Los tangos de Homero* (aludía al poeta Homero Manzi) que luego reescribe y se convierte en *El exilio de Gardel*. Diversos problemas retrasaron el rodaje (en principio una coproducción entre la Gaumont francesa y el director Kurdo Ilmar Guney, el realizador de la película turca *Yol*) hasta que en 1985 se puso en marcha como producción francoargentina con apoyo del entonces ministro de cultura francés Jack Lang. Esta obra de ruptura, sobre todo estética, obtuvo un éxito considerable, sobre todo en Argentina donde la vieron más de un millón de espectadores y también en otros países, sobre todo Francia. Únicamente permanece sin estrenar en España.

Sumariamente, la historia cuenta cómo un músico, Juan Dos, trata de montar en París una obra, que llama «tanguedia» con las notas que un misterioso Juan Uno envía desde Buenos Aires. En este relato político-musical, donde la coreografía cobra notable relieve, hay momentos que podrían denominarse de «realismo mágico»: uno, la secuencia en que llega un fantasmagórico Carlos Cardel; otro donde el viejo historiador Gerardo (Lautaro Murúa) recibe la visita del general San Martín, y toma unos mates con Gardel. La música de Astor Piazzola y las canciones del propio Solanas rodean con un fascinante clima toda una serie de historias de exilios.

En Buenos Aires, Solanas escribe y prepara *Sur*, realizada entre 1986 y 1988. *Sur* también cosecha numerosos premios, entre ellos el de mejor dirección en el Festival de Cannes. Conviene detenerse en varios aspectos de su estructura y sus personajes: en una sola noche fantasmagórica, esos personajes, vivos o muertos, reviven sus historias. Hay otra vez una meditación sobre el exilio, pero desde el regreso.

En su libro *La mirada*¹ Solanas dice: «... todo mi esfuerzo en *Sur* fue romper el relato lineal, no sólo mezclar los tiempos, sino fundir pasado, presente y futuro: escenas vividas, escenas que se están viviendo y escenas que se temen o se desean vivir. Es decir, he tratado de construir un relato en donde interactúan continuamente los tres tiempos a partir de los dos protagonistas, más las escenas y temas de todos los personajes secundarios. Lo que he buscado proponer al espectador es que nos acompañe a una suerte

¹ Fernando «Pino» Solanas: *La mirada, reflexiones sobre cine y cultura, Entrevista de Horacio González, Puntosur Ediciones, Buenos Aires, 1989.*

de «VIAJE». El Viaje del regreso y del reencuentro a través de los dos protagonistas. Temas centrales son los del regreso al amor y la recuperación de las memorias perdidas.»

El difícil reencuentro entre Floreal, un hombre excarcelado una noche –la acción se sitúa al fin de la dictadura militar, octubre o noviembre del 83– y su mujer Rosi, no se produce, aunque ella sale a buscarle

Ambos quedan separados, vagando por un espacio y un tiempo «absolutamente mítico». Para Solanas, esa historia es «una suerte de metáfora sobre el regreso de todo un pueblo, de un país a otro tiempo». Esa noche fuera del tiempo con todos sus fantasmas es el núcleo central de la película. También la historia de un hombre medio que no puede escapar a la historia del país. De todos modos, lo más notable de *Sur* es que sin que su autor haya prescindido de sus posiciones políticas y sociales tan definidas, ha trascendido el realismo plano y convencional para abrir sus relatos a una libertad formal y estética que enriquece sus propuestas.

Del viaje a la nube

En septiembre de 1990 se inicia en Usuahia (Tierra del Fuego) el rodaje de *El viaje*, que a través del periplo en bicicleta de un joven por diversos países de América del Sur, trata de abarcar la diversidad y el paisaje humano del continente. La filmación se prolonga hasta abril de 1991 con dificultades y azares muy complejos, debido a la amplitud del proyecto.

Entretanto, Solanas se acerca a la política activa, enfrentándose a la nueva faz del posperonismo. Primero son sus denuncias públicas sobre la corrupción y las privatizaciones de servicios públicos, como gas, teléfonos, petróleo, etc. Sus denuncias provocan una demanda por calumnias e injurias del presidente Menem. El 21 de mayo de 1991 Solanas ratifica sus denuncias ante un juzgado y realiza una conferencia de prensa donde da detalles de las mismas. Al día siguiente, a la salida del laboratorio donde hace el montaje de *El viaje*, recibe seis tiros en las piernas, de un grupo que opera con técnicas similares a los de la dictadura y el presunto apoyo oculto de servicios policiales, y conoce amenazas de que la «próxima vez será a la cabeza». Solanas queda inmovilizado durante meses. A pesar de la repercusión nacional e internacional del atentado, la investigación no llega a ninguna aclaración y ocasiona, lógicamente, una ruptura definitiva con el oficialismo peronista representado por el presidente Menem.

No cejaría en adelante. En marzo de 1992 lanza el llamamiento «Otro país es posible», promoviendo una gran alianza de fuerzas políticas de cen-