

El imaginario femenino en documentales políticos de los '60: otro dilema de la construcción de la memoria colectiva

Declaramos que la vida del 'Che' Guevara y la acción de los estudiantes franceses son obras de arte mayores que la mayoría de las paparruchadas colgadas en los miles de museos del mundo (...). ¡Mueran todas las instituciones, viva el arte de la Revolución! ⁱ

Introducción: presentación de la hipótesis

Los feminismos –así, en plural- constituyen un conjunto de abordajes críticos a problemas políticos, incluso aquellos que configuran nuestro presente desde su anclaje en el pasado. Uno de ellos podría ser, es mi hipótesis, la relación entre vanguardia artística e imperativos epocales durante las décadas tanto del '60 como del '70. En especial, analizar la configuración del ethos revolucionario en la década de 1960. Y en relación con la memoria colectiva que construimos sobre nuestro pasado reciente, realizar un análisis crítico de los materiales culturales con los cuales se configura aquella.

En relación con el primer punto: la vanguardia artística como adelantada a la sensibilidad de su época o bien como parte de la base que hará la revolución bajo las órdenes de un partido centralizado. En ambos casos, la conexión entre vanguardia y revolución. Y, específicamente, en lo que refiere a los documentales políticos de la década de 1960, se trata de un programa estético-político en el que resaltaré la construcción de las metáforas del *hombre nuevo* que se desalienta de su condición de *colonizado culturalmente*. Un arte político al servicio de la construcción de metáforas, analogías y metonimias que permitan educar en la revolución a su colectivo de receptores.

Pero, en el film *La hora de los hornos*, la denuncia del colonialismo cultural se transpone semánticamente en la figura de la mujer de clase media -¿universitaria?- que baila mientras caen las bombas en Vietnam. Una metáfora efectiva y operativa para marcar el signo de la

La Plata, FAHCE-UNLP, 13 al 15 de abril de 2016

sitio web: <http://jornadascinig.fahce.unlp.edu.ar/iv-2016> - ISSN: 2250-5695

colonización y de la existencia inauténtica, desde el punto de vista de la identidad nacional subalternizada, oprimida e invisibilizada. La mujer banal que genera el mismo daño que una bomba estrellándose contra las aldeas vietnamitas, esas mismas en las que lo común es encontrar mujeres fotografiadas con el fusil en el hombro y rodeada de su prole.

Afirmamos que esta generización de la *diferencia radical* –el *status quo* a destruir- no procede de carácter particular del creador, y no solamente porque se trata de un proyecto estético-político colectivo, sino también porque esa construcción metafórica que pretende el despertar de la conciencia política del colonizado, apela o “echa mano” al arsenal de imágenes de lo femenino heredado culturalmente. Esto es, los procedimientos estético-formales -a partir de los cuales el documental político tanto crea conciencia de la situación colonizada como construye una superación colectiva revolucionaria- conspiran contra las intenciones de sus creadores y explicitan su propia colonización cultural. Estos documentales políticos icónicos de la conciencia revolucionaria de los artistas militantes de esas décadas, despliegan categorías que nos hablan de las tareas revolucionarias y nos conminan a salir de nuestro rol de espectadores.

Pero esas categorías se vehiculan a través de un imaginario patriarcalⁱⁱ No se trata de una cultura burguesa beneficiaria de la explotación “del hombre por el hombre”, pero sí de una cultura sexista y patriarcal de raigambre histórica. Esta ponencia versará sobre la revisión de las cartografías acerca de las vanguardias artísticas de los '60, así como tratará de una indagación en los procedimientos metafóricos utilizados de manera acrítica, como parte de ese clima de época colonizado por el “sensorio”ⁱⁱⁱ masculino.

Marco teórico: cartografías de las vanguardias estéticas

Ana Longoni^{iv} distingue entre diversas acepciones del término “vanguardia”, a menudo en contradicción interna unas con otras. Se las puede describir ora como ruptura, ora como avanzada de la sensibilidad de su época; ora como crítica al arte burgués o bien como crítica a las prácticas institucionales de domesticación del arte disruptivo. En este apartado se hará referencia al texto de Longoni para dar cuenta del ideal de vanguardia que sostienen Solanas y Getino. El proyecto estético-político de los documentales de la década del 1960, inaugurado por

Fernando Birri con *Tire dié*, se inscribiría dentro de las corrientes vanguardistas entendidas como crítica al status pretendidamente autónomo del arte burgués –en el sentido de una autonomía absoluta. De acuerdo a los aportes de un núcleo destacado de críticos no latinoamericanos, podemos reconocer distintas posturas en torno a la definición de una experiencia artística de vanguardia. Por ejemplo, una aproximación a la obra de arte vanguardista enfatiza el efecto y la recepción.

Hal Foster^v se apropia de un concepto referente a las experiencias ligadas con las interpretaciones acerca del pasado reciente, para interpretar “vanguardia” como “acontecimiento traumático” en su propio presente, es decir, una proyección hacia el futuro de sentidos siempre abiertos. Pero al situar la particularidad del arte en el efecto de extrañamiento -esa *ostranienie* que tematizó Víctor Shilovski para dar cuenta del movimiento futurista ruso- entramos en la esfera de la recepción individual, mientras que los ensayos fílmicos que pretenden intervenir sobre la realidad de lo narrado, ocasionarían un efecto global y colectivo relacionado con la desalienación. Peter Bürger ha dado una definición canónica, la cual sitúa el fenómeno vanguardista en una triple ruptura: la ruptura con la tradición; el carácter anti-institucional y la búsqueda consecuente de la praxis vital recuperada en el acto estético-político. Pero es evidente que se trata de una definición eurocéntrica, dado que el particular contexto de desenvolvimiento de las vanguardias artísticas en Latinoamérica - caracterizado por períodos extensos de terrorismo de Estado- las vanguardias deben transitar también dentro del relativamente autónomo campo artístico. En el caso de Solanas y Getino, pretenden instalarse en un claro posicionamiento anti-institucional, y reelaboran la politización de la estética –rompiendo las estrechas cadenas a la que la supuesta autonomía somete al arte- estetizando, a su vez, la violencia: imágenes de represión, imágenes de guerra, imágenes de agonía –el cuadro de las vacas en el matadero es paradigmática- y llamamientos de la voz en off a la violencia y a la organización. Pero también, la violencia ya era denunciada a través del arte conceptual de Ricardo Barreira^{vi}, o performances violentos de intervención artística en sentido amplio. La violencia en los documentos emblemáticos reclama, en cambio, una salida a través de la subordinación de los personajes y del auditorio a un proyecto revolucionario que requiere de la

identificación de una vanguardia política y de un posicionamiento intelectual ajeno a la memoria hegemónica. Y así se inscribiría en la lógica propia del optimismo utópico del siglo XX, que identificaremos con la definición de Susan Buck-Mors: vanguardia como...*vocación constructiva, el [tiempo] de la aceleración de la historia y del progreso.*^{vii}

Por otro lado, esas son las características con las que Alan Badiou (Oberti, 2015:19) piensa los fenómenos buscados de aceleración de los tiempos y forzamiento de las condiciones subjetivas –su atraso frente a las condiciones objetivas que reclaman la revolución de todas las estructuras.

El aniquilamiento de los procesos revolucionarios en el siglo XX ha generado un ethos disidente polifacético que redefine las tareas revolucionarias del presente. Pero también genera desencuentros con la generación de militantes de los '70.

Análisis del caso: los procedimientos estético-políticos en *La Hora de los Hornos*

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

La Plata, FAHCE-UNLP, 13 al 15 de abril de 2016

sitio web: <http://jornadascinig.fahce.unlp.edu.ar/iv-2016> - ISSN: 2250-5695

Perón, la figura del líder que promete la encarnación del proyecto de liberación nacional y justicia social. Es decir, el film alterna montajes innovadores, con exhaustivas reconstrucciones historiográficas, disputas dentro del campo intelectual pero también un profundo anti-intelectualismo y una estrategia de persuasión política directa. Pues el arte sirve a la revolución, y si las urgencias lo ameritan, el arte ya no tiene sentido, y el artista se vuelve vanguardia política. El inicio de la segunda parte constituye una prueba acabada del cine en función de la revolución. Los acontecimientos retratados pierden la ligazón estructural que otorga el guión y la pantalla se queda en blanco. Cualquier ficcionalidad desaparece y una voz en off interpela directamente a los (no) espectadores: esta “representación” debe dejar paso al encuentro directo con la misma realidad de opresión y miseria que debe ser superada. Y eso depende del que está del otro lado, escuchando la voz en off y haciendo suya la interpelación de pasar a la acción, de formar parte activa del curso irremediable de los acontecimientos históricos.

De esta manera, se afirma la existencia –en paralelo con la tercera posición- de un “tercer cine”^{viii}, que recurre a la “estetización de la violencia” como rasgo característico.

En este punto, la vanguardia artística asume su rol de subordinar el arte a la política. Y debe asumirse como la vanguardia intelectual que sí interpreta el lenguaje del pueblo identificado con el “ser nacional”. El intelectual Solanas compite en el propio campo de producción intelectual para crear una genealogía anti-intelectual y anti-institucional y delimitar la acción del verdadero intelectual: aquel comprometido con su propio pueblo, definido por la identificación de nación, territorio, clase y raza. El intelectual militante, el intelectual comprometido, da cuenta del despliegue histórico de la patria mientras se subordina a ese nuevo orden político. Aquí este intelectual orgánico de la causa nacional resemantiza el anti-intelectualismo concentrado en la frase: “alpargatas sí, libros no”: no hay espacio para los Manuel Mujica Láinez; ni para los jóvenes cultores del cine europeo (elitistas) o del cine hollywoodense (comercia e imperialista); ni siquiera para los estudiantes universitarios.

En ese sentido, el intelectual argentino Adrián Celentano señala que:

Del mismo modo son catalogadas las artes plásticas, se trate de obras conceptuales, abstractas, concretas, el pop-art, los happenings, el Di Tella o el crítico Romero Brest; trato similar recibe la música

moderna, el jazz, el rock, la danza contemporánea, los hippies, incluidas las bellas jóvenes contorneándose con minifaldas, porque para esta perspectiva toda la información y la cultura eran controladas por la CIA, y objeto de consumo de la clase media (que constituía un apéndice de la oligarquía) en las disquerías y cines de calle Corrientes, arteria cultural de la capital Argentina. Para lo cual el film nos muestra a jóvenes meneando sus cabezas al son del rock, mientras miran alienados las tapas de los discos (Celentano, 2006: 137)

En este punto se vuelve problemática la subordinación de la vanguardia artística en la vanguardia político-militar, pues la definición tan estrecha de lo que deben ser el *staus quo* a superar o bien el enemigo a destruir, los lleva a ignorar dos hechos históricos relevantes: por un lado, que Onganía y la iglesia prohibieron no sólo el film de Solanas, sino también la ópera basada en el libro *Bomarzo*, cuya tapa es anatemizada, en el documental, como el ejemplo de la alienación cultural en el film. Por el otro lado, el gesto militante más grave lo constituye el ignorar la situación universitaria,

... que venía de soportar la irrupción de los militares dentro de las aulas, la llamada “Noche de los bastones largos”. En este sentido el film queda aprisionado en los límites del “bloqueo tradicionalista” y sus valores dominantes o acentuados desde 1966 (ídem: 137)

Pero, insisto, creo que hay una tendencia marcada, en estos films, a vehicular las metáforas del orden represivo a partir de imágenes femeninas. Volvemos a citar a las jovencitas universitarias de minifaldas: la encarnación de la chica “fácil” y “pusilánime” típica exponente de la clase media porteña, tan alejada del dolor real de la verdadera mujer argentina. La mujer sufrida pero combativa, la de rostro aindiado que soporta en el Norte la muerte de sus hijos desnutridos o la represión a su marido trabajador. En un film apenas posterior dirigido por Gerardo Vallejos, *El camino hacia la muerte del viejo Reales*, con guión de la misma dupla Solanas-Getino, la mujer encarna la figura de la traición, en cuanto abandona al hijo menor de la familia cuando éste se radicaliza y se convierte en un dirigente sindical antiburocrático. La mujer se niega a perdurar en la miseria y el abandono, en la doble opresión de género y de clase, y decide abandonar el campo y marchar a la ciudad para emplearse como mucama en una casa de familia. La escena se sucede rápida y violentamente, en el contexto de paulatino y total

abandono del personaje combativo, que la hecha de su casa a los golpes. La traición final se consuma. La mujer abandona al líder sindicalista.

Sin embargo, en otras películas de corte realista, la imagen de la mujer ante una disyuntiva semejante vehiculiza otros sentidos. En el film del director español Mario Camus, *Los santos inocentes*, se retrata la vida paupérrima de una familia de campesinos en situación de sujeción feudal con la familia terrateniente. No se trata de una escena medievalista, sino de la situación de los campesinos en la España franquista. Pero la hija del matrimonio se niega a perpetuar esa realidad y huye a la ciudad, para ofrecer lo único que tiene, su fuerza de trabajo, en las fábricas de la ciudad. Y ese gesto no está visto como una traición o abandono sino como un corte radical con la sumisión: es un empoderamiento.

Resulta interesante descontextualizar, en el final de este apartado, una cita de Mariano Mestman, en la que se analiza el arsenal de imágenes mistificadoras de Ernesto Guevara: el marco de su cara inerte remite, implícitamente, al contexto de recepción de ideas cristianas asociadas con el comunismo primitivo, la idea de un Cristo revolucionario y anti-institucional que se re-actualiza en los mártires revolucionarios del siglo XX:

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

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

invisibilizada por el marco de urgencias de lo que las generaciones del siglo XX definieron como “la revolución” en los márgenes de Occidente.

Memoria colectiva y memorias disidentes

Los problemas en torno a la constitución de la memoria colectiva han sido estudiados con profundidad. Sabemos que no hay memoria enteramente individual pues siempre recordamos con otros y siempre nuestros recuerdos tienen de suyo un condicionante social internalizado. La memoria colectiva no es monolítica, es fruto de concesiones, disputas y silenciamientos. Tiene mucho de memoria oficial y de memoria estatal y también bastante de memorias subalternas. Y varía con las generaciones y las luchas por sus reapropiaciones y resignificaciones. También tiene una historicidad: pasamos de una memoria centrada en la figura del desaparecido, a una memoria colectiva que reivindica la figura de las militancias político-partidarias; luego, comienzan a construirse y reconstruirse las memorias de las mujeres como sujeto político colectivo, esas memorias de ollas populares y participación activa en las huelgas obreras y puebladas previas al terrorismo de Estado. Hoy recordamos también desde las memorias de las heterodesignadas “minorías sexuales”, rememorando sus luchas, resistencias, exterminio y visibilizaciones. Pero: ¿de qué modos la memoria colectiva sobre la militancia política de los '70 es permeable a las memorias disidentes? Creo que aquí opera mejor el concepto de “memorias en disputa”. La memoria colectiva, en este sentido, creo que perdura en ese estado que Todorov llamó “la memoria literal”: la sacralización de cierto pasado en detrimento de otros. Y no me refiero, quiero aclararlo, a esos movimientos ligados a la emergencia del neonazismo y su obsesión con la supuesta “memoria completa” sino a un proceso más cotidiano y en el que nuestros cuerpos femeninos terminan siendo el territorio en disputa: la herencia en la memoria colectiva de lo que han sido, recurrentemente, las metáforas de lo femenino para performar, por un lado, lo que las mujeres militantes debían ser, y, por el otro, lo que se pensaba como el “status quo” a destruir. Si pensamos en ese norte argumentativo, descubrimos esa pesada herencia que configura nuestro presente como sociedad y la actualización de una

La Plata, FAHCE-UNLP, 13 al 15 de abril de 2016

sitio web: <http://jornadascinig.fahce.unlp.edu.ar/iv-2016> - ISSN: 2250-5695

memoria literal que sigue siendo una deuda pendiente por superar en pos de las revoluciones y utopías por venir.

Sexismo, patriarcado y militancia

En el examen de la vehiculización de ideas revolucionarias a través de metáforas de lo femenino, descubro un clima de época en la década de los '60. Las imágenes asociadas a lo que el cuerpo de la mujer enuncia a nivel político son recurrentes. La imagen de actrices de época le sirve a Pier Paolo Pasolini para denunciar lo efímero de los valores burgueses: en el film *La rabbia* resalta la idea de que, mientras las luchas nacionales de los “pueblos de color” crece en ferocidad y en destrucción, el jazz “vence a Karl Marx”, porque la banalidad triunfa mientras Francia bombardea Argelia. Y hay una imagen recurrente: las mujeres como Sofia Loren o Ava Gardner equivalen, en una relación de causa y efecto, a las fosas comunes en las que terminan los hombres de color asesinados por el imperialismo.

¿Qué representaciones de “las otras” hereda la memoria colectiva a través de los filmes y documentos políticos de las décadas revolucionarias? Pues los ejemplos abundan y, asimismo, representan metonímicamente las diversas modalidades de prescribir los rituales de construcción del *hombre nuevo*. Si el género se construye como una heteronorma a partir del despliegue de rituales cotidianos, ¿de qué manera la representación continua y ritualizada de las mujeres blancas y de clase media como metáfora del orden social a destruir, afectó la militancia en el orden de lo concreto? El libro *Las revolucionarias*, de Alejandra Oberti, nos permite rastrear los imperativos que atravesaron a los y las militantes en el proceso de devenir revolucionarios y revolucionarias: tanto en Montoneros como en el ERP, la maternidad se caracterizaba como un destino natural, así como la vida en pareja heterosexual; lo que cambiaba era su esencia: ya no se trata de un matrimonio burgués sino de un matrimonio revolucionario, no cambia la institución, cambia el contenido y las tecnologías de subjetivación: parejas en casa operativas, educación colectiva de los niños. Pero la mujer, en el caso del ERP, no siempre podrá devenir sujeto revolucionario (igual que en Aristóteles, las mujeres nunca llevamos a devenir plenamente humanos): las mujeres afectan con su individualismo a la entrega completa

La Plata, FAHCE-UNLP, 13 al 15 de abril de 2016

sitio web: <http://jornadascinig.fahce.unlp.edu.ar/iv-2016> - ISSN: 2250-5695

de su compañero; no queda otra que ganarlas para la causa revolucionaria. Salvo que sean tan pequeño burguesas que sea necesaria la separación. Porque las mujeres podemos ser *incorregibles* (Oberti, 2015: pp.79-80)

Obviamente, el ERP condena explícitamente la homosexualidad, la revolución sexual, el amor libre y la libertad sexual. Todos estos tópicos quedan denunciados en el texto de circulación interna titulado *Moral y Proletarización*. Si a estas interdicciones agregamos las políticas de ambas vanguardias a favor de la natalidad, tendientes a aumentar el número de niños revolucionarios, el panorama patriarcal de los '70 se vuelve más opresivo.

Tengamos en cuenta que ya Eduardo Galeano denunciaba que: *Los dispositivos intrauterinos compiten con las bombas y las metrallas, en el sudeste asiático, en el esfuerzo por detener el crecimiento de la población de Vietnam*. (Galeano, 2006: 21)

En las primeras páginas de *Las venas abiertas de América Latina* se explora esta relación entre imperialismo y planificación familiar. Pero esa es sólo una faceta de esta política sobre el cuerpo de las mujeres: la planificación familiar, la posibilidad de acceder a anticonceptivos o bien a la posibilidad de abortar, han sido históricos hitos en las luchas del feminismo de la segunda ola. Ese mismo feminismo que parece convertirse en otra representación del imperialismo y la colonización cultural en el imaginario de los revolucionarios argentinos.

Cambiar el arte, cambiar la política, cambiar la vida cotidiana requiere recuperar todo aquello que resulte vigente de nuestra voluntad radical de transformación en el pasado, pero a partir de nuevas teorías y prácticas que, esta vez sí, desplieguen una sana violencia lingüística, y artística sobre los automatismos y las naturalizaciones a los que la vida post-moderna nos ha reconducido después de la muerte de los grandes relatos y las utopías del “loco” siglo XX.

Conclusiones

Advierte lúcidamente Andreas Huyssen^{ix}, que la emergencia de la cultura de masas planteó, a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, un enfrentamiento conceptual entre lo alto y lo bajo, lo cual implica –a modo de causa y no de efecto- una dicotomía traducida por transposición semántica a la relación entre el hombre y la mujer: la masa que luchaba por el

reconocimiento social de su rol activo como ciudadanos, y las mujeres de la primera ola del feminismo se subsumen en la figura de la mujer, de lo femenino, de la parte corporal y social que se identifica con los sentimientos y la banalidad de los folletines y la alfabetización masiva. Porque la lectura de la “falsa novela” por entregas es típicamente femenina. La cultura modernista, la alta cultura, se caracteriza por el borramiento de la subjetividad y la imparcialidad: la cultura alta es masculina. La otra, se asocia con imágenes femeninas, en función del elogio o de la denostación. Con idéntica lucidez señala que no toda la cultura de masas se describe con atributos femeninos; por ejemplo, la cultura proletaria o el folk más antiguo, suelen diferenciarse y quedar rescatados en función de su representación en un formato de novela realista y verdadera. Las vanguardias, en estos contextos históricos, se manifiesta como tentativa de eliminar el hiato entre vida y arte. En la situación de entreguerras, se autodesignó como adelantada de la cultura de masas, pero Huyssen considera que su rol se actualiza en los '70 cuando se entrecruza con el feminismo –en Norteamérica y Europa central– pues el feminismo es el único movimiento social y la única teoría cultural que entrelazaría cuestiones de clase, de raza y de género.

Nos interesa reapropiarnos de su concepto de vanguardia europea sexista, tal y como se expresa en esta cita:

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

Huyssen considera también que el feminismo abre las puertas al arte posmoderno y clausura el modernismo, con su rígida dicotomía entre la cultura de élite y la cultura popular, así como con su identificación de la cultura de masas con una mística asociada a cualidades asociadas con lo femenino. Más allá de la concepción sustancialista del autor sobre la teoría feminista -en

cuanto referencia a un sujeto colectivo con identidad propia, las mujeres-, así como a sus teorizaciones basadas en el contexto histórico de Europa y Norteamérica, consideramos que sus conceptos resultan operativos para comprender las contradicciones al interior del proyecto estético-político representado por el film *La hora de los hornos*

A modo de conclusión personal, no puedo dejar de notar el rechazo que provoca el feminismo en parte de la militancia sobreviviente de los años '60 y '70. No hablo de sobrevivientes de los campos de concentración, sino de hombres que se formaron políticamente en esas épocas y tuvieron un grado de militancia orgánica importante, pero que no fueron un blanco directo de la persecución política. En su mayoría son familiares, pero también colegas con los que coincidí en seminarios universitarios. Hay dos tipos de rechazo: uno, centrado en la desestimación de las luchas feministas. Llamativamente, consideran que el feminismo no tiene “olas”, sino que es un invento contemporáneo del imperialismo (sic) y que coincidiría temporalmente con la idea mediática que se tiene de lo “posmo” (banalidad, liquidez, etapa decante del capitalismo, individualismo extremo) El feminismo, la denuncia de la violencia machista, llegaron para ocultar, alienar, con la función de cualquier ideología, la verdadera raíz del problema, la realidad a la que sólo se tuvo acceso en el siglo XX: la lucha de clases. Otro tanto ocurre con filósofos que escapan al imperativo del militante orgánico: su crítica a las lógicas de subjetivación institucionales, su lectura del partido como una tecnología de disciplinamiento, lleva a que se lo descalifique como un intelectual europeo ajeno a la realidad de los terrorismos de Estado y la militancia latinoamericanas. Foucault, el feminismo (así, con ese significado monolítico), las militancias disidentes, constituyen las marcas de la derrotas de las utopías revolucionarias en los '70. Son las ideologías emergentes y resultantes de la derrota y el exterminio.

A esa (mi) lectura, quise oponer la posibilidad de un diálogo entre estas diversas experiencias y diversas memorias en juego. Pero este diálogo requiere continuar con la revisión crítica de las categorías políticas y ontológicas implícitas de la militancia de la llamada “nueva izquierda” argentina.

BIBLIOGRAFIA BÁSICA

Butler, Judith (2001) *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* México: Paidós.

Celentano, Adrián (2006) *Intelectuales y política en Argentina y Latinoamérica a fines de los sesenta: el "film" La hora de los hornos*, Revista Historia Unisinos, Río grande do Sul, mayo/agosto2006. Vol.10-Nº2 Pp.133-141

Galeano Eduardo (2006) *Las venas abiertas de América Latina* Buenos Aires: Catálogos

Huyssen, Andreas (2006) *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo* Adriana Hidalgo editores: Buenos Aires.

Mestman, Mariano (1999) *La hora de los hornos: el peronismo y la imagen del Che* Revista de historia del cine. Universidad Autónoma de Madrid (volumen 10.Pp: 52-65)

Oberti, Alejandra (2015) *Las revolucionarias* Edhasa. Argentina

Pateman, Carole (1995) *El contrato sexual* Anthropos. México

Puleo, Alicia (1994) *El feminismo radical de los setenta: Kate Millet* **En:** A.A.V.V *Historia de la teoría feminista* .Dirección General de la Mujer. Madrid

REFERENCIAS FÍLMICAS

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

<http://www.cinematca.org.uy/>

NOTAS AL PIE

La Plata, FAHCE-UNLP, 13 al 15 de abril de 2016

sitio web: <http://jornadascinig.fahce.unlp.edu.ar/iv-2016> - ISSN: 2250-5695

ⁱ Texto leído por artistas militantes en un acto de boicot a una conferencia del director del Centro de Artes visuales del Instituto Di Tella, Jorge Romero Brest. Para leerlo completo, consultar:

http://www.lacapital.com.ar/contenidos/2008/05/25/noticia_5007.html

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

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

^{iv} Longoni, Ana (2009) *Las vanguardias, neovanguardias y postvanguardias: cartografías de un debate* En: *Katatay*. Revista crítica de literatura latinoamericana, N° 7 Pp.6-7.

^v Ídem: p.6

^{vi} Longoni, Ana (2007), *Vanguardia y revolución. Ideas-fuerza en el arte argentino de los 60/70*, en *Brumaria*, N° 8, Madrid. Pp. 5-6.

^{vii} Ídem notas iv y v: 9

^{viii} Ver, por ejemplo, el sitio de la cinemateca uruguaya y las revistas digitalizadas sobre el cine latinoamericano de la época:

<http://www.cinemateca.org.uy/Documentos/Cine%20del%20Tercer%20Mundo%20A%C3%B1o%201%20n%C2%BA%201%20Octubre%201969.pdf>

^{ix} Huyssen, Andreas (2006) *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo* Adriana Hidalgo editores: Buenos Aires, cap.3