

UNA SÍNTESIS POÉTICA ENTRE NACIONALISMO Y TERCER MUNDO: A PROPÓSITO DE *SUR* DE FERNANDO E. SOLANAS

Casimiro TORREIRO
Universidad Carlos III (Madrid)

BIBLID [(2172-9077)1,2012,221-240]

Fecha de aceptación definitiva: 07/05/2012

“Volverán del destierro los dioses luminosos, porque ha llegado el día de roturar la tierra, de arrancar la cizaña para sembrar el trigo, el día del encuentro de los seres queridos, de los ausentes y proscritos de su patria...”

Ezequiel Martínez Estrada: “Salmo de vida y esperanza”¹

Busco hacer un cine de identidad argentina

Fernando E. Solanas²

¹ Incluido en: Ezequiel Martínez Estrada: *Leer y escribir*, Joaquín Mortiz Editor, México, 1969, p. 151.

² Solanas a Horacio González: *La mirada. Reflexiones sobre cine y cultura*, Punto Sur Editores, Buenos Aires, 1989.

La inclusión de un filme como *Sur*, segunda parte del discutido, aunque provechoso díptico que, junto con *Tangos, el exilio de Gardel*, realizara el argentino Fernando Ezequiel Solanas para hablar del exilio, dentro de un texto más general que aborde la cuestión de “cine y nacionalismo” necesita de alguna precisión previa. Película militantemente peronista, como peronista era, hasta aquella fecha, su director, y eslabón en una cadena de productos políticamente comprometidos con la causa de la liberación nacional y el antiimperialismo, que arranca en la fundacional, y fundamental, *La hora de los hornos*, *Sur* se eleva, no obstante, por encima de las contingencias de lo inmediato para intentar trazar un retrato subjetivo, a la vez político y poético de una realidad de la que el autor, después del trauma colectivo y personal que supuso la dictadura militar impuesta en la Argentina en 1976, estuvo física, aunque no sentimentalmente, alejado durante casi veinte años.

Filme de autor y de regreso es, pues, *Sur*. Y filme que no rehuye etiquetas: antes bien, se erige en una suerte de compendio de lo que hasta entonces había sido la trabajosa trayectoria cinematográfica de su autor, comprometido, en los ´60 y los primeros ´70, con una militancia partidaria que después de 1976, le obligó a un largo exilio, primero en España y luego en Francia, en el curso del cual habría de ultimar por lo menos tres filmes, y durante el que reafirmó aún más sus posiciones políticas: nacionalismo frente a imperialismo, sur frente a norte; Latinoamérica frente a EE.UU., mucho más que la aceptación de la dicotomía entonces dominante en el terreno de los análisis políticos europeos, la que enfrentaba el Este con el Oeste, el así llamado “socialismo real” con el capitalismo avanzado que representaban EE.UU. y los países de la Europa occidental.

A modo de retrato

Fernando Ezequiel Solanas nació en 1936 en Olivos, provincia de Buenos Aires, en el seno de una familia burguesa con remotos orígenes vasco-franceses y catalanes. Hijo de un médico, pronto dirigió sus pasos hacia la formación musical y llegó a estudiar en el Conservatorio Nacional. Tenía 19 años cuando la autodenominada Revolución Libertadora cívico-militar expulsó del poder al general Juan Domingo Perón (1955), cerrando un período

convulso en lo político, pero también de gran dinamismo en lo social, y que en la historia Argentina quedaría indeleblemente marcado como los años del despertar a la *res publica* de amplios sectores de las clases subalternas hasta entonces expulsados de ella por la política tradicional controlada por los sectores oligárquicos.

En sus años de estudiante, Solanas entra en contacto con algunos de los miembros del grupo Forja, a los que rinde explícito homenaje en *Sur*: son los integrantes de lo que en la película se llama la “Mesa de los Sueños”, la generación anterior a la suya que se comprometió con un replanteamiento radical de la historia, la cultura y los estudios sociales sobre Argentina. Nombres como Arturo Jauretche, Raúl Scalabrini Ortiz, Luis Dellepiane, Gabriel del Mazo y Homero Manzi, miembros de Forja, o esa referencia mayor que para buena parte de la intelectualidad nacionalista argentina constituyó el pensamiento de Ezequiel Martínez Estrada, marcarían los primeros pasos políticos del joven Solanas.

FORJA (Fuerza de Orientación Radical de la Juventud Argentina) fue un colectivo muy peculiar. Era un grupo de intelectuales independientes, que en algún momento se sintieron cercanos al tradicional Partido Radical, pero que rompería con éste en 1940. La característica común a sus miembros fue que se obligaron a repensar el papel y el futuro de Argentina desde posiciones genéricamente nacionalistas de izquierdas, en ensayos en los que se resaltaba el carácter de dependencia neocolonial de Argentina respecto de las potencias extranjeras de turno, y en los que se cuestionaba el peso de la inversión extranjera en el país. El grupo como tal se disolvió en 1945, por considerar que el peronismo respondía, en esencia, a sus preocupaciones y su defensa de la soberanía nacional.

Los primeros pasos de Solanas en el cine los realiza con un cortometraje de corte intimista (*Seguir andando*, 1961), bien recibido, y continúa con otro, claro exponente de sus preocupaciones sociales y políticas (*Reflexión ciudadana*, 1963). Por esa época, y también luego, se financia sus filmes con la publicidad (llega a realizar unos 400 *spots* publicitarios en una decena de años), pero determinados sucesos de la vida política argentina (muy concretamente, el golpe de Estado del general Juan Carlos Onganía, en 1966), terminarán por

impulsarlo hacia la profundización de su discurso sobre el carácter y la amplitud de la dependencia de los países latinoamericanos respecto no sólo al imperialismo estadounidense, sino en realidad a lo largo de toda la vida independiente de los países que se liberaron de la tutela europea (de España, de Portugal, de Gran Bretaña): desde 1965, en compañía de Octavio Gettino y de un reducido equipo, y hasta varios años después, rodaría y montaría el impresionante film-río *La hora de los hornos*, película militante pensada, montada y remontada para su exhibición en condiciones de clandestinidad, en la que el análisis histórico, político e ideológico se dan la mano con el didactismo más ferviente, hasta configurar un discurso sobre la necesidad de la liberación y la defensa de la política de las armas, que lo dará a conocer, desde 1968, en Europa y en todo el mundo, y que pone abruptamente sobre la mesa el tema del cine relacionado con los movimientos de liberación que, por entonces, se extendían por todo el mundo.

Son los años de su militancia en el grupo cinematográfico *Cine Liberación*, los del manifiesto *Hacia un tercer cine* (1969), que redacta junto con Gettino y en el que postula la necesidad de un cine que vaya más allá de la habitual producción nacional, pero que también sobrepase las veleidades individualistas de la autoría; un cine políticamente comprometido, que se imponga como tarea principal el impulsar la acción política popular; un cine-guerrilla en el cual la cámara se transforme en el fusil del cineasta. También, un cine abierto e inacabado; imperfecto y que huya de cualquier etiqueta o aspiración de belleza³.

A lo largo de las sucesivas dictaduras militares que asolan Argentina, y hasta 1973, el año en que se producen las primeras elecciones sin más proscripción política que la ausencia del exilado general Perón en el cartel electoral del Partido Justicialista (peronismo), que ganará con claridad los comicios para, poco después, dar paso a la presidencia del repuesto aunque anciano y debilitado Perón, Solanas seguirá alternando la publicidad con el cine militante. En 1971, realiza *La revolución justicialista. Actualización política y doctrinaria*; rodará, en Madrid, una larguísima entrevista con Perón y, hacia 1972, iniciará

³ El texto del manifiesto se puede consultar en: AA.VV.: *Fernando Solanas ou la rage de transformer le monde*, número monográfico de la publicación *CinémAction*, 4º trimestre de 2001, pp. 96-114.

el no menos largo proceso de producción de *Los hijos de Fierro*, que acabará en el exilio madrileño, en 1977. Se trata de una propuesta estética, ideológica y formal muy elaborada, de adscripción explícitamente peronista, basada en el *Martín Fierro*, el poema épico nacional argentino de José Hernández, prístina metáfora de la larga marcha del pueblo argentino en pos de su liberación, y el único de sus filmes de ficción estrenado normalmente en España, aunque con escasa repercusión en taquilla: por un fenómeno ciertamente extraño, cuando no aberrante, Solanas jamás contó con el aprecio y el apoyo de la crítica española... ni qué decir tiene que tampoco con el fervor de la distribución hispana.⁴

La muerte del general Perón dejará el país en manos de su vicepresidente y esposa, la inepta Isabel Martínez, que dejará las decisiones más importantes en manos de una camarilla de ayudantes (entre ellos, el siniestro doctor José López Rega, su mentor político), lo que provocará la agudización de las luchas populares contra la cúpula de un gobierno en manos de una extrema derecha corrupta y terrorista y, finalmente, el golpe de Estado del general Videla y de la cúpula castrense argentina (1976), que lleva a Solanas al exilio, ya quedó dicho. Tras intentar fijar su residencia en España, lo hará finalmente en París, donde, a trancas y barrancas, logrará ultimar sus dos siguientes proyectos: el documental de encargo *Le regard des autres* (1980), sobre el universo de las minusvalías, y *Tangos, el exilio de Gardel* (1985), su primera propuesta articulada de “tanguedia” cinematográfica: volveremos sobre el asunto.

Interludio con militar presidente

Resulta difícil explicar en profundidad qué fue, seguramente qué sigue siendo aún hoy el movimiento peronista, verdadero eje vertebrador de la política argentina durante más de cinco décadas del siglo XX y los años que llevamos del XXI. Sumariamente definido, el peronismo fue, como muchos otros ejemplos de movimientos amplios de masas vagamente populistas surgidos en América Latina a lo largo de la década de los '30 (desde el gobierno del

⁴ Aunque no contó con un estreno al uso, lo cierto es que también *La hora de los hornos* se benefició, en los años de la Transición Democrática, de una distribución por canales alternativos y en circuitos no convencionales: sindicatos, asociaciones de vecinos, cine-clubs, etc.

general Ibáñez en Chile hasta el de Getulio Vargas en Brasil o el APRA peruano de Haya de la Torre), una respuesta a la gravísima crisis económica que asoló no sólo al entero continente, sino al mundo tras el crack de la Bolsa de Nueva York, en octubre de 1929. Cada uno de estos regímenes respondía obviamente a peculiaridades de las sociedades en los que se fraguaron, pero compartieron como característica común varios elementos: un cierto autoritarismo (en algunos civil, en otros de raíz castrense); un nacionalismo defensivo que, en algún caso, llevó a posiciones de clara simpatía por las potencias del Eje frente a EE.UU. y los Aliados en la Segunda Guerra Mundial; la búsqueda de una equidistancia entre el bloque oligárquico hasta entonces dominante y los sectores de la izquierda obrera, que en la mayoría de los casos se veía como un peligro al que era necesario frenar a cualquier coste.

Pero aunque comparte, *grosso modo*, todas estas características, lo cierto es que a lo largo de su dilatada, frenética historia, el peronismo se erigió en una forma peculiar de nacionalismo, en un régimen con variaciones notables respecto a los esquemas más frecuentados por la ciencia política. En un análisis que repasa, y desdice, los más habituales lugares comunes anexos al peronismo, el franco-chileno Louis Mercier Vega⁵ repasó todas esas peculiaridades. La primera sospecha, la de haber contribuido a afirmar una práctica *bonapartista*, no es carente de sentido: durante su primer período como presidente (el segundo, en los '70, resulta irrelevante para la futura marcha de un peronismo ya sin su líder histórico), Perón arbitró un poder personal, regulador de las tensiones entre las clases sociales, y a la vez integrador de las “nuevas” clases.

Así, desde su puesto de responsable de la Secretaría de Trabajo y Previsión Social que le ofreció el gobierno militar surgido del golpe de Estado de 1943 – su primer cargo político de relevancia-, Perón supo entender, tras sus contactos con obreros, empresarios y empleadores varios (y con la influencia política, ideológica y personal de su segunda esposa, Eva Duarte de Perón, con la que formaría un *tandem* de poderosa proyección social), que en la Argentina de aquellos años había un inmenso sub-proletariado urbano, de

⁵ Louis Mercier Vega: *Autopsia de Perón. Balance del peronismo*, Ed. Tusquets, Barcelona, 1975.

origen rural, surgido al albur de una oleada de industrialización importante que se produjo entre la segunda mitad de los '30 y los primeros '40, que no se sentía representado por los agentes políticos entonces en presencia. Por problemas muchas veces más culturales que políticos (más ideológicos que de praxis común, en suma), no se acercaban a unos sindicatos socialistas, comunistas y anarquistas formados por inmigrantes de origen europeo y poseedores de una cultura diferente, que se entendían entre sí incluso en idiomas distintos al castellano, y unas formas de organización extrañas, que no resultaban en absoluto atractivas para esa masa en general iletrada y desconocedora de la militancia sindical clásica.

Perón entendió que ahí estaba su base social potencial, en esos “descamisados”, “grasitas” o “cabecitas negras” desorganizados, carentes de lazos efectivos con un entorno, la gran ciudad (Buenos Aires, pero no sólo ella), que vivían como algo agresivo y ajeno. A diferencia de Bonaparte, Perón buscó con ahínco (y logró encontrar) esos sectores de apoyo, de forma que el peronismo como movimiento político no fue, como el bonapartismo, un fenómeno transitorio y definitivamente cerrado por la Historia: cuando se produzca la Revolución Libertadora que pondrá inmediatamente en la clandestinidad al Partido Justicialista (la expresión política del peronismo), y Perón tenga que exilarse para salvar su vida, dejará tras de sí un movimiento imponente, perfectamente implantado en todo el territorio nacional y eficazmente organizado, incluso para sobrevivir a la dura represión que sufriría por parte de todos los regímenes militares que desde entonces se alternaron en el país.

Un movimiento, no obstante, también sometido a fuertes tensiones internas, que harán que cada uno de los grupos que se disputen, desde entonces, el poder en su seno se proclame heredero y legítimo descifrador de los “mensajes” que el jefe exilado lanzará desde su cómodo domicilio madrileño, o que en él se formen desde corrientes autoritarias de extrema derecha hasta el revolucionarismo tercermundista, izquierdista y armado de los Montoneros, pero sin el cual sencillamente no se entiende la historia argentina del siglo XX: dejó, en suma, un electorado peronista capaz de crear y destruir hegemonías, una constante en la política argentina entre 1955 y 1973... y hasta hoy: sólo

hay que recordar que, en las elecciones de 2003, los dos candidatos que quedaron enfrentados en la segunda vuelta (los dos más votados en la primera), el neoliberal Carlos Medem y el a la postre elegido, el filo-zquierdista Néstor Kirchner, se declararon herederos de Perón... Dicho de otra forma, Perón y el peronismo no dejaron intacta la sociedad que recibieron, sino que la modificaron profundamente. Y con ella, al conjunto de los aparatos del Estado.

La otra gran definición clásica del movimiento fue la de populista, toda vez que se apoyó en una amplia coalición de clases, sobre todo de sectores nuevos. Pero tal etiqueta no explica los logros reales del peronismo en lo que al avance y mejora del nivel de vida de los sectores populares se refiere, pero también en lo que hace a la consolidación política y económica de las nuevas clases urbanas, contrapuestas a la vieja oligarquía agro-exportadora, la auténtica dueña del país hasta ese momento. Perón buscó, y de hecho logró, no sólo frenar al movimiento obrero encuadrado en las organizaciones de clase más o menos clásicas, sino neutralizarlo y sustituirlo por unos sindicatos afines a sus planteamientos (tarea en la que lo ayudó muy eficazmente su propia esposa, Eva "Evita" Duarte, convertida en símbolo e icono, virtual "madre" putativa de los sectores populares peronistas, y cómoda y reivindicada leyenda tras su muerte prematura, en 1952, en el apogeo de su poder): Perón fue, en este sentido, el eficaz verdugo que yuguló las expectativas revolucionarias de amplios sectores de las clases subalternas argentinas.

Y logró, igualmente, fomentar el surgimiento y la consolidación de una burguesía nacional, con intereses a menudo contrapuestos a los de la oligarquía clásica que había construido políticamente el país, y cuyos lazos con el imperialismo de turno eran mucho más débiles (si no inexistentes) que aquellos que ataron a la oligarquía histórica a Gran Bretaña primero, y a los EE.UU., más tarde. Estos nuevos sectores de burguesía nacional se consolidaron alrededor de un fenómeno económico (pero de raíz política) importante, que dejaría para siempre la impronta nacionalista unida al peronismo: la nacionalización de las industrias y los servicios, hasta entonces en manos del capital británico, francés o incluso estadounidense, una práctica en la cual Argentina no fue una excepción: baste recordar que, tras la Segunda Guerra Mundial, el Tercer Mundo vivió el fenómeno progresivo de la

descolonización y las guerras de liberación nacional, lo que supuso, en muchos casos, la emigración en bloque del capital de origen europeo de las nuevas naciones independientes. Así, Perón nacionalizó los ferrocarriles, con la creación de Ferrocarriles Argentinos; el gas, con Gas del Estado, los teléfonos, con ENTEL, y hasta creó una Flota Argentina, o lo que es lo mismo, sentó las bases para la creación de una burocracia de corte nacional, al tiempo que aseguraba salarios dignos para amplios sectores populares empleados en las empresas nacionalizadas, unos sectores cuya fidelidad política, por lo demás, se garantizó a muy largo plazo. Como observaría años después el historiador Tulio Halperin Donghi, “es precisamente la solidez de lo logrado por el peronismo como revolución social la razón principal para la larga etapa de desgarramientos que su gestión iba a dejar en herencia”.⁶

Desde la izquierda, el peronismo fue sumariamente tildado de totalitario, una acusación que hizo fortuna. Y sin embargo, aún cuando no se puede negar que en Argentina, entre 1946 y 1955, hubo una fuerte represión, y al tiempo una impresionante prédica propagandística contra los “vendepatrias” –la vieja aristocracia porteña-, tampoco se puede obviar el hecho de que siguió vigente un sistema de partidos, no sustituido, como sería lo propio de un régimen clásicamente totalitario, por un partido único. No existió, igualmente, una policía poderosa, equivalente a la franquista, a la fascista italiana o a la de la Alemania nazi; las Fuerzas Armadas siguieron con su propia vida, independiente de las decisiones políticas (y de hecho, conspiraron abiertamente contra Perón, sobre todo después de la muerte de Evita, y contribuyeron decisivamente en el propio derrocamiento del presidente). Los gremios, incluidas las patronales, no fueron intervenidos, como en Italia o Alemania, y conviene recordar, además, que Perón llegó al poder, en 1946, tras ganar unas elecciones, y que aún habría de convalidar su mayoría en la reelección de 1951, con el 60,9% de los votos, amén de ganar las elecciones al Parlamento durante todo este período... bien que gracias a diferentes argucias puestas en marcha por uno de los hombres de confianza del presidente, el secretario de Asuntos Políticos Román Subiza, que dejaron a la oposición, sobre todo a la más marcadamente derechista, literalmente fuera de juego, tras angostar su porcentaje de escaños de elección

⁶ Tulio Halperin Donghi: *La larga agonía de la Argentina peronista*, Buenos Aires, Ed. Ariel, 1994.

en elección: 44 en 1946, 30 en 1950, 14 en 1952.⁷ Si algo no cambió el peronismo en la Argentina, sino que incluso profundizó hasta límites vergonzantes, fue el caudillismo y el control del voto rural, siniestros fenómenos heredados de los tiempos de la colonia.

En lo que hace a su política de alianzas internacionales, es lógico que mantuviera distancias con la antigua potencia económicamente dominante en la zona, Gran Bretaña, y que también demostrara suspicacias respecto de unos EE.UU. que, ya desde 1943, intentaron desempeñar un papel interno de desestabilización (sobre todo a través de su embajador, Spruille Braden, cuya impericia política dio importantes réditos a un Perón en ascenso). Ello no evitó que, en una finta dialéctica marcada más por las circunstancias que por las simpatías profundas, el propio régimen militar del que Perón formaba parte rompiera relaciones con el Eje (enero de 1944), o que el general-presidente fuera uno de los pocos apoyos con que contó el internacionalmente aislado régimen franquista, tras el final de la Segunda Guerra Mundial: baste recordar la gira triunfal de Eva Duarte por la España de la Autarquía, en 1947, tras la cual llegarían al entonces hambriento país importantes contingentes de alimentos de primera necesidad, como trigo y carne.

Y si desde la izquierda se acusó al peronismo de ser un totalitarismo, desde la derecha clásica se le tildó muy a menudo de “régimen de corrupción generalizada”. No se puede negar este extremo (de hecho, una probada acusación de corrupción contra su propio cuñado, Juan Duarte, habría de provocar el suicidio de éste, en 1953... pero eso fue sólo el chocolate del loro de un fenómeno que se convirtió en práctica común entre los miembros de la nueva burocracia estatal) ni el hecho de que, durante su mandato, Perón propició una suerte de nueva beneficencia estatal que permitió crecer a su sombra a una clase parasitaria dependiente del Estado (hay que recordar, por lo demás, que muchos analistas contemporáneos asignan gran parte de los males actuales de los argentinos a la costumbre del “providencialismo” del Estado heredada de Perón y Evita).

⁷ María Sáenz Quesada: *La Argentina. Historia del país y de su gente*, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 2001, p. 558.

Pero también conviene poner las cosas en su justa dimensión y recordar que tal corrupción no fue mayor que la ya existente desde los tiempos de la declaración de independencia, de la que históricamente se beneficiaron los grandes propietarios agrícolas y agroexportadores, los que ordenaron el asesinato masivo de los indios de la pampa para asentar allí sus inmensas propiedades agrícolas, los mismos que sometieron a sangrante explotación a inmigrantes desprovistos de cualquier derechos de ciudadanía.

Un análisis de Sur

Sumariamente descrita, *Sur*, coproducción franco-argentina, primera película de Fernando Solanas tras regresar de su exilio europeo y premio a la mejor dirección en el festival de Cannes de 1988, narra el regreso a su barrio y a su casa de un obrero frigorífico, Floreal (Miguel Ángel Solá), tras salir de la cárcel donde ha estado preso durante buena parte de los años de la Dictadura. Aunque regresa esperanzado, Floreal en realidad prolonga el tiempo que tardará en volver a ver a su mujer, Rosi (Susú Pecoraro), porque sabe que, durante su encierro, ella ha vivido una relación amorosa con un antiguo compañero del frigorífico, el francés Robert (Philippe Léotard). En su deambular nocturno por las calles de su barrio, se encontrará literalmente con un fantasma, su antiguo amigo y camarada El Negro (Lito Cruz), asesinado por un antiguo compañero de trabajo, el médico del matadero en el que ambos trabajaban, que se pasó al lado de las fuerzas represivas.

Poseedor de una sabiduría de la que sólo parecen gozar quienes no sufren las contingencias del tiempo y las erosiones de lo cotidiano, El Negro, que es algo así como la encarnación de la memoria popular, irá desgranando para Floreal la verdadera historia de los años que han pasado, en un juego de *flash-backs* y *flash-forwards* que constituye, junto con los recuerdos de los años de reclusión evocados por el propio Floreal, el entramado argumental mismo de la película. El encuentro con sus padres (Mario Lozano y Chany Malo), el hallazgo del inolvidable cantor de tangos (el inmenso Roberto Goyeneche, ya entonces leyenda viva del género más popular de la música argentina) y el temido aunque finalmente anhelado reencuentro con Rosi y sus mutuas confesiones dejan la puerta abierta para un futuro que nadie podrá prever cómo será, pero

que todos desean inmaculadamente nuevo, liberado de las cargas de un pasado siniestro.

Desde el punto de vista formal, resulta muy difícil establecer la pertenencia del filme a un género convencional único. Con elementos de cine social, un aire onírico que lo sitúa limpiamente en el terreno de lo fantástico, pero también con la inclusión de varios números musicales que sirven para realizar sentidos homenaje al tango, esa “música popular contemporánea de la ciudad de Buens Aires”, como gustaba llamarla el compositor y bandoneonista Astor Piazzola, cuya inspiración tiene una fuerte presencia en el filme, la película se diría un fecundo cruce multigenérico. Pero para definirla, Solanas prefiere recuperar el término de “tanguedia” (ya empleado en la música por el propio Piazzola), que él mismo define como la suma de drama, comedia y tango bailado y cantado, aunque aquí también se incluyen fragmentos musicales de diferente origen, como la canción que interpreta Alfredo Zitarrosa. “La primera condición de la “tanguedia” (es) la de transgredir y mezclar constantemente los géneros y los lenguajes”, confesó el director al sociólogo, y posterior director de la Biblioteca Nacional argentina Horacio González⁸.

En este sentido, Solanas se presenta como un perfecto canibalizador, un creador capaz de integrar en la textura de su proyecto referencias artísticas, políticas y culturales de todo tipo, algo no muy distinto, por cierto, de lo que practicó sin complejos, y a lo largo de toda su filmografía, uno de los compañeros generacionales de Solanas, el brasileño Glauber Rocha. Al rechazar adscribirse a cualquier corriente o género consolidado, el director refuerza la cualidad de discurso personal que tiene el filme (y antes que él, su otra gran “tanguedia”, *Tangos, el exilio de Gardel*: la importación desde ésta del actor Philippe Léotard, uno de sus protagonistas, sirve para reforzar aún más el vínculo entre ambas películas. Léotard parece así el vínculo simbólico, el personaje que ocupa el lugar del director exilado que regresa; es otra mirada, a la vez ajena y cercana), al tiempo que propuesta y búsqueda de su propia identidad: a la postre, los temores de su más bien anónimo personaje ante el regreso bien podrían ser los del propio creador, de vuelta a su ciudad y a su país después de un largo exilio.

⁸ Horacio González, *op. cit.*, p. 177.

Este carácter de discurso, más que de historia (empleando aquí la ya clásica distinción acuñada hace años por Benveniste), está subrayado por la presencia del propio Autor, que en una voz *over* que planea por las primeras imágenes del filme (y que es la del propio Solanas), sitúa el terreno desde el cual él mismo se dispone a narrar la peripecia de Floreal, Rosi y sus amigos y compañeros. Todo el filme, por lo demás, responde a una puesta en escena que privilegia siempre la observación sobre la acción propiamente dicha: la cámara parece siempre al acecho de los personajes, se utilizan constantemente reencuadres pronunciados, la imagen se recrea, rebota y se desdobra en espejos, cristales de las puertas, ventanas...

Desde el punto de vista de su estructura narrativa, *Sur* presenta una peculiaridad que resulta casi de una anomalía: el discurso es indudablemente enunciado por un narrador omnisciente, y que por lo tanto sabe más que los personajes. Pero ese narrador se encarna, en ocasiones, en un personaje de sabiduría narrativa imposible, como es El Negro: como en *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*, 1950) de Billy Wilder, pero sin el rigor constructor que en ésta aporta el punto de vista del fallecido William Holden al conjunto de la trama. En este caso, estamos más que nada ante una estructura en forma de rompecabezas, en la que cada pieza encaja y explica la anterior. Y por encima de la cual planea, soberana, la plena libertad enunciativa del Autor.

Una lectura política

Pero sin duda lo más interesante de *Sur* tiene que ver menos con su peculiar, interesante estructura narrativa que con su contenido político e ideológico, que es en gran medida su razón de ser. Conviene ante todo tener en cuenta el momento histórico en que se produce su gestación: dos años después de *Tangos, el exilio de Gardel* y cuando está a punto de culminar la trabajosa, y a la postre decepcionante, transición democrática que constituyó el gobierno del radical Raúl Alfonsín (1983-1989). A lo largo de 1986, la justicia argentina intentó hacer las cuentas con el borrascoso período anterior (dictaduras militares, desaparecidos; guerra de las Malvinas, con derrota incluida), y la comparecencia de altos cargos para ser interrogados por los jueces de instrucción provocó sonoras proclamas en los cuarteles.

En febrero de 1987, un acorralado presidente Alfonsín terminaba por aceptar, “por razones de Estado”, la promulgación de la llamada Ley de Punto Final, mediante la cual se exoneraba a los mandos intermedios de los desmanes, torturas, muertes, rapto de recién nacidos y desapariciones que habían cometido las Fuerzas Armadas entre 1976 y 1983 contra prácticamente todos los sectores de la sociedad argentina, y que fue inmediata y duramente rechazada por la mayor parte de las fuerzas sociales, empezando por las combativas Madres de Plaza de Mayo. Sólo dos meses después, en abril, se producía la asonada militar del acuartelamiento de Campo de Mayo, pronto secundado por otras guarniciones del país, en la llamada “revuelta de los carapintadas”, en alusión al betún con que cubrían su cara los soldados al mando del coronel Aldo Rico, y que se saldó con un debilitamiento aún mayor de Alfonsín: el presidente acudió al cuartel a parlamentar con los rebeldes, en lugar de exigir la entrega de las armas previa a cualquier conversación o acuerdo, un gesto de temor que no pasó ciertamente desapercibido para nadie.

Todo esto ocurría en medio del rápido deterioro de la economía, del agotamiento del Plan Austral, el ambicioso proyecto de regeneración económica y democrática con el cual Alfonsín ganara la presidencia, con el comienzo galopante de la hiperinflación, y entre alarmados rumores de inminentes golpes de Estado (que se habrían de confirmar, a finales de 1988, con la fracasada asonada del ultramontano coronel Mohamed Alí Sineldín).

Es en medio de este clima de peligro para las recién restauradas instituciones democráticas cuando Solanas emprende el proceso que llevaría a la realización de *Sur*. No debe extrañar, pues, que la película contenga, en ocasiones, abiertas llamadas a la necesidad de permanecer en guardia ante la amenaza de una vuelta atrás en el proceso de consolidación democrática, que se revuelta contra el pesimismo que entonces parecía apoderarse de amplios sectores populares. Y que su operación de recuperar, siquiera poéticamente, la memoria de los tiempos de opresión se haga perentoria a lo largo de toda la exposición. También, cómo no, que su defensa de los viejos eslóganes y de los sueños incumplidos del peronismo se termine erigiendo en uno de los grandes temas que recorren centralmente toda la película.

Hay elementos autobiográficos que aparecen salpicando la superficie de la película pero que, con habilidad, Solanas sumerge en el devenir mayor de la historia del país. Es cierto que hay un notorio homenaje personal a la generación inmediatamente anterior a la suya, en primer lugar, al grupo Forja, presente en la película en esa Mesa de los Sueños en la que parecen cumplirse alguno de los viejos ideales del peronismo: la síntesis feliz de pueblo y ejército (cómo podía ser de otra manera, siendo el propio Perón un uniformado), representado por el coronel que forma parte de la Mesa y que está en franca rebeldía contra sus conmillitones. Recuérdese la secuencia, entre pesadillesca y bufa, de la visita al kafkiano Ministerio, en el que reina el mayor desorden, con los papeles volando en todas direcciones y un general aire de *grand guignol* del que sólo se libra la dignidad del coronel y su acompañante, Emilio (Ulises Dumont). Y también el ansiado ideal del progreso del cono austral (uno de los grandes planes incumplidos del peronismo en el poder), representado por ese Plan Sur del que se habla en la Mesa de los Sueños.

Pero no es menos cierto que ese homenaje es más generacional que personal, y que en el sacrificio de sus miembros, incluso alguno revólver en mano enfrentándose al Ejército (otra vez el personaje que interpreta Dumont⁹), hay un reconocimiento simbólico al sacrificio de más de una generación de argentinos. En este sentido, es muy significativo que, salvo el coronel peronista y los intelectuales de la Mesa de los Sueños, todo el resto de los personajes son de origen popular. El hecho mismo de hacer de Floreal un obrero de frigorífico (es decir, alguien que trabaja manipulando lo que ha sido la tradicional base de la economía agro-exportadora argentina, la carne y el cuero) resulta ya una declaración de principios.

No obstante, alrededor de Floreal se fraguan no pocas contradicciones. Personaje cambiante, ni muy politizado, ni muy militante, aunque con la rebeldía intacta para alzarse contra la injusticia, el obrero frigorífico simboliza al obrero-masa, al hombre de la calle, al entero estamento subalterno.

⁹ Curiosamente, el propio Dumont ya había interpretado a otro peronista que moría, pistola en mano, defendiendo los ideales que él considera los justos, aunque esta vez enfrentándose a otro peronista al grito de: "¡Viva Perón, carajo!", en la que probablemente sea la película más antiperonista realizada en Argentina: *No habrá más penas ni olvido* (1983) de Héctor Olivera.

Tampoco, a pesar de su belleza, su mujer, Rosi, es más que una convencional chica de barrio: ambos actúan eficazmente como ganchos identificatorios de cara a la platea popular a la que el filme pretende implícitamente dirigirse. Las contradicciones de Floreal tienen que ver, igualmente, con otro de los grandes sentimientos que recorren el film, los celos y la pérdida –por lo demás, los grandes temas del tango, y más en sentido general, de una cultura popular construida, desde los orígenes mismos de la República, sobre la ambigua oposición entre la pérdida y el paraíso prometido: del país que dejaron atrás los inmigrantes que ayudaron a forjar la riqueza argentina, del temor a la infidelidad que tan a menudo constituye la otra cara del imaginario patriarcal; pero también de la promesa de un mundo mejor, nuevo y más justo-.

Floreal no escapa del lugar común patriarcal. Cuando está preso, sus dudas al principio injustificadas sobre la fidelidad de su compañera lo atormentan y lo sumen en una irritación constante, de forma que Rosi aparece más como un chivo expiatorio de su propia impotencia ante sus guardianes, que la verdadera culpable de nada. Es lo que le viene a decir su compañero de celda cuando lo advierte sobre la inutilidad de su actitud... sólo para caer él mismo en idéntica espiral, algún tiempo después. Pero más que pasar cuentas a Floreal por la injusticia de su actitud, el filme se limita a dejar constancia de que en la cárcel el infierno es doble: la reclusión forzada es el más evidente, pero no menos mortificante puede llegar a resultar el demonio de los celos.

Por su parte, Rosi vive el tormento de la incomprensión de Floreal, de quien está invenciblemente enamorada, y salvo por el fugaz episodio de su relación con Robert, se diría que ella actúa como una Penélope que espera impaciente el regreso de su “hombre” a casa. No se hace de ella apenas más que una sumaria descripción psicológica: la ficción no le da muchas excusas para hacer algo distinto de lo que hace, la espera, y ni es militante ni participa más que vicarialmente de las preocupaciones de su marido. Esta ausencia de las mujeres en las grandes decisiones de la política, en la esfera pública de la actuación de los hombres (en parte paliada por la fantasmal presencia de la compañera de fuga de Floreal, con la cual, por otra parte, éste tendrá un breve romance, que sirve para marcar, igualmente, el doble rasero con el que mide sus relaciones afectivas y las de su mujer) aparece como un elemento

contextual más; pero no cabe duda de que el hecho de que las dos mujeres con mayor peso argumental en el filme, Rosi y su amiga Bondi (Gabriela Toscano Dumont) no tengan un mayor compromiso político marca una incómoda distinción entre los trabajos de los hombres y los de sus esforzadas, solitarias mujeres.

Pero más allá del desempeño de los personajes, más aún de los homenajes que se realizan y de las grandes tareas socioeconómicas incumplidas que se evocan –volveremos sobre ellos-, la principal característica que presenta *Sur* como discurso político es el carácter intemporal de las acciones que la trama presenta. Tal vez porque lo que pretende señalar Solanas es que las luchas populares no tienen un tiempo concreto, sino que se desarrollan en una dimensión continua, lo cierto es que el filme “suelta” pasado, presente y futuro en un tiempo único, al que se añade además una indisimulable dimensión onírica. Se diría que es éste el tiempo del nacionalismo: un continuo por debajo del cual late, siempre necesario, el compromiso con la causa, con esa “patria tirana” de que habla Robert cuando evoca, ante Rosi, su lejana Córcega. El tiempo no de la Historia, sino del Mito, de la nostalgia evocada por el tango, la forma por excelencia de la comunicación popular, el gran creador, también él, de los imperecederos mitos del consumo cultural de las clases subalternas, omnipresente a lo largo y ancho de la película. Ese tango que sirve, además, para homenajear a algunos de los grandes nombres de la música popular porteña (Mariano Mores, Aníbal Troilo *Pichuco*, el gran Goyeneche; el ya mencionado Piazzola).

Pero si este tiempo inasible, este tiempo que aspira a ser todos los Tiempos se presenta casi como algo evanescente, en cambio la situación de los escenarios donde la acción se desarrolla no puede ser más directa y tangible. La acción de *Sur* transcurre en variados escenarios (interiores, la cárcel, el matadero), pero sobre todo, valga la redundancia, en el sur del sur, en las calles del barrio obrero de Barracas. No es un barrio cualquiera: es un símbolo. Fue, de hecho, el primer barrio tomado por las masas peronistas que, en octubre de 1945, exigían el ascenso de Perón a la jefatura del Estado. Y con su carácter de símbolo, ningún otro barrio bonaerense define mejor el “sueño derrotado” por los años de plomo del régimen militar, como supo ver con sutileza Leonardo

D'Espósito¹⁰: el barrio se erige así en la perfecta metáfora de un país al cual los agentes funestos de la Historia abortaron sus aspiraciones.

Barracas es filmado por la cámara de Fernando Solanas privilegiando siempre la amplitud del plano medio o del plano general: coherente con su propia posición ideológica sobre el protagonismo de las masas en el devenir histórico, el cineasta no se permite la cercanía a los actores, que deambulan, así, por amplios escenarios en los cuales asoman, fantasmales, los recuerdos, las derrotas, los sueños postergados... Y Barracas es, en fin, el espacio de los más aquilatados *topoi* de una visión del mundo popular que los peronistas terminaron por hacer suya: el barrio como centro del mundo, el bar como lugar de encuentro, como escuela de vida; las manifestaciones que lo recorren, banderas argentinas al viento (banderas albicelestes, pero no rojas: no hay aquí otra simbología que la directamente peronista), los bombos que redoblan rítmicamente, las pancartas que recuerdan otras luchas, los mismos ideales de futuro. El espacio, en fin, para la denuncia del país roto y despojado por la Dictadura; y el recordatorio de la necesidad de su reconstrucción entre todos.

Pero en el filme no hay sólo presencias, evocación de grandes miedos (la reclusión, la tortura), el temor a la pérdida de los viejos signos de identidad, entre ellos la solidaridad y el compromiso político, e incluso una lectura en clave positiva, con la juventud como motor de un porvenir que se pretende mejor (y que simboliza tanto la presencia del más reputado de los compositores de rock argentino, Fito Páez, cuya música ayuda a enlazar el futuro con la tradición del tango, como el romance de éste con Blondi, que por fin logra enamorarse). También hay ausencias y escamoteos históricos. Es inútil buscar en la película, como también en *Los hijos de Fierro*, ninguna referencia a las luchas intestinas que desgarraron al peronismo.

Cierto, en su superficie, la película no evoca a Perón, ni siquiera (y es ésta, por cierto, una ausencia sonada) a Evita, ese tótem perennemente alzado desde las filas peronistas. Se puede argüir que la película habla abstractamente de las luchas populares argentinas; pero no es menos cierto que la iconografía representada (manifestaciones, consignas, músicas) es la del peronismo, y que

¹⁰ Leonardo D'Espósito: "Solanas vu d'Argentine", en: *Fernando Solanas ou la rage de transformer le monde*, op. cit., pp. 155-164.

el nombre de Solanas se relacionaba, entonces y mucho más aún después de la realización del filme (de hecho, habría de ser elegido senador por una coalición de fuerzas de la izquierda peronista, y en las elecciones de 2011 que llevarían a la presidencia a Cristina Fernández, ya viuda de Néstor Kirchner, a encabezar una coalición de centro-izquierda que recogía aportaciones de un variopinto plantel de grupos y políticos), con el movimiento, por mucho que, en una de esas contradicciones típicas de un fenómeno político de la amplitud ideológica del fundado por el general presidente, el propio cineasta habría de sufrir en carne propia (fue baleado y estuvo en peligro de muerte) su oposición cerrada a las políticas neoliberales puestas en práctica por el presidente Menem... también él autoproclamado peronista.

No hay en el filme, pues, referencias a la corrupción de la cúpula sindical (uno de los males ancestrales del peronismo), ni de la tragedia que significó para el movimiento la presencia en su seno de personajes como el intrigante López Rega, creador del grupo terrorista de extrema derecha Triple A; ni de las muertes y desapariciones de peronistas provocadas por otros que se decían de la misma adscripción partidaria. Solanas silencia estas turbias oquedades; tal vez no era entonces tiempo, con los nubarrones militares formándose amenazantes en el horizonte, de evocar más penalidades que las sufridas por los sectores populares a manos del régimen militar.

Esos nubarrones no trajeron, por fortuna, el temido diluvio; y un Solanas cada vez más latinoamericanista tendría aún tiempo para realizar una vibrante reivindicación de sus ideales juveniles en *El viaje* (1992), y una airada denuncia del inmovilismo y del futuro clausurado de la Argentina de Medem en *La nube* (1998), antes de regresar a sus orígenes documentalistas y, en consonancia con sus propias posiciones políticas defendidas en el Parlamento argentino, para el cual fue elegido en varias ocasiones¹¹ se lanzara a realizar varios documentales de denuncia de lo que él entiende por el expolio neoliberal emprendido por el presidente Menem en sus años de dominación electoral y

¹¹ Lo fue a finales de los '80, y desde los primeros '90 se caracterizó por su acendrada, vigorosa oposición a las políticas "antinacionales" del presidente Menem. En 2007, fue candidato a la presidencia de la república por el Partido Socialista Auténtico, y en 2009, con su Proyecto Sur, logró el segundo lugar en las elecciones nacionales, con el 24,2% de los votos.

política¹²... pero ésta, como querría el siempre socorrido Rudyard Kipling, es ya otra historia.

¹² El primero de estos documentales, *Memoria del saqueo*, es de 2004, y le siguieron, por orden: *La dignidad de los nadie* (2005), que se centra en la reacción de las clases populares ante las políticas neoliberales; *Argentina latente* (2007), sobre las potencialidades de la ciencia nacional; *La próxima estación* (2008), corrosiva denuncia de la privatización de los ferrocarriles argentinos, y *La tierra sublevada* (I: *Oro impuro*, 2009; II: *Oro negro*, 2011, sobre el expolio del petróleo argentino por parte del capital multinacional, incluida la española Repsol).