

La paradoja de la investigación en el cine documental de Fernando Solanas

Christian von Tschilschke (Siegen)

RESUMEN: La investigación es uno de los procedimientos más fundamentales del documental como género o modo de representación cinematográfica. Como tal se mueve inevitablemente entre el polo de descubrir lo que hasta entonces había sido ignorado o escondido y el polo de comprobar la veracidad o exactitud de algo conocido. A veces, sin embargo, estas actitudes generalmente opuestas, de las cuales cada una tiene sus propias implicaciones éticas y estéticas, se combinan hasta confundirse de manera más o menos paradójica. En el ámbito del documental argentino contemporáneo, uno de los casos más llamativos a este respecto es la serie de documentales sobre Argentina rodados por Fernando Solanas durante la primera década del siglo XXI. Dentro de este proyecto investigador que podría catalogarse como cinematográficamente ambicioso y a la vez políticamente controvertido destaca la célebre trilogía compuesta por *MEMORIA DEL SAQUEO* (2004), *LA DIGNIDAD DE LOS NADIES* (2005) y *ARGENTINA LATENTE* (2007), considerada por el mismo Solanas como el “equivalente de un ensayo de investigación, sociológico, histórico y político”. En ella su autor indaga, como es bien sabido, desde las posibles causas del desastre hasta las potencialidades de reconstrucción del país en el marco de la crisis económica, política y social que azotó a Argentina en el año 2001. Valiéndose de ejemplos extraídos principalmente de estas tres películas, el artículo analiza las tensiones que resultan de un proceso de investigación documental que oscila paradójicamente entre descubrimiento y comprobación.

PALABRAS CLAVE: Solanas, Fernando Ezequiel (Pino); cine argentino; cine documental; investigación; Memoria del saqueo (2004); La dignidad de los nadies (2005); Argentina latente (2007)

Las dos lógicas de la investigación

Independientemente de cuál sea la opinión que uno pueda tener sobre Fernando Solanas y sus filmes parece justificado concederle un lugar importante como representante destacado y polifacético del paradigma de la investigación desde hace casi cuatro décadas, desde el hito del cine de denuncia, *LA HORA DE LOS HORNOS* realizado con Octavio Getino en 1968, pasando por sus filmes de ficción de los años 80, *EL EXILIO DE GARDEL (TANGOS)* (1985) y *SUR* (1988), hasta sus documentales más recientes de los años 2000, desde *MEMORIA DEL SAQUEO* (2004) hasta *LA GUERRA DEL FRACKING* (2013).

Si bien es verdad que el paradigma de la investigación no se limita de ninguna manera a los géneros de la no ficción, ciertamente es uno de los procedimientos más fundamentales del documental como género o modo de representación cinematográfica. Como tal se mueve inevitablemente entre el polo de descubrir, de sacar a la luz, lo que hasta entonces había sido ignorado, escondido, invisible o tabú y el polo de demostrar y de comprobar la veracidad o exactitud de algo ya conocido, de una tesis o hipótesis. A veces, sin embargo, estas actitudes o lógicas generalmente opuestas, la ‘lógica del descubrimiento’ y la ‘lógica de la demostración’, se combinan hasta confundirse la una con la otra de manera más o menos contradictoria o aún paradójica.

En el ámbito del documental argentino contemporáneo, uno de los casos más llamativos a este respecto es la serie de documentales sobre Argentina rodados por Fernando Solanas durante la primera década del siglo XXI. En el marco de este proyecto investigador que podría clasificarse como cinematográficamente ambicioso y a la vez políticamente controvertido destaca la trilogía formada por *MEMORIA DEL SAQUEO* (2004), *LA DIGNIDAD DE LOS NADIES* (2005) y *ARGENTINA LATENTE* (2007) ya ampliamente comentada por la crítica.¹ En ella su autor indaga, como es bien sabido, desde las posibles causas del desastre hasta las potencialidades de reconstrucción del país en el marco de la crisis económica, política y social que azotó a Argentina en el año 2001. El mismo Solanas considera su trilogía como el “equivalente de un ensayo de investigación, sociológico, histórico y político” y añade:

Esos ensayos, para que le interesen a la gente, tienen que tener la virtud de descubrir. De dar a conocer zonas del país, y, en este caso [el caso de *ARGENTINA LATENTE*], de la ciencia, la técnica y la creación, que el argentino común y las nuevas generaciones no conocen. De descubrir eso con emoción. Y al

¹ Véanse, entre otros, los siguientes estudios: Pablo H. Lanza, “De imágenes, poesía y obras abiertas: las reflexiones de Fernando ‘Pino’ Solanas”, en *Una historia del cine político y social en Argentina: formas, estilos y registros (1969–2009)*, ed. por Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (Buenos Aires: Nueva librería, 2011), 121–7; Anne Lakeberg, “Transformaciones de lo político en el documental argentino: representaciones de pueblo y poder en *Memoria del saqueo* (2004) y *Yo Presidente* (2006)”, en *Screening the Americas: Narration of Nation in Documentary Film = Projectando las Américas: Narración de la nación en el cine documental*, ed. por Josef Raab, Sebastian Thies y Daniela Opitz (Trier: WVT, 2011), 97–118; Pablo Piedras, “Fernando Solanas: esplendor y decadencia de sueño político”, en *Una historia del cine político y social en Argentina*, 651–74, y Christian von Tschilschke, “Kino der Verantwortung: neuere Tendenzen im lateinamerikanischen Dokumentarfilm (Solanas, Díaz Lavanchy, Polgovsky)”, en *Lateinamerikanisches Kino der Gegenwart: Themen, Genres / Stile, RegisseurInnen*, ed. por Christian von Tschilschke, Maribel Cedeño Rojas y Isabel Maurer Queipo (Tübingen: Stauffenburg, 2015), 219–41.

mismo tiempo hay que escribir bien: uno puede leer un ensayo y si está bien escrito es un placer.²

Sin embargo, no es tanto “la virtud de descubrir” o la capacidad de “escribir bien” lo que la mayoría de los críticos resalta respecto a los últimos documentales de Solanas, sino su concepto de cine políticamente comprometido supuestamente anacrónico y el lado propagandístico de su discurso que causa –según ellos– la impresión de que se trata de un extendido *spot* electoral para el partido político ‘Proyecto Sur’ que está encabezando desde el año 2007.³ Y en cuanto a la necesidad de “escribir bien” que Solanas reivindica como realizador se recuerda con cierta malicia su pasado como director de películas publicitarias a inicios de los años sesenta.⁴

Mientras tanto, la reacción entre los directores jóvenes ya no es tan unánime, como comenta Anne Lakeberg:

La figura de Solanas y su obra siguen siendo una referencia para los documentalistas de hoy en día, aunque de forma desigual y polarizada. Para la generación de documentalistas militantes contemporáneos la obra de Solanas es una fuerza integradora, mientras que para el nuevo cine argentino sirve más bien para posicionarse frente a Solanas por medio del contraste.⁵

Lo último se puede comprobar fácilmente mediante una escena emblemática de *EL BONAERENSE* (2002) de Pablo Trapero que muestra al futuro policía Mendoza (Jorge Román) en el momento en el que está cruzando transversalmente una manifestación de piqueteros. Es una escena que señala de manera intencionadamente provocadora la determinación de Trapero de romper con la tradición del cine de compromiso directamente político y de denuncia social ‘fácil’. En una entrevista con Trapero realizada por Gonzalo Aguilar, Trapero dijo respecto a esta escena:

² Fernando Solanas entrevistado por Fernando G. Varea, “Cuando el documental late: el director de cine Pino Solanas presenta su última película: *ARGENTINA LATENTE*, un filme sobre las potencialidades ocultas del país”, *La capital* (27 de mayo de 2007), último acceso 30 de noviembre de 2015, http://archivo.lacapital.com.ar/2007/05/27/seniales/noticia_391550.shtml.

³ Esta (“extended election spots for the political party he now leads”), al menos, es la opinión de Jens Andermann, *New Argentine Cinema* (London: Tauris, 2012), 100.

⁴ Entre 1963 y 1966 Solanas rodó más de cuatrocientos *spots* publicitarios, cf. Laura Podalsky, *The Politics of Affect and Emotion in Contemporary Latin American Cinema. Argentina, Brazil, Cuba, and Mexico* (New York: Palgrave Macmillan, 2011), 174.

⁵ Lakeberg, “Transformaciones”, 99.

Es una provocación porque también los tiempos cambian. Creo que un director debe permitirse una parte más lúdica, si no se convierte en muy pesado desde lo estético o desde lo ideológico.⁶

Al mismo tiempo, Trapero afirma rotundamente: “Yo creo en el cine como herramienta política, vi todo el cine político, desde Eisenstein hasta el cine militante, sobre todo en la Argentina con toda la tradición de cine social que viene desde los años 30”⁷, y en la misma entrevista expresa incluso explícitamente su simpatía por el cine de Solanas: “De hecho, Solanas es un director al que admiro mucho y del que aprendí.”⁸

Si se da por hecho entonces, como sugiere también la cita de Trapero, que Solanas siempre ha sido fiel a su concepción inicial de un cine documental de intenciones pedagógico-didácticas y de intervención directa en el espacio público –con todo lo pesado que podría parecer estética e ideológicamente–, no es menos cierto que los documentales de los años 2000 se adaptan hábilmente al cambio discursivo estético, político y epistemológico. Por tanto, lo que me propongo en las páginas siguientes es analizar la relación entre constancia y transformación en el cine documental de Solanas valiéndome de ejemplos extraídos principalmente de la ya mencionada trilogía y recurriendo a una dinámica del proceso de investigación documental que se mueve y oscila, a veces paradójicamente, entre una ‘lógica del descubrimiento’ y una ‘lógica de la demostración’ a las que a cada una de ellas les corresponde incluso una ‘retórica’ diferente.

Como retóricas cinematográficas, el ‘descubrimiento’ y la ‘demostración’ se asemejan, sin por eso confundirse con ellas, a las famosas modalidades de representación documentales distinguidas por Bill Nichols en su libro *Representing Reality*. En este sentido, la lógica o retórica de la ‘demostración’ coincide más o menos con el modo “expositivo” del documental que se destaca por una fuerte estructura argumentativa y persuasiva que se dirige directamente al espectador, mediante el comentario, desde una posición de autoridad y exterioridad frente al mundo filmado. Por el contrario, la lógica o retórica

⁶ Gonzalo Aguilar, *Estudio crítico sobre “El bonaerense”: entrevista a Pablo Trapero* (Buenos Aires: Picnic, 2008), 66. Para el cine del mismo Trapero véase Christian von Tschilschke, “La transformación del lugar común en el ‘cine negro’ de Pablo Trapero: EL BONAERENSE (2002), LEONERA (2008), CARANCHO (2010)”, en *Diseño de nuevas geografías en la novela y el cine negros de Argentina y Chile*, ed. por Sabine Schmitz, Annegret Thiem y Daniel A. Verdú Schumann (Madrid y Frankfurt a.M.: Iberoamericana/Vervuert, 2013), 71–92.

⁷ Aguilar, *Estudio*, 65.

⁸ Aguilar, *Estudio*, 65.

del descubrimiento estriba en la sugerencia de un proceso de investigación abierto, susceptible a lo improviso, semejante por tanto a lo que Nichols denomina el modo “interactivo” o “participativo”, que se realiza principalmente a través de entrevistas y que cuenta con la presencia física del director en la escena.⁹

Partiendo de estas distinciones de base, en la primera parte de mi artículo describo brevemente cómo con el decurso de los años en el cine documental de investigación de Solanas el enfoque se desplaza desde la ‘demostración’ hacia el ‘descubrimiento’. En la segunda y la tercera parte me dedico más detalladamente a la coexistencia de ambas retóricas en su trilogía documental reciente. Así se pondrá de manifiesto que, en realidad, no se trata de una coexistencia, sino de una jerarquización estratégica de estas dos retóricas de modo que las pautas del descubrimiento siempre quedan sometidas a la retórica dominante de demostración, o sea, al modo expositivo, autoritativo y didáctico. De esta manera, Solanas logra mantener la eficacia performativa que es típica de su cine documental desde los inicios bajo las circunstancias políticas, estéticas y epistemológicas del mundo actual. Al final veremos, a través del microanálisis de un ejemplo de ARGENTINA LATENTE, cómo esta paradoja de la investigación que es el centro del cine documental más reciente de Solanas aún se puede observar en una secuencia particular.

Constancia y cambio en el cine documental de Solanas

Para comentar brevemente el carácter investigativo del cine documental de Solanas bajo los aspectos de la constancia y del cambio, partimos de la trilogía de documentales con la que volvió a dedicarse al cine de no ficción desde el año 2004: MEMORIA DEL SAQUEO, LA DIGNIDAD DE LOS NADIES y ARGENTINA LATENTE. Aparte del estilo polémico y apasionado que caracteriza todos los documentales de Solanas, la coherencia de estas tres películas resulta del hecho de que constituyen en su conjunto una clásica narración de crisis en tres fases, teniendo como punto culminante las manifestaciones masivas, en parte violentas, y el cacerolazo del 19 y 20 de diciembre de 2001. En esta trilogía, a MEMORIA DEL SAQUEO corresponde la tarea de reconstruir la prehistoria de la crisis empezando en la década de los setenta. En LA DIGNIDAD DE

⁹ Bill Nichols, *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary* (Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 1991), 34–8 respectivamente 44–56. Véase también Bill Nichols, *Introduction to Documentary* (Bloomington e Indianapolis: Indiana UP, 2010), 31–2, 147–62, 167–71, 179–94, 210–1.

LOS NADIES se describen las repercusiones sociales de la crisis en los individuos tal como en los actos de solidaridad que la crisis es capaz de provocar entre las personas más afectadas. Con ARGENTINA LATENTE Solanas se dedica finalmente a lo que considera las inmensas potencialidades futuras de Argentina, de las que se espera que puedan sacar el país de la crisis del momento.

Conforme a las tres dimensiones temporales de la crisis –pasado, presente y futuro–, cada una de las tres películas ya lleva en su título el nombre de un concepto –memoria, marginalidad y latencia– que remite de modo programático a una manera de concebir el cine documental como herramienta de investigación: MEMORIA DEL SAQUEO es un llamamiento a no dejar caer en el olvido el pasado más reciente de Argentina. LA DIGNIDAD DE LOS NADIES, por su parte, aboga por una ética de la inclusión y trabaja el patetismo de conceder una voz auténtica a las víctimas más débiles de la crisis. ARGENTINA LATENTE, en cambio, se empeña en buscar, descubrir y elogiar las potencialidades naturales, científicas y humanas latentes del país, potencialidades explícitamente consideradas nacionales por el admirador de Perón que es Solanas, e ignoradas en su opinión por los mismos Argentinos.¹⁰

De cara a las circunstancias específicas de la crisis se entiende perfectamente que Solanas, entusiasmado, no solamente celebró el Cine Piquetero como resurrección del Tercer Cine, sino que se vio animado a volver, después de más de treinta años de abstinencia, al tipo de cine documental político-didáctico que él mismo había instaurado con LA HORA DE LOS HORNOs.¹¹ Como si no quisiera dejar ningún lugar a dudas ya desde los dos primeros planos de MEMORIA DEL SAQUEO se anuncia el retorno del viejo Solanas combativo de los años sesenta y setenta. Aún mientras pasan los genéricos se combinan dos planos en un montaje de contraste, tanto polémico como sugestivo: uno que muestra, desde un ángulo muy contrapicado, varios grandes

¹⁰ El peronismo de Solanas lo tratan Ana Amado, *La imagen justa: cine argentino y política (1980–2007)* (Buenos Aires: Colihue, 2009), 56–63 y Piedras, “Esplendor”, 652–3 y las relaciones entre Cine y peronismo en general Clara Kriger, *Cine y peronismo: el estado en escena* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2009).

¹¹ Véanse al respecto las declaraciones de Solanas en su página web (www.pinosolanas.com) así como Michael Chanan, *The Politics of Documentary* (London: British Film Institute, 2007), 18, Tamara Falicov, *The Cinematic Tango: Contemporary Argentine Film* (London y New York: Wallflower Press, 2007), 146, y Lanza, “Imágenes”, 125–6. Jens Andermann, “December’s Other Scene: New Argentine Cinema and the Politics of 2001”, en *New Argentine and Brazilian Cinema: reality Effects*, ed. por Jens Andermann y Álvaro Fernández Bravo (New York: Palgrave Macmillan, 2013), 157–72 presenta una visión más general del cine político de la crisis.

edificios de bancos modernos, sumergidos en la fría luz azul del anochecer (fig. 1), y otro, desde un ángulo picado, de un niño pobre sentado en el suelo, comiendo una sopa floja, mirando con sus ojos grandes directamente a la cámara (fig. 2).



Fig. 1: MEMORIA DEL SAQUEO (00:00:27)



Fig. 2: MEMORIA DEL SAQUEO (00:00:30)

Todo esto va acompañado por una lenta y solemne música de arco del conocido compositor argentino Gerardo Gandini. Al distinguir tan rotundamente entre amigos y enemigos, buenos y malos, víctimas y culpables Solanas parece mostrar al espectador –y probablemente a sí mismo– que sigue estando convencido de la actualidad de una estética política, militante y se-

gura de sí misma, que para otros –recuérdese la cita de Pablo Trapero– ya pasó a la historia.

Sin embargo, hacia el final de *MEMORIA DEL SAQUEO* surge otra imagen de Solanas en la que se reflejan de manera autoreferencial los rasgos más significativos de una concepción del cine de investigación que es nueva en su obra. Me refiero a una secuencia que le muestra de manera emblemática en persona filmando con una de las en esta época aún nuevas videocámaras pequeñas en medio de una gran manifestación (fig. 3).



Fig. 3: *MEMORIA DEL SAQUEO* (01:49:14)

Desde luego, el frecuente uso de la cámara en mano y la aparición y actuación de Solanas delante de la cámara, que le convierten, como sugieren algunos críticos, en una suerte de Michael Moore argentino, no son las únicas modificaciones que distinguen sus nuevos documentales de *LA HORA DE LOS HORNO*.¹² Faltan también los experimentos formales y, entre otros, las citas de los revolucionarios. Al mismo tiempo es evidente que, sin renunciar al estilo decididamente ‘objetivo’ o ‘expositivo’ de sus filmes, Solanas se acerca deliberadamente a unas tendencias más recientes del documental, como el giro subjetivo, que revalorizan la identidad subjetiva y la autoescenifica-

¹² Así, al comparar a Moore con Solanas, Andermann caracteriza a este último como “similarly self-centered” (Andermann, *Argentine Cinema*, 100). A Kathryn Lehman, sin embargo, lo que le hace pensar en Moore no es tanto Solanas, sino la manera ofensiva con la que, en su película *DEUDA* (2004), se presenta el periodista Jorge Lanata delante de la cámara; véase al respecto, Kathryn Lehman, “La crisis argentina y los medios de comunicación: estrategias para hacer del espectador un testigo”, en *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*, ed. por Viviana Rangil (Buenos Aires: Biblos, 2007), 23–40, aquí 37.

ción del realizador.¹³ De todos modos, la presencia corporal del cineasta es uno de los elementos más llamativos de la retórica del descubrimiento que se hace patente en sus últimos documentales.

Apertura a una retórica del descubrimiento

Con la aparición en escena del documentalista, el proceso de investigación experimenta unas modificaciones decisivas a diferentes niveles: a nivel moral, político, estético y epistemológico. Así, por ejemplo, la investigación se convierte en un asunto y una aventura personal e individual. Al señalar que comparte, al menos durante el proceso de la grabación, el mismo espacio y el mismo tiempo histórico, o, rotundamente, la lucha y la vida, con los actores sociales que está filmando, el realizador del documental asume conscientemente un riesgo y una mayor responsabilidad que si quedara fuera del mundo diegético.¹⁴ Además, el horizonte de la investigación se abre hacia el futuro y da paso a un proceso evolutivo cuyos resultados –por lo menos en apariencia– no pueden garantizarse de antemano.

En este contexto el uso de la videocámara cumple una función esencial: en ella, tal como en la lupa del detective, no solamente se concretiza simbólicamente el acto mismo de la investigación, sino que como instrumento flexible y personal que está visiblemente ligado al cuerpo del cineasta sugiere también en cierto modo un contacto visceral con la realidad. El significado político de estas transformaciones hacia una interacción y participación más acentuadas ya ha sido comentado a menudo.¹⁵ En el lugar de la enunciación que antes se realizaba por un sujeto abstracto, revolucionario y colectivo aparecen ahora el yo biográfico, el cuerpo concreto y el compromiso individual de Fernando Solanas: ahora el mensaje político es el propio Solanas, quien, entretanto, se ha convertido en personalidad pública. En sus últimos documentales, la antigua postura de supremacía inspirada por la teoría marxista deja paso a una postura más práctica, humilde y reactiva –tal como se expresa

¹³ Consúltense a este respecto, por ejemplo, el capítulo “After Vérité: the film-maker in person” en Michael Chanan, *Politics*, 234–55 y Andermann, *Argentine Cinema*, 94–5.

¹⁴ En cuanto a las consecuencias éticas que resultan de este modo de representación remito a mi artículo “Docuficción y ética: reflexiones acerca de la representación del ‘mal’ en dos películas de José Padilha: *ÔNIBUS 174* (2002) y *TROPA DE ÉLITE* (2007)” en *Culto del mal, cultura del mal: realidad, virtualidad, representación*, ed. por Susanne Hartwig (Madrid y Frankfurt a.M.: Iberoamericana y Vervuert, 2014), 43–60, especialmente 44–9.

¹⁵ Véase, por ejemplo, Emilio Bernini, “Un estado (contemporáneo) del documental: sobre algunos films argentinos recientes”, en *Kilómetro 111*, N° 5 (Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, noviembre de 2004): 41–57.

en la disposición del reportero investigativo— a observar y escuchar, a solidarizarse con las protestas, a tener compasión con las víctimas y a participar en la movilización de las fuerzas de la sociedad civil.

Todo esto ya se perfila en MEMORIA DEL SAQUEO. Antes de desembocar en la escena autorreferencial ya mencionada —Solanas con cámara en mano en medio de los manifestantes— su presencia se materializa gradualmente. Si, al comienzo, solamente se escucha su voz inconfundible en el off o se adivina su presencia a partir de las preguntas que forman parte del dispositivo de la entrevista, pronto sale en escena como interlocutor del senador Antonio Cafiero. Más tarde recuerda a través del comentario e imágenes de archivo el atentado del que fue víctima en el año 1991. Luego aparece al volante de un coche discutiendo con dos especialistas de energía.¹⁶ Una vez establecida la nueva retórica del descubrimiento, basada en los modos de la participación y de la interacción con los actores sociales, ésta aún se intensifica en los documentales siguientes que muestran a un Solanas sinceramente preocupado por el destino de la gente a la que está entrevistando.

Sin embargo, la retórica del descubrimiento no se limita a la presencia marcada del reportero investigativo, curioso y compasivo, sino que comprende otros procedimientos como la preferencia por largos *travelling* hacia delante o el esquema narrativo del viaje. Mediante estos “perezosos” *travelling* la cámara pasa por las calles y fachadas, captando lo que se ofrece casualmente a su mirada, o “ingresa en las instituciones públicas —Congreso de la Nación, Banco Central, Banco de la Nación—”.¹⁷ En este caso, el movimiento de la cámara no sirve realmente para descubrir algo, ya que las causas profundas de la crisis escapan a la visualización, sino que expresa simbólicamente el deseo de saber y la voluntad de llegar al fondo de los problemas de los que sufre el país.¹⁸

Como uno de los elementos más relevantes de una retórica del descubrimiento cabe destacar finalmente el esquema del viaje. Aunque aparece en cada una de las tres películas, solo en ARGENTINA LATENTE, que adopta la forma de un *road-movie* didáctico por distintas zonas de Argentina, se convierte en

¹⁶ Este momento clave se discute también en Piedras, “Esplendor”, 666.

¹⁷ Piedras, “Esplendor”, 666.

¹⁸ Las diferentes dimensiones de lo ‘invisible’ en el documental, de la invisibilidad de la cámara y del montaje hasta la dificultad de visualizar procesos económicos, políticos y sociales abstractos, se estudian con detenimiento en Michael Chanan, “Filming the ‘Invisible’”, en *Rethinking Documentary: New Perspectives, New Practices*, ed. por Thomas Austin y Wilma de Jong (Maidenhead: Open UP, 2008), 121–32.

el verdadero principio organizador del relato, correspondiendo así al subtítulo que anuncia “un viaje hacia [...] [las] capacidades científicas y creativas” del país.

Dominancia de la retórica de demostración

Sin embargo, es evidente que en todo momento estos elementos quedan sometidos a una lógica y retórica de la demostración dominante que se manifiesta a todos los niveles de las tres películas. Al adaptar esta retórica, Solanas retoma explícitamente el hilo que había dejado con LA HORA DE LOS HORNOS cuando en MEMORIA DEL SAQUEO se refiere a su película anterior con las palabras siguientes acompañadas de una serie de imágenes que muestran a un par de niños revolviendo un gigantesco basurero en busca de algo de comer: “Los niveles de pobreza que denunciaba la película LA HORA DE LOS HORNOS en los años sesenta serían apenas el anuncio del genocidio neoliberal de los noventa” (01:37:50).

De hecho, los métodos así como la reivindicación de un discurso verídico y aún profético siguen siendo visiblemente los mismos, desde la división de los filmes en diferentes capítulos, pasando por los carteles explicativos que provienen del fondo del plano, hasta llegar al bien conocido comentario omnisciente y generalizador en voz over. Tampoco se ha perdido el antiguo ímpetu polémico, denunciador y desenmascarador, que aún se refleja en intertítulos como “La mafiocracia” (01:17:15) o “El genocidio social” (01:30:50) que aparecen en MEMORIA DEL SAQUEO.

Quizás la retórica de demostración se plasma mejor en la manera en la que al menos dos de las tres películas se desarrollan a partir de una pregunta inicial formulada por la voz en off de Solanas. En MEMORIA DEL SAQUEO pregunta “¿Qué había pasado en Argentina?” (00:09:30), y en ARGENTINA LATENTE “¿Qué capacidades industriales y científicas conserva la Argentina para su recuperación?” (00:05:50). Solamente LA DIGNIDAD DE LOS NADIES constituye una excepción. En esa película el estilo del comentarista Solanas adquiere un tono más narrativo cuando declara: “Esto que empiezo a contarles son historias de los nadies...” (00:01:34). No obstante, el montaje de los materiales recopilados por Solanas —grabaciones originales, imágenes de archivo, entrevistas, etc.—, y la amplia información —cifras, datos, nombres y términos— con la que confronta al espectador siguen la estructura esencialmente argumentativa que en los casos de MEMORIA DEL SAQUEO y ARGENTINA LATENTE ya se anuncia desde el principio. Hay, por consiguiente, razones suficientes

para constatar que “Solanas siempre mantiene la autoridad textual y el control sobre el sentido del discurso a partir de la voz en off y el montaje.”¹⁹ Bajo estas condiciones, la lógica y la retórica del descubrimiento quedan limitadas a una función secundaria destinada a suavizar, legitimar y hacer aún más convincente la retórica de demostración dominante al adaptarla a los estándares políticos, estéticos y epistemológicos del tiempo.

La imbricación de ambas retóricas en una secuencia de ARGENTINA LATENTE

A modo de cierre, estudiaremos más en detalle, a partir de una secuencia de ARGENTINA LATENTE particularmente llamativa para nuestro tema, cómo en la práctica cinematográfica de Solanas se entrelazan ambas retóricas o, mejor dicho, cómo la dominante retórica de demostración se sirve de la retórica de descubrimiento. El ejemplo proviene de la primera secuencia de ARGENTINA LATENTE que subsigue a la introducción y en la que Solanas va a los astilleros Río Santiago, una empresa grandísima en la provincia de Buenos Aires (00:09:00-00:12:04). La secuencia se abre con un título de enlace que reza con cierto sensacionalismo “las víctimas”. Se refiere al tema del episodio que es la lucha de los trabajadores contra la privatización de la empresa a inicios de los años noventa.

Al principio de la secuencia se nos muestra en algunos grandes planos generales el área del astillero y después presenciamos una entrevista muy emocionante con el ingeniero Ángel Cadelli, que actualmente es gerente de calidad y que está acompañado de un amigo ingeniero. Cuando Solanas les pregunta a Cadelli y su colega: “¿Qué episodios duros vivieron acá?”, él y sus interlocutores están solamente presentes en forma de voz en off, la cual acompaña las imágenes del astillero. Incluso durante la entrevista, Solanas no entra inmediatamente en el campo visual, ni siquiera cuando a Cadelli, abrumado por sus emociones, se le quiebra la voz. En este momento la cámara sigue filmando las lágrimas del ingeniero y aún se acerca con el *zoom* a su rostro aprovechando así la oportunidad de registrar unas emociones imprevisas y ‘auténticas’ (fig. 4). Solamente después de que Cadelli ha terminado su relato, Solanas deja espontáneamente el espacio detrás de la cámara para consolar a su interlocutor, dándole palmadas en la espalda (fig. 5).



Fig. 4: ARGENTINA LATENTE (00:11:42)



Fig. 5: ARGENTINA LATENTE (00:11:49)

Esta secuencia tiene un valor ejemplar no solamente porque permite observar cómo Solanas se adentra poco a poco en el mundo filmado, sino también porque ilustra perfectamente, en un detalle a primera vista anodino, la paradoja de la investigación que acabamos de exponer aquí: se imbrican en esta secuencia el descubrimiento inesperado de un momento de emoción auténtica y la decisión de utilizarlo para fines de demostración.

¹⁹ Piedras, “Esplendor”, 667.