

Sobre el uso de la figura de Ernesto *Che* Guevara en el *Tercer Cine*, y su representación en *La hora de los hornos* (1968) a partir del análisis cinematográfico y la ciencia de la imagen

On the use of the figure of Ernesto Che Guevara in Third Cinema, and his representation in La hora de los hornos (1968) from the perspective of film analysis and the image science

Felipe de J. Díaz Hernández

Facultad de Humanidades, Universidad Autónoma del Estado de México

missuscom@yahoo.com.mx

 <http://orcid.org/0009-0007-3882-053X>

 <https://doi.org/10.36677/cdc.v0i45.27500>

Resumen

En este trabajo se ofrece una revisión de la secuencia final de la primera de las tres partes que conforman el filme *La hora de los hornos* (1968), obra representativa del movimiento del *Tercer Cine* latinoamericano, dirigida por Fernando Solanas y Octavio Getino, y se reflexiona sobre las relaciones entre su propuesta audiovisual y su valor historiográfico, así como sus posibles implicaciones desde la ciencia de la imagen.

Palabras clave: Documental, Historia social, Ciencia de la imagen, Nuevo Cinema Latinoamericano, Audiovisual.

Abstract

This paper offers a review of the final sequence of the first of three parts that make up the film La hora de los hornos (1968), a representative work of the Latin American Third Cinema movement directed by Fernando Solanas and Octavio Getino. It reflects on the relationship between the audiovisual proposal of the documentary and its historiographical value, as well as its possible implications from the perspective of the image science.

Keywords: Documentary, Social history, Cinematography, New Latin American Cinema, Audiovisual.

Recepción:04/02/2026 · Aceptación:10/06/2026

No es concebible la existencia de un cine revolucionario sin el ejercicio constante y metódico de la práctica, de la búsqueda, de la experimentación. El cine de guerrillas proletariza al cineasta, quiebra la aristocracia intelectual que la burguesía otorga a sus seguidores, democratiza. La vinculación del cineasta con la realidad lo integra más a su pueblo. [...] La hora de los hornos ilustra cómo un film puede llevarse a cabo aun en circunstancias hostiles cuando cuenta con la complicidad y la colaboración de militantes y cuadros del pueblo.

Getino y Solanas (1969)

Introducción

En el contexto de la comunicación de masas es frecuente observar el derecho a la libre expresión desde dos perspectivas: primero, como prerrogativa elemental y rasgo de la democracia, como lo consignó en 1948 la Declaración Universal de Derechos Humanos de la Organización de las Naciones Unidas (DUDH-ONU), y segundo, como punto de partida de la creación artística. En el primer caso, el artículo 19 establece que “todo individuo tiene derecho a la libertad de opinión y de expresión; este derecho incluye el de no ser molestado a causa de sus opiniones, [...] y el de difundirlas, sin limitación de fronteras, por cualquier medio de expresión” (DUDH, 1948: 16). En el segundo, Bozal (1978) entendió la obra del pintor español Josep Renau —de filiación comunista— como un derecho humano fundamental y lo extendió hasta considerarlo necesario para construir un arte de masas alejado del populismo.

No obstante, durante la segunda mitad del siglo XX —a partir de la resonancia social y política que tuvo la Revolución cubana (1953-1959)— el derecho a la libertad de expresión se juzgó por grupos disidentes latinoamericanos como una herramienta vacía, una concesión demagógica del Estado para transmitir modelos culturales importados que seguían un esquema para moderar los sistemas y contenidos de la comunicación de masas. Este fenómeno incluyó al cine industrial que, alineado a este espacio discursivo, desarrolló un constructo social con una visión que disfrazaba una política

cultural autoritaria y alienante, sujeta a un estricto orden de propiedad, creación, distribución y consumo de los productos culturales. Fornet (2007: 122) menciona que en el

[...] demagógico principio de la industria cultural burguesa se levanta[ba] n las precarias cinematografías latinoamericanas de los años cuarenta y cincuenta con una dramaturgia calcada [...] [d]el modelo jolivudense y, claro está, mucho color local y alguna salsa criolla como ingredientes adicionales de éxito. Así, con un ojo vendado y el otro puesto en la taquilla —el sinuoso talante de la burguesía—, el viejo cine latinoamericano renuncia[ba] de antemano a la búsqueda de su propio camino y, en cambio, da[ba] una visión folclórica o mimética de nuestra realidad que favorec[ía], por inercia, la estrategia de penetración cultural neocolonialista.

Los cineastas argentinos Octavio Getino y Fernando Solanas coincidieron con esta postura en su manifiesto “Hacia un tercer cine: apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo” (1969). Al referirse a la maleabilidad del concepto de libertad de expresión, consideraron que las vanguardias de la literatura, el cine y la plástica, apreciadas hasta entonces por las clases dominantes y difundidas por el sistema de comunicación de masas, pretendían ser sólo una expresión de “amplitud democrática” de las instituciones culturales, y que “[t]oda tentativa de contestación incluso virulenta, que no [sirviera] para movilizar, agitar, politizar de una u otra manera a capas del pueblo, [...] lejos de intranquilizar al sistema, [era] recibida con indiferencia y hasta con agrado (Getino y Solanas, 1969).

Tercer Cine: origen, características y ejemplos

En América Latina, a mediados del siglo XX, casi todos los medios de comunicación estaban bajo el control de grupos de interés dominantes, económicos y políticos. Estas élites utilizaban la infraestructura mediática para fines comerciales, como prescriptora de modelos sociales y culturales, y como represora de manifestaciones que cuestionaran el *statu quo* y la legitimidad de las instituciones. La situación fue evidente en México, Argentina, Chile y Brasil, por citar sólo algunos ejemplos. Para contrarrestar el sistema de propiedad privada

y estatal, los colectivos sociales que se oponían al discurso oficial se vieron obligados a crear rutas alternas para expresar y difundir sus reivindicaciones: unas de ellas fueron la creación audiovisual y la cinematográfica.

Tal fue el caso del movimiento Nuevo Cine Latinoamericano —surgido en los albores de la década de 1960—, cuyos integrantes estructuraron de forma gradual un frente que usó al cine como herramienta de expresión y representación de las injusticias de los países subdesarrollados, a quienes eventualmente se les agrupó en la esfera geopolítica del tercer mundo, como lo concibió el economista francés Alfred Sauvy en 1952. En el proceso, el cine latinoamericano producido entre 1958 y 1980 (especialmente el documental), posteriormente, identificado en el manifiesto de Fernando Solanas y Octavio Getino como *Tercer Cine*, se convirtió en testimonio del contexto, hasta llegar a ser referente con valor historiográfico. Además, este movimiento cinematográfico habría de lograr un gran atractivo popular, hasta el grado de ser reconocido como medio para el registro y comentario de los hechos sociales y políticos de la época (Sorlin, 2008). Entre los realizadores que destacaron en esta búsqueda se puede citar a Tomás Gutiérrez Alea —originario de Cuba, autor de *Memorias del Subdesarrollo* (1968)—; Jorge Sanjinés —director boliviano del documental *La sangre del cóndor* (1969)—; Nelson Pereira dos Santos y Glauber Rocha —ambos brasileños, creadores de *Vidas secas* (1963) y *Dios y el diablo en la tierra del sol* (1964), respectivamente—; Patricio Guzmán —director chileno de *La batalla de Chile* (1975)—; y Leobardo López Arretche —mexicano, coordinador de *El Grito, México 68* (1970)—.

Una de las características de este cine marginal fue el reconocimiento de la imposibilidad de acceder a los presupuestos millonarios de las producciones estadounidenses, que Solanas y Getino (1969) llamaron *Primer Cine*, realizadas dentro de un sistema centralizado de empresas que operaban bajo una lógica de consumo: historias, personajes, actores y actrices se incorporaron a una fórmula cinematográfica mercantil y de rápido descarte. En cambio, el Nuevo Cine Latinoamericano, debía ser un *cine imperfecto*, como lo llamaría el director

cubano Julio García Espinosa. En su manifiesto cinematográfico, publicado originalmente en 1969, García Espinosa (1995) propuso la representación de temas de índole social, político y económico con recursos narrativos, retóricos y estilísticos básicos. Según este modo de hacer cine, todo el proceso —desde la puesta en escena, el montaje, el diseño sonoro y la tecnología de filmación, hasta la creación de una red independiente de distribución— debía pensarse para la proyección de proyectos filmicos, de manera limitada y, a menudo, clandestina, que llegaran a audiencias reducidas pero comprometidas con la causa revolucionaria. Con ello se buscaba impactar en la conciencia social de un público presuntamente desinteresado en cintas con altas pretensiones estéticas, como las de la *Nouvelle vague* en Francia, el expresionismo alemán de la década de 1920 o el neorrealismo italiano de los años 1940 y 1950, al que Solanas y Getino (1969) llamaron *Segundo Cine*.

Otros ejemplos de filmes que nacieron bajo la etiqueta de Nuevo Cine Latinoamericano fueron *La escalinata* (1950), del venezolano César Enríquez; *Agulha no Palheiro* (*Aguja en el pajar*, 1953), del brasileño Alex Viany; *El mégano* (1955), de los cubanos Julio García Espinosa y Tomás Gutiérrez Alea; *Araya* (1959) de la venezolana Margot Benacerraf; *Un vintén p'al Judas* (1959), del uruguayo Ugo Ulive; y *Raíces de piedra* (1962), drama del colombiano José María Arzuaga. En Argentina, *Tire dié* (1958) fue considerada por Solanas y Getino como precursora del *Tercer Cine*; el filme fue dirigido por Fernando Birri, quien en su manifiesto de Santa Fe (1962) propuso que el cine debía registrar la realidad tal cual es, y al documentar el subdesarrollo, negarla (FMC-SEP-UAM, 1988). En conjunto, estas obras mostraron una tendencia creciente hacia un cine de autor influido por el que se hacía en Europa, pero adaptado a la realidad latinoamericana de pobreza, explotación e injusticia.

La oportunidad histórica del *Tercer Cine* dentro del contexto de los movimientos sociales y políticos de la segunda mitad del siglo XX resulta de la influencia de la Revolución cubana, iniciada en 1953 y consolidada en 1959

(Mestman, 2016). El éxito y el prestigio del régimen revolucionario cubano entre diversos círculos de artistas e intelectuales no sólo sirvió de inspiración, sino también como una articulación del cine y lo contestatario, especialmente en la producción cinematográfica que se realizaba en los países que simpatizaban con su ideario, y que aspiraban a conformar un bloque emergente antiimperialista bajo la bandera de un cine comprometido con las causas sociales y políticas. Una de las fortalezas de este proceso fue el poder persuasivo del lenguaje audiovisual y su capacidad para conectar con un público popular.

Estas circunstancias surgieron como respuesta a las realidades derivadas de regímenes militares violentos y represivos de países como Brasil, Argentina, Chile, Bolivia, Paraguay, Uruguay, entre otros, y contribuyeron a un escenario de confrontación en diversos grados. Aunque un análisis completo del contexto que le dio origen al *Tercer Cine* excede el propósito de este artículo, la reflexión sobre su auge y desarrollo durante las décadas de 1960 y 1970 sólo es posible mediante la observación de los fenómenos que coinciden con un momento histórico en el que diversos grupos sociales y políticos cuestionan y reflexionan sobre las causas y consecuencias de un orden colonial e imperialista.¹

Frente a tales condiciones —y en respuesta al endurecimiento de los mecanismos de censura—, los directores y productores de cine marginal reconocieron la necesidad de crear un frente común, que les permitiera enfrentar la persecución política y, en muchos casos, gestionar sus carreras cinematográficas desde el exilio. Con tal fin, se organizaron encuentros para darle unidad al movimiento: en Argel (1973), Buenos Aires (1974), Montreal (1974) y Caracas (1974). En estos congresos se reunieron cineastas, productores, investigadores e historiadores del cine, distribuidores independientes y críticos de decenas de países latinoamericanos, africanos, caribeños e incluso europeos. Estas sesiones, dirigidas a una sistematización ideológica y de producción del *Tercer Cine*, se caracterizaron por la diversidad y beligerancia de los asistentes, quienes no obstante coincidieron en que debía ser un movimiento de “países chicos”, en el que concurrieran no solamente cineastas y distribuidores

latinoamericanos y africanos, sino también de países europeos considerados de menor peso específico en la infraestructura del cine comercial, como Dinamarca, Suecia o Portugal (Mestman, 2014: 35).

La hora de los hornos, y la consolidación de un movimiento de cine contestatario

Entre los proyectos cinematográficos que tuvieron más éxito se encuentra el documental *La hora de los hornos: notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación*, codirigido por Fernando Solanas y Octavio Getino y lanzado en 1968 como “un *film* del Grupo Cine Liberación”. En Argentina, su país de origen, la película fue censurada por la dictadura de Juan Carlos Onganía, y prohibida durante los subsecuentes gobiernos militares de la autoproclamada Revolución Argentina (1966-1973), lo que provocó que su difusión se hiciera clandestinamente y que su éxito se diera principalmente en Europa. Además, su constante programación en ciclos universitarios de cine latinoamericano en Estados Unidos la convirtieron en un filme de culto. Su éxito inicial se dio, en cierta medida, debido a la coyuntura creada por los movimientos sociales de su época que, aunada a sus méritos artísticos, le permitieron recibir el Gran Premio de la IV Muestra Internacional de Nuevo Cine de Pésaro, Italia, en 1968, y el reconocimiento en diversos festivales de cine en países como Alemania, Venezuela, Reino Unido y Francia. *La hora de los hornos* pudo estrenarse oficialmente en Argentina hasta 1973, presentada entonces como “la cinta argentina más premiada del mundo”, según las carteleras publicadas en los diarios de la época, durante la vuelta al peronismo. Gracias a un meticuloso trabajo de restauración, la cinta fue reestrenada en Argentina hasta 1989, poco más de dos décadas después de su lanzamiento original y seis años después de la renovación democrática en el país. Para entonces, Solanas y Getino ya se habían convertido en dos de los más importantes referentes del Nuevo Cine Latinoamericano.

Desde el título del filme, Solanas y Getino explotan un sentido de identidad continental. La frase de José Martí “Es la hora de los hornos, en

que no se ha de ver más que luz”,² es un llamado a la lucha política, que de anticolonialista se transforma en revolucionaria (Pedregal Villodres, 2022). Desde la izquierda ideológica, *La hora de los hornos* propone una reflexión sobre la dependencia económica, cultural y social de Argentina y de América Latina en general. y plantea una estrategia para revertir las injusticias históricas, derivadas del pasado colonial del continente. En el proceso, el filme muestra una representación de la lucha revolucionaria que debe ser necesariamente violenta aludiendo a la concienciación de las masas trabajadoras y la movilización de intelectuales, artistas y colectivos (Ribadero y Albornoz, 2011).

El filme se divide en tres partes: “Neocolonialismo y violencia”, “Acto para la liberación” y “Violencia y liberación”. En cada uno se desarrolla una revisión crítica de las condiciones que, desde su perspectiva, propiciaron el atraso económico y político de Argentina; su pasado indígena y la riqueza natural de su territorio; la irrupción de los colonizadores europeos y, finalmente, la consolidación del dominio económico neocolonial por parte de Reino Unido y los Estados Unidos.

La hora de los hornos es notable por la destreza del proceso de montaje en todo momento; sus recursos audiovisuales nos aclaran que ésta es una película para irritar, agitar, repudiar y actuar contra el orden establecido. El hecho de que esté realizada austeramente, y filmada en blanco y negro, no obedece a una decisión artística, sino a un propósito político, limitado además por los recursos económicos disponibles para su producción. Desde un punto de vista técnico, resulta significativo que el uso de equipo de rodaje portátil y las limitaciones de esa tecnología hayan permitido que los directores produjeran un discurso político eficaz. La crudeza de las imágenes y el sonido le da un sentido de urgencia y de inmediatez, mientras que el montaje, en ocasiones inacabado, permite visualizar un discurso audiovisual en el que la violencia de las imágenes y el retrato de las injusticias producen inquietud e incluso enojo, pero que también apelan a la empatía del espectador. Pese a estos logros, la obra ha sido analizada bajo la lupa de nuevos análisis que consideran que el filme de Solanas y Getino simplifica

la realidad histórica, que su reflexión a menudo cae en visiones abiertamente estereotipadas, o bien, que sus reflexiones no abordan en forma suficiente los procesos sociales relevantes para el cambio revolucionario.³

La figura de Ernesto *Che* Guevara en el *Tercer Cine*, y la búsqueda de una iconografía visual propia

En *La hora de los hornos* destacan diversos elementos visuales que se volvieron recurrentes en otras piezas de la filmografía del *Tercer Cine*. La inclusión de escenas reales de disturbios callejeros, disparos en el horizonte nocturno, la toma de los espacios públicos por militares, las agresiones brutales de fuerzas castrenses a personas indefensas y las marchas de obreros que gritan con rostros desencajados, llegaron a convertirse en una parte fundamental de la escritura audiovisual del cine militante y de este filme en particular, ya que fueron específicamente seleccionadas por sus codirectores para impactar a la audiencia. No obstante, desde la perspectiva de la imagen, la figura que ha alcanzado un estatus icónico es sin duda la del guerrillero Ernesto *Che* Guevara (1928-1967), a quien se dedica el documental.

Para este análisis no nos referiremos a la célebre fotografía de Alberto Díaz “Korda”, que, en su momento pasó desapercibida para los medios periodísticos cubanos, y que muestra al *Che* con expresión grave, enfundado en su uniforme militar y su característica boina con una estrella al frente, durante un evento político en La Habana. La imagen —a la que el fotoperiodista dio el título de *Guerrillero heroico*— llegaría a convertirse en un símbolo con múltiples interpretaciones y en una de las fotografías más reproducidas, explotadas, resignificadas y comercializadas del siglo pasado, como lo demuestra la ilustración *Che Guevara VIVA CHE 1968!*, de James Fitzpatrick, o el anti-cartel *Un guerrillero no muere para que se lo cuelgue en la pared*,⁴ de Roberto Jacoby de 1969, ambos basados en la fotografía de Díaz “Korda”. En

cambio, se ofrece una reflexión sobre el fotograma que cierra la primera parte de la trilogía cinematográfica de *La hora de los hornos*, desde la ciencia de la imagen, la materialidad del cine y la fotografía, la composición y el contenido atribuido a su interpretación simbólica.

Imagen. 1. *Guerrillero heroico*



Fuente: Alberto Díaz “Korda”, 1960.

Imagen. 2. *Che Guevara VIVA CHE 1968!*



Fuente: James Fitzpatrick (1968).

A diferencia de otros filmes que empiezan con un elemento visual, en *La hora de los hornos* es la sonoridad la que inaugura y da fin a la película. Con la pantalla en negro, se escucha un largo *fade in*⁵ de lo que puede suponerse es un tambor de guerra. Conforme se establece este sonido —en un *tempo* alargado— se incorporan voces ininteligibles, gritos tribales y percusiones agudas que llegan a convertirse en una cacofonía inquietante, la banda sonora de una multitud que marcha lenta, pero decidida, hacia su destino. Es evidente que la organización de imágenes, sonidos e intertítulos⁶ obedece a un propósito: incomodar al espectador, y al mismo tiempo, disponerlo para el tono del mensaje en la película. El mismo recurso del montaje se usa para cerrar esta primera parte de la trilogía documental, pero esta vez, la imagen en pantalla es la del cadáver de Ernesto Guevara, asesinado por militares y mercenarios bolivianos, en octubre de 1967. La secuencia, de 3 minutos y 45 segundos (en su versión original, que más tarde fue modificada para su exhibición en 1973), muestra un metraje de archivo y la fotografía del cadáver del insurgente de origen argentino, hecha por Freddy Alborta durante su exhibición pública, un día después de darse a conocer la noticia de su muerte.

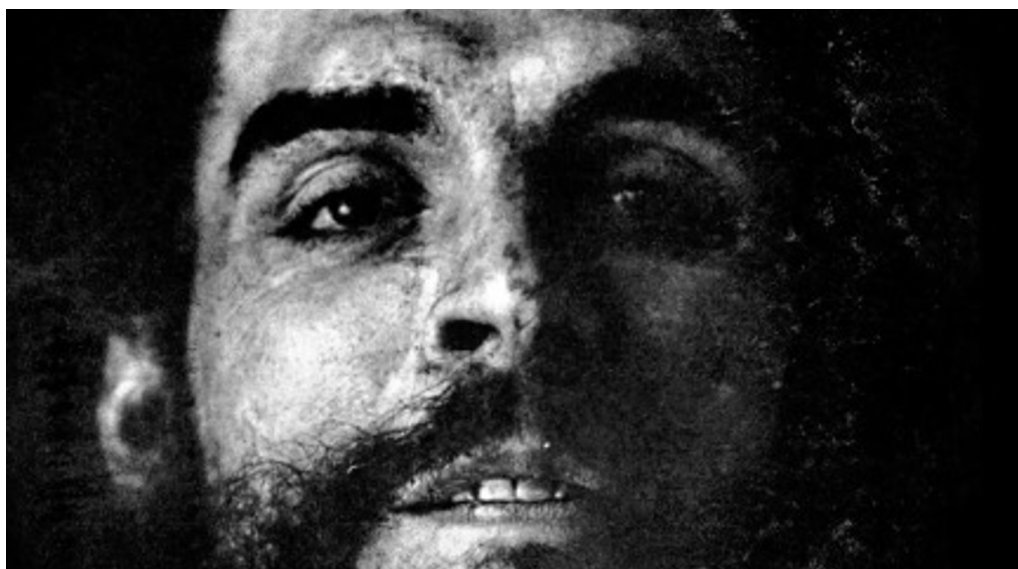
La imagen no sólo protagoniza el final de la primera parte del filme, titulado “La opción”. Fue cuidadosamente seleccionada por Solanas y Getino para confrontar al espectador, pues de todas las que se registran en la escena, algunas tomadas de lado y otras de frente, ésta muestra la mesa de cemento en la que se colocó el cadáver, en un ángulo cenital del sujeto fotografiado. En la película, la imagen ha sido recortada para mostrar sólo un detalle del rostro del *Che*, con un *close up*⁷ frontal que omite deliberadamente a los demás sujetos presentes en la escena completa —los militares bolivianos y demás captores del guerrillero revolucionario—, a diferencia de otras fotografías del mismo día, en las que se puede apreciar una actitud y pose similar a la de un cazador con su presa.⁸

Imagen. 3. Fotograma de la secuencia final de *La hora de los hornos*



Fuente: Solanas y Getino (1968: parte 1, 1968) (1:24:49).

Imagen. 4. Fotograma de la secuencia final de *La hora de los hornos*



Fuente: Solanas y Getino (1968: parte 1, 1968) (1:24:50).

Por más de tres minutos, el espectador verá solamente el rostro inerte del guerrillero más emblemático de la historia moderna. Con la boca entreabierta, la barba crecida, las cejas pobladas y una expresión rígida iluminada lateralmente, los ojos del *Che*, abiertos y vacíos, parecen mirar con fijeza a quien lo observa, como si quisieran hacerle una última convocatoria.

Solanas y Getino han puesto la imagen ahí como cebo: el espectador se ve forzado a contemplarla mientras escucha la voz del narrador, que habla del “máximo gesto revolucionario” (1968). que construye una nueva vida a partir de la muerte. La lucha revolucionaria es, según los creadores del filme, la única forma de morir en forma consciente y digna, y dentro de su lógica discursiva, el medio para reescribir la historia de los pueblos oprimidos de América Latina. La voz en *off*,⁹ a cargo del actor y locutor Edgardo Suárez, cierra esta primera parte del documental con el mismo tono que se escucha en todo el documental: firme, didáctico y explicativo, dirigido a buscar el máximo efecto en las emociones y siguiendo la línea del mensaje denotativo del guion original (1:24:04):

¿Cuál es la única opción que queda al latinoamericano? Elegir con su rebelión su propia vida, su propia muerte. Cuando se inscribe en la lucha por la liberación, la muerte deja de ser la instancia final, se convierte en un acto liberador, una conquista. El hombre que elige su muerte está eligiendo también una vida. Él es ya la vida, y la liberación misma, totales. En su rebelión, el latinoamericano recupera su existencia.

El impacto social, político y cultural de la captura y muerte de Ernesto *Che* Guevara ha sido comparado con el de los mártires religiosos. Quien observe con atención la imagen completa de la exhibición del cuerpo del guerrillero podría ignorar que, tras las reacciones populares frente al suceso, el *Che* creció en estatura histórica y se convirtió en una suerte de *santo revolucionario*, al menos en el territorio mediático de las imágenes y en la imaginación de millones de personas. Aunque ello ha implicado, irónicamente, un efecto inverso al propósito revolucionario y, quizás, una pérdida de su significado original.

Al respecto existen interpretaciones sobre el proceso de transformación del icono guerrillero en mártir religioso, como la de David Kunzle (1997), quien disputa el hecho de que, al convertirse en una deidad popular, el guerrillero es despojado de su carga simbólica contestataria. Asimismo, en su análisis del impacto que la figura de Ernesto Guevara ha tenido en la cultura cubana en particular, y la latinoamericana en general, incluidos sus entresijos religiosos, Correa-Díaz (1999: 257) considera que:

El Che no solamente ha alcanzado el *status* de una especie de santo y mártir laico -amén, por supuesto, de varios otros que escapan a la esfera religiosa cristiano-católica que aquí preocupa, como, por ejemplo, el de héroe romántico, visionario, ídolo pop, *superstar* internacional, o la de mito/leyenda simplemente-, sino que ha sido cristificado: se piensa en él como en el propio Cristo [...]. El Che Guevara es (entre nosotros), como lo expresa desde su título la canción del argentino Daniel Toro, el “Cristo americano”.

Para las generaciones contemporáneas al suceso, simpatizantes de las causas sociales y políticas de América Latina y el resto de las naciones en desarrollo, la muerte del personaje revolucionario se ha incorporado a la memoria colectiva como un evento histórico de gran magnitud. También para los observadores e investigadores de la historia de la cultura es materia de análisis y comparaciones que rondan los terrenos del arte pictórico, como lo muestran las observaciones comparativas de la fotografía de Alborta con cuadros de Rembrandt y Mantegna,¹⁰ en los que se establecen analogías por la forma compositiva, el encuadre, la postura y la actitud no verbal de los sujetos retratados en la escena (Bruhn, Lutas, Salmose y Schirmacher, 2021).

Imagen. 5. Una de las varias fotografías de F. Alborta, realizadas durante la exhibición pública del cadáver de Ernesto Guevara en la sierra boliviana (1967).



Fuente: F. Alborta (1967).

Che Guevara, la ciencia de la imagen y la experiencia cinematográfica de La hora de los hornos en el siglo XXI

A partir de las reflexiones de Mitchell (2014), que confronta las perspectivas tradicional y contemporánea en el análisis de las imágenes, se encontrará que, inevitablemente, la representación visual del guerrillero, mediada por la lente de Solanas y Getino, busca incitar una acción concreta, en nada relacionada con el escapismo y el entretenimiento que se atribuyen a cierto tipo de cine. Sin embargo, es difícil determinar hasta qué punto el visionado de un documental puede mover a la acción, incluso cuando se analizan aquellos con un tono tan emotivo y beligerante como el de *La hora de los hornos*. Dice Mitchell (2014: 21):

[...] es crucial no confundir el deseo de la imagen con los deseos del artista, el espectador, o incluso el de las figuras en la imagen. Lo que quieren las imágenes no es lo mismo que el mensaje que comunican o el efecto que producen; ni siquiera es lo mismo que dicen querer. Como las personas, las imágenes no saben lo que quieren; tienen que ser ayudadas a recordarlo a través del diálogo con otros.

Al tratarse de un discurso audiovisual, se debe considerar no sólo la imagen en su representación *visual*; es preciso observar otros elementos como el andamiaje sonoro, el guion, la voz narrativa, la música y, especialmente, un recurso que es inherente al cine: la sintaxis cinematográfica que deriva del montaje, es decir, la *forma* en la que los elementos se combinan, y el *sentido* de la intención interpretativa de los directores de la película, en una palabra, el *locus* del que habla Shapiro (1999).

Para ello, se debe valorar el soporte de la obra en tanto objeto y materialidad: este aspecto de la película de cine, en modo similar a lo que sucede con la fotografía, se ha convertido en tema de discusión no sólo para los estudiosos y aficionados al llamado séptimo arte, sino también para los puristas del celuloide. En parte porque es necesario tomar en cuenta las diferencias entre el visionado de películas en su entorno original –analógico, en soportes como el nitrato de celulosa, el poliéster y la cinta magnética–, hasta el digital –como el disco óptico, los servidores de red y el *Digital Cinema Package*, o DCP–, que han aportado un sentido práctico a la exhibición cinematográfica, en línea con las exigencias de la industria, pero que no omiten cierta nostalgia por la calidez del soporte analógico. En el caso de *La hora de los hornos*, debe considerarse la experiencia de verla en una sala de cine, como se consumía en los años de mayor auge del *Tercer Cine*, o sea, con el uso de celuloide como soporte material, el formato filmico de 16 milímetros (considerablemente más accesible en costo y manejo que el de 35 milímetros) y el hecho de que fue rodada en blanco y negro.

Por ello, a menos de que la cinta sea exhibida en estas condiciones en las salas del siglo XXI (lo cual es cada vez más difícil y menos eficaz), la experiencia del filme cambia debido a su migración al medio digital, que es el que domina en la actualidad y se requiere en las plataformas de difusión en línea, o *streaming*: el formato del soporte se mueve de la película al archivo digital, y el encuadre original, en su relación de aspecto 4:3, se adapta al de pantalla

ancha de 16:9. Gracias a los sistemas de depuración y restauración digital de la tecnología reciente, estas modificaciones podrían suponer una mayor nitidez y resolución de la imagen, pero también la posibilidad de pérdida de información visual al amplificar y reencuadrar las imágenes de la obra original, como puede observarse en las imágenes 6 y 7.

Esta nueva realidad influye en cómo se producen nuevas películas y se consumen algunos productos audiovisuales del siglo pasado. Si bien se acercan los medios de producción audiovisual a grupos cada vez más numerosos de creadores y espectadores, también se desatan acalorados debates sobre el proceso de creación y recepción cinematográfica. Como otros filmes de su época, *La hora de los hornos* ha sido digitalizada y restaurada para llevarla al formato de pantalla ancha, y ello ha contribuido sin duda a su mayor difusión y popularidad, ya que hoy en día es más complicado verla en su formato y presentación original.

Sin embargo, la experiencia del visionado del filme –central en el proceso de recepción de la obra audiovisual– actualmente es muy distinta a la de la época en que se crearon las cintas más destacadas de la filmografía mundial. Cada vez es más común que los públicos jóvenes se muestren renuentes a consumir filmes demasiado extensos, o que parezcan muy “antiguos” según su experiencia, y que prefieran verlos en pantallas pequeñas (ordenadores y teléfonos), en condiciones que los exponen a múltiples distracciones, lo que contrasta con las que proporcionan las salas de cine, caracterizadas por sus ambientes controlados y pantallas de gran tamaño.

Imagen 6: Fotograma de *La hora de los hornos* en su proporción de pantalla original 4:3



Fuente: Solanas y Getino (1968: parte 1, min. 3.38).

Imagen 7: Fotograma de *La hora de los hornos* en su versión restaurada digitalmente, presentada en la relación de aspecto 16:9



Fuente: Solanas y Getino (1968: parte 1, min. 4.15).

Aunado a estas nuevas formas de consumo del cine, y de un modo similar a lo que el propio Shapiro (1999) comenta sobre la organización del espacio de la imagen –en el que la obra pictórica se dispone en un espacio delimitado por el cuadro y, después, por el lienzo–, en el cine han existido intentos por trascender los límites del soporte. Esta búsqueda, que en algunos casos obedece al pulso creativo de los realizadores y en otros a las exigencias comerciales de la exhibición, ha llevado al cine por diferentes caminos, con resultados desiguales. Por ejemplo: los encuadres experimentales, como el llamado *plano holandés*, que inclina la línea de horizonte en la imagen; la pantalla y el sistema de proyección *cinemascope* de los años 1950; el formato 4x4 (o cuadrangular) y el ya mencionado 16:9 de pantalla ancha; e incluso los experimentos más recientes con proyecciones en sistemas IMAX, 3D y 4D. Respecto al diseño sonoro, se ha buscado extender los límites de la experiencia cinematográfica tradicional con el sonido estereofónico, y en forma más reciente con el sonido envolvente de 5.1 y 7.1 canales, y el sistema *Dolby Atmos*.

Por otra parte, el proceso de copiado para la distribución de las películas ha estado con frecuencia sujeto a limitaciones tecnológicas y a la pericia de los técnicos, incluso en el entorno digital. La copia, casi por definición, debe ser de menor calidad y nitidez al original, casi siempre por consideraciones prácticas de tiempo, espacio y transmisión. Esto podría verse a la luz de la noción de la *pérdida del aura* (Benjamin, 1935): al copiarse y reproducirse sucesivamente para su difusión y consumo masivo, la obra pierde parte de la esencia del original. Ello resulta evidente también en la traducción gráfica de la foto de Díaz “Korda” en la ilustración de Fitzpatrick, y en los cientos de variantes que le sucedieron a la imagen original –algunas como homenaje, otras como parodia y muchas concebidas sólo para su explotación comercial– que desligan a la imagen de su carga simbólica original, y diluyen su capacidad de representación historiográfica.

La hora de los hornos no es únicamente una película política. En palabras de sus codirectores, Octavio Getino y Fernando Solanas (1969), es un “film-acto”, un discurso audiovisual no sólo para ser visto, sino diseñado para mover a la acción revolucionaria, una convocatoria para el cambio. Además, gracias a sus logros como discurso cinematográfico se convierte en ejemplo paradigmático del *Tercer Cine*, un movimiento que ha negado su propio carácter de vanguardia audiovisual y que se ha inclinado por abandonar toda pretensión representativa de lo real, en favor de una suerte de *ficcionalización* verosímil de la realidad histórica y social, siempre con fines políticos y al servicio del movimiento revolucionario en América Latina durante las décadas de 1960 y 1970.

Finalmente, parece necesario preguntarse cómo resuena un filme como este en los públicos del cine del siglo XXI, considerando que hoy en día están expuestos a otras visiones de la historia, que consumen cine en diversos medios de comunicación y que, en su mayoría, son ajenos a la complejidad histórica de los hechos y de sus figuras emblemáticas, como Ernesto *Che* Guevara. Entonces, ¿sigue siendo el cine la representación artística y discursiva que mejor media y dicta las interpretaciones de la imagen, la acción social y política, el entretenimiento y el consumo de las imágenes? Una respuesta plausible requerirá un esfuerzo consciente de desprendimiento y análisis que se sobreponga a los efectos seductores de la imagen y el sonido que son propios del cine y otros medios de comunicación de masas –como la internet y, más recientemente, la inteligencia artificial–, y que por ello puedan ser más eficientes para la manipulación de la conciencia histórica.

Ficha técnica¹¹

Título Original: *La hora de los hornos* (1968)

Dirección: Fernando E. Solanas, Octavio Getino (Argentina)

Idioma original: español

Formato de filmación: 16 mm, blanco y negro

Formato de proyección: 35 mm

Categoría: Documental

Duración: 264 min.

Compañía productora: Grupo Cine Liberación

Distribuidora: Third World Cinema Group (Nueva York)

Guion: Fernando E. Solanas, Octavio Getino

Fotografía: Juan Carlos Desanzo, Fernando E. Solanas

Edición: Fernando E. Solanas, Antonio Ripoll

Música: Fernando E. Solanas, Roberto Lar

Sonido: Octavio Getino, Aníbal Libenson, Abelardo Kuschnir

Referencias

Alborta, F. (1967). *Exhibición del cadáver de Ernesto Che Guevara* [Fotografía]. The History of... <https://www.thehistoryof.it/archive/after-che-guevara-dead-by-freddy-alborta-1967>.

Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. (Trad. Weikert, A. E). México: Editorial Itaca. (Trabajo original publicado en 1935).

Bozal, V. (1978). *Josep Renau hoy, arte y política*. Madrid: Dirección General del Patrimonio Artístico.

Bruhn, J., Lutas, L., Salmose, N. y Schirmacher, B. (2021). "Media representation, Film, music and painting in literature". En Bruhn J. y Schirmacher B. (coords.), *Intermedial studies* (pp. 162–193). Londres: Routledge. Recuperado el 10 de marzo de 2025, de: <https://doi.org/10.4324/9781003174288-12>

Burton, J. (1978). The Camera As "Gun": Two Decades of Culture and Resistance in Latin America. *Latin American Perspectives*, vol. 5, núm. 1, 49–76. Recuperado el 23 de septiembre de 2025, de: <http://www.jstor.org/stable/2633339>

- Correa-Díaz, L. (1999). “El Cristo americano, Ernesto Che Guevara y el Kerigma popular y poético de su resurrección”. *Inti: Revista de literatura hispánica*, núm. 49-50, primavera-otoño 1999, Cranston: Providence College, pp. 255-266. Recuperado el 1 de junio de 2026, de: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss49/73>.
- DUDH. Declaración Universal de Derechos Humanos. (1948). *Oficina del Alto Comisionado de Naciones Unidas*. Recuperado el 29 de mayo de 2026, de: <https://www.un.org/es/about-us/universal-declaration-of-human-rights>
- Fitzpatrick, J. (1968). *Che Guevara VIVA CHE 1968!* [cartel]. Jim Fitzpatrick Gallery, <https://jimfitzpatrick.com>
- FMC-SEP-UAM. Fundación Mexicana de Cineastas, Secretaría de Educación Pública y Universidad Autónoma Metropolitana. (1988). *Hojas de cine: Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano: Vol. 1. Sudamérica*. Secretaría de Educación Pública; Universidad Autónoma Metropolitana; Fundación Mexicana de Cineastas.
- Fornet, A. (2007). *Las trampas del oficio: apuntes sobre cine y sociedad*. La Habana: Ediciones ICAIC.
- García Espinosa, J. (1995). “Por un cine imperfecto”. En *La doble moral del cine* (pp. 13-30). Colombia: Editorial Voluntad.
- Getino, O. y Solanas, F. (1969). “Hacia un tercer cine: apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo”. *Revista Tricontinental*, núm.13, octubre de 1969, La Habana: Organización de Solidaridad de los Pueblos de África, Asia y América Latina (OSPAAAL), pp. 107–132. Recuperado el 28 de septiembre de 2025, de: <https://www.rua.ufscar.br/hacia-un-tercer-cine/>
- Korda, A. (1960). *Guerrillero heroico* [Fotografía]. Andina, Agencia Peruana de Noticias. Recuperado el 28 de septiembre de 2025, de: <https://andina.pe/agencia/noticia-la-historia-detras-de-foto-mas-famosa-del-che-guevara-685439.aspx>.
- Kunzle, D. (1997). *Che Guevara: icon, myth, and message*. Los Ángeles: UCLA Fowler Museum of Cultural History.

- Mestman, M. (2014). “Estados Generales del Tercer Cine. Los documentos de Montreal, 1974”. *Cuadernos de la Red de Historia de los Medios, Rehime*, núm. 3, verano 2013-2014, Buenos Aires: Prometeo Libros, pp.19-79.
- Mestman, M. (2016). La hora de los hornos: el peronismo y la imagen del Che. *Secuencias*, núm. 10, [pp. 52-65]. Recuperado el 27 de mayo de 2026, de: <https://doi.org/10.15366/secuencias1999.10.005>
- Mitchell, W.J.T. (2014). *¿Qué quieren realmente las imágenes?* México: COCOM Press.
- Pedregal Villodres, A. (2022). “Rodolfo Walsh and Cuba: Commitment and Militancy in the Shared Origins of Latin American Testimonio and Third Cinema”. En Baisotti, P. (ed.) *The Routledge Handbook of Violence in Latin American Literature* (pp. 290-304). Londres: Routledge. Recuperado el 20 de septiembre de 2025, de: <https://doi.org/10.4324/9780367520069-21>
- Ribadero, M. y Albornoz, M. (2011). “Representación histórica, violencia y lenguaje cinematográfico en La Hora de los Hornos”. *Lucha Armada en la Argentina, Historia, Debates, Documentos*, Año 7, Anuario 2011, Buenos Aires: Ejercitar La Memoria Editores, pp. 164-175.
- Saenz Pardo, C.; Núñez, P., (2017). Las tensiones internas entre descolonización manifiesta y colonización implícita en el cine documental de los 60: la representación de lo femenino en La hora de los hornos. *Língua & Literatura*, vol. 19, núm. 33, pp.13-25.
- Shapiro, M. (1999). *Estilo, artista y sociedad, teoría y filosofía del arte*. Madrid: Tecnos.
- Solanas, F. y Getino, O. dirs. (1968). *La hora de los hornos* [Película]. Argentina: Grupo Cine Liberación. Recuperado el 1 de junio de 2026, de: <http://cinelatinoamericano.org/ficha.aspx?cod=254>
- Sorlin, P. (2008). Cine e historia, una relación que hace falta repensar. En G. Camarero (Ed.), *I Congreso Internacional de Historia y Cine* (pp. 18-28). Universidad Carlos III de Madrid. Instituto de Cultura y Tecnología

Sobre el autor:

Felipe de J. Díaz Hernández

Doctorante en Humanidades: Estudios Históricos en la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEMéx), Maestro en Mercadotecnia y Diplomado en Periodismo por el Tecnológico de Monterrey (ITESM), Licenciado en Ciencias de la Comunicación. Se desempeña como docente desde 1995 en instituciones como el ITESM, UAEMéx, Centro de Investigación y Docencia Económicas (CIDE) y Universidad Estatal del Valle de Toluca (UNEVT). Sus principales líneas de investigación son: la comunicación e historia del cine en México y España; Procesos de representación cinematográfica, comunicación de masas e historia de la cultura.

Notas al final

¹ El ensayo de Campo, J. (2015) “Cine documental: tratamiento creativo (y político) de la realidad” presenta algunos elementos para comprender el uso del cine como vehículo de acción política. Asimismo, la lectura de “Periodizing the 60s”, de Jameson (1984), ofrece contexto sobre los movimientos sociales y políticos de la época más álgida de la Guerra Fría.

² La frase aparece en la carta de Martí a José Dolores Poyo, promotor de la independencia de Cuba, a finales de 1891.

³ Entre dichas cuestiones, la ausencia de una visión revolucionaria de lo femenino en el filme. (Cfr. Saenz Pardo, C.; Núñez, P., (2017). Las tensiones internas entre descolonización manifiesta y colonización implícita en el cine documental de los 60: la representación de lo femenino en *La hora de los hornos*.

⁴ El “anti-cartel” de Jacoby puede verse en <https://www.artsy.net/artwork/roberto-jacoby-un-guerrillero-no-muere-para-que-se-lo-cuelgue-en-la-pared-a-guerrilla-does-not-die-to-be-hanged-on-a-wall>.

⁵ Fundido de sonidos: *fade in* es la subida gradual de volumen, desde el silencio hasta el establecimiento del sonido a pleno volumen. Por el contrario, un *fade out* es la desaparición gradual del sonido, desde el pleno volumen hasta el silencio. Los fundidos en lenguaje audiovisual también se hacen con imágenes, desde una pantalla en negro o blanco, hasta la imagen establecida y viceversa. La rapidez del fundido puede variar, según la intencionalidad expresiva.

⁶ En los inicios del cine, el uso de intertítulos cumplía la función puntual de dar contexto y ayudar a la narración: ante la imposibilidad de usar diálogos, a la manera del teatro, los textos en pantalla guiaban a la audiencia en la navegación de la historia contada en la película.

⁷ También conocido como primer plano, el *close up* es un acercamiento al sujeto en pantalla, y que muestra en el encuadre un detalle que se quiere destacar en la imagen cinematográfica. El término se usa comúnmente en televisión, fotografía y en tiras cómicas.

⁸ Los momentos comentados se marcan con la línea de tiempo correspondiente (horas: minutos: segundos). Se seleccionó la versión restaurada, en alta resolución y en formato de pantalla ancha (16:9), disponible en línea en: <https://www.youtube.com/watch?v=PzqTg4uE8sA>. Asimismo, la versión completa de la trilogía puede verse en este enlace (en su formato original 4:3, aunque en menor calidad): <https://www.youtube.com/watch?v=z2HRWWyQ-kY&t=3838s>

⁹ La voz en *off* forma parte de la banda sonora de una película, y es el texto o guion leído por alguien, actor o actriz, que no aparece a cuadro.

¹⁰ Se recomienda comparar la fotografía de Alborta (1967) con las pinturas *Lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp*, de Rembrandt (1632) y *Lamentación sobre Cristo muerto* de Andrea Mantegna (1476).

¹¹ Con información de <http://cinelatinoamericano.org/ficha.aspx?cod=254>

