

## El cine como “núcleo de actuación política” en *Los hijos de Fierro* de Fernando Solanas

Cinema as “nucleus of political action” in *Los hijos de Fierro* by Fernando Solanas

**Daniela Oulego**

Universidad de Buenos Aires  
Buenos Aires, Argentina  
[formal\\_dani@hotmail.com](mailto:formal_dani@hotmail.com)

 ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s22504524/4rokhlwzy>

### Resumen

En un artículo publicado en la revista *Cine del Tercer Mundo* en el año 1969, los cineastas Fernando Solanas y Octavio Getino —miembros del Grupo Cine Liberación— criticaron la película *Martín Fierro* dirigida por Leopoldo Torre Nilsson (1968) por instaurar una visión tergiversada de la historia que eliminaba la presencia de las masas en consonancia con los intereses ideológicos del gobierno militar. Por el contrario, la transposición *Los hijos de Fierro* (1972-75) de Fernando Solanas pretendía distanciarse de la película de Torre Nilsson mediante la inclusión del pueblo en una relectura política que planteaba una analogía entre la obra literaria de José Hernández y la resistencia peronista.

En razón de esto, el presente trabajo se propone estudiar en la película *Los hijos de Fierro* de Solanas el uso de la literatura en el cine militante para la práctica política. Para ello, se indagará

### Palabras claves

Cine militante,  
Grupo Cine  
Liberación,  
Martín Fierro,  
memoria popular,  
peronismo.

Recibido: 09/06/2021 - Aceptado con modificaciones: 10/09/2021  
TOMA UNO, N° 9, 2021 - <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/>

ISSN 2313-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico)

[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-Sin Derivadas 2.5 Argentina.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)



Universidad  
Nacional  
de Córdoba

la figura del gaucho Martín Fierro como representante del pueblo (Marechal, 1998), integrado por “los hijos de Fierro” (Astrada, 2006). Además, el análisis se centrará en el rol del cine militante en tanto “núcleo de actuación política” (González, 2007) cuyo accionar comprometido políticamente producía efectos en la misma historia que estaba relatando de manera audiovisual.

## Abstract

### Key Words

Militant cinema,  
Liberation Film  
Group, Martín  
Fierro, peronism,  
popular memory.

In an article published in the magazine *Third World Cinema* in 1969 the filmmakers Fernando Solanas and Octavio Getino —members of the Liberation Film Group— criticized the movie *Martín Fierro* directed by Leopoldo Torre Nilsson (1968) for establishing a distorted view of history that eliminated the presence of masses in line with the ideological interests of the military government. On the contrary, the transposition *Los hijos de Fierro* (1972-75) by Fernando Solanas intended to distance itself from the movie by Torre Nilsson through the inclusion of people in a political rereading that proposed an analogy between the literary work and the peronist resistance.

Because of this, the aim of the present paper is to study in the film *Los hijos de Fierro* by Solanas the use of literature in militant cinema for political practice. For that reason, it'll investigate the figure of the gaucho Martín Fierro as representative of people (Marechal, 1998), integrated by “the sons of Fierro” (Astrada, 2006). Besides, the analysis will focus on the role of militant cinema as “nucleus of political action” (González, 2007) which politically committed actions produced effects on the same history that it was telling in an audiovisual way.

## Lineamientos generales<sup>1</sup>

Hacia 1945 con la llegada de Juan Domingo Perón al poder, el criollismo<sup>2</sup> ocupaba un lugar preponderante en el ámbito de la cultura popular. Según Elina Tranchini (1999), entre las producciones cinematográficas de la década del cuarenta de temática rural pervivieron ciertos tópicos de años atrás: “el gaucho que asesina y luego huye, el gaucho patriota en las guerras de la independencia o en las luchas entre unitarios y federales, la dureza del desierto pampeano, del peligro del indio y de la vida en la frontera” (p. 148). En función de lo anterior, el estrecho vínculo existente entre el criollismo y el gobierno peronista se puso de manifiesto desde sus inicios el 17 de octubre de 1945 donde entre los asistentes había hombres con vestimenta de gaucho montados a caballo.

En línea con esa ligazón con el mundo criollo, en los discursos de Perón se podían identificar expresiones del habla gaucha y referencias explícitas al *Martín Fierro* (1872/1879) de José Hernández. De esa manera, la figura del gaucho pasó a formar parte de la iconografía oficial de la propaganda política. En aquellos años el Estado financió distintas expresiones artísticas de corte criollista: programas de radio<sup>3</sup>, obras teatrales, películas y festivales folklóricos. Por ejemplo, el cortometraje *Payadas del tiempo nuevo* (Pappier, 1950) fue el primer documental ficcionalizado e introdujo el mecanismo de “recorrir a la ficción a partir de la inclusión de las reconstrucciones con o sin actores en el documental” (Kriger, 2009, p. 115).

En relación con lo anterior, en el año 1948 se nacionalizó el “Día de la Tradición” en conmemoración al nacimiento del autor del *Martín Fierro*. Ese mismo año Evita en un escrito público “presentó a los ‘descamisados’ del 17 de octubre como una reencarnación del gaucho, defendiendo lo suyo” (Adamovsky, 2019, p. 154). Por su parte, el intelectual Carlos Astrada<sup>4</sup> en su libro *El mito gaucho* (1948) otorgó sustento filosófico al peronismo mediante la relectura política del *Martín Fierro*. En este sentido, se apropió de la profecía de la *Ida* —“tiene el gaucho que aguantar / hasta que lo trague el hoyo, / o hasta que venga algún criollo / en esta tierra a mandar” (Hernández, 2015, p. 91)— en clave política al sugerir que Perón encarnaba la figura de ese criollo: “Tardó, quizás, en venir el vate esperado, pero al

---

1 Una versión anterior de este trabajo se presentó en las Segundas Jornadas Internacionales “Cuerpo y violencia en la Literatura y las Artes Audiovisuales Contemporáneas”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2019.

2 Adolfo Prieto (2006) diferencia el “criollismo popular” (p. 19) —asociado a un fenómeno de difusión de folletines de literatura popular— y la “literatura culta” (p. 21) que incidió en la conformación de la Argentina moderna durante el primer Centenario.

3 Para Matthew Karush (2013), en la década del cincuenta las emisoras de radio y las distribuidoras de cine formaron parte de un proceso integrador que tenía el propósito de difundir una “cultura nacional común” (p. 18).

4 En la segunda edición de *El mito gaucho* (1964) Carlos Astrada (2006) —desde una visión marxista y alejado del peronismo— modifica su opinión con respecto al líder: “seudo jefe, con aparatosidad de revolucionario, el que, ante la primera amenaza, por sugestión de la oligarquía castrense y por propia cobardía, huyó al extranjero” (p. 136).

fin llegó, en la egregia compañía de Martín Fierro, llegó con la llave del tesoro, con el recuerdo, la canción y la esperanza” (Astrada, 2006, p. 84).

Retomando el uso político del criollismo, en la segunda parte del documental *La hora de los hornos* (1966-68)<sup>5</sup> dirigido por Fernando Solanas y Octavio Getino (1973) —integrantes del Grupo Cine Liberación—, mientras se visualizan imágenes de archivo del 17 de octubre de 1945, el relator señala que los “descamisados” son: “los herederos de las montoneras que seguían a Varela o al Chacho” (10’ 32”). De esa manera, el inicio del peronismo se puede anclar en las luchas pasadas de los gauchos —organizados en montoneras— contra los gobernantes.

En agosto de 1969 en un artículo publicado en la revista *Cine del Tercer Mundo*<sup>6</sup> los cineastas Solanas y Getino (1973) criticaron duramente la película *Martín Fierro* (1968) de Leopoldo Torre Nilsson porque era una versión tergiversada de la historia sin presencia de las masas en consonancia con los intereses ideológicos del gobierno militar y de “sectores oligárquicos-liberales” (p. 93). La evocación de un pasado criollo desde una mirada acrítica y conciliadora se sustentaba en la invisibilización del conflicto existente entre el pueblo y la oligarquía. Además, la visión despolitizada de la historia sin conciencia de clase era funcional a los propósitos de la “política neocolonial” (p. 97).

Según Ana Laura Lusnich (2005), el *Martín Fierro* de Torre Nilsson marcó el inicio de la denominada *variante institucional-hegemónica* (p. 410) de las películas nacionales realizadas durante los gobiernos de facto y bajo la gestión del coronel Adolfo Ridruejo, al frente del Instituto Nacional de Cinematografía. En cambio, *Los hijos de Fierro* (Solanas, 1972-75) integró la *variante marginal-transgresora* (p. 416) —caracterizada por escasos films de circulación discontinua con una fuerte impronta militante— que significó una alternativa a las producciones hegemónicas de corte criollista.

En este sentido, el Grupo Cine Liberación cumplía el rol de “núcleo de actuación política que producía efectos en la misma historia de la que tomaba sus motivos narrativos” (González, 2007, p. 155). Es decir, el cine militante o *cine acción* (Solanas y Getino, 1973, p. 75), a través de las técnicas específicas del lenguaje cinematográfico, se proponía incidir en la realidad y transformarla desde una fuerte impronta revolucionaria que buscaba movilizar a los espectadores.

En contraposición a la mirada conciliadora del film de Torre Nilsson, Solanas y Getino en su artículo también referían a los padecimientos que el pueblo, o “los hijos de Fierro” (p. 95), había sufrido y sufría en la actualidad en distintos ámbitos

5 Se estrenó en junio del año 1968 en la Muestra Internacional del Nuevo Cine de Pesaro, Italia, donde obtuvo el primer premio. El documental estaba dividido en tres partes: “Neocolonialismo y violencia”, “Acto para la liberación” y “Violencia y liberación” con la intencionalidad política explícita de reivindicar al peronismo durante su proscripción. Se lo catalogó como “cine-guerrilla” (Solanas y Getino, 1973, p. 84) porque el film operaba solo como un pretexto para convocar a los espectadores a la lucha armada.

6 El artículo “Significado de la aparición de los grandes temas nacionales en el cine llamado argentino” fue publicado en agosto de 1969 en el número uno de la revista *Cine del Tercer Mundo* en Buenos Aires.

de trabajo, ya fuesen fábricas u oficinas. De ese modo, los cineastas evocaban la expresión utilizada por Carlos Astrada (2006) para aludir a los “descamisados” del 17 de octubre que “venían desde el fondo de la pampa, decididos a reclamar y a tomar lo suyo, la herencia de justicia y libertad legada por sus mayores” (p. 136).

A continuación me dedicaré a indagar el uso de la literatura para la práctica política en *Los hijos de Fierro* de Fernando Solanas. El análisis se centrará en los sentidos políticos de relectura de la obra literaria de José Hernández desde la resistencia peronista<sup>7</sup>. Para ello, se utilizará la noción de *núcleo de actuación política* (González, 2007, p. 155), en tanto cine militante transformador de la realidad, con el propósito de abordar a los intérpretes como “actores sociales y actores para el cine” (Bernini, 2002, p. 74) y la construcción de una “memoria popular” —sustentada en la recuperación de insurrecciones populares de la historia argentina— que opera como enseñanza política para los espectadores. Con respecto a la recuperación de la figura del gaucho Martín Fierro como representante del pueblo en la película, se pondrá a esta en diálogo con el libro *El mito gaucho* (1948) de Carlos Astrada<sup>8</sup> (2006) y la conferencia “Simbolismos del *Martín Fierro*” (1955) de Leopoldo Marechal (1998).

La perspectiva teórico-metodológica se inscribe en los estudios comparados entre el cine y la literatura. Se procederá a un análisis interdisciplinar a la luz del concepto de *transposición* (Wolf, 2001) por ser más preciso que el término *adaptación*, el cual subordina al cine con respecto a la literatura. En cuanto al uso de la literatura en el cine para la práctica política, se trata de un tipo de apropiación por la cual el texto de base “se vuelve político con una especificidad coyuntural, más allá de sus sentidos políticos anteriores” (Bernini, 2010, p. 3). Considero que el análisis de la película *Los hijos de Fierro* de Solanas desde el paradigma simbólico —homologa Fierro a Juan Domingo Perón y al pueblo y la cautiva a Eva Perón y a la Patria—, postulado por intelectuales como Astrada y Marechal, significa un aporte en los estudios sobre literatura y cine argentino.

## **Los hijos de Fierro de Fernando Solanas**

En el año 1972 los integrantes del Grupo Cine Liberación abandonaron la realización de documentales para comenzar a filmar ficciones que aludían simbólicamente al gobierno militar autodenominado “Revolución Argentina”. Mientras el peronismo estaba proscripto y Juan Domingo Perón permanecía en el exilio, Fernando Solanas empezó a rodar *Los hijos de Fierro*. Un año más tarde, el triunfo electoral de Héctor Cámpora daría inicio al “tercer peronismo”. En aquel

---

7 Después del derrocamiento y del exilio de Juan Domingo Perón en el año 1955, la denominada “resistencia peronista” constituyó la consigna para las bases del partido peronista durante su proscripción. Esa “resistencia” consistió en múltiples huelgas, acciones directas y luchas, en gran medida encabezadas por el movimiento obrero, que se extendieron hasta el año 1973.

8 Solanas se apropió del sintagma “los hijos de Fierro” (Astrada, 2006, p. 136) para el título de su film.

momento comenzó a operar la organización parapolicial “Alianza Anticomunista Argentina” o “Triple A” —comandada por el Ministro de Bienestar Social José López Rega— contra miembros de distintas agrupaciones políticas.

En relación con lo anterior, en *Los hijos de Fierro* desde los créditos iniciales se evoca el ejercicio de la violencia del aparato estatal contra militantes en el contexto de producción de la película. Entonces, luego de indicar el reparto actoral, un intertítulo señala: “Nuestro emocionado recuerdo para los grandes compañeros J. Troxler y J. Vera, intérpretes del film, asesinados por su militancia” (01’ 59”). Julio Troxler había sido uno de los sobrevivientes de los fusilamientos en los basurales de José León Suárez en 1956 y su testimonio aparece registrado en el documental *La hora de los hornos*.

Ese episodio también fue narrado en el libro *Operación Masacre* (1957) de Rodolfo Walsh y en 1973 se estrenó la transposición dirigida por Jorge Cedrón (1973) que contaba con la participación actoral del sobreviviente. De esa forma, se producía una suerte de dualidad por la cual los intérpretes eran, al mismo tiempo, “actores sociales y actores para el cine” (Bernini, 2002, p. 74).

Un año más tarde del estreno del film de Walsh, Troxler murió asesinado en manos de la “Triple A” al igual que en enero de 1975 le sucedería a los hermanos José y Julio Vera. Así, el Grupo Cine Liberación “asumía el papel de un núcleo de actuación política” (González, 2007, p. 155) en un mecanismo por el cual sus integrantes, en este caso los actores, no se limitaban al quehacer ficcional sino que arriesgaban su vida por intervenir en la realidad.

En relación con lo anterior, en las primeras imágenes del film la voz en *off* del relator (Aldo Barbero) alude a la doble derrota del ejército imperial más poderoso de aquel tiempo frente a la resistencia de la “otrora pacífica comarca de Santa María de los Buenos Aires” (2’ 28”) durante las invasiones inglesas. Ese suceso histórico se vincula con el contexto de los setenta a través de la visualización del puerto de Buenos Aires donde el enemigo imperialista cambió de tácticas pero nunca su propósito de someter al pueblo.

En este sentido, en *Los hijos de Fierro* las referencias a la historia argentina permiten anclar la resistencia peronista en el pasado victorioso frente a los ingleses mediante una relectura política del *Martín Fierro* de José Hernández. En ese proceso de rememoración de antiguas luchas políticas, en la secuencia inicial se vislumbran cuerpos colgados, cabezas en picas, persecuciones y degüellos de campesinos expuestos a distintos tipos de flagelos provocados por ejércitos a caballo que muestran la violencia ejercida contra los trabajadores en distintos momentos históricos.

La escena del fusilamiento de los labradores en el campo es acompañada por la voz en *off* del gaucho Martín Fierro (Fernando Vegal) —construido desde la figura del líder político Juan Domingo Perón<sup>9</sup>—, que exiliado en el espacio mítico

<sup>9</sup> Probablemente, esa analogía descansa en el paralelismo entre las penurias del personaje literario, que huye al desierto al final de la *Ida*, y el exilio de Juan Domingo Perón en Madrid. Además, el film reivindica el paternalismo del gaucho en el poema de Hernández.

de la frontera, aconseja: “los hermanos sean unidos / porque ésa es la ley primera, / tengan unión verdadera / en cualquier tiempo que sea, / porque si entre ellos pelean / los devoran los de ajuera” (Hernández, 2015, p. 271). De ese modo, los versos del poema hernandiano adquieren un nuevo sentido ligado a la lucha política.

En cuanto a la representación del accionar violento del aparato estatal en la década del setenta, a lo largo de la película se ilustra en distintas formas de represión contra los trabajadores. Un claro ejemplo de esto es la secuencia en la que los hijos de Fierro toman la fábrica para conseguir mejores condiciones laborales y, como respuesta, son detenidos a los golpes por la policía en tanto resignificación del rol de la partida en la literatura criollista donde su intervención solía derivar en situaciones violentas.

Siguiendo con esta línea, la película reelabora el episodio de la *Ida* en el que el sargento Cruz cambia de bando para enfrentar junto con Fierro a la partida policial. Para ello, el film recurre al aspecto onírico mediante el personaje de Picardía (Martiniano Martínez), quien sueña con la aparición de Cruz (Arturo Maly). En el medio de la batalla en un ambiente fabril, el denominado “gaucho milico” pasa a formar parte de la insurrección popular mediante la frase: “¡Cruz no consiente / que se cometa el delito / de matar así un valiente!” (Hernández, 2015, p. 75). De ese modo, la conversión del personaje radica, al igual que en el poema, en impedir la injusticia de un asesinato a traición, según el código de la ley oral.

Inmediatamente después, Solanas recrea la muerte de Cruz relatada en *La vuelta*. Sin embargo, en el film no muere a causa de la peste que azota las tolderías en el desierto sino en medio de un tiroteo. En esa secuencia —acompañada por “la melodía, *aggiornada* en su instrumentalización, de la marcha de San Lorenzo” (Trímboli, 2010, p. 150)— el personaje de Cruz realiza una acción heroica que se puede asemejar al gesto del sargento Cabral.

Volviendo a las referencias a la historia argentina en el film, una serie de escenas evocan fragmentos de “las jornadas del Cordobazo, a las cuales se anexan secuencias ficcionales protagonizadas por Picardía, y otras imágenes reconstruyen metafóricamente la matanza de Trelew” (Romano, 1991, p. 151) donde se fusilaron militantes detenidos en agosto de 1972. Así, la película no solo se sirve de la ficción “para enseñar la historia o señalar vías de acción” (Bernini, 2002, p. 74), sino que también hace uso de registros documentales del Cordobazo<sup>10</sup> difundidos por noticieros. Por lo tanto, se homologa la resistencia peronista a otros alzamientos populares pasados.

De igual modo, la insurrección en la que muere el hijo Picardía a causa de la represión policial se sustenta —de acuerdo con los dichos de Fierro/Perón— en la

---

10 Insurrección popular contra la dictadura autodenominada “Revolución Argentina” que tuvo lugar el 29 y el 30 de mayo de 1969 en la ciudad de Córdoba. Comenzó con una huelga general de obreros y, luego, se sumaron a la manifestación estudiantes universitarios. La pueblada enfrentó a las tropas enviadas por el Ejército y logró debilitar al gobierno militar. En una primera instancia, provocó la caída del Ministro de Economía y Trabajo Adalberto Krieger y, un año más tarde, Juan Carlos Onganía renunció a la presidencia del gobierno de facto.

vieja experiencia del movimiento independentista de 1810. A su vez, parafraseando a Ana Amado (2009), el asesinato del hijo de Picardía se puede interpretar como el presagio del trágico final de Victoria Walsh<sup>11</sup> —hija del escritor Rodolfo Walsh— en manos del Ejército años más tarde.

En línea con la concepción del Grupo Cine Liberación en tanto núcleo de actuación política, *Los hijos de Fierro* también muestra las nuevas formas de militancia de los grupos clandestinos que aparecen, en una primera instancia, representadas por el accionar de los hombres de Fierro/Perón dispuestos al combate: el Hijo Mayor (Julio Troxler) pretendía formar milicias obreras, el Hijo Menor (Antonio Ameijeiras) levantar los barrios y Picardía movilizar las fábricas.

Más adelante, la película pone en evidencia que las nuevas formas de militancia política implicaban el accionar violento mediante la mostración de secuestros, enfrentamientos armados y ocupaciones de barrios. Entonces, el relator explica desde la voz en *off*: “sólo queda la violencia y el terror para mandar, al que quiere gobernar con el pueblo en resistencia” (1h 40’ 30”). Probablemente, Solanas se valió de la entrevista<sup>12</sup> que dio Juan Domingo Perón durante su exilio en Madrid en la cual aseveraba que: “a la violencia había que responderle con violencia y que al enemigo había que exterminarlo” (Trímboli, 2010, p. 148).

Inmediatamente después de la reflexión, se visualizan torturas a detenidos acompañadas por versos del *Martín Fierro*: “De noche formaban cerco / y en el centro nos ponían; / para mostrar que querían / quitarnos toda esperanza, / ocho o diez filas de lanzas / alrededor nos hacían” (Hernández, 2015, p. 119). Si bien el gaucho refiere en ese extracto del poema a los flagelos que sufrió en el desierto, Solanas invierte el sentido porque los que torturan y asesinan ya no son los indígenas sino los militares.

Por su parte, el Hijo Mayor de Fierro oficia el rol de uno de los tantos “cautivos” a los que hace mención el relator en diálogo con el poema “La cautiva” (1837) de Esteban Echeverría en donde ese tópico se invierte. Es decir, se puede establecer un paralelismo entre ese personaje y el protagonista del poema Brian —soldado prisionero de los indígenas rescatado por su mujer María— por su condición de hombres en cautiverio.

Sin embargo, en el film el Hijo Mayor es secuestrado y torturado por militares con el propósito de sacarle información y de que “cante” —en su acepción que significa “confesión”— adónde están sus compañeros. Así, Troxler en su doble rol de

11 En el escrito clandestino “Carta a mis amigos” (1976) Rodolfo Walsh narra la resistencia de su hija Victoria Walsh y de otros cuatro militantes de la organización Montoneros el 29 de septiembre de 1976 en una casa en el barrio de Villa Luro. El relato señala que Victoria combatió junto con sus compañeros un operativo militar —constaba de 150 soldados helicópteros y tanques— y que, cuando se quedó sin municiones, se quitó la vida en un gesto “con rasgos singularmente épicos” (Amado, 2009, p. 156).

12 Los cineastas Fernando Solanas y Octavio Getino entrevistaron a Juan Domingo Perón el 2 de septiembre del año 1968 en Madrid para su documental *La hora de los hornos*. Trece años después del Golpe de Estado de 1955, el líder político reflexionaba desde el exilio sobre el error principal: la creencia en medios “incruentos” para concretar la revolución.

actor de social y actor de cine revive desde la ficción los flagelos que sufrió durante su detención en el año 1957 y que relata en el documental *La hora de los hornos*.

Esa escena concluye con un intertítulo que cita el relato del Hijo Mayor, injustamente encarcelado en La Penitenciaría: "Y en las profundas tinieblas / en que mi razón existe, / mi corazón se resiste / a ese tormento sin nombre, / pues el hombre alegre al hombre, / y el hablar consuela al triste" (Hernández, 2015, p. 179). De esa manera, la imagen del Hijo Mayor atado de las extremidades muestra uno de los mecanismos de tortura utilizados por los gobiernos militares y, a su vez, evoca el estaqueadero donde el gaucho Martín Fierro es castigado en la *Ida*.

En su operación transpositiva la película también se apropia de algunas cuestiones postuladas por Leopoldo Marechal<sup>13</sup> en la conferencia "Simbolismos del *Martín Fierro*" (1955). Esa reformulación descansa fundamentalmente en que el gaucho Martín Fierro simboliza al pueblo. Por lo tanto, en la película las referencias a la historia argentina se cimentan en la transmisión de la denominada "memoria popular" como parte de la enseñanza política.

En relación con lo anterior, desde el primer intertítulo se explicita el rol del pueblo en el film: "Y aquí me pongo a contar, / con mi pueblo que está herido / por el líder que ha perdido, / la épica de una historia / que le oponga la memoria, / a la traición y al olvido" (02' 08"). De esta manera, la película de Solanas reelabora la primera sextina del poema de Hernández para incluir al pueblo como actor social imprescindible. Acto seguido, el relator menciona la expresión "los hijos de fierro" para referir a la insurrección popular del 17 de octubre de 1945 encabezada por los trabajadores y los desposeídos, que venían de fábricas y talleres, en consonancia con la postulación de Carlos Astrada en *El mito gaucho*.

Para reponer la "memoria popular", Solanas alude a la "poética de los rostros" (Bernini, 2002, p. 74) —utilizada en *La hora de los hornos*— donde muestra en imágenes al pueblo que canta al unísono: "meta bombo y a contar la memoria popular". Más adelante, el relator desde la voz en *off* iguala al pueblo con Martín Fierro debido a que, luego del exilio del líder, la venganza se materializa en los dos. Finalmente, el retorno de Fierro empieza a vislumbrarse en "La hora de los pueblos", episodio dedicado a mostrar los levantamientos populares.

En este sentido, la reformulación del tono del lamento (Ludmer, 2012, p. 153) del género gauchesco en el film radica en la narración de la historia argentina —musicalizada por melodías de tango— desde el punto de vista de los vencidos. Asimismo, se pueden identificar otros elementos vinculados al uso político del legado criollista como, por ejemplo, la escena de la toma en la fábrica en la que los trabajadores festejan con un asado, canto y baile. Esas imágenes son acompañadas

---

<sup>13</sup>En los avisos publicitarios del estreno comercial de la película en abril de 1984 se diferenciaba la concepción del gaucho Martín Fierro postulada por Jorge Luis Borges, para quien era rebelde e inadaptado, de la reinterpretación de Leopoldo Marechal en su conferencia "Simbolismos del *Martín Fierro*" (1955). En esa línea, los avisos publicitarios de la película recuperaban la figura del gaucho Martín Fierro "como el representante de un pueblo a los que el nacimiento de la oligarquía ganadera arrebató sus tierras y derechos" (Romano, 1991, p. 129).

por los versos: “el amor como la guerra / lo hace el criollo con canciones” (Hernández, 2015, p. 97) en una relectura del poema que vincula al canto con las conquistas sociales.

De igual modo, el pueblo festeja haber recuperado a los gremios de la vieja intervención con cantos en contra de Vizcacha (Jorge De La Riestra): “Vizcacha traidor, te mandamos al asador”. Además, un trabajador entona una milonga — género musical que proviene de la gauchesca— acompañado por una guitarra: “Hoy que conseguimos nuestro sindicato, los turros gorilas tendrán que llorar”. Más adelante, tiene lugar la intervención musical de un payador que canta sobre lo sucedido en las elecciones.

Con respecto a Vizcacha, en *El mito gacho* Carlos Astrada relee desde una visión negativa la viveza criolla característica de ese personaje de *La vuelta* —tutor del Hijo Menor de Fierro— en una mutación que lo vincula con los intereses de la oligarquía durante el primer peronismo. Por su parte, Leopoldo Marechal encuentra en Vizcacha la expresión simbólica de la complicidad frente al sometimiento colonial por su condición servil ante las autoridades. Un claro ejemplo de esto es el consejo que reza: “Hacete amigo del Juez, / no le des de qué quejarse / y cuando quiera enojarse, / vos te debés encoger” (Hernández, 2015, p. 189).

En *Los hijos de Fierro* Solanas se reapropia de las lecturas de Astrada y Marechal para construir al personaje de Vizcacha desde un tono humorístico. Para ello, el Hijo Menor se hace cargo de la narración —a través del uso de la voz en off— y lo describe como un viejo tráfuga, hipócrita y ladrón. Sin embargo, la principal reformulación con respecto al Vizcacha del poema radica en que en la película configura un referente de la corrupción sindical ya que el “rosqueo” y su capacidad acomodaticia permiten que lo designen administrador de uno de los sindicatos intervenidos tras el golpe de Estado de 1955.

Recapitulando el poema, en *La vuelta* José Hernández describe los flagelos de los que Fierro es testigo durante su estancia en el desierto desde la concepción sarmientina de “barbarie” que asocia a los indígenas con el salvajismo. Esa postulación se materializa en el episodio en el que Fierro defiende a la cautiva del maltrato de un indígena: “toda cubierta de sangre / aquella infeliz cautiva / tenía dende abajo arriba / la marca de los lazazos— / sus trapos hechos pedazos / mostraban la carne viva” (Hernández, 2015, p. 148).

La película de Solanas reelabora el pasaje de la cautiva en una mutación absoluta. En una primera instancia, se identifica con este rol a la figura histórica de Eva Perón. Eso se deduce por la imagen de una mujer en cautiverio atada de las extremidades y la posterior recreación fílmica de la profanación del cadáver. Además, mientras se visualiza al pueblo, el relator cita fragmentos del discurso de despedida de Eva Perón (1951) —pronunciado el 17 de octubre de 1951— pero no menciona explícitamente su nombre sino que evoca lo que “la cautiva” les dijo: “aunque deje en el camino jirones de mi vida, ustedes recogerán mi nombre y lo llevarán como bandera a la victoria”.

Más adelante, Alma (Mary Tapia) —la mujer del Hijo Menor— deviene la cautiva porque en su casa se encontró armamento. Ella denuncia ante un juez que la

policía la torturó pero el magistrado ignora el reclamo de la víctima en complicidad con el aparato estatal. Mientras Alma declara, las imágenes muestran los distintos flagelos que sufrió. De ese modo, Solanas resignifica la figura de la cautiva en una mujer militante de la década del setenta.

En su última aparición en el film, la cautiva personifica a la Patria en línea con la interpretación simbólica de Leopoldo Marechal (1998) quien asevera: “en el drama de la mujer cautiva Martín Fierro ve de pronto el drama de la nación” (p. 168). Esa homología surge de la doble condición de ese personaje: su cautiverio y ser mujer. No obstante, la asociación de la Patria con el género femenino planteada por Marechal se puede encontrar un siglo antes en el poema de Esteban Echeverría (1963) representada en los ideales de lucha y sacrificio del personaje de María dispuesta a rescatar a su marido de los indígenas: “una mujer; en la diestra / un puñal sangriento muestra. / Sus largos cabellos flotan desgredados, y denotan / de su ánimo el batallar” (p. 18).

Para concluir, en *Los hijos de Fierro* el vínculo entre la cautiva y la Patria lo explicita el relator cuando refiere al anhelo del Hijo Menor —quien encarna al pueblo— de liberar a ese personaje. Entretanto, en imágenes se muestra a una mujer prisionera vestida con una sábana y con los ojos vendados de modo similar a la diosa de la justicia de la mitología romana. Luego, el Hijo Menor se bate a duelo con un contrincante que posee boleadoras, como el indígena al que enfrenta Fierro en el poema de Hernández. Finalmente, mientras se vislumbran rostros populares, el Hijo Menor logra rescatar a la cautiva y, así, representar simbólicamente la liberación de la Patria en nombre del pueblo.

## Consideraciones finales

A lo largo del presente artículo se ha indagado en el uso de la literatura en el cine militante para la práctica política a partir del estudio de *Los hijos de Fierro*. El film constituye un ejemplo emblemático de la recuperación del legado criollista en tanto “núcleo de actuación política” a través de un mecanismo de reapropiación que otorga un nuevo sentido político a la obra literaria. De esta forma, *Los hijos de Fierro* equipara las torturas que el gaucho Martín Fierro sufre en la frontera con la violencia ejercida contra la militancia por el aparato estatal durante las décadas del sesenta y setenta. A su vez, en las escenas de represión policial contra sus hijos se reelabora el rol de la partida en la literatura criollista.

La representación hegemónica del gaucho Martín Fierro en el film de Torre Nilsson exaltaba los valores positivos pregonados por el personaje literario en la segunda parte del poema de Hernández desde una perspectiva conciliadora. En línea con el discurso nacionalista del Onganiato, esa película mostraba un “gaucho civilizado” que no se enfrentaba a las autoridades estatales atenuando, así, la denuncia política de la obra literaria. En contraposición, *Los hijos de Fierro* configura un “gaucho rebelde” por su activo compromiso y militancia política. Si bien Solanas retoma los consejos de *La vuelta*, lo hace para enfatizar en el paternalismo de la figura de Juan Domingo Perón. Al pertenecer a la *variante marginal-transgresora*, en *Los hijos de Fierro* la concepción de cine como “núcleo de actuación política”

también implicó la creación de nuevas formas de distribución y exhibición de los films en estrecha ligazón con la lucha política. Por lo tanto, el film recién pudo estrenarse comercialmente en el año 1984 durante la presidencia Raúl Alfonsín y luego de que Fernando Solanas retornara del exilio.

El Grupo Cine Liberación en *La Hora de los hornos* anclaba el inicio de la historia del peronismo en las luchas de los gauchos organizados en montoneras. De igual modo, en *Los hijos de Fierro* la resistencia peronista se sustenta en un pasado histórico que remite a la resistencia del pueblo argentino durante las invasiones inglesas, la revolución de Mayo, el movimiento independentista de 1810 y las huelgas y manifestaciones callejeras en el contexto del Centenario durante la “conformación” de la Argentina moderna” (Prieto, 2006, p. 21). A su vez, la “memoria popular” que construye la película se halla cimentada en alzamientos contemporáneos de la época como el levantamiento popular del 17 de octubre de 1945 y el Cordobazo.

La película de Solanas también configura al enemigo desde un pasado histórico al asociarlo con el sometimiento colonial al imperio que se reactualiza en la oligarquía durante el primer peronismo bajo otras modalidades como, por ejemplo, la utilización de un “léxico que disimulaba sus estrictas ambiciones económicas” (Jauretche, 1957, p. 13) en línea con los intereses internacionales. Para concluir, el abordaje del film desde el paradigma simbólico deja en evidencia que durante las décadas del sesenta y setenta el personaje de la cautiva, asociada a la Patria, se resignifica en las mujeres y los hombres militantes torturados por los militares. A su vez, esa perspectiva teórica permite comprender que el pueblo, o “los hijos de Fierro”, era oprimido por el poder estatal y que la única vía posible para luchar contra el enemigo radicaba en la unidad popular.

## Bibliografía

- Adamovsky, E. (2019). *El gaucho indómito. De Martín Fierro a Perón, el emblema imposible de una nación desgarrada*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Amado, A. (2009). *La imagen justa: cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue.
- Astrada, C. (2006). *El mito gaucho*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Bernini, E. (2002). Hacia 1973. Ficciones para la política. *Kilómetro 111*, 3, pp. 73-89.
- Bernini, E. (2010). Las transposiciones. Una introducción. *El Matadero. Revista crítica de literatura argentina*, 7, pp. 5-12.

- Echeverría, E. (1963). *La cautiva. El matadero*. Buenos Aires: Kapelusz.
- González, H. (2007). *Restos pampeanos. Ciencia, ensayo y política en la cultura argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Colihue.
- Hernández, J. (2015). *Martín Fierro*. Buenos Aires: Colihue.
- Jauretche, A. (1957). *Los profetas del Odio y la Yapa (La colonización pedagógica)*. Buenos Aires: Peña Lillo.
- Karush, M. (2013). *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ariel.
- Kruger, C. (2009). *Cine y peronismo: el Estado en escena*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Ludmer, J. (2012). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Lusnich, A. (2005). El cine criollista-histórico. En C. España (Dir.), *Cine argentino. Modernidad y vanguardias II (1957/1983)* (pp. 410-419). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Marechal, L. (1998). *Simbolismos del Martín Fierro. En Obras Completas V. Los cuentos y otros escritos* (pp. 166-172). Buenos Aires: Perfil.
- Perón, E. (1951). *La razón de mi vida*. Buenos Aires: Peuser.
- Prieto, A. (2006). *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Romano, E. (1991). *Literatura/Cine Argentinos sobre la(s) frontera(s)*. Buenos Aires: Catálogos.
- Solanas, F. y Getino, O. (1973). *Cine, cultura y descolonización*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Tranchini, E. (1999). El cine argentino y la construcción de un imaginario criollista. En *El cine argentino y su aporte a la identidad nacional* (pp. 101-173). Buenos Aires: FAIGA.
- Trímboli, J. (2010). Cine Liberación y el revisionismo histórico. Apuntes sobre el uso del pasado en *La hora de los hornos* y *Los hijos de Fierro. El Matadero*. *Revista crítica de literatura argentina*, 7, pp. 145-159.

Wolf, S. (2001). Cine/Literatura. Ritos de pasaje. Buenos Aires: Paidós.

## Filmografía

Cedrón, J. (Dir.) (1973). *Operación masacre* [largometraje]. Argentina: Jorge Cedrón.

Pappier, R. (Dir.) (1950). *Payadas del tiempo nuevo* [cortometraje]. Argentina: Presidencia de la Nación.

Solanas, F. (Dir.) (1972-75). *Los hijos de Fierro* [largometraje]. Argentina: Tercine.

Solanas, F. y Getino, O. (Dir.) (1973). *La hora de los hornos* [documental]. Argentina: Grupo Cine Liberación y Solanas Productions.

Torre Nilsson, L. (Dir.) (1968). *Martín Fierro* [largometraje]. Argentina: Leopoldo Torre Nilsson.

## Daniela Oulego

Licenciada y Profesora en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Doctoranda en Historia y Teoría de las Artes en la misma institución y Ayudante de primera en la cátedra “Literatura en las Artes Audiovisuales y Performáticas” de la carrera de Artes (UBA). Integra el UBACyT “Relecturas míticas en las artes argentinas de los siglos XX y XXI. Cruces entre las artes y la literatura” (FFyL, UBA).

Contacto: [formal\\_dani@hotmail.com](mailto:formal_dani@hotmail.com)

---

### Cómo citar este artículo:

Oulego, D. (2021). El cine como “núcleo de actuación política” en *Los hijos de Fierro* de Fernando Solanas. *TOMA UNO*, 9(9), Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/35789>.

