Equipo multimedia de apoyo a la enseñanza

# Pasado argentino reciente

MINISTERIO de EDUCACIÓN CIENCIA y TECNOLOGÍA
PRESIDENCIA de la NACIÓN

DIRECCIÓN NACIONAL de Gestión Curricular y Formación Docente

Equipo multimedia de apoyo a la enseñanza

# Cine y Cultura Contemporánea

# Pasado argentino reciente

Cecilia Flaschland

con la colaboración de Celeste Adamoli, Pablo Luzuriaga,
Roberto Pittaluga, Gabriel D' Iorio.

Ministro de Educación, Ciencia y Tecnología
**Lic. Daniel Filmus**

Secretario de Educación
**Lic. Juan Carlos Tedesco**

Subsecretaria de Equidad y Calidad
**Lic. Alejandra Birgin**

Directora Nacional de Gestión Curricular y Formación Docente
**Lic. Laura Pitman**

Coordinadora del Área de Desarrollo Profesional Docente
**Lic. Silvia Storino**

Dirección Nacional de Gestión Curricular y Formación Docente

Área de desarrollo profesional docente

Proyecto "Equipo multimedia de apoyo a la enseñanza"
Coordinación general
**Silvia Storino**
**Esteban Mizrahi**

Coordinación ejecutiva
**Martín D'Ascenzo**

Supervisión
**Patricia Bavaresco**
**Corina Guardiola**
**Mercedes Potenze**
**Claudia Rodríguez**
**Adriana Santos**
**Teresa Socolovsky**
**Verónica Travi**

Producción editorial
**Viviana Ackerman**
**Raquel Franco**
**Karina Maddonni**
**Adriana Martínez**
**Sergio Luciani**
**Liliana Santoro**
**Nora Raimondo**

Agradecemos especialmente a Raquel Gurevich, Beatriz Masine, Javier Trímboli .Expresamos asimismo nuestro agradecimiento por la lectura crítica de los módulos a los siguientes profesores de nivel medio: Matilde Carlos, Sergio Carnevale, Horacio Fernández, Marcela Franco, Emilce Geoghegan, Rubén Guibaudi, Julián Insúa, Gertrudis Muchiute, Claudia Paternóster, Andrea Paul, Mónica Pianohoqui, Gustavo Ruggiero, Alfredo Sayus y Adriana Valle.

Estimados colegas:

Una de las preocupaciones compartidas por los profesores de escuela secundaria es la de generar en sus aulas mejores condiciones para la comprensión y apropiación de los saberes que la institución está convocada a transmitir.
Los alumnos que habitan nuestras escuelas transitan una época en la cual la producción audiovisual ocupa un lugar protagónico: los jóvenes y también los adultos formamos parte de un mundo que se comunica, divierte, informa y conmueve por medio de las imágenes. Desde esta perspectiva, nos hemos planteado la tarea de encontrar nuevos lenguajes y formatos que tornen posible un mayor acercamiento entre docentes, alumnos y contenidos de enseñanza.
En esta oportunidad, buscamos poner a disposición de los docentes un conjunto de materiales con los que se busca, por un lado, enriquecer la transmisión de contenidos curriculares en humanidades y ciencias sociales y, por otro, facilitar la comprensión de problemáticas específicas del mundo contemporáneo relativas al mundo del trabajo, las culturas y los vínculos juveniles. Los mismos potencian el uso de la imagen como recurso para la reflexión sobre temáticas clave que atraviesan nuestra época.
Creemos que introducir nuevas narrativas en la escuela puede ser una excelente ocasión para abrir debates acerca de los múltiples cambios históricos, sociales, políticos, económicos y de la vida cotidiana que se abordan como objeto de conocimiento en la escuela.
La Ley de Educación Nacional dispone la obligatoriedad de la Escuela Secundaria. El desafío que se nos plantea como sociedad es garantizar la inclusión de los adolescentes y jóvenes en la escuela desde una justa distribución de los bienes culturales de los que disponemos. En este sentido, esperamos que los materiales que aquí presentamos enriquezcan la tarea de enseñar y aprender en la escuela media.

Cordialmente,
Lic. Daniel Filmus

# Equipo multimedia de apoyo a la enseñanza

La cultura audiovisual es mirada muchas veces con recelo por la escuela, cuya cotidianeidad transcurre entre escrituras y lecturas. Sin embargo, los avances producidos en el pensamiento pedagógico y en cada uno de los campos didácticos sugieren que es posible favorecer los procesos de aprendizaje en los alumnos introduciendo nuevos lenguajes en el ámbito escolar.

Dado que el cine y otros medios de expresión visual han alcanzado un lugar destacado en la cultura, pueden servir como vía propicia para acceder a las problemáticas cuyas múltiples transformaciones afectan la vida cotidiana en las sociedades actuales y que se abordan como objeto de conocimiento en la escuela.

Nos referimos a los medios audiovisuales como recursos para la enseñanza de contenidos pero a la vez reserva espacio para realizar una alfabetización audiovisual en acto, en tanto el encuentro que supone genera oportunidades de interacción entre los jóvenes y la imagen, en un ambiente claramente marcado por la intencionalidad pedagógica.

El equipo multimedia de apoyo a la enseñanza que aquí presentamos, esta conformado por ocho ciclos temáticos. Cada uno de ellos se compone de cuatro filmes y un cuadernillo para el docente que profundiza los temas abordados en las películas, a saber:

Cine y literatura “el narrador y la ficción”

Cine e historia “Argentina: la segunda mitad del siglo XX”

Cine y ciencias sociales “trabajo y territorio”

Cine y filosofía “destino, azar y necesidad”

Además se incluyen cuatro ciclos de cine y cultura contemporánea:

“El cuidado del otro”

“Pasado argentino reciente”

“Los jóvenes y el mundo del trabajo”

“Los jóvenes de ayer y de hoy”

Esperamos que este material acompañe el trabajo de los docentes y colabore potenciando los procesos de enseñanza.

Dirección Nacional de Gestión Curricular y Formación Docente

# Índice

**Introducción** ..... **11**

**Capítulo 1. *Operación Masacre*. Entre la escritura y la imagen: la *justicia* como enigma, horizonte y compromiso** ..... **15**

I. Genealogías breves o cómo introducir una hipótesis de lectura.
II. Walsh, la literatura, la historia.
III. Cedrón, el cine, la historia.
IV. Vidas cruzadas, preguntas presentes.
Actividades.

**Capítulo 2. *Sol de noche*. Luces y sombras del terrorismo de Estado** ..... **43**

I. Una historia dentro de la Historia
II. Pensar el pasado reciente
III. El terrorismo de Estado
IV. La concentración económica
V. La lucha de las madres, la lucha de Olga
Actividades
Bibliografía

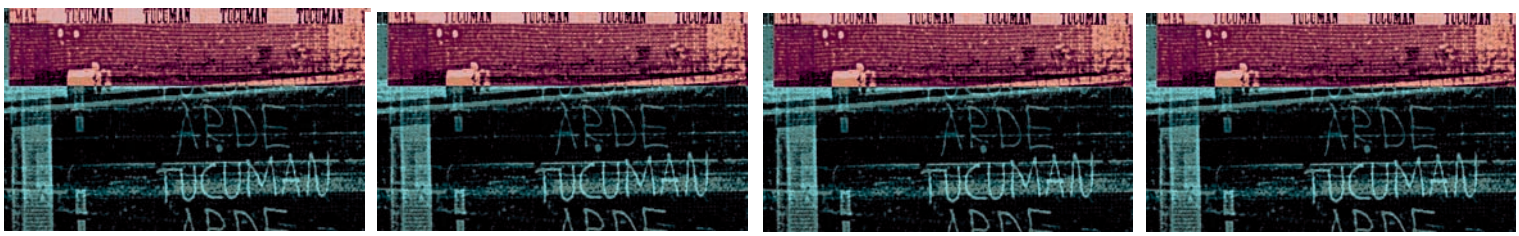
**Capítulo 3. *El visitante*. Tras su manto de neblinas.** ..... **73**

I. ¿Con qué palabras pensar Malvinas?
II. Pocas imágenes para el álbum de la guerra
III. ¿Dónde está la patria?
IV. La banda de sonido de las islas
Actividades
Bibliografía

**Capítulo 4. *Papá Iván*. Militancia y transmisión** ..... **99**

I. De olvidos y transmiciones
II. Breve sinopsis
III. El estado autoritario frente a la movilización popular
IV. Lo político. Sentidos en pugna
V. Transición

**Bibliografía** ..... **125**


TUCUMAN
TUCUMAN
TUCUMAN
TUCUMAN
A.P.DE
TUCUMAN

# Introducción

*"Existe una cita secreta entre las generaciones que fueron y la nuestra"*, escribía Walter Benjamin hacia 1940 en una Europa a punto de estallar y volverse ruinas. Si existe una cita entre el pasado y el presente, entre lo que una vez fue y lo que hoy estamos siendo, es posible que haya historia y que haya memoria. Pero sólo se trata de una posibilidad pequeña, débil, porque, nos dice Benjamin, *"nos ha sido dada una flaca fuerza mesiánica"*. No está en la naturaleza de las cosas que el pasado –sus luchas, sus deseos, sus muertos, incluso sus situaciones más pequeñas y cotidianas- reviva lozano en la conciencia de quienes hoy estamos vivos. Todo lo contrario. Probablemente si retorna, y si lo hace de la mano del mercado o de la tradición, vuelva fosilizado, con dudosa vitalidad.

Pero puede ser de otra manera, porque efectivamente la cita secreta existe. A armar esa cita, a construirla, a permitir que tenga lugar aún cuando treinta años parezca demasiado tiempo, aún cuando las miserias del presente amenacen con cegarnos, están dirigidos estos cuadernillos que forman parte del proyecto "A 30 años del golpe" de la Dirección Nacional de Gestión Curricular y Formación Docente del Ministerio de Educación de la Nación.

La complejidad del movimiento es evidente. Es una cita secreta, no hay garantía ni de fecha, ni de lugar, ni siquiera de los

asistentes. Su misma condición secreta, sin embargo, es lo que la dota de un peculiar valor; nos advierte que lo que de ella puede surgir no responderá a los patrones habituales, acostumbrados.

Los treinta años del golpe se nos presentan como una oportunidad para reflexionar sobre aquello que ocurrió, pero también sobre aquello que nos pasa y nos atraviesa en el día a día, interpelándonos acerca de qué futuro como sociedad queremos.

Intervenir desde esta temática es un asunto complejo, ya que el debate sobre qué fue lo que pasó y cómo puede abordarse aún continúa abierto. Proponer iniciativas para trabajar a propósito de los treinta años del golpe nos enfrenta con el desafío de pensar una propuesta que tenga en cuenta las distintas experiencias educativas de los docentes y de los alumnos de todo el

país, teniendo en cuenta la heterogeneidad no sólo de estas realidades sino también en relación a cómo atravesó el golpe de Estado cada una de las provincias, entendiendo que es de suma importancia rescatar las experiencias locales de modo que sea posible imprimir su propio sentido.

Pensar en una iniciativa desde el Estado, treinta años después del Terrorismo de Estado, tiene de por sí una fuerte carga simbólica. El Estado como interlocutor para referirse a nuestro pasado reciente, se posiciona desde un lugar de enunciación que implica una toma de posición en la construcción de la memoria colectiva desde una iniciativa pública. Hacerlo desde el Ministerio de Educación, conlleva, además, la idea de que es necesaria la transmisión de aquello que pasó a las futuras generaciones.

Cuál es el sentido de pensar a propósito de los treinta años, para qué y por qué hacer algo desde el Ministerio de Educación, desde el lugar de la enseñanza, de la transmisión a las nuevas generaciones, por qué "Enseñar lo in-enseñable", el horror, la tragedia, lo cruento, para qué construir memoria, para qué recordar. Dice Jacques Hassoun*: "una transmisión lograda ofrece a quien la recibe un espacio de libertad que le permite abandonar (el pasado) para (mejor) reencontrarlo. El museo como escena pedagógica nos invita a reencontrarnos con ese pasado, a decidir qué ver; en otras palabras, a hacernos cargo de la responsabilidad que tenemos como parte de la sociedad en que vivimos. En este sentido, nos deja una intranquilidad que probablemente sea su enseñanza más valiosa, si es que nos animamos a aprenderla".*

"Un país que carece de cine documental es como una familia que carece de álbum de fotografía", solía decir el cineasta chileno Patricio Guzmán. Para reconstruir ese álbum que es familiar y que es político elegimos una serie de películas que aportan sus imágenes y sus historias: *Sol de noche* (Pablo Milestein y Norberto Ludin/1997-2002), *Operación Masacre* (Jorge Cedrón/1973), *El Visitante* (Javier Olivera/1999) y *Papá Iván* (María Inés Roqué/2000).

Fueron analizadas a la luz de los cuatro ejes que organizan el proyecto a 30 años, elegidos para sustraer a la fecha del 24 de marzo de la mera efemérides y sabiendo que eso que llamamos "los 30 años" empezó mucho antes del 24 de marzo de 1976 y tiene continuidad hasta nuestros días. Los ejes elegidos son:

Movilización popular y formas de la participación política.

Formas de la represión. Terrorismo de Estado.
Guerra de Malvinas: sentidos en pugna.
La transmisión de la experiencia argentina reciente.

Las lecturas que ensayamos sobre las películas y las actividades que proponemos para trabajar en los espacios de formación aspiran a brindar herramientas para contribuir al conocimiento de la historia reciente en nuestro país, tomándolas como punto de partida para el debate y la reflexión sobre el pasado, pero también sobre el presente con desafío al futuro. Se intenta favorecer el debate acerca de la sociedad, la democracia, la igualdad, la justicia y los derechos humanos. Así como también pensar el lugar de la memoria colectiva, para construirla colectivamente, revisando cuáles fueron las condiciones que permitieron que algo así suceda, pero también para pensar en qué condiciones vivimos hoy, cuáles son las cosas que nos suceden como sociedad, y por qué no, para abrir la posibilidad de pensar acerca de la sociedad que queremos.

El abanico de propuestas que desplegaremos, más que ser un dispositivo cargado de verdad o verdades a transmitir, podría adquirir la forma de un conjunto de superficies que abran la oportunidad para que la cita de la que nos habla Benjamín ocurra. No hay una diferencia menor entre una cosa y la otra. Una de esas alternativas, es la que se intentó una y otra vez con resultados a la vista. A partir de Benjamin, ayudar a que la cita ocurra, acudir a ella, puede ser la oportunidad de devolverle la voz a los muertos, al menos por un instante. Y, de paso, conjurar la debilidad de lo que hoy nos une, haciendo posible que algo nos vincule con lo que una vez fue, y que revive entre nosotros.

*La producción de este cuadernillo estuvo cargo de Celeste Adamoli, Pablo Luzuriaga, Roberto Pittaluga, Gabriel D'Iorio y Cecilia Flachsland.*
*La coordinación estuvo a cargo de Cecilia Fachsland.*
*Agradecimientos a Lucía Horovitz y a Alejandra Oberti.*

1982 - Una toma de Puerto Argentino, dónde se desarrolló la guerra de Malvinas
Fototeca A.R.G.R.A.
Foto: Jorge Duran

de MAYO

de MAYO

de MAYO

de MAYO

de MAYO

# OPERACIÓN MASACRE

## Entre la escritura y la imagen: la *justicia* como enigma, horizonte y compromiso

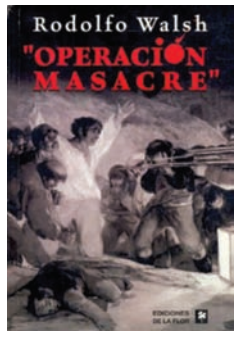
*"Tomaré este*
*destino compartido.*
*Sabré tocarlo*
*y descubrirlo;*
*masticar*
*y romper el olvido"*

FRANCISCO PACO URONDO
*Cánones*

### Genealogías breves o cómo introducir una hipótesis de lectura

Rodolfo Walsh publica *Operación Masacre* (de aquí en más *OM*) por primera vez en 1957. El libro recoge lo esencial de una larga investigación sobre un conjunto de crímenes cometidos y posteriormente ocultados por el Estado: los fusilamientos ocurridos en José León Suárez, Provincia de Buenos Aires, en junio de 1956 en ocasión de un levantamiento cívico militar contra la autodenominada "Revolución Libertadora" que había derrocado al presidente Juan D. Perón en septiembre de 1955. El cineasta Jorge Cedrón filma la película que lleva el mismo nombre que el libro de Walsh entre 1971 y 1972. Durante ese año, el film se proyectará clandestinamente en el marco de la campaña que llevará a Héctor Cámpora a la presidencia en mayo de 1973, luego de dieciocho años de proscripción del peronismo. Las imágenes con las que cierra el film -imágenes del Cordobazo sobre las que luego trabajaremos-, nos invitan a preguntarnos por los quince años que separan la *escritura* del libro de su *filmación*, quince años de historia argentina que marcaron a fuego tanto la experiencia del escritor como la del cineasta.

Tal como indican los créditos del film, Walsh y Cedrón participaron de la escritura del guión. De ahí que la pregunta por la incorporación de las imágenes de la insurgencia popular nos remita inmediatamente a pensar sus trayectorias, sus derivas personales y políticas. En este sentido urge preguntar: ¿cómo llega Cedrón a realizar este film?, ¿cuál es el recorrido que realiza Walsh desde aquella primera publicación del '57 hasta la escritura del guión?, y toda-



vía más, ¿cómo se anudan sus destinos, cómo asumen y forjan un compromiso político tan nítido y persistente? Sabemos que Cedrón ha sido un cineasta atípico vinculado a las distintas experiencias estéticas de los años sesenta y setenta; y que Walsh es hasta nuestro días reconocido como un escritor emblemático que llevó hasta las últimas consecuencias el cruce entre literatura y política. Pero es preciso establecer una hipótesis de lectura que nos permita efectuar una búsqueda consistente para dar lugar a respuestas que permitan hacer nuevas y mejores preguntas.

Proponemos entonces abordar *OM* como una obra que va más allá de las tapas de un libro, más allá de una investigación acabada sobre un conjunto de hechos concretos. Proponemos abarcarla en su totalidad, desde aquellas primeras notas publicadas en revistas de la época hasta su cierre definitivo con la producción del film. Se trata de una obra marcada por el mismo estigma inconcluso de la historia que cuenta, una obra que pretendió completarse a lo largo de los años y fue reescrita al calor de los acontecimientos. Walsh le introdujo modificaciones que hoy nos permiten leer los cambios de una época, de ahí que no sea ocioso sostener que *OM*, visto desde esta perspectiva ampliada, es un *libro-imagen* que contiene *cifrado* un período de la experiencia argentina reciente caracterizado por las movilizaciones populares y las más amplias y variadas formas de la participación política. Un libro cuyos cambios nos hablan de las transformaciones de más de una generación. Un libro que, como decía Antonio Gramsci a propósito de "El Príncipe" de Maquiavelo, se revela *viviente*.

*Dirección:* Jorge Cedrón. *Guión:* Rodolfo Walsh y Jorge Cedrón. *Fotografía:* Julio Duplaquet. *Música:* Juan Carlos "Tata" Cedrón. *Escenografía*: Esmeralda Almonacid. *Montaje:* Miguel Pérez. *Asistente de dirección:* Guillermo Szelske. *Sonido:* Abelardo Kuschnir. *Asistente de producción:* Armando Imas. *Producción:* Jorge Cedrón. Con Julio Troxler, Walter Vidarte, Carlos Carella, Hugo Álvarez, José María Gutiérrez, Víctor Laplace, Norma Aleandro, Zulema Katz, Ana María Picchio, Sara Bonet, Raúl Parini, Fernando Iglesias, Luis Barrón, Juan Carlos Gené, Carlos Antón, Hubert Copello, Guillermo Sosa, Jorge de Riestra, Martín Coria, Enrique Escope, Luis Martínez Rusconi, Rodolfo Brindisi, Pachi Armas, Leonardo Liederman, Manuel Blumberg, Pepe Sterrantino, José Arriola. *Estreno:* 27 de septiembre de 1973. 35 mm, color, 100´.

# Walsh, la literatura, la historia
## *¿Puedo volver al ajedrez?*

En el prólogo de *OM*, Rodolfo Walsh cuenta que la primera noticia sobre los fusilamientos clandestinos la escuchó en un café de La Plata, una noche asfixiante de verano, por boca de un amigo. Hoy sabemos que ese amigo era Enrique Dillon y que le formuló la frase "hay un fusilado que vive" un 18 de diciembre de 1956, a seis meses de los fusilamientos. Transformado Walsh en una figura emblemática de la militancia de los setenta se hace difícil pensarlo como el hombre que era antes de aquel día. La construcción de su figura como intelectual comprometido repele el tiempo en que dedicaba sus horas a leer literatura fantástica, a escribir cuentos policiales, y trabajar de corrector y traductor. Se hace imposible pensar que su forma de hacer la guerra se limitaba a trazar estrategias sobre los trebejos del tablero de ajedrez.

Sin embargo, así era. En el prólogo de *OM* Walsh nos habla de aquel momento y de cómo era él seis meses antes, el día en que los Generales Valle y Tanco lanzaron una revolución contra "la libertadora" pidiendo el regreso de Perón. En su recuerdo se retrata sorprendido ante los indicios de la sublevación. Desde el mismo bar donde jugaba al ajedrez escuchó los primeros tiros. Salió en tropel, junto con otros parroquianos, para ver qué "festejo" era ese. Pero a medida que se fue acercando a la plaza San Martín –notando que cada vez eran menos los que lo acompañaban- cayó en la cuenta de que nadie estaba festejando. En el prólogo nos enteramos que el acontecimiento en sí, el levantamiento frustrado del peronismo, no fue lo que lo llevó a realizar la investigación sobre los fusilamientos clandestinos ("Valle no me interesa, Perón no me interesa, la revolución no me interesa. ¿Puedo volver al ajedrez?", se pregunta Walsh). Lo que le impactó fueron los *enfrentamientos*, el haber pasado por entre medio de las balas para volver a su casa y descubrir que allí la situación era aún peor que en el café y en la plaza porque había soldados en la terraza, en la cocina y hasta en los dormitorios. Sin embargo, admite, que todo eso no le impidió volver al ajedrez, a los cuentos

**EL 16 DE SEPTIEMBRE DE 1955**

El 16 de junio de 1955 la Armada bombardeó la Casa de Gobierno y la Plaza de Mayo. El 16 de septiembre, con un nuevo estallido militar en Córdoba, Perón presentó su renuncia. El presidente derrocado partió al exilio. Los militantes y simpatizantes peronistas fueron perseguidos por todo el país. Se instauró un gobierno militar encabezado por los generales Eduardo Lonardi, Pedro Eugenio Aramburu, y el almirante Isaac Rojas.

El peronismo fue proscrito y muchos de sus militantes terminaron presos o en el exilio. Incluso, estaba prohibido mencionar el nombre de Juan Domingo Perón. Los diarios lo llamaban "el tirano prófugo". La represión, lejos de terminar con el peronismo, provocó su cohesión, motivó acciones de resistencia y hasta un intento de sublevación. La política económica abandonó su impronta estatal y puso el acento en la libre empresa. Sus pilares fueron la desnacionalización de la industria, la privatización de los bancos y el desmantelamiento de las economías regionales.

policiales, a la literatura fantástica y a la novela "seria" que planeaba. Ante una violencia que había "salpicado las paredes" Walsh no dudaba sobre el estatuto de ese azar que le había presentado la muerte de manera tan cercana, pero sí dudada acerca de su fuerza, acerca del inigualable de mandato que surge de la fidelidad testimonial con lo acontecido.

### EL INTENTO DE SUBLEVACIÓN DE 1956

Un año después del golpe, la dictadura encabezada por Aramburu, comenzó a mostrar fisuras. La política económica generó reacciones en sectores civiles y militares. Los viejos militantes peronistas convocaron a los jóvenes a resistir al régimen. En las fábricas, por lo bajo, se murmuraba el nombre del líder proscrito. En el Ejército, un grupo de oficiales y suboficiales leales a Perón se negó a aceptar el nuevo orden. De la conjunción de civiles y militares surgió el intento insurreccional dirigido por el general Juan José Valle. Aunque Perón no apoyó explícitamente el intento de sublevación, éste tuvo a su favor el descontento popular, la acción de civiles peronistas, la participación activa de los cuadros de suboficiales y la adhesión de los militares que habían sido desplazados con el gobierno de facto. En La Plata, donde ocurrió el único combate, murieron tres civiles revolucionarios.

### HAY UN FUSILADO QUE VIVE

"- Hay un fusilado que vive.
No sé qué es lo que consigue atraerme en esa historia difusa, lejana, erizada de improbabilidades. No sé por qué pido hablar con ese hombre, por qué estoy hablando con Juan Carlos Livraga.
Pero después sé. Miro esa cara, el agujero en la mejilla, el agujero más grande en la garganta, la boca quebrada y los ojos opacos donde se ha quedado flotando una sombra de muerte. Me siento insultado, como me sentí sin saberlo cuando oí aquel grito desgarrador detrás de la persiana. Livraga me cuenta su historia increíble; la creo en el acto.
Así nace aquella investigación, este libro. La larga noche del 9 de junio vuelve sobre mí, por segunda vez me saca de 'las suaves, tranquilas estaciones'. Ahora, durante casi un año no pensaré en otra cosa, abandonaré mi casa y mi trabajo, me llamaré Francisco Freyre, tendré un cédula falsa con ese nombre, un amigo me prestará una casa en el Tigre, durante dos meses viviré en un helado rancho de Merlo, llevaré conmigo un revolver, y a cada momento las figuras del drama volverán a obsesivamente: Livraga bañado en sangre caminando por aquel interminable callejón por donde salió de la muerte, y el otro que se salvó con él disparando por el campo entre las balas, y los que se salvaron sin que él supiera, y los que no se salvaron".

Rodolfo Walsh, *Operación masacre*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2000, p. 19.

## *El fusilado que vive o el cuerpo de la historia*

Lo que puso en jaque su vida y, de algún modo, determinó su futuro fue la frase que escuchó en boca de Dillon: "hay un fusilado que vive". ¿Por qué es con esta frase que se lanza a una investigación de tal envergadura? ¿Por qué lo termina comprometiendo, progresivamente, con la causa de la resistencia peronista? ¿Cómo llega desde esa noche calurosa de diciembre de 1956, cuando la escucha por primera vez sentado frente a un vaso de cerveza, hasta aquel 25 de marzo de 1977, cuando, luego de distribuir la *Carta abierta de un escritor a la Junta Militar*, muere enfrentándose a los tiros contra sus captores?

Si la frase de Dillon impulsa como un motor la escritura y el pensamiento de Walsh es porque tiene la potencia de interpelación de esos enigmas que suscitan *violencias subjetivas*, que son como bofetones que obligan a quien los escucha a preguntar cómo pudo eso ser posible, a repensar toda la trama cultural y política que hizo posible el oprobio de un fusilamiento. Se puede recorrer el conjunto de la obra de Walsh y registrar no sólo los cambios de una conciencia atribulada por este acontecimiento, sino las transformaciones de una época cuya intensidad política hasta hoy sigue siendo motivos de balances y disputas.

El primer testigo al que entrevista Walsh, el primer "fusilado que vive" es Juan Carlos Livraga, de quien dice "me cuenta su historia increíble; la creo en el acto". El cuerpo del fusilado que vive, el verdadero cuerpo de la historia, hace que la creencia en lo increíble en lugar del inmovilizar a causa del asombro, lo impulse a Walsh a realizar la investigación. Y es necesario ser claro en este punto: Walsh no investiga porque esté comprometido con la causa del peronismo –es más, en aquellos años se define como antiperonista- sino porque siente como un reto develar los secretos escondidos en la historia de los fusilamientos clandestinos. Sospecha que detrás de los discursos oficiales se esconde *otra verdad*. Desconfía de la versión que justifica los fusilamientos argumentando que a causa del levantamiento de Valle y Tanco se había dictado la ley marcial para acabar con todos los que habían continuado con la insurrección. No cree en la "legalidad" de los pelotones de fusilamiento. Walsh está seguro que no es así, que unos cuantos fueron arrestados sin estar comprometidos con el levantamiento, que otros sí lo estaban pero -y esto era lo más importante- todos ellos habían sido arrestados previamente a que la ley fuera dictada. El cuerpo de la historia, el cuerpo todavía aterrado y quebrado de Livraga, con orificios de bala en su rostro y su garganta, otorga el testimonio físico para comenzar la reconstrucción de lo sucedido en aquellos terribles días de junio.

## *El enigma o las marcas del cuerpo en la escritura*

Rodolfo Walsh se encuentra entonces con el enigma de los fusilamientos y con el cuerpo sobre el que el Estado ha escrito su terror. Su afán por la verdad no obedece, en principio, a razones políticas sino que está emparentado con sus vocaciones de entonces, la literatura y el periodismo. En 1956 hacía algunos trabajos periodísticos y era un escritor medianamente consagrado de cuentos policiales. De ahí que las herramientas con las que enfrenta la investigación provengan de esas labores. Demos entonces un rodeo por esa trayectoria previa de Walsh para entender los secretos de un modo de abordar el enigma que plantea el cuerpo del fusilado que vive y su historia.

## EL PERIODISMO DE INVESTIGACIÓN

Estas son algunas de las características del periodismo de investigación:
- Se propone develar hechos que están ocultos, en general se trata de hechos que el poder no quiere que se conozcan.
- Es un proceso de búsqueda de la verdad, lo que implica que esa búsqueda nunca es definitiva. A diferencia de la justicia, que dicta sentencia –dice que es verdad y que no-, el periodismo siempre llega a una verdad provisoria. Por eso, el real periodista de investigación, reescribe sus investigaciones varias veces con el fin de acercarse a la verdad: no saca conclusiones definitivas.
- Trabaja con fuentes, es decir: documentos, libros, revistas, causas judiciales o personas que le brindan información. Las fuentes se clasifican en función de su relación con el hecho investigado. Hay fuentes oficiales, fuentes contraoficiales, fuentes neutrales. La fuente oficial siempre brinda la versión institucional de los hechos; la fuente contraoficial se suele oponer a esa versión; y la fuente neutral brinda una versión más distante de los hechos. En "Operación Masacre", Walsh no se conforma con lo que dicen las fuentes oficiales sino que sale a buscar fuentes contraoficiales, esto es: las voces de las personas fusiladas que le permiten reconstruir la historia desde el punto de vista de las víctimas, de los perdedores.
- Vincula el hecho particular con algo más general. Esto le permite relacionar una noticia acotada con la historia más general. En "Operación Masacre", Walsh investiga los fusilamientos de un grupo de vecinos pero vincula ese hecho con la Revolución del Valle y con la dictadura militar que dio un golpe en 1955.

En 1953, a los 26 años, publicó su primer libro, *Variaciones en rojo*, un volumen de tres cuentos con el que ganó el Premio Municipal de Literatura. En el prólogo que los antecede, presenta a un personaje que funciona como su *alter ego*, Daniel Hernández, un aficionado a la resolución de crímenes que, medio de casualidad, termina colaborando en distintos casos con otro de los personajes, un comisario llamado Jiménez. En los tres cuentos en los que interviene Daniel Hernández lo que lo impulsa a la acción y la investigación es el reto por resolver enigmas tan contradictorios como el del muerto que habla en *OM*. En los tres casos hay aparentes suicidios pero no son más que coartadas para ocultar distintos crímenes. En el primero, "Las pruebas de imprenta", la clave está en las correcciones realizadas sobre las galeras de imprenta; en el segundo, "Variaciones en rojo", hay un asesino que cierra la puerta sin tocarla, y, por último, en "Asesinato a distancia" se produce un crimen sin la presencia del criminal. En todos estos cuentos lo que compromete a Daniel Hernández con la investigación policial no es la empatía con las víctimas sino la resolución de un desafío lógico.

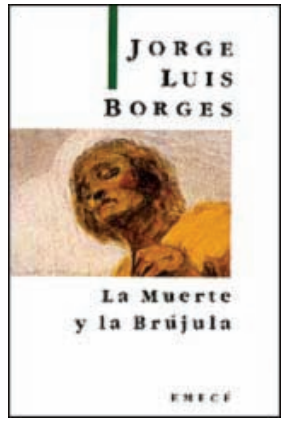
Como afirma David Viñas[1], en el personaje de Daniel Hernández se concentra el pasado conservador de un mecanismo que después de *OM* se vuelve particularmente disruptivo. Mientras el investigador de los cuentos policiales colabora con el Estado y la policía para resolver los crímenes, el investigador de *OM* impugna la versión oficial acerca de los sucesos. La práctica investigativa cambia de función al pasar de los cuentos de ficción a la investigación periodística. Ya no se trata de desmantelar coartadas de criminales particulares sino, por el contrario, de develar el secreto que esconde un crimen de Estado. Los asesinatos que se producen en los cuentos de *Variaciones en Rojo* rompen la ley, el orden

[1] David Viñas, "Walsh, el ajedrez y la guerra" en *Literatura argentina y política. De Lugones a Walsh,* Saudamericana, 1996.

**EL POLICIAL, DE BORGES A RODOLFO WALSH.**

"Como señala Eduardo Romano luego de cotejar los primeros cuentos de Walsh publicados en revistas a principios de la década del cincuenta y los tres relatos que formaron parte del primer libro, es notoria, en estos últimos, la influencia de Borges, sobre todo de 'La muerte y la brújula', tanto el cuento, al que Walsh considera 'el ideal del género', como el libro homónimo que se publicó en 1951 como una recopilación de cuentos de Borges pertenecientes a sus libros anteriores. Fue esta recopilación la que, especula Romano, 'impresionó hondamente' a Walsh y lo marcó de inmediato, no sólo en su elección genérica y léxica –Walsh utiliza algunos adjetivos y adverbios típicamente borgeanos-, sino también en la composición de la 'doble figura comisario/investigador amateur'. En 'La muerte y la brújula', la pareja de Treviranus –práctico, profesional, rutinario- y Lönnrot –teórico, desinteresado, imaginativo- que se repite, con variantes 'de las que sólo pueden disfrutar enteramente los que conozcan y recuerden en detalle el texto modelo', anota Romano, en la pareja walshiana del comisario Jiménez y de Daniel Hernández, el famoso corrector de pruebas de la editorial Corsario".

Prieto, Martín: Breve *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Taurus, 2006. p. 338.



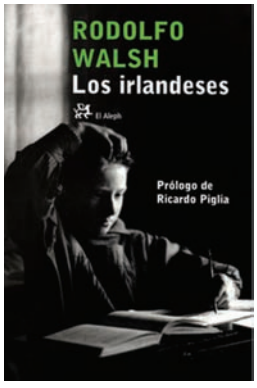

institucional y Daniel Hernández, como en todo policial clásico, aparece para develar al criminal y restaurar el orden. Ya veremos cómo Rodolfo Walsh, el narrador de *OM*, descubre que entre el orden institucional de la "Revolución Libertadora" y el crimen hay un vínculo directo y que por lo tanto el orden ya no puede ser reestablecido. En este sentido, Ricardo Piglia [2] señala que el procedimiento de Walsh consiste en desmontar la ficción del relato estatal, en tanto no hay Estado que no construya ficciones que lo sostengan, contraponiéndole el relato oral de los testigos de la historia. Ante la historia lisa de los vencedores que afirman su ficción utilizando todo el dispositivo estatal, el cuerpo testimonial de los vencidos y olvidados es el punto de partida para, como decía Walter Benjamin, "pasarle a la historia el cepillo a contrapelo".

En suma, en el pasaje de la ficción al periodismo se mantiene una misma práctica investigativa y de cuestionar lo aparente, pero, como en todo pasaje –y ya nos preguntaremos luego qué es lo que sucede en el caso del film-, hay cosas que se mantienen y otras que cambian. Si Daniel Hernández se apoyaba en su oficio de corrector, Walsh en *OM* va a recurrir a esas mismas facultades (él, al igual que su *alter ego*, había oficiado de corrector de galeras) pero también se apoyará en su oficio de periodista, caracterizado por la capacidad de escuchar a las fuentes más diversas. Ir de un relato a otro, de una voz a otra, para reconstruir la trama sepultada por el dispositivo estatal.

[2] Ricardo Piglia, *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*, Buenos Aires, FCE, 2001.

## EL MÉTODO DEL POLICIAL

Para bautizar al personaje que representa su alter ego, Daniel Hernández, Walsh eligió un nombre de la Biblia. En el libro de Daniel, éste es llamado por el rey para "declarar las dudas y desatar las dificultades". Para resolver los casos, Hernández parte del análisis de los indicios que están a la vista de todos pero que sólo él tiene la capacidad de relacionar correctamente. Para hacerlo no necesita ni desplazarse del lugar del crimen ni poner en riesgo su vida, simplemente "lee despacio". Auxiliado de gráficos, esquemas y algún que otro elemento técnico, se dedica a investigar con el intelecto. Tal como ocurre en el policial clásico, se aplica un procedimiento lógico-deductivo para descubrir la verdad y restablecer el orden de las cosas. Aunque con el paso de los años, Walsh "abominó" de los relatos incluidos en "Variaciones en rojo", el libro resiste el paso del tiempo. Tal vez porque, como dijo el mismo Rodolfo, los cuentos reúnen los tres requisitos que definen al policial: 1) la confrontación de testigos; 2) la clásica trampa para descubrir al delincuente; 3) la interpretación de indicios materiales.
La relación de Walsh con el policial tiene una segunda etapa, cuando escribe una serie de historias vinculadas al policial negro norteamericano. En ellas –publicadas en el libro *Cuento par tahúres*- el culpable ya no es el individuo sino el sistema. El delito no mancha a una persona sino a toda al sociedad y le violencia no es excepcional sino que salpica la historia y el relato.




### *Génesis y estructura de* Operación masacre

Lo primero que Walsh publica es la denuncia judicial de Juan Carlos Livraga, que sale a la luz el 23 de diciembre de 1956. Tiempo después Walsh dirá que ésta tuvo más que ver con preservar a su testigo que con la estrategia de la investigación. De todos modos, fue piedra angular de una larga avalancha. A los pocos meses, entre el 15 y el 30 de marzo de 1957 aparece una serie de notas en el periódico nacionalista *Revolución Nacional* que ampliaba la información. Durante ese mismo año, desde el 27 de mayo al 29 de julio, la revista *Mayoría* publicó los últimos artículos ya que la siguiente edición, también de 1957, se hizo en formato libro.

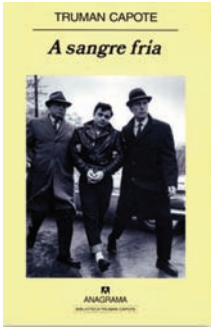
¿Cuáles son las estrategias literarias que se trasladan de sus primeros cuentos policiales a *OM*? ¿Cuáles son las armas de la ficción que Walsh usa en su trabajo de investigación periodística? ¿Cómo estructura el relato?

El libro está dividido en tras partes. En la Primera, "Las Personas", Walsh utiliza el retrato. Describe allí a cada uno de los protagonistas reales como si fueran personajes de una novela, dónde viven, cómo es su carácter, cómo hablan, cómo se visten. En varios de estos pasajes incorpora diálogos para apoyar las descripciones. En este punto nos encontramos con otro recurso de la literatura y en particular del policial: en la descripción opera una suerte de retaceado de la información. Nos dice qué se escuchaba en la radio a cada minuto sin ningún tipo de justificación o nos impele a retener ciertos datos que más adelante nos serán útiles: mediante distintos elementos va generando el *suspense*.

En la segunda parte, "Los hechos", describe los sucesos ocurridos desde aquella noche del 9 de junio a la madrugada del día siguiente. Como en los cuentos policiales despliega una variedad de saberes técnicos para reconstruir las escenas: interroga, describe, induce, va al lugar de los hechos.

En la tercera parte, "La evidencia", selecciona las distintas pruebas que inculpan al jefe de la policía de la provincia de Buenos Aires, el teniente coronel Fernández Suárez. Los avances probatorios se tejen con una serie de pruebas acerca de la casa como el punto de reunión; la radio, que todos estaban escuchando; y el tiempo, la hora en que fue dictada la ley marcial.

La estructura revela el modo que elige Walsh para articular técnicas propias de la ficción con otras propias del periodismo de investigación pero la comprensión general de la obra nos resulta todavía esquiva si no sumamos aquello que se transformará en la piedra de toque para entender su deriva política: la cuestión de la Justicia.




### TRES CASOS EN UNO

Según el crítico Daniel Link en *Operación Masacre*, Walsh construye tres casos: uno policial, uno jurídico y otro político. El policial surge a partir del enigma del "fusilado que vive". Hay allí algo extraordinario, monstruoso, punto de partida ideal para un policial negro. El caso jurídico está vinculado a las pruebas argumentativas. Walsh las acumula para intentar domar lo extraordinario del caso. "Si hay ley, vuelve la racionalidad". Y el caso político expresa su intento de explicar la relación entre el hecho particular (los fusilamientos) y la historia general (el golpe del '55 y la lucha de clases en la Argentina). Todo el libro es un largo interrogatorio sobre la ley, el poder y la verdad.

### *El hilo conductor de la transformación política: de la justicia como idea a la justicia como acto*

Decir que *OM* es un espejo de la historia argentina que va desde 1956 a 1973 implica que creamos que un texto es capaz de reflejar de forma inmaculada cierta porción de la realidad o bien que pensemos a Walsh como un hombre con la facultad extraordinaria de borrar la opacidad del lenguaje y plasmar en su escritura un punto de vista objetivo. Sin ubicarnos en ninguna de estas dos suposiciones, podemos igualmente pensar que durante los veinte años en que *OM* fue sucesivamente reeditado los profundos cambios que vivió el país quedaron registrados en las decisiones editoriales que tomó Walsh. La reescritura de los capítulos, la politización del prólogo y el agregado de apéndices nos hablan de un libro en construcción.

La experiencia argentina de esos años, un mundo al que, como todo pasa-

### ¿UNA NOVELA DE NO FICCIÓN?

Algunos críticos consideran que *OM* es un antecedente de aquello que, nueve años después con la publicación de *A sangre fría* de Truman Capote, se llamó *"non fiction"* o novela de no ficción. Sin embargo, entre la novela de Capote y *OM* podemos registrar diferencias sustanciales. Capote investiga el asesinato de la familia Klutter, en Kansas, y su mirada como narrador acompaña la de la investigación policíaca, mientras que en *OM*, más bien se trata de un documento que cuestiona al Estado en su conjunto. Rodolfo Walsh, aunque utilizara procedimientos literarios, no consideraba a *OM* como una novela. En términos de género podemos pensarla más bien como un híbrido donde se cruzan el periodismo, la literatura, el policial, la mirada antropológica, el discurso político, etc. En términos de tradición, quizás sea más pertinente vincularlo al *Facundo* de Sarmiento que a la novela *A sangre fría* de Capote.

do, no podemos acceder de forma directa, marcó la vida de Walsh y éste a su vez dejó huellas de esa experiencia en su escritura. Lo que podemos hacer hoy, a la distancia, es detenernos en los retazos de aquellas marcas. Leer los textos para preguntarnos acerca de nuestro pasado y nuestro propio presente.

En la obra de Walsh es recurrente la interpelación al concepto de justicia. ¿Qué es justo?, ¿para quién?, ¿en qué momento? El problema de la justicia se revela como el núcleo de politicidad esencial de toda cultura: desde la Orestíada, de lo que se trata es transformar los deseos de *venganza* en efectuación real de la *justicia*. Entre una y otra no puede menos que estar la política. El autor no ofrece una única respuesta sino que la va construyendo a la par de los acontecimientos históricos. Walsh, y buena parte de aquella generación, pensó la política a partir de la idea de justicia, pero esta idea exige, cuando su ausencia se revela cotidianamente en las prácticas, efectuación: de la idea de justicia, al "hacer justicia" hay un paso. El problema es que la justicia no siempre es clara, aunque sí lo es el sujeto de la injusticia: la víctima del oprobio. Siempre hay un cuerpo que testimonia la injusticia, y desde ese cuerpo es posible construir otra efectuación de la justicia. La generación de Walsh y Cedrón se atrevió a disputar a fondo el sentido de esa práctica milenaria a partir del trabajo cotidiano con las víctimas de la injusticia. En este sentido los cambios en los modos de concebir qué es "hacer justicia" pueden leerse a través de la trama que establecen los distintos paratextos del libro con un afuera del libro mismo, con el acontecer social y político de los sujetos de la injustica. Esto no sólo le dará un tono político a las sucesivas ediciones del libro sino que, desde luego, nos abre el camino de la comprensión del tono eminentemente político que asume el film de Cedrón.

### *La primera edición: ¿quién es el sujeto de la injusticia?*

La primera edición de *OM* ya condensa núcleos centrales de la sensibilidad de una época que se abre en 1955 con la llamada "Revolución Libertadora" y concluye dieciocho años después con el fin de la proscripción del peronismo y el triunfo electoral de Héctor Cámpora en 1973. Esos años transformaron significativamente el curso de la historia argentina. Los golpes de Estado que se sucedieron unos tras otros fueron la condición para la profunda *desle-*

**EL PARATEXTO**

Les proponemos aquí una definición amplia de "paratexto" según Maite Alvarado: "Consideramos parte del paratexto tanto la tapa, la contratapa, la solapa y las ilustraciones de un libro, diario o revista, como el diseño gráfico y tipográfico, el formato y el tipo de papel, es decir, el soporte material del texto. También se incluyen en la categoría prólogos, notas, epígrafes, dedicatorias, índices, apéndices, resúmenes y glosarios. Podríamos decir que el paratexto es lo que queda de un libro u otro tipo de publicación sacando el texto principal".

Maite Alvarado, *El paratexto*, Oficina de publicaciones del CBC, Buenos Aires, 1994

*gitimación* de la democracia en términos institucionales y para la *legitimación* de la violencia política.

Como hemos visto, ya desde la edición de 1957 el procedimiento central de *OM* es darle la voz a quienes no la tenían, de tal manera que a partir del testimonio efectivo y real de los cuerpos se pudiera desenmascarar un crimen estatal a través de los contrarelatos que ofrecen los "fusilados que viven". En este sentido, podemos decir que el libro, aunque no lo explicite, habla sobre la resistencia peronista y el destino de la clase obrera, porque sus protagonistas, los que toman sucesivamente la voz no son otra cosa que obreros y peronistas. Este núcleo político del libro es también el que organizó buena parte de la movilización política de la época. Pero ¿qué es lo que se proponía Walsh en esa primera edición?, ¿cuál es el objetivo que busca con su investigación? En un punto, las razones que lo motivan no se alejaban de las de Daniel Hernández, su *alter ego* en la ficción. Walsh quería que se hiciera justicia, que los mecanismos institucionales del Estado se ocuparan de los culpables, que el teniente coronel Fernández Suárez fuera enjuiciado y condenado.

Walsh y Jorge Doglia, el abogado que presentó la primera denuncia en la justicia, anhelaban que los tribunales ordinarios se expidieran sobre el hecho condenando a los culpables, pero uno y otro presumían –y contra esto van buena parte de las evidencias que presenta en *OM*- que la causa iba a ser atendida por un Tribunal Militar. En marzo de 1957 se publica la primera edición en libro, pero dos meses antes, en febrero, los Tribunales Militares ya habían tomado la causa y el teniente coronel Fernández Suárez continuaba en su cargo.

En la *introducción* de esta primera edición Walsh escribe uno de los argumentos centrales que identifican a aquellos que, si bien venían del antiperonismo, comenzaban a cuestionar el accionar del gobierno de facto. El escritor se esmera en dejar en claro que no pertenece al ideario peronista ni que tampoco es ya partidario de una revolución que, como tantos, creyó libertadora. En efecto, Walsh nos dice: "Los fusilamientos, las torturas y las persecuciones son motivos tan fuertes que en determinado momento pueden convertir el error en verdad. Más que nada temo el momento en que humillados y ofendidos empiecen a tener razón. Razón doctrinaria, amén de la razón sentimental o humana que ya les asiste, y que en último término es la base de aquella. Y ese momento está próximo y llegará fatalmente, si se insiste en la desatinada política de revancha que se ha dirigido sobre todo contra los sectores obreros. La represión del peronismo, tal como ha sido encarada, no hace más que justificarlo a posteriori. Y esto no sólo es lamentable: es idiota". [3]

[3] Rodolfo Walsh, *Operación masacre*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2000, p. 193.

**PROVISORIO EPÍLOGO (DE LA PRIMERA EDICIÓN, JULIO DE 1957)**

En el "Provisorio epílogo" de la misma edición de 1957, Walsh recalca su original adhesión al antiperonismo: "Puedo sin remordimiento, repetir que he sido partidario del estallido de setiembre de 1955. No sólo por apremiantes motivos de afecto familiar –que los había-, sino porque abrigué la certeza de que acababa de derrocarse un sistema que burlaba las libertades civiles, que negaba el derecho de expresión, que fomentaba la obsecuencia por un lado y el desborde por el otro. Y no tengo corta memoria: lo que entonces pensé, equivocado o no, sigo pensándolo".

Rodolfo Walsh, *Operación masacre*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2000, p. 125.

Fueron muchos los antiperonistas que, atendiendo a los métodos represivos de la autodenominada Revolución Libertadora, comenzaron a mirar con otros ojos a los partidarios de Perón. Argumentaban que la voraz represión hacia el peronismo no iba a hacer más que fortalecerlo. En similares carriles argüían quienes intentaban encontrar un resquicio entre el campo liberal y la ortodoxia peronista. En este grupo de intelectuales Oscar Terán encuentra los orígenes de la formación de la nueva izquierda intelectual argentina, la franja denuncialista. El argumento de estos intelectuales, nucleados alrededor de la revista *Contorno,* era que el peronismo no podía ser pensado más como un período de gobierno fascista, que sus características obligaban a una revisión de las categorías y que por debajo de ese movimiento político "se movía una realidad mucho más compleja". [4]

1955 - Escenas de violencia para celebrar el derrocamiento del Gral. Juan Domingo Perón
Colección Eduardo Frías
Foto: Francisco Vera

En rigor, lo que estaba en juego era la identidad de los sectores obreros, de la clase trabajadora. Es lla-

mativo el grado de anticipación de la primera introducción escrita por Walsh, donde está la idea de que la represión no hace más que justificar al peronismo a posteriori. Este texto ayuda a vislumbrar la relación exasperada que tienen en su figura las palabras y los actos. Aquí tenemos al Walsh antiperonista que nos anticipa su futuro paso al peronismo. Aquí tenemos al hombre que habla de una generación, de una época y de una experiencia colectiva. Aquí tenemos al hombre que, en su búsqueda de justicia encuentra con nitidez y claridad al sujeto de la injusticia, y es la fidelidad a este sujeto aquello que se revelará progresivamente como el camino más adecuado para "hacer justicia".

Cuando en el "Provisorio epílogo" relata el regreso a su casa en medio de la balacera, cuando recuerda "los rostros casi infantiles de los soldados" que libraban combate sin saber si eran del bando de los "rebeldes" o de los "leales" entre las calles 54 y 4 de la ciudad de La Plata, formula una encendida crítica a los acontecimientos revolucionarios: "sólo un débil mental puede no desear la paz".[5] En esta primera edición su interés es denunciar para que los culpables sean juzgados. La *justicia* es el *método* para restaurar el *orden perdido*, la alternativa al destino que justificaría el peronismo a posteriori.

[4] Editorial "Peronismo...¿y lo otro?", en *Contorno*, Nº 7-8, julio 1956. Citado en Oscar Terán, *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina 1956-1966*, El cielo por asalto, Buenos Aires, 1993, p. 45

[5] Rodolfo Walsh, *Operación masacre*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2000, p.218.

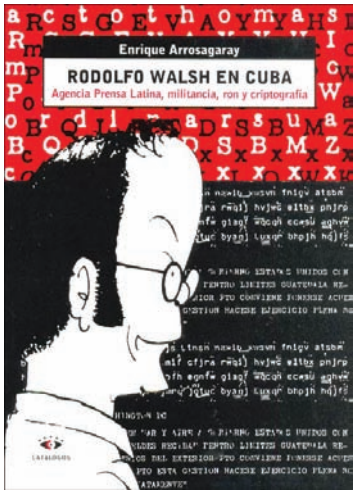
Sin embargo, en el cuarto paratexto, el "Obligado apéndice", podemos encontrar una suerte de anticipación del futuro corrimiento del significado que tendrá el ideal de "hacer justicia". Allí habla de "Marcelo", un hombre que había estado en lo de Torres la noche fatídica pero que, sin embargo, no había presenciado el allanamiento porque había salido de la casa de Florida diez minutos antes. De él nos cuenta que, al momento de la publicación del libro, se encontraba preso por haber "tomado el camino estéril del terror". Con el objetivo de vengar los fusilamientos "Marcelo" había optado por el camino de las bombas, el de "hacer justicia por mano propia": "El terrorismo –dice Walsh al cerrar el comentario acerca de 'Marcelo'- en abstracto es por cierto criminal, irresponsable y cobarde. Pero, entre un desesperado como 'Marcelo', corroído por su fantasma y su pasión de venganza; y un frío, gratuito, consciente y metódico torturador y fusilador, no me pregunten con quién me quedo". [6]

Si bien es crítico de la salida que propone este terrorismo, impulsa a los lectores a pensarla en términos relativos. No tiene parangón la violencia indiscriminada ejercida por el Estado que aquella en la que pueden caer quienes no tienen acceso a la justicia porque los juzgados no están hechos a su medida. ¿Qué es pues la justicia fuera de sus sujetos? ¿Qué es pues una justicia que lejos de revelarse como el origen de la igualdad sanciona la desigualdad y la injusticia?

### *Las siguientes ediciones: del escepticismo a la búsqueda política de la justicia*

*OM* volvió a editarse en 1964, en 1969 y en 1972. En cada una de estas ediciones Walsh introdujo cambios atravesados por las transformaciones de su mirada política. Entre la primera edición y la siguiente, Walsh había pasado por la experiencia cubana. A mediados de 1959 se había instalado en Cuba para participar de la agencia de noticias Prensa Latina. De ese período es la conocida anécdota que cuenta cómo descubre los planes de invasión a la isla por parte del ejército norteamericano ejerciendo sus dotes de criptógrafo. Su habitual impulso a enfrentar retos lógicos y develar verdades escondidas, lo pone frente a un mensaje cifrado de la CIA que logra decodificar.

[6] Ibídem. p. 209.



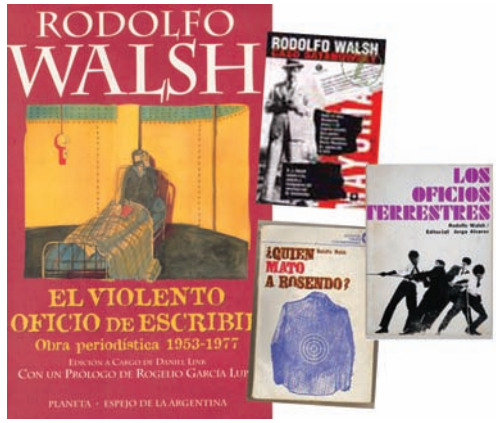

Entre 1958 y 1959 realiza su segunda investigación periodística, el *Caso Satanowsky*, vinculada al asesinato de Marcos Satanowsky, el abogado de Ricardo Peralta Ramos, accionista del periódico *La Razón*. En 1964 publica su primera obra teatral, *La batalla,* y al año siguiente se estrena *La granada*. Los dos textos ponen en escena la arbitrariedad del poder militar.

A la edición de *OM* de 1964 le agrega un epílogo. A siete años de la primera publicación repasa en ese texto los logros y las derrotas de su investigación haciendo especial hincapié en aquellas cosas que no había logrado: no consiguió que el Estado reconociese su error, ni que a los familiares de las víctimas se les respetaran sus derechos, ni que los sobrevivientes recibieran siquiera una pensión. Tampoco que Fernández Suárez fuera juzgado.

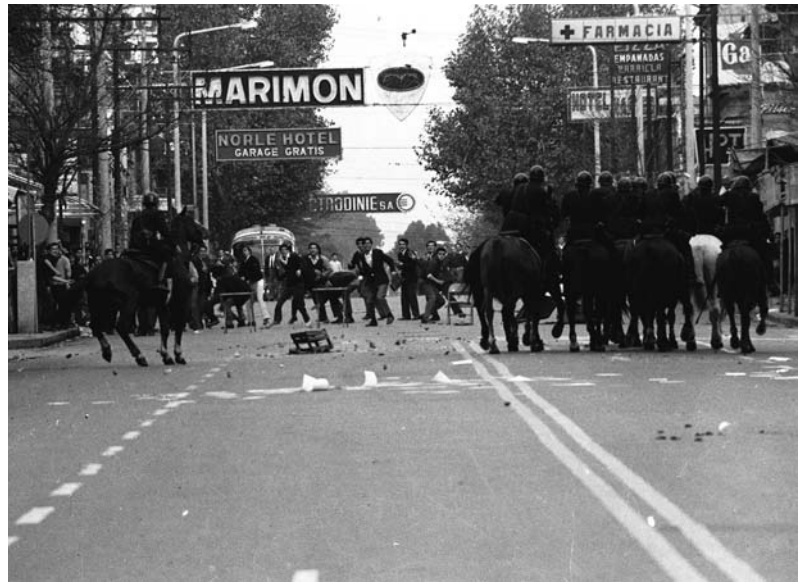
De esta enumeración de derrotas surge su *desencanto* y el escepticismo con la política en términos institucionales: "Se comprenderá, de todas maneras, que haya perdido algunas ilusiones, la ilusión en la justicia, en la reparación, en la democracia, en todas esas palabras, y finalmente en lo que una vez fue mi oficio, y ya no lo es". [7]

Aquí enuncia uno de los dilemas que recorrerá su obra durante la década del '70. Porque si bien Walsh manifiesta interés en la escritura –señala, por ejemplo, su desvelo por el perfeccionamiento literario cuando dice que luego de releer su libro se da cuenta que hay frases enteras que podría escribir nuevamente y mejor- se pregunta, al cerrar el epílogo, si volvería a escribir *OM*. Aparece el interrogante acerca de la eficacia de la escritura, el dilema entre la acción y la palabra, tematizado por Lenin –autor que Walsh pudo haber leído en esa época- en la frase final de *El Estado y la revolución*: "es más agradable y más provechoso vivir la 'experiencia de la revolución' que escribir acerca de ella".[8]

Esta tensión entre el hombre de acción y el hombre de letras lo acompañará hasta el final de sus días. Cuenta su hija, Patricia Walsh, que cuando su padre estaba escribiendo la famosa carta abierta a la Junta militar, decidió, pese a la oposición de muchos de sus compañeros de militancia, agregar en el título del texto la aclaración




[7] Ibídem. p. 222.
[8] Lenin, *El Estado y la Revolución*, Ediciones nueva democracia, Montevideo, 1998. p. 150.




"de un escritor". En esa carta, un texto político de denuncia, su último texto, retoma su identidad de escritor.

Pero al margen de las vacilaciones y las constantes interrogaciones personales y colectivas acerca del camino a seguir, la dictadura de Onganía que desde 1966 asolaba al campo popular con sus políticas represivas, hizo que el tiempo de las decisiones políticas se abriera como un abismo bajo los pies de sus protagonistas. Y es el Cordobazo el acontecimiento que acelera ese tiempo, el hecho que parte la historia en dos. Si en el 64 Walsh no ocultaba su *escepticismo*, sus intervenciones del 69 y el 72 tendrán un sesgo político mayor. El espíritu del libro parece entonces revivir en los cuerpos rebeldes de los oprimidos.

## ¿La justicia en acto? El Cordobazo

El Cordobazo es uno de los acontecimientos políticos más importantes de los años sesenta y setenta, por cuanto a partir de él es posible registrar tanto la condensación de las tensiones políticas gestadas desde el golpe de Estado de 1955 como el antecedente de las convulsionadas formas de la política previas a la última dictadura militar. A diferencia de otros golpes militares, el que impuso a Juan Carlos Onganía en la presidencia no se presentaba como un proyecto transitorio sino como uno a largo plazo. El gobierno de facto, que se autodenominaba "Revolución Argentina", estaba empujado por lo que Oscar Terán [9] llama el "bloqueo tradicionalista". Logró unificar una oposición amplia y variada, constituida por sectores políticos, culturales, sindicales y universitarios. Esta oposición empezó a conformarse a partir del asesinato del estudiante Santiago Pampillón en septiembre de 1966, ocurrido a pocos meses del golpe, y de la intervención universitaria.

Como nunca antes, obreros y estudiantes integraban un frente de unidad opositor a la dictadura. Con el endurecimiento de las políticas de Onganía -la reducción del presupuesto universitario, la privatización de los comedores, el ataque sistemático a las conquistas obreras, etc.-, estalló la reacción de miles de estudiantes y obreros en las principales ciudades del país. A fines de mayo de 1969 la ciudad de Córdoba, bajo la consigna "obreros y estudiantes, uni-

[9] Oscar Terán, *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina 1956-1966*, El cielo por asalto, Buenos Aires, 1993.

**MÁS QUE ESCRIBIRLOS HAY QUE PRODUCIRLOS**

En la compilación de los papeles personales de Walsh, realizada por Daniel Link, podemos encontrar la siguiente caracterización de las consecuencias del Cordobazo.

6.6.69.
Las banderas
Nuevas generalidades
Los hechos producidos en Córdoba y Rosario proveen a la novela de un nuevo centro de verdad. Ya no es preciso remontarse al año 19, sino a lo que ha pasado en estos días, a la gente que uno conoce. Cuando cuarenta mil hombres y mujeres salen a la calle, como en Córdoba, un héroe es cualquiera. Los hechos de estos días son los que importan, pero más que escribirlos, hay que producirlos.

Rodolfo Walsh, *Ese hombre y otros papeles personales*, Daniel Link (comp.), Seix Barral, Buenos Aires, 1996. pp. 114 y 115.

dos y adelante", enfrentó a las fuerzas represivas y tomó el control de la ciudad. El impacto de las movilizaciones populares en torno a este acontecimiento significó el ocaso del gobierno de Onganía y también trajo como consecuencia la radicalización de buena parte de las organizaciones políticas que buscaban terminar con la censura, los gobiernos de facto y la proscripción del peronismo. Es el caso de los grupos que conformaban el naciente cine de intervención política o "cine militante".

En mayor o en menor medida, el Cordobazo actualizaba el supuesto que se había instalado desde la revolución cubana y que Vietnam y otros conflictos habían reconfirmado: que la "liberación nacional" y la lucha revolucionaria eran posibles, esta vez, en el contexto argentino. La solidaridad de buena parte del pueblo cordobés con sus estudiantes y obreros lo ratificaba.

Se entiende pues que en la edición de *OM* de 1969 agregue una modificación al epílogo, titulado "Retrato de la oligarquía dominante". Los fusilamientos dejan de ser un error del Estado, ya no se trata de una *excepción* no reconocida sino de una *regla*. El conflicto de 1956 no es el conflicto entre distintos partidos, sino el conflicto entre *dos clases*. En este fragmento no convoca a la justicia para que restablezca el orden ni se pregunta acerca de si conviene o no escribir sobre estos hechos, sino que advierte sobre la tendencia al asesinato que los sectores dominantes tienen contra quienes intentan disputarle el poder. Los destinatarios del libro no son aquellos que quieren que la *justicia burguesa* reponga el orden sino todos aquellos que se proponen luchar contra la clase dominante.

### *Del libro al film. El último paratexto*

Hasta aquí recorrimos las distintas ediciones, desde la primera de 1957 que llevaba por título *Operación masacre. Un proceso que no ha sido clausurado* hasta la del 1969, donde el conflicto saltó de la escena judicial al seno de la sociedad. En este trayecto pudimos, a su vez, conocer como se transformó la consideración que Walsh tenía acerca de lo que significa "hacer justicia". La proscripción del peronismo, la persecución de sus seguidores y el fusilamiento de sus militantes van moldeando en Walsh la idea de que, más allá de los juicios de las instituciones, existen los juicios de la historia.

En la edición de 1972 vuelve a imprimir una serie de cambios: introduce un nuevo epílogo, agrega el capítulo "Aramburu y el juicio histórico" e incorpora la secuencia final del film, cuyo guión había sido discutido con Jorge Cedrón y Julio Troxler (otro sobreviviente de aquellos días de Junio).

En el epílogo, como ya había hecho en anteriores oportunidades, realiza un balance del caso. Deja en claro, una vez más, que su interés original era que algún gobierno desautorizara los fusilamientos, pero siguiendo en la línea de "Retrato de la oligarquía dominante" insiste en que el Estado, en el que alguna vez supo tener ilusiones, en realidad, no representa los intereses de la mayoría sino de los sectores dominantes. Ya aquí nos encontramos frente al Walsh que, desde 1970, integraba las Fuerzas Armadas Peronistas (FAP).

La preocupación central del epílogo de 1972 será entonces reconfigurar el alcance de *OM*. En términos críticos, Walsh entiende que en aquella primera edición no se había preocupado por el conjunto de los sublevados que habían pasado por los pelotones de fusilamiento ilegales. En su investigación se había ocupado únicamente de los fusilados y sobrevivientes que habían sido capturados en la casa de Florida y no del conjunto de los rebeldes asesinados. A través de la inclusión de una cita de la Constitución Nacional que señala la abolición de la pena de muerte intenta aunar a todas las víctimas.

**EPÍLOGO A LA EDICIÓN DEL 72. FRAGMENTO:**

"Tres ediciones de este libro, alrededor de cuarenta artículos publicados, un proyecto presentado al Congreso e innumerables alternativas menores han servido durante doce años para plantear esa pregunta a cinco gobiernos sucesivos. La respuesta fue siempre el silencio. La clase que esos gobiernos representan se solidariza con aquel asesinato, lo acepta como hechura suya y no lo castiga simplemente porque no está dispuesto a castigarse a sí misma".

Rodolfo Walsh, *Operación masacre*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2000, pp. 173 y 174.

De esta manera se sella la transformación de OM. A partir de aquí se trata, no solamente de un documento que habla acerca de la resistencia peronista, sino de un documento que forma parte de ella. Las organizaciones armadas peronistas también se postulaban como herederas de esta tradición. De ahí que en el final de la película OM, el montaje muestre las imágenes de las revueltas populares enlazadas con las firmas de las principales organizaciones armadas peronistas del momento: FAP (Fuerzas Armadas Peronistas), FAR (Fuerzas Armadas Revolucionarias) y Montoneros. La lucha armada se recortaba como una opción válida y legítima frente a tantos años de política impuesta por las armas.

En este sentido, queda claro la incorporación del capítulo "Aramburu y el juicio histórico", donde se analiza el asesinato de quien fuera el máximo responsable de los fusilamientos clandestinos por parte del comando montonero "Juan José Valle" ocurrido el 29 de mayo de 1970. Como podemos ver en el análisis de Walsh, el secuestro y "ajusticiamiento" de Aramburu concitó una divisoria de aguas en la opinión de la sociedad, algunos lo lloraron y otros lo festejaron. El film da cuenta, a su manera de esta historia que va de la resistencia y la insurgencia callejera hasta el nacimiento de la insurgencia armada.

### *El film: vuelta al cuerpo de la historia*

La película *Operación Masacre* cierra con una secuencia que muestra imágenes del Cordobazo y de otras movilizaciones populares. El relato en off, a cargo de Julio Troxler, uno de los sobrevivientes de los fusilamientos de José León Suárez de junio de 1956, dice: "por primera vez el pueblo hizo retroceder a los verdugos". [10]

Hay que entender que la secuencia final de la película es introducida en la edición final porque "completa" el libro y "le da su sentido último". La película no es simplemente una transposición de la literatura al cine más o menos fiel al original: se trata de una parte más de la obra comenzada en aquel verano de 1956. Y no una parte cualquiera, sino la parte final.

Como plantea Roberto Ferro podemos pensar que la estructura de la investigación que va de los artículos al libro asume la organización retórica de la *oratio* judicial: el narrador construye la atmósfera de un juicio donde él asume la voz del fiscal y los lectores el lugar del jurado al que se intenta convencer. A los lectores se los interpela, primero conmoviéndolos, luego relatando los hechos y, por último, estableciendo las pruebas. Como vimos hasta aquí, en las subsiguientes ediciones los cambios que se introducen a raíz del descreimiento en las instituciones vienen a horadar de forma gradual, pero constante, la figura del narrador-fiscal. En el *film* directamente esta figura está borrada. Ya no aparece en ningún momento la voz de Walsh, es el propio Julio Troxler quien narra los hechos, es la propia víctima convocando a las demás víctimas. En la elaboración del guión, que conjuntamente escribieron Walsh y Cedrón, están como antecedentes todos los cambios operados sobre *OM* a lo largo de los quince años que separan al libro del film. Ellos son, en parte, sus condiciones de producción. Como lo son las condiciones personales y políticas que finalmente hicieron posible que el propio Cedrón se comprometiera con el proyecto.

[10] Mestman, Mariano y Peña, Fernando, "Una imagen recurrente. La representación del Cordobazo en el cine argentino de intervención política" Originalmente publicado en: *Revista Film Historia* (on line), Barcelona, Volúmen XII, núm. 3, 2002. Reproducido en: *Arte y libertad. Dictaduras, represión y resistencia*, La Plata, Colección Breviarios, año 1, núm. 1, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, setiembre 2005; 21-40. Como señalan Mestman y Peña, las imágenes del Cordobazo recorren buena parte del cine argentino de intervención política de los setenta. *Operación Masacre* no queda exenta de este recorrido. Hay una imagen en particular –señalan- que se registra en la mayoría de estos casos: "la que muestra a los manifestantes arrojando piedras a la policía montada que se frena en su avance, da media vuelta y se retira a todo galope". Esta secuencia, que vemos al final de la película, sintetizó como una idea-fuerza buena parte de la sensibilidad de aquella época: el momento en el que la represión es superada por la revuelta callejera; el momento en el que se invierte la balanza; el momento en el que la violencia insurgente derrota, al menos momentáneamente, a la violencia represiva.

# Cedrón, el cine, la historia

### *Los Cedrón: una familia de artistas*

Jorge Cedrón no es un director de cine que se preste a ser clasificado con facilidad, algo siempre se escapa. Quienes trabajaron y vivieron con él coinciden en decir que era un *atípico*. Lo caracterizan como un hombre talentoso, preocupado por contar historias y lo definen como un excelente narrador cinematográfico. En su trayectoria está la impronta de las principales contradicciones de su tiempo.

Los Cedrón eran una familia mítica de Buenos Aires, una familia de artistas. Alberto, el hermano mayor, era pintor; Juan Carlos "el Tata", se dedicó a la música, fue fundador del Cuarteto Cedrón; Osvaldo, el hermano mellizo de Jorge, era arquitecto. La hermana más joven se llamaba Rosa.

Todos ellos eran hijos de Alberto Antonio Cedrón -de profesión mecánico, inventor y ceramista y quien alguna vez supo ser secretario general de la sección 16 del Partido Socialista- y de María Bottegoni, una mujer de estirpe peronista. Cuenta Alberto, el hijo mayor, que en su casa vivían en una permanente dicotomía, cuando sus padres se pelaban, María le gritaba: "¡Viva Perón!" y salía corriendo. Se trataba de una familia de trabajadores, con escasos ingresos, pero con una muy buena formación. La infancia de los Cedrón estuvo repartida entre el barrio de Núñez en la cuidad de Buenos Aires, donde ocupaban una tradicional casa chorizo, y la ciudad de Mar del Plata. Allí fue donde Jorge se vinculó estrechamente con el campo y los caballos.

Ya siendo más grandes volvieron a vivir a la Capital Federal. Jorge y sus padres se trasladaron al kilómetro 26, a una localidad cercana a Don Torcuato, en la zona norte del conurbano bonaerense, el territorio de los personajes de *OM*, un lugar que ya había sido frecuentado por Jorge cuando en su infancia acompañaba a su tío José a repartir sifones por la zona de Boulogne y Florida.

Viviendo en la casa del kilómetro 26 conoció a su primera mujer, Susana Firpo, con quien tendría a su hijo mayor, Julián. De aquellos años es su primer corto *La vereda de enfrente*. Según cuenta Cedrón en una entrevista, la influencia más grande que tuvo para abocarse al cine fueron las películas de Torre Nilsson, las únicas que tenían un lenguaje acorde a lo que él escuchaba en la calle.

A principios de los sesenta, los Cedrón se vincularon al ambiente artístico porteño, el "Tata" y Alberto vivían en un conventillo de La Boca por donde pasaba buena parte de la intelectualidad de izquierda. En ese conventillo, el "Tata" Cedrón debe haber compuesto la música para el disco *Madrugada* junto a Juan Gelman.

**CEDRÓN ACERCA DE EL HABILITADO**

"Para mi fue una experiencia muy valiosa como punto de partida. Me sirvió y me va a servir siempre. A pesar de que es una película cerrada, íntima, personal, en los niveles superpopulares la entendieron mejor que los intelectuales que la vieron en Buenos Aires. Lo puedo garantizar porque hice la experiencia. Es un lenguaje que inconscientemente encontré. O sea: ¿por qué los personajes míos son de lumpen para abajo? Porque de alguna manera pertenezco a una clase. De ahí mi ingreso al peronismo".

Fernando Martín Peña, El cine quema: Jorge Cedrón, Editorial Altamira, Buenos Aires, 2003. p. 55.

Por allí pasaron Francisco Urondo, Tito Cossa, Miguel Briante –con quien Jorge Cedrón compartió muchos de sus guiones-, el músico uruguayo Alfredo Zitarrosa y el cineasta brasilero Glauber Rocha. Según cuenta Susana Firpo uno de los cuartos de ese conventillo lo alquilaba el escritor Ricardo Piglia. Y quien, por supuesto, también dijo presente fue Rodolfo Walsh. Por esos años el "Tata" Cedrón armó un boliche en un sótano del centro de la ciudad, en la calle Talcahuano, llegando a la Avenida Corrientes. Se llamaba Gotán y, según parece, albergó a músicos como Piazzola y Rovira. También tocaba allí el propio Cedrón, y por las noches, ya bien tarde, solía presentarse Troilo con los suyos. Hacia 1966, después del golpe de Onganía, lo cerraron. La policía hacía razias todas las noches.

Por aquellos años Jorge Cedrón se relacionó con los artistas del Instituto Di Tella. Si bien estaba empujado por su mismo impulso modernizador, tuvo con ellos un vínculo más bien marginal debido a que sus proyectos estéticos no tenían tal grado de indagación experimental. Jorge Cedrón no era un cineasta preocupado por innovar técnica o formalmente. Su preocupación pasaba por contar buenas historias. Así y todo tuvo un papel en *The Pleyers vs. Ángeles Caídos* de Alberto Fisherman, un film característico de la vanguardia experimental. Su segunda mujer, Marta Montero, también

frecuentaba el instituto. De la relación con ella nació, años más tarde, Lucía Cedrón, quien con el tiempo seguiría los pasos de su padre y se convertiría en una destacada cineasta. En esos años también ocurren buena parte de las contradicciones que definen los trabajos cinematográficos de Cedrón.

## *Entre las condiciones personales, materiales y políticas: el rodaje de* Operación Masacre

Marta Montero se acababa de recibir de arquitecta, trabajaba cerca del Instituto Di Tella y en una fiesta, a fines de agosto de 1968, conoció a Jorge Cedrón. Él ya tenía dos cortos en su haber, y por ese entonces andaba con el guión de un largometraje y sin dinero para producirlo. El padre de Marta Montero, Saturnino Montero Ruiz

era en aquel momento presidente del Banco Ciudad. A través de él, Cedrón consiguió filmar una serie de publicidades para el banco y con eso reunió el dinero para producir *El habilitado*, su primer largo largometraje.

En Saturnino encontró el camino para la producción de sus siguientes films y también las contradicciones que los caracterizan. Saturnino Montero Ruiz era un hombre vinculado al gobierno de facto de Alejandro Agustín Lanusse. En determinado momento, el director del Instituto de Historia Militar, el general Sánchez de Bustamante, le propuso reactualizar la figura de San Martín y a Saturnino se le ocurrió filmar una película esponsoreada por el banco. El padre de Marta Montero lo designó a Jorge Cedrón como director, del guión se ocuparía el general Sánchez de Bustamante -él es quien figura en los créditos-, aunque, según cuentan, los verdaderos autores fueron Miguel Briante y Juan Gelman. Se trataba de un film centrado en la vida de San Martín como miembro del ejército español. La intención de Sánchez de Bustamante era rastrear "una suerte de alumbramiento de la hispanidad" en la figura de San Martín, pero Cedrón invirtió esta idea realizando un film que presenta la vida del libertador en España a contraluz de los acontecimientos americanos. Como plantea Fernando Peña, muchos consideran que este documental es el mejor film de Jorge Cedrón. Las exigencias de la historia lo obligaron a encontrar un sistema narrativo donde explora con procedimientos formales poco convencionales. *Por los senderos del libertador* (Argentina, 1971) implicó, a su vez, un crecimiento profesional para el equipo de Cedrón, ya que al tener que montar filmaciones en distintos escenarios europeos se contactó con buena parte de la industria cinematográfica internacional.

La paradoja de este proyecto salta a la vista cuando comparamos las fechas en que han sido filmadas *Por los senderos del libertador*, un film en principio oficialista, y *OM*, rodada en la clandestinidad. Según cuenta Marta Montero, el dinero que Cedrón sacaba por la película de San Martín durante el día, lo usaba por las noches para *OM*. La anécdota cuenta que Cedrón llevaba siempre encima la foto que se había sacado junto a Lanusse en la presentación del film sanmartiniano por si la policía se hacía presente durante las filmaciones clandestinas de *OM*.

La estrategia de usar el dinero del régimen de Lanusse para realizar su propia obra y en particular para filmar una película contra el mismo régimen, se cerraría en agosto de 1972, después de la Masacre de Trelew, un hecho que para muchos inaugura el Terrorismo de Estado en la Argentina.

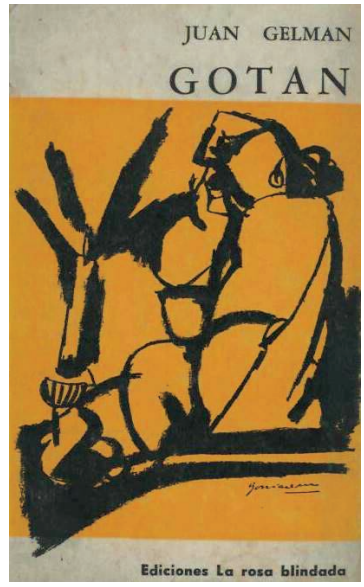
crónica
FIRME JUNTO AL PUEBLO
REBELION DE RECLUSOS POLITICOS; DECLARAN ZONAS DE EMERGENCIA A TRELEW, RAWSON Y PUERTO MADRYN
COPAN CARCEL DE RAWSON Y EL AEROPUERTO
FUGAN 25 PRESOS, MATAN A UN GUARDIA Y TOMAN COMISARIA; 6 ASALTAN AVION Y LLEGAN A CHILE; TRATAN ASILO
Confusa Situación en el Penal
INCREIBLE
FUERZAS MILITARES PARA REPRIMIR
Esta es la Máxima! PEPSI 1 LITRO
Miércoles 16 de Agosto de 1972

Si bien el dinero que tenía para hacer *OM* no era mucho, la película salió adelante porque el grupo de actores y técnicos la había tomado como una *apuesta política*. Conformaron una cooperativa y definieron cómo distribuir las pérdidas en caso de que las hubiera. En principio, nadie cobraría nada.

Hugo Álvarez, el actor que interpreta a Garibotti, cuenta que tenían medidas concretas de seguridad. Habían hecho un pozo en el que, si aparecía la policía, podían esconder las armas. También tenían horarios muy estrictos y, en general, filmaban por las noches. El carro de asalto que se ve en las escenas del allanamiento era, en realidad, un camión de hielo que pintaban por la noche y luego lavaban por la mañana.

El film intenta apegarse fielmente a la versión de los hechos narrada en el libro, pero presenta algunos cambios centrales. Uno de ellos, ya mencionado, es la inclusión de Julio Troxler como narrador. Otra de las novedades es la caracterización de dos personajes que en la versión impresa, a falta de datos, estaban poco desarrollados, Garibotti y Carranza (interpretado por Carlos Carella). Ambos tienen en el film una densidad que no existía en el libro.

Hay una escena particular que representa este cambio, aquella en la que Carranza entra a la casa de Florida y Garibotti le está contando a Torres algunas historias de la resistencia peronista. La cámara se detiene en ese diálogo y parece suspenderse en las carcajadas, como si Cedrón en esas risas




quisiera mostrar aspectos de la cultura popular que quedaban afuera de la investigación de Walsh, como si en esas pausas sobre el espesor de los personajes el film delimitara un espectador bien distinto al del libro, como si esta película, destinada a ser reproducida en las fábricas y en las villas tuviera la intención de generar cierta empatía con el público de los sectores populares.

No es posible saber a ciencia cierta cuántas personas vieron la película antes de su estreno oficial. Lo que se sabe es que tuvo más éxito en las proyecciones clandestinas que en las salas del mercado cinematográfico.

Después de esta filmación Cedrón no volvió a realizar una película hasta 1978, cuando en el exilio llevó adelante el proyecto *Resistir*, una película basada en una

# Vidas cruzadas, preguntas presentes

entrevista a Mario Firmenich y con libreto de Juan Gelman. En 1979 filmará *Gotán*, un cruce melancólico entre el tango y la historia política argentina.

Al año siguiente, Cedrón fue encontrado acuchillado en el baño de una comisaría de París. Su muerte en el exilio está plagada de interrogantes. Si bien la policía dijo que se trató de un suicidio, la muerte se produjo en medio del secuestro de su suegro Saturnino Montero Ruiz por parte de los grupos de tareas que operaban en el exterior. Además, el cuchillo estaba en la mano derecha de Cedrón y él era zurdo. Es posible que su muerte se trate de un caso más que exija una investigación con la impronta de Rodolfo Walsh.

Tanto Walsh como Cedrón, escritor y cineasta, han cruzado sus vidas en la intensa estela política del pasado reciente con la idea de hacer justicia a partir de un compromiso político con la historia de la resistencia peronista y las consecuencias que progresivamente se fueron derivando de dicha elección. Tanto uno como otro hoy no están entre nosotros para entablar un diálogo que permita hacer pensable sus elecciones. Pero tenemos un libro y sus variaciones, una película y sus afirmaciones, tenemos allí la palabra y aquí la imagen, para interrogarlas desde un presente que sabe de intensidades bien distintas que las que tuvieron lugar en las décadas pasadas.

Hacer preguntas a ese pasado es abrir el presente de otro modo. No se trata pues de rendir homenajes sino de encarar un proceso de comprensión histórica amplio. En ese sentido las vidas de Walsh y Cedrón, sus derivas a veces extrañas, complejas y contradictorias nos dan que pensar. Tenemos allí los documentos y aquí la voluntad de interrogación. Las actividades que proponemos a continuación son sólo un modo posible de acercamiento a ese pasado, a esos y otros documentos. Un modo de hacer presente esas ausencias, no por necesaria empatía con esas vidas y sus elecciones sino y sobre todo por el modo en que todavía habitan las nuestras. Ante tal desafío las palabras de Walsh y las imágenes de Cedrón retornan una vez más sobre nosotros con una fuerza distinta pero no por ello menos real: ¿podremos volver al ajedrez?

## Actividades

### 1. *La compaginación de las imágenes del Cordobazo*

*Si se les pidiera a los alumnos que analicen la secuencia final de la película a la luz del testimonio que sigue ¿qué preguntas les formularía para que puedan llevar a cabo la tarea?*

Miguel Pérez fue el compaginador de *Operación Masacre*, el responsable de montar las imágenes de la película. Nació en Buenos Aires en 1943 y estudió realización en el departamento de Cinematografía de la Universidad de La Plata. Trabajó en más de cuatrocientos cortometrajes publicitarios y cuarenta largometrajes, es uno de los compaginadores más importantes del país. Además de participar en *Por los senderos del Libertador* y *Operación masacre*, realizó *La república perdida* (1983) y *La república perdida II* (1985).

*Testimonio de Miguel Pérez, entrevistado por Fernando Martín Peña.*

"Yo era otro gil de clase media que venía con un barniz de izquierda y que descubría el peronismo y me sentía revolucionario por haber hecho ese descubrimiento. Por supuesto que a los trabajadores les importaba tres carajos de nosotros... A pesar de todo yo siento que personajes como Jorge (Cedrón), y yo mismo en ese punto, teníamos absoluta convicción y sinceridad respecto de nuestros ideales. Creo que *La hora de los hornos* (*se refiere a la película de Fernando Pino Solanas que, igual que OM; también fue rodada y exhibida en la clandestinidad*) fue fantástica en ese sentido, le abrió el mate a la mayoría. Tuvo una repercusión increíble e inventó un sistema paralelo y clandestino de distribución en barrios, villas, sindicatos y casas particulares, que resultó original y efectivo... La película también tuvo una consecuencia muy graciosa, lo que yo llamaba los Hornitos, todos los hijos menores de *La hora de los hornos*. Pero después, si vos eras un tipo progre en esa época, tenías que tener tu Hornito. La receta para hacer un Hornito era: imágenes de pobres, letreros, fotos fijas y, sobre todo, el material del Cordobazo, que todo el mundo obtenía y me lo traía como si fuera la gran novedad. Yo creo que monté el Cordobazo por lo menos quince veces. Era siempre el mismo material. Lo gracioso es que cuando hice *La república perdida* (1984) me moría de desesperación porque no lo encontraba, en ese momento estaba perdido".

Fernando Martín Peña, *El Cine quema: Jorge Cedrón,* Buenos Aires, Altamira, 2003, p. 53.

### 2. *Lucha armada en la Argentina*

A continuación reproducimos el fragmento final de la película *OM*, la narración realizada por Julio Troxler, uno de los sobrevivientes de los fusilamientos de José León Suárez. En esa narración se intenta explicar cuál fue el devenir de la clase obrera en la Argentina, se realiza una periodización de ese proceso y también se propone un modo de entender el peronismo.

a- ¿Qué actividades puede proponer a sus alumnos para que reconstruyan los acontecimientos históricos a los que se alude en el Parlamento de Troxler?

*Parlamento de Julio Troxler en el cierre del film*

"Gabino se asiló en la embajada de Bolivia, posteriormente lo hicimos Benavidez y yo. Los tres escapamos corriendo aquella noche. Díaz también se salvó, nunca supimos cómo. Regresé de Bolivia ocho meses después aproximadamente. Al poco tiempo estaba preso y conocí la tortura. Mentalmente regresé muchas veces a este lugar, quería encontrar la respuesta a esta pregunta: ¿qué significaba ser peronista? Tardamos mucho tiempo en comprenderlo a fondo, en darnos cuenta que el peronismo es el eje de un movimiento de liberación nacional que no

puede ser derrotado. Y el odio que ellos nos tenían era el odio de los explotadores por los explotados.

Muchos más iban a caer víctimas de ese odio en las manifestaciones populares, bajo la tortura, secuestrados y asesinados por la policía y el ejército, o en combate. Pero el pueblo nunca dejó de alzar la bandera de la liberación. La clase trabajadora no dejó nunca de rebelarse contra la injusticia. El peronismo probó todos los métodos para recuperar el poder. Desde el pacto electoral, hasta el golpe militar. El resultado fue siempre el mismo: explotación, entrega, represión. Así fuimos aprendiendo. De los políticos sólo podíamos esperar el engaño. La única revolución definitiva es la que hace el pueblo y dirigen los trabajadores. Los militares pueden sumarse a ella, como individuos, no dirigirla como institución, porque esa institución pertenece al enemigo, y contra ese enemigo sólo es posible oponer otro ejército surgido desde el pueblo. Estas verdades se aprenden con sangre.

Por primera vez, hicimos retroceder a los verdugos; por primera vez, hicimos temblar al enemigo que empezó a buscar acuerdos imposibles entre opresores y oprimidos. La marea empezaba a darse vuelta. Las balas también les entraban a ellos, a los torturadores, a los jefes de la represión. Los que habían firmado penas de muerte, sufrían la pena de muerte. Los nombres de nuestros muertos revivían en nuestros combatientes. Lo que nosotros habíamos improvisado en nuestra desesperación (FAP, FAR, MONTONEROS) otros aprendieron a organizarlo con rigor, a articularlo con las necesidades de la clase trabajadora que en el silencio y el anonimato va forjando su organización, independiente de traidores y burócratas. La larga guerra del pueblo. El largo camino, la larga marcha hacia la patria socialista..."

*b*- Realizar una selección de textos que los alumnos puedan vincular con el parlamento de Troxler y que a la vez permitan contextualizar la aparición de la guerrilla en la Argentina y revisar su historia críticamente. A modo de ejemplo incluimos un fragmento del libro *Poder y desaparición* de Pilar Calveiro

*Contexto de los movimientos guerrilleros*

"En los años setenta proliferaron diversos movimientos armados latinoamericanos, palestinos, asiáticos. Incluso en algunos países centrales, como Alemania, Italia y Estados Unidos se produjeron movimientos emparentados con esta concepción de la política, que ponía el acento en la acción armada como medio para crear las `condiciones revolucionarias'. No se trató de un fenómeno marginal, sino que el foquismo y, en términos más generales, el uso de la violencia, pasó a ser casi condición *sine qua non* de los movimientos radicales de la época. Dentro del espectro de los círculos revolucionarios, casi exclusivamente las izquierdas estalinistas y ortodoxas se sustrajeron a la influencia de la lucha armada. La guerrilla argentina formó parte de este proceso, sin el cual sería incomprensible. La concepción foquista adoptada por las organizaciones armadas, al suponer que del accionar militar nacería la conciencia necesaria para iniciar una revolución social, las llevó a deslizarse hacia una concepción crecientemente militar. Pero en realidad la idea de considerar la política como una cuestión de fuerza, aunque profundizada por el foquismo, no era una `novedad' aportada por la joven generación de guerrilleros, ya fueran de origen peronista o guevarista, sino que había formado parte de la vida política por lo menos desde 1930".

Pilar Calveiro, "La vanguardia iluminada", *Poder y desaparición*, Colihue, Buenos Aires, 2004.

Pilar Calveiro fue militante de la organización Montoneros. Durante la dictadura estuvo secuestrada en diferentes centros de detención clandestina. Logró exiliarse a México, donde estudió Ciencia Política y se dedicó a pensar críticamente el modo de hacer política de su generación.

# Bibliografía utilizada


*WALSH,* Rodolfo, *Operación masacre*, Buenos Aires, Ediciones de la flor, 2000.

*WALSH*, Rodolfo, *Variaciones en rojo*, Buenos Aires, Ediciones de la flor, 2005.

*WALSH,* Rodolfo, *Ese hombre y otros papeles personales*, *LINK,* Daniel (comp.), Seix Barral, Buenos Aires, 1996.

*LAFFORGUE,* Jorge (comp.), *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*, Buenos Aires, Alianza, 2000.

*PEÑA,* Fernando Martín , *El Cine quema: Jorge Cedrón,* Buenos Aires, Altamira, 2003.

*MESTMAN,* Mariano y *PEÑA,* Fernando M.: "Una imagen recurrente. La representación del Cordobazo en el cine argentino de intervención política". Originalmente publicado en: Revista Film Historia (on line), Barcelona, Volúmen XII, núm. 3, 2002. Reproducido en: Arte y libertad. Dictaduras, represión y resistencia, La Plata, Colección Breviarios, año 1, núm. 1, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, setiembre 2005; 21-40.

*PRIETO,* Martín , *Breve historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Taurus, 2006.

*CALVEIRO*, Pilar, *Poder y desaparición,* Buenos Aires Colihue, 2004.

*TERÁN*, Oscar , *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina 1956-1966*, Buenos Aires, Ediciones del cielo por asalto, 1993.

Revista *Pensamiento de los confines,* nº 16, junio de 2005

Revista *Panorama* nº 327, del 23 al 29 de agosto de 1973.

# Bibliografía


WALSH, Rodolfo, *El caso Satanowsky*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1997.

*WALSH*, Rodolfo, *Quién mató a Rosendo,* Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1984.

*WALSH*, Rodolfo, *Los Oficios terrestres*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1986.

*WALSH*, Rodolfo, *Cuentos para Tahúres y otros relatos policiales*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1996.

*WALSH*, Rodolfo, *La granada. La Batalla. Teatro,* Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1988.

*WALSH*, Rodolfo, *Un kilo de oro*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1987.

*WALSH*, Rodolfo, *Un oscuro día de Justicia*, Ediciones de la Flor, 2006.

*WALSH*, Rodolfo, *El violento oficio de escribir. Obra periodística 1953-1977*, Daniel Link (comp.), Buenos Aires, Planeta, 1998.

*BASCHETTI*, Roberto, (comp.), *Rodolfo Walsh, vivo*, Buenos Aires, Ediciones de la flor, 1994.

*AMAR SÁNCHEZ,* Ana María , *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 1992.

*FLACHSLAND,* Cecilia y *SCENNA,* Miguel Ángel , *Rodolfo Walsh para principiantes*, Era naciente, 2004.

*GETINO,* Octavio y *VELLEGGIA,* Susana, *El cine de las historias de la revolución. Aproximación a las teorías y prácticas del cine político en América Latina (1967-1977),* Buenos Aires, Altamira, 2002.

*SARLO,* Beatriz, *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas*, Buenos Aires, Ariel, 1998.

VV.AA., *Cultura y política en los años `60*, Buenos Aires, Oficina de publicaciones del CBC, Universidad de Buenos Aires, 1997.

# Sol de Noche

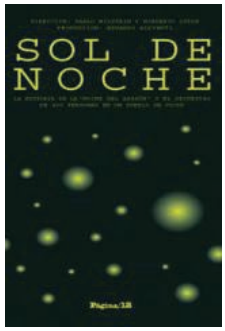
## Luces y sombras del terrorismo de Estado

*"Estos hechos, que sacuden la conciencia del mundo civilizado, no son sin embargo los que mayores sufrimientos han traído al pueblo argentino ni las peores violaciones a los Derechos Humanos en que ustedes incurren. En la política económica de ese gobierno debe buscarse no sólo la explicación de sus crímenes, sino una atrocidad mayor que castiga a millones de seres humanos con la miseria planificada".*

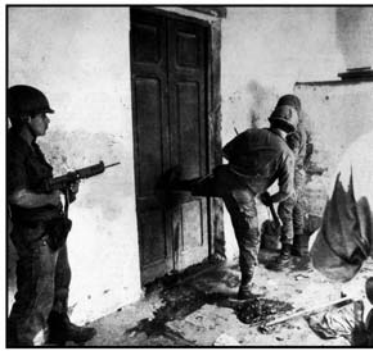
RODOLFO WALSH
Carta abierta de un escritor a la Junta Militar
1977

## Una historia dentro de la Historia

*"Ningún entierro es cualquier entierro. Ningún hombre es cualquier hombre".* Con esta frase comienza *Sol de noche,* un documental centrado en la historia de Luis Arédez, uno de los detenidos desaparecidos de la última dictadura militar. A partir de la reconstrucción de su historia, este documental testimonial muestra algunas de las huellas del pasado reciente argentino haciendo foco en lo ocurrido en la localidad de Libertador General San Martín en la provincia de Jujuy. La historia de la familia Arédez, Luis y su mujer Olga, está íntimamente relacionada con la historia de ese territorio: su modo económico de producción, la industria azucarera; la empresa que la explota, Ledesma, propiedad de la familia Blaquier; la vida de los trabajadores y el desempeño de los gobernantes. El film se sostiene en la voz en off de un narrador, el periodista Eduardo Aliverti, quien también oficia de productor ejecutivo de la película.



*Sol de noche* intercala los hechos históricos con los aspectos más personales de la vida de sus protagonistas. Aborda la represión de la última dictadura militar desde la historia conocida como la *Noche del apagón de Ledesma* en la que se llevaron detenidas a 400 personas. La vida de Luis Arédez, narrada desde el recuerdo de Olga, es una de las historias singulares de aquel episodio. El documental está dividido en seis partes -"Olga y Luis", "Olga y sus hijos", "Luis", "Golpe de Estado", "Democracia" y "Olga sola"-, que van entretejiendo una compleja trama en la que se mezclan intereses económicos, formas de la política y modos de la subjetividad: la presión de la poderosa empresa Ledesma -dueña de la mitad de la ciudad- para mantener su imperio feudal; el compromiso de Luis Arédez con los sectores más desprotegidos; las formas de la represión implementadas por la dictadura; la lucha de Olga; los recuerdos de sus hijos.



**FICHA TÉCNICA**

Argentina. 1997-2002. Dirección: Pablo Milstein y Norberto Ludin. Guión: Javier Rubel, Ariel Ludin, Norberto Ludin y Pablo Milstein. Textos: Marcelo Birmajer. Producción periodística y entrevistas: Javier Rubel. Fotografía y cámara: Ariel Ludin. Música: Pablo Green y Julio Kladniew. Edición y sonido: Hernán Risso Patrón. Voz en off y producción ejecutiva: Eduardo Aliverti. Documental presentado por Distribution Company. Duración: 78 minutos. Calificación: apta para todo público.

El film recurre a testimonios bien distintos para que el espectador pueda reconstruir la escena desde diferentes puntos de vista. Olga reconstruye los hechos que afectaron a su familia; dos de sus hijos recuerdan a su padre; los amigos de Luis recuperan los momentos compartidos; algunos ex detenidos relatan el horror en primera persona; el ex gerente de Relaciones Públicas de la azucarera Ledesma justifica lo hecho; y el cura del pueblo se despacha con un cinismo sorprendente. Los relatos que dan cuenta de lo ocurrido difieren entre sí y demuestran que la complejidad que anida en el pasado reciente.

Además de detenerse en los testimonios el documental suma otros recursos. Las fotos familiares devuelven el rostro a Luis Arédez y las imágenes de archivo contextualizan la historia, aparece Jorge Rafael Videla hablando el 24 de marzo de 1976 y Raúl Alfonsín asumiendo como presidente democrático en 1983. El film recorre el pasado y el presente desde algunas escenas

que se reiteran y se resignifican en esa repetición: las que muestran los preparativos de la marcha que Olga lidera en cada aniversario del Apagón y las vistas panorámicas del Ledesma con sus chimeneas siempre activas, despidiendo humo.

La historia de Olga y Luis es una historia dura, compleja y dolorosa, como muchas otras de aquel momento. Sin embargo, puede afirmarse que *Sol de noche* está construida y narrada de manera tal que habilita la reflexión y al pensamiento en torno a lo ocurrido. No se queda en el dolor ni en el mero recuerdo. Además, hace un movimiento que permite inscribir una historia personal en un relato colectivo. Va y viene de lo general a lo particular: el trabajo de los zafreros de Jujuy y el olor insoportable de la caña de azúcar en la ciudad se articulan con el relato de la desaparición de Luis y la lucha de Olga.

## *El cine argentino y* Sol de noche

El retorno a la democracia trajo consigo los primeros intentos por explicar el pasado. Los modos de abordar la historia fueron, como es lógico para cualquier etapa inicial y mucho más si se trata de comenzar a registrar un período todavía abierto, confusos e inabordables, los primeros veni-

dos a la mano. Entre ellos estuvieron el Juicio a las Juntas, los testimonios de los sobrevivientes recopilados en el *Nunca Más* y las formas públicas que adquirieron algunas de esas historias, por ejemplo a través del cine. Las dos películas paradigmáticas de los años ochenta fueron *La Historia Oficial* (Luis Puenzo, 1985) y *La Noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986). Ambas obedecen a su contexto de producción ya que, como dice Héctor Schmuchler, "cada época produce un cine, el cine socialmente posible, en el que se sintetizan múltiples coordenadas y donde puede reconocerse un lenguaje específico, con su historia, sus condicionamientos, sus interrelaciones".[11]

Desde la derrota de la guerra de Malvinas en 1982 y durante los primeros años de gobierno democrático hubo fuertes disputas por el sentido y la interpretación de lo ocurrido en Argentina. Pasados esos primeros años y la búsqueda inicial de explicaciones quedaba, nuevamente, el silencio por el dolor y la voluntad de seguir recordando para que nada de todo aquello se repita. "¿Hasta que punto los seres humanos son capaces de soportar lo insoportable que han hecho con su propia condición? ¿De qué modo restituir el sentido –si esa posibilidad existe- para la ´vida dañada´?".[12]

La pregunta por los modos de restituir el sentido a través del arte está atravesada por el dilema que tan bien supieron plantear los pensadores de la Escuela de Frankfurt: "La situación del arte después de los campos de concentración es aporética: su propia existencia puede ser cómplice del sufrimiento humano pero su rechazo –y el de la cultura- puede reconducir a la barbarie".[13] De algún modo, más acá en el tiempo, el dilema fue incorporado por parte de la cultura argentina que arriesgó nuevas formas del recuerdo. Y en esto habrán tenido que ver, posiblemente, los hijos de esa dictadura, ya crecidos y completamente consientes de estar atravesados por ella, que comenzaron a contar y criticar desde sí tanto las formas

[11] Héctor Schmuchler, *Memoria de la Comunicación*. Biblos, Buenos Aires, 1997, p. 252.
[12] Alicia Entel, Víctor Lenarduzzi, Diego Gerzovich, *Escuela de Frankfurt. Razón, arte y libertad*, Capítulo: El arte después de Auschwitz. Eudeba, p. 195.
[13] *Escuela de Frankfurt. Razón, arte y libertad.* Capítulo: El arte después de Auschwitz. ob. cit., p. 196.

iniciales de recuperar el pasado como sus propias vivencias. *Papá Iván* (María Inés Roqué, 2000) y *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003) son películas que podrían funcionar como ejemplo de esto.

Estas nuevas formas para la memoria se asumen como modos de expandir el pensamiento, de no cerrarlo en el dolor por el horror sino de volverlo parte de una búsqueda más amplia que, posiblemente, incluya algún tipo de alivio. Es decir, no ya el intento por explicar la historia completa sino la construcción mediante fragmentos que se saben mediados de antemano: "El discurso histórico no sigue a lo real, sólo lo significa sin dejar de repetir: *'ha ocurrido'*".[14]

*Sol de noche* se estrenó en el 2002 pero empezó a filmarse en 1997, un período en el que empezaban a definirse las principales características de lo que se dio a llamar Nuevo Cine Argentino: una nueva sensibilidad a la hora de filmar y contar, surgida de un grupo heterogéneo de directores jóvenes -y apropiada por el público- a los que la prensa local comenzaba a reconocer como un movimiento, que tenía participación, obtenía premios en el circuito de festivales internacionales y venía a revitalizar al cine argentino, sumándole espectadores y acercando presupuestos extranjeros para futuras producciones.

Dentro de esta camada de nuevas realizaciones se ubican películas como *Mundo Grúa*, de Pablo Trapero, y *Silvia Prieto*, el segundo trabajo de Martín Rejtman. La renovación comenzó a vislumbrarse con el estreno, a comienzos de 1998, de *Pizza, birra, faso*, ópera prima de Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, que cuenta la historia de un grupo de adolescentes marginales y fue vista por más de 100 mil espectadores. Todas estas películas venían a decir que ya estaba empezando a hacer falta algo más que un cine sobre la dictadura y que el cine que se planteara retratar el Terrorismo de Estado ya podía arriesgarse, en el marco de esa nueva sensibilidad, tanto en términos estéticos como argumentales y políticos. El cine, escribía Walter Benjamín "no sólo se caracteriza por la manera en cómo el hombre se presenta ante el aparato, sino además por cómo con ayuda de éste se representa el mundo en torno".[15]

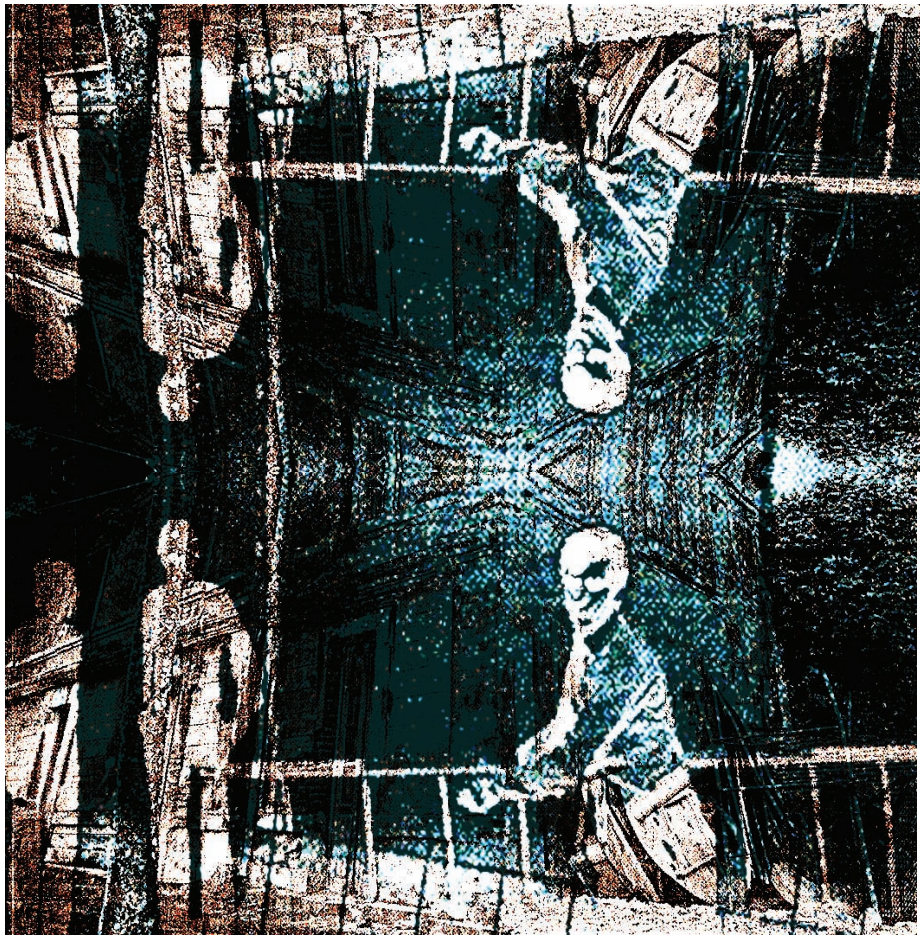
[14] Roland Barthes, *El discurso de la historia*, en Ensayos estructuralistas, Centro Editor de América Latina, 1971, p. 27.
[15] Walter Benjamin, *Discursos ininterrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia,* Taurus, Madrid, 1987, p. 46.

*Sol de noche* es el segundo documental de los directores Pablo Milstein y Norberto Ludin realizado con la producción ejecutiva de Eduardo Aliverti. En 1996, cuando se cumplieron los veinte años del golpe, habían filmado el documental *Malajunta*. Podríamos considerarlo como un caso particular dentro del Nuevo Cine Argentino porque si bien abre preguntas sobre los modos en que debe renovarse el relato de la dictadura no abandona cierta impronta pedagógica característica de la tradición documental fundada en la Argentina por el cine militante.

Este documental que parte de la historia de Olga y Luis se inscribe en un relato colectivo acerca del Terrorismo de Estado. Y busca a través de los distintos testimonios complejizar el tema. No se queda sólo con el relato de Olga y de los compañeros de Luis sino que se anima a incluir relatos poco escuchados. Las voces del ex gerente de Relaciones Públicas de la azucarera Ledesma y la del cura son especialmente llamativas. Dicen frases como "hay que saber coimear", "yo eché a más de 10 mil hombres", "era un *mediquito zurdo*". Esas voces abren preguntas por el horror y la capacidad de los hombres comunes por hacer cosas terribles y justificarlas.

El cine de corte documental y en particular *Sol de noche* habilitan así un espacio para la discusión en torno al terrorismo de Estado: cómo pensar el pasado reciente, cuáles fueron las condiciones de posibilidad de lo ocurrido, cuáles fueron las formas de la represión y el terrorismo de Estado, cuáles son sus continuidades y qué lugar tuvieron los sectores económicos, en este caso la empresa Ledesma.

1975 - El operativo Independencia en Tucumán, comienzo de la etapa mas dura de la operación
Fototeca A.R.G.R.A.
Foto:Miguel Angel Cuarterolo



# Pensar el pasado reciente

*"La verdadera imagen del pasado transcurre rápidamente. Al pasado sólo se puede retenérsele en cuanto imagen que relampaguea, para nunca más ser vista, en el instante de su cognosibilidad".*

WALTER BENJAMÍN
*Discursos ininterrumpidos I*
*Filosofía del arte y de la historia*
Taurus, Madrid, 1987.

*Sol de noche* recrea el pasado acercándolo a nuestro presente, trayéndolo para poder interrogarlo, creando de esta forma, una imagen *posible,* que justamente no es única, sino posible. A través de esa imagen nos podemos acercar a aquel pasado. En este movimiento se produce una elección: se elige sobre qué se quiere pensar o qué parte del pasado va a formar parte del pensamiento. Dice Héctor Schmucler: "La política se funda sobre acuerdos más o menos amplios sobre qué olvidar. De ese qué, deriva la significación de las acciones y los tiempos políticos. La historia de la Argentina de estos últimos (treinta) años se ha sostenido sobre dos intenciones de olvidar, sobre dos silencios: los desaparecidos durante la década del '70 y la guerra de Malvinas. Desaparecidos y derrotas: dos exclusiones, dos olvidos. La desaparición intenta suprimir toda huella, aún la voluntad de suprimir la huella. Se trata de olvidar que en la Argentina un espacio de desaparición fue posible. Un espacio que atañe a toda la sociedad y en el que víctimas y victimarios se propician en una coincidencia trágica. No es la verdad histórica lo que intenta olvidarse, sino la responsabilidad de preguntarse por qué el crimen se hizo posible. No lo que ocurrió, sino como ocurrió". [16]

*Sol de noche* es un intento de acercarse al pasado haciendo foco en una historia particular, que recupera la especificidad regional de las formas de la represión durante el último golpe de Estado. En Argentina existió y existe un vacío sobre la posibilidad de debatir estos temas. Primero debe reconocerse que la recuperación del pasado nunca puede ser plena, el trabajo de la memoria no es una simple restauración de los hechos tal como ocurrieron sino que implica aceptar que la memo-

[16] Schmuchler, ob. cit., p. 52

**HABLAN LOS REALIZADORES**

"-Hay 30 mil historias que pueden contarse. ¿Por qué se decidieron por la de Olga y Luis? Eduardo Aliverti: Por un lado estaba el hecho de que por primera vez se imponía el desafío de tratar la relación dictadura-terror económico desde una geografía del interior y, en particular, desde una geografía noroesteña. Y otra cosa que nos impactó mucho fue el hecho de que Olga da vueltas sola alrededor de la plaza hace tantos años. Nos parece una categoría simbólica formidable. Norberto Ludin: También en Ledesma, al igual que en los pueblos chicos del interior, lo que sucedió es que una vez que terminó la dictadura los personajes nefastos que hicieron estos actos siguieron circulando y hoy se los ve. Entonces, el final de la dictadura en un pueblo como Ledesma es un hecho relativo. A nosotros nos pasó con un chofer de una camioneta que pudimos contratar para el rodaje. Cuando fuimos a hacer una entrevista con una de las mujeres que fue detenida durante el apagón nos dijo: "El chofer ese que los está llevando era uno de los que manejaba los camiones del ingenio". O sea que nuestro chofer de filmación era uno de los que participaron en la represión".

ria es el producto de un trabajo que está sustituyendo algo que ya no está y que en parte es irrecuperable, el propio pasado.

Dice Beatriz Sarlo que es más importante entender que recordar, aunque para entender sea preciso, también, recordar. En la Argentina de los años ochenta existió una cierta tendencia a pensar los temas vinculados a la dictadura desde el recuerdo. En un primer momento, los recuerdos estuvieron orientados a denunciar el terrorismo de Estado; en un segundo momento surgió lo que se conoce como "deber de memoria". "Recordar para que no vuelva a ocurrir" se transformó casi en una sentencia. En este sentido, Pilar Calveiro, señala que "la repetición puntual de un mismo relato, sin variación a lo largo de los años, puede representar no el triunfo de la memoria sino su derrota. Por una parte, porque toda repetición seca el relato de los oídos que lo escuchan; por otra, porque la memoria es un acto de recreación del pasado desde la realidad del presente y el proyecto de futuro". [17]

Treinta años después del golpe de 1976 nos encontramos con la posibilidad de interrogar esos recuerdos desde nuevas preguntas, nuevas realidades y nuevas generaciones. *Sol de noche* nos invita a encontrarnos con el pasado y nos desafía a repensarlo, no como una mera reproducción de la memoria, sino como un modo de habilitar espacios para nuevas preguntas.

El historiador Federico Lorenz se pregunta: "¿Qué sucede cuando una sociedad debe confrontar con un pasado vergonzante y éste es el pasado vivido, el propio? Un pasado urgente y aberrante reclamaba no solo el esclarecimiento, sino también la asunción de responsabilidades por parte de miles de argentinos que habían convivido con esa realidad (...) Estas demandas, necesariamente encerraban cuestionamientos a la propia conducta y éstos se transformaron en preguntas que no era fácil ni hacer ni responder. Básicamente, apuntaban a tres cuestiones: ¿qué había pasado? ¿cómo había pasado? Y, acaso la más difícil de responder: ¿Por qué había pasado?".[18]

*Sol de noche* también nos invita a preguntar ¿qué sucedió?, ¿cómo fue que sucedió? y ¿por qué sucedió?

[17] Pilar Calveiro, *Politica y/o violencia*, Norma, Buenos Aires 2005.
[18] Federico Lorenz, *Tomála vos, dámela a mí. La noche de los lápices: el deber de memoria y las escuelas.* En Jelin – Lorenz (comps.) *Educación y memoria. La escuela elabora el pasado*, Siglo XXI, Madrid, 2004.

# El terrorismo de Estado

Entre 1930 y 1976 las Fuerzas Armadas tuvieron un papel decisivo en la escena política argentina, interrumpiendo sucesivamente a los gobiernos democráticos por medio de presiones y golpes militares. Su cercanía al poder y la pugna por el mismo en representación de diferentes proyectos políticos de los sectores dominantes, les otorgó un lugar privilegiado y cierta autonomía que les permitió en 1976 hacerse cargo del poder desarrollando una propuesta originada en seno de la misma institución, en coalición con los sectores dominantes del capital financiero y agroganaderos.

Así, el 24 de marzo de 1976 se produjo en la Argentina el último golpe Estado, que dio inicio a la dictadura más cruenta de la historia de nuestro país. El autodenominado "Proceso de Reorganización Nacional" se propuso el disciplinamiento y la reorganización del conjunto de la sociedad. En este sentido, Pilar Calveiro señala que "las Fuerzas Armadas asumieron el disciplinamiento de la sociedad, para modelarla a su imagen y semejanza. Ellas mismas como cuerpo disciplinado, de manera tan brutal como para internalizar, hacer carne, aquello que imprimirían sobre la sociedad".[19]

Puede afirmarse que la sociedad argentina durante los años '60 y '70 se caracterizó por estar dividida, signada por importantes desequilibrios económicos y sociales y desacuerdos políticos e ideológicos. Tras la muerte de Juan Domingo Perón, en 1974, los grupos económicos más importantes y amplios sectores de la sociedad, se sintieron amenazados por la violencia de las acciones de los grupos guerrilleros y las fracciones combativas del sindicalismo. El clima de violencia también era producto de los enfrentamientos entre los grupos de la derecha peronista y las agrupaciones de tendencia revolucionaria peronista y de izquierda. En este contexto de caos generalizado y de desinstitucionalización de los conflictos sociales, el golpe de 1976 fue recibido por varios sectores de la sociedad

[19] Pilar Calveiro, *Poder y Desaparición, los campos de concentración en Argentina,* Colihue, Buenos Aires, 2004, p. 11.

como un alivio, una solución, una salida o casi como un desenlace inevitable. Siguiendo a Pilar Calveiro es posible afirmar que los golpes de Estado "(...) vienen de la sociedad y van hacia ella; la sociedad no es un genio maligno que los gesta ni tampoco su víctima indefensa. Civiles y militares tejen la trama del poder. Civiles y militares han sostenido en la Argentina un poder autoritario, golpista y desaparecedor de toda disfuncionalidad. Y sin embargo, la trama no es homogénea; reconoce núcleos duros y también fisuras, puntos y líneas de fuga, que permiten explicar la índole del poder".[20] En este sentido, cabe preguntarse por las condiciones de posibilidad del desarrollo del terrorismo de Estado en nuestro país, teniendo en cuenta para la reflexión no sólo las circunstancias previas al golpe del '76 y el contexto internacional en el que ocurrió, sino también la relación de la sociedad con su larga historia de autoritarismos.

A partir del golpe de Estado de 1976, se inicia un proceso de disciplinamiento que abarcó al conjunto de la sociedad argentina y que se basó en la eliminación de cualquier tipo de oposición al autodenominado Proceso de Reorganización Nacional. La eliminación significó preponderantemente la eliminación física de personas mediante mecanismos que hicieron que las formas de la represión se extendieran a toda la sociedad.

Cabe señalar que a la última dictadura se la denomina terrorismo de Estado. Básicamente, la existencia de campos de concentración y la desaparición de personas la diferencian de otras dictaduras vividas en el país. Pensar en las condiciones que posibilitaron esas prácticas represivas es una forma de entender cómo fue posible que exista el terrorismo de Estado: en tanto acontecimiento que afectó a todos en distintos niveles y de diferentes maneras, el terror diseminado. "Para Agamben no hay ´Estado´ sin ´estado de excepción´, sin puro ejercicio de soberanía sobre cuerpos cuya liminación se vuelve legítima en nombre de la defensa de la sociedad, de su salud, su integridad, el orden político, etc.". [21]

## *Una dictadura distinta a todas*

La dictadura de 1976-1983 se inscribió en una larga historia de autoritarismo previa al golpe del '76, sin embargo la deno-

[20] Ibídem, p. 10.
[21] Gabriel Giorgi, *Sueños de exterminio: homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea.* Beatriz Viterbo, Rosario, 2004, p. 29

minación "Terrorismo de Estado" suele ser utilizada solo para referirse a este período. La pregunta sería ¿por qué a la dictadura de 1976-1983 se la denomina Terrorismo de Estado? No se trata de encontrar una respuesta unívoca, sino de pensar el problema y abrir nuevos interrogantes para reflexionar sobre las formas de la represión y el terrorismo de Estado en nuestro país.

Para abordar el problema es necesario revisar los antecedentes, los hechos que, para algunos autores, son referencias puntuales a la hora de hablar del terrorismo de Estado. Bien lejos en la historia, lo que se denominó Campaña del Desierto no fue otra cosas que el mismo Estado abocado a la tarea de asesinar a miles de indígenas en el sur de la Provincia de Buenos Aires, La Pampa y la Patagonia. También pueden enumerarse casos de represión institucional en el siglo XX: la Semana Trágica, la Patagonia Rebelde, los fusilamientos de José León Suárez -relatados por Rodolfo Walsh en su libro *Operación Masacre*- y la masacre de Trelew. Para pensar el Terrorismo de Estado resulta fundamental tener en cuenta sus primeros esbozos en tanto son parte *constituyente* de la posibilidad de que prácticas de esta índole lleguen a la estructura de un gobierno.

Pilar Calveiro en su libro *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina* plantea partir del par *"campo de concentración/ desaparición"* para profundizar en las razones de la diferencia de esta dictadura con respecto a otras anteriores. Desde ahí propone pensar en varias direcciones: por un lado, hacia el pasado inmediato y lejano de la dictadura para conocer las condiciones de posibilidad de esas prácticas represivas. Y en el propio presente de la dictadura para discutir cómo se extendía la política represiva desde ese núcleo que era el centro clandestino de detención (CCD) hacia el resto de la sociedad. Por último sugiere analizar las actitudes y conductas de los distintos sectores sociales frente a lo que sucedía.

## La noche del apagón

El golpe de Estado de 1976 no tuvo el mismo significado en todas las regiones de nuestro país. Si bien el Terrorismo de Estado se extendió a lo largo y a lo ancho de nuestro territorio, la represión se ejerció impactó con diferente magnitud en las distintas regiones del país.

Los relatos sobre el Terrorismo de Estado han sido predominantemente urbanos y han estado ligados a lo que sucedió en las grandes ciudades. Si bien es posible afirmar que el desarrollo de los campos de concertación fue más notable en este tipo de zonas, también la represión actuó en pequeñas ciudades y poblados del interior del país.

Tal como se narra en *Sol de* noche el "caso Ledesma" o "la noche del apagón" se produjo el 27 de julio de 1976. Esa noche se cortó el suministro eléctrico de la zona y, en medio de la oscuridad, secuestraron aproximadamente a 400 personas de la localidad de Libertador General San Martín y Calilegua que fueron llevadas a centros clandestinos de detención de la zona. Hay denuncias que acreditan que se utilizaron vehículos de la empresa Ledesma y la policía del ingenio apoyó la actuación de las fuerzas de seguridad. En la actualidad treinta de aquellos detenidos continúan desaparecidos.

A la luz de las formas de la represión del terrorismo de estado el caso resulta llamativo por la cantidad de secuestros realizados en forma simultánea y por la alta proporción de trabajadores. El terror diseminado a oscuras se puso en acto en un espacio y tiempo específico bien delimitado: el campo de concentración coincidió con la extensión del pueblo mismo.

## Centros Clandestinos de Detención

Entre 1976 y 1982, según se conoce hasta el presente, funcionaron en Argentina 340 campos de concentración y exterminio, distribuidos en todo el territorio nacional. Se registró su existencia en 11 de las 23 provincias argentinas, que concentraron personas secuestradas en todo el país. Su magnitud fue variable, tanto por el número de prisioneros como por el tamaño de las instalaciones. Según consigna Pilar Calveiro se calcula que por estos centros pasaron entre 15.000 y 20.000 personas, de las cuales aproximadamente el 90% finalmente fueron asesinadas. Hay algunas discusiones en relación al número de personas que fueron desaparecidas por el Terrorismo de Estado. Si bien la CONADEP registró 8960 denuncias, son conocidos otros casos que no fueron denunciados en aquel momento por miedo u otras razones. Los organismos de derechos humanos estiman que el número asciende a 30.000 víctimas, incluyendo no sólo a los desaparecidos, sino también a aquellos que fueron asesinados y sus cuerpos fueron entregados a sus familiares.

En su mayoría los CCD en la Argentina funcionaron solapados dentro de dependencias militares o policiales. En general, no necesitaron lugares que contaran con grandes instalaciones: se disponía alguna oficina para el desarrollo de actividades de inteligencia, algunos cuartos para practicar la tortura (a los cuales denominaban "quirófanos") y algún espacio más amplio en el que se encontraban hacinados las personas secuestradas.

El terror, el diseño represivo llevado adelante en los centros clandestinos y la desaparición de personas fueron las metodologías que permitieron reorganizar los lazos sociales. Fueron destruidos los vínculos de solidaridad y de cohesión de lo colectivo que caracterizaron el período anterior. Lo que pasó a estar en juego no era ya la calidad de vida de la sociedad sino su humanidad misma. Así el Terrorismo de Estado se transformó en la producción de un nuevo vínculo social, cuya matriz es la de los individuos que a solas se enfrentan entre sí y con el Estado.

El dispositivo concentracionario del poder represivo del Estado se convirtió en *el* modo represivo, y tuvo en la desaparición forzada de personas su figura clave. Las consecuencias y significaciones profundas de la desaparición pueden ser abordadas desde distintas perspectivas. Es cierto que, como afirma Héctor Schmucler, se quiso hacer de/con los desaparecidos un olvido total, un olvido del olvido, y por lo tanto una expulsión absoluta de cualquier forma de memoria: la figura de la desaparición, a través de impedirle a un ser humano su propia muerte, quiso eliminar su existencia, borrar toda huella de que allí había habido un ser humano. El olvido del olvido era la meta de la desaparición y junto con esa desaparición de las existencias particulares de hombres y mujeres concretos desaparecían también sus ambiciones, deseos y apuestas, sus futuros posibles.

Explica Pilar Calveiro: "La sensación de que el campo constituye *una realidad aparte y total*. (…) Sin embargo, el campo está perfectamente instalado en el centro de la sociedad; se nutre de ella y se derrama sobre ella. Quizás es el hecho de permanecer tan apartado, al mismo tiempo que está en el medio, lo que más enloquecedor resulta para el prisionero, lo que produce la sensación de irrealidad (…) La esquizofrenia social que separa lo que resulta contradictorio para permitir su coexistencia con 'naturalidad' es la que se expresa en la propia existencia del campo y en las dinámicas internas de él. La eliminación del conflicto se puede hacer por su negación (la desaparición), por su eliminación (el asesinato), por su separación y compartimentación para evitar que contamine (la cárcel). El campo de concentración fue una extraña combinación de todos estos mecanismos. Es cierto que formó, efectivamente una red propia, pero esa red estuvo perfectamente entretejida con el entramado social". [22]

[22] Pilar Calveiro,ob. cit., pp. 86-87

**GUERRERO, UN CAMPO DE CONCENTRACIÓN JUJEÑO**

Ubicación: Cercano a la Ruta 9 y al camino acceso a Termas de Reyes en la localidad de Guerrero. Hay tres edificios en un campo escarpado, con cardos, montículos de piedra, corral de picas y acequias. El más cercano a la ruta es la sede de la Escuela de Policía General Manuel Belgrano. El más alejado del camino y de las viviendas de la localidad fue usado como centro clandestino de detención.
Descripción: Frente al pórtico de entrada, una escalera desemboca en un patio y desde éste se accede por dos escalones a un viejo edificio de dos plantas. Una habitación grande, habitaciones chicas (celdas individuales), una sala de torturas, una oficina y baño.

CONADEP, *Nunca Más*, Buenos Aires, Eudeba, 1984, p. 123.

Si bien en *Sol de noche* la referencia a los campos aparece sólo a través de algunos testimonios, cabe destacar que en la provincia de Jujuy funcionaron algunos centros clandestinos. Entre ellos, el conocido como *Guerrero,* mencionado en el film, y la Jefatura de la Policía de la Provincia. El primero, estaba ubicado en la localidad homónima, en las cercanías del Ingenio Ledesma, y la Jefatura en el centro de la ciudad capital, San Salvador de Jujuy.

## *Estrategias contra la desaparición*

Si hay algo que en *Sol de noche* es evidente en relación a las formas de la represión es la figura de la desaparición. Aredes no tiene tumba, su familia no tiene donde ponerle las flores. Olga y sus hijos mencionan esta ausencia de la muerte en reiteradas oportunidades.

El modelo concentracionario aplicado por las Fuerzas Armadas tuvo como eje la desaparición de personas sistemática y programada. El gobierno militar concebía la desaparición -al igual que a la dictadura- como un proceso: primero, el detenido era privado de su libertad, del contacto con sus allegados, no podían verlo ni sabían dónde estaban. A la par del encierro, le era negado su nombre, al prisionero se le asignaba un número al que debía responder. Comenzaba el proceso de desaparición de la identidad, cuyo punto final serían las tumbas NN.

"No, no se podían fusilar.(...) La sociedad argentina no se hubiera bancado los fusilamientos. (...) Todos estuvimos de acuerdo en esto. Y el que no estuvo de acuerdo se fue. ¿Dar a conocer donde están los restos? ¿Pero, qué es lo que podemos señalar? ¿El mar, el Río de la Plata, el Riachuelo? Se pensó, en su momento, dar a conocer las listas. Pero luego se planteó: si se dan por muertos, enseguida vienen las preguntas que no se pueden responder: quién mató, dónde, cómo". [23] Esta confesión hecha por el ex general Jorge Rafael Videla evidencia la voluntad de exterminio total de las Fuerzas Armadas: ausentar a los sujetos, despojarlos aún muertos de su existencia.

Sin embargo, instalada la democracia, y aunque negada la posibilidad de recuperar los cuerpos y conocer las circunstancias de la muerte de las personas desaparecidas, es

[23] Confesión del ex general Jorge Rafael Videla, publicada en María, Seoane y Vicente Muleiro, *El dictador. Historia secreta y pública de J. R Videla*, Buenos Aires, Sudamericana, 2001.

posible, al menos, la interrogación sobre las formas de representación/acercamiento a ese pasado: cómo representar lo irrepresentable sin caer en la trampa de la estetización del espanto. Después de Auschwitz las sociedades se encontraron con la incapacidad de seguir relatando. Theodor Adorno lo llamaba "inoperancia del arte". El pensador Eduardo Grüner lo explica del siguiente modo: "después de Auschwitz sólo era imaginable, como arte 'auténtico', un arte de lo *imposible:* un arte que no solamente proponga la representación de lo imposible, de lo que es demasiado espantoso para ser articulado simbólicamente más que a través de su *estetización,* sino un arte que renunciara a toda representación, a toda estética, para mantener una suerte de ética de la ausencia, del silencio, de la mudez".[24]

Los familiares y las víctimas de la represión estatal debieron, desde el inicio de sus luchas y reclamos, crear estrategias que pudieran nombrar aquello que para el Estado -en palabras del propio Videla- carecía de existencia. El reclamo "aparición con vida" era una doble demanda pues admitía implícitamente la posibilidad de otra aparición sin vida. En esa dualidad la consigna ubicaba como problema clave el de la desaparición: nombraba el hueco *constituyente* del diseño represivo a partir del cual se pretendía remodelar toda una sociedad.

La desaparición como incógnita, como una ausencia que niega la existencia anterior de un sujeto, fue desafiada por los familiares con la estrategia de mostrar las fotos de los de los desaparecidos. Los familiares pusieron en la escena pública, en la plaza, las fotos familiares de sus seres queridos. Las fotografía, cuyo poder reside en la demostración de un momento y una situación, se convirtió en una estrategia política. Contra el hueco de la desaparición, los familiares abrieron una brecha en la memoria, mostraron las fotos de sus seres queridos para decir que sí habían existido y con eso complementaron la consigna "aparición con vida". Con las fotos señalaron que esa consigna no respondía a una incógnita, sus seres queridos existen –existieron-, son sujetos que hoy han sido desaparecidos por el poder.

Algunas de esas fotos eran las de los documentos de identidad de los desaparecidos. Con esto buscaban –tal como analizó Nelly Richard para el caso chileno- la restitución de una individualidad negada en la desaparición anónima, los NN. Su efectividad se basó, entre otras cuestiones,

[24] Eduardo Grüner, "La invisibilidad estratégica o la redención política de los vivos. La Escena Contemporánea", Revista de Política, N°3, p. 62.

en volver contra el Estado sus mismas armas disciplinadoras. La foto de identidad, que a la vez que individualiza, desubjetiviza al intervenir normativa y serialmente en las modalidades corporales del retrato, fueron usadas contra la política represiva del mismo Estado.

Dice Richard: "Mientras las fotos de los documentos de identidad vuelven contra el Estado las mismas señas que éste instituyó, las fotos de los álbumes familiares restituyen los lazos sociales en los que la singularidad de éste o aquel desaparecido/a se desenvolvió en el pasado. Son también un despliegue interpelador para quienes las miramos, entre el momento despreocupado de la toma y la intensidad del drama que —nosotros lo sabemos al mirarlas— sobrevendrá".[25]

Es quizás la ambigüedad en la que se instala la fotografía la que la dota de la capacidad para abrir brechas que posibilitan una memoria del terror estatal. Pues la fotografía se ubica un campo paradójico, al crear un *efecto-de-presencia* (de presente) pero de un instante pasado, muerto. Al ubicarse en esa zona, "la fotografía comparte con fantasmas y espectros el ambiguo y perverso registro de lo presente-ausente, de lo real-irreal, de lo visible-intangible, de lo aparecido-desaparecido, de la pérdida y el resto".[26]

Al retratar a quienes alguna vez existieron, a través de mostrar su presencia en un tiempo ya ausente, las fotografías instan a hablar de otra ausencia, de la ausentación forzada por el poder, de la desaparición. Y al mismo tiempo se despliegan como base material para una contramemoria que enfrenta al olvido serial de los NN, al posibilitar la restitución de las individualidades de aquellos que no están hoy para testimoniar lo sufrido.

[25] Nelly Richard, "Imagen-recuerdo y borraduras",en Nelly Richard (ed), *Políticas y estéticas de las memorias,* Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2000, 66. 165-172.
[26] Ibídem.

# La concentración económica

*Sol de noche* realiza un movimiento que, aunque parezca obvio, suele estar ausente en muchos de los discursos sobre la dictadura: señala la complicidad que los sectores económicos tuvieron en la implementación del terrorismo de Estado. El caso de la empresa Ledesma permite formular algunas preguntas en relación a las responsabilidades y la obtención de ganancias de muchos de los grupos económicos centrales de la Argentina.

La "reorganización nacional" que se propuso la última dictadura abarcó, entre sus aspectos centrales, la transformación económica. A partir de mediados de los setenta comenzaron a aplicarse las políticas neoliberales y de libre mercado que generaron condiciones favorables para la especulación financiera, produjeron un creciente endeudamiento externo, estatizaron la deuda externa privada en el año 1981, y habilitaron el desarrollo de delitos económicos de funcionarios públicos y empresarios del sector privado a costa del endeudamiento público.

El golpe de Estado de 1976 no tuvo como único objetivo lograr el "orden social", sino que, también, permitió realizar profundas transformaciones tanto en lo social como en lo económico y lo político. Uno de esos cambios centrales estuvo vinculado con la estructura económico-productiva. El modelo vigente hasta mediados de la década del setenta, la Industrialización por Sustitución de Importaciones estaba en crisis debido, entre otras cosas, a un contexto internacional en el que el Estado de Bienestar venía en franco retroceso. A mediados de los años setenta una reformulación de la economía liberal clásica comenzaba a imponerse en diferentes regiones del mundo, sobre todo en Estados Unidos y Gran Bretaña

El modelo neoliberal comenzó a articularse en la Argentina durante la última dictadura militar, básicamente con el desmantelamiento del modelo de industrialización: "La última dictadura militar puso en marcha un modelo económico que revierte la industrialización y replantea el poder dominante dando lugar a una modificación cualitativa en el grado de concentración económica preexistente generando un proceso mediante el cual se concentra el

**MARTÍNEZ DE HOZ**

"Para llevar a cabo este objetivo era necesario modificar las estructuras de la economía argentina, tanto en el sector público como en el privado. El cambio propuesto era muy profundo; no bastaba con un simple proceso de ordenamiento, sino que había que transformar normas y marcos institucionales, administrativos y empresariales; políticas, métodos, hábitos y hasta la misma mentalidad...".

*Martínez de Hoz. Bases para una Argentina moderna, 1976–1981, Buenos Aires, 1981*

capital en pocas empresas nacionales y multinacionales, despareciendo así muchas pequeñas y medianas empresas de capital nacional, aumentando considerablemente los índices de desocupación y precarización laboral, así como provocando también una regresiva distribución del ingreso". [27]

El proceso de reconversión radical de la estructura económica y productiva del país está imbricado con los mecanismos represivos aplicados desde el gobierno militar para frenar la efervescencia social previa al golpe de Estado y los reclamos sindicales de los trabajadores que vieron caer considerablemente su capacidad de compra su participación en el ingreso. Los sindicatos fueron intervenidos, los delegados y militantes gremiales encarcelados, asesinados, despedidos, perseguidos y desaparecidos. En muchas ocasiones fueron las mismas empresas las que entregaron listas de "activistas" y denunciaron a sus propios empleados.

Esta no fue la única ligazón entre algunos grupos empresariales y la dictadura militar, sino que también muchas de las empresas fueron beneficiadas por las políticas macroestructurales de la dictadura, en particular aquellas grandes firmas nacionales y multinacionales ligadas al sector agropecuario, al financiero, y al desarrollo de las tecnologías de punta (aceros, hidrocarburos, aluminio). Todas ellas realizaron importantes contratos como proveedores o prestadores de servicios terciarizados al Estado.

Por otro lado, muchas de las empresas ligadas a las economías regionales del interior del país -tabaco, azúcar, yerba mate- también se vieron beneficiadas por las políticas económicas de la dictadura y fueron muchas veces base del apoyo político del proceso militar en las regiones de influencia. Hay que destacar que algunas de estas empresas, como el Ingenio Ledesma en la provincia de Jujuy, tienen una gran influencia regional, tanto en los aspectos económicos como en los sociales, culturales y políticos. Funcionan como una suerte de ordenador de la vida de las ciudades y pueblos ya que estos, en muchos casos, crecieron bajo la órbita de las empresas.

[27] Azpiazu, Daniel (comp.), *Privatizaciones y poder económico,* Universidad Nacional de Quilmes, Bernal, 2002, p. 30.

El proceso de desindustrialización y apertura comercial con la aplicación de políticas neoliberales generó una serie de consecuencias macroestructurales que cambiaron radicalmente la estructura económica del país. Por un lado, se produjo un proceso de redistribución negativa del ingreso y los sectores populares se vieron perjudicados por medio de la caída de los salarios reales y el deterioro de las condiciones laborales. Por otro lado, comenzó un proceso de "achicamiento" del Estado en sus funciones productivas y de servicios públicos. También se recortaron gastos en salud, educación y desarrollo social y se incrementaron los gastos en seguridad y defensa.

En síntesis: el objetivo de la dictadura militar era "remover las propias bases del modelo" de sustitución de importaciones para instaurar un nuevo modelo de acumulación económica signado por la reconversión y concentración del capital productivo y un énfasis mayor en las actividades agroexportadoras y financieras.

### DEUDA EXTERNA

Durante la gestión del ministro de economía Martínez de Hoz (1976-1981) se contrajo una deuda externa de gran magnitud. Esta deuda no sirvió para aumentar la capacidad de producción del país, y tampoco amplió las posibilidades exportadoras. Sólo una parte menor de los dólares que ingresaron al país fue usada para modernizar el aparato productivo. El resto contribuyó a incrementar el consumo de productos importados, o a realizar operaciones financieras de alto rendimiento pero de nulo efecto productivo. Como coronación de este proceso de endeudamiento en el año 1981 se instrumentaron mecanismos para absorber por parte del Estado alrededor de 15.000 millones de dólares de deuda privada, principalmente contraída por grandes empresas y financieras nacionales, que terminó siendo asumida por el conjunto de la población argentina.

Este aumento exponencial de la deuda externa argentina condicionó en gran medida las políticas económicas de las décadas posteriores, así como el modelo neoliberal fue expandiéndose. Así en la década del noventa, con el proceso de privatizaciones de las empresas estatales de servicios y recursos energéticos, la apertura comercial y la desregulación de los mercados, se consolidó este modelo neoliberal.

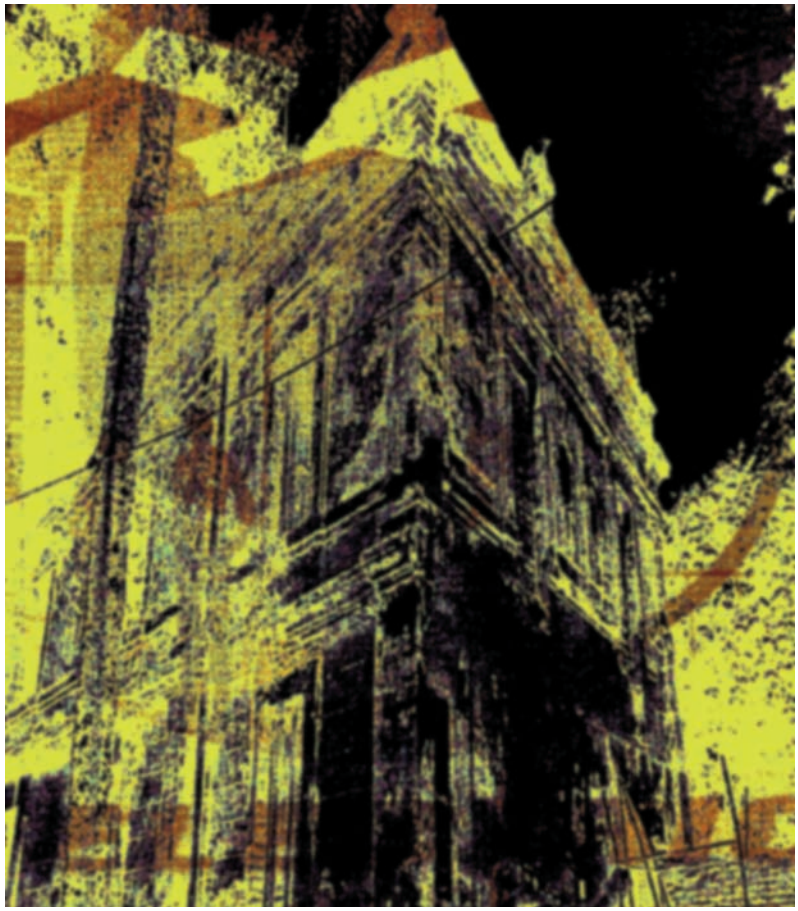
*Sol de noche* cuenta un caso particular que permite pensar en lo que ocurrió a nivel general. En "la noche del apagón" se utilizaron vehículos con el logo de la empresa Ledesma y su personal de seguridad apoyó la actuación de las fuerzas de seguridad.

### APAGÓN EN EL INGENIO, ESCRACHE EN EL MUSEO

En julio de 2000 se realizó en Buenos Aires un escrache a la "señora" Nelly Arrieta de Blaquier quien era miembro de la asociación de amigos del Museo de Bellas Artes de Buenos Aires. Fue escrachada por ser "propietaria de la empresa Ledesma", empresa a la que se le adjudica la responsabilidad, o por lo menos el apoyo necesario, para la desaparición de obreros jujeños entre el 20 y el 27 de julio de 1976

(Da Silva Catela, Ludmila, Apagón en el ingenio, escrache en el museo. Tensiones y disputas entre memorias locales y memorias oficiales en torno a un episodio de represión de 1976.

En Del Pino, Ponciano y Jelin Elizabeth (comp.) *Luchas locales, comunidades e identidades*, Siglo XXI editores, Madrid 2003).



# La lucha de las madres, la lucha de Olga

*"Sigamos siendo locos, madres y abuelas*
*de Plaza de Mayo,*
*exiliados de adentro y de afuera.*
*Sigamos siendo locos, argentinos:*
*no hay otra manera de acabar con esa razón*
*que vocifera sus slogans de orden,*
*disciplina y patriotismo.*
*Sigamos lanzando las palomas de la verdadera*
*patria a los cielos de nuestra tierra*
*y de todo el mundo".*

*Julio Cortazar 1980.*

**OLGA MÁRQUEZ DE ARÉDEZ**

De la noche a la mañana, Olga Márquez de Arédez pasó de ser una ama de casa, dedicada a su marido y a sus cuatro hijos, a convertirse en una activa luchadora social en plena dictadura. Olga se animó a desafiar a los militares y al poder económico del Ingenio Ledesma, en la provincia de Jujuy. Durante veinte años, todos los jueves, caminó alrededor de la plaza del pueblo, como forma de lucha y recuerdo

Una de las imágenes más potentes del film es la de Olga dando vueltas sola en la plaza del pueblo. Olga, al igual que muchas mujeres que perdieron a sus hijos, maridos o familiares, eligió el camino de la lucha por la verdad y la justicia. Durante más de veinte años, hasta su fallecimiento en el 2005, caminó todos los jueves por la plaza.

La lucha de las *Madres de Plaza de Mayo* fue la primera intervención pública que surgió de la sociedad civil frente a la represión de la dictadura. En los primeros años, en los que las fuerzas represivas intensificaron su tarea, el reclamo de las madres fue realizado prácticamente sin apoyo. En el caso de Olga, como en muchos otros lugares del país, la situación fue aún más compleja, en relación a la exposición que significaba aparecer en la escena pública en un pueblo chico en el que todos se conocen. Todas las Madres pasaron por la situación de ser tildadas como locas, las "locas de Plaza de Mayo", les decían. La descalificación, que en un primer momento fue el modo de desconocer su reclamo, con los años se reinterpretó con un sentido positivo, cariñoso, y empezó a cantarse *"madres de la plaza, el pueblo las abraza"*.

**LAS MADRES DE PLAZA DE MAYO**

El 30 de abril de 1977 un grupo de 14 mujeres se reunió en la Plaza de Mayo con el objeto de solicitar una audiencia con el general Videla. El propósito era tener información acerca de cuál era la situación de sus hijos, que habían sido detenidos ilegalmente y de los que no habían tenido ninguna noticia desde el momento del secuestro. Según distintos testimonios, este encuentro fue el punto de partida de la *Asociación Madres de Plaza de Mayo*, que comenzó a reunir a quienes reclamaban por la "aparición con vida de los detenidos desaparecidos".

### LA BÚSQUEDA DE LAS ABUELAS

Las Abuelas de Plaza de Mayo centraron la lucha en la búsqueda de sus nietos, los cuales habían sido secuestrados junto con sus padres o nacidos en los centros clandestinos. Hasta el día de hoy las Abuelas continúan la búsqueda. Son aproximadamente 500 los casos de menores desaparecidos. Más de 80 fueron restituidos a sus familias.

Los familiares de los desaparecidos se encontraron en aquellos años frente a una situación dolorosa y peligrosa: ¿cómo decirle a la sociedad lo que estaba pasando, cómo nombrar la desaparición? Esa pregunta imposible los lanzó a inventar distintas estrategias: *las rondas* en la Plaza de Mayo y otras plazas surgieron como una forma de evitar ser detenidas por estar reunidas en la vía pública. Según cuentan ellas mismas, todo comenzó ante la orden que decía "circulen". Así, casi sin pensarlo, empezaron a dar vueltas. La utilización de los *pañuelos blancos en la cabeza* también forma parte de aquellas invenciones. El símbolo surgió como un modo de identificarse entre la gente. En un primer momento, usaron pañales para señalar la ausencia de sus hijos y rápidamente los convirtieron en pañuelos blancos bordados con los nombres de los desaparecidos.

El pensador Nicole Loraux ha visto en las rondas de las Madres de Plaza de Mayo un discurso político que instituye una comunidad por medio del reclamo de justicia y por el compartir el daño inflingido. En esas rondas Loraux ve también una forma de ejercicio del recuerdo que se asemeja a ciertos ritos funerarios en los que se exponen las huellas materiales de los muertos: en este caso, las fotos y los nombres en sustitución de los cuerpos ausentados. Y como agrega Edmundo Gomez Mango "las rondas son escenas de cortejo funerario pero que se realizan sin muerto: por eso son, permanentemente, una presentación de la ausencia del cadáver, configurándose como la manifestación de un duelo interminable".[28]

### HIJOS

En 1995, a casi 20 años del golpe, se creó la agrupación HIJOS (Hijos por la identidad contra el olvido y el silencio). Esta núclea a hijos de desaparecidos, asesinados, exiliados y presos políticos de la última dictadura. Su aparición en la escena pública tuvo un gran impacto. Los hijos, que en muchos casos tenían la edad de sus padres cuando desaparecieron, continuaron con el reclamo de justicia que venían sosteniendo otros organismos, introduciendo nuevas formas de protesta como los escarches

[28] Nicole Loraux, "Mères en deuil", y Edmundo Gómez Mango, "La place des mères", citados en Martine Déotte, "Desaparición y ausencia de duelo", en Nelly Richard (ed.), ob. cit.

Las imágenes de Olga sola en la plaza convocan al pensamiento: qué sucede ante el reclamo y la demanda de justicia, qué rechazos o adhesiones convoca un cuerpo que testimonia el dolor, qué particularidades adquiere esto en las pequeñas localidades en las que la dictadura tiene continuidades ostensibles. Su imagen nos acerca a otras madres, a otras luchas y nos recuerda que la búsqueda de justicia y emancipación, igual que las rondas, siempre vuelve a empezar.

## Actividades

### 1. El cine y el pasado reciente

Tal como señalamos en el cuadernillo, *Sol de noche* se inscribe en una larga lista de films que de distintos modos decidieron abordar lo ocurrido en la historia reciente. Sugerimos trabajar con alguna de las siguientes posiblidades:

Proponerles a los estudiantes que realicen un relevamiento de películas que incluyen esta temática y que elaboren síntesis argumentales.

Seleccionar alguna y producir un diálogo entre los films, buscando similitudes y diferencias en los enfoques, los modos de narrar, los efectos que causan.

Abrir un debate sobre la presencia recurrente de la historia reciente en el cine argentino: *¿Por qué consideran que es así? ¿Qué sucede con eso? ¿Quiénes ven este cine? ¿Qué efectos produce? ¿Creen que habilita la reflexión y la posibilidad de pensar? ¿Qué cosas, qué temas?*

### 2. Las formas de la represión

Una de las características fundamentales del terrorismo de Estado fue el despliegue de múltiples formas de represión. La idea es pensar junto con los estudiantes cuáles fueron estas formas, qué efectos causaron en la sociedad y qué huellas de esto podemos encontrar en la actualidad. Se puede trabajar sobre cuáles de esas formas aparecen en "Sol de Noche". También se pueden buscar fragmentos de discursos y proclamas militares para discutir alrededor de ellos y ver qué relaciones pueden establecerse con la película. Incluimos un fragmento a modo de ejemplo:

"Se recomienda a la población abstenerse de transitar por la vía pública durante las horas de la noche, a los efectos de mantener los niveles de seguridad general necesarios, cooperando de este modo con el cumplimento de las tareas que las fuerzas en operaciones intensificarán a partir de dicha oportunidad".

*Comunicado 24 de la Junta Militar, 24 de marzo de 1976.*

3. Proponemos seleccionar algunas de los siguientes textos para trabajar con los alumnos algunos de los aspectos desarrollados en el capítulo: cómo pensar el pasado reciente, qué es el terrorismo de estado, la figura de la desaparición, el impacto de la concentración económica. Pensar también una propuesta de trabajo a partir de esos ejes.

- Transcribimos a continuación un extracto de la "Carta abierta de un escritor a la Junta", de Rodolfo Walsh.

"Estos hechos, que sacuden la conciencia del mundo civilizado, no son sin embargo los que mayores sufrimientos han traído al pueblo argentino ni las peores violaciones de los derechos humanos en que ustedes incurren. En la política económica de ese gobierno debe buscarse no sólo la explicación de sus crímenes sino una atrocidad mayor que castiga a millones de seres humanos con la miseria planificada. En un año han reducido ustedes el salario real de los trabajadores al 40%, disminuido su participación en el ingreso nacional al 30%, elevado de 6 a 18 horas la jornada de labor que necesita un obrero para pagar la canasta familiar, resucitando así formas de trabajo forzado que no persisten ni en los últimos reductos coloniales.

Congelando salarios a culatazos mientras los precios suben en las puntas de las bayonetas, aboliendo toda forma de reclamación colectiva, prohibiendo asambleas y comisiones internas, alargando horarios, elevando la desocupación al récord del 9% prometiendo aumentarla con 300.000 nuevos despidos, han retrotraído las relaciones de producción a los comienzos de la era industrial, y cuando los trabajadores han querido protestar los han calificados de subversivos, secuestrando cuerpos enteros de delegados que en algunos casos aparecieron muertos, y en otros no aparecieron.

Los resultados de esa política han sido fulminantes. En este primer año de gobierno el consumo de alimentos ha disminuido el 40%, el de ropa más del 50%, el de medicinas ha desaparecido prácticamente en las capas populares. Ya hay zonas del Gran Buenos Aires donde la mortalidad infantil supera el 30%, cifra que nos iguala con Rhodesia, Dahomey o las Guayanas; enfermedades como la diarrea estival, las parasitosis y hasta la rabia en que las cifras trepan hacia marcas mundiales o las superan. Como si esas fueran metas deseadas y buscadas, han reducido ustedes el presupuesto de la salud pública a menos de un tercio de los gastos militares, suprimiendo hasta los hospitales gratuitos mientras centenares de médicos, profesionales y técnicos se suman al éxodo provocado por el terror, los bajos sueldos o la "racionalización".

Basta andar unas horas por el Gran Buenos Aires para comprobar la rapidez con que semejante política la convirtió en una villa miseria de diez millones de habitantes. Ciudades a media luz, barrios enteros sin agua porque las industrias monopólicas saquean las napas subtérráneas, millares de cuadras convertidas en un solo bache porque ustedes sólo pavimentan los barrios militares y adornan la Plaza de Mayo , el río más grande del mundo contaminado en todas sus playas porque los socios del ministro Martínez de Hoz arrojan en él sus residuos industriales, y la única medida de gobierno que ustedes han tomado es prohibir a la gente que se bañe.

Tampoco en las metas abstractas de la economía, a las que suelen llamar "el país", han sido ustedes más afortunados. Un descenso del producto bruto que orilla el 3%, una deuda exterior que alcanza a 600 dólares por habitante, una inflación anual del 400%, un aumento del circulante que en solo una semana de diciembre llegó al 9%, una baja del 13% en la inversión externa constituyen también marcas mundiales, raro fruto de la fría deliberación y la cruda inepcia.

Mientras todas las funciones creadoras y protectoras del Estado se atrofian hasta disolverse en la pura anemia, una sola crece y se vuelve autónoma. Mil ochocientos millones de dólares que equivalen a la mitad de las exportaciones argentinas presupuestados para Seguridad y Defensa en 1977, cuatro mil nuevas plazas de agentes en la Policía Federal, doce mil en la provincia de Buenos Aires con sueldos que duplican el de un obrero industrial y triplican el de un director de escuela, mientras en secreto se elevan los propios sueldos militares a partir de febrero en un 120%, prueban que no hay

congelación ni desocupación en el reino de la tortura y de la muerte, único campo de la actividad argentina donde el producto crece y donde la cotización por guerrillero abatido sube más rápido que el dólar.

Dictada por el Fondo Monetario Internacional según una receta que se aplica indistintamente al Zaire o a Chile, a Uruguay o Indonesia, la política económica de esa Junta sólo reconoce como beneficiarios a la vieja oligarquía ganadera, la nueva oligarquía especuladora y un grupo selecto de monopolios internacionales encabezados por la ITT, la Esso, las automotrices, la U.S.Steel, la Siemens, al que están ligados personalmente el ministro Martínez de Hoz y todos los miembros de su gabinete.

Un aumento del 722% en los precios de la producción animal en 1976 define la magnitud de la restauración oligárquica emprendida por Martínez de Hoz en consonancia con el credo de la Sociedad Rural expuesto por su presidente Celedonio Pereda: "Llena de asombro que ciertos grupos pequeños pero activos sigan insistiendo en que los alimentos deben ser baratos".

El espectáculo de una Bolsa de Comercio donde en una semana ha sido posible para algunos ganar sin trabajar el cien y el doscientos por ciento, donde hay empresas que de la noche a la mañana duplicaron su capital sin producir más que antes, la rueda loca de la especulación en dólares, letras, valores ajustables, la usura simple que ya calcula el interés por hora, son hechos bien curiosos bajo un gobierno que venía a acabar con el "festín de los corruptos".

Desnacionalizando bancos se ponen el ahorro y el crédito nacional en manos de la banca extranjera, indemnizando a la ITT y a la Siemens se premia a empresas que estafaron al Estado, devolviendo las bocas de expendio se aumentan las ganancias de la Shell y la Esso, rebajando los aranceles aduaneros se crean empleos en Hong Kong o Singapur y desocupación en la Argentina. Frente al conjunto de esos hechos cabe preguntarse quiénes son los apátridas de los comunicados oficiales, dónde están los mercenarios al servicio de intereses foráneos, cuál es la ideología que amenaza al ser nacional.

- Sumamos un fragmento extraído del libro Amores en fuga, del alemán Bernhard Schlink. Se trata de un libro de cuentos, algunos de ellos transcurren en campos de concentración nazis y otros se proponen reflexionar al respecto.

*-Hace cincuenta años de aquello. No entiendo por qué no podemos dejar el pasado en paz igual que toda la demás gente deja en paz el suyo.*

*-¿No será que ese pasado es diferente? –preguntó Sarah en inglés. Para asombro de Andi, había entendido la conversación en alemán.*

*-¿Un pasado diferente? A todo el mundo le parece que su pasado es diferente. Y además, el pasado es una cosa que se fabrica, tanto si es normal como si es especial.*

*-Sí, a mi familia los alemanes le fabricaron un pasado muy especial –replicó Sarah mirando fríamente al tío.*

*-Fue terrible, desde luego. ¿Pero eso quiere decir que la gente de Orannienburg o de Dachau tenga que tener por fuerza un presente terrible? ¿Es justo que la gente que nació muchos años después de la guerra, y que nunca le ha hecho daño a nadie, tenga que aguantar que le recuerden y le echen en cara cada dos por tres el pasado singular del lugar donde vive? (...)*

*-Tu no serás de la misma opinión que tu tío ¿no?*

*-¿Qué opinión?*

*-Que hay que enterrar el pasado, y que ya estaría enterrado si no fuera porque los judíos meten cizaña.*

*-¿No decías tu misma el otro día que la guerra acabó hace cincuenta años?*

*-O sea que sí.*

*No, yo no pienso como mi tío. Pero las cosas tampoco son tan simples como tu las pintas.*

*-¿Qué es lo que las hace complicadas?*

*Andi no tenía ganas de discutir con Sarah (...)*

-¿Por qué las cosas son complicadas? Mira, es cierto que es necesario recordar el pasado para que no se repita, y también por respeto a las víctimas y a sus descendientes; pero el Holocausto y la guerra son cosas de hace cincuenta años, y no pueden cargárseles a los nietos las culpas que haya contraído la generación de los padres y los hijos. La gente de Dachau, cuando va al extranjero, se avergüenza de su lugar de origen, y hay chavales que se hacen neonazis porque están hartos de que se remueva el pasado constantemente. No me parece que todo eso sea tan simple. (...)

*-Sé que no tienes mala intención. Pero las cosas no son complicadas. La justicia es algo muy sencillo.*

Bernhard Schlink nació el 6 de Julio de **1944** en Bielefeld. Actualmente vive entre Bonn y Berlín. Es juez, profesor en la **Universidad Humboldt, Berlín**, y autor de cuatro novelas policíacas que tuvieron gran éxito entre el público, por lo que ganó diversos premios. En 1995 publicó El lector, una novela autobiográfica. Este libro fue un gran acontecimiento literario tanto en Alemania como en los demás países en los que se editó, para lo que se realizaron traducciones a 35 idiomas. Su última obra es Amores en fuga.

**4. La lucha de los organismos de derechos humanos**

- La lucha por los derechos humamos se extendió por todo el país. En este sentido, les proponemos relevar las experiencias locales de lucha por los derechos humanos para analizar junto con los alumnos las características que adquirieron en ese contexto particular.
- Pensar estrategias para llevar a cabo este trabajo.
- En caso de no encontrar casos conocidos de luchas por los derechos humanos, indagar con los alumnos las posibles causas de esa ausencia.

# Bibliografía


*Conadep*, *Nunca Más*, Buenos Aires, Eudeba, 1984.

*Schmuchler*, Héctor, *Memoria de la Comunicación.* Biblos, Buenos Aires, 997.

*Lorenz*, Federico, *Tomála vos, dámela a mí. La noche de los lápices: el deber de memoria y las escuelas.* En Jelin, E.– Lorenz, F. (Comps.) Educación y memoria. La escuela elabora el pasado, Siglo XXI, Madrid, 2004.

*Entel*, Alicia, *Lenarduzzi,* Víctor , *Gerzovich,* Diego, *Escuela de Frankfurt. Razón, arte y libertad*, Capítulo: El arte después de Auschwitz. Eudeba.

*Barthes*, Roland, *El discurso de la historia*, en Ensayos Estructuralistas, Centro Editor de América Latina, 1971.

*Benjamin*, Walter, *Discursos ininterrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia,* Taurus, Madrid, 1987

*Sarlo*, Beatriz, *Tiempo pasado*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2005,

*Calveiro*, Pilar, *Poder y Desaparición, los campos de concentración en Argentina,* Colihue, Buenos Aires, 2004.

*Calveiro*, Pilar, *Política y/o violencia, una aproximación a la guerrilla de los años 70*, Norma, 2005

*Documentos de Historia Argentina (1955-1976),* de Liliana Caraballo, Noemí Charlier y Liliana Garulli (1998),

*Giorgi*, Gabriel, *Sueños de exterminio: homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea,* Beatriz Viterbo, Rosario, 2004

*Levi*, Carlo, en *Todorov*, Tzvetan, *Frente al Límite*, México, Siglo XXI, 1993.

*Sarlo,* Beatriz, *La historia contra el olvido.* En Nuestra Memoria, año IX, n°19, mayo 2002.

*Lewin,* Mirian, *Actis* Manú, *Aldini* Cristina, *Gardella* Liliana, *Ese Infierno Conversaciones de cinco mujeres sobrevivientes de la ESMA,* Sudamericana, Buenos Aires. 2001.

*Seoane* María , *Argentina El siglo del progreso y la oscuridad (1900-2003).* Capítulo: Del matadero a la democracia (1976/1989)

*Seoane,* María, *Muleiro*, Vicente, *El dictador. Historia secreta y pública de J.R Videla*, Buenos Aires, Sudamericana, 2001.

*Adorno*, Theodor, *Teoría estética*, Orbis, Madrid, 1983.

*Hobsbawm*, Eric, *Historia del siglo XX*, Crítica, Buenos Aires, 1998.

*Brodsky*, Marcelo, *Memoria en construcción, el debate sobre la ESMA,* La marca editora, 2005.

*Dussel,* Inés, *Finocchio,* Silvia, *Gojman*, Silvia; *Haciendo memoria en el país de nunca más*, Eudeba, Buenos Aires 1997.

*Novaro*, Marcos y *Palermo*Vicente, *La dictadura militar 1976/ 1986. Del golpe de Estado a la restauración democrática,* Buenos Aires, Páidos 2003,

*Azpiazu*, Daniel (comp.), *Privatizaciones y poder económico,* Universidad Nacional de Quilmes, Bernal, 2002.

*Azpiazu*, D., *Basualdo*, E. y *Khavisse*, M., (2004) *El nuevo poder económico en la Argentina de los años `80,* Siglo XXI editores, Buenos Aires.

*Da Silva Catela*, Ludmila, *Apagón en el ingenio, escrache en el museo. Tensiones y disputas entre memorias locales y memorias oficiales en torno a un episodio de represión de 1976.* En *Del Pino*, Ponciano y *Jelin* Elizabeth (Comp.) Luchas locales, comunidades e identidades, Siglo XXI editores, Madrid 2003.

*Gorini,* Ulises*, La rebelión de las Madres. Historia de las Madres de Plaza de Mayo* Tomo I (1976 – 1983), Norma, Buenos Aires, 2006.

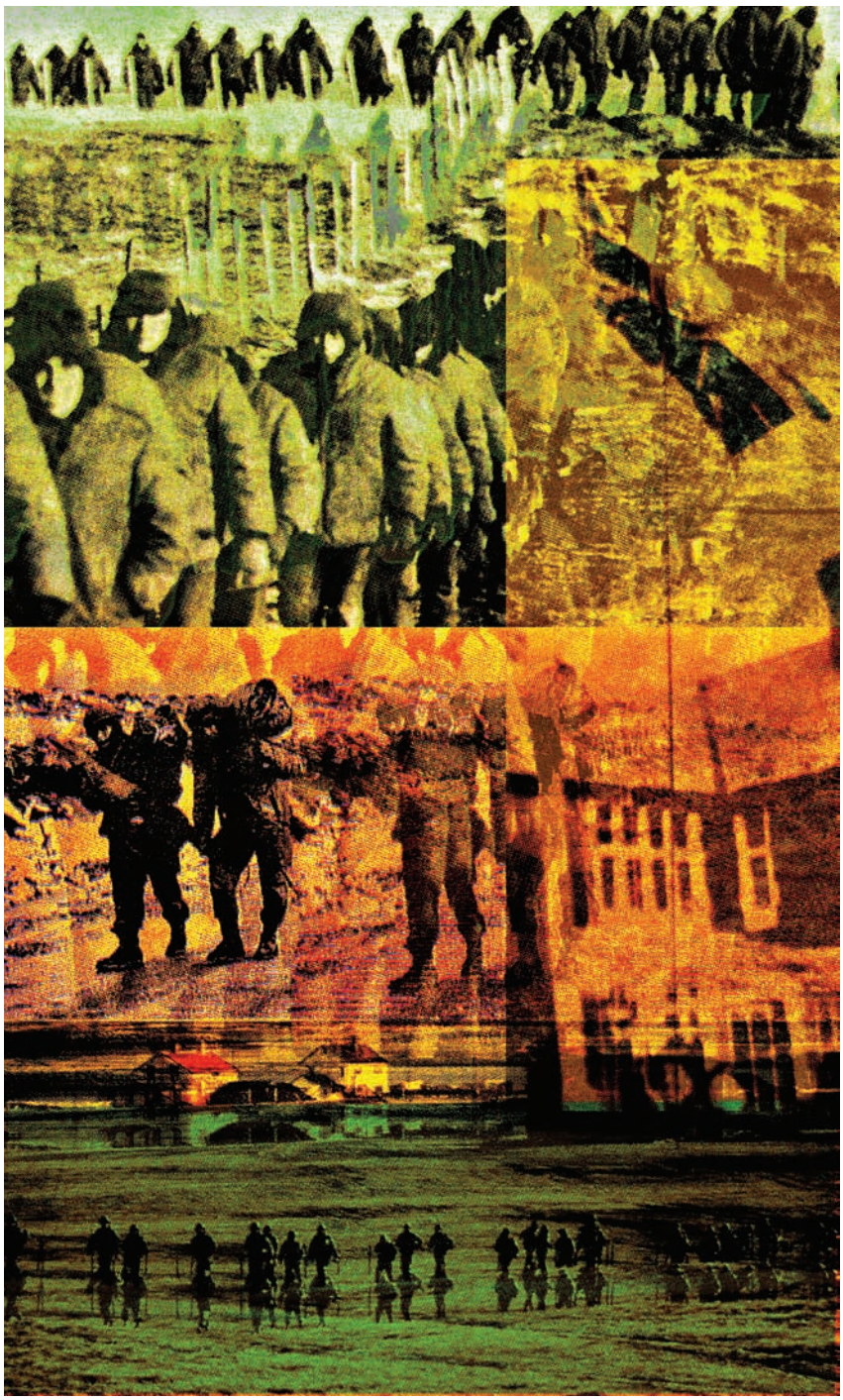
*Aronskind*, Ricardo C. (2001) *¿más cerca o más lejos del desarrollo? Transformaciones económicas en los `90*, Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

# Artículos

*DANEY,* Serge, *El travelling de Kapo*, Publicado en Trafic n°4, Ediciones POL, París, 1992. Revista *El Amante* Nº 91, 1999

*GRUNER,* Eduardo, *La invisibilidad estratégica o la redención política de los vivos*, La Escena Contemporánea. Revista De Política. N°3, mayo 1999

*LORAUX,* Nicole, 'Mères en deuil' y *GÓMEZ MANGO,* Edmundo, 'La place des mères', citados en *DÉOTTE,* Martine, "Desaparición y ausencia de duelo", en Nelly Richard.



# El Visitante

## Tras su manto de neblinas

*"Las Malvinas son, junto con las manos de Perón, el rodete de Evita, la sonrisa de Gardel, y la melena de Maradona uno de los íconos nacionales".*

*Carlos Gamerro*
*Página/12, junio de 2002*

## ¿Con qué palabras pensar Malvinas?

Pedro habla solo, con fantasmas o con monosílabos. Mientras trabaja en el taxi no logra establecer una conversación con ningún pasajero; en la pensión, baja la mirada ante las preguntas y sólo puede conectarse con un niña; en la radio se queda mudo frente al micrófono; va a un recital con un amigo pero se siente ajeno a los cuerpos festivos que saltan y bailan; y cuando sale con Telma apenas puede balbucear frases de ocasión. Pedro, el ex combatiente que perdió una mano en combate, vive acosado por el pasado, atrincherado en su habitación. Durante los 94 minutos que dura *El Visitante* hay un rasgo que se mantiene: la dificultad que los personajes tienen para comunicarse y establecer vínculos sólidos entre ellos. No encuentran palabras para nombrar lo que sucede. Sin ellas están huérfanos de sentido, incapaces de imaginar formas de vida.

¿Por qué el director, Javier Olivera, elige a fines de los noventa una historia relacionada con Malvinas para hablar de la debilidad de los vínculos? ¿Por qué recurre a personajes herederos de una guerra ocurrida durante una dictadura cívico-militar para señalar las dificultades que existen para la vida en común? ¿Por qué la soledad y el desamparo de Pedro nos recuerdan al de tantos otros compatriotas?

En este cuadernillo vamos a ensayar respuestas posibles a estos interrogantes. Vamos a decir que durante buena parte de la historia argentina las islas Malvinas fueron construidas como símbolo de la nación, quien quisiera pronunciarse sobre esta debía sentar postura sobre aquel territorio irredento. Así lo hicieron políticos de derecha y de izquierda, nacionalistas y socialistas, poetas, músicos y escritores. Entre 1833 -año en que Gran Bretaña ocupó las islas- y la guerra de 1982, la perdida del archipiélago adquirió múltiples y contradictorios sentidos en la cultura argentina, pero siempre fue construida como una excusa para pensar la vida en común.

La guerra y la derrota, ocurridas durante un período de terrorismo de Estado, cambiaron radicalmente ese panorama y pusieron en primer plano que del proyecto de nación sólo quedaban despojos. La postguerra tampoco encontró el modo de vincularse con el legado de Malvinas ni la forma de aunar las contradicciones existentes entre las experiencias individuales de los ex combatientes y las de la sociedad. La imposibilidad fue tal que hasta surgió una pala-

**PREGUNTAS PERTURBARDORAS**

Frente al tema Malvinas, suelen escucharse frases categóricas que cierran el debate: "fue un guerra absurda", "fue producto de la cabeza de un borracho", "las Malvinas fueron, son y serán argentinas". Sin embargo, la guerra de Malvinas nos enfrenta con una serie de preguntas más perturbadoras que certeras: ¿cómo pensar una guerra que se llevó a cabo con el apoyo de la sociedad argentina durante un período de la historia que hoy es repudiado por buena parte de esa sociedad? ¿Cómo leer los matices de un apoyo que se expresó en consignas tan disímiles como "Viva la Marina", "las Malvinas son argentinas, los desaparecidos también" y "las Malvinas son de los trabajadores y no de los torturadores"? ¿Cómo referirse a una guerra que se libró por una causa "nacional y popular" en el contexto del terrorismo de Estado? ¿Cómo entender que del fervor inicial se pasó a la indiferencia y el olvido simulado? ¿Cómo tejer lazos con aquellos que protagonizaron la única guerra masiva que la Argentina libró durante el siglo XX cuando hasta nos cuesta ponerles un nombre? ¿Son chicos de la guerra, ex combatientes, veteranos?

bra para mencionar el proceso, "desmalvinización". Dice Héctor Schmucler: "La historia de la Argentina en estos veinte años *(30, diríamos nosotros)* se ha sostenido sobre dos intenciones de olvido, sobre dos silencios: los desaparecidos durante la dictadura de la década de 1970 y la derrota en la guerra de las Malvinas. Desaparecidos y derrota: dos exclusiones, dos olvidos. No es la verdad histórica lo que intenta olvidarse, sino la responsabilidad de preguntarse por qué el crimen se hizo posible. No lo que ocurrió, sino cómo ocurrió". [29]

Vamos a reflexionar sobre estas cuestiones a partir del eje que en este cuadernillo sobre los treinta años del golpe hemos llamado *Guerra de Mavinas. Sentidos en pugna.* La película y el aporte de textos ficcionales, historiográficos y musicales nos ayudarán a pensar cómo se construyeron esos sentidos que hicieron de Malvinas una metáfora de la nación y cómo éstos se fueron transformando, antes, durante y después de la guerra.

La guerra de Malvinas será tomada como un episodio singular de la dictadura pero también como un hecho que excede de ese proceso, ya que no se puede obviar su recurrencia en la historia argentina como "causa nacional y popular". También sabemos que apelar a esa presencia, recuperar ese pasado como una brújula de sentido para el presente implica una tarea harto difícil en una época caracterizada por la ruptura del vínculo entre las generaciones y entre el pasado y el futuro. Sin embargo, esa es una de las tareas prioritarias de la escuela y de los docentes, a quien por esto mismo George Steiner llama con justeza "los mártires de la actualidad". Rehuir del mero presente, en una época que celebra esa fuga, tiene algo de sacrificio. Dice Jacques Hassoun: "Somos todos portadores de un nombre, de una historia singular (biográfica) situada en la Historia de un país, de una región, de una civilización. Somos sus depositarios y sus transmisores. Somos sus pasadores. Que seamos rebeldes o escépticos frente a lo que nos ha sido legado y en lo que estamos inscriptos, que adhiramos o no a esos valores, no excluye que nuestra vida sea más o menos deudora de eso, de ese conjunto que se extiende desde los hábitos alimentarios a los ideales más sublimes, y que han constituido el patrimonio de quienes nos han precedido". [30]

[29] Héctor Schmucler, "Formas del olvido", en *Confines,* Nº 1, abril de 1995.
[30] Hassoun, Jacques, *Los contrabandistas de la memoria*, de la Flor, Buenos Aires, 1996.

Vamos a decir que *El Visitante* es una película de fantasmas, en la que los muertos quedan sin morada y los vivos actúan como zombis. Pedro es tan fantasma como Raúl, al no encontrar palabras para nombrar lo que siente, su vida tiene una condición espectral. Frente a Malvinas –como metáfora de la vida en común-, los argentinos sufrimos algo similar. El pensador Ulrich Beck señala que en la etapa actual de la modernidad estamos rodeados de "categorías zombis" e "instituciones zombis". Decimos familia, escuela, Estado, clase social, nación para nombrar fenómenos que comparten algo con lo que supieron ser pero que, en realidad, ya no caben en esas categorías. "Como zombis, estos conceptos están hoy vivos y muertos al mismo tiempo. La pregunta es si su resurrección –aún en una nueva forma o encarnación- es factible; o, si no lo es, cómo disponer para ellos un funeral y una sepultura decentes". [31]

En la guerra de Malvinas murieron más de 600 argentinos. A pesar de ser breve, la batalla fue cruenta. Según el historiador Federico Lorenz, la mortalidad de argentinos, por cada 1000 efectivos/año, triplicó a la norteamericana durante la Segunda Guerra Mundial y casi decuplicó la de Vietnam, lo que revela tanto el volumen de fuego empleado por los británicos como lo sangriento de los combates. Con posterioridad al conflicto, y hasta la fecha, se estima que se han suicidado cerca de 300 veteranos.

Aunque conozcamos las dificultades que existen para pensar Malvinas y sepamos que muchas de las categorías que podrían habernos auxiliado en otro tiempo hoy no son más que "categorías zombis", la memoria de los muertos y de las almas en pena nos reclaman su búsqueda.

**MALVINAS: UNA FORMA VACÍA**

"Las islas son fundamentalmente siluetas, formas vacías. Pero este vacío de Malvinas, tantas veces invocado para razonar su inutilidad práctica o económica es, de alguna manera, en combinación con la antedicha asimetría, la razón de su inapreciable valor. Como las Malvinas en sí mismas no son nada, pueden significarlo todo. Son un fetiche de la nacionalidad, el objeto del deseo por antonomasia, y cada uno puede ver en sus siluetas, cambiantes como jirones de nubes, el rostro inconfundible de su deseo más preciado. Si a algo me recordaron siempre las formas de Malvinas es a un Roscharch, esas manchas simétricas de tinta en las cuales el paciente puede reconocer las formas del delirio o el deseo, y el médico estudiar las de su locura. Las Malvinas pertenecen a nuestro inconsciente colectivo, ese inconsciente que poco tiene de mítico o arquetípico y mucho de sedimento de un incesante goteo ideológico que lleva generaciones pero que aún así corresponde a nuestro lado oculto, a nuestra mitad de sombra, inaccesible a la luz de la razón. Por algo la izquierda con sus pruritos racionalistas nunca ha sabido bien qué hacer con ellas; para la derecha, en cambio, cuya relación con la realidad es básicamente irracional y paranoica tienen un valor sin límites, el que le da ese lugar donde la nada se vuelve todo, la insignificancia todo lo significa, la ínfimo usurpa las proporciones del universo, como puede ilustrar el siguiente silogismo de Alberto Brito Lima: 'Los argentinos amamos las Malvinas. Eva Perón es la corporización de las Malvinas. Yo defiendo a la Eva como si fueran las islas Malvinas".

(Carlos Gamerro, Página/12, junio de 2002)

[31] Bauman, Zygmunt, *Modernidad líquida*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2004.

VOLV
VOLV

# Pocas imágenes para el álbum de la guerra

La de Malvinas fue la única guerra librada por la Argentina durante el siglo XX, sin embargo no hay muchas películas que la retraten. A diferencia de lo que ocurrió en otros países –Estados Unidos y Vietnam, por ejemplo- el drama no convocó a filmar sus historias de forma copiosa. El filósofo León Rozitchner suele decir que cuando la sociedad no actúa, los intelectuales no pueden pensar. Y podríamos agregar nosotros que tampoco los cineastas pueden filmar.

A diferencia de lo que ha ocurrido con otros temas vinculados al terrorismo de Estado sobre los que sí hay muchas películas –basta recorrer las que se mencionan en los otros capítulos de este cuadernillo-, *El Visitante* no tiene muchos otros films con los cuales dialogar. Podemos mencionar *Los chicos de la guerra* (Bebe Kamin, 1984) y las más recientes *Iluminados por el fuego* (Tristán Bauer, 2005) y *Locos de la Bandera* (Comisión de Familiares de Caídos en la Guerra de Malvinas, dirigida por Julio Cardoso, 2005). Esta última, a diferencia de *El Visitante* y las otras películas, sí encuentra palabras para hablar de la guerra. No duda en reivindicar el intento de recuperar la soberanía en las islas y en separarlo del accionar de la dictadura.

Tampoco en apelar a un discurso nacionalista –obviando parte de sus ambigüedades-, al que sintetiza a través del testimonio de una mujer salteña, la madre de un soldado caído en las islas, quien dice: "no puede haber democracia sin patria". En otra escena notable, la película también logra en un interrogante resumir parte de los dilemas que hay en torno Malvinas: el narrador camina por las islas, rodeado de un paisaje tan bello como desolado, se agacha, toma una roca del suelo y se pregunta: "¿es una piedra o es una ruina?".

La película *El Visitante* se filmó durante 1998 y se estrenó en 1999. La historia se centra en la vida de Pedro, un ex combatiente quien, además de perder una de sus manos durante la guerra, perdió a uno de sus grandes amigos. El protagonista, interpretado por Julio Chávez, tiene 36 años, trabaja de taxista y vive acosado por los fantasmas del pasado. Raúl, su compañero muerto en combate, es el "visitante". Anuncia su aparición a través de un objeto que lo identifica –un cortaplumas- para después aparecer él mismo, vestido de soldado y eternamente joven. Viene a formularle a Pedro un extraño pedido: su cuerpo. ¿Para qué? Para tener una experiencia sexual debido a que en las islas murió virgen.

## LOS CHICOS DE LA GUERRA

La película Los chicos de la guerra se realizó en base al libro del mismo nombre, escrito por Daniel Kon, que reunía testimonios de ex combatientes recién llegados de las islas. El material logró evadir la censura y se transformó en un suceso editorial, tuvo siete ediciones entre agosto y diciembre de 1982. Tanto la película como el libro muestran a los soldados como víctimas de la dictadura, los presentan como jóvenes a los que un gobierno dictatorial les robó la inocencia a través del acto demencial de la guerra. En aquel contexto -fin de la dictadura, reapertura de la experiencia democrática- la narración de la guerra de Malvinas tenía como finalidad impugnar más aún el accionar aberrante de la dictadura. Algunas agrupaciones de ex combatientes criticaron ambos relatos sobre todo por referirse a los ex combatientes con el apelativo de "chicos": "La experiencia bélica es la que ha hecho hombres a los jóvenes conscriptos, hombres que a la vez se consideran señalados para participar –o encabezar- un proceso de construcción que califican de 'redención'", escribían en uno de sus periódicos. El enojo se ahondaba debido a que según ellos el libro y la película omitían "en los personajes principales la amalgama de situaciones o características que pueden identificar a la generalidad de los que combatimos (...) Para cada uno de nosotros la trinchera era la extensión de nuestras personalidades (...) Allí teníamos las fotos de nuestros seres queridos, así como banderines del club de nuestra preferencia y todo lo que nos vinculara al resto de nuestra sociedad. En cambio para el realizador de esta película la trinchera es como un refugio, sólo un escondite para un soldado temeroso. Para esta visión está ausente el orgullo que sentimos por ir a una guerra en defensa de nuestra soberanía".
(Centro de ex soldados combatientes de Malvinas, Documentos de Post guerra, 1986, citado en Las guerras por Malvinas, Federico Lorenz, Edhasa, Bs. As. 2006).

El film, que tuvo una escasa repercusión de público en su momento, es la opera prima de Javier Olivera, quien hasta ese entonces había ocupado distintos roles en la industria cinematográfica y había dirigido la miniserie televisiva *Laura y Zoe*. Buena parte de su experiencia está vinculada a su filiación, es el hijo de Héctor Olivera, el director de clásicos argentinos como *La Patagonia rebelde* y

*No habrá más penas ni olvido* y quien en esta película oficia de productor.

El co-guionista de la película sí es un hombre de larga trayectoria. Se trata de José Pablo Feinmann, filósofo, ensayista y escritor que ha dedicado buena parte de su producción a pensar la Argentina y revisar su pasado. Es autor de varias novelas, ensayos y guiones de películas, entre otros *Ultimos días de la víctima*, dirigida por Adolfo Aristarain, *En retirada*, a cargo de Juan Carlos Desanzo, y *Play murder for me*, filmado por Héctor Olivera.

Javier Olivera contó en una entrevista que inicialmente quería con este mismo tema realizar una miniserie para televisión y que el tono de ese primer guión era más liviano, con muchos condimentos humorísticos. Ante la posibilidad de llevar la historia al cine, profundizó la investigación sobre Malvinas, realizó algunas entrevistas a ex combatientes y se dio cuenta que no había espacio para la levedad. Así fue como ese guión original, reescrito con Feinmann, se transformó en un drama.

Cuando se estrenó la película, el crítico de espectáculos Ricardo García Oliveri escribió en su reseña: "El principal error que se podría cometer en relación a *El visitante* sería considerarla una película sobre las Malvinas cuando en realidad se trata de un thriller negro -muy negro- cuyo tema es la locura y su protagonista, claramente, un psicótico cuyo mal ha sido producido, o disparado, por la guerra".[32] Proponemos pensar la película de otro modo, tensionando las biografías individuales con el drama colectivo, haciendo dialogar la psicosis de Raúl con la psicosis de la nación. Vamos a decir que el tema aparente de *El Visitante* es la vida de Pedro, de Raúl, de Telma, pero el tema profundo es el drama de la Argentina, una nación que al no poder hacerse cargo de sus fantasmas, tampoco puede reconstruir la justicia.

**FICHA TÉCNICA**

Argentina, 1999. Producción: Héctor Olivera. Dirección de producción: Claudio Meilan. Duración: 94 minutos. Dirección: Javier Olivera. Guión: José Pablo Feinmann y Javier Olivera según el argumento de Axel Nacher y Fernando Schmidt. Intérpretes: Julio Chávez, Valentina Bassi, Mariano Bertolini, Elsa Berenguer, Alejandro Awada, Silvina Bosco, Roly Serrano, Tony Lestingi, Leandro Regúnaga, Luisina Cicerchia. Producción ejecutiva: Marcos Olivera. Fotografía: Víctor González. Cámara: Víctor González. Dirección de arte: Marta Albertinazzi. Música: Axel Krygier. Tema principal: El Visitante, compuesto por Almafuerte. Montaje: Marcel Cluzet Sonido: Carlos Niz, Maximiliano Gorriti y Mario Calabrese. Vestuario: Julio Suárez. Maquillaje: Noemí Acevedo

[32] Ricardo García Oliveri, "Una psicosis nacida en Malvinas", en el diario *Clarín*, 1999.

# ¿Dónde está la patria?

"Me acuerdo que cuando estaba haciendo la primaria una maestra me habló de Malvinas y me habló de una forma muy especial. Por eso, cuando me enteré que iba a las Malvinas fue como sacarme el Prode. No lo puedo explicar bien pero fue una alegría muy grande. Aparte, conocer tantas cosas nuevas, yo nunca había viajado en avión, ni en barco, ni en helicóptero, ni en nada. Es como que todo eso, con tener ganas o no tener ganas, si me parecía bien o no me parecía bien, no tenía nada que ver. Era otra cosa"[33], dice Adrián Bravo, un soldado que fue convocado para marchar a Malvinas.

Esa "otra cosa", que entendemos es la "patria", suele pensarse como una esencia o como una obligación. Sin embargo, hay más potencia cuando la concebimos como un conflicto, como algo siempre en construcción. Benedict Anderson afirma que la Nación es una comunidad imaginada porque, a pesar de que nunca lleguen a conocerse, sus habitantes se conciben en comunión. En la misma línea, Luis Alberto Romero afirma que "en el mundo occidental la nación no es un objeto natural sino una creación, cultural e ideológica: la forma como una comunidad humana –generalmente una comunidad política–

decide imaginar sus vínculos (...) Sabemos que esas ideas se construyen, y que el gran constructor es el Estado".[34] También, Alejandro Grimson sostiene que "la nación es a la vez, entonces, un modo de imaginación y de sentimiento social con profundas consecuencias prácticas".[35]

La escuela argentina, como agente constructor de la idea de nacionalidad, participó activamente a lo largo de su historia en la confección de ese sentimiento asociado a las islas. En la memoria escolar de todos aquellos que fueron alumnos hasta 1982 deben existir recuerdos vinculados al modo en que las islas eran citadas en el aula una y otra vez. Al lado de la fecha, en uno de

[33] Speranza, Graciela, Cittadini, Fernando, Partes de Guerra, Norma, Buenos Aires, 1997, p. 20.
[34] Romero, Luis Alberto; "Las ideas de Nación y de Estado en los libros de texto" en Novedades Educativas Nº 94, Buenos Aires, 1998.
[35] Grimson, Alejandro; "Introducción. Construcciones de alteridad y conflictos interculturales", Buenos Aires, documento de la cátedra Comunicación II (Carrera Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires), 1998.

los extremos del pizarrón, se escribía: “las Malvinas son argentinas” y varias veces al año se entonaba a viva voz la marcha que recordaba que la geografía que se alza “tras un manto de neblinas” es “el suelo más querido de la patria en su extensión”. Del mismo modo, quienes estaban en las aulas durante la guerra recuerdan las cartas que escribieron para los soldados, las bufandas que tejieron y también las discusiones que protagonizaron. Para quien escribe este texto la guerra de Malvinas habilitó la primera discusión política de su vida: en un segundo año de una escuela porteña un profesor de historia se entusiasmó hablando sobre la soberanía en las islas y un alumno –el más “langa” del curso- se atrevió a decir “que prefería ser un desertor antes que dar la vida por unas piedras perdidas en el océano”. Para un grupo de jóvenes que crecía en un contexto dictatorial, la exigencia de tomar partido sobre un asunto público era toda una novedad.

Sin embargo, estas escenas que demuestran que el aparato escolar argentino fue un agente central en la construcción de la nacionalización de Malvinas no son suficientes para comprender cómo fue realmente ese proceso. Políticos de derecha y de izquierda, socialistas y nacionalistas, escritores, poetas, músicos, intelectuales contribuyeron a convertir a las islas en metáfora de la nación.

### *Las islas miserables*

La antropóloga Rosana Gubern, autora de textos fundamentales para pensar las islas, rastrea en su libro *¿Por qué Malvinas? De la causa nacional a la guerra absurda* una notable vastedad de fuentes para buscar en el pasado la construcción de esos sentidos.

La autora se concentra en revelar qué pasó con Malvinas previamente a la guerra. ¿Cómo se construyó el símbolo entre 1833, cuando las islas fueron ocupadas por Gran Bretaña, y el momento de la guerra? ¿Qué discursos acompañaron las demandas por la soberanía que los sucesivos gobiernos argentinos hicieron frente a sus pares ingleses y ante los organismos internacionales? El recorrido que realiza deja en claro que, a diferencia de lo que suele creerse, no fueron sólamente la escuela y el nacionalismo doctrinario de derecha los responsables de convertir a Malvinas en una causa “nacional y popular”. En su construcción

sobresalen los nombres de intelectuales liberales como Paul Groussac, de los historiadores nacionalistas Rodolfo y Julio Irazusta y del socialista Alfredo Palacios, entre tantos otros.

En 1934, el socialista –al que vamos a poner de ejemplo- apoyó en su condición de diputado un proyecto de ley que tenía por finalidad traducir al castellano el texto *Les Iles Malouines*, escrito por Paul Groussac para ser distribuido en todos los colegios, bibliotecas populares y también instituciones extranjeras. Para Palacios la necesidad de difundir los derechos argentinos en las islas radicaba en que las Malvinas representaban a la patria porque, en realidad, eran la encarnación del pueblo. En sus parlamentos solía recordar que los ingleses las habían caracterizado como "islas miserables" porque no ofrecían beneficios económicos y costaban a Inglaterra miles de libras. Para Palacios el desprecio inglés a las islas era homologable con el que sufrían los niños y mujeres desamparados. "En suma, según Palacios, la causa de Malvinas no sólo pertenecía al Estado nacional, en cuya corriente gestión creía muy parcialmente, sino fundamentalmente al pueblo, a los trabajado-

### DEL GAUCHO RIVERO AL OPERATIVO CÓNDOR

Los historiadores nacionalistas dicen que fue el primer héroe de Malvinas, los historiadores liberales, en cambio, lo pintan con desprecio. Lo cierto es que el gaucho Rivero tiene estatura mítica. Antonio Rivero, entrerriano, fue llevado a Malvinas en 1829 por el gobernador Luis Vernet, el delegado del gobierno argentino que tenía como función establecer una colonia en las islas. Dos años después, en 1833, frente a la ocupación británica, Rivero y un grupo de gauchos quedaron ancladas en Malvinas como los únicos pobladores criollos. Ese mismo año decidieron rebelarse.

Algunos atribuyen el motivo de la rebelión a causas meramente económicas, los gauchos se alzaron porque el despensero se negaba a aceptar los vales de la administración Vernet. Para otros, en cambio, los impulsa un espíritu patriótico que les alcanza para recuperar las islas por un tiempo pero no para vencer a los refuerzos ingleses que arriban ante la noticia del levantamiento. El fin de la historia es trágico, los gauchos caen uno a uno y Rivero es conducido a Londres como prisionero.

El nombre de Rivero volvió a la escena pública en 1966, durante la dictadura de Juan Carlos Onganía, cuando los diarios informaron que un grupo de jóvenes de entre 18 y 35 años había desviado un avión DC-4 de la línea aérea estatal en vuelo regular a la Patagonia hacia Port Stanley.

Los jóvenes que llevaron adelante esta aventura, conocida como Operativo Condor, eran simpatizantes del peronismo y estaban cercanos al nacionalismo de derecha. Lo primero que hicieron cuando aterrizaron en Malvinas, además de plantar siete banderas argentinas, fue bautizar al aeropuerto con el nombre de Antonio Rivero.

res, a los desamparados de toda legislación. Pero la operación de Palacios tenía una particularidad: la Nación se articulaba con los derechos sociales a través del lenguaje del honor y de la dignidad (...) La personificación del territorio y la metáfora de las Malvinas como 'miserables' era, precisamente, el lugar de un interesante encuentro entre islas olvidadas-desamparadas del brazo patrio, y los hijos olvidados-desamparados por el Estado y por sus padres. Como en su propio caso, hijo natural de un político uruguayo de quien recibió el apellido".[36]

### *Los despojos de la patria*

Así como Gubern bucea en los sentidos del pasado, Federico G. Lorenz en su libro *Las guerras por Malvinas* avanza sobre las disputas que existieron con posterioridad a la guerra. "¿Qué guerra terminó en las islas Malvinas el 14 de junio de 1982? ¿Qué guerras comenzaron ese mismo día?", se pregunta el autor. Para responder le da la voz a aquellos que vivieron la experiencia de la guerra, los ex combatientes, a quienes hace hablar a través de entrevistas y de los documentos que publicaron en las revistas de las asociaciones de diferentes regiones del país. También pone en juego una variada cantidad de fuentes que durante los años ochenta debatieron en torno al sentido de Malvinas: documentos militares, canciones de rock, películas, novelas, análisis de intelectuales y consignas políticas le permiten interrogarse sobre la postguerra y ese proceso que llevó por nombre "desmalvinización". "En relación con otros campos de estudio de la historia reciente, las reflexiones sobre la guerra de 1982 siguen ancladas en el contexto de los ochenta, pero ni el discurso radical, ni el victimizador, ni el patriótico son suficientes para entenderla. Si los desaparecidos están recobrando el rostro humano y político que tuvieron, no podemos decir lo mismo de quienes combatieron en las islas por una causa que consideraron legítima, al igual que miles de compatriotas. La guerra y sus protagonistas oscilan entre dos extremos inaccesibles a la discusión: el limbo de las víctimas, o el Panteón atemporal de los héroes y mártires de la Patria. En la década del ochenta, las agrupaciones de ex combatientes buscaron salir de la trampa de la 'causa legítima en manos espurias' inscribiendo su experiencia de guerra en la lucha por un país mejor, en el encuentro fraternal con otros explotados, marginados y perseguidos. En ese sentido, Malvinas fue, en una situación concreta y que no tuvo que ver con la guerra sino con sus consecuencias, una oportunidad para pensar un proyec-

[36]Gubern, Rosana, ¿Por qué Malvinas? De la causa n acional a la guerra absurda, Fondo de cultura económica, Buenos Aires, 2001, p. 81.

to de país. Acaso ése sea su principal potencial simbólico: constituir, por lo que significa y no por su materialidad, un espacio de vinculación".[37]

¿Hay algo en la película que permita pensar en ese espacio de vinculación? ¿Hay algo que nos hable de la relación entre los personajes y estos sentidos de la patria que vienen del pasado?

Podemos ver que en la película la relación con la tradición, entendida como pasado autorizado, dador de sentido, se representa de diversos modos. *El Visitante*, que se interroga sobre lo ocurrido con la vida en común a partir de la derrota en Malvinas, está atravesada por el clima de fin de siglo, el individualismo asocial, el repliegue del Estado, la centralidad de la lógica de mercado y, tal como dice el historiador Eric Hobsbawm, la destrucción del pasado, la dificultad por vincular la experiencia contemporánea con las de las generaciones anteriores. Los personajes de la película tienen vínculos débiles con los relatos que construyeron el sentido de la nación, sus vidas son testimonio del fracaso de esos intentos. El pasado aparece desdibujado, no hay con él una relación orgánica, no es un legado donde encontrar sentidos posibles para las acciones futuras. Veamos qué matices aparecen en la representación que el film realiza de esto a través de tres ejemplos:

1) El personaje de Elsa Berenger, la dueña de la pensión y tal vez la más vital del film, se ve obligada a convocar al pasado con los restos de la astucia que le dan sus saberes populares, lo hace a través de precarias sesiones espiritistas. Esa misma viveza es la que le permite ganarse la vida tirando las cartas y adivinando el futuro. A través de estas estrategias busca restablecer vínculos entre los personajes: conversa con uno, le ceba un matecito a otro, ofrece consejos, le prende velas al amor, oficia de celestina y dialoga con los fantasmas Sin embargo, a pesar de sus intentos, la relación con el pasado en la escena en la que intenta traer el espíritu de un muerto joven, queda reducida a una pantomima tragicómica.

2) Los conductores del programa *Combatientes* se posicionan públicamente desde su identidad malvinera. Hablan de "héroes de la patria", "soberanía", "regar el

[37] Federico G. Lorenz, Las guerras por Malvinas, Edhasa, Buenos Aires, 2006, p. 327.

**MALVINIZAR**

En el año 1989, un grupo de ex combatientes resignificaron el término "desmalvinizar" y sacaron una publicación cuyo título fue Malvinizar. Dicen en su nota editorial:
"¿Por qué Malvinizar? Porque hace siete años volvimos a izar la bandera argentina en nuestras Malvinas y enfrentamos al colonialismo anglo-yanki. Porque cientos de compañeros quedaron en la turba y en las aguas del Atlántico Sur. Porque fuimos derrotados debido a la traición de las cúpulas militares y a la complicidad de los políticos cipayos (...) Porque tuvimos que soportar siete años de desmalvinización alfonsinista y de marginación para los ex combatientes (...) Porque la sangre de Malvinas debe servir para construir una nueva Argentina, sin Malvinas geográficas ni económicas ni políticas y sin 'kelpers' argentinos".
(Citado en Lorenz, Federico, Las guerras por Malvinas, Edhasa, Bs. As. 2006)

suelo de las islas con sangre": sostienen un discurso vehemente que les permite armar un relato sobre su propia experiencia de guerra. Uno de ellos, el novio de Olga, hasta presenta algún matiz fanático, sugerido en la escena en la que entrevista a Pedro e insiste, con muy poco tacto, en preguntarle sobre la muerte de Raúl. A través del programa de radio, ambos conductores hacen un esfuerzo por inscribirse en la larga tradición que pensó Malvinas como un modo de pensar la nación. La inscripción ideológica de estos ex combatientes no puede definirse en los términos clásicos de derecha o izquierda. Por un lado, presentan rasgos de un discurso nacionalista acrítico pero, a la vez, por ejemplo, usan de cortina musical el tema "Sólo le pido a Dios" de León Gieco, una canción emblemática de aquellos años cuyas estrofas dicen que la guerra es "un monstruo grande y pisa fuerte, toda la pobre inocencia de la gente".

3) La elección de uno de los lugares donde se filman algunas escenas es otro modo de representar el pasado, se trata del cenotafio de la Plaza San Martín, en la ciudad de Buenos Aires, el "Monumento a los Caídos en la Guerra de Malvinas e islas del Atlántico Sur", inaugurado en 1990 durante la primera presidencia de Carlos Saúl Menem. Pedro sueña con ese lugar, más bien tiene una pesadilla en la que concurre al monumento y encuentra su nombre entre los nombres de los caídos. En otra escena va a visitar el cenotafio para constatar que el nombre que está es , en realidad, el de su amigo muerto en Malvinas. La imagen de Pedro, con su mano ortopédica colgando, parado frente al cenotafio es desoladora. ¿Cuánto queda allí del intento de hacer de las islas la metáfora de la nación? ¿Cuánto sobrevive de los sentidos en pugna que hicieron de Malvinas una causa del fervor popular? Frente al monumento, que fue pensado como un lugar de la memoria, Pedro no encuentra alivio ni reparación, está tan solo como cuando se "atrinchera" en su habitación o como cuando lo visitan los fantasmas.

"Esta es una película de soledades más que de amor", dijo Valentina Bassi en una entrevista sobre el film. Podemos decir que más que una película sobre la patria es una película sobre su disolución. Si las Malvinas fueron una de las metáforas que los argentinos construyeron para pensar la vida en común, el personaje de Pedro puede leerse como metáfora de los despojos de ese proyecto colectivo.

## SÍNTESIS HISTÓRICA

Las Malvinas y por extensión las Georgias y Sandwich del Sur pertenecen a la República Argentina. Fueron territorios heredados de España, en la época en que el país aún era una promesa que se llamaba Provincias Unidas. En el calendario escolar aparecen vinculadas a una fecha, el 10 de junio de 1829, cuando Luis Vernet fue nombrado representante del gobierno argentino en Puerto Soledad. Su intento por poblar las islas y ejercer la autoridad nacional duró hasta 1833 cuando fueron ocupadas por los británicos.

Desde ese momento hasta el presente los sucesivos gobiernos presentaron demandas diplomáticas y judiciales para recuperar las islas. En 1965, la resolución 2065 de las Naciones Unidas estableció que el problema tenía características coloniales y por lo tanto debía atenerse a otra resolución, la 1514 de 1960, que comprometía a los países miembros a acabar en todas partes con el colonialismo.

Estos reclamos fueron interrumpidos en 1982 durante los 74 días que duró la guerra. El conflicto fue llevado adelante por un gobierno de facto, caracterizado por la violación sistemática de los derechos humanos y el hundimiento económico del país. El 2 de abril, el llamado "Proceso de Reorganización Nacional" decidió el desembarcó en Port Stanley. Efectivos terrestres, marítimos y aéreos fueron dispuestos en las islas a la espera de la reacción inglesa. El 1º de mayo comenzaron los combates que se extendieron hasta el 14 de junio cuando volvió a izarse la bandera inglesa.

## ¿QUÉ ES LA DESMALVINIZACIÓN?

El concepto de desmalvinización, según consigna el historiador Federico G. Lorenz, se originó en una entrevista que el escritor Osvaldo Soriano le formuló al sociólogo francés Alain Rouquié, quien trabajó asesorando al gobierno de Raúl Alfonsín en el año 1983. Decía en aquel reportaje publicado en la revista Humor: "Pese al antimilitarismo táctico de los últimos tiempo, en abril de 1982 otra vez hubo quienes sacralizaron el ejército. Otra vez con 'San Martín, el santo de la espada' y todo eso. Ahora, con este error, esta debacle, esta utilización incalificable de la tropa y el material, puede que desacralicen a las Fuerzas Armadas. Con una condición –que los militares no aceptarán fácilmente- y que es ésta: quienes no quieren que las Fuerzas Armadas vuelvan al poder, tienen que dedicarse a 'desmalvinizar' la vida argentina. Eso es muy importante: desmalvinizar. Porque para los militares las Malvinas serán siempre la oportunidad de recordar su existencia, su función y, un día, de rehabilitarse. Intentarán hacer olvidar la 'guerra sucia' contra la subversión y harán saber que ellos tuvieron una función evidente y manifiesta que es la defensa de la soberanía nacional (...) Malvinizar la política argentina agregará otra bomba de tiempo en la casa Rosada".

# La banda de sonido de las islas

En el año 1971 Atahualpa Yupanqui compuso el tema "La hermanita perdida". El cantor, que había sido un hombre del Partido Comunista, la escribió durante una estadía en París: "Vino a verme un empresario inglés y me preguntó cuanto cobraba por dar cuatro recitales en Inglaterra. Yo le respondí: 'Las islas Malvinas'. Han pasado ya tres años y el hombre no ha contestado aún... Puede estar seguro que yo no cantaré en ese país, mientras no nos devuelvan nuestras islas".[38] Dice en esos versos: "De la mañana a la noche/ de la noche a la mañana/ en grandes olas azules/ y encajes de espumas blancas/ te va llegando el saludo/ permanente de la Patria/ Ay, hermanita perdida/ Hermanita: vuelve a casa.../ Amarillentos papeles/ te pintan con otra laya/ Pero son veinte millones/ que te llamamos: hermana.../ Sobre las aguas australes/ planean gaviotas blancas/ Dura piedra enternecida/ por la sagrada esperanza/ ¡Ay, hermanita perdida!/ Hermanita: vuelve a casa/ Malvinas tierra cautiva/ de un rubio tiempo pirata./ Patagonia te suspira./ Toda la pampa te llama./ Seguirán las mil banderas/ del mar, azules y blancas/ Pero queremos ver una sobre tu piedra clavada./ Para llenarte de criollos./ Para cubrirte la cara./ hasta que logres el gesto/ tradicional de la patria./ ¡Ay, hermanita perdida!/ Hermanita: vuelve a casa".

La canción de Yupanqui integra una larga saga de temas musicales dedicados a las islas. La música popular –el folklore, por un lado y durante y después de la guerra el rock- se sumó a la construcción por el sentido de Malvinas.

La película nos trae el aporte de uno de esos grupos, Almafuerte. "Fui elegido, para cantarte por quienes quieren olvido restarte/ grave pesado más no inconsciente/ yo te lo mando ex combatiente", entona con voz de ultratumba Ricardo Iorio, el cantante del grupo de heavy metal, uno de los más destacados de la escena local. El tema, que se repetirá en versión acústica para acompañar los títulos, fue compuesto especialmente para el filme,

[38] Galasso, Norberto, El canto de la patria profunda, Ediciones del Pensamiento Nacional, Buenos Aires, 1996, p. 157.

también se llama "El Visitante". Es el que se escucha cuando Pedro y su amigo, el cajero del supermercado chino interpretado por Alejandro Awada, van a disfrutar de un concierto del grupo. "Uh, cómo están las pendejas", le dice el amigo a Pedro, con cierta conciencia de que ellos, treintañeros largos, ya están un poco grandes para esos movidas.

La inclusión de esta escena vinculada a las culturas juveniles nos permite reflexionar sobre la subjetividad de los ex combatientes, a los que Rosana Gubern llama "el sujeto nacional ausente" y a quien cuando queremos mencionar en cualquier conversación no sabemos cómo decirles y tartamudeamos entre chicos, soldados, ex combatientes, muchachos, hombres, veteranos...

En su libro *De chicos a veteranos,* Rosana Gubern señala que se trata de un sujeto "liminal", ubicado en el margen, porque no está encuadrado en el sistema clasificatorio con que opera el sentido común de los argentinos. "Desafiando el sistema de clasificación corriente de los argentinos todas las partes que contribuyeron a forjar la identidad de los ex soldados de Malvinas coincidían en que éstos no eran ni adultos ni niños, ni militares ni civiles, ni de la derecha ni de la izquierda, ni de la dictadura ni de la democracia. Es decir: todos coincidían en atribuirles una condición liminal o marginal, tanto en el desarrollo del ciclo vital como en el ámbito institucional. Si embargo, esta identidad liminal de reintegración pendiente no se presentaba como resultado de un conflicto internacional sino entre argentinos".[40]

*El Visitante* trabaja sobre ese malestar de la indefinición de un modo radical: ¿cómo puede ser que un chico que va a la guerra y tiene la facultad de matar no haya todavía debutado sexualmente? A partir de este interrogante la película se hace cargo de la condición liminar de los ex combatientes. Tiene como virtud el no estereotiparlos ni representarlos de un único modo. Sus personajes ¿son chicos o adultos?, ¿militares o civiles?, ¿de derecha o de izquierda?

Gubern releva en ensayos, artículos y textos académicos tres formas de presentar a los conscriptos que pelearon en Malvinas: como protagonistas no entrenados del evento bélico; como retrato del patriotismo de los argentinos; y como víctimas del autoritarismo del régimen. Estas representaciones no condicen con lo testimonios de los propios soldados, quienes narran la experiencia bélica atravesada por dilemas y paradojas.

La escena del concierto de rock nos ayuda a identificar una de las formas privilegiadas de la subjetividad juvenil desde los ochenta en adelante que tal vez pueda contribuir para pensar a la generación Malvinas. Si las categorías de izquierda y derecha, de joven y adulto, de civil y militar,

[39] Gubern, Rosana, De chicos a veteranos, Ides, Buenos Aires, 2004, p. 227.

de democracia y dictadura no alcanzan para comprender a los ex combatientes, tampoco son suficientes para entender las identidades juveniles de fin de siglo. Los consumos culturales, principalmente los musicales, pueden ofrecen algunas pistas para acercarse a esas identidades. De allí el hallazgo de la mencionada escena, en la que Pedro y su amigo van a escuchar a Almafuerte.

El amigo de Pedro, además de sentirse atraído por las chicas, se entusiasma con la dureza de la música, tanto que en un momento decide acercarse al escenario y mezclarse con los cuerpos que saltan, bailan, gritan, se chocan y comparten la situación festiva del recital. Pedro, en cambio, no logra integrarse a la fiesta y se retira del lugar. Tampoco esta comunidad juvenil –que algunos autores han leído como sustituto de las viejas pertenencias de clase o de espíritu nacional- puede darle amparo, ni siquiera durante el tiempo que dura una canción.

Aunque Pedro no se sienta contenido en la comunidad metalera, debemos decir que el rock argentino participó, desde el momento mismo de la guerra, en la batalla por el sentido de Malvinas. Tanto es así que a partir de ese momento, una música que escuchaban unos pocos y que se conocía con el nombre de "progresiva" se empezó a llamar "rock nacional" y se graduó como una de las nuevas músicas populares de la patria.

### *Rock ¿paz y amor?*

Durante la guerra de Malvinas, la Junta Militar envió un decreto a todas las radios para prohibir la difusión de la música en inglés. Entonces los productores y programadores radiales tuvieron que difundir mucha de la música que hasta ese entonces ignoraban. De este modo el rock argentino, que había nacido como la voz de una juventud que se pretendía universalista y abierta al mundo, se convirtió en la banda de sonido de una guerra. Aquellos primeros rockeros -acusados de "extranjerizantes" tanto por los tangueros y folkloristas como por la militancia política de los setenta- se volvieron visibles por fuera de las fronteras del getho a raíz de una batalla librada contra el país de los Beatles.

Aunque en 1982 el movimiento rockero ya tenía casi 15 años de existencia, hasta ese entonces había sido una contraseña cultural entre un reducido grupo de jóvenes. La guerra enfrentó al rock con un universo mayor.

El debate por lo nacional que el rock había librado cuando eligió cantar en castellano una música que bajaba de los países centrales ya no era sólo simbólico: ahora había territorios, armas, cuerpos, muertos.

El 16 de mayo de 1982 se celebró en Obras Sanitarias el Festival de la Solidaridad Latinoamericana. Tenía tres objetivos: exigir la paz en Malvinas, recaudar víveres y ropas para los combatientes, y agradecer la solidaridad de los países latinoamericanos. La organización estuvo en manos de tres productores cercanos al rock, quienes se reunieron con las autoridades del momento para acordar el carácter del recital. Participaron, entre otros músicos, Charly García, Luis Alberto Spinetta, León Gieco, Litto Nebbia, Nito Mestre, David Lebón, Rubén Rada, Raúl Porchetto, Pappo, Antonio Tarrago Ros, Miguel Cantilo, Tantor, Edelmiro Molinari, Ricardo Soulé, Javier Martinez, Dulces 16 y Beto Satragni.

El evento tuvo una difusión inimaginable para una música que, hasta ese momento, no sonaba en los medios masivos y que, en varios casos, hasta estaba prohibida. La revista *Somos* cubrió el concierto y tituló: "El rock en el frente"; los de *Pelo* escribieron: "La hora del rock nacional". El libro "Historia del rock en Argentina" lo recuerda así: "Aunque algunos esperaban escenas al mejor estilo Woodstck, con músicos quemando sus libretas de enrolamiento, no ocurrió nada de eso, y el festival transcurrió con una emoción y un mensaje implícito, apenas aclarado por Cantilo y Spinetta, quienes dijeron que era un evento por la paz (y no apoyando la guerra)". [40]

Otros grupos, en cambio, plantearon críticas más explícitas y no aceptaron sumarse al Festival. En parte porque estaba organizado por la Junta Militar y creían que fomentaba un patriotismo militarista, pero también porque los obligaba a renegar de sus influencias, mayoritariamente inglesas.

El grupo Virus fue uno de los que dijo "no". La banda surgida en la ciudad de La Plata estaba integrada, entre otros, por los hermanos Moura, quienes tenían otro hermano, Jorge, que era un militante político del Ejército Revolucionario del Pueblo y estaba desaparecido. La contundencia del gesto se perpetuó en algunas de las letras de sus canciones -"El banquete" y "¡Ay, qué mambo!"- en las que se refieren de modo irónico al modo en el que los grupos de rock se sumaron al Festival por Malvinas.

Doce años después Julio Moura analizó aquel episodio: "Creo que fue una propuesta a todos los grupos en general, que nosotros sentimos como muy desagradable. No tenía nada que ver con nada, de repente éramos enemigos de los Beatles. Se trató de hacernos creer que era para ayudar a la recuperación de las Malvinas, pero terminó siendo un fraude. Nosotros queríamos que se

[40] Marcelo Fernández Bitar, *Historia del rock en la Argentina*, Distal, Buenos Aires, 1999.

terminara la guerra, que no tenía sentido más allá de que creyéramos que las islas son argentinas. Mandar a los chicos allá y subirte a un escenario para especular, era horroroso... Lamentablemente, el momento no dio para decir todo esto porque si decías algo te daban un palazo en la cabeza. Era todo muy confuso: uno también pensaba que a lo mejor los chicos podían zafar y sacarlos a la mierda a los ingleses, y tampoco éramos tan conscientes como ahora de lo que pasaba. Lo mejor que pudo pasar es que se terminara la guerra. Pero entiendo que a más de uno le vino bien aquel festival porque no tocaba ni en la cocina de su casa, y cuando les ofrecieron tocar se transformaron en los 'héroes de Malvinas'". [41]

El grupo de punk rock Los Violadores tampoco aceptó ser de la partida. Sus integrantes, todos muy jóvenes, tenían una lucidez rabiosa producto de la represión policial que caía sobre ellos una y otra vez. En el año 1982, en la revista Perfil, Piltrafa, el cantante del grupo, declaraba: "Nosotros vivimos en la ciudad y acá hay ruido de autos, mugre y miseria. Es el medio ambiente el que genera la música. Miguel Cantilo o Pedro y Pablo, por ejemplo, siempre hablando de la paz y el campo. Que se dejen de joder. Esto es cemento armado, basura, agresión, ciudad. ¿Y de qué hablan? ¿Contra la Señora violencia, contra la Thatcher? Se ponen a favor del gobierno ¿Por qué no hacen un tema que se llame Sr. Galtieri? 'La marcha de la bronca' tiene una buena letra, pero es de 1972". [42]

Con el paso de los años algunos de los involucrados en el Festival ensayaron explicaciones más o menos autocríticas. León Gieco fue el que se atrevió a ir más a fondo: "Lo del Festival de la Solidaridad fue un invento de los managers del rock para hacer algo con el tema. Todo el mundo estaba participando pero el rock no quería formar parte del circo que fue lo de la guerra. Hasta que en un momento se decidió que había que aportar, pero no desde el triunfalismo sino desde la paz. Al menos esa era mi posición. Me llamaron para cantar 'Sólo le pido a Dios', un tema que los colimbas cantaban en las Malvinas, y solamente por eso fui. Pero me sentí muy mal, es el único recuerdo que tengo. No me acuerdo de los detalles ni de los otros músicos ni de la gente que fue. Solamente me acuerdo de una sensación horrible y de los pibes de 18 años. Por lo demás, siempre me importó un carajo el tema del nacionalismo planteado en estos términos o la preocupación por dos islitas de mierda perdidas en el mar. Lo único en lo que pensaba mientras cantaba 'Sólo le pido a Dios' era en los pibes que estaban pasando hambre y frío sin posibilidades de hacer nada. Cuando terminó la guerra supe

[41] Citado en Fernando Sanchez y Daniel Riera, *Virus una generación*, Sudamericana, Buenos Aires, 1994.
[42] Citado en Esteban M. Cavanna, *El nacimiento del Punk en Argentina y la historia de Los Violadores*, Interpress Ediciones, Buenos Aires, 2001.

que la comida no les llegaba, que los torturaron por robar un poco de comida o que los chocolates que la gente donaba en Buenos Aires aparecían en kioscos de Rosario y confirmé todo lo que sospeché en ese momento. Me di cuenta que los militares argentinos no sirven para nada, ni siquiera para la guerra. Y que la única vez que consiguieron un triunfo, por así decirlo, fue cuando torturaron y mataron a los indefensos, a los que no tenían más armas que la palabra o las ideas: los desaparecidos". [43] Las canciones también establecieron un debate tácito en torno a cómo pensar Malvinas. Algunas letras lo hicieron desde las buenas intenciones pacifistas -entre ellas

"La isla de la buena memoria" de Alejandro Lerner; "Este hermanito a casa volvió" y "Reina madre" de Raúl Porchetto-; otras optaron por la desconfianza. Charly García en abril de 1982 se enteró del desembarco argentino en Malvinas y compuso de un tirón *Yendo de la cama al living*, la obra de un tipo encerrado en una ciudad cercada, que no puede moverse –*"yendo de la cama al living, sientes el encierro"-,* que descree de los motivos de la guerra y que sospecha que se acabaron definitivamente los setenta: *"Yo no quiero vivir así, repitiendo las agonías del pasado con los hermanos de mi niñez. Es muy duro sobrevivir y aunque el tiempo ya nos ha vuelto desconfiados tenemos algo para decir: no es la misma canción de 2 por 3, las cosas ya no son como las ves"*, canta en ese disco.

Llegados los años noventa los grupos de rock pesado y de heavy metal siguieron en la batalla por el sentido de Malvinas a través de darle voz a los ex combatientes. En sus letras "los chicos de la guerra" retornan de formas poco digeribles: son suicidas, héroes de la patria, militantes de Seineldín.

Hay que decir que algunas de estas bandas y sus seguidores profesan un nacionalismo visceral: cuelgan banderas celestes y blancas en los conciertos, rescatan hechos de la historia local, gritan "Argentina, Argentina" para darse aliento, y escriben sobre Malvinas preguntándose si la guerra fue de la dictadura o de la nación.

Un ejemplo de esto puede ser el citado grupo Almafuerte, cuyo líder, el también ya mencionado Ricardo Iorio suele definirse como "nacionalista" porque según afirma "pocos le prestan atención a que la bandera no es sólo de los policías y militares. Es de todos nosotros, de los que compran el pan, de la persona común".

En este mismo sentido habla Gustavo Zavala, bajista y compositor de la banda Tren Loco, un músico al que le gusta tanto tocar heavy metal como leer y hablar de historia argentina y latinoamericana. Todas sus entrevistas están plagadas de referencias a San Martín, Bolivar, Rosas, Perón. Zavala, un muchacho ya cuarentón, tiene una fijación con Malvinas. Varios de sus amigos pelearon en las islas y él mismo zafó

[43] Citado en Oscar Finkelstein, *Crónica de un sueño,* AC Editora, Bs. As., 1994.

de ir por muy poco. “Me interesa con las canciones hacer lo mismo que los yankees hicieron con Vietnam. Allá los cagaron a tiros pero ellos te filman películas onda Rambo y se sienten re orgullosos de sus héroes. Por otro lado, a veces pienso que los pobres correntinos que viajaron a Malvinas a puro huevo se cargaron unos cuantos. Me los imagino tirando y festejando como si hubieran metido un gol”, dice en una entrevista con la autora de este texto.

“Si ustedes son la patria, yo soy extranjero”, cantaba Charly García a mediados de los setenta. No estaba dispuesto a compartir la patria con quienes se la usurpaban a los deseredados. Pedro no parece poder decir palabras tan tajantes. Abandonado por el pasado, apenas puede con la batalla por ese sentido que el rock sí disputó aún con todas sus contradicciones. Ni chico ni adulto, ni de derecha ni de izquierda, ni integrado a la vida nacional ni contenido entre sus pares ni posibilitado de habitar nuevas comunidades: Pedro no logra salir de su condición fantasmal, está vivo pero actúa como un zombi. Sobre el final de la película, cuando parece haber encontrado un lugar propio, en el campo y con su familia, el pasado vuelve: sobre la mesa ve el cortaplumas de su amigo caído en Malvinas. ¿No hay escapatoria posible? ¿No hay lugar a donde huir? ¿No hay otra que ser un visitante?

**UNA CANCIÓN DE TREN LOCO**

Una de las canciones que Tren Loco dedicó a Malvinas se llama “Maniobras de guerra” y está incluido en el disco en “Carne viva”, año 2000:

“Orden 000, Sorteo 418/ Orden 001, Sorteo 754/ Orden 002, Sorteo 845/ Aquella mañana te despertaron/ Retumbando unos números raros/ Y sin darte cuenta siquiera/ Eras un nuevo soldado/ Muchos sueños se cortaron/ Otros se bifurcaron/ De repente te enrolaron/ Y en un buque te hacinaron/ Servicio militar, ¡qué asco me das!/ ¡Amor a la Patria! ¡Tomen sus armas! ¡A matar!/ ¿Dónde está el enemigo? ¿Lo borraron? ¿Lo cambiaron?/ Una bola de graves se hizo/ Entre oficiales, cabos, sargentos y tenientes/ ¡Ellos tienen enemigos!/ Y los tienen enfrente/ Son los zurdos, putos, cabecitas/ Y en especial, negros bolitas/ Tomen las armas, amor a la Patria. ¡Matar!/ Orden 019, Sorteo 727/ Orden 020, Sorteo 419/ Sin enemigos, sin banderas, sin fronteras/ Teniente, la consigna es: ¡Mate a cualquiera!/ Pasó el tiempo, mucho tiempo: Por la sangre de Carrasco la colimba quedó en nada/ Pero en mi mente sigue el recuerdo persistente/ De los pibes de Malvinas, los desaparecidos/ Pobres olvidados, los sobrevivientes.../ A los soldados como premio una chapita les tiraron/ Aquella mañana, cuando te sortearon/ Tus días quedaron contados/ Con esos putos números la vida te amarraron/ A un destino lejano, un extraño país/ En un frío lodo olvidado, los cuerpos amasijados/ 2 de Abril, día negro nacional.../ A veces, cuando analizo esta vida/ Dada vuelta y sin valores/ Me dan ganas de escapar/ Miro a un lado y a otro/ Tratando de buscar responsables/ ¿Y para qué?/ Las bestias del proceso/ Quemaron los ideales/ Junto a libros de Cortázar y Benedetti/ Nos llevaron a la guerra del ´82/ Nada para rescatar, sólo cadáveres para contar”.

“La herencia no es nunca algo dado, es siempre una tarea. Permanece ante nosotros de modo tan indiscutible que, antes mismo de aceptarla o renunciar a ella, somos herederos, y herederos dolientes, como todos los herederos”, escribe Jacques Derrida. Todos somos herederos dolientes de Malvinas. Hurgar en viejos textos, mirar y producir imágenes y ponerle el oído a las canciones puede ayudarnos a pensar y rediscutir en torno a los sentidos en pugna que rodean las islas: es una de las formas de no dejar a Pedro –y a todos los Pedros- a solas con sus fantasmas. Es uno de los modos de reconstruir ese “lugar propio”, el lugar utópico de la justicia.

## Actividades

**1.** Analizar la siguiente actividad propuesta para los alumnos:

¿Qué aspectos sobre Malvinas de los trabajados en el cuadernillo se ponen en juego en la siguiente actividad?

¿Cómo organizaría una secuencia de actividades en la que "Para polemizar por radio" sea la actividad central del trabajo con los alumnos?

### Para polemizar por radio

El 31 de marzo de 2002 José Pablo Feinmann, el co-guionista de la película *El Visitante*, escribió un artículo en el diario Página/12 titulado "La guerra y la gloria".

Les proponemos que los estudiantes imaginen que son los conductores del programa de radio "Combatientes" y escriben una columna para polemizar con el planteo de Feinmann. El objetivo es pensar ese texto como si fuera una columna para leer en el programa de radio. Algunas preguntas pueden servir para orientar la escritura: los conductores ¿estarían de acuerdo con definir a los soldados como "víctimas"? ¿Qué pensarían de la frase "no hay gloria en la que podamos ampararnos? ¿Qué dirían de la caracterización del contexto político que hace Feinmann? ¿Cómo piensan los conductores de "Combatientes" la experiencia bélica (tener presente el nombre y el slogan del programa de radio y la escena en la que entrevistan a Pedro)?También se puede proponer que los estudiantes elijan una canción para musicalizar la columna teniendo presente el tipo de programa. En la película, la cortina musical es el tema "Sólo le pido a Dios" de León Gieco.

### La guerra y la gloria (un fragmento)

"La guerra de Malvinas dejó una enorme cantidad de muertos en el territorio helado que se fue a reconquistar. Esos muertos fueron víctimas, pero no del ejército hiperprofesional británico que fácilmente los masacró, sino de una junta militar que los envió a morir como parte de un plan macabro para mantenerse en el poder (...) Hay una dolorosa paradoja que los ex combatientes de Malvinas deben sobrellevar: sufrieron y murieron (no por la soberanía y la gloria de la patria, como quisieron hacerlo y como reconfortaría creer que lo hicieron) sino como parte de un proyecto antidemocrático, bélico-político que buscó limpiar con una 'guerra limpia' los horrores de la 'guerra sucia'. Esto no le quita la dignidad a ninguno de los caídos. Al contrario, los queremos más por haber caído como víctimas de la debacle de un régimen tenebroso. Muchos argentinos quieren y abrazan a los argentinos de Malvinas porque –considera- son los 'otros desaparecidos', las 'otras' víctimas de la dictadura.

Quienes murieron en esa guerra no murieron por la causa justa: murieron como parte del plan de una junta macabra. Esto no quita honor ni jerarquía al padecimiento de los caídos, pero les quita gloria. Cosa que los vuelve más entrañables, más queribles para muchos de nosotros, que no sólo abominamos de la guerra sino muy especialmente de la junta genocida que la impulsó (...)

Luego ellos volvieron. Fue un regreso si gloria. Los años pasaron y algunos intentaron reivindicar una guerra que tuvo el fin pérfido de afianzar un régimen de crueldad y atrocidades si nombre. Otros asumen la verdad y asumen un camino extremo, que puede y debe ser evitado: el suicidio. La dura verdad que hay que sobrellevar en este país, es la que todos compartimos: no hay gloria en la que podamos ampararnos".

### 2. Las marcas de Malvinas en los territorios

En una de las escenas de la película *El Visitante*, el protagonista sueña con el cenotafio ubicado en la Plaza San Martín en la cuidad de Buenos Aires. En otra escena, lo va a visitar para buscar allí el nombre de su amigo caído en combate. Tal como se contó en el cuerpo central del cuadernillo, la construcción del cenotafio, inaugurado en 1990, fue motivo de varias polémicas. Las formas públicas de la memoria, que dejan sus marcas en los territorios donde se yerguen, no son inocentes. Los monumentos, las estatuas, los nombres de calles suelen ser terrenos de disputa sobre esas formas del recuerdo. En relación a esto y teniendo presente el debate citado en el cuadernillo, ¿qué actividades propondría a los alumnos para que indaguen sobre estos aspectos?

**3.** Seleccione otros recursos -que no sean películas-, para trabajar las distintas miradas sobre Malvinas. Por ejemplo canciones, consignas políticas, textos de ficción, etc. Pensar en cada caso cómo plantearía el trabajo con esos recursos.

- Como ejemplo de canciones, se podría trabajar con El Banquete (Virus), Reina madre (Raúl Porchetto), El visitante (Almafuerte), La hermanita perdida (Atahualpa Yupanqui), Comunicado 166 (Los Violadores), La carta perdida (Soledad), etc.

# bibliografía


*Speranza*, Graciela, Cittadini, Fernando, *Partes de guerra*, Norma, Buenos Aires, 1997.

*Kon*, Daniel, *Los chicos de la guerra*, Ed. Galerna, Bs. As., 1984.

*Lorenz,* Federico G., *Las guerras por Malvinas*, Edhasa, Bs. As., 2006.

*Gubern,* Rosana, *¿Por qué Malvinas? De la causa nacional a la guerra absurda*, FCE, Bs. As., 2001.

*Rozitchner,* León, *Las Malvinas: de la "guerra sucia" a la "guerra limpia",* CEAL, Buenos Aires, 1985.

*Pujol,* Sergio, *Rock y dictadura, crónica de una generación (1976-1983),* Emecé, Bs. As, 2005.

*Fernández Bitar,* Marcelo *Historia del rock en la Argentina*, Distal, Buenos Aires, 1999.

*Finkelstein,* Oscar *Crónica de un sueño*, Finkelstein, Oscar, AC Editora, Bs. As., 1994.

*Sanchez* Fernando y Riera Daniel, *Virus un generación*, Ed. Sudamericana, Bs. As., 1994.

*Cavanna* Esteban M., *El nacimiento del Punk en Argentina y la historia de Los Violadores*, de, Interpress Ediciones, Bs. As. 2001.

*Hassoun,* Jacques, *Los contrabandistas de la memoria*, Ed. de la Flor, Buenos Aires, 1996.

*Fogwill,* Rodolfo, *Los Pichiciegos*, Sudamericana, Bs. As., 1994.

*Feinman,* José Pablo "La guerra y la gloria", diario Página/12, suplemento Radar, 31 de marzo de 2002.

*Gamerro,* Carlos, "14 de junio, 1982. Tras un manto de neblina", diario Página/12, suplemento Radar, 16 de junio de 2002.

ESCUELA DE MECANICA DE LA ARMADA
ENRIQUE ANGEL SANCHEZ
14 - 06
VOLCAN

# *Papá Iván*
# Militancia y transmisión

*"Lo que has heredado de tus padres, conquístalo para poseerlo".*
*Goethe Fausto*

## De olvidos y transmisiones

El film *Papá Iván* de María Inés Roqué brinda la posibilidad de trabajar con dos grandes problemáticas actuales. En primer lugar, permite adentrarse en una pregunta que fue elidida en los inicios de la transición democrática y sobre la cual sólo se empezó a hablar a partir de la segunda mitad de la década de 1990. Nos referimos a la pregunta por la militancia política de los años sesenta y setenta. En particular, la película permite acercarse comprensiva y críticamente a la vez a los motivos y argumentos que sostuvieron quienes se volcaron a esa forma de la política revolucionaria que fue la lucha armada.

En segundo lugar, el film de María Inés Roqué ofrece la oportunidad de reflexionar sobre los procesos de transmisión y las relaciones entre generaciones. En particular, por lo que nos toca como sociedad, nos permite pensar la transmisión cuando la sucesión entre las generaciones se ha visto conmovida por la irrupción de violencias sociales y políticas que producen fracturas, y que alteran la cadena de transmisión entre generaciones.

En nuestro caso, las desapariciones forzadas ejecutadas desde el Estado en los años ´70, la violencia extrema y el régimen de terror han interrumpido esos procesos de transmisión. Es en estos casos, dice el psicoanalista egipcio Jacques Hassoun, que la tarea de transmisión se vuelve más urgente y necesaria, y se presenta como un trabajo, como un problema del que debemos ocuparnos socialmente.[44]

*Papá Iván* compone un relato sobre la militancia setentista, y en este sentido, su temática lo ubica como parte del espacio construido en la última década por las narrativas sobre aquella experiencia. Dentro de ese campo, tiene la peculiaridad del lugar desde el cual dirige su mirada, pues se trata de un examen sobre el pasado político y

**PAPÁ IVÁN, FICHA TÉCNICA**

Mediometraje Documental, Argentina – México, 2000
Duración: 55 min
Blanco y Negro / Color
Sonido: Estéreo
Dirección y guión: María Inés Roqué
Producción: Centro de Capacitación Cinematográfica, CONACULTA - Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.
Productores: Gustavo Montiel, Angeles Castro, Hugo Rodríguez
Productor asociado: David Blaustein
Edición: Fernando Pardo
Fotografía: Hugo Rodríguez, Carlos Arango
Sonido: Lena Esquenazi
Música: Pablo Flores Herrera

[44] Jacques Hassoun, *Los contrabandistas de la memoria*, Buenos Aires, de la Flor, 1996.

## NARRACIONES SOBRE LA MILITANCIA SETENTISTA

Libros

-Anguita, Eduardo y Caparrós, Martín, La voluntad. Una historia de la militancia revolucionaria en la Argentina, Buenos Aires, Norma, 1997-1998. Tres volúmenes (I:1966-1973; II: 1973-1976; III: 1976-1978).
-Calveiro, Pilar, Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años 70, Buenos Aires, Norma, 2005.
-Diez, Rolo, Los compañeros, México, Leega Literaria, 1987.
-Hilb, Claudia, y Lutzky, Daniel, La nueva izquierda argentina: 1960-1980 (política y violencia), Buenos Aires, CEAL, 1984
-Plis-Sterenberg, Gustavo, Monte Chingolo. La mayor batalla de la guerrilla argentina, Buenos Aires, Planeta, 2003.
-Pollastri, Sergio, Las Violetas del paraíso. Una historia montonera, Buenos Aires, El cielo por asalto, 2003.
-Seoane, María, Todo o nada, Buenos Aires, Planeta, 1991.

Films

-Cazadores de Utopías (Argentina, 1995), dirección de David Blaustein y guión de Ernesto Jauretche.
-Montoneros, una historia (Argentina, 1994), dirección de Andrés Di Tella y guión de Roberto Barandalla y Andrés Di Tella.
-Tosco, grito de piedra (Argentina, 1998), dirección de Adrián Jaime y Daniel Ribetti.

## FILMES DE HIJOS E HIJAS SOBRE LA MILITANCIA SETENTISTA

-Encontrando a Víctor (México, 2005), dirección y guión de Natalia Bruschtein,
-(h)Historias cotidianas (Argentina, 2001), dirección de Andrés Habegger y guión de Andrés Habegger y Lucía Puenzo.
-En ausencia (Argentina, 2002), dirección de Lucía Cedrón.
-Los rubios (Argentina, EEUU, 2003), dirección y guión de Albertina Carri.

familiar compuesto por la generación de los hijos e hijas de aquellos que fueron protagonistas políticos de los años ´70 en la Argentina. Estructurada más por preguntas que por afirmaciones, *Papá Iván* constituye una exploración cuyos rasgos la inscriben en un espacio de intervención que se expande más allá de los lenguajes del cine. Ese específico universo abarca formas de intervención muy variadas, como la misma formación de

la agrupación H.I.J.O.S. (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) en 1995, la práctica de los escraches, los emprendimientos artísticos (como los del Grupo de Arte Callejero), o peliculas como las de Albertina Carri, Natalia Bruschtein, Andrés Habegger o Lucía Cedrón entre otras expresiones. Se trata de acciones y/o narraciones que buscan intervenir sobre el abismo que ha separado el presente de la Argentina de su pasado reciente.

El film trabaja sobre un aspecto específico de ese abismo: la pregunta por quiénes fueron las víctimas del terrorismo de Estado. Al introducir esta pregunta debe desafiar los dos relatos construidos hasta entonces. Por un lado, aquellas reconstrucciones que presentaron a quienes sufrieron el terror estatal sólo en su carácter de víctimas. Por otro lado, la película debe también confrontar las versiones de la militancia sostenidas en la pura heroicidad y el sacrificio. Volver sobre la pregunta por la militancia implica volver sobre la pregunta por la política, y en el caso de los años setenta, por la política revolucionaria. La directora instala esta cuestión sin eufemismos, sin rodeos. Varios testimoniantes exponen la elección de Iván por la lucha armada, y su foto en un entrenamiento militar refuerza esta decisión de la directora de mostrar claramente las dimensiones de la elección de su padre.

## Breve sinopsis

*Papá Iván* es un film documental realizado por María Inés Roque a propósito de la muerte de su padre, Juan Julio "Iván" Roqué, dirigente de las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR) y de Montoneros. La película se estructura a partir de la lectura de la carta que Iván les dejó a sus hijos en agosto de 1972, un tiempo después de pasar a la clandestinidad. Con la lectura de la carta se empalman las imágenes de archivo de la vida política de la Argentina de los años ´60 y ´70, las fotografías del álbum familiar y los testimonios de familiares, amigos y compañeros de militancia. El resultado es un mosaico narrativo en el que todos estos elementos son dispuestos en un sutil juego de contrastes, de oposiciones, desplazamientos y flexiones que configuran un penetrante ejercicio de memoria.

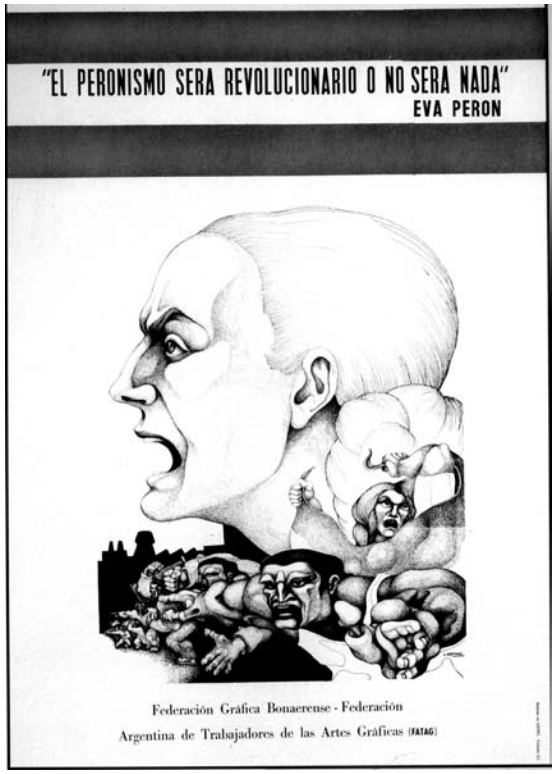
# El estado autoritario frente a la movilización popular

La película aborda los años que van de principios de la década de 1960 al 29 de mayo de 1977, día de la muerte de Iván Roqué. Se refiere, entonces, a una etapa precisa de la historia argentina reciente, signada por dos procesos: un Estado crecientemente autoritario y represivo, y su respuesta: la también creciente movilización social y participación política.

Desde el golpe de 1930, pero sobre todo desde el golpe de 1955, para Pilar Calveiro se desarrolla en la Argentina un proceso de militarización del Estado y la política que será la base del *poder desaparecedor*: "El bombardeo de la Plaza de Mayo, repleta de civiles antes del golpe, y los fusilamientos de José León Suárez contra peronistas —que intentaban su propio golpe de Estado— después, marcaron nuevos rangos de la violencia política. La proscripción del peronismo fue algo más que su exclusión electoral y comprendió un verdadero proceso de desaparición: el secuestro del cadáver de Evita, la prohibición de toda mención al nombre de Perón, la exclusión de la simple palabra 'peronista', que se estableció en octubre del mismo año del golpe, todo tendía a sugerir que el poder podría *desaparecer por decreto* aquello que no podía controlar. El uso de una violencia inusitada y el desconocimiento liso y llano de un grupo ostensiblemente mayoritario favorecieron una visión binaria, ya añeja, que se expresó ahora bajo la supuesta antinomia entre peronistas y antiperonistas".[45] Con el golpe de 1966 se buscó fortalecer este derrotero, pues el gobierno militar decretó "el agotamiento democrático, reiterando el mecanismo de *desaparecer* lo inmanejable. Ante la imposibilidad de desaparecer al peronismo, que reaparecía en las alianzas políticas y la lucha sindical, se optaba por *desaparecer la democracia e incluso la política*".[46]

Este proceso autoritario y represivo encontró una respuesta hacia fines de los

[45] Pilar Calveiro, Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años 70, Buenos Aires, Norma, 2005, p. 28.
[46] Ibídem, p. 30.




años sesenta. Dice Calveiro: "Las gigantescas movilizaciones de protesta del Cordobazo, en mayo de 1969, reunieron la fuerza del sindicalismo combativo con la del movimiento estudiantil. 'Obreros y estudiantes, unidos y adelante', la vieja consigna de la izquierda se hacía realidad en las calles de Córdoba. Una verdadera insurrección popular, con combates que duraron dos días. (…) La política *desaparecida*, cuya vida había subsistido sólo de manera *subterránea, reaparecía*, a pedradas y a tiros. *Reaparecía*, además, *mutada* en otras formas de politización y organización. La violencia militar comenzaba a reproducirse y encontrar respuesta, también violenta, desde otros sectores de la sociedad".[47]

Tanto la política autoritaria y represiva, como la respuesta popular -por cierto también violenta- aparecen en el film de María Inés Roqué a partir de las imágenes de archivo que interrumpen, como noticias -y de hecho la directora apela al noticiero cinematográfico de la época, *Sucesos Argentinos*-, el despliegue narrativo articulado en torno a los testimonios y la lectura de la carta. Pero antes que elementos que sirvieran a una reconstrucción plena del contexto, funcionan más bien como elementos de un diálogo -pleno de roces- con los argumentos de la carta y de los testimoniantes. Los hechos seleccionados hablan todos de la violenta historia de aquellos años: golpe de 1966, la Noche de los Bastones Largos, el Cordobazo.

La película *Papá Iván* se despliega, entonces, en un período de la historia argentina caracterizado por un vasto y profundo movimiento de activación política y social y de contestación cultural, que implicó una ampliación de los espacios de intervención pública. En opinión de la mayoría de quienes han investigado el período, dicho proceso de movilización político-social tuvo como signo distintivo la confluencia entre distintos sectores sociales y políticos, en parti-

[47] Ibídem, p. 37.

cular entre los trabajadores y la juventud universitaria, y entre importantes sectores del peronismo y la izquierda. La heterogeneidad y la multiplicidad de formas de movilización fueron, de ese modo, rasgos destacables de aquellos años.

La trayectoria del padre de la directora, Julio Roqué ejemplifica este signo de la época, la inquietud social y la creciente preocupación política. También expresa esos encuentros entre sectores sociales y políticos que hasta entonces se habían enfrentado, y la radicalización de los grupos contestatarios. Todo ello en un contexto en el que crecen la represión y el autoritarismo, en especial desde el golpe militar de junio de 1966, contexto que aparece en varios pasajes del film, sea a través de los relatos de sus compañeros de militancia, sea por medio de los pasajes que la directora-hija lee de la carta que les dejara. Militante universitario de izquierdas (anarquista primero, de la izquierda marxista luego), para fines de los años ´60 Julio Roqué forma parte de los grupos estudiantiles de choque que se enfrentan a las fuerzas de seguridad durante las movilizaciones antidictatoriales; inmediatamente participa de la fundación de las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR), un grupo con concepciones marxistas pero que se identifica con el peronismo y que, años después, se fusiona con Montoneros. En esta última organización, Roqué llega a integrar la conducción nacional hacia 1976-1977.

**EL CORDOBAZO**

"Movilizadas las bases y en vista del creciente descontento popular contra las autoridades locales, los sindicatos cordobeses proclamaron una huelga general de 48 horas que debía iniciarse el 29 de mayo, es decir la víspera de la proyectada huelga nacional.
En la mañana del 29 se produjeron choques entre los estudiantes y la policía [...] Al intervenir en las refriegas los obreros en huelga [...] los choques se propagaron en toda la zona céntrica y empezaron a surgir barricadas. A mediodía más de 4000 obreros [...] llegaron al centro, aislaron a la fuerza policial y la obligaron a retirarse. A las 13 los obreros y estudiantes ya controlaban un área de 150 manzanas en el centro de la ciudad. Por la tarde, el ejército inició la operación en esa zona y al caer la noche los manifestantes se habían retirado a los suburbios, donde atacaron comisarías [...] El 'Cordobazo' terminó el sábado 31, con un saldo de unas 300 personas detenidas por los militares, tal vez alrededor de 30 muertos y no menos de 500 heridos.
En términos generales, el Cordobazo significó el principio del final de la 'Revolución Argentina'. Ante todo, y más inmediatamente, destrozó la imagen de invencibilidad del régimen y puso fin a la desmoralizadora apatía y a la sensación de impotencia cívica inculcadas por tres años de 'paz' impuesta por los militares [...] Krieger Vasena y todo el gabinete renunciaron casi al instante de los acontecimientos. El Cordobazo demostró también la desavenencia que separaba a grandes sectores de la sociedad argentina y un Estado cada vez más aislado, arrogante y carente de legitimidad [...]
Para las fuerzas armadas lo más inquietante tal vez fueron la impredicibilidad, la ferocidad y la índole descontrolada de la conmoción. Si bien los hechos ocurrieron formalmente en el marco de los llamamientos lanzados por los sindicalistas y los partidos políticos opositores, la movilización misma desbordó los canales normales de la protesta y la oposición. La experiencia de los años siguientes demostraría con más contundencia aún las dificultades que suponía canalizar e institucionalizar esa protesta".

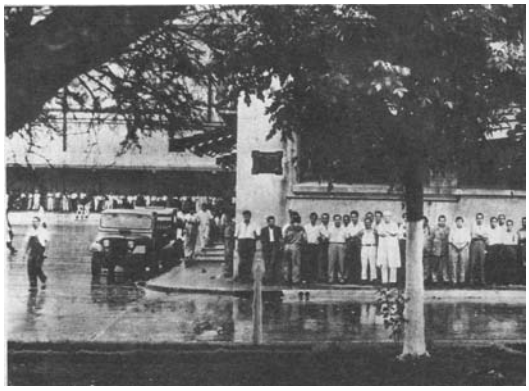
Daniel James, *Resistencia e Integración. El peronismo y la clase trabajadora argentina 1946-1976*, Buenos Aires, Sudamericana, 1990, pp. 294-296.

La directora establece una secuencia entre las imágenes de archivo de la política represiva y las explicaciones que Iván esgrime para justificar su elección de la lucha armada y su pase a la clandestinidad: "Es que cuando caducan todos los subterfugios y todos los engaños porque el pueblo los ha conocido todos, cuando todas las trampas y mentiras han sido agotadas aflora la verdad. Y la verdad del sistema capitalista es la violencia", lee María Inés de la carta de su padre mientras se suceden las escenas de la represión política.

## LOS SECTORES COMBATIVOS DEL MOVIMIENTO OBRERO

Las formas que adoptó tal movilización fueron diversas, pero destaca entre ellas el surgimiento de este nuevo activismo sindical, que se manifestó sobre todo en el interior —Córdoba y zona industrial del Paraná— pero que también impactó en el gran Buenos Aires hacia 1972, 1973. El antecedente inmediato de este nuevo activismo seguramente fue la CGT de los Argentinos, pero los casos más resonantes de estas nuevas prácticas sindicales, que redundaron en direcciones combativas de corte clasista o del sindicalismo de liberación, fueron las experiencias "clasistas" de SITRAC y SITRAM, del SMATA cordobés que dirigía René Salamanca y el Sindicato de Luz y Fuerza de Córdoba, bajo la dirección de Agustín Tosco. En todas ellas las bases peronistas elegían democráticamente a sus más honestos dirigentes, muchos de ellos ideológicamente de izquierda y capaces de ensanchar el abanico de alianzas de estas nuevas tentativas sociopolíticas.

Una vasta agitación se desplegó en las zonas rurales del noreste —Formosa, Chaco y Misiones—, donde arrendatarios y colonos se movilizaron y organizaron en las Ligas Agrarias, a fin de no ser desalojados o para conseguir mejores precios para el algodón y la yerba. En las zonas urbanas crecía la agitación estudiantil y el reclamo y autorganización de la gente de los barrios y villas de emergencia.



## LA NUEVA OPOSICIÓN: CONFLUENCIA GENERACIONAL Y SOCIAL

"En esta *nueva oposición* convergían dos generaciones políticas, y si había un elemento común que las caracterizaba, era la profunda desconfianza hacia la democracia y todo el sistema político liberal, así como también un gran menosprecio hacia sus instituciones fundamentales: los partidos políticos (...).

Una de estas generaciones, que se gesta al calor de la Resistencia Peronista luego del golpe del ´55, había presenciado cómo era derrocado el gobierno peronista por una coalición de las Fuerzas Armadas, la Iglesia Católica y todos los partidos políticos, levantando las banderas de la libertad y la democracia.

También fue testigo de que en base a esta supuesta defensa de la democracia, se bombardeó Plaza de Mayo matando e hiriendo a cientos de inocentes manifestantes, se fusiló (...).

La segunda generación política es la que absorbe toda la campaña propagandística, periodística y publicitaria para desprestigiar al gobierno de Illia (...).

*La noche de los bastones largos* y la permanente represión física e ideológica en el ámbito universitario agrega un nuevo elemento: el ingreso masivo de estudiantes universitarios a la lucha antidictatorial. Este movimiento estudiantil, a poco de ponerse en marcha se plantea *la revalorización de la experiencia histórica,* y se peroniza masivamente. Adhiere entusiastamente a la experiencia de la CGTA y se incorpora definitivamente a las luchas populares en las jornadas de mayo del '69. Es la generación del *Cordobazo*".

Oscar Anzorena, *Tiempo de violencia y utopía (1966-1976)*, Buenos Aires, Contrapunto, 1988, pp. 78-81.

Si como decía Calveiro, una de las características de la época fue el encuentro entre estudiantes y obreros, otros encuentros son también significativos. Importantes sectores de la Iglesia católica formalizaron en 1968 el Movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo, adhiriendo a la "teología de la liberación" y apoyándose en el Concilio Vaticano II. Estos sacerdotes que se inclinaban por lo que en la época se llamó "la opción por los pobres" fueron también el puente para el acercamiento entre los jóvenes católicos y el peronismo, al producir una relectura de ese movimiento en clave revolucionaria. También los intelectuales y artistas se volcaban decididamente a conectar sus prácticas con la política revolucionaria y vincularse con los sectores populares. El resultado fueron experiencias como las del Cine Liberación, el Cine de Base, la muestra colectiva Tucumán Arde, o el Semanario de la CGT de los Argentinos que dirigiera Rodolfo Walsh. Esas diversas expresiones de la movilización social y política se inscribieron, también, en un clima epocal de alcance planetario, desde las luchas de liberación nacional en Asia y África y la Revolución Cubana al mayo francés de 1968, la Primavera de Praga y el autonomismo obrero italiano de 1969, pasando por los movimientos por los derechos civiles en Estados Unidos, los movimientos feministas y las diversas formas de rebeldía juvenil.

De entre estas distintas formas de intervención, el film de María Inés Roqué se detiene en la que fue la elección de su padre, la lucha armada, una de las más radicalizadas. Pero ha medida que la película se desarrolla, tanto los motivos como las implicancias de la lucha armada, en tanto práctica política que aspira a la transformación social en sentido revolucionario, es puesta en entredicho. María Inés no se conforma con las argumentaciones de su padre y de sus compañeros de militancia. A sus relatos los flexiona con sus propias preguntas. En ese proceder es donde se funda la posibilidad de la transmisión.

# Lo político
# Sentidos en pugna

"De las numerosas formas de desobediencia que se practicaron en la sociedad, la más radical y confrontativa fue la de los grupos armados, cuya práctica puede entenderse, a la vez, como respuesta y como continuación de la lógica violenta que predominó en la política argentina a lo largo del siglo XX"[48] sostiene Pilar Calveiro.

El film de Roqué, de cierta manera, parece discutir todo el tiempo con esta afirmación, sometiendo las razones y las consecuencias de la política armada a un examen intenso.

## *Política y vida cotidiana*

La película plantea, claramente dos momentos: el antes y el después del pase a la clandestinidad. Parte importante de la trama se desarrolla en relación a esta oposición entre el antes y el después a ese día de 1971 relatado, no por quienes lo acompañaron en esa empresa, sino por la persona que se negó a seguirlo, la madre de la directora, Azucena Rodríguez, lo que nos habla, también, de una oposición que irá tomando el centro de la escena, una oposición entre dos modos de entender lo político.

Si todo el film es un intento por conocer y reconocer al padre, de comprenderlo en sus dimensiones políticas y personales, en la primera parte de la película, ambas dimensiones -la personal/familiar y la política- marchan juntas y se implican mutuamente: la politización de Iván, su crecimiento como militante es acompañado por los relatos de quienes lo conocieron entonces, sus amigos y amigas, sus alumnas, y fundamentalmente, la mamá de María Inés. Esos relatos sirven para restituirle a Julio Roqué la dimensión humana, con sus pasiones, sus gustos, su labor docente, las relaciones con su pareja y con sus hijos, etc.. y son acompañados por imágenes de una escuela, de una fiesta y algunas fotos familiares que dan cuenta de la vida cotidiana.

Esta imagen de los primeros tiempos contrasta con la que sobreviene cuando Iván Roqué pasa a la clandestinidad. Además de ser un momento clave en la vida de todos los integrantes de la familia, de ser el momento a partir del cual surge la inquietud por la ausencia, es también el momento que la autora-directora elige para su acercamiento crítico-comprensivo a los modos de entender y practicar la política por parte de la guerrilla. Un acercamiento que, como en el resto del film, se ejecuta a partir de un juego de oposiciones. Ya mencionamos la oposición entre el

48 Ibídem p. 97

hecho de pasar a la clandestinidad y quien lo narra, que es quien se opone a esa política, la madre. A ese contraste se suma otro, el tramo de la entrevista en el que uno de los ex compañeros de militancia de Iván, quien compartió con él el pase a la clandestinidad, frente a la pregunta de María Inés "¿era de día?" responde: "No, creo que fue de noche, pero realmente recuerdo no lo recuerdo... ¿tiene mucha importancia?". "Sí, para mí, sí —replica María Inés— para mí es como… el momento en que ya no se pueden conciliar la vida familiar y la actividad política".

"No creo que nadie odie la violencia más que yo, hijos, créanme, más ahora que me he visto obligado a ejercerla durante tanto tiempo y que he visto caer en la lucha a mis más queridos compañeros. Pero en el año 1966, cuando los militares tomaron directamente el poder en la Argentina usando la fuerza como única justificación y sostén comprendí que estaban definitivamente cerradas todas las vías pacíficas", lee la directora-hija de la carta que le dejó su padre. Pasajes de la carta que son pasajes en las formas de la militancia y en las propias subjetividades. Pasajes que, además, señalan otros desplazamientos, desde aquella imbricada relación entre vida cotidiana y politización mostrada en los primeros tramos del film, hacia una oposición creciente entre ambas esferas de la vida de Iván Roqué. La vida cotidiana, la vida familiar, la atención a los hijos es arrancada, amputada de las opciones políticas. Entre aquellos que eligen la vía armada, la vida cotidiana no parecer formar parte del horizonte de lo que requiere urgente transformación.

El juego de oposiciones continúa con el contraste entre el pase a la lucha armada del padre y la firmeza de la madre en su rechazo a la violencia; en este tema y en otros el discurso de la madre replica la escisión entre política y vida cotidiana con la posibilidad de la politización de lo cotidiano. "Tiene sentido la lucha que hacés cada día, con tus hijos, con lo que hacés, con lo que piensas, con lo que construyes…", dice Azucena durante uno de los tramos de la entrevista, y muestra en la decisión materna que otras opciones y alternativas políticas existieron entonces. Un contraste que expresa las diferentes formas de entender y practicar la política, diferencias que conllevaban vitales decisiones vinculadas a las subjetividades que estaban en juego. Es significativo el siguiente tramo del diálogo con la madre: "yo no podía permitir que ustedes vivieran los controles que había en Devoto para verlo (se refiere a la detención de Iván en la cárcel) y (él) me contestó que yo era una burguesa y que no entendía nada y que los hijos de los revolucionarios iban allá y cantaban el himno montonero".

## Política armada y subjetividad

En su carta Iván dice: "Desde 1969 comencé a comprender que no podría conciliar mi vida con ustedes por un lado, con la lucha armada clandestina por otro. Pero pude conciliarla, a duras penas, hasta mediados de 1971. Éstos fueron dos años muy hermosos y muy duros para mí y también para la mamá, que compartía conmigo algunos secretos y todas las preocupaciones. Comprendíamos cuáles eran los desenlaces posibles. Nos queríamos y nos respetábamos mucho. Los dos éramos revolucionarios, pero sabíamos que ella no podría seguirme en la forma de lucha que yo había elegido. Ella tuvo siempre una imposibilidad constitucional para ejercer la violencia".[49] Las últimas líneas de este fragmento son leídas por la hija en la película, pues ponen en primer plano la relación entre política y subjetividad.

Las palabras de María Bournichón, quien realizaba apoyatura logística a FAR y Montoneros -y a quien el propio Iván, como signo de respeto, llamaba *El oráculo de Delfos*- sirven a modo de definición de esa subjetividad política producida por la política inherente a la lucha armada: "Iván era un tipo de una disciplina muy fuerte y una capacidad para no demostrar sus sentimientos. Ser revolucionario era, para él, parte de un control...".

Pilar Calveiro señala, al respecto que "vale la pena detenerse en la denominación de Ejército, ya que ésta correspondía a una concepción central en los grupos de vanguardia de esos años, que suponía la necesidad de librar una guerra popular y prolongada".[50] Ejército Revolucionario del Pueblo, Fuerzas Armadas Revolucionarias, Fuerzas Armadas Peronistas, Fuerzas Armadas de Liberación, y aún el propio nombre Montoneros refiere a una situación de guerra civil durante el siglo XIX. Estas denominaciones no eran ingenuas ni carecían de efectos: el militante (como sujeto político) fue paulatinamente reemplazado por el combatiente (como sujeto soldado). Esta subjetividad política se correspondía, afirma Calveiro, con el predominio de "una concepción foquista adoptada por las organizaciones armadas" que suponían que "del accionar militar nacería la conciencia necesaria para desatar la revolución social", por lo que priorizaban "lo militar sobre lo político".[51] Y "esta preeminencia [de lo militar sobre lo político] contribuyó a desarrollar una práctica y

[49] Carta de Julio Roqué a sus hijos, citada en Gregorio Levenson y Ernesto Jauretche, *Héroes. Historias de la Argentina revolucionaria*, Buenos Aires, Ediciones del Pensamiento Nacional, 1998, p. 180.
[50] P. Calveiro, op. cit., p. 97.
[51] Ibídem, p. 125.

**LA NUEVA IZQUIERDA**

" (...) No fue a continuación de la llegada de los guerrilleros de Fidel Castro y el 'Che' Guevara al poder, pero sí rápidamente, a medida que la revolución se radicalizaba, se hacía más enconado el enfrentamiento con los Estados Unidos, y los jóvenes líderes cubanos comprimían y esquematizaban la experiencia que los había llevado al triunfo de acuerdo con un modelo simple y heroico, apto para toda América latina. Y en todo el subcontinente, 'recogiendo expresiones fugaces o sistemáticas de los jefes victoriosos, estudiando los documentos políticos que emiten, asimilando conceptos de una literatura extraoficial pero apadrinada desde la isla y emocionados por los reflejos líricos de la hazaña', los jóvenes de una 'nueva izquierda', más radical que la izquierda tradicional, comenzarán a concebir el futuro en términos de una ruptura general, la Revolución, y a criticar el presente —y los frentes democráticos, los compromisos, los regateos políticos, todo lo que se asociaba con el progresismo, en suma— a la luz de ese futuro".

Carlos Altamirano, *Bajo el signo de las masas (1943-1973)*, Buenos Aires, Ariel, 2001, pp. 88-89.

una concepción militarista y autoritaria en el seno de las organizaciones. Su expresión más clara consistía en considerar básicamente la política como una cuestión de fuerza y de confrontación entre dos campos: amigos y enemigos".[52]

Pero, continúa Calveiro, "la diferencia entre reconocer el sustrato violento y militar en que descansa todo poder y suponer que la política se reduce a lo militar radica en que, precisamente, el poder presupone lo militar, pero no se reduce a ello".[53] Las organizaciones armadas operaron esta reducción de lo político a lo militar, tal como se aprecia en algunos pasajes de la carta que lee la directora. Reducción que conllevaba otro problema: la convicción de la inexorabilidad del triunfo. La lógica que primó en las organizaciones armada sus-

**LA CARTA DE ROQUÉ**

"Mil veces había repudiado nuestro pueblo a quienes se aferraban al poder. Fue repudiado 'institucionalmente' y desorganizadamente violento en otras ocasiones. Cuando el peronismo aparecía como una amenaza electoral, se lo proscribía. Cuando, por un descuido ganaba una elección, se la anulaba. El fraude, las trampas y las proscripciones se respaldaban sólo con las bayonetas y en los dólares de los grandes monopolios. Los golpes militares preventivos o punitivos tenían siempre el mismo objeto; impedir que las mayorías peronistas llegaran al poder. Estos fueron algunos de los indicios que nos hicieron comprender la dimensión revolucionaria del peronismo y de Perón, cuya lúcida política era el mayor dolor de cabeza de los militares en el poder. Pero siempre les quedaba el recurso decisivo: la fuerza."

Fragmento de la Carta de Julio Roqué a sus hijos, en Levenson, Gregorio y Ernesto Jauretche, *Héroes. Historias de la Argentina revolucionaria,* Buenos Aires, Ediciones del Pensamiento Nacional, 1998, p. 178.

[52] Ibídem, p. 125.
[53] Ibídem, p. 158.

pendió todo criterio de realidad, y acomodó la lectura de los acontecimientos al supuesto cumplimiento de sus propias proyecciones. Entre estas últimas, lo inexorable del triunfo popular se conformó como una de las características principales de la militancia setentista, tal como aparece, por ejemplo, en el relato de uno de los compañeros de Iván, cuando afirma que en aquel momento no creían que los iban "a hacer sonar", que estaban seguros de la victoria.

Esta característica del triunfo inexorable se vinculaba con la imagen del héroe y del sacrificio como rasgos modélicos del militante-combatiente. La directora interviene activamente sobre aquellos testimonios que tienden a reproducir los relatos hoy dominantes sobre la militancia. Sus preguntas provocan un cortocircuito en los relatos constituidos en torno a la militancia y los héroes. Como cuando interrumpe a otro compañero de su padre para preguntarle cómo fue participar con Iván en una acción armada. "¿Cómo, cómo fue? No sé cómo decirte…", responde un desconcertado entrevistado; preguntas que introducen las tramas ocluidas de aquella historia, que conmueven en el sentido de sacudir una memoria repetida en sus relatos.

Al mismo tiempo, la figura del héroe y la percepción de la política como una guerra entre ejércitos, son contrastados con otro modo más silencioso, si se quiere, de concebir la política y la vida cotidiana, ejemplificada por la madre, cuyo testimonio crece en relevancia a medida que los contrastes se producen y ciertos acontecimientos relatados hacen avanzar la trama. No es que María Inés no reconozca la abnegación y la convicción de su padre: los relatos sobre su muerte son elocuentes y sirven como un homenaje a quien pelea por sus convicciones. La elección de cerrar el film con las últimas palabras de la carta del padre, últimas palabras que tiene María Inés de él, confirman el reconocimiento, pero, a su vez, la directora-hija no deja de plantear toda su criticidad al "apartamiento del mundo" que significó la política armada, la clandestinidad, la lucha política como guerra entre ejércitos.

A medida que se despliega la película se produce un deslizamiento de la pregunta por la ausencia: ya no se trata, solamente, de la ausencia de Julio Roqué como padre, sino que la misma está conectada con otra cuestión, la de la ausencia, en la política armada, de una politización de lo cotidiano. El abandono al que se refiere el film no es sólo el abandono de la responsabilidad del padre, sino también el abandono en tanto práctica de una política que producía un corte entre lo público y lo privado, y que sacrificaba la vida cotidiana como si allí no hiciera falta producir ninguna emancipación. Lo que aparecía aunado en los primeros tramos del film que se ocupaban de los años en que Iván se convertía en militante, se escinde bajo los imperativos de la política como guerra.

# Transmisión

El film de María Inés Roqué constituye un excelente ejemplo de intervención sobre los relatos y residuos del pasado con el propósito de lograr lo que Jacques Hassoun denomina "una transmisión lograda". Dice al respecto Hassoun, que "una transmisión lograda ofrece a quien la recibe un espacio de libertad y una base que le permite *abandonar (el pasado) para (mejor) reencontrarlo*".[54]

Pues la transmisión sólo es posible a partir de la introducción de diferencias en la herencia recibida: "(...) la transmisión constituiría ese tesoro que cada uno se fabrica a partir de elementos brindados por los padres, por el entorno, y que, remodelados por encuentros azarosos y por acontecimientos que pasaron desapercibidos, se articulan a lo largo de los años con la existencia cotidiana para desempeñar su función principal: ser fundantes del sujeto y para el sujeto".[55]

De tal manera, la transmisión es una dimensión inescindible de los procesos de constitución subjetiva. Sobre algunos de los aspectos de la configuración subjetiva en los procesos de transmisión quisiéramos detenernos en la parte final del análisis de *Papá Iván*.

## Ausencia e identidad

El propósito de *Papá Iván* es, tal como la directora señala en varias oportunidades a lo largo de la película, dar cuenta de la ausencia de su padre. María Inés Roqué sabe que su padre murió, luego de sostener un largo tiroteo con las fuerzas militares que habían cercado la vivienda donde residía, pero la ausencia de la que la directora quiere dar cuenta, en principio, es la de su padre como padre, de allí el título.

Explicar esa ausencia es también reponer una genealogía, confirmar un lugar para la propia realizadora del film. "La mirada de tus padres te confirma, te hace, te construye…", dice María Inés en un pasaje inicial del film, estableciendo de ese modo los profundos alcances -subjetivos, identitarios- que tuvieron para ella la ausencia paterna. Explicar esa ausencia es, por ello, comprender los motivos de la decisión que llevaron a Iván Roqué a dejar a su familia, es decir, comprender las razones y los hechos de su militancia. Una militancia que, como el propio Iván expone en la carta que les dejó a sus hijos antes de partir, a pesar del dolor personal lo obligaba a la clandestinidad.

[54] J. Hassoun, op.cit., p. 17.
[55] Ibídem, pp. 121-122.

Comprender las razones, los motivos que hicieron a su padre elegir la militancia armada se convierte en una tarea biográfica, en dotar a Julio Roqué de una biografía, esa que faltó en los años ´80. Por ello, todo el film es un intento por conocer y reconocer al padre, de comprenderlo en sus dimensiones políticas y personales.

Para esa tarea de comprensión, María Inés cuenta, en primer lugar, con la carta que les dejó su padre. En ella, Iván expone sus razones para optar por esa particular forma de militancia que es la lucha armada, argumentando el abandono de los hijos en virtud de las necesidades de la causa revolucionaria y apelando a un futuro entendimiento de esa razones por parte de sus hijos.

Junto a la carta, la directora tiene también los relatos de quienes lo conocieron y compartieron aquellos años de militancia. Son relatos sobre su padre que ha escuchado, repetidamente, desde pequeña: "Me pasé la vida en México, y las veces que fui a Argentina, conociendo gente que me miraba como a la hija de un héroe", sentencia María Inés en los tramos iniciales del documental.

Tanto la carta como los relatos sobre su padre son elementos que deben ser interrogados en función de la reconstrucción de su propia biografía. Lo que se juega en la "ausencia del padre" es el hueco narrativo de la propia identidad de la directora. Comprender esa ausencia no puede limitarse, entonces, a repetir ni las razones del padre ni los relatos del héroe. Significa inscribir, en la reconstrucción biográfica del padre, las preguntas de la hija. De tal forma, esa biografía de Julio Roqué que es el film *Papá Iván*, contiene una fuerte dimensión autobiográfica para María Inés, en tanto conecta de modo explícito el problema de la ausencia con el de la identidad. La pregunta por quiénes fueron aquellos militantes es también una pregunta por quiénes son aquellos que componen la generación siguiente, la de los hijos e hijas en sentido amplio.

## Testamento y legado

Una carta dejada como testimonio, como testamento. Escrita, por un lado, como modo de cicatrizar el daño que sabe provocará su ausencia. La carta de Julio Roqué a sus hijos se inicia con el siguiente párrafo: "Les escribo esta carta por temor a no poder explicarles nunca lo que pasó conmigo, porqué los dejé cuando todavía me necesitaban mucho y porqué no aparecí a verlos nunca más". La carta también expresa una voluntad, una necesidad de ser recordado. Pero al mismo tiempo es un escrito que porta un mandato, un qué y cómo recordarlo: "Bueno queridos hijos, ahora que les he dicho todo esto, me quedo más tranquilo y si me toca morir antes de haber vuelto a verlos, estén seguros de que caeré con dignidad y que jamás tendrán que avergonzarse de mí"[56], se escucha la voz en *off* de María Inés al leer fragmentos de la carta.

[56] Carta de Julio Roqué a sus hijos, op. cit., p. 174.

Frente a ese mandato, a ese testamento, la directora produce una flexión o un desplazamiento. "Una vez dije que preferiría un padre vivo que un héroe muerto", declara quien no acepta sin más ni el relato paterno ni el de los ex compañeros de militancia, sino que los pone en duda, los explora a través de un juego de contrastes. El primer contraste es el de confrontar el discurso heroico con su insuficiencia para explicar no sólo la experiencia setentista, sino la propia historia de María Inés.

Para desmontar esa visión heroica del padre, la directora pone en primer plano aquellos elementos constitutivos de la figura del héroe, como el coraje y la actitud sacrificial. Ante el mandato de recordar a su padre como mártir, María Inés Roqué produce un desplazamiento a través de un doble procedimiento.

Por un lado, incluye el testimonio de Miguel Bonasso, quien define a Iván Roqué como alguien que tenía "una gran temeridad, una gran audacia, un enorme coraje personal", para luego enfatizar, en relación a las circunstancias de su muerte, su arrojo y sacrificio. Pero Bonasso recurre también a dos lugares tradicionales del discurso del héroe: el reconocimiento que de él hace "el enemigo" y el contrapunto con la figura del traidor. De allí que en su testimonio, Bonasso reafirme la heroicidad de Iván Roqué por medio de las palabras halagadoras de los militares que participaron del cerco y el tiroteo que finalmente acabó con la vida del dirigente montonero; militares que en cualquier otro contexto narrativo hubiesen sido tratados por lo que hacían, o sea, como torturadores y asesinos. Por otro lado, María Inés Roqué decide relatar los últimos momentos de la vida de su padre a través del testimonio del "traidor", un ex Montonero que se encontraba detenido-desaparecido en la ESMA en esos años y que se habría convertido en colaborador.

Esta doble elección tiene el propósito de deconstruir esa mítica figura heroica de su padre con la que tuvo que crecer. No es que María Inés Roqué no crea que su padre murió heroicamente, y que lo hizo de acuerdo a sus convicciones. Lo que la directora no quiere que siga sucediendo es que ese relato heroico se repita infinitamente, siempre igual a sí mismo, transformándose en un obstáculo para la rememoración e impidiendo la construcción de la transmisión, tal como la define Jacques Hassoun en la frase antes citada. El propio Hassoun nos dice que "la prueba que la travesía de ese pase (del patrimonio entre generaciones) ha sido lograda se encuentra en ese mínimo desplazamiento (la inscripción de una diferencia): eso es lo que se llama subjetivar –"individualizar"– una herencia a fin de poder reconocerla como propia".[57]

[56] J. Hassoun, op. cit., p. 128.

**EL TRAIDOR Y EL HÉROE**

"El 2 de agosto de 1824 se reunieron los conspiradores. El país estaba maduro para la rebelión; algo, sin embargo, fallaba siempre: algún traidor había en el cónclave. Fergus Kilpatrick había encomendado a James Nolan el descubrimiento de este traidor. Nolan ejecutó su tarea: anunció en pleno cónclave que el traidor era el mismo Kilpatrick. Demostró con pruebas irrefutables la verdad de la acusación; los conjurados condenaron a muerte a su presidente. Éste firmó su propia sentencia, pero imploró que su castigo no perjudicara a la patria.

Entonces Nolan concibió un extraño proyecto. Irlanda idolatraba a Kilpatrick; la más tenue sospecha de su vileza hubiera comprometido la rebelión; Nolan propuso un plan que hizo de la ejecución del traidor el instrumento para la emancipación de la patria. Sugirió que el condenado muriera a manos de un asesino desconocido, en circunstancias deliberadamente dramáticas, que se grabaran en la imaginación popular y que apresuraran la rebelión. Kilpatrick juró colaborar en ese proyecto, que le daba ocasión de redimirse y que su muerte rubricaría.

Nolan, urgido por el tiempo, no supo íntegramente inventar las circunstancias de la múltiple ejecución; tuvo que plagiar a otro dramaturgo, al enemigo inglés William Shakespeare..."

Fragmento de Jorge Luis Borges, "Tema del traidor y del héroe", en *Artificios* (1944), en Jorge Luis Borges, Obras Completas, 1, Buenos Aires, Emecé, 1989, pp. 496-498.

## *Un trabajo de rememoración*

El filme es un ejercicio de rememoración que, como plantea el filósofo francés Paul Ricœur, implica un recorrido. Ese itinerario de la memoria aparece de manera explícita en las escenas de viaje: una sucesión de copas de árboles, imágenes captadas por la cámara a través de la ventanilla del tren que une Once con Haedo, escenas desde el colectivo, el viaje de la misma María Inés hasta la casa donde murió su padre ese otro 29 de mayo, el de 1977. Para Ana Amado, en el film *Papá Iván* "cada secuencia es una estación del viaje que en sentido literal y figurado María Inés Roqué emprende hacia el pasado. Los sitios revisitados cumplen la doble función de escandir el relato, situándose a la vez como lugares de encuentro y como puntos precisos (de) acceso al pasado (…) Bajo este patrón, Roqué organiza un film itinerante, una suerte de *road movie* por la ciudad de Buenos Aires o el interior del país: calles, casas, rutas, paisajes rurales y urbanos, distintos medios de transporte configuran una escena móvil conformada por los diferentes espacios geográficos donde sucedió el pasado"[58].

Este recorrido configura un mapa de la memoria, tejido con fragmentos que son dispuestos de maneras contrastantes, en una estructura de oposiciones diversas que permiten, más que dejar una certeza sobre un acontecer (en este caso, la vida y la muerte del dirigente montonero Julio Roqué), advertir los matices de esa experiencia, calibrar las prácticas políticas en juego. Un ensamble, un mosaico, hecho de piezas fragmentarias: a María Inés no le alcanza la carta que el padre le deja, ni los relatos de sus amigos, ni el de su madre. Ella debe trabajar los recuerdos, componerlos de diferente modo, comprensivamente, críticamente. Y es allí donde se precisa de un trabajo, de un esfuerzo de memoria que no remite a la evocación sino a la tarea de descomponer los sentidos heredados para poder de ese modo construir un nuevo sentido para lo acaecido. En este caso, una nueva comprensión de la militancia setentista, en particular la de quienes eligieron la lucha armada como vía para las tranformaciones sociales, que se desprenda de las significaciones y razones que los propios protagonistas exponían para fundamentar esa elección, para mejor entender esa experiencia.

[58] A. Amado, op. cit., pp. 66 y ss.

## *La ficción documental*

"La memoria es una obra de ficción", afirma Jacques Rancière, e inmediatamente añade que la primera acepción del término *fingere* no es "fingir", sino forjar. Así entendida, la ficción no es aquella ilusión o mentira que se opone a la realidad sino "la construcción, por medios artísticos, de un 'sistema' de acciones representadas, de formas ensambladas, de signos que se responden".[59] De allí que una "película documental" no es lo contrario de una "película de ficción" porque ensamble imágenes de la realidad cotidiana o documentos sobre acontecimientos comprobados, o porque no utilice actores. Lo que separa a un film "documental" de uno de "ficción", es que para el primero "lo real no es un efecto que producir, sino un dato que comprender".[60] Al desentenderse de la producción imaginaria de lo verosímil, de lo que aparece como realidad, el documental puede circunscribir su trabajo artístico

Para ello María Inés Roqué opta, como señala Ana Amado, por una estrategia aparentemente paradójica: su film toma la forma del documental pero no construye certezas sino interrogaciones. Para ello distorsiona el soporte del que se sirve, esto es, el género documental, una distorsión del formato que habilita la flexión de los recuerdos que logra con su ejercicio de rememoración. Adoptar la forma del documental pero para ponerla en crisis a través de la composición fragmentaria que no admite conclusiones definitivas, implica destacar el carácter de artificio, de elaboración trabajosa de la memoria; este carácter de ejercicio crítico, des-ritualizado -que no respeta ni siquiera la forma documental-, es presentado, como señalábamos, tanto en las preguntas a los testimoniantes como en la confrontación del principal documento con que cuenta la directora: la carta de su padre.

Una de estas distorsiones es justamente el procedimiento de lectura de la carta que le dejó su padre. La voz en off de la directora leyendo la carta de Iván a sus hijos construye un contraste disruptor: una voz

[59] Jacques Rancière, La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine, Barcelona, Paidós, 2005, p. 182-183.
[60] Ibídem.

**PROBLEMATIZAR LO DOCUMENTAL**

"La inclusión de imágenes de archivo sobre conyunturas históricas clave, desde el Cordobazo hasta la asunción de la Junta Militar de Videla parece exceder la intención meramente pedagógica de ilustrar acerca del pasado. Entre esa evocaciones casi confesionales de los militantes y las ilustraciones sobre las efemérides violentas de la patria, no se establece un vínculo de evidencia o una pedagogía sobre la historia, sino que emerge un contrapunto, un desacomodo de la retórica. La cadena de negaciones de los personajes interrogados, el pasaje incesante de la creencia a la duda en las intervenciones de la narradora, hacen bascular en el mismo sentido la cadena de certezas que un film 'documental' —se supone— está llamado a generar"

Ana Amado, "Órdenes de la memoria y desórdenes de la ficción" en Ana Amado y Nora Domínguez (compiladoras), Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones, Buenos Aires, Paidós, 2004, p. 63

femenina y entrecortada donde se supone había una pluma decidida y varonil (efecto que por momentos confunde la narración del film al estar acompañada por fotografías de María Inés cuando era pequeña). Al respecto dice Ana Amado: "En *Papá Iván* la voz femenina en *off*, la de la propia autora-narradora en un encabalgamiento de posiciones, utiliza una primera persona que, a modo de enlace de las secuencias del relato, adopta sucesivamente el registro de la confesión, la deriva monologante de los sentimientos o la expresión de su desgarramiento personal, operación que alcanza su punto más alto cuando asume el 'yo' paterno durante la lectura de su carta. Ese 'yo' autobiográfico se designa en la materialidad de la voz (cuyo acento mexicano delata una vida desarrollada en el exilio) y se enfatiza en la escritura (subtítulos que referencia a cada personaje o situación desde la narradora: 'mi mamá', 'mi tío', 'mi papá…')".[61]

Todo aquello que constituye el alma de un documental, esto es, la apelación al documento probatorio, la evidencia, es desarmado, confrontado, en beneficio de la posibilidad de construir una interpretación propia, interpretación que queda bajo la forma de preguntas. Esto constituye también un juego de oposiciones, entre la dimensión de la evidencia que un espectador espera encontrar en un documento (un documental) y el carácter enfáticamente expuesto de artificio, de constructo, de rompecabezas para armar, o mejor, de collage que realiza la directora con segmentos de testimonios, con fragmentos de noticias.

## *Comprensión crítica*

La película está recorrida por un tono personal, llena de recuerdos íntimos, de anécdotas familiares. La voz emocionada de la directora, quien narra en primera persona la historia, por momentos le imprime un tono de diario íntimo. Por otro lado, el hilo narrativo está sostenido por el testimonio de la madre, quien a pesar de reconocer y recuperar la militancia de Iván, reenvía el relato en cada intervención al plano afectivo.

El deseo y la necesidad de avanzar más allá del relato del héroe con el cual el padre es recordado, le permite a la directora mostrar un cuadro mucho más rico y complejo que la versión del militante-héroe. María Inés coloca esa trama personal de

[61] A. Amado, op. cit., p. 65.

afectos y abandonos, que había estado ocluida por la figura de hombre público, en primer plano, junto a la otra trama, la de los motivos y los anhelos que llevaron a su padre a la política, para después interrogar a ambas con sus propias preguntas. Por este camino, el film deja instalada una pregunta fuerte por la política, por la relación entre política y subjetividad, al reconducir la problemática hacia las subjetividades y los lazos entre sujetos que cada política produce.

Ejercicio de memoria que es también un trabajo de duelo: ".no tengo nada de él, no tengo una tumba, no existe el cuerpo, no tengo un lugar donde poner todo esto...". Construir un lugar de representación para lo que queda como hueco, o como relato mítico. ¿Cómo recordar a un padre si lo que se le ofrece es un monumento? María Inés se propone salir de los dispositivos del rito, del relato consagrado. Por eso, a pesar de que la carta deja las instrucciones sobre cómo recordarlo, ella insiste en construir su propia memoria: "Nunca le pude decir a mi papá que no se fuera. Nunca me dio la oportunidad, siempre se fue de noche, sin que yo supiera que se iba. Nunca me pude despedir". El título del film expresa ese rasgo de conjunción entre reclamo y comprensión; puede leerse también como un deseo, donde los vínculos personales y los políticos -el padre y el militante, como cuando era "Papá Iván"-, se reencuentren. El afecto, el reclamo y el dolor se constituyen, en el relato, en claves comprensivas a la vez que críticas. Esa criticidad no es meramente valorativa; a pesar de la necesidad de la directora de una respuesta personal que no llegará nunca -"siempre me va a quedar la pregunta de si se cuestionó en algún momento", dice María Inés en la parte final-, el mismo film se constituye en una forma de dar cuenta de nuestras relaciones con ese pasado y, más particularmente, con las apuestas militantes setentistas, al sobrepasar con mesura pero con determinación los lugares comunes de las memorias instituidas. En definitiva, María Inés Roqué logra construir un ejercicio de acercamiento comprensivo a las expectativas de entonces y una distancia cuestionadora de las formas por las cuales esas expectativas querían ser realizadas.

En este sentido, el film *Papá Iván* va en la dirección propuesta por Jacques Hassoun cuando afirma que es preciso "desprenderse de la pesadez de las generaciones precedentes para reencontrar la verdad subjetiva de aquello que verdaderamente contaba para quienes, antes que nosotros, amaron, desearon, sufrieron o gozaron por un ideal".[62]

[62] J. Hassoun, op. cit., p. 18.

## Actividades

### 1. Para conocer el contexto económico

En la carta que Iván Roqué le deja a sus hijos se menciona que, a pesar de que la Argentina es un país rico, muchos de sus habitantes son pobres. ¿Qué actividades le plantearía a sus alumnos para elaborar, a partir de la película, el perfil económico del país en la década del 60?

### 2. Analizar el contexto político

La actividad que sigue es una propuesta de trabajo para que realicen los alumnos. Le proponemos que la analice en función de la potencialidad que tiene para trabajar el contexto político del país a la luz de las siguientes preguntas.

¿Qué artículos y pactos internacionales considera que no deben faltar en la argumentación?

¿Cómo seguiría trabajando el contexto político? ¿Qué recursos utilizaría? ¿Qué estrategias?

### Actividad para los alumnos

Lean con atención el decreto-ley que ordena la prohibición del peronismo y luego respondan las siguientes preguntas:

¿Quién era el presidente que firma el decreto-ley 4161? ¿Se trata de un presidente electo?

¿Qué prohíbe el decreto? ¿Con qué argumentos lo prohíbe?

Luego imaginen que se encuentran actualmente ante ese decreto y tienen que escribir un texto donde argumenten en contra de la prohibición. Para construir los argumentos de su propio texto, recurran a la *Constitución Nacional* y a los diferentes pactos internacionales incluidos en ella.

**El documento**

Visto de decreto 3855/55, por el cual se disuelve el Partido Peronista en sus dos ramas en virtud de su desempeño y vocación liberticida, y

CONSIDERANDO:

Que en su existencia política, el Partido Peronista, actuando como instrumento del régimen depuesto, se valió de una intensa propaganda destinada a engañar la conciencia ciudadana, para lo cual creó imágenes, símbolos, signos, expresiones significativas, doctrina, artículo y obras artísticas;

Que dichos objetos, que tuvieron por fin la difusión de una doctrina y una posición política que ofende el sentimiento democrático del pueblo argentino, constituyen para éste una afrenta que es imprescindible borrar porque recuerdan una época de escarnio y de dolor para la población del país, y su utilización es motivo de perturbación de la paz interna de la Nación y una rémora para la consolidación de la armonía entre los argentinos;

Que, en el campo internacional, también afectan el prestigio de nuestro país, porque esas doctrinas y denominaciones simbólicas, adoptadas por el régimen depuesto, tuvieron el triste mérito de convertirse en sinónimos de las doctrinas y denominaciones similares utilizadas por las grandes dictaduras de este siglo, que el régimen depuesto consiguió parangonar;

Que tales fundamentos hacen indispensable la radical supresión de esos instrumentos o de otros análogos, y esas mismas razones imponen también la prohibición de su uso al ámbito de las marcas y denominaciones comerciales, donde también fueron registradas con fines publicitarios y donde su conservación no se justifica, atento el amplio campo que la fantasía brinda para la elección de insignias mercantiles.

Por ello:

El Presidente Provisional de la Nación Argentina, en ejercicio del Poder Legislativo, DECRETA CON FUERZA DE LEY:

Artículo 1º-Queda prohibida en todo el territorio de la Nación:

La utilización, con fines de afirmación ideológica peronista, efectuada públicamente, o de propaganda peronista, por cualquier persona, ya se trate de individuos aislados, grupos de individuos, asociaciones, sindicatos, partidos políticos, sociedades, personas jurídicas públicas o privadas, de las imágenes, símbolos, signos, expresiones

significativas, doctrinas, artículos y obras artísticas, que pretendan tal carácter o pudieran ser tenidas por alguien como tales, pertenecientes o empleados por los individuos representativos u organismos del peronismo.

Se considerará especialmente violatoria de esta disposición, la utilización de la fotografía, retrato o escultura de los funcionarios peronistas o sus parientes, el escudo y la bandera peronista, el nombre propio de presidente depuesto, el de sus parientes, las expresiones "peronismo", "peronista", "justicialismo", "justicialista", "tercera posición", la abreviatura "P.P." las fechas exaltadas por el régimen depuesto, las composiciones musicales denominadas "Marcha de los muchachos peronistas" y "Evita capitana" o fragmento de las mismas, la obra "La razón de mi vida" o fragmentos de la misma, y los discursos del presidente depuesto y de su esposa o fragmentos de los mismos.

La utilización, por las personas y con los fines establecidos en el inciso anterior, de las imágenes, símbolos, signos, expresiones significativas, doctrinas, artículos y obras artísticas, que pretendan tal carácter o pudieran ser tenidas por alguien como tales, creados o por crearse, que de alguna manera cupieran ser referidos a los individuos representativos, organismos o ideología del peronismo.

La reproducción por las personas y con los fines establecidos en el inciso a), mediante cualquier procedimiento, de las imágenes, símbolos y demás objetos señalados en los dos incisos anteriores.

Artículo 2º- Las disposiciones del presente decreto-ley se declaran de orden público y en consecuencia no podrá alegarse contra ellas la existencia de derechos adquiridos. Caducan las marcas de industria, comercio y agricultura, y las denominaciones comerciales, principales o anexas, que consistan en las imágenes, símbolos y demás objetos señalados en los incisos a) y b) del artículo 1º.

Los Ministerios respectivos dispondrán las medidas conducentes a la cancelación de tales registros.

Art. 3º- El que infrinja el presente decreto-ley será penado:

Con prisión de treinta días a seis años y multa de quinientos (m$n. 500) a un millón (m$n. 1.000.000) de pesos.

Además, con inhabilitación absoluta por doble tiempo del de la condena para desempeñarse como funcionario público o dirigente político o gremial.

Además, con clausura por quince días, y en caso de reincidencia, clausura definitiva cuando se trate de empresas comerciales.

Cuando la infracción sea imputable a una persona colectiva, la condena podrá llevar como pena accesoria la disolución.

Las sanciones del presente decreto-ley no serán susceptibles de cumplimiento condicional, ni será procedente la excarcelación.

Art. 4º -El presente decreto-ley será refrendado por el Excmo. Señor Vicepresidente Provisional de la Nación y por todos los señores Ministros Secretarios de Estado den acuerdo general.

Art. 5º -Comuníquese, publíquese, dése a la Dirección General del Registro Nacional y archívese. –Pedro Eugenio ARAMBURU. –Isaac Rojas. (...)

[DECRETO-LEY (Nº 4161) Prohibe la difusión de una posición y doctrina política que ofende al sentimiento democrático del pueblo argentino, 5 de marzo de 1956. Publicado en el Boletín Oficial del 9 de marzo de 1956]

**3.** - Utilizando como disparadores los textos que siguen proponga actividades para realizar con sus alumnos. Pensar en cada caso situaciones que permitan profundizar la comprensión, habiliten la posibilidad de argumentar en función de distintas posiciones y permitan indagar acerca de los conceptos que aparecen en los documentos (socialismo, sindicalismo, imperialismo, etc.) en relación con los contenidos abordados.

**Movilización popular y formas de la participación política**

Hacia finales de la década de 1960 se gestó en la Argentina un proceso de movilización de masas muy extendido. Este proceso expresaba la lucha contra la dictadura y la puja por una distribución del ingreso que favoreciera a los sectores medios y trabajadores. El surgimiento y la consolidación de una importante cantidad de grupos gremiales, políticos y sociales que encauzaron la militancia de un número cada vez mayor de jóvenes de distintas clases sociales fue expresión de este clima político. El mapa que esas organizaciones conformaban es complejo y, aunque coincidieran en la "lucha antiimperialista" y en la voluntad de construir un orden económico-social

justo e igualitario, las organizaciones encarnaban y conjugaban tradiciones ideológicas y políticas distintas: nacionalismo, peronismo, marxismo y cristianismo.

En ocasión de la conmemoración del 1º de mayo de 1968, la CGT de los Argentinos dio a conocer un mensaje del cual extractamos un fragmento:

"La historia del movimiento obrero, nuestra situación como clase y la situación del país nos llevan a cuestionar el fundamento mismo de esta sociedad: la compraventa del trabajo y la propiedad privada de los medios de producción.

Afirmamos que el hombre vale por sí mismo, independientemente de su rendimiento. No se puede ser un capital que rinde un interés, como ocurre en una sociedad regida por los monopolios dentro de la filosofía libre empresista. El trabajo constituye una prolongación de la persona humana, que no se debe comprar ni vender. Toda compra o venta del trabajo es una forma de esclavitud.

La estructura capitalista del país, fundada en la absoluta propiedad privada de los medios de producción, no satisface sino que frustra las necesidades colectivas, no promueve sino que traba el desarrollo individual. De ella no puede nacer una sociedad justa ni cristiana...

El obrero no quiere la solución por arriba, porque hace doce años que la sufre y no sirve. El trabajador quiere el sindicalismo integral, que se proyecta hacia el control de poder, que asegura en función de tal el bienestar del pueblo todo. Lo otro es el sindicalismo amarillo, imperialista, que quiere que nos ocupemos solamente de los convenios y las colonias de vacaciones...."

Fragmento del Mensaje a los trabajadores y el pueblo argentino del 1º de mayo de 1968 de la CGT de los Argentinos, en Carlos Altamirano, Bajo el signo de las masas (1943-1973), Buenos Aires, Ariel, 2001, pp. 436-443.

# Bibliografía


*AMADO*, Ana, "Órdenes de la memoria y desórdenes de la ficción" en Ana Amado y Nora Domínguez (compiladoras), *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*, Buenos Aires, Paidós, 2004.

*ANZORENA*, Oscar, *Tiempo de violencia y utopía (1966-1976)*, Buenos Aires, Contrapunto, 1988.

*CALVEIRO,* Pilar, *Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los 70*, Buenos Aires, Norma, 2005.

*HASSOUN,* Jacques, *Los contrabandistas de la memoria*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1996.

*LEVENSON,* Gregorio y Ernesto JAURETCHE, *Héroes. Historias de la Argentina revolucionaria*, Buenos Aires, Ediciones del Pensamiento Nacional, 1998.

*RANCIÈRE,* Jacques, *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*, Barcelona, Paidós, 2005.

*JAMES,* Daniel, *Resistencia e Integración. El peronismo y la clase trabajadora argentina 1946-1976*, Buenos Aires, Sudamericana, 1990.

*ALTAMIRANO,* Carlos, *Bajo el signo de las masas (1943-1973)*, Buenos Aires, Ariel, 2001