

Escenarios de conflictividad histórica: la «masacre de Trelew» desde el cine argentino

Andrea Bolcatto

UNL / UNER

Resumen

Dentro de las narrativas audiovisuales, el cine es una de las fuentes que nos posibilitan el acercamiento a la construcción de sentido y comprensión del pasado histórico y a las formas de representación de los procesos sociales, tanto en su estilo documental como el denominado «argumental» o «ficcional». En este trabajo presentamos reflexiones en torno a la conflictividad y dinámica de los momentos revolucionarios, particularmente la década del '60-'70 desde un hito especialmente valioso como el caso de la denominada «masacre de Trelew» en Argentina. El análisis lo realizamos desde la apreciación de las distintas formas de narrativas audiovisuales provistas por las películas *Ni olvido ni perdón* (Raymundo Gleyzer, 1973) y *Trelew. Historia de una fuga* (Mariana Arruti, 2004). Ingresar desde las narrativas audiovisuales nos exige poner la mirada en lugares del discurso histórico y político quizás menos frecuentados, no para señalar co-

Palabras clave:

narrativas audiovisuales,
conflictividad revolucionaria,
memorias.

rrespondencias o ejemplificaciones entre los basamentos teóricos y las producciones del cine sino para explorar en este último cristalizaciones de las definiciones, contradicciones y tensiones que sobre dichos acontecimientos conflictivos pudieran expresarse. Las problemáticas y articulaciones de diferentes coyunturas históricas y culturales se exponen y articulan en las producciones cinematográficas de muy distintos modos y sentidos.

Abstract

Within the audiovisual narratives, the cinema is one of the sources that we allow the approach to the construction of meaning and understanding of the historical past and the forms of representation of social processes, both in its documentary style or «fictional».

In this work we present reflections on the revolutionary unrest of the '60-'70 from a milestone especially valuable as the case of the so-called «massacre of Trelew» in Argentina.

The analysis was performed from the forms of audiovisual narratives provided by the films *Ni olvido ni Perdon* (Raymundo Gleyzer, 1973) and *Trelew. Historia de una fuga* (Mariana Arruti, 2004).

Enter from the audiovisual narratives requires us to look in places of historical and political discourse perhaps less frequented, not to draw correspondences or exemplifications between the theoretical foundations and the productions of the film, but to explore in the latter, crystallizations of definitions, contradictions and tensions that on these conflicting developments could be expressed.

The problematics of different cultural and historical circumstances are exposed and articulate in the cinematographic productions of very different modes and senses.

Keywords:

audiovisual narratives, revolutionary unrest, memories.

Introducción

El trabajo parte de dos preocupaciones iniciales. Una de orden disciplinar, en tanto interesa vincular los estudios políticos con áreas menos frecuentadas (como lo constituyen los medios, la comunicación, lo audiovisual, las artes) frente a otras más frecuentadas o preferentemente investigadas en la disciplina (como los análisis de los fenómenos de poder, la ideología, la estratificación social o las instituciones). La segunda preocupación está orientada a articular reflexiones posibles dentro del espacio cine y política, al analizar en particular la construcción de miradas, representaciones y narrativas que se presentan en dos películas: *Ni olvido ni perdón* (Raymundo Gleyzer, 1973) y *Trelew, Historia de una fuga* (Mariana Arruti, 2004).¹ Interesa este enfoque ya que si bien reconocemos puntos de encuentros y de disidencias, ambas son muy significativas por la temática que ponen en debate, referidas a los hechos que se identifican con la denominada «masacre de Trelew», sucedida en agosto de 1972, en un contexto de un gobierno

dictatorial en Argentina y en un contexto también de conflicto revolucionario.² Los sucesos que rodearon al 15 de agosto de 1972 (día de la fuga) referencian al propio hecho trágico, así como a la posibilidad de poner en eje la acción y la voluntad de los presos políticos y sociales en el compromiso de la continuidad de la lucha armada, desde la unión de las tres organizaciones (FAR, Montoneros y ERP).

Ambas películas, como anticipamos, recorren sucesos que se sitúan en las décadas del '60 y '70 en Argentina dentro de un contexto político, histórico e ideológico de opresión, con las acciones colectivas, valores y expectativas que este marco habilita (como en muchas regiones de América Latina y extensivamente el denominado «tercer mundo»).

El trabajo está organizado teniendo en cuenta algunos puntos de partida sobre el cine documental y la memoria; luego aspectos que hacen al contexto de los '60-'70 (donde ocurre la masacre); continuamos con un muy breve encuadre sobre el cine político y finalizamos el análisis propuesto explicitando aproximaciones

1. Fichas técnicas al final del trabajo.

2. El 15 de agosto de 1972, durante la dictadura militar en ese momento comandada por el general Alejandro Agustín Lanusse, veinticinco presos políticos pertenecientes al PRT-ERP (Partido Revolucionario de los Trabajadores-Ejército Revolucionario del Pueblo), las FAR (Fuerzas Armadas Revolucionarias) y Montoneros, se fugaron del penal de Rawson en la provincia de Chubut. Seis de ellos lograron llegar al Chile de Salvador Allende. Diecinueve no alcanzaron a subir al avión. Se entregaron luego de acordar públicamente ante la prensa y juez garantías para su integridad física. El 22 de agosto los diecinueve prisioneros fueron fusilados en la base naval Almirante Zar. Tres de ellos sobrevivieron para contar la historia, pero fueron detenidos-desaparecidos en la dictadura del '76.

y diferencias (armonías y contrapuntos) en un ejercicio comparativo respecto de los dos documentales propuestos.

Búsqueda de sentidos desde el documental

El cine documental se constituye como vehículo de interrogación del sentido del pasado y la memoria. En su peculiaridad, el documental construye un *argumento* acerca del mundo histórico, pero aborda el *mundo en el que vivimos* y no mundos imaginarios o que imaginamos vivir. Tiene, entonces, una pretensión auténtica de *representar* el mundo (no como reproducción sino como argumentación), asume una referencia al mundo histórico, pero no deja de ser una construcción.

Sabemos que el cine documental conforma una trama textual y visual que aspira a tener una referencia más bien directa respecto del denominado *mundo histórico*, de producir una impresión de *realidad* genuinamente pretendida, y en él se producen, dirá E. Grünner, *vínculos conflictivos* entre el lenguaje, los textos, los discursos, la cultura.

A su vez, B. Nichols indica que los documentales son parte de los discursos en donde se representan «placer y poder, ideología y utopías, sujetos y subjetividades», por lo que el juego de esa «realidad», las modalidades de representación, etc., exigen una lectura crítica. Dirá Brecht, «interrogar al cine partiendo de su faceta documental significa interrogarse

sobre el estatuto de la realidad frente a la cámara, o la relación entre el filme y la realidad» (2004:5).

Siguiendo a M. Ferro, en general ningún lenguaje cinematográfico es inconsciente y neutral ideológicamente ya que el movimiento de cámara, los planos, banda sonora, efectos de montaje son algunos de los procedimientos que dentro de los estilos pueden revelar aspectos ideológicos y sociales del cineasta (Ferro, 1995).

A partir de estas mínimas consideraciones preliminares, presentaremos qué estrategias, itinerarios narrativos, éticos, políticos e ideológicos se adoptaron desde cada película para organizar los hechos vinculados a la «masacre de Trelew».

Como habíamos señalado, la ligazón del documental con la memoria es sustancial. La *memoria* interroga sobre las maneras en que los sujetos construyen un sentido del pasado y cómo se enlaza ese pasado en el presente en un trabajo de resignificación, de reconstrucción activa, selectiva y fragmentaria.

Asimismo, el acto de memoria no ocurre simplemente algo individual puesto que, siguiendo a P. Ricouer, lo singular se enlaza en contextos sociales y códigos culturales compartidos que nos permiten vislumbrar los acontecimientos y memorias individuales no en sí mismas, sino inmersas en narrativas colectivas.

También es preciso indicar, como planteara E. Jelin, que en el trabajo de

la memoria ésta se manifiesta en tanto memorias rivales, en conflicto o plurales y supone una *reconstrucción* más que un acto de recordar. Y en ese proceso, lo colectivo aparece como la trama de tradiciones y memorias individuales o dispersas, superpuestas, que, en diálogo con otras, se organizan en estructuras o escenarios compartidos. En este sentido, incierto sería hablar de *una* memoria, además, cuando esta es selectiva, fragmentada y parcial. Aunque esta cualidad inherente al proceso de la memoria no se ligue a un vacío de valores, esto es, no cualquier «versión» de la memoria (fundamentalmente cuando se trata de acontecimientos históricos traumáticos), es y debe ser admitida o validada del mismo modo. Así, hay memorias legitimadas, memorias oficiales, memorias públicas que discuten, debaten, entran en puja con otras memorias (Jelin, 2002).

La memoria social es selectiva y recupera los sentidos del pasado a partir de marcos y soportes diversos (filiaciones ideológicas, identidades o tradiciones políticas —Vezzetti, 2002:16—), la memoria no se constituye sólo de la experiencia, de lo que se vivió, sino de otras narraciones, soportes y marcos de significación. En consecuencia, en un cruce particular entre la experiencia privada (víctimas de crímenes) y la lucha política pública de instalar ese significado: relatos — testimonios de esos crímenes o relatos de otras pérdidas devenidas de esos crímenes—.

Estos procesos y cualidades son reconocidos, por ejemplo, en la inclusión de testimonios en las películas documentales, con mayor volumen discursivo en *Trelew*, de Arruti, ya que la directora utiliza una pluralidad de testimonios desde donde queda instalada una constatación: fue una masacre, pero a la vez desde la diversidad de significados y marcos respecto de ésta. La película intenta resemantizar «este acto narrativo compartido».

Modos de abordaje de la conflictividad revolucionaria

Revisitar la «masacre de Trelew» como modo de abordar los '70 era, para M. Arruti, de algún modo recuperar la represión de las luchas sociales, el conocimiento de la dimensión del compromiso social de esa generación, de las acciones colectivas, de la vida entendida dentro de proyectos políticos de cambio revolucionario.

Ese punto de vista inscripto en el cambio revolucionario queda absolutamente de manifiesto también en *Ni olvido ni perdón*. Por ejemplo, cuando se precisan datos sobre el penal de Rawson (dice el audio de los archivos: «el penal en 1972 tenía 82 presos comunes y 166 presos políticos») o en el énfasis que el documental pone y refleja sobre la conferencia de prensa que realizan parte de los presos en el intento frustrado de fuga habiendo tomado aeroparque (con periodistas y juez presentes). En dicha conferencia se destacan las palabras de Rubén Pedro Bonet

(ERP), Mariano Pujadas (Montoneros) y María Antonia Berger (FAR), cuya pertenencia a cada una de las organizaciones armadas no sólo era reconocida por ellos sino por el propio noticiero (indicando nombre y organización en el zócalo de la nota). Recuperando ese momento, Bonet decía que se estaba viviendo una época de segunda independencia, expresaba en sus palabras que se luchaba «por la liberación del imperialismo yanqui y la construcción de la patria socialista». Para Pujadas lo fundamental era derrocar a la dictadura (que estaba al servicio de los monopolios), luchar con el pueblo y construir una patria socialista. Además, «frente al gobierno actual y las condiciones de violencia que la represión de la dictadura (el régimen) había instalado, la solución era continuar la guerra revolucionaria». M. Antonia Berger también acentuaba esa idea al argumentar que no se había elegido el camino de la violencia por la violencia misma, sino porque era la vía que el régimen había dejado, de allí la necesidad de las organizaciones armadas: «somos el pueblo en armas», sintetizaba.

También en el film de Mariana Arruti se recogen los testimonios de presos políticos del penal de Rawson en donde destacan el hecho de que se estaba viviendo una «época histórica que valía la pena vivir», una «época de revolución», una «época de heroísmo». Nuevamente queda bien expresado en las contundentes palabras de Bonet, refiriéndose

al lugar coyuntural patagónico que les tocaba vivir:

concebimos esta lucha como la continuación de la lucha de los obreros del '21 que fueron asesinados por el ejército, por la represión. Terminada la primera independencia en este momento estamos en la segunda independencia contra el imperialismo yanqui y la construcción de la patria socialista (palabras recuperadas en el film de Arruti).

Esta «época», entonces, queda acentuada en su condición y conflictividad revolucionaria con la combinación de imágenes de archivo (marchas, noticieros, imágenes fijas) que de alguna manera completan el cuadro o la representan: la revolución cubana, el Cordobazo, figuras como A. Tosco, el Che, Fidel Castro, manifestaciones de las organizaciones armadas y, más extensivamente, el clima de época en el contexto de las luchas de liberación o descolonización de distintos países y regiones africanas.

En palabras de Arruti:

desde lo cinematográfico, yo opté por contar la película en presente y no hacer tanta rememoración y análisis. Por eso dejé el planteamiento político en manos de quienes dieron la conferencia de prensa, de Mariano Pujadas, que enfatiza ese momento de unidad y no de diferencias. Y allí se habla de las elecciones próximas,

de la *proscripción del peronismo*, de la vuelta de Perón. Decidí señalar el marco y los antecedentes cuando la película abre, *el Cordobazo, la lucha social, la aparición de las organizaciones armadas* como bandera del cambio, la simpatía que generan en ese momento y la represión que empiezan a montar otros sectores. Desde mi mirada, lo que llama la atención es la *unidad*, la intrepidez de los pibes, su entrega, lo jóvenes que eran.³

Una entrega que se manifestaba en la movilización, sueño y compromiso de esos jóvenes por un *proyecto distinto* de sociedad.

Breves notas sobre cine político

La impronta del denominado «documental social» se remonta a principios de siglo xx, desde los años 30 en producciones, por ejemplo, que intentaban mostrar la cara oculta de la economía occidental, las marcas de la represión, las protestas y las huelgas en el contexto de la crisis de acumulación del capitalismo mundial. El cine era otra forma de «organizar» estos fragmentos, ya que disponía de la virtud de asociar lo que aparecía disperso (por ejemplo: *Borinnage*, de Joris Ivens y Henri Stork de 1934; o las impresiones de John Grierson, 1929 con *Drifters*) (Breschand, 2004). Dichos recorridos colocaban al documental en un lugar

de importancia en cuanto a utilizar la cámara como dispositivo de percepción que nos aproximaba a una experiencia poética del mundo, como herramienta de observación social y como medio para alcanzar, a través de estas experiencias, nuevos sentidos.

Las preocupaciones actuales acerca de indagar el estatuto de documental y pensar sus vínculos con la realidad, la verdad y la mirada del realizador son de algún modo renovaciones de puntos de conflicto que datan de las primeras décadas del siglo xx cuando, por ejemplo, se debatía el «cine-verdad» y el «cine-ojo». Planteos que se dirijan hacia los fundamentos teóricos y meta teóricos en torno a la propia idea de realidad, conocimiento y representación. Brevemente dicho, si pensamos que las propias «cosas», los fenómenos sociales u objetos de reflexión existen en sí mismos y tienen una verdad incorporada por extensión a esa existencia constatada, la tarea del cine documental será tratar de «capturar» lo más fielmente posible aquella «verdad» y existencia «real» que los objetos sociales ya poseen. El conocimiento —puesto en la forma articulada de discurso fílmico— trabajaría según una tesis realista fuerte. Si, en cambio, partiéramos de la imposibilidad o la fragilidad de poder representar lo real (aun creyendo en su existencia) y

3. Entrevista a Mariana Arruti, diario *Página 12*, Suplemento *Las 12*, Viernes 5 de noviembre de 2004, «La Conmoción del último beso», por Lila Pastoriza.

postular que no tenemos un acceso diáfano y posible para poder representarlo, ya la propia noción de «verdad» se vería alterada y relativizada. De modo que los debates en torno a estas pretensiones del documental, lejos de ser «zanjables», son problemas que atraviesan al documental —como a la generación del conocimiento en general—, que dependen de perspectivas epistemológicas y teóricas que no son unánimes ni homogéneas y que —a nuestro entender— no permiten «sustancializar» al propio documental.

Admitir lo antedicho no significa que debatir sobre el estatuto del documental sea improductivo o lábil, sino que es preciso reconocer ciertos anclajes en donde inscribir dichas polémicas.

Más allá de las menciones dadas al comienzo de este punto, en Argentina desde la segunda mitad del siglo xx se produjo un movimiento pionero que representó una renovación, una nueva

mirada alrededor de los trabajos de F. Birri,⁴ el grupo de Cine Liberación, los hitos de R. Gleyzer y la producción de J. Prelorán con el grupo Cine de la Base. De cierta manera, la denominación del documentalismo político, si pensamos grandes trazos internos, sufre un pasaje y/o debate entre momentos del documental «social» y el «militante», quizás representado por Birri y el Cine Liberación en un caso, y por Cine de la Base en otro, adquiriendo estéticas, poéticas diferentes en cuanto a la observación e interpelación política de los cineastas y del cine mismo (Bernini, 2007:24).⁵ En tanto, lo que realiza el grupo Cine de la Base desde 1973 es poner en relieve a los mismos protagonistas de sus films (los desposeídos de la tierra, los obreros, los indios y los campesinos) y exhibir sus producciones en escenarios para el debate en distintos puntos del país (Buenos Aires, La Plata, Córdoba, Rosario, Tucumán).⁶

4. Inauguró en 1955 el Instituto de Cine de la UNL, fue precursor del cine como documento social en América Latina y su película *Tire Die* (1958) fue denominado por F. Birri como la «Primera encuesta social filmada». Otros documentales de la escuela, entre otros, *La inundación en Santa Fe*; *Los 40 cuartos*; *Los ojos que oyen*; *López Claro, su pintura mural americana*, realizados entre 1958 y 1962.

5. De manera general, estos cambios se comprenden en un proceso de renovación del cine contemporáneo y el avance del cine iberoamericano (México, Brasil, Cuba, Argentina) que proponen realizar ficciones y documentales desde la voz de sus protagonistas, entre otras cuestiones. Para ampliar ello ver, entre otros, R. Guber, *El cine contemporáneo*, en Guber (2006).

6. Raymundo Gleyzer fue no sólo fundador y símbolo del grupo sino militante político, y es uno de los miles de desaparecidos. Su filmografía: *El ciclo* (1964), *La tierra queema* (1964), *Ocurrido en Huallfin* (1966), *Quilino* (1966), *Pictografías del cerro colorado* (1966), *Ceramiqueros de tras la sierra* (1966), *Nuestras islas Malvinas* (1966), *Mataque* (1967), *Nota especial sobre cuba* (1969), *México, la revolución congelada* (1970), *Swiet* (1971), *BND* (1972), *Ni olvido, ni perdón* (1973), *Los traidores* (1973), *Me matan si no trabajo, si trabajo me matan* (1974).

Esa tradición o tradiciones y perspectivas fueron recuperándose (bien para contrariar o, fundamentalmente, para re-visitar y compartir) en producciones de cine documental en el país y en América Latina con marchas y contramarchas, y no permanecieron ajenas a los vaivenes de la historia política del país.

En el cine político se hace explícita y visible la relación entre la política y el lenguaje cinematográfico. Por lo tanto, los films políticos adquieren algunos de los rasgos que caracterizan a este tipo de discurso, especialmente la forma de discurso polémico. Así, recogemos ese rasgo en las películas presentadas y hacemos una observación no menor: en general, cuando se analiza el cine político en contextos no democráticos en Argentina, predomina el período de la última dictadura (1976–1983), por eso no es menor decidir rescatar este hecho y sus experiencias cinematográficas, que permanecen más soterrados en ambos discursos: los discursos cinematográficos y los discursos políticos. Los sucesos que rodearon a la «masacre de Trelew» habían aparecido en general de manera residual tanto en lo político, en lo jurídico (justicia y verdad, juicio a los culpables, investigaciones, etc.) como en las representaciones cinematográficas.

De allí que adquiere una gran importancia el film de Arruti, porque, como veremos, se inscribe en estas tradiciones y re-visitas dentro de una producción

contemporánea. Lo que abre la posibilidad de pensar de qué modo algo de estos cimientos está presente en un escenario absolutamente nuevo. En este sentido, es necesario decir que el contexto democrático ha permitido expresarse, producir y hacer circular las películas evidentemente con otras condiciones y posibilidades, aunque es menester aclarar que las políticas de Estado frente al cine posdictadura han sido zigzagueantes. Se pueden reconocer al respecto tres posibles momentos desde 1983: **a)** el primero en coincidencia con la recuperación de la democracia, **b)** el segundo entre la segunda mitad de los '80 y finales de los '90, cuando se acusó una crisis grave, **c)** el tercero, pese a la conmoción económica y otros avatares, atañe a lo que se denominó Nuevo Cine Argentino (NCA) con un nuevo resurgimiento (Aprea, 2008:19).

Precisamente en este tercer momento se inscribe el cine de M. Arruti (y *Trelew* en particular), coincidiendo con un momento político también refundacional, de avance contra el neoliberalismo y recuperación del Estado como actor central. Es necesario marcar que incide de manera sustancial en la producción cultural y cinematográfica el contexto de las políticas de Estado sobre derechos humanos que, desde 2003–2004 fundamentalmente, vuelven a adquirir relevancia político-pública. Hay un gran impulso y debate en torno a las derogaciones de las Leyes de Obediencia Debida y Punto

Final, lo que llevó a la reapertura de juicios de lesa humanidad, con condena a represores en distintas provincias del país. Ello revitalizó la lucha de los organismos de derechos humanos y puso nuevamente en debate y reconocimiento la demanda de juicio y castigo que había sufrido un fuerte retroceso en los '90.

Podríamos arriesgar entonces que hay en M. Arruti un interés temático por Trelew e histórico en sumarse a las demandas de justicia democrática por que puedan ser juzgados los responsables de dicha masacre.

Aproximaciones y diferencias de las representaciones audiovisuales

a) Armonías

El interés, en ambos casos, de que la película sea un testimonio de un hecho ocurrido y tergiversado por la dictadura militar del '66,⁷ con claras consecuencias sociales y políticas referidas a la continuación de la represión y la amenaza de quienes pu-

dieron ser testigos de esos hechos. Dice Arruti: «quería contar esa historia de la cual no se hablaba, ese crimen que la versión oficial nunca reconoció como tal».⁸

El compromiso de un cine político que intenta formulaciones de significación respecto de acontecimientos y momentos políticos en donde las miradas (más allá de ser diferentes o con distintas organizaciones conceptuales) no son neutrales. Aspecto que también se manifiesta en tanto ambos cineastas entienden que la película no debería circular por los espacios comerciales, las salas convencionales, donde el espectador adquiere cierta lejanía respecto del film. Por el contrario, el interés en los dos casos está no sólo en la posibilidad sino en la necesidad de la exhibición en espacios que generen debate y polémica.

Según Silvia Schwarzböck, para Gleyzer y el colectivo Cine de la Base las películas que hacían no estaban destinadas a las salas de cine. Había una idea que la sala de cine despolitizaba cualquier mensaje. No obstante, Gleyzer llevó

7. Ya describimos sucintamente los «sucesos», y en próxima nota se amplía, pero queremos explicitar que los fusilados el 22 de agosto de 1972 en Trelew fueron: Carlos Alberto Astudillo (FAR); Rubén Pedro Bonet (PRT-ERP); Eduardo Adolfo Capello (PRT-ERP); Mario Emilio Delfino (PRT-ERP); Alberto Carlos del Rey (PRT-ERP); Alfredo Elías Kohon (FAR); Clarisa Rosa Lea Place (PRT-ERP); Susana Graciela Lesgart de Yofre (Montoneros); José Ricardo Mena (PRT-ERP); Miguel Ángel Polti (PRT-ERP); Mariano Pujadas (Montoneros); María Angélica Sabelli (FAR); Ana María Villarreal de Santucho (PRT-ERP); Humberto Segundo Suarez (PRT-ERP); Humberto Adrián Toschi (PRT-ERP); Jorge Alejandro Ulla (PRT-ERP). Los tres sobrevivientes, María Antonia Berger (Montoneros), secuestrada a mediados de 1979, desaparecida; Alberto Miguel Camps (FAR), desaparecido, su cuerpo, enterrado como NN en el cementerio de Lomas de Zamora, fue identificado en el año 2000; Ricardo René Haidar (Montoneros), secuestrado el 18 de diciembre de 1982, desaparecido.

8. Entrevista a M. Arruti ya citada.

sus películas a los circuitos de festivales internacionales, quizás amparado en el pragmatismo que tanto el rédito como el prestigio aportaban a la causa del Cine de la Base. Marcó así una diferencia entre el revolucionario y el mero provocador.

Algo similar tiene la postura de Arruti en *Trelew* (siempre teniendo en cuenta que no es lo mismo producir y menos aún exhibir películas en contexto de dictadura o de democracia, diferencia fundamental que no por obvia hay que dejar de lado). Al participar en exhibiciones y debates el año de estreno de *Trelew*, Juan Arruti (distribuidor de la película) explicaba que «a nosotros nos interesa *militar la película*», sólo que por razones de producción tuvieron que estrenarla en las multisalas («algo que no nos gustaba pero que garantizaba su exhibición y recupero de producción», agregaba). Pero interesaba exhibirla en salas para las escuelas, universidades, sindicatos, u otros lugares donde se pueda generar el debate sobre la película (como así lo hicieron), dejando claro el interés y perspectiva del realizador en cuanto a los efectos del documental.

Nos parece que es otra muestra de cómo el documental tiene una intencionalidad por parte de los realizadores de producir un encuentro con los espectadores en distintos espacios de exhibición en donde se

pretendan conformar lugares de diálogo no sólo descriptivos de la obra sino conflictivos respecto de la obra y sus significados, por ejemplo, de lo que ha producido y significado en el *proceso del mirar*, de cómo se han escogido determinadas opciones de testimonios y manejos de entrevistas, de qué manera se ha trabajado con la cámara y los planos, de las implicancias que la «masacre de Trelew» tuvo históricamente en la política y en la constitución de los sujetos y grupos políticos en el país y de lo que significa hoy pensar esos procesos desde otros discursos no estatales o no oficiales.

Hay quienes afirman que en la ética del montaje la persistencia del cine testimonial (en el caso de Arruti una pluralidad de entrevistas o el privilegio de la narración de testimonios que se combinan), en el modo en que las películas asumen su función política, como contrainformación o contraimagen, acompañado de una combinación de elementos sonoros, visuales, de iluminación, que hacen del film un relato épico, hay un recupero de las tradiciones más sólidas del documentalismo político de los '60.⁹ En palabras de la autora, la gran mayoría no sabe qué pasó en el país, no cuenta con información, menos aún del período anterior a la última dictadura. Y hay *una generación militante* que no elaboró esa experiencia.¹⁰

9. Las intenciones y contextos de las películas se ampliarán en el punto siguiente del artículo, por lo que consideramos quedará aclarado.

10. El 15 de agosto de 1972, bajo la dictadura de Lanusse, los presos políticos del penal de Rawson →

Un último punto que interesa dejar sugerido es el referido a la *reflexividad* que entendemos está presente no como modalidad del documental sino como operación desde el espectador y pre-tensión desde la realización en tanto la función del documental militante y político-social. Y también en tanto reflexividad política, apelando al logro del efecto hacia el espectador o público determinado en donde se pueda referir a formas de concientización social o colectiva y de recontextualización radical de la experiencia fílmica (Nichols, 2007:107).

En este sentido, estaría conformando una de las funciones sociopolíticas atribuidas a esta modalidad representacional y comunicacional. La reflexividad implica que lo que allí está representado en tanto vínculo que pretende conectarse de manera tal que los espectadores, la sociedad en conjunto, tomen críticamente el discurso fílmico, lo apropien y resignifiquen y así las imágenes allí compuestas transmiten las vivencias, los conflictos, los protagonistas, etc., imágenes que la televisión no reproduce de esa forma ni en su contenido (asociado a la inmediatez

de los sucesos y a los grupos empresariales multimediales en el caso de Argentina), ni en sus mecanismos, ya que el que «mira» está habituado a una captación receptiva e indicativa de aquello que tiene que recibir y percibir, por ejemplo, desde los medios masivos como la televisión, lo que produce desinformación y distorsión.

b) Contrapuntos

Es un hecho obvio que los *contextos de producción* de cada película modifican la forma de representar y construir narrativas en torno a la modalidad del cine político.

Ni olvido ni perdón se hizo casi inmediatamente después de la «masacre de Trelew», en 1973. Como ya se dijo, lo dirigió R. Gleyzer, quien desde el Grupo Cine de la Base había dejado aclarada la función de los documentales y los objetivos estéticos y políticos (en donde, como tendencia general, había una subordinación de los primeros a los segundos).

Así, había un modo de realización dentro de un colectivo que en los años 60-70 estaba identificado con la producción de cine comprometido, revolucionario o construido desde ideas e inscripciones

tenían organizada una fuga. Eran 166, todos participaron de la organización y la mayoría tenía previsto salir del penal (casos contados, como el del dirigente gremial Agustín Tosco fueron excepciones) en tres tandas de grupos, según el orden jerárquico que tenían en cada una de sus organizaciones armadas: ERP, FAR y Montoneros. La fuga no se concretó como se pensó, sólo alcanzaron salir de Trelew en avión seis presos: Roberto Quieto (luego desaparecido en 1975); Marcos Osatinsky (asesinado en 1975); Domingo Mena (desaparecido en 1976); Mario Santucho (desaparecido en 1976); Enrique Gorriarán Merlo (sobreviviente, fallecido en 2006) y Fernando Vaca Narvaja (sobreviviente y testificante de *Trelew*).

revolucionarias (inclusive discutiendo con el Grupo Cine Liberación que en algún caso se institucionaliza en el gobierno peronista del '73). Por lo tanto, dicho documental nos acerca una representación inscrita en el propio contexto revolucionario descripto y por la ligazón que el movimiento de Cine de Tercer Mundo tenía en ese momento. Como diría Bernini, como si en un punto el documental fuera producido por su propia época o como si los documentales fueran la condición de posibilidad de su propia coyuntura. Gleyzer es contemporáneo a «esos jóvenes», es uno de «esos jóvenes» militantes y la propia película es un documento a la vez que un llamado a continuar la lucha revolucionaria. Tampoco es menor que el propio Gleyzer haya sido víctima del terrorismo de Estado, desaparecido desde mayo de 1976.

En el otro caso, *Trelew* es dirigido por M. Arruti (en una de sus primeras experiencias filmicas) desde una concepción y percepción diferentes: la lucha de la generación de sus padres, con esas memorias y movilización de ideas como primer motor. La directora ve desde el presente a aquellos jóvenes que habían participado de ese momento de lucha social revolucionaria y en los sucesos de la «masacre de Trelew».

Además, se debe rescatar que cuando filma Arruti hay un contexto de apertura respecto de la revisión del pasado reciente. Sobre todo, como planteamos párrafos

arriba, porque el contexto de las políticas de Estado desde el gobierno de 2003 en adelante fue sustancial en ese sentido. Hay una inscripción de la narrativa en un momento contemporáneo de la Argentina en el cual hubo una apertura y reconocimiento a las luchas de los organismos de derechos humanos, una política de Estado con relación a la memoria, la decisión de reactivar los juicios a los responsables del terrorismo de Estado, las acciones simbólicas y materiales de dar lugar a los Espacios de la Memoria que se han abierto, otorgándoles un contenido muy definido en distintas ciudades del país, el compromiso por la tarea del banco nacional de datos genéticos y los equipos especializados como los de antropología forense.

Lo valioso de Arruti es recuperar ese período menos visitado (el ongiato) tanto en las indagaciones académicas y estéticas en general en cuanto a lo legitimado como «pasado reciente».

En otro aspecto, las *diferencias tecnológicas* desde los '70 al 2000 inciden en las posibilidades de construcción narrativa. Por ejemplo, en los recursos técnicos de sonido, iluminación, combinación del color y *ByN*, el diseño de títulos, recursos estéticos, etc., y los recursos económicos, que permiten otras búsquedas y resoluciones que se notan en el caso de Trelew (como desde la placa inicial, en donde el título aparece simulando una pintada de una pared, hasta el apoyo del INCAA).

En los títulos también observamos una diferencia. *Ni olvido ni perdón* connota algo que, incluyendo los fusilamientos, va más allá de los mismos, es una sentencia y una apelación a la contra-acción, a mantener la lucha, la memoria, a unir voluntades que lleven a la posibilidad de concreción del fuerte llamamiento: «ya van a ver, ya van a ver, cuando vengamos los muertos en Trelew», con las que cierra la película. (Es interesante detenerse a visualizar cómo eran interpretadas o qué significado adquirirían dichas consignas en el contexto de una «situación prerrevolucionaria» a la lectura o mirada que los efectos de archivo que sobre ésta y otras consignas operan desde la mirada y construcción de la película de 2004, que nos ubica en la mirada hacia una generación anterior.)

El título de Arruti, *Trelew* o *Trelew, la fuga que fue masacre*, connota la primacía de los hechos de Trelew, de recuperar un tema soterrado y eclipsado por el horror de la dictadura del '76, inclusive luego, desde el 2003–2004, en momentos de mayor efervescencia política y reconocimiento estatal de los abusos del poder y de los crímenes del Estado y de las dictaduras en Argentina.¹¹ Dice la autora:

Cuando empezamos, en el año 2000, Trelew era mala palabra, el horror, algo maldito,

y nadie entendía que me metiera con ese tema. Era muy difícil acercarse a la gente de la zona en una cuestión tan delicada para quienes allí vivían. Pero yo quería contar esa historia. Y contarla de la manera en que a mí me había impactado. No me preocupaba hacer un film estrictamente político, sí contarla desde un lugar cinematográfico que fuera contundente: hacer un documental, pero tratar de elaborar una narración particular.

Se excusa en el distanciamiento que intentó realizar:

dejé el planteamiento político en manos de quienes dieron la conferencia de prensa, de Mariano Pujadas, que enfatiza ese momento de unidad y no de diferencias. Y allí se habla de las elecciones próximas, de la proscripción del peronismo, de la vuelta de Perón. Decidí señalar el marco y los antecedentes cuando la película abre, el Cordobazo, la lucha social, la aparición de las organizaciones armadas como bandera del cambio, la simpatía que generan en ese momento y la represión que empiezan a montar otros sectores. Desde mi mirada, lo que llama la atención es la unidad, la intrepidez de los pibes, su entrega, lo jóvenes que eran.¹²

Además admite que quería mostrar cierto «equilibrio», contar lo que sucedió

11. En 2012 comenzó el juicio sobre la «masacre de Trelew», luego de 40 años de los acontecimientos de agosto de 1972.

12. Entrevista a M. Arruti ya aludida.

a distancia (esto es, no idealizando) pero con una mirada comprometida.

Siguiendo a B. Nichols, los documentos pueden analizarse a partir de distintas modalidades de representación entendidas como formas básicas de organizar textos en relación con ciertos rasgos o convenciones recurrentes. Cada modalidad despliega los recursos de la narrativa y el realismo de un modo distinto. Las modalidades de representación que reconoce el autor son: expositiva, de observación, interactiva y reflexiva. Si bien cada una de ellas ha tenido predominio en regiones o países determinados y puede referirse a períodos concretos, éstas pueden combinarse y alterarse al interior de películas determinadas, yuxtaponiendo rasgos de una y otra.

En el caso de *Trelew* se adopta predominantemente la *modalidad interactiva*. Ello implica que la realizadora hace hincapié en las imágenes de testimonio y en que la autoridad textual se desplaza hacia los actores seleccionados para los testimonios. Arruti realiza una combinación de testimonios en base a entrevistas de: sobrevivientes de la fuga, presos que quedaron en el penal de Rawson, periodistas que registraron las palabras de los militantes en 1972, guardiacárceles, abogados de los presos políticos, familiares de los presos políticos y asesinados, miembros de las organizaciones que operaron desde fuera del penal, concriptos, empleado de funeraria, taxistas que trasladaron a parte de los fugados, pobladores de Rawson que

tuvieron contacto con familiares. El interés es componer una narrativa ordenada a partir del registro de distintas voces que afirman el hecho de los fusilamientos, aun en la divergencia de sus memorias y relatos (algunos pobladores relataban la llegada de los presos políticos casi como un hecho «exótico», otros hablan de solidaridad, otros se entristecen, otros se desapegan). El modo de narración en conjunto tiene el tinte de una crónica, adicionando imágenes de archivo fotográfico y filmico tanto de la época y de los sucesos como contemporáneos, que juntamente con el uso de climas sonoros, de iluminación yuxtapuestos, abonan esta idea de crónica de la fuga.

Como mencionáramos, el montaje tiene la función de mantener una continuidad lógica entre los puntos de vista individuales, con los recursos antedichos, en el caso de los testimonios, la reconstrucción es el resultado del ensamble de los testimonios independientes.

En el caso de *Ni olvido ni perdón* se podría decir que hay un predominio de una *modalidad de representación expositiva*, ya que es la más cercana al ensayo o informe expositivo clásico. Así, el texto se dirige al espectador directamente, con intertítulos o voces que exponen una argumentación acerca del mundo histórico. El realizador aparece claramente como autor a través del argumento y el montaje que se expone y cuya autoridad es clara. Su presencia no es directa sino que está representada en el

registro y conservación del audio original de lo que se testimonia (uso de material de archivo periodístico y político, tanto la entrevista principal en el aeropuerto como las imágenes de las marchas, cantos de consignas y las del velatorio, y ello es indicio de que el actor sea el/los propio/s sujeto/s directamente involucrados, sólo al inicio se acude a la voz en off y ello conforma la autoridad del relato).

El montaje está al servicio del argumento y no con el fin de lograr una continuidad espacial y temporal, y así están ordenados testimonios, archivo, sonidos, intertítulos. Por eso se logra un despliegue que envuelve al espectador en tanto que lo que se presenta tiene una cierta conexión lógica. El hecho de no apelar a la puesta en duda o a argumentos contradictorios es un elemento importante de esta modalidad. Podríamos añadir el fuerte contenido ideológico–argumentativo fuertemente presente en las placas separadoras de capítulos: *Penal de Rawson; El entierro de los combatientes; La hora de la liberación; Han muerto revolucionarios; Viva la revolución; Gloria a los héroes de Trelew, Movilicémonos por el castigo a los*

culpables. También con el énfasis de la inclusión de las consignas de marchas en ese contexto: «Santucho–Pujadas, la Patria liberada»; «Montoneros, FAR y ERP, con las armas al poder»; «todos los guerrilleros son nuestros compañeros»; «5 XI, o va a quedar ninguno» y «Ya van a ver, ya van a ver, cuando vengamos los muertos en Trelew». Este contenido político a lo largo de todo el documental muestra una intención del autor en cuanto a dar un claro llamado a la continuación de la acción revolucionaria, desde el fuerte contenido testimonial y militante.

Tanto la necesidad en R. Gleyzer de registrar los sucesos en la inmediatez y hacer ese llamamiento a la continuidad de la acción revolucionaria (con la conciencia de formar parte de un cambio de época en la región latinoamericana y el tercer mundo), como la necesidad de Arruti de «restauración de la memoria» y de visibilizar un tema soterrado políticamente (por la preponderancia de los hechos de la dictadura posterior del '76) hablan de la importancia de debatir el cine político que, aun en distintos contextos, vuelve sobre su concepto y realización.

Ficha Técnica de la película *Trelew* (o *Trelew, la fuga que fue masacre*)

- Documental, 98'. Argentina, 2004. ATP. Formato: 35 mm.
- Idioma: Español.
- **Directora:** Mariana Arruti.

• **Equipo Técnico:** Guión y dirección: Mariana Arruti, Prod. integral: M. Pilotti. Investigación periodística: J. Magallanes. Investigación testimonial: M. Arruti, M. Pilotti, J. Magallanes. Música original: B. Baraj. Fotografía: J. Miqueles. Montaje: M. Arruti, M. Schverdfinger. Distribución: J. Arruti.

• **Sinopsis:** la historia tiene lugar en 1972, durante el gobierno de facto del General Lanusse, que estaba en la mira terrorista. En esa época de muertes violentas y tensiones cotidianas, un grupo de guerrilleros es detenido y trasladado a aquella cárcel, considerada de máxima seguridad y con casi nulas posibilidades de escape. Sin embargo, varios de aquellos detenidos lograron su propósito de libertad y se refugiaron en Chile, en tanto que diecinueve presos fueron nuevamente arrestados y muertos una semana después en las puertas de sus celdas en una base de la Marina ubicada en Trelew.

Ficha Técnica de la película *Ni olvido ni perdón*.

• Documental, 30'. Argentina, 1973. Blanco y Negro. Versión en Español.

• **Dirección:** Raymundo Gleyzer.

• **Equipo Técnico:** Co-dirección: Álvaro Melián. Sonido: Mono. Sonidista: Juana Sapire. Realización y Producción: Cine de la Base.

• **Sinopsis:** Raymundo Gleyzer, militante del PRT desaparecido en 1976, realizó junto al grupo Cine de la Base, el medimetraje *Ni olvido ni perdón*. Este grupo de cineastas revolucionarios reivindicaba la producción y la propiedad colectiva de los bienes culturales, así como convertir al cine en una herramienta proletaria bajo el lema de «Llevar el cine a la gente». En *Ni olvido ni perdón* se explican los verdaderos hechos del penal de Rawson, el escape de los dirigentes máximos del ERP, FAR y Montoneros y el posterior asesinato de 16 militantes revolucionarios y 3 heridos en la Base Naval Almirante Zar de Trelew por orden de Alejandro Agustín Lanusse, presidente de la dictadura autodenominada «Revolución Argentina». El film constituye un collage de materiales de archivo; una nota hecha a los líderes de las tres organizaciones atrincherados en el aeropuerto clamando protección, realizada por la televisión chubutense y nunca vista en ningún medio de comunicación en esa época; y fotografías aparecidas durante los sucesos en diferentes medios

escritos. El mediodrama aunque circuló clandestinamente por el accionar represivo de las fuerzas de seguridad, contiene un enorme poder de denuncia sobre el terrorismo de Estado.

Bibliografía

- AMADO, A. (2009). *La imagen justa. Cine argentino y política (1980–2007)*. Buenos Aires: Colihue.
- APREA, G. (2008). *Cine y políticas en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*. Buenos Aires: UNGS–Biblioteca Nacional.
- ARRUDA DE MENEZES, P. R. (1996). Cinema: imagen e interpretación. En *Tempo Social* 8(2). Revista de Sociología de la Universidad de San Pablo.
- BERNINI, E. (2007). El documental político argentino. Una lectura. En Sartora y Rival (Ed.). *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*. Buenos Aires: Librería.
- BRESCHAND, J. (2004). *El documental. La otra cara del cine*. Barcelona: Paidós.
- CAMPO, J. y DODARO, C. (Comp.) (2007). *Cine documental, memoria y derechos humanos*. Buenos Aires: Edic. del movimiento.
- CLAVERO, P. (2001). La memoria como futuro. En *El Rodaballo, Revista de Política y Cultura* (13). Buenos Aires.
- COMOLLI, J.-L. (2002). *Filmar para ver*. Buenos Aires: Sigmur/Cátedra La Ferla, UBA.
- DE CARLI, G. (2004/2005). Desterrados, furtivos, presentes, visibles. Apuntes acerca del documental en Argentina. En *Revista Ziguat*. Buenos Aires. Quinta edición.
- FERRO, M. (1995). *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel.
- GETINO, O. (2005). *Cine argentino. Entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires: Edic. Ciccus.
- GRÜNNER, E. (2001): *El sitio de la mirada. Secretos de la imagen y silencios del arte*. Buenos Aires: Norma.
- GUBER, R. (2006). El cine contemporáneo. En *Historia del cine*. Barcelona: Lumen.
- JELIN, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI Editores.

- KOHAN, M. (abril de 2004). La apariencia celebrada. En *Revista Punto de Vista* (78). Buenos Aires.
- MARRONE, I.; Walker, M. (Ed.) (2011). *Disrupción social y boom documental cinematográfico. Argentina en los años sesenta y noventa*. Buenos Aires: Biblos.
- MESTMAN, M. (2007). Entre Argel y Buenos Aires: el Comité de cine del Tercer Mundo (1973–1974). En S. Sel (Comp.). *Cine y fotografía como intervención política*. Buenos Aires: Prometeo.
- NICHOLS, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- RANGIL, V. (2007). *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*. Buenos Aires: Biblos.
- ROSESTONE, R. (1997). *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de historia*. Barcelona: Ariel.
- SCHINDEL, E. (2002). Las ciudades y el olvido. En *Revista Puentes* (7). La Plata.
- SCHUMCLER, H. (2000). Las exigencias de la memoria. En *Punto de Vista* (68). Revista de Cultura. Buenos Aires.
- SCHWARZBÖCK, S. (2007). Las bases no van al cine. Sobre los documentales políticos de Raymundo Gleyzer y el Cine de la Base. En Sartora y Rival (Ed.). *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*. Buenos Aires: Librería.
- VEZZETTI, H. (2002). *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Sitios para visionado de las películas

- <http://www.portaloaca.com/videos/documentales-/5308-documental-trelew-la-fuga-que-fue-masacre.html>
- http://quebracho.org.ar/inicio/index.php?option=com_content&view=article&id=525:ni-olvido-ni-perdon-la-masacre-de-trelew-por-raymundo-gleyzer-&catid=59:videos&Itemid=89
- <http://documental.kinoki.org/raymundogleyzer.htm>
- <http://www.filmraymundo.com.ar/>
- <http://www.elortiba.org/trelew.html>
- <http://www.filmtrelew.com/es/el-film/equipo-tecnico.html>

