

Rawson y Trelew

Roberto Pittaluga

En los últimos años el cine se ha convertido en un lenguaje relevante para aproximarse al pasado reciente argentino. Las nuevas tecnologías y los cambios en la producción artística han posibilitado la multiplicación de los modos y de los recursos para hacer cine (Aguilar, 2006), lo cual confluyó con el también en expansión campo de producción de memorias e historias sobre la experiencia argentina reciente. Los acontecimientos de Rawson y Trelew en 1972, fueron ya objeto de tratamiento cinematográfico en 1973 por el Cine de la Base con su **Ni olvido ni perdón. 1972: la masacre de Trelew** y, más recientemente, por Mariana Arruti, quien dirigió el film **Trelew. La fuga que fue masacre**, estrenada en 2004.¹

Aquí me propongo presentar dos films muy distintos a los mencionados. En primer lugar, por su factura: no se trata de *cine militante* y urgente como era el de Gleyzer, ni de producciones que cuentan con recursos de cierta envergadura, sino de dos composiciones realizadas como tesis de licenciatura en la Facultad de Ciencias Sociales. Y distintas también en otro sentido, pues si la película de Gleyzer expresa la mirada militante, y la de Arruti una crónica que reconstruye lo que considera un “evento nacional” (principalmente la fuga, que es el centro del film), tanto **Prohibido dormir** (2004) de Paula Bassi y Diego Pauli como **JP Rawson. Crónica de una militancia** (2007) de Nahuel Machesich eligen mirar desde Rawson y Trelew. Se trata de una elección que, además, posee un valor político específico: los realizadores son jóvenes de entre treinta y cuarenta años que nacieron o vivieron en Trelew y Rawson, por lo que sus biografías están atravesadas por estos acontecimientos, narrados o silenciados; lo que advierte de la importancia que, en términos de transmisión entre generaciones, tiene la recomposición crítica de la historia del pasado reciente argentino.

En el film de Bassi y Pauli la explícita formulación de esta perspectiva y este interés por mirar “desde allí” aparece en los tramos iniciales, cuando la voz en *off* de la codirectora comenta el cruce de las trayectorias vitales de cada uno: Pauli, un porteño que se fue a vivir a Trelew; Bassi, nacida en esa localidad pero residiendo en Buenos Aires; ambos con un especial interés en narrar este otro Trelew, ni el de la fuga ni el de la represión y el martirio, sino el de la movilización popular, el del “trelewazo”. El cruce de sus residencias es también el cruce que la película quiere lograr: que esa historia, digámosle “local”, y ese modo de mirarla, llamémosle “desde un margen”, ingrese en la memoria colectiva de este país. **Prohibido dormir** es un título que indica quiénes son los protagonistas de este relato y qué es lo que los directores quieren reconstruir.

En octubre de 1972, casi dos meses después de la masacre, un vasto operativo ordenado por la dictadura de Lanusse, con allanamientos y detenciones en las ciudades de Trelew, Rawson y Puerto Madryn, militarizó la región, trasladando a dieciséis personas casi todas miembros de las comisiones de solidaridad con los presos políticos a la cárcel de Devoto. “Parecía una ciudad tomada” comenta una de las testimoniantes, y la imagen del relato, acompañada de las de archivo, contrasta con aquella otra que el espectador fue formándose a partir de los relatos iniciales de los protagonistas, en los cuales la creciente actividad cultural y política (teatro, cine-club, solidaridad con los presos políticos alojados en el penal de Rawson, etc.) hacía marca profunda en sus biografías. Mirar “desde Trelew” los acontecimientos del '72 es abrir la cámara ante estos testigos y protagonistas, militantes de los bordes en los setenta, testimoniantes desde el margen en el nuevo siglo. Es colocar el foco en la vasta movilización que siguió a la detenciones de octubre a pesar de la desmesurada presencia militar, cuando entre tres mil y cuatro mil personas (de una población estimada que rondaba los 25 mil habitantes) llenaron y tomaron el teatro Español, en el centro de la ciudad, y decidieron sostener una vigilia hasta que liberaran a los mili-

1 - **Ni olvido ni perdón. 1972: la masacre de Trelew** (Argentina, 1973), dirección y producción: Cine de la Base; **Trelew. La fuga que fue masacre** (Argentina, 2004), dirección de Mariana Arruti. Para el cine de Gleyzer puede consultarse Mariano Mestman (1995) y Fernando Martín Peña y Carlos Vallina (2006). Un análisis de estas dos películas en Pittaluga (2008b).

tantes encarcelados.² Hacer una película sobre el trelewazo es hablar de octubre más que de agosto, es documentar la construcción, efímera es cierto, de *lo político* en una pequeña ciudad, es testimoniar de aquel forjar una comunidad democrática —la democracia asamblearia en el teatro— a pesar de la dictadura y la ofensiva represiva.

Reunir los testimonios de los protagonistas y testigos de aquella formidable respuesta popular a las prácticas represivas del Estado nacional, no significa, para los directores, contar ya con una versión incontestable, la de “quienes estuvieron allí, en aquel momento”. El documental apela a todos los procedimientos y herramientas del género, pero a la vez esboza una reflexión sobre cómo vincular el cine y los modos de rememoración. Digo esboza porque el propio film se debate entre una estructura más clásica que alterna testimonios recogidos e imágenes de archivo, y una serie de procedimientos que, como señaló Ana Amado en relación a **Papá Iván**, distorsionan la condición de documento —de *prueba documental*— de los materiales expuestos y generados. Esa dislocación, realizada de modo sutil en pequeños pasajes, como al descuido, que busca perturbar el efecto de verosimilitud del género, es la forma de presentar el carácter de artefacto del documental, realizado no para divulgar una verdad ya sabida sino como un camino de exploración, pensamiento e interpretación, a la vez que como un ejercicio de rescate de experiencias sociopolíticas del pasado reciente por medio de su rememoración.³

El carácter complejo del hacer memoria y el trabajo paciente con lo testimonial es afirmado en los pasajes iniciales cuando Bassi duda de sus propios recuerdos: mientras camina por una empinada calle de su barrio natal, comenta que “es imposible que haya bajado por el callejón en el triciclo, eso lo debo haber imaginado”. Esa aparentemente desprevenida observación disuelve cualquier tratamiento ingenuo de los testimonios sobre lo acaecido —que constituyen el grueso del material con el que está hecho el film—, es decir, superpone a la tarea de la escucha la de la interpretación. Pero si instala la duda sobre lo testimonial no es para descartarlo por subjetivo, sino para intentar un acercamiento distinto a ese régimen de la palabra y la memoria.⁴

Para insistir sobre esta mezcla entre pasado y presente que en cada testimonio es preciso desentrañar⁵, los directores recurren

a un artificio: en varios momentos de la película intercalan retratos de personas —casi todas jóvenes— filmadas en super 8, en blanco y negro, como si fueran imágenes antiguas, de la época de los acontecimientos que se narran, pero con destacados toques de actualidad (en la ropa, los cortes de cabello, etc.). Imágenes ambiguas, que ponen en la escena cinematográfica la ambivalentemente amalgama de presente y pasado en el discurso de la memoria. Nada sabemos, los espectadores, de aquellos que posan, cuáles han sido o son sus relaciones con el tema de la película; tampoco se explican los motivos de estas imágenes que cada tanto y por unos segundos cortan la narración.⁶ Podemos pensar que se trata de una imagen cinematográfica que pretende estar cercana a la fotografía. Roland Barthes ha dicho que la fotografía atestigua indudablemente que eso que registra materialmente ha tenido lugar. Pero inmediatamente agrega que, por sí sola, la imagen fotográfica no dice nada, es decir, *eso que sucedió* está sujeto a interpretación, precisa de una reflexión, no es evidente por sí, o en palabras de John Berger, la fotografía no narra. A lo que hay que sumar que la fotografía expone lo pasado, lo que ha sido, lo muerto, lo fijado. En la película de Bassi y Pauli, estas imágenes en blanco y negro (todo el archivo fílmico y fotográfico es en blanco y negro, mientras que las imágenes del presente están en color para acentuar la diferencia, salvo justamente éstas a las que me refiero) exponen la necesaria contaminación entre pasado y presente en la narración testimonial, a la vez que, en su indeterminación, enfatizan la necesidad de la interpretación.

Bassi y Pauli buscan exponer la vitalidad que hubo en la movilización del pueblo de Trelew para rescatar a sus conciudadanos detenidos, haciéndose eco de los testigos que, una y otra vez, tratan de volcar en palabras algo que parecen percibir es de difícil transmisión. “Una piedra preciosa entre tanto ripio, y no hallamos cómo mirarla, qué hacer con eso” dice un ex militante respecto del trelewazo, y de cierta manera este juicio recoge la carga valorativa que recorre los testimonios. No es tanto la amplitud social o ideológica que la asamblea del teatro Español contuvo, sino el tipo de encuentro que allí se produjo lo que quieren remarcar los protagonistas y los directores, como cuando una mujer que en aquel momento debía ser muy joven relata que ella se sentía como una militante de segundo o tercer orden, pero lo que vivió allí la colocaba en un espacio distinto, como protagonista. Del mismo modo alguien menciona que si los dirigentes (de los partidos políticos) en un principio le dieron marco y coordinación a la movilización, rápidamente pasaron a un segundo plano pues era la misma asamblea reunida en el Español la que asumía autogestionarse. Ninguno de los testigos puede afirmar quién o quiénes convocaron al pueblo a reunirse en el teatro, y mientras algunos cuentan que apenas cesaron los allanamientos la gente salió espontáneamente de sus casas y comenzó a marchar hacia el centro, como si fuera impulsada por una misma voluntad, otros comentan que no se sabe de dónde vino la idea de tomar el teatro y permanecer en vigilia hasta obtener la libertad de quienes dejaron de ser simplemente vecinos para convertirse, en el transcurso de los días y las noches, en compañeros. Los relatos

2 El “trelewazo” es el tema principal del libro que, en 1973, publicó Tomás Eloy Martínez, **La pasión según Trelew**. Para un análisis detenido de esta pueblada, cfr. Ana Julia Ramírez (2007).

3 Para un tratamiento más extenso del concepto de ejercicio de memoria o rememoración, cfr. Jelin (2002), Ricœur (2004), Oberti y Pittaluga (2006).

4 Si lo acaecido y lo imaginado forman parte de lo recordado, por lo que la estructura diegética de un documental no puede componerse solamente de los hechos verificables, entonces su régimen es ficcional en otro sentido además del señalado por Jacques Rancière (2005: 182-183): se trata siempre de una especulación del director, un modo que nos ofrece para interpretar un material en el que, *a priori*, no podemos distinguir entre lo imaginado y lo sucedido. De allí la importancia de cómo las interpretaciones ya contenidas en los testimonios son confrontadas, entre sí o por medio de distintos procedimientos críticos.

5 Es el trabajo interpretativo *con* y *sobre* el testimonio, con su textura, lo que permite discernir en cada uno de ellos, el pasado y el presente que de otro modo serían indistinguibles.

6 Los nombres de quienes posan, como los de los entrevistados (aunque en este caso acompañados de su imagen), aparecen recién en los títulos de cierre.

(“todos recuerdan el 22 de agosto, pero acá también estuvo octubre” enfatiza una mujer) cuentan con un telón de fondo que permite un acercamiento comprensivo, es decir una intelección, por parte del espectador, al darle un marco de significación a la movilización, sin por ello subsumir sus sentidos en los acontecimientos que configuran dicho contexto, y que en general son sobre los que se han construido las narrativas y las memorias. Una visita al aeropuerto por parte de los directores, fragmentos de la conferencia de prensa que allí brindaron los guerrilleros, acercamientos a la masacre, noticias de la fuga, imágenes de las movilizaciones sociales y políticas de los años sesenta y setenta son todos datos que, como pinceladas, construyen ese exterior sobre el que se recortan los posibles sentidos del “trelewazo”. Pero son pinceladas y no dadores unidireccionales de sentido; no se trata de un contexto que “explica” el movimiento asambleario y de vigilia, sino un marco con el cuál las prácticas que configuraron eso que tomó el teatro Español dialogan y confrontan. El ojo de la cámara quiere registrar precisamente esas prácticas, y a la vez guardar cierta distancia con los eventos que arman el telón de fondo. En una escena ambos directores hojean el ejemplar de **Estrella Roja**, la revista del ERP, a propósito del primer aniversario de la masacre de Trelew; lo hacen con la revista sobre el baúl del auto, y a un comentario de Diego Pauli, Bassi pregunta si todos los presos políticos en Rawson eran del ERP, exponiendo más que un desconocimiento, un lejanía entre lo que quieren que recupere la película, y los tópicos que han vertebrado los relatos sobre Trelew. Esta lejanía es también una búsqueda de *otro* archivo: las fotos de la movilización de Trelew, escasas, son acompañadas por las grabaciones que algunos testimoniantes guardaron de las canciones que, con músicas populares (algunas de Chicho Sánchez Ferlosio, como **La hierba de los caminos**, compuestas en la resistencia al franquismo en los años sesenta) y letras retocadas para adaptarlas a las circunstancias de su lucha, los activistas inventaban durante las noches y cuya entonación los fortalecía durante el día. Del mismo modo, es la búsqueda ante la escribana de las actas que los hacían apoderados —esto es, los hacía solidarios— de los presos políticos lo que interesa a los directores.⁷ Y si el título del film es el de una negación, la narración descansa en una afirmación: aquella que produjo un nuevo escenario político en y por el cual muchos habitantes de Trelew —de modo efímero en muchos casos, pero eso no le quita relevancia— devinieron sujetos políticos.

Nahuel Machesich comienza su película **JP Rawson. Crónica de una militancia** con algunas preguntas: ¿qué pasó en Rawson en los años setenta? ¿Por qué en esa, su ciudad natal, no se cuenta nada de lo acontecido en los '70? Preguntas que en su misma formulación indican ya un saber sobre lo que interrogan, y que parecen contraponerse con las imágenes iniciales de lugares vacíos, espacios des-habitados, desérticos, donde nada pasa y todo se repite infinitamente, y donde las voces colectivas que recitan las consignas setentistas y que como fondo acompañan esas primeras secuencias, parecen venir de otra parte. O quizás provengan de otros tiempos: como en los tramos finales del

7 Los apoderados eran quienes, sin ser abogados, accedían a un régimen de visitas semanal con los presos.

film plantea el director, tal vez sean los ecos susurrantes de las generaciones pasadas ante el inminente peligro de su definitivo olvido.

No es lo mismo formular esas preguntas en una gran ciudad como Buenos Aires o Córdoba, que hacerlo en una que rondaba, en los años en cuestión, los 7000 habitantes. Estas preguntas en una comunidad sin anonimato —“en Rawson todos nos conocíamos” dicen algunos de los testimoniantes— adquieren otro espesor.⁸ Una densidad multiplicada por las señas particulares de esta localidad: se trata, básicamente, de una ciudad administrativa y gubernamental, asiento de una de las cárceles más importantes del país, una cárcel emblemática —para Rawson y para el país—, tanto como lo fuera en la primera mitad del siglo el penal de Ushuaia. Pero es además una región con fuerte presencia militar que incide profundamente en lo social y cotidiano.

Notablemente ausente de las autorreferencias de los miembros de la vecindad, la cárcel de Rawson parece ser el lugar informulado sobre el que se articula esa misma comunidad, parece constituir ese fundamento monstruoso de la comunidad y del poder que la estructura.⁹ La cárcel es la frontera entre lo legal y lo ilegal, entre el adentro y el afuera de la comunidad, y por ello Rawson es una población “en el límite”. A ello se suma que, desde al menos 1971, la Unidad Penitenciaria n° 6 es un espacio de reclusión del desafío político a esos fundamentos de la comunidad tal como existe, es una prisión del crimen político (obrero, de izquierdas y/o revolucionario).¹⁰

Hacer una película sobre lo acontecido en los setenta en Rawson implica entonces intervenir críticamente, en el sentido de poner en crisis ese fundamento, ese lugar clave que tiene el penal en la historia de la ciudad —sobre todo *desde* los setenta—, presentándolo ante el espectador. Y el director elige hacerlo confrontando desde el inicio la aseveración local que dice que en Rawson “no pasa nada”.¹¹ De todos modos, no se trata de una confrontación fácil. Justamente este lugar innombrable del penal

8 Un testigo comenta que le resultaba difícil saber si cuando iba a la cancha de rugby los policías de civil estaban vigilándolo, como hacían diariamente, o estaban mirando el partido, como cualquier vecino.

9 “¿Qué significa para los habitantes de Rawson la cárcel?” se pregunta el director. Para ser más claros: no es que la cárcel está ausente de los relatos de los habitantes, ni que la ciudad (comunidad) no la tenga como referencia social, cultural y espacial; el problema es que no aparece como lo que ha sido en el pasado reciente, un nudo neurálgico de la reconfiguración extremadamente violenta de los lazos sociales. En **Prohibido dormir**, Diego Pauli lo dice de otro modo: de pie frente al penal le comenta a Paula Bassi que nadie pasa por la vereda de la cárcel porque “es un lugar tabú” y porque “ese camino no te lleva a ningún lado”.

10 La peculiaridad de una sociedad con esa presencia carcelaria es apuntada por el historiador Mauricio Fernández Piccolo, que testimonia en **Prohibido dormir**, una particularidad que los directores quieren enfatizar con las imágenes de archivo de la inauguración del penal.

11 Resulta inverosímil que en una pequeña ciudad del sur en la que se encontraba la mayor cárcel de presos políticos durante los años setenta, “no haya pasado nada”; el mismo director se pregunta cómo pudo crecer allí sin referencias a hechos tan importantes de la historia reciente como la fuga y la masacre de agosto de 1972. Lo que atormenta al joven director —que dice explícitamente no saber muy bien por qué está realizando ese film— es, justamente, que en el silencio se expone el origen siniestro e innombrable de la comunidad reconstituida desde 1972.

lo sustrae de la discursividad corriente, como ese vecino que en el mismo pasaje puede afirmar que él siempre vivió allí pero que “no estaba” cuando en la unidad penitenciaria había presos políticos. El (no)lugar del penal en las referencias resulta indicativo de la imposibilidad por adscribirle un espacio fijo, dentro o fuera de la propia comunidad. Vivir allí —ser vecino, ciudadano— significa tener un vínculo ambiguo con la cárcel. Es por ello que los testificantes se refieren a los familiares de los detenidos que vienen de todo el país como “extranjeros”, extraños a la comunidad, habitantes de ese espacio extra-comunitario que está del otro lado de los muros, desterrados por sus lazos de solidaridad con los reclusos. A la par, la cárcel está sólidamente unida al futuro de muchos jóvenes rawsenses, quienes pasan a engrosar las filas del Servicio Penitenciario, inscribiendo al penal en la trama cotidiana de la ciudad. La imposibilidad de fijar un lugar para el penal —para esta cárcel, con su historia particular— en el relato de la ciudad es el núcleo secreto, porque es del orden del indecible fundamento, sobre el que se vertebró la propia comunidad, y es por esto que su inscripción discursiva toma la forma de la banalidad, carente de toda dramaticidad y sin remitir nunca a los hechos sangrientos de los años setenta.¹²

Si la U6 desaparece de las memorias cuando se pregunta por los vínculos de Rawson con los presos políticos, por la masacre de 1972 o por el funcionamiento de un centro clandestino durante la última dictadura, ¿cómo indagar, entonces, en lo que pasó sin volver, como en los setenta, a la narración de la fuga, de los héroes y mártires, de los sobrevivientes, o al relato descriptivo de la masacre? Para no repetir los recordatorios ya ritualizados, Machesich desplaza el objetivo de su lente para enfocar a quienes permanecieron en sombras en todos estos años, principalmente los militantes pero también otras voces (o silencios) de la comunidad de Rawson, para intentar desde allí una nueva comprensión —o al menos nuevas preguntas— sobre lo sucedido antes, durante y después de la fuga y el fusilamiento.

Es así que el film —al igual que lo hace **Prohibido dormir**— compone un relato modulado, en sus primeros tramos, por las estaciones de la politización de los principales testificantes, una politización devenida a partir de las actividades culturales y sociales de un grupo juvenil del que nace, primero, el agrupamiento cultural El Parche —en oposición a las formas de sociabilidad consagradas, como las del Club Social de Rawson— y, luego, la Juventud Peronista. Los pormenores minimalistas de los testimonios sobre qué era la militancia, en el pasaje desde las iniciales tareas de organización del carnaval y la confección del rey momo o las actividades de teatro para niños en las guarderías y el hospital, hasta el apoyo a la formación de comisiones vecinales en los barrios de emergencia que se re-nombraban como barrio “Montoneros” o “Evita”, pasando por ciertas derivas estéticas que exponían los desplazamientos que estos jóvenes estaban produciendo respecto del modelo de ciudadanía predominante (y sobre todo del modelo de juventud, cuya futuridad

12 O, en todo caso, referirlos como parte de otra historia, ajena, como hace uno de los vecinos que, a pesar de ser un guardiacárcel durante aquellos años, se ubica ante la cámara como tercero, no vinculado directamente a las luchas políticas de entonces.

normalizada era el vecino responsable), esa detención en lo que parecen sólo detalles, tiene un doble propósito. En primer lugar, el de constituirse como relato de las formas de la militancia juvenil, de sus prácticas menos “espectaculares” y más cotidianas, que nos permiten un acceso a dimensiones en los márgenes de la política y a la temporalidad propia de la subjetivación política: cómo exponían sus deseos y cómo se organizaban e intervenían en su tiempo (en la época pero también en el tiempo cotidiano, surcado por otros menesteres). Entre estos detalles está uno que adquiere, a medida que la película avanza, un rol clave: la solidaridad con los presos políticos que, desde mediados de 1971, empiezan a llenar la Unidad 6. También la película de Bassi y Pauli, como decía, recoge esta emergencia de lo colectivo político y cultural pero en Trelew; y como en **JP Rawson**, los testigos aluden a la llegada de los presos políticos como un momento fundamental que trastocó tanto las actividades militantes como el paisaje de la ciudad.¹³

Las actividades de solidaridad (postularse como apoderados de los presos para integrar el régimen de visitas, habilitar las viviendas particulares para recibir a los familiares, preparar las provisiones para los presos, etc.) son extendidas —relatan los entrevistados por Machesich— desde el grupo inicial de militantes hacia la comunidad, en especial a las barriadas. Lo que estas prácticas colocan en el centro es la búsqueda por disolver la frontera que separa a los presos de la sociedad (a eso refiere lo de romper su aislamiento, un aislamiento pensado por el régimen que llevó a los presos a una cárcel alejada, de difícil acceso), y lo hacen instituyendo un lazo que empieza por nombrarlos y que adhiere a la causa que los ha llevado allí (por lo que se llaman comisiones de *solidaridad*). El desafío al orden y a los fundamentos de la sociedad es explicitado por los nuevos colectivos, donde los familiares provenientes de otras ciudades ya no son extranjeros y los presos políticos no precisan “reintegrarse” pues son parte de *esta otra* comunidad.¹⁴ El film de Machesich exhibe con detenimiento estas prácticas solidarias porque su segundo propósito es presentar desde esta otra perspectiva tanto la fuga como la posterior masacre en la base Almirante Zar, exponerla bajo un ángulo por el que adquieran otra dimensión. Cuando ambos acontecimientos son abordados, producen un cortocircuito en la fluidez de los testimonios. La fuga se presenta como un imprevisto: todos los ex militantes que testimonian narran su sorpresa, junto con una leve pero manifiesta molestia por el carácter inconsulto de la decisión de fugarse.¹⁵ El film llega

13 Podría pensarse que es la dimensión retrospectiva de la rememoración la que confiere ese lugar destacado a las actividades de solidaridad con los presos políticos. Sin embargo, pienso que es justamente esa actividad en la que se expresa con cierta nitidez la fundación de otro lazo social, y que por ello ha dejado una huella tan profunda en las vidas de los militantes implicados.

14 Logramos “una comunión entre los barrios y el penal”, sostiene uno de los testigos.

15 Ninguno de los militantes de Rawson declara haber sabido de los planes de fuga. Sus testimonios hoy, en algunos casos, reproducen con sorprendente exactitud los que brindaron en los meses posteriores a agosto de 1972 (lo mismo sucede con algunos fragmentos testimoniales en **Prohibido dormir**); cfr. T. E. Martínez, *op. cit.* Sin embargo, el tono levemente crítico que los recorre no aparece en los de hace más de 30 años. Uno de ellos afirma, utilizando incluso argumentos caros a

así a un punto nodal: por medio de la relación —fallada— entre las narraciones de la militancia y la fuga, el director nos presenta la posibilidad de debatir en torno a las concepciones políticas de la militancia setentista. O al menos entre dos modalidades de las prácticas políticas, aquella fundada en la política de la solidaridad y la que se expresa en la práctica de la evasión del penal que ejecutan los presos de las organizaciones político-militares.

Esta contraposición entre dos modalidades de lo político no es expuesta por los testimoniantes; por el contrario, manifiestan repetidamente su admiración por los dirigentes presos en tanto cuadros políticos poseedores de saberes e incluso varios de ellos evalúan la fuga como un éxito y no cuestionan su pertinencia. Sin embargo, la divergencia entre modos diferentes de la práctica política está sugerido en el montaje del film por un director que, antes que optar por un contraste dicotómico, prefiere ofrecernos las marcas sutiles de ese “desacuerdo” que jalonan las narraciones testimoniales, trabajando así los testimonios por lo que dicen y por lo que callan. La ausencia absoluta, en el documental, del relato del diseño y ejecución del plan de fuga, y la centralidad de la palabra testimonial que vuelve una y otra vez a dar cuenta de esa movilización política solidaria previa —que para las condiciones de una ciudad como Rawson resulta ciertamente notable— indican qué es lo que Machesich ha elegido ver y contarnos, y lo hace dejándonos libertad para interpretar, a nosotros espectadores, esas marcas en los testimonios. Lo que posibilita esta estrategia narrativa es que accedamos a una dimensión de lo acaecido que en general aparece ensombrecida por los relatos de los grandes procesos o los acontecimientos espectaculares. En el caso que nos ocupa, la fuga como acontecimiento haciendo sombra hasta invisibilizar la politización de los jóvenes de Rawson, en especial la gestación del movimiento de solidaridad y su extensión en algunos barrios populares, una politización que en decisivos aspectos no puede sintonizar armónicamente con la práctica implícita en la fuga planeada y ejecutada por las organizaciones armadas. Un ocultamiento que no es producto de la *natural* visibilidad de un hecho respecto de otro sino que es resultado de las escrituras de la historia o de los procedimientos selectivos de quienes hacen memoria.

Si la fuga se integra problemáticamente en las narraciones testimoniales de la militancia de Rawson, la masacre llega como un golpe letal a esos relatos tal como se habían desplegado hasta ese momento en el documental. A partir de allí, salvo la mención de la liberación de los presos el 25 de mayo de 1973, la experiencia de la militancia se transforma en la de la persecución, el hostigamiento y la represión, a cargo no sólo de las fuerzas militares y policiales sino también de la “comunidad” de Rawson, esa que fue desafiada por los jóvenes militantes con su politización y que reaparece en los testimonios a través de la figura de los “alcahuetes”. La inflexión temática que recoge el film permite problematizar ciertas figuras que, de modo ciertamente esquemático, han servido para periodizar —ordenar, interpretar— los años

setenta. Me refiero a la noción de “terrorismo de Estado”, que en los discursos hegemónicos aparece superpuesta —y resulta intercambiable— con la de dictadura, y que con matemática precisión ha sido adjudicada al período que va del 24 de marzo de 1976 al 10 de diciembre de 1983. Sin embargo, uno de los testigos de **JP Rawson** extiende el concepto para hablar de los años previos al golpe militar, y los relatos testimoniales, en el film, tienden a superponer e indistinguir los años del tercer gobierno peronista y los del gobierno militar que lo derrocó, matizados como están por las prácticas represivas que los tuvieron como blanco: “Lo que vino después fue un infierno” afirma uno de los ex militantes. “Sentó un precedente”; nos causó “un dolor y un miedo”, “nos sentimos amenazados” expresan los distintos testigos, estableciendo puentes de continuidad entre la masacre de Trelew y el terrorismo de Estado. Del mismo modo, en **Prohibido dormir** una testimoniante atribuye a la masacre del 22 de agosto el ser el primer acto de terrorismo de Estado, pues “marcó hasta dónde estaba dispuesto el gobierno de las Fuerzas Armadas ... e instaló el miedo, que es el efecto buscado del terrorismo de Estado”. Para estos relatos, la masacre ya no aparece como el acto desesperado de un gobierno en retirada —lectura privilegiada por las izquierdas setentistas (Pittaluga, 2008a)— sino como la antesala de la catástrofe que la continuará. En el mismo sentido, imbrican a las instituciones estatales con sectores de la sociedad civil, borrando la supuestamente nítida frontera que hace recaer la represión exclusivamente en el Estado, o a lo sumo en los llamados grupos paraestatales (que en general son sostenidos por el Estado), para indicarnos que debemos mirar más allá.

A diferencia de otros relatos que hacen de los acontecimientos de Rawson y Trelew un momento victorioso, sea por la fuga, sea porque leen la masacre como acto final de una dictadura en apresurada retirada (Pittaluga, 2008a), en **JP Rawson** la narración no puede sino estructurarse en torno a las enormes heridas que han quedado. La profundidad de la masacre aparece como marca contundente: los testimonios sobre el período posterior a agosto del '72 ya no hablan de la militancia, ya no relatan la politización sino que exponen el temor y la persecución. La política desaparece.

Probablemente por ello, por la densidad de la herida, los tramos finales estén dedicados a los problemas de la transmisión, y a las disputas en la construcción de memoria. Por un lado, en la mirada que los ex militantes tienen de las nuevas generaciones, a las que creen despolitizadas y desinteresadas por el pasado (uno de ellos llega a afirmar que los jóvenes ni siquiera creen que lo que se narra haya sucedido). Este aferramiento nostálgico a la “política de lujo” de los setenta —según las palabras de uno de los testigos— dificulta pensar las nuevas formas de lo político que, en cierto modo emparentadas con lo que fue la experiencia de los propios testimoniantes —aunque ellos no la vean de ese modo—, se despliegan en distintos colectivos juveniles actuales. Y también desatiende el estado de la memoria social al respecto, donde se mezclan de modo fragmentario versiones distintas y hasta antagónicas de lo sucedido. El lugar eminente de la muerte del guardiacárcel Valenzuela en la memoria colectiva de Rawson es expuesto por Machesich sin anestesia por medio de un diálogo con su hermana de 17 años, y a la vez

las estrategias militaristas, que parte de las contrariedades que, se supone, entorpecieron el plan de fuga hasta hacerlo fracasar se podrían haber evitado si al menos alguno de los militantes de Rawson hubiera participado como apoyatura externa, pues nadie como ellos conocía el territorio.

puesto en contrastante contrapunto con los saberes —confusos y precisos a la vez— que niños de entre 11 ó 12 años tienen de “la desaparición”. La escena, lograda eficazmente por Machesich al acercarse cámara en mano a niños que juegan en la plaza principal de Rawson y preguntarles por la placa conmemorativa que el gremio estatal colocó en memoria de militantes políticos del peronismo de izquierda hoy desaparecidos, instala en primer plano que aquello que ha sido configurado como lugar de memoria (una placa) requiere de un proceso social de transmisión para su interpretación y elaboración por las nuevas generaciones, y que lo que harán los nuevos con esos materiales siempre diferirá de lo que se les entrega. Este es, también, el sentido de los retratos “antiguos/actuales” de los jóvenes posando, intercalados en **Prohibido dormir**: su lugar como destinatarios privilegiados de los dispositivos de transmisión es señalado por los directores colocando a esos jóvenes entre el pasado y el futuro —para usar la expresión de Hannah Arendt—, un efecto logrado por la textura de la imagen.

También con el tema de la transmisión se relacionan algunas de las puestas en escena de Machesich. En contraste con las formas de recordar a Trelew propias de los años setenta, el director también nos “muestra” cómo trabaja y cómo es su relación con los testimonios (en lo que podríamos llamar una mirada que, además de posarse sobre las distintas prácticas políticas de los ’70, sobre sus relatos y sobre los alcances de la masacre, también decide inspeccionar el mismo lenguaje fílmico con el que narra, en un ejercicio del cine como práctica intelectual y, por ello, política).

En un momento de la película, Machesich aparece frente a un televisor ejecutando las tareas de selección de los fragmentos que utilizará (y que de hecho está utilizando porque es lo que nosotros estamos viendo ya como corte final). Asistimos al testimonio como en un documental, pero ese material se nos presenta en su proceso de edición/selección, exponiendo el trabajo constructivo y selectivo; la escena continúa con Machesich que, luego de mirar a cámara —de mirarnos, un gesto que, como señala Gonzalo Aguilar (2006) para **Los rubios**, es indicativo de las inspiraciones y referencias estéticas del nuevo cine—, se retira del cuadro; inmediatamente, un *travelling* hasta el televisor donde continúa reproduciéndose el testimonio grabado termina por fundirse con la imagen televisiva, instalando el testimonio seleccionado en un plano interno al film y por fuera de lo que aparecía como un “detrás de escena”.

En un mismo sentido puede interpretarse el momento en que el director regresa, apaga el televisor, y sin apagar la cámara la desprende del trípode fijo, la carga a sus hombros y sale a la calle a tratar de entrevistar a “los otros”, los vecinos que no recuerdan o no quieren hablar, aquellos para los cuales lo sucedido (y lo asociado a la cárcel) es innombrable, y aun los que fueron activamente responsables. El testimonio del ex militante que el espectador estaba presenciando en el televisor en la secuencia anterior es reinstalado en un territorio más complejo y discontinuo, surcado de silencios y hostilidades. La interdicción de asociar el testimonio con lo que pasó, y la necesidad de trabajar esos relatos reaparece cuando Machesich proyecta a un ex militante

de la JP el relato de un integrante de las comisiones vecinales que apenas si recuerda a los jóvenes peronistas. En este tramo del documental no sólo se da cuenta del “olvido interesado”, de que la selección de lo que se recuerda tiene raíces políticas y valorativas, sino también de otras dos cuestiones: que es preciso disponer una escucha para esos testimonios que “olvidan”, y que dicha escucha debe ser continuada en una reflexión. El director dialoga con el ex militante puesto a espectador de las narraciones de “otros” y le comenta que lo que es preciso explicar y comprender es que ese hombre produzca ese recuerdo en el que están ausentes las comisiones vecinales de la época de la JP. No se trata de algo así como “completar” un recuerdo rengo, sino de interpretar y comprender esos silencios y borraduras, a la par que indagar en los propios; interpretar no quiere decir desestimar, sino *atravesar*, pasar por su medio a la producción de un conocimiento comprensivo del pasado reciente argentino.

Estas operaciones que realiza Machesich están orientadas a mostrar el carácter mediado de la testimonialidad junto con su constitutiva dimensión interpretativa, exponiendo los procedimientos para su construcción. Al mismo tiempo exhibe el carácter de artificio del film documental, desbaratando cierta visión ingenua que asocia documento y verdad. Distorsionar el soporte —el documento— y el procedimiento de verosimilitud a él asociado no mella la narración ni la reflexión (Amado, 2004); por el contrario, la enriquece, y enriquece al espectador haciéndolo partícipe de un saber, mostrando los procedimientos de construcción narrativa del documental y por tanto exponiendo los fundamentos de su interpretación. El director nos ofrece un saber sobre el pasado junto con un saber sobre cómo se produce ese saber.

A través de esta doble operación —presentación de un problema y explicitación de las formas de su tratamiento— reinstala la pregunta por el significado de la masacre a la vez que interpela los lenguajes y los términos (conceptos, categorías, ideas) desde las cuales se construye, se nombra, el acontecimiento. Qué fue la masacre de Trelew, una pregunta que estuvo fuera del horizonte de visibilidad de las izquierdas setentistas (Pittaluga, 2008a), vuelve 35 años después ejerciendo la sospecha, como aconsejaría Marc Bloch, sobre los modos en que hasta ahora fue pensada.

Experiencia militante

En ambas películas la palabra de los protagonistas ocupa un lugar central. Algunos dirán que esa es la virtud del género documental, la de ofrecer al espectador, casi sin mediaciones, la palabra de los testigos y protagonistas. Sin embargo, en cualquier documental lo testimonial está “trabajado” por lo cinematográfico, está resituado por un montaje que secciona de cada testimonio aquello que aporta (o arma) la trama, y que lo integra en una narración mayor respetando ciertos parámetros del oficio, forzando otros, pero siempre “haciendo cine”. El hecho de que este género, según Rancière, puede desentenderse de la producción cinematográfica de lo verosímil porque está dada de antemano al trabajar con “documentos”, no excluye las tareas propias del cine, ni aun, podría agregarse para el caso de quienes

recogen testimonios, la misma “producción del documento”, es decir, una filmación que, a través de ciertas reglas más o menos *standardizadas*, aporta a su “documentalidad”.¹⁶

De tal modo, lo que pueden decirnos estos documentales respecto de la militancia política de los setenta aparece tanto en lo que dicen los testigos como en los modos en que decidieron presentarlo los directores, y probablemente esa conjunción es la que posibilita la apertura de un campo reflexivo sobre esa experiencia política. Abrir una cuestión, tematizar algo, impone tanto un desplazamiento como un contraste. Un desplazamiento de los relatos dominantes, esto es, de la narración preferencial de la fuga; un contraste con la política inherente a la evasión del penal de Rawson, una operación decidida por los cuadros superiores de las organizaciones político militares allí detenidos. Con este doble juego de desplazar y contrastar, estos films permiten observar que la política inmanente al “plan de fuga” era *una* más entre otras, y que colisionaba con esas otras variantes de la intervención política.

En reiteradas entrevistas los dirigentes que logran escapar a Chile, los sobrevivientes de la masacre y los militantes de las organizaciones armadas que quedaron en Rawson afirmaron que escaparse era para ellos la tarea fundamental. La prioridad del plan de fuga frente a otros modos de resistencia llevó a una confrontación directa con otros modos de resistencia, como, por ejemplo, cuando boicotean una huelga de hambre de otros compañeros porque podía poner en riesgo la huida.¹⁷

Una colisión que se manifiesta igualmente en la necesidad de los dirigentes guerrilleros, cada vez que hablan de la fuga, de convocar a escena como aval de sus decisiones a Agustín Tosco, también detenido por entonces en la U6 de Rawson.¹⁸ El uso legitimante de lo que habría dicho Tosco no hace más que exponer la escisión que dichas palabras vendrían a suturar. La exigencia repetida de producir allí una unión —por ejemplo, bajo la imagen de la complementariedad de los roles o de las distintas formas que asumiría *la* (una misma) lucha revolucionaria— expone aquella divergencia entre prácticas políticas. Una divergencia que, tal vez como aseguran los dirigentes guerrilleros, los actores de entonces no vivieran más que como discordancias menores; pero en todo caso, ni eso elimina la diferencia ni nos ahorra la tarea actual de escudriñar las concepciones políticas inherentes a esas disímiles prácticas. Por eso no importa demasiado si Tosco estuvo o no de acuerdo con la fuga, pues en cualquier caso no es el parecer de Tosco sobre ese asunto lo que interesa, sino que para los guerrilleros todas las actividades se subordinaban a la elaboración y ejecución de un plan de fuga, incluso las múltiples formas de resistencia en la cárcel y de gestación de un amplio movimiento político-social por la libertad de los detenidos. No se trata de decir si la fuga estuvo bien o mal,

sino de apreciar lo que la fuga como determinante deber de los militantes guerrilleros expresa de sus concepciones políticas y de las subjetividades que las sostiene (a la vez que son moldeadas por esas concepciones). De modo que la fuga es parte de un pensamiento y una práctica cuyas aristas divergen *en* muchos aspectos —algunos de ellos de notable importancia— respecto de otras políticas emancipatorias.

En **JP Rawson** el contraste entre la práctica de la solidaridad con los presos políticos y la fuga emerge nítidamente en las fracturas narrativas de la experiencia militante de los testimoniantes. Lo que contrapone a la política de la solidaridad con la política de la fuga no es ni una cuestión técnica (si era mejor o menos seguro que los militantes de Rawson supieran), ni una cuestión moral (si se les debía esa información por el trabajo de sostenimiento realizado). Lo que las hace diferentes es la distinta política que las constituye como prácticas subversivas: mientras la experiencia de la solidaridad es un emprendimiento que busca perforar los muros del penal a través de la construcción de nuevos lazos entre quienes están detenidos y quienes no (y aun entre estos últimos) con el propósito de liberar a los primeros a través de la movilización y la presión social y política, y en esa misma praxis construir otra comunidad, la fuga decidida por las jefaturas de las organizaciones armadas se asemeja al plan militar donde lo que se propone como nuevo colectivo es la organización vertical (y donde la forma y la dinámica de lo común ya están dados de antemano e implican jerarquías y dominio).¹⁹ Mientras en la primera predomina una intervención que quiere hacer explícitos los fundamentos del orden social en la misma práctica que los destituya, en la segunda hay un desentendimiento de lo que el gesto revolucionario que había llevado a los militantes a la cárcel podía lograr al multiplicarse en otros, pues lo que se valora es —hasta hacer insignificante todo lo demás— la “vuelta” de los “cuadros” a la lucha. Una concepción que se refleja también en la decisión de no contemplar (o juzgar como aceptables) los costos de lo que queda atrás una vez producida la fuga. No me refiero, obviamente, a los militantes que no pudieron fugarse pues ese tropiezo no formaba parte de las decisiones iniciales. Con “lo que quedaba atrás” me refiero a los otros presos políticos, no encuadrados en las organizaciones armadas que seguramente sufrirían las previsibles represalias, y los militantes de fuera que realizaban tareas solidarias.

La política inmanente al plan de fuga modela la cooperación de los sujetos en base a su eficacia en relación a las metas proyectadas, y cuantifica en la planificación la parte colaborativa de cada uno, de modo de saber anticipadamente lo que se puede y lo que no se puede hacer. En cambio, más próxima a una ética de la amistad de raíz spinoziana y arborescencias foucaultianas, en las comisiones de solidaridad la cooperación es y aparece como la potencia constituyente de un nuevo vínculo y unos nuevos sujetos que se han desplazado de su rol de actantes según el libreto

16 El film del cineasta ruso Aleksey Fedorchenko, **Primero en la Luna** (2005), duplicando —no sin ironía— las reglas del género documental, logra pincelar de verosimilitud a una historia totalmente disparatada. Lo que la película pone de manifiesto es la dimensión cinematográfica en la construcción de los “documentos”.

17 Cfr. **La causa peronista**, n° 6, 13/8/1974, pp. 13-19.

18 Cfr. la entrevista de Néstor Kohan a Enrique Gorriarán Merlo (Kohan, 2006).

19 En **Prohibido dormir** un testigo relata que se instaló a “dormir” en el teatro porque allí se sentía seguro, “estaba rodeado, protegido” por otros que construían con él un vínculo comunitario intenso. A diferencia de dormir en su casa, solo, aislado, en una región militarizada y aterrorizada, encontraba en esa “teatro político” un lazo con los demás y un espacio protagónico y horizontal.

social. Esa potencia no puede ser pre-establecida, planificada, pues no se sabe de antemano lo que puede un cuerpo, en este caso un colectivo, dado que esa potencia se actualiza cuando un sujeto o un grupo entra en contacto con otro (Scavino, 1999: 196-201). Tanto en **Prohibido dormir** como en **JP Rawson** los testimoniantes relatan apasionadamente sus visitas a los detenidos políticos, sus “encuentros con todos”, el mismo hecho de *reunirse*: la pasión de los relatos no es ajena a esa potencia como “capacidad de actuar y padecer”, como tampoco al “deseo de comunidad” que *era* esa política y que produjera esta *afección* en las biografías de los ex militantes hoy testigos.

Estos contrastes o divergencias en el seno de lo que se llama “militancia setentista” nos permiten enfocar desde otro ángulo la relación entre las organizaciones armadas y el activismo emergente de los movimientos de masas en los setenta. El crecimiento vertiginoso de los grupos armados desde fines de 1972 estuvo probablemente relacionado con el lugar eminente que estaba ocupando la violencia política en la sociedad argentina, pero no son pocos quienes advierten sobre la rápida “despolitización” en beneficio de la militarización o sobre la “pérdida de la inserción de masas” que caracterizó el derrotero posterior de las organizaciones político-militares. Mirada desde el ángulo que nos proveen estos films, podemos pensar que, aun provocando con algunas de sus acciones una influencia general favorable a la intervención por parte de amplios sectores populares, las organizaciones político-militares —con sus concepciones y prácticas políticas— actuaron como una interrupción del proceso de politización de los activistas de base, al encuadrarlos en un espacio —fuertemente identitario— en el que su militancia pasaba a estar dominada por las ideas y prácticas militaristas y autoritarias, tal como las expone, por ejemplo, Pilar Calveiro (2005).

Lo que estas películas permiten es pensar la variedad de los procesos de subjetivación política en los setenta, y aproximarnos a una comprensión de las relaciones entre la autoafección política que provoca el corrimiento del rol social adjudicado y por ello el advenimiento del sujeto político, y las modalidades del “ser político” en la militancia armada (y aun en las organizaciones de corte leninista). Pensar esa experiencia militante como un campo político contestatario y rebelde recorrido por diversas tensiones y orientaciones, muchas de ellas en conflicto entre sí. Podemos analizar esas tensiones, pero siempre teniendo presente que los sujetos están constituidos por variadas amalgamas de esas tensiones u orientaciones, algunas más inclinadas (o tensionadas por) perspectivas autonómicas (más o menos explícitas) cuyas prácticas antagonizan las estructuras y relaciones de dominación; otras más afines a los sentidos hegemónicos de la política. Algunas refundan lo político en prácticas constituyentes de nuevos lazos sociales (como las comisiones de solidaridad), mientras otras están tensionadas por encontrar formas eficaces de actuar en el campo político pre-existente, por lo que sus modalidades aparecen colonizadas sutilmente por el proceso hegemónico. El paradigma de la militancia setentista es, entonces, aquel sujeto constituido y recorrido en y por estas tensiones divergentes, ten-

siones que propiciaban rumbos distintos para ese campo político contestatario.²⁰

La militancia armada ha sido el principal foco de atracción de las miradas retrospectivas sobre los años setenta, mientras otros sentidos y prácticas de la militancia y el activismo continúan soslayados, o han sido escasamente contemplados. Como si su visibilidad en el pasado se continuara en la atención que provoca en el presente. Y es que ciertos dispositivos y lógicas de actuación de las organizaciones político-militares fueron “eficaces” en la medida en que fueron “espectaculares” y por ello “visibles”, pero su violencia no siempre significó una real subversión del orden político sino que, mayormente y contra los deseos de sus militantes, vino a fortalecer una dinámica política que desde años antes venía reconfigurando las formas de ejercicio del poder. La estrategia guerrillera, más que subvertir el orden, legitimó un funcionamiento de la política que *normalizó* la apelación a un recurso antes considerado excepcional. Desde varias décadas antes, el Estado y el poder dominante construían paulatinamente en la Argentina —como lo había advertido Walter Benjamin en la octava tesis sobre el concepto de historia para el entero Occidente— la normalidad del estado de excepción. Esto nos lleva a la masacre.²¹

Bibliografía citada

- Aguilar, Gonzalo (2006), **Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino**, Buenos Aires, Santiago Arcos.
- Amado, Ana (2004), “Órdenes de la memoria y desórdenes de la ficción”, en Amado, Ana y Domínguez, Nora (comps.), **Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones**, Buenos Aires, Paidós.
- Calveiro, Pilar (2005), **Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años 70**, Buenos Aires, Norma.
- Jelin, Elizabeth (2002), **Los trabajos de la memoria**, Madrid y Buenos Aires, Siglo XXI.
- Kohan, Néstor (2006), “Entrevista a Enrique Gorriarán Merlo”, en <http://argentina.indymedia.org> (22 de septiembre). Consultada el 15 de diciembre de 2007.
- Martínez, Tomás Eloy (1973), **La pasión según Trelew**, Buenos Aires, Granica.

20 Un buen ejemplo de este carácter bipolarmente tensionado de la experiencia militante setentista es el cineasta Raymundo Gleyzer, tironeado entre su inicial e independiente búsqueda de un *cine político* y las exigencias pedagógicas de una política partidaria donde el cine era meramente medio o vehículo de propaganda con llegada a las masas. La filmografía de Gleyzer puede ser mirada por medio de estas tensiones, entre una politización de su estética cinematográfica —que era indagar las potencialidades revolucionarias en el hacer cine—, y el encuadramiento en una política que venía de otro lado —de fuera de la práctica cinematográfica— y que anulaba aquellas potencialidades. El error sería pensar que esa constricción del Cine de la Base le fuera exterior; por ejemplo, que fuera una imposición del “Buró Político del Partido”.

21 Un acercamiento al significado de “la masacre de Trelew” en Pittaluga (2008a; 2008b).

- Mestman, Mariano (1995), "Notas para una historia de un cine de contrainformación y lucha política", en **Cauzas y Azares**, n° 2, Buenos Aires, otoño.
- Oberti, Alejandra y Pittaluga, Roberto (2006), **Memorias en montaje. Escrituras de la militancia y pensamientos sobre la historia**, Buenos Aires, El cielo por asalto.
- Peña, Fernando Martín y Vallina, Carlos (2006), **El cine quema. Raymundo Gleyzer**, Buenos Aires, de la Flor.
- Pittaluga, Roberto (2008a), "La memoria según Trelew", en **Sociohistórica. Cuadernos del CISH**, n° 19, La Plata, UNLP, 1° semestre.
- Pittaluga, Roberto (2008b), "La masacre de Trelew. Cine y memoria", en Susana Sel (ed.), **Cine y derechos humanos**, Buenos Aires, Secretaría de Derechos Humanos de la Nación/ DerHumALC/INaDi, 2008.
- Ramírez, Ana Julia (2007), "La mediaciones locales de la protesta: el caso del Trelewazo (octubre de 1972)". Ponencia presentada en las 2ª Jornadas sobre la política en Buenos Aires en el siglo XX, y publicada en **www.historiapolitica.com**. Consultada en marzo de 2008.
- Rancière, Jacques (2005), **La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine**, Barcelona, Paidós.
- Ricœur, Paul (2004), **La memoria, la historia, el olvido**, Buenos Aires, FCE.
- Scavino, Dardo (1999), **La filosofía actual. Pensar sin certezas**, Buenos Aires, Paidós.

Resumen

A partir de dos recientes films, el autor analiza el proceso de radicalización política de vastos sectores de la sociedad argentina, y las nuevas modalidades represivas evidenciadas en "la masacre de Trelew" en agosto de 1972. Además de examinar los ejercicios de memoria en y de las películas, el texto presenta la "experiencia militante" como un campo atravesado por tensiones que orientaban la praxis política en sentidos divergentes y aun antagónicos.

Palabras clave

Militancia, Memoria, Cine

Abstract

By analyzing two recent films, the author explores the process of political radicalization of vast sectors of the Argentine society and the new repressive modalities that became evident in the "Trelew massacre" in August 1972. Beside examining the exercises of memory in and of the movies, the text presents the "politically active experience" as a field crossed by tensions that were orientating the political practice in divergent senses, even antagonistic ones.

Keywords

Activism, Memory, Cinema