

XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán, 2007.

La Masacre de Trelew: un análisis comparativo de sus representaciones fílmicas.

Escobar, Paz (UNPSJB / CONICET).

Cita:

Escobar, Paz (UNPSJB / CONICET). (2007). *La Masacre de Trelew: un análisis comparativo de sus representaciones fílmicas*. XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-108/501>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

XI° JORNADAS INTERESCUELAS/ DEPARTAMENTOS DE HISTORIA

Tucumán, 19-22 de septiembre - 2007

Título: *La Masacre de Trelew*: un análisis comparativo de sus representaciones fílmicas

Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco- Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales –Departamento de Historia Sede Trelew

Autora: Escobar, Paz. Licenciada en Historia. Becaria del CONICET. Auxiliar Docente Historia Americana y Argentina, UNPSJB-FHyCS-

Dirección: Piedrabuena 958, Trelew -Chubut, Tel: (02965) 15-590685

E-mail: pazescobar08@gmail.com

Introducción

El 22 de agosto de 1972 se produce en Argentina la denominada *Masacre de Trelew*. Este hecho histórico de relevancia indiscutible a nivel local y nacional ha sido representado a través de filmes documentales que, con el correr de los años se utilizan cada vez más. Es decir son transmisores de un conocimiento sobre los hechos y procesos del pasado. Esto nos impone la necesidad de volver nuestra mirada hacia ellos.

Este trabajo pretende reflexionar acerca de la importancia que tienen los medios audiovisuales, en este caso el cine documental, en tanto vectores de memoria, entendiendo a esta última como aspecto ineludible para la comprensión del pasado reciente.

Partiendo desde aquí analizaremos dos filmes que tratan sobre la *Masacre de Trelew*: *Ni olvido ni perdón* (Grupo Cine de la Base, 1972) y *Trelew. La fuga que fue masacre* (Arruti, 2004).

La mirada sobre estos filmes se hará siguiendo el concepto de *construcción fílmica*, cuya característica es que no se trata de una simple alineación de fotogramas, sino de una disposición de formas fílmicas a través de las cuales se encuentran manifestados el tiempo, el espacio o el sistema social. La evidenciación de las diferentes visiones que estos discursos fílmicos ponen en juego es fundamental para poder comprender cómo se relacionan con el contexto social y político en el cual son producidos y, a la vez, con el momento histórico al cual hacen referencia.

Es necesario hacer una distinción entre los materiales audiovisuales analizados: el primero de ellos, al ser contemporáneo a los hechos que narra, debe ser pensado como *documento histórico* que nos permite, en tanto expresión ideológica parcial de esa época, aproximarnos a la comprensión de una parte de la sociedad de ese momento.

El segundo, producido 30 años después de los acontecimientos que narra, debe ser pensado en tanto difusor de una memoria en tensión con otras, que nos permitirán acceder a algunas de las diferentes posturas frente al pasado reciente y que nos posibilitarán comprender, la imposibilidad de una memoria pública compartida. En otras palabras, concebimos los textos cinematográficos como parte de los *soportes materiales* que construyen y difunden diferentes identidades y memorias que son expresión de la complejidad de la lucha de los distintos sectores sociales antagónicos

Por último, es preciso consignar que las afirmaciones vertidas a lo largo de este trabajo son de carácter provisorio debido a la parcialidad de las fuentes consultadas, las que pueden y deben ser ampliadas permitiéndonos en un futuro desarrollar, complementar o corregir el análisis realizado en estas páginas.

Breve reseña de los hechos

Desde finales de la década del '60 la Argentina atraviesa una etapa de marcada movilización social, que abarca tanto a sectores medios como a una poderosa y combativa clase trabajadora. Ya no se trata de conseguir beneficios para determinadas fracciones de la clase usufructuando las posibilidades del sistema sino de apuntar a la superación misma del sistema capitalista. Es en ese marco de una situación revolucionaria y de avance de las fuerzas populares donde se inscribe todo un accionar represivo en lo ideológico y lo material (que por supuesto tiene su claro correlato en el cine).

Como parte de ese accionar, a principios de 1971 la dictadura encabezada por el General Alejandro Agustín Lanusse instrumenta un sistema para el tratamiento de los presos políticos de todo el país redistribuyéndolos en presidios alejados de sus ciudades de origen. De esa manera se busca dificultar las relaciones de los presos con sus respectivas organizaciones sindicales y/o políticas, a la vez que desmoralizarlos aislándolos también de sus familiares y amigos. Por lo tanto el penal de máxima

seguridad ubicado en la capital de la provincia del Chubut, Rawson, se ve a mediados de ese año repleto de presos políticos, muchos de ellos cuadros máximos de las organizaciones político-militares o sindicales, entre los cuales se destaca el cordobés Agustín Tosco.

Aproximadamente un año después, el 15 de agosto de 1972, se realiza la primera operación conjunta de las tres principales organizaciones político-militares, ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo), FAR (Fuerzas Armadas Revolucionarias) y Montoneros: la fuga de 110 presos políticos del penal. De todos éstos sólo 6 logran tomar un avión comercial que los llevará a Chile; otros 19 toman el aeropuerto de Trelew y el resto ni siquiera sale del penal.

El grupo que toma el aeropuerto, integrado por 19 cuadros de segunda línea, luego de varias horas decide rendirse. Decisión política que estaba sujeta a la obtención de ciertas garantías. Para ello convocan a la prensa, a un médico y al juez federal. Se realiza una conferencia de prensa en donde por primera vez las cámaras de la televisión argentina registran la opinión conjunta de las tres organizaciones respecto de la situación política del país y la fundamentación de sus objetivos y métodos. Seguidamente pactan las condiciones para la entrega del aeropuerto, entre las cuales está no ser llevados a la Base Aeronaval Almirante Zar (porque consideran que allí corren el riesgo de ser torturados o asesinados) sino regresar al penal. Las autoridades militares a cargo aceptan las condiciones puestas por los guerrilleros pero luego de la rendición y una vez a bordo del vehículo que los devolvería al penal, son trasladados a la Base Aeronaval de Trelew.

El trato que reciben en la Base es cada vez más vejatorio a medida que transcurren los días. En la madrugada del 22 de agosto, como en otras oportunidades, se los despierta ordenándoles salir de sus celdas, una vez formados en el pasillo son masacrados. Seis de ellos sobreviven al fusilamiento, de los cuales tres fallecen en el transcurso de las horas siguientes y tres logran salvarse al recibir asistencia médica luego de muchas horas (no se sabe a con certeza si los tres primeros hubieran podido sobrevivir si hubieran sido atendidos rápidamente). Traslados a la base de la marina en Puerto Belgrano los sobrevivientes, estando incomunicados entre sí relatan

los hechos en forma homogénea, relato que no coincide en absoluto con las versiones oficiales que caracterizan lo ocurrido como un enfrentamiento¹.

Antes de que transcurrieran dos meses, el 11 de octubre de 1972, se produce en Trelew una importante movilización como reacción al operativo “Vigilante” que consiste en el allanamiento de numerosos hogares de Trelew y alrededores y finalmente la detención y traslado a Villa Devoto de 16 vecinos que habían participado de las comisiones de solidaridad con los presos políticos. Así surge la denominada Asamblea del Pueblo que lleva adelante movilizaciones diarias, la ocupación de un teatro céntrico en donde se mantiene una vigilia permanente hasta la liberación de los detenidos, y la concreción de un paro total de actividades el día 13 de octubre. Medida que adquirió efectividad y contundencia tanto en el ámbito privado como en el estatal. La Asamblea culmina una vez liberados los vecinos detenidos, el día 16 de octubre.

El cine como arma.

“Está claro que para nosotros el cine es un arma de contrainformación, no un arma de tipo militar. Un instrumento de información para la base. Este es el otro valor del cine en este momento de la lucha. Es así como entendemos que el cine es un arma” Raymundo Gleyzer².

El medimetraje *Ni olvido ni perdón* es parte de la filmografía del Grupo Cine de la Base, una de las expresiones que tuvo la Argentina, desde fines de la década del '60, del cine militante y clandestino. Este tipo de cine, comprometido con la realidad y sobre todo con su transformación, se encontraba ya con anterioridad en algunos otros países de América Latina, en lo que se denominó Nuevo Cine Latinoamericano. Por ejemplo, en nuestro país se encontraba Fernando Birri al frente de la Escuela de Santa Fé, y Fernando Solana y Octavio Getino con “Cine Liberación”. En Brasil Glauber Rocha con su “Estética del hambre” y en Bolivia Jorge Sanjinés con los planteamientos del Grupo Ukamau. En Cuba, Santiago Alvarez o Julio García

¹ En la cárcel de Villa Devoto un día antes del 25 de mayo de 1973, fecha en la que los presos políticos fueran literalmente arrancados de las cárceles por las movilizaciones populares, los tres militantes sobrevivientes son entrevistados extensamente por el periodista, poeta y militante Francisco Urondo. Allí se produce, entre otras cosas, una detallada descripción de los hechos ocurridos en la madrugada del 22 de agosto de 1972, que por supuesto no coincide con la información oficial. Dicha entrevista es publicada en forma de libro bajo el título *Trelew, la patria fusilada*, editado por primera vez en 1973 por Crítica.

² Extraído del filme: “Raymundo”, de Eduardo Ardito y Virna Molina

Espinosa, cuyas reflexiones tienen como punto de partida el texto “Por un cine imperfecto”. No fueron teorías a partir de las cuales se hicieron películas, sino que por el contrario éstas motivaron tales reflexiones. Las mismas a su vez son evidencia de la diversidad del movimiento.

Los procesos de importante movilización social, la construcción y desarrollo de organizaciones populares y revolucionarias en Argentina que por entonces tenían un enemigo en común --el gobierno dictatorial- lleva a distintos intelectuales y artistas a analizar las posibilidades de contribuir a la transformación de la realidad desde sus ámbitos. Para los cineastas, el desafío era incidir en la formación e información que se difundía a amplios sectores sociales, presentando otra visión de los hechos informados y dando a conocer aquellos hechos silenciados por los medios masivos. Raymundo Gleyzer, el representante más emblemático de Cine de la Base, tenía por objetivo mostrar la realidad indagando profundamente sobre sus causas y promover entre los trabajadores la conciencia de su propio poder para transformar historia. Como bien explican Peña y Vallina la voluntad de este realizador (y del grupo Cine de la Base) tenía que ver con “el ejercicio de la contrainformación, la necesidad de ofrecer una perspectiva de los hechos que, a fuerza de proporcionar datos escamoteados o distorsionados por la versión oficial y hegemónica, contribuya a ponerla en cuestión” (Peña y Vallina; 2000: 216).

Gleyzer tenía una postura concreta sobre cuál era la forma de conseguir una verdadera transformación social, y a eso dedicó la mayor parte de sus filmes y su vida. En algún momento anotó: “Soy un cineasta argentino y hago filmes desde 1963, todos tratan de la situación social de la América Latina. Trato de demostrar que no hay más que un medio para realizar cambios estructurales en nuestro continente: la revolución socialista.”³ Consecuente con sus ideas, ingresa al PRT (Partido Revolucionario de los Trabajadores) a partir de integrarse en su frente cultural el FATRAC o Frente de Trabajadores de la Cultura, experiencia que sólo duró hasta 1971.

³ Extraído del filme: *Raymundo*. Escrito y Dirigido por: Ernesto Ardito y Virna Molina. Documental Biográfico y Político. País de Producción: Argentina. Año de Producción: Noviembre 2002. Duración: 127 minutos. Soporte: Betacam SP. Investigación y Producción: Ernesto Ardito. Animación y Gráfica: Virna Molina. Productor Asociado: Juana Sapire Montaje y Sonido: Ernesto Ardito y Virna Molina. Cámara: Sebastian Diaz, Ernesto Ardito, Virna Molina.

Algún tiempo más tarde, a principios de 1973, algunos cineastas que habían participado de la experiencia del FATRAC conforman el Cine de la Base. Así Gleyzer, Álvaro Melián, Nerio Barberis y Juana Sapire entre otros se organizan para zanzar el problema de la exhibición y la producción en condiciones clandestinas. Van madurando los circuitos alternativos de exhibición en distintos barrios y sindicatos, manteniendo para ello contactos autónomos, es decir más allá de la estructura partidaria a la que pertenecían. La premisa básica era que el cine tenía que ir a la base porque la base no iba al cine.

En 1972, antes de que se conformara el Grupo como tal, Gleyzer se embarca en un proyecto que sintetiza todas sus reflexiones estético-políticas: *Los Traidores*. Este filme argumental trata el ascenso y caída de un sindicalista burócrata y corrupto, e implícitamente contiene una crítica al peronismo. En pleno rodaje de *Los Traidores*, se producen los fusilamientos de presos políticos en Trelew. Las versiones oficiales hablaban de intentos de fuga y enfrentamientos como causas de la muerte de los 16 detenidos. A pocos días de los ocurrido, y coherente con su idea de la función del cine como arma de contrainformación, Gleyzer y sus compañeros realizan el mediometraje documental *Ni olvido ni perdón*⁴ para denunciar el verdadero carácter de los hechos. El documental se hizo alrededor de la entrevista que los 19 cuadros políticos brindan en el Aeropuerto. La conferencia realizada en Trelew es enviada a Buenos Aires y un laboratorista de la televisión la copia clandestinamente y se la pasa a Raymundo. Como el objetivo que prima es la urgencia por contrarrestar las versiones oficiales, el filme se arma con el material de la conferencia, las fotos salidas en la prensa, las actas de las declaraciones judiciales, imágenes de noticieros, es decir no hay prácticamente imágenes registradas directamente por la cámara Gleyzer.

A la conferencia de prensa, que había sido originalmente grabada en *videotape* y fue tomada de un monitor con un cámara de 16 mm para pasarlo a filmico, se le adicionaron un prólogo y un epílogo descriptivos de la fuga y posterior represión, compaginados con fotografías (Peña y Vallina, 2000).

⁴ Año: 1972. Realización y producción: Cine de la Base. Blanco y Negro. Duración original: 30 minutos.

Como era característico de los documentales políticos de esos años, dichos agregados son relatados por una voz en *off*⁵ que pausada y sobriamente se limita a informar detalladamente lo que había ocurrido. La función de esa voz impersonal y distante es la de darle a la información mayor veracidad, como si fuera un discurso neutro, que por ello no admite refutación alguna. Su función es, entonces, señalarlos: “estos son los hechos”. Lo que, en este caso, puede pensarse como un recurso totalmente necesario en tanto el principal objetivo era denunciar la masacre y refutar tajantemente las versiones oficiales, sin dar lugar para las dudas.

Pero Gleyzer no sólo quiere denunciar los hechos. Quiere con-mover al espectador llamándolo a la acción para reclamar justicia y para castigar a los culpables de la atrocidad que está documentando. De allí que luego de explicar los hechos relacionados a la represión y de señalarlos claramente a los culpables (que en definitiva es el régimen como tal), se utilizan sonidos de diferentes manifestaciones exigiendo la libertad de los presos políticos que antecediendo a las imágenes de las mismas. Inmediatamente después un cartel (“La hora de la liberación”) nos indica sobre la imposibilidad de clausurar la historia y que la muerte no es capaz de frenar los procesos sociales en marcha. A partir de allí observamos fotos fijas e imágenes en movimientos de movilizaciones numerosas en donde podemos ver pancartas y carteles con las fotos de los militantes masacrados y escuchamos los cantos populares asociados a los hechos (“*Santucho, Pujadas la Patria liberada*”; “*Ya van a ver cuando vengamos los muertos de Trelew*”; “*FAR, ERP y Montoneros son nuestros compañeros*”).

Como gran parte de los grupos de cine militante de esos años, Gleyzer concibe al cine como un arma de la misma manera en que el historiador Marc Ferro (1980) lo concibe como *agente*: es decir como potente provocador de las conductas y acciones de los espectadores o, mejor dicho, como participante directo en la historia de los pueblos. Concretamente el objetivo que perseguían Gleyzer y el Grupo Cine de la Base, de acuerdo a sus convicciones ideológicas, era sumar a la lucha de clases que en ese momento en Argentina se encontraba en un momento crucial.

⁵ La compañera y sonidista de Gleyzer, Juana Sapire, explica las condiciones de precariedad en que trabajaban. Concretamente para *Ni olvido ni perdón*, Alvaro Melián (militante del PRT e integrante de Cine de la Base) se introdujo dentro de un placard para hacer el relato en *off* de la película y evitar así que se colaran ruidos extraños mientras Sapire lo grababa. En: Peña y Vallina (2000:141).

Era también esencial la difusión del discurso revolucionario como un importante factor de identificación de la lucha, en un período en que una parte importante de la sociedad expresaba su apoyo a las organizaciones armadas (Tal; 2005). Esta situación explica la urgencia por difundir la conferencia de prensa en tanto discurso revolucionario cuyo eje central era el llamado a la unidad de las organizaciones peronistas y marxistas para derrotar el régimen dictatorial que gobernaba en ese momento. Así lo expresan reiteradas veces los voceros de las organizaciones en el aeropuerto de Trelew el 15 de agosto de 1972: *“Esta acción es significativa de nuestra voluntad de unión...”*; *“Hoy nos separan algunas diferencias políticas pero al calor de la lucha esas diferencias van a ir siendo superadas...”*; *“Bregamos por anular, por romper en base a la discusión pública, en base a la discusión frente a las masas, las pequeñas diferencias que tienen las diferentes organizaciones armadas. Esto es la prueba.”*

El título de este filme también evidencia la idea del cine como agente, ya que se trata de una consigna que llama a la acción para mantener en la memoria colectiva del pueblo lo que el poder pretendía silenciar y la búsqueda de justicia para las víctimas de la represión. Así mismo, Tzvi Tal (2005) señala que el lema era similar al ¡No olvidar! ¡No perdonar! utilizado en los recordatorios del alzamiento de los judíos de los guettos durante la Segunda Guerra Mundial. La similitud está dada también por la presencia de judíos portadores de la memoria del Holocausto dentro de la militancia (Gleyzer era de origen judío), como la incorporación del concepto de Genocidio al discurso de la izquierda.

Por otra parte, con el mismo sentido de agitación, se utiliza un recurso diferente a la voz en *off* (para que la misma no pierda su carácter de neutralidad) que son los carteles con consignas al final del documental (pero no de la historia) que nos conminan a movilizarnos y a actuar:

Han muerto revolucionarios

Viva la Revolución

Gloria a los Héroes de Trelew

Movilicémonos por el castigo a los culpables

Consignas que nos siguen interpelando y con-moviendo por su terrible actualidad y profunda vigencia.

El cine como constructor de memorias

“¿Qué hay de la borradura de lo que el documental posee de inevitable espectáculo, de su dimensión como relato y de su insoslayable punto de vista?” Eduardo A. Russo

Precisamente es esa *borradura* la que hace necesario este ejercicio. Se trata simplemente de explicar a partir de qué mecanismos narrativos y qué tipo de recursos se construye un punto de vista sobre ese pasado reciente, atravesado por el trauma, que está siendo narrado en *Trelew. La fuga que fue masacre* (Arruti, 2004)⁶.

Si, con Traverso entendemos a la memoria como “representaciones colectivas del pasado tal como se forjan en el presente, [que] estructura identidades sociales, inscribiéndolas en una continuidad histórica y otorgándoles un sentido, es decir una significación y una dirección” (Traverso; 2007: 69), podemos comprender en parte por qué las memorias sobre los acontecimientos ocurridos hace 35 años en Trelew no se han sintetizado en una memoria consensuada, ya que de acuerdo a la interpretación que hagamos de ese pasado podemos obtener tareas muy diferentes de cara a la modificación (o no) del presente y a la construcción de (otro) futuro.

Es en esta disputa memorial en que se inserta el cine documental formando parte de ella pero con un elemento distintivo: el poder cada vez más extendido de lo audiovisual como difusor de acontecimientos y procesos del pasado reciente⁷.

Acerca de las características actuales del documental en Argentina son ilustrativas las reflexiones de Lorena Moricone (2005) quien a su vez basa parte de su análisis en el trabajo de Bill Nichols, referente ineludible a la hora de aproximarse a la teoría del cine documental. Una primera conclusión respecto a este género es que no importa *el decir* sino *lo dicho*, es esa *borradura* sobre la que nos advierte Russo. Así, “...el documental estaría llamado a ser el modo de representación óptimo de lo irrepresentable, vale decir lo ‘real’ sin más (...) [Esta] hipótesis se basa en la falacia

⁶ Idioma: español. Año: 2004. Duración : 98 minutos. Formato: 35 mm. Sonido: Dolby Digital SRD (<http://www.filmtrelew.com.ar/film.htm>)

⁷ La expansión en del cine documental comenzó en Argentina a mediados de los años '90. E. Jakubowicz y L. Radetich explican este fenómeno debido a la multiplicación de escuelas y carreras de cine y a la mayor accesibilidad de equipamientos y tecnologías. Pero, señalan los autores, es sobre todo desde principios de 2000 que se produce un auge explosivo del cine documental alcanzando desde el 2001 cifras que superan las seis o siete películas por año, tendiendo a consolidarse cuantitativa y cualitativamente. Jakubowicz y Radetich (2006:203).

de considerar el documental como recurso neutro” (Moriconi; 2005: 125). Y es irrelevante lo falaz de esta concepción; lo importante es que la misma funciona.

Y la autora halla la tensión “entre las dificultades representativas que plantean las tragedias históricas y el documental no como re-presentación sino como presentificación dura y objetiva del horror” (Moriconi; 2005:125) en la profusa cantidad de filmes documentales que en nuestro país abordan diferentes aspectos del pasado reciente. Según César Maranghello (2005) es el género documental el que mejor describió este período (centralmente la última dictadura) pese a que dejó de lado la incidencia clave de los factores económicos. La gran mayoría de estos documentales tienen una estructura cuyo formato se reitera. La misma es sostenida argumentativamente mediante una serie de entrevistas, por lo que los *testimonios* se instituyen entonces en el recurso central, confrontados o legitimados con otros testimonios y con documentos tanto públicos como privados (que cuando pasan a formar parte del documental pierden tal carácter).

El recurso del testimonio hace que este tipo de filmes comparten algunos de los problemas de la historia oral. Como señalan Gatica y Debattista (2006), quienes hacen esta clase de historia se han enfrentado muchas veces a la pregunta sobre el rol de la memoria. Para estas autoras no se trata de buscar en las memorias hechos y evidencias empíricas, verificables, sino comprender el *sentido*, la subjetividad de esas experiencias. A este carácter *subjetivo* del testimonio debe agregársele el de *incompleto*, ya que es imposible agotar la memoria de cualquier informante (cuestión que comparte con otro tipo de fuentes).

Nos habíamos referido anteriormente, al hablar de los documentales explícitamente políticos característicos de los '60 y principios de los '70, que una de sus particularidades era la presencia de la voz en *off*, impersonal y equidistante, que baja un discurso completamente informativo. Desde entonces, esa voz ha sido reemplazada por una multiplicidad de voces, sin perder por ello la función de voz omnisciente y ubicua (o, como la denomina Nichols, *voz de Dios*). Pero como advierte Moriconi:

“Lo que sí ha cambiado (...) es un ocultamiento de la instancia organizadora del relato, ocultamiento que trabaja a favor de la falacia del documental como discurso transparente (...) [En] esta operación de encubrimiento de la instancia enunciativa, los testimonios ganan una falsa

autonomía y por lo mismo pierden la sinceridad de aceptar lo que son: discursos al servicio de un macro-discurso que ayudan a construir pero que no controlan” (Moriconi; 2007: 127).

Los testimonios se configuran entonces desactivando su polifonía coherentes con una sola línea argumentativa, perdiendo así las características que les atribuimos anteriormente (subjetivos e incompletos) para erigirse en verdad histórica.

Trelew. La fuga que fue masacre constituye un claro ejemplo de esto. Los numerosos testimonios se suceden unos a otros ensamblándose perfectamente en una especie de narración “coral” en donde cada uno cumple su parte para formar un todo armónico en pos de la historia que relatan, que no tiene idas y venidas ni zonas grises. No hay discusiones, ni desacuerdos. No hay diferentes puntos de vista frente a un mismo hecho, ni voces disonantes. Así se obturan las múltiples direcciones de sentido más allá de las propuestas por el equipo realizador y se clausura la posibilidad de otras interpretaciones, es decir cancela la actividad procesadora del espectador. En definitiva, no abre interrogantes sino que cuenta una historia.

La eliminación de esa polifonía, además de las pretensiones de transparencia ya mencionadas, tiene en *Trelew...* otras implicancias. Porque precisamente hablar de los hechos ocurridos en aquella ciudad en 1972, significa hablar de acciones llevadas adelante por un grupo de personas que coherentes con sus ideas políticas actuaban política y militarmente en diferentes organizaciones, en un contexto determinado que explica tal praxis. Es decir, encontramos que dentro del campo popular, en un momento de profunda politización y movilización social, existían diferentes concepciones y prácticas sobre cómo construir un cambio social.

Esta época, en donde una parte nada despreciable de la sociedad argentina tenía claras definiciones políticas, convicciones profundas y en donde para muchos la concepción de sus vidas era el resultado de una praxis política conciente, está presente como en el resto del país en Trelew y Rawson al ocurrir los hechos narrados en el filme. No sólo entre quienes poblaban el pabellón de presos políticos en penal de Rawson sino entre muchos habitantes del lugar que, con sus diferentes motivaciones, posturas e identidades políticas, algunos de ellos con militancias políticas previas, deciden conformar las comisiones de solidaridad con los presos políticos. Las diferencias y coincidencias reflejadas en los extensos debates políticos

dentro de la cárcel (y no sólo en ella) entre presos, apoderados, abogados y familiares no son tenidos en cuenta en el filme en pos de la armonía del relato.

Esta despolitización reflejada puede, a la vez, estar relacionada con el problema de la *violencia* y cómo interpretarla, lo cual no es un tema menor. Por ello quizá se opta por presentar a los protagonistas (no sólo a los testigos sino a aquellos a los que se alude) a través de anécdotas cotidianas tendientes a la humanización cuasi romántica de los “combatientes”. Se resalta que “la vida era una fiesta” o que era una “época en donde la vida valía la pena ser vivida” sin que esas apreciaciones aparezcan asociadas a ideas o-menos aún- a una praxis política determinada. De ahí que sepamos de las casas con las puertas abiertas a toda hora para alojar a quien viniera y de las grandes ollas siempre listas para alimentar a familiares y abogados; de los romances, la ternura, las peñas y chacareras a pesar de los barrotes. El conflicto que subyace –como bien revelan Gatica y Debattista- es que si son buenos no pueden ser violentos, lo que forma parte del discurso moralizador de la democracia liberal inaugurada en 1983.

Pero si analizamos lo dicho a la luz del desarrollo del filme, podemos observar que el eje del relato está en función de la *fuga*. Y aquí nos encontramos con una operación cada vez más común en el documental argentino, en donde los límites entre este género y la ficción cada vez son menos nítidos. Una de las apuestas de este filme es que toma elementos del *thriller*, logrando generar un efecto de suspenso e inquietud en el espectador, no a través de las imágenes directas sino de las narraciones de los entrevistados. De allí la necesidad de “humanizar” y despolitizar a los protagonistas de la fuga para generar en el espectador una fuerte empatía o identificación que le permita compartir emocionalmente las avatares narrados.

En el mismo sentido se utiliza reiteradamente la cámara subjetiva desde el momento en que se inicia la fuga hasta la rendición en el aeropuerto. Se intercalan las imágenes de los entrevistados narrando algún detalle de la fuga con una cámara subjetiva que oficia de ojos de los presos al fugarse a través de los pasillos de la cárcel o dentro de los vehículos en movimiento dirigiéndose hacia su posible libertad. El efecto de *suspense* funciona entonces mediante esta organización del montaje que logra intensificar la expectativa (aunque conozcamos el desenlace) y ubicar al espectador en otro tiempo, trasladándolo al presente de la fuga y logrando mediante esta transferencia temporal el contagio emotivo propio del suspenso.

Luego de narrar la masacre perpetrada por el poder el 22 de agosto de 1972 la realizadora sigue los pasos de Gleyzer y seguidamente prosigue con imágenes de movilizaciones posteriores (pero no actuales) en donde volvemos a encontrarnos con pancartas y banderas que contienen consignas e imágenes referidas a los hechos, a la vez que escuchamos el sonido proveniente de esas movilizaciones cuyo contenido son los cantos que reivindican a los militantes masacrados y sus objetivos políticos. Ahora bien, estas imágenes/sonidos constituyen en *Ni olvido ni perdón* su final; Gleyzer mantiene así la historia abierta y viva, se resiste a su clausura y alimenta la creencia en la posibilidad del cambio. Al contrario en *Trelew. La fuga que fue masacre* la puntuación final de la historia está precisamente en la *masacre*. A las imágenes de movilizaciones le siguen carteles explicativos mediante los cuales se informa que luego de los hechos de Trelew la creciente movilización social determinó el fin de la dictadura. Pero que en realidad el aparato represivo siguió actuando dando paso a la dictadura militar que se inicia el 24 de marzo de 1976.

Los carteles que siguen nos advierten que los sobrevivientes de las masas, quienes lograron fugarse, quienes colaboraron de algún modo con la fuga (desde el guardiacárcel Fazio hasta Salvador Allende, pasando por Agustín Tosco) y muchos familiares y abogados de presos políticos fueron asesinados o se encuentran desaparecidos. Esta información da cuenta de la profundidad y extensión del horror perpetrado por la última dictadura. Pero al mismo tiempo parece querer clausurar esa historia de una vez y para siempre, advirtiendo sobre los peligros de intentar modificar el *statu quo*. Y subraya, en un escéptico gesto desmovilizador, que la palabra final en la historia la tiene el poder ya que ante la amenaza de sus intereses el mismo responderá siempre con la masacre como *ultima ratio* de su existencia inmutable.

Algunas reflexiones finales

Como bien explica Elina Tranchini “el cine como construcción narrativa que se rige por códigos distintos a las ciencias sociales y la historia escrita, así como sus diferentes recursos y estrategias narrativas específicas (...), puede ser usado como vehículo para conocer el mundo social y los significados del pasado” (Tranchini; 2005: 129).

Por ello creemos que estos dos filmes son fuentes a tener en cuenta por los historiadores que se interesen por la intersección entre la realidad histórica y la

memoria colectiva de *la Masacre de Trelew*. El primero, en tanto expresión ideológica de esa época, nos permite acceder al contexto en el que se desarrollan tales hechos. El segundo nos posibilita analizar un tipo de memoria sobre el pasado reciente que en la actualidad forma parte de las distintas memorias polémicas e irreconciliables. En estas disputas los documentales se han convertido en protagonistas indispensables.

Es en este sentido que adquiere relevancia la preocupación de Andreas Huyssen, cuando plantea que:

“Lo que está en juego hoy en día es cómo resolver la *transmisión inexorablemente mediática* de un trauma de la humanidad a las generaciones nacidas después de las víctimas, de los victimarios y de los compañeros de ruta, a través de múltiples discursos artísticos, museales, periodísticos, autobiográficos y científicos” (Huyssen; 2002: 126).

Concretamente en nuestro país seguirá construyéndose una memoria deformante si los filmes, fotos y publicaciones sobre el pasado reciente siguen describiendo los horrores de la muerte y la tortura reales pero prescindiendo de los elementos que permitan a las nuevas generaciones reflexionar acerca de qué intereses opuestos estaban en juego, cuál era la correlación de fuerzas y el grado de conciencia de los sectores sociales antagónicos y cuál era el contexto nacional e internacional (Antognazzi; 2006).

Las imágenes del pasado apostadas en el presente que conforman la memoria colectiva, pueden –como bien apunta Irma Antognazzi–: “operar como un fuerte vector de acción política y ser usadas como poderosas herramientas que operen hacia el futuro. Por esto, destacamos la necesidad de conocer [a la memoria] en su movimiento y en la complejidad de la batalla de ideas que contiene, a través de un trabajo trans e interdisciplinario” (Antognazzi; 2006:53).

Y en este trabajo la función de los historiadores es por un lado someter a crítica los materiales audiovisuales pero a la vez aceptar el desafío de participar en su confección. Esta es otra manera de "hacer Historia" haciendo historia.

Bibliografía:

- ANTOGNAZZI, Irma (2006) “Una necesaria batalla de ideas: la disputa por la memoria en la historia del presente” en: ANTOGNAZZI, Irma y LOBATO, Luis (comps.) *Historia y memoria colectiva: dos polos de una misma unidad*, Rosario, Universidad Nacional de Rosario, pp. 47-70.
- AUMONT, Jaques y MICHEL, Marie (2006) *Diccionario teórico y crítico del cine*, Buenos Aires, La Marca, (1ª edición 2001).
- DEBATTISTA, Susana y GATICA, Mónica (2006) “La Masacre de Trelew: Reflexiones en torno a la problemática de las memorias” Ponencia presentada en: Septimas Jornadas Nacionales y Cuartas Latinoamericanas, 19 al 21 de Octubre, Santa Rosa, La Pampa, Argentina.
- HUYSEN, Andreas (2002) *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, Fondo de Cultura Económica, México.
- JAKUBOWICZ, Eduardo y RADETICH, Laura (2006) *La historia argentina a través del cine. Las “visiones” del pasado (1933-2003)*, Buenos Aires, La Crujía.
- MAAÑÓN, Mariana...et al. (1996) “De Trelew al Debotazo: la recuperación de prisioneros en la construcción de poder popular” en: ANTOGNAZZI, Irma y FERRER, Rosa (comps.) *Argentina, raíces históricas del presente*, Rosario, Universidad Nacional de Rosario, pp. 127-148.
- MANRUPE, Raúl y PORTELA, Alejandra (2004) *Un diccionario de films argentinos II (1996-2002)*, Buenos Aires, Corregidor.
- MARTINEZ, Tomás Eloy (2004) *La pasión según Trelew*, Buenos Aires, Aguilar (1ª edición 1973).
- MORICONI, Lorena (2005) “Memoria y testimonio: Tensiones y tendencias del documental argentino” en: LUSNICH, Ana Laura (ed.) *Civilización y barbarie. En el cine argentino y latinoamericano*, Buenos Aires, Biblos, pp. 123-133.
- PEÑA, Fernando M. y VALLINA, Carlos (2000) *El cine quema. Raymundo Gleyzer*, Buenos Aires, De la Flor.
- RUSSO, Eduardo (1998) *Diccionario de cine. Estética, crítica, técnica, historia*, Bs. As, Paidós.
- TAL, Tzvi (2005) *Pantallas y Revolución. Una visión comparativa del Cine Liberación y el Cinema Novo*, Buenos Aires, Lumiere.

• TRANCHINI, Elina (2005) “Hollywood y Eisenstein filman multitudes: representaciones cinematográficas de la conciencia social y la experiencia de clase” en: *Revista Sociohistórica*. Cuadernos del CISH, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, Primer y Segundo Semestre de 2004, N° 15/16, pp. 129-156.

• TRAVERSO, Enzo (2007) “Historia y memoria. Notas para un debate” en: FRANCO, Marina; LEVIN, Florencia (comps.) *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*, Paidós, Buenos Aires, pp. 67-96.