

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

El imaginario social de Tacuara: una historia desde sus imágenes.

Galván, Valeria (UNGS / CONICET).

Cita:

Galván, Valeria (UNGS / CONICET). (2007). *El imaginario social de Tacuara: una historia desde sus imágenes. 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/000-108/576>

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 al 22 de Septiembre de 2007

Título: “El imaginario social de Tacuara: una historia desde sus imágenes.”

Mesa Temática: Las derechas y extremas derechas ante la política de masas (Argentina 1930 – 1976)

Pertenencia: Universidad Nacional de General Sarmiento (UNGS). Becaria CONICET.

Autor: Valeria Galvan.

Dirección: Moreno 1287. 2do “N”. CP: 1091. Ciudad Autónoma de Buenos Aires

Teléfono: (011) 43811330 ó (011) 1559967246

Correo Electrónico: mariavaleriagalvan@yahoo.de

I. Introducción

En el marco del proceso de radicalización política sucedido entre los años 1955-1976 en la Argentina, desarrolló sus actividades políticas una agrupación de jóvenes nacionalistas de derecha denominada Movimiento Nacionalista Tacuara (MNT), que luego derivó en otras agrupaciones de estilo similar (Movimiento Nacionalista Tacuara, Guardia Restauradora Nacionalista, Nueva Argentina, Movimiento Nacionalista Revolucionario Tacuara -grupo Baxter-Nell y grupo Ossorio-). Tacuara, considerada una de las primeras organizaciones guerrilleras de nuestro país, es también vista por muchos como una de las más importantes organizaciones antisemitas y neo-fascistas de la historia argentina. Al mismo tiempo, es entendida por otros como una simple banda criminal con ideas políticas poco claras. La controversia generada por su caracterización despierta numerosas preguntas que podrían sintetizarse en dos cuestiones principales. Por un lado en cómo era representada Tacuara por sus contemporáneos y por otro en cómo se representaba Tacuara a sí misma.

A pesar de la importancia que en los últimos años han revestido los estudios sobre representaciones sociales e imaginario social, en los trabajos producidos sobre Tacuara este tipo de análisis ha sido prácticamente inexistente¹. Con la pretensión de contrarrestar este vacío, el presente trabajo se concentra en un aspecto del imaginario de estas agrupaciones, a saber: cuáles eran sus elementos predominantes de auto-representación. En este sentido, una vía de acceso metodológica sumamente sugerente es el estudio de sus imágenes. Estas han sido, en su mayoría, publicadas en diversos órganos de difusión de las distintas agrupaciones (GRN, MNT, MNRT y también la antecesora directa de todas estas: UNES).

1 Navarro Gerassi (1968), Rock (1992), Senkman (1989), Gillespie (1998), García (1998), Gutman (2003), Rot (2004), Bardini (2002), Beraza (2005), Gasparini (2006), Marty (1996), Glück (2000), Padrón (2005 y 2006) y Dandan y Heguy (2006).

Luego de una breve síntesis de la forma en que Tacuara fue representada en los medios gráficos de la época, se analizará un corpus iconográfico formado por las imágenes publicadas en los órganos de prensa de las agrupaciones, con el objetivo de rastrear allí las representaciones de Tacuara sobre sí misma.

II. Tacuara en la mirada de los otros

Tacuara, habiendo tomado su nombre de las lanzas utilizadas por los gauchos montoneros que peleaban en los ejércitos federales del siglo diecinueve, era una derivación de la Unión Nacionalista de Estudiantes Secundarios (UNES) de la década del treinta. Su bautismo de fuego en la política no fue hasta 1958, cuando, bajo la presidencia de Frondizi, fue tratada la ley que permitía la organización de universidades católicas y la homologación de los títulos conferidos por instituciones religiosas de enseñanza ². Como afirma Navarro Gerassi, “la actividad de Tacuara se inició cuando la Iglesia adoptó su posición política.” (Navarro Gerassi, 1968: 225).

Hasta 1964 Tacuara y sus agrupaciones derivadas habían salpicado las páginas de muchos diarios del país, a causa de atentados cometidos contra instituciones e individuos judíos³ o contra imágenes y símbolos liberales, su violenta participación en diversos actos políticos y campamentos de entrenamiento militar en Santa Fe y el Delta. A través de esta débil atención mediática, flameando las banderas del radical catolicismo, del revisionismo histórico, del falangismo, del anticomunismo y del antisemitismo a los que adherían, los jóvenes de Tacuara hacían su presentación en sociedad e inflamaban su fama entre los jóvenes de 16 a 24 años.

El 24 de febrero de ese año -en un plenario de discusión sobre el plan de lucha de la CGT de Rosario llevado a cabo en el Salón de Cerveceros de esa ciudad- como producto de un tiroteo habían muerto tres personas y varios resultaron heridos. El acto, organizado por la delegación local de la CGT, habría recibido la inesperada visita de numerosos jóvenes pertenecientes a la Tacuara santafesina,

² El debate por la aprobación de esta ley no tardó en trasladarse a las calles bajo el lema “Laica o libre”, provocando el duro enfrentamiento entre estudiantes de colegios católicos y aquellos que manifestaban en contra de la ley: “El enfrentamiento que desató la iniciativa entre los partidarios del monopolio estatal y los partidarios de la enseñanza privada, ‘laicos’ y ‘libres’, ocupó durante casi todo ese mes el primer plano del debate cívico: asambleas, marchas callejeras, grandes actos públicos, choques entre manifestaciones rivales.” (Altamirano, 1998: 45).

³ Las agresiones y atentados contra individuos de la comunidad judía eran algo usual para los miembros de Tacuara. En Junio de 1962 se produce el secuestro de la estudiante de origen judío Graciela Narcisa Sirota y luego de varios días de desaparición es dejada en libertad con una esvástica tatuada en su pecho. Tacuara era la responsable. Como argumenta Leonardo Senkman (1989), esto generó fuertes tomas públicas de postura de diversos sectores de la sociedad frente a la ya ineludible problemática del antisemitismo en Argentina. Ante las numerosas declaraciones en contra del fenómeno, el Movimiento Nacionalista Tacuara publicó: “El caso Sirota y el problema judío en la Argentina.” En dicho folleto, la agrupación denunciaba la provocación de la colectividad judía al acusar al nacionalismo argentino del hecho, a la vez que pretendía un estudio científico del “problema judío” en el país, en donde explicitaba el carácter históricamente demostrable de la relación directa entre comunismo, judaísmo y antiperonismo, transformándose en responsables directos de la crisis económica.

dirigida por Juan Mario Collins. La balacera habría comenzado durante el discurso del último orador desatando caos y confusión entre los presentes. El tiroteo de Rosario y la consecuente muerte de varios militantes de Tacuara -entre otros- fueron los desencadenantes de otros dos acontecimientos que, rescatados ampliamente por la prensa gráfica de la época, también tuvieron a los miembros de Tacuara como protagonistas. El primero de ellos fue el atentado a los abogados comunistas Guillermo Kehoe y Adolfo Trumper, miembros de la Liga Argentina por los Derechos Humanos. En las escalinatas del Palacio de Tribunales de esa ciudad Telmo Porfirio Galarza, gremialista de la construcción y familiar de uno de los miembros de Tacuara muerto en el Salón de Cerveceros, baleó a los abogados, a modo de venganza por la muerte de su pariente (Glück, 2000). La segunda venganza suscitada por el tiroteo del Salón de Cerveceros tuvo como víctima mortal al joven porteño Raúl Alterman, quien -según las suposiciones del MNT- pertenecería al partido comunista. Esta sucesión de acontecimientos tuvieron gran repercusión en la opinión pública de la época y particularmente en la prensa gráfica. Los jóvenes nacionalistas, cuyas manifestaciones de violencia o atentados eran considerados como preocupantes por la sociedad civil en general, ganaron con más fuerza el mote, que ya había sido tímidamente sugerido meses antes por algunos medios⁴, de “guerrilleros” lo que implicó reconocerle, no sólo más seriedad a sus acciones y existencia, sino también un carácter político⁵. Así lo sintetiza un titular de PRIMERA PLANA: “Terrorismo. Otra vez atentados y crímenes políticos.” (PRIMERA PLANA, 10 de marzo de 1964). Hasta ese momento, más allá de sus desordenadas acciones violentas, cuyas descripciones periodísticas tenían que ver con una suerte de rebeldía adolescente dirigida por determinadas lecturas, más que con un programa político serio, centraba la atención de la prensa y la preocupación de la sociedad civil la extravagancia y el eclecticismo de sus ideas.

Finalmente, la última serie de noticias que acapararon las páginas de los diarios y revistas de la época fue la relacionada con la responsabilidad de miembros de Tacuara (grupo Baxter) en el asalto a la policlínica bancaria. El 30 de agosto de 1963 una noticia acapara la atención de todos los diarios del país: el día anterior se había producido un asalto de carácter “cinematográfico” en la policlínica bancaria, situada en el barrio de Flores de la Capital Federal. En el hecho, en el cual fueron robados 14 millones de pesos, destinados al pago de salarios, resultaron muertos por la ametralladora de uno de los asaltantes dos empleados de la policlínica y hubo varios heridos. Casi a fines de marzo de 1964 una primicia impacta desde los medios gráficos nacionales a la sociedad: Tacuara se devela como el autor del famoso asalto a la policlínica bancaria, ocurrido casi un año atrás y todavía recordado por su

4 CLARÍN 11 de Febrero de 1963, EL SIGLO 7 de enero de 1964.

5 PRIMERA PLANA 10 de marzo de 1964, LA NACIÓN 10 de Marzo de 1964, PRIMERA PLANA 17 de marzo de 1964.

espectacularidad⁶. A partir de esto, los mismos medios que antes habían destacado el carácter político de la organización, ahora, a la luz de los nuevos acontecimientos, cuestionan seriamente tal característica e incluso acusan a los miembros de Tacuara de sostener prácticas que se contradicen gravemente con sus supuestos ideales políticos. El descubrimiento de esta nueva arista del fenómeno renovó el interés por describir y comprender a la agrupación Tacuara. Por esta razón, los principales diarios y revistas de la época volvieron a dedicar varias páginas a la historia del movimiento y sus numerosas escisiones, a la extracción social de sus miembros, a sus cortas biografías individuales, al fanatismo del que eran objeto y a su ecléctico ideario revisionista, católico, nacionalista, peronista, fascista y antisemita⁷.

Efectivamente, el uso de uniformes, los homenajes a sus propios mártires junto con la impugnación y el repudio explícito a los próceres liberales, la organización de desfiles militares, la recuperación de elementos criollistas y el uso de una iconología con reminiscencias nazi-fascistas y falangistas, no habían pasado desapercibidos en los medios argentinos ni en los internacionales. Sin embargo, esta rica fusión de ideas, símbolos y rituales quedó mejor plasmada en el arte gráfico utilizado en las publicaciones periódicas de Tacuara.

III. Las publicaciones

Las publicaciones analizadas en este escrito recorren el período 1962-1969, con excepción de dos ejemplares de la publicación de la UNES de 1945 y 1946⁸. Las distancias temporales de estas y sus diversos orígenes explican, en general, ciertas diferencias de estilo y la variedad de los motivos utilizados, particularmente en las portadas⁹. El análisis opositivo de estos parámetros hecha luz, por ejemplo, sobre las diferencias ideológicas de cada uno de estos grupos. Así, como será analizado, las águilas o cóndores¹⁰ de las carátulas de *Ofensiva* (Figs. 10 y 11), al igual que la cruz de Malta, la espada y la falta de perspectiva en la figura 11 remiten a las influencias de los fascismos europeos y del

6 Entre otros: CLARÍN, 25 de Marzo de 1964, EL SIGLO, 25 de Marzo de 1964, CLARÍN, 26 de Marzo, LA VOZ DEL INTERIOR, 26 de Marzo de 1964, LA NACIÓN, 28 de Marzo de 1964, CAREO del 1 de Abril de 1964 y OCURRIÓ, 10 de Abril de 1964.

7 CRÓNICA 25 de marzo de 1964, 4 de abril de 1964, 5 de abril de 1964, CLARÍN 25 de marzo de 1964, 26 de marzo de 1964, 28 de marzo de 1964, 29 de marzo de 1964, CRITERIO 26 de marzo de 1964, LA RAZÓN 2 de abril de 1964, PREGÓN 28 de marzo de 1964, EL MUNDO 30 de marzo de 1964, ASÍ 31 de marzo de 1964, PRIMERA PLANA 31 de marzo de 1964, 26 de noviembre de 1964, AHORA 31 de marzo de 1964, COMPAÑERO 31 de marzo de 1964, 8 de septiembre de 1964, CAREO 1 de abril de 1964, 29 de abril de 1964, PREGÓN 1 de abril de 1964, 5 de abril de 1964, LA PRENSA 2 de abril de 1964, 5 de abril de 1964, EL SIGLO 4 de abril de 1964, EL POPULAR 8 de abril de 1964, EL DÍA 9 de abril de 1964, OCURRIÓ 10 de abril de 1964, PANORAMA junio de 1964.

8 *Tacuara*, de la UNES (1945 y 1946), *Ofensiva*, del MNT (1962), *Tacuara*, del MNT (1964), *Barricada*, del MNRT (1963) y *Mazorca*, del GRN (1966, 1968 y 1969).

9 Más adelante se desarrollará brevemente la importancia de las portadas en el análisis.

10 Según la entrevista realizada a Oscar Denovi (ex-miembro del MNT), se habría adoptado primero la figura del águila, pero luego esta sería reemplazada por la del cóndor debido a su carácter autóctono de la región.

catolicismo a las cuales respondían los integrantes del MNT, sobretodo en sus primeros años. Por otra parte, la carátula de *Barricada* (Fig. 4), publicación del MNRT, sugiere, tanto en el estilo- que habría sido copiado del estilo del artista plástico Ricardo Carpani¹¹- como en el motivo del puño cerrado, el carácter crítico y revolucionario del MNRT. Esta agrupación ya había dejado de lado -desde su separación del MNT de Alberto Ezcurra en 1963- las consignas y los motivos nostálgicos del viejo orden y fascistas. Asimismo, *Mazorca* -órgano de difusión de la Guardia Restauradora Nacionalista, escindida del MNT tempranamente (1960)¹²- hace explícito su carácter ultraconservador y revisionista, a través de la marcada recurrencia de los motivos gauchescos -no observada en otras publicaciones del MNT o MNRT, a pesar de la relevancia de motivos criollistas en sus respectivos bagajes ideológicos- y nacionalistas.

Las ilustraciones producidas y publicadas por estas agrupaciones en sus órganos de difusión reconocen filiaciones directas con el estilo de la historieta de las décadas del cincuenta y del sesenta en la Argentina. Esto es particularmente notorio en las figuras 5, 6, 7, 9, 15, 16, 17, 18 y 19. En estas, los trazos, el uso de las sombras y de las líneas guardan cierta similitud con los dibujos del *comic* argentino de las décadas del cincuenta y del sesenta -período de auge del género y de inflexión estilística y narrativa para la historia de la historieta seria en la Argentina- (Steimberg, 2002 y 1987). El arte gráfico (la caricatura, la historieta, el folletín, la ilustración de revistas y diarios, etc.), categoría que incluye todas las representaciones figurativas aquí analizadas, se encuadra dentro de los denominados “géneros bajos” de la cultura. La opción por este estilo y este tipo de soporte genérico en las publicaciones de Tacuara podría explicarse bien por la edad de los jóvenes miembros de estas agrupaciones, por la escasa disponibilidad de recursos técnicos con la que contaban, o bien por la admiración casi infantil que tenían por “figuras heroicas” -elemento central del género historietístico-.

IV. La iconografía de Tacuara

a. *Ofensiva*, *Tacuara* (UNES), *Tacuara* (MNT), *Barricada* y *Mazorca* presentan el águila, el cóndor, la cruz, la espada, la cruz de Malta y la lanza hecha con la caña “tacuara” en sus portadas y contraportadas. Las carátulas de *Ofensiva* (figuras 10 y 11) presentan cuatro de estos elementos mencionados. En una de éstas un águila bicolor, con tres cruces de Malta en el pecho, se encuentra de frente y con las alas abiertas, sosteniendo unas cadenas entre sus patas. A su lado, se pueden observar

11 Esta portada fue diseñada por Alejandro Sáez Germain, miembro del grupo Ossorio. Según la entrevista realizada a este último, Sáez Germain, ante el pedido de Alfredo Ossorio -director de la publicación en su segunda etapa- de “hacer una portada más fuerte, más viril y más violenta”, se habría inspirado en las obras del artista argentino Ricardo Carpani para lograr el nuevo diseño.

12 De carácter ultraderechista, decide separarse del grupo original ya que consideraba que el MNT se estaba comenzando a confundir con el comunismo.

las siglas del movimiento: “MNT”, atravesadas por una cruz y una espada. Asimismo, por encima de esta composición está el nombre de la publicación escrito con letras góticas. Otra presenta un águila (o cóndor), ahora en perspectiva, sobrevolando un globo terráqueo en cuyo horizonte “amanece” la cruz de Malta. Aquí, las siglas del MNT se encuentran del mismo lado, pero la espada y la cruz, ya no las atraviesan y se ubican en el lado opuesto. De igual modo, también se pueden ver los logos de las publicaciones *Tacuara*, vocero oficial de la UNES (Fig. 1), *Tacuara*, vocero de la Revolución Nacionalista (Figs. 3 y 12) y *Barricada* (Fig. 4), cuyas letras están formadas con lanzas hechas de cañas “tacuara”. En una de estas, las lanzas se encuentran coronadas por un libro y una antorcha sobre él, en la siguiente, por otro lado, la lanza está siendo tomada por un rudo puño cerrado. Por último, las portadas y contratapas de *Mazorca* (Figs. 17 a 20) recuperan, más tardíamente, la importancia de la cruz de Malta y del cóndor (que ya reemplaza con total certeza la figura del águila).

Considerando el nivel iconográfico del análisis de estas figuras¹³, es posible afirmar que existe una relación entre el águila y la distintiva del imperio alemán -tan explotada por la propaganda nazi- y con el escudo franquista. Asimismo, el águila representa en la cultura occidental la “Victoria”. Este ave sería reemplazado luego por la figura del cóndor, que sintetizaría las cualidades del águila y el carácter local de este animal-. Por otro lado, el estilo gótico de las siglas “MNT” y del nombre de la revista remiten al espectador (al igual que la falta de perspectiva del águila) a los valores medievalistas. Del mismo modo, la espada y la cruz representan el espíritu de los nacionalistas argentinos del treinta, que estos grupos intentaba continuar¹⁴. Por otra parte, la cruz de Malta, es una referencia explícita a la orden medieval de los caballeros de Malta y las lanzas que formaban la palabra “Tacuara” remiten a las lanzas utilizadas por los ejércitos montoneros del siglo XIX. El libro y el puño son dos objetos figurativos que indican otro de los componentes identitarios de cada uno de estos grupos UNES y MNT, la calidad de estudiantes y de luchadores, respectivamente. Asimismo, resulta de interés para

13 El método iconográfico/iconológico fundado por Aby Warburg consiste en encontrar parentescos y filiaciones entre los elementos de fenómenos figurativos diversos y hasta lejanos geográfica y temporalmente, sobre el supuesto de que existe una única trama secular de la civilización occidental. Este método fue instrumentalizado por un discípulo de su fundador, Erwin Panofsky, quien delineó tres niveles de análisis de los fenómenos figurativos: el nivel pre-iconográfico o meramente descriptivo, el nivel iconográfico o de los significados convencionales y el nivel iconológico propiamente dicho o de los principios culturales “subyacentes” (Freedberg, 1992; Ginzburg, 1989 y 2003; Francastel, 1970; Gombrich, 1983 y 1997; Mitchell, 1994; Burucúa, 2002; Burke, 2005).

14 Navarro Gerassi sostiene que el movimiento nacionalista resurge luego del derrocamiento del gobierno peronista con ciertas características que lo diferencian y otras que lo asemejan a aquel movimiento que había sido en parte responsable del golpe del treinta. En este sentido describirá cómo “en este período apareció una nueva generación de nacionalistas más despiadada y más violenta que la anterior; sus víctimas han sido más numerosas pero han conseguido menos partidarios. Los neonacionalistas, cegados por el aparente aunque efímero triunfo de sus predecesores, permanecen vinculados dogmáticamente al pasado y, por lo tanto, no pueden ofrecer al país un programa inteligente para el futuro. Pero tampoco lo pudieron hacer sus progenitores espirituales.” (Navarro Gerassi, 1968: 16). Una de las principales agrupaciones de esta “nueva generación” de nacionalistas que, en la mirada de la autora, investía la misma fuerza en sus ideales, a la vez que cometía los mismos errores que sus antecesores, era el Movimiento Nacionalista Tacuara.

este análisis el hecho de que todas estas composiciones, al encontrarse sistemáticamente en la primera página de los números de *Ofensiva*, *Tacuara* (MNRT), *Mazorca* y *Barricada* eran una suerte de “carta de presentación” del grupo. Como afirma Oscar Steimberg en relación a los cambios estilísticos en las portadas de los diarios a partir de mediados del siglo XX, “[...] la página inicial ha pasado de lo presentativo a lo representativo” (Steimberg, 1997: 88).

De este modo, a través del uso de estas imágenes, se buscaba presentar la identidad del grupo y el carácter de la publicación. Así se reconocían de manera explícita filiaciones que muchas veces no aparecían tan directamente en los textos de su producción. En este sentido, ya en el nivel iconológico del análisis, es destacable como estas figuras, en conjunto, dan cuenta de las principales filiaciones y simpatías ideológicas de la UNES, el MNT y la GRN: falangismo, nazismo, nacionalismo, catolicismo militante y revisionismo, combinadas (en algunas de estas figuras) con la idea de “Victoria” sugerida por el águila/cóndor. Las palabras de Bardini, en relación a la simbología de Tacuara enriquecen este análisis:

“La revista *Ofensiva*, órgano de la Secretaría de Formación de Tacuara dirigida por Rodolfo Dominguez, lleva en su portada un escudo con un águila feudal germana. [...]

“Los muchachos se definen como ‘revisionistas históricos’: entre los unitarios y los federales, escogen a los federales; entre la ‘civilización y la ‘barbarie’, eligen la ‘barbarie’. Reivindican a Juan Manuel de Rosas, Facundo Quiroga, Manuel Dorrego, Felipe Varela y al Chacho Peñaloza; denigran a Bernardino Rivadavia, Bartolomé Mitre y Domingo Faustino Sarmiento. Leen a Manuel Gálvez, Leopoldo Lugones, los hermanos Julio y Rodolfo Irazusta, Federico Ibarguren, Ernesto Palacio, José María Rosa, Arturo Jauretche y Raúl Scalabrini Ortiz. Los más inquietos intelectualmente se acercan al Instituto de Investigaciones Históricas Juan Manuel de Rosas [...]

“La bandera del Movimiento Nacionalista Tacuara posee tres franjas horizontales: las dos de los extremos superiores e inferior son de color negro y simbolizan la ‘revolución nacional’; la central es roja y representa la ‘revolución social’. Sobre esta franja hay una Cruz de Malta celeste y blanca (‘No es la Cruz de Hierro alemana’, aclaran los dirigentes). El rojo y el negro también significan ‘la pólvora’ del cambio violento y ‘la sangre’, propia y ajena, que están dispuestos a derramar.

“El lema de Tacuara es el mismo que el de los Caballeros de la Orden de Malta: ‘Volveremos vencedores o muertos’. Esta reminiscencia medieval se complementa con otra: los militantes de la agrupación se consideran a sí mismos ‘monjes-guerreros’, al igual que la Milicia de la Orden del Templo o Caballeros Templarios, guardianes de las

rutas de peregrinación a Jerusalén en épocas de las Cruzadas cristianas.” (Bardini, 2002: 33-34)

Como ya se sugiere con la cita de Bardini, las influencias del revisionismo histórico -al que los integrantes de las organizaciones desprendidas del primer MNT coincidentemente adscribían- en la iconografía analizada es notoria. Esta corriente historiográfica que surgió a principios del siglo XX como una versión alternativa a la historia dominante operó un cambio de signo que pretendía, motivada por su proyecto político, revalorizar aquellos acontecimientos y figuras principales de la historia decimonónica argentina, los cuales habían sido ignorados o despreciados por la oficialidad historiográfica. Siguiendo la clasificación realizada por Alejandro Cattaruzza en su trabajo “El revisionismo: itinerario de cuatro décadas” (2003a), se distinguen -según las diferencias en las prácticas y estrategias de los intelectuales revisionistas en relación al campo político e historiográfico argentinos en el transcurso de su desarrollo- cuatro etapas del revisionismo histórico argentino. En primer lugar, Cattaruzza caracteriza aquella que recorre los años entre el Centenario y 1929, a ésta le sigue el período entre 1930 y 1945, 1945-1955 y, finalmente el tramo 1955-1973¹⁵.

Los integrantes de Tacuara se identificaban con los discursos e ideales del segundo, del tercer y del cuarto revisionismo. En este sentido, sus prácticas y discursos se empeñaban en destacar su oposición a la fe sarmientina en la civilización y al liberalismo de la historia oficial argentina. Como afirma Kenneth Marty (1996), para Tacuara el uso del imaginario de las luchas del siglo XIX y, principalmente, el de la Argentina de Rosas, tiene el objetivo de establecer una línea de continuidad entre la lucha contra el enemigo extranjero-invasor del siglo XIX y el del siglo XX. El modelo de

15 Durante las primeras décadas del siglo veinte, el revisionismo argentino se caracterizó, principalmente, por llevar adelante un reclamo de “revisión” de la historia oficial, bajo el prisma de los esquemas de interpretación maurrasianos del pasado. La segunda etapa del revisionismo se inició con la idealización por parte de la nueva generación de intelectuales revisionistas de un período del pasado argentino en particular: el gobierno de Rosas. En un primer momento, se identificó al gobernador de Buenos Aires con el demagogo derrocado, Yrigoyen, cuadro en el cual Uriburu (figura política que representaba los intereses del grupo de revisionistas) estaría representado por la figura de Lavalle, enemigo de Rosas. Sin embargo, el fracaso de Lavalle (confundido con el del propio Uriburu), atribuido a su grupo de allegados, supondría la demonización de los unitarios. A partir de aquí, el crecimiento de las simpatías por Rosas sería inevitable (Halperin Donghi, 2005). La tercera etapa comienza con la llegada del peronismo al poder. En este período, los revisionistas creyeron ver realizado su proyecto político, sin embargo, como recuerda Halperin Dongui, “el nuevo régimen político no iba a recibir el aporte revisionista con efusión; si su triunfo debilitó el influjo de la que los revisionistas llamaban historia oficial en los centros oficiales de estudios históricos, no se tradujo en la integración de la visión revisada del pasado argentino que de la Argentina proponía el nuevo oficialismo[...].” (Halperin Donghi, 2005: 30). En este marco, los aires revisionistas eran, del mismo modo, excluidos de las expresiones oficiales del imaginario peronista, tales como la propaganda estatal y los manuales y programas de escuela, entre otros (Cattaruzza, 2003a). A causa de esto, los revisionistas se vieron reducidos a su rol de historiadores y su propio proyecto político tuvo que ser congelado. Por último, a partir del derrocamiento del gobierno peronista, los opositores al peronismo comenzaron a promover una supuesta equivalencia entre ambos líderes. Algunos años después, el revisionismo sería finalmente adoptado por el peronismo (tanto de derecha, como de izquierda) y definitivamente resignificado.

Rosas es así retomado por Tacuara como opción política. En este sentido, al igual que afirma Glück,

“La percepción que de sí mismos tenían los miembros de Tacuara era la de un grupo que estaba cumpliendo con una misión histórica, de restauración de un orden perdido, vinculado al catolicismo y al hispanismo, al que vinculan en parte, al pasado reciente peronista. Justifican su rebelión en función de estas reivindicaciones, paradójicamente vinculadas al orden, que en caso de ser cumplidas los volvería a convertir a estos jóvenes en "modelos de obediencia y acatamiento a sus mayores". Parecerían creer que su victoria es irreversible, [...]” (Glück, 2000)

En este contexto, esta idea es introducida en la iconografía de sus publicaciones a través del imaginario revisionista en general y de la figura del gaucho en particular. A este respecto, Marty sostiene que la imagen del gaucho renace como opuesta al denostado “gaucho sarmientino” para representar a la patria heroica que lucha con el enemigo invasor. De igual manera, Tacuara recupera el concepto de “barbarie” y lo redefine como “el principio verdadero de nuestra civilización” (Marty, 1996).

b. Como muestran las figuras 1 y 2 la publicación *Tacuara* de la UNES no sólo fue la primera en utilizar, en la década del cuarenta la caña tacuara -presente en su portada, más arriba analizada- sino también la figura del gaucho.

El imaginario gauchesco, y la figura del gaucho en sí misma, utilizados como metáfora del “pueblo criollo” -cuyos intereses estas agrupaciones pretendían defender- fueron las figuras en común más recurrentes en las publicaciones de los diversas agrupaciones derivadas de la vieja UNES. Pero, a pesar de la fusión del imaginario revisionista y criollista que existía en el imaginario de Tacuara, la figura del gaucho y su referencia a lo popular es anterior a las corrientes revisionistas. En la década del setenta del siglo XIX, ante la preocupación por la “presencia extranjera” en el país se intentó, desde el poder político, recurrir a fiestas y monumentos patrios para forzar el nacimiento de un culto a la patria, considerado insuficiente (Cattaruzza, 2003b). Seguidamente, fue recibida con gran éxito la publicación del poema *El gaucho Martín Fierro*. En 1880 se publicó *Juan Moreira*, la historia de un gaucho llevado al delito por las circunstancias de su situación. Ante los ojos del pueblo Juan Moreira se convirtió en un héroe rebelde que lucha contra las injusticias y los excesos del poder político (Cattaruzza, 2003b). En este período, como sostiene Cattaruzza, “en la producción de los grupos ilustrados [...] los elementos criollistas se hallaban expurgados o eran convertidos en motivo de escarnio.” (Cattaruzza, 2003b: 227). Sin embargo, la relación con la controversial figura fue cambiando de rumbo con el correr del tiempo. Así, a comienzos del siglo XX,

“en el clima del Centenario, fueron algunos hombres de letras quienes rescataron al *Martin Fierro* como poema nacional, con argumentos [...] que desplazaban el foco de atención de una cuestión de contenido -la rebeldía frente a las injusticias-, hacia una vinculada a la forma- la originalidad de un idioma y de un género nativo-. Paulatinamente, fueron quedando en el olvido algunos de los aspectos del poema que, en su hora, se habían juzgado los más riesgosos para el orden social. Estas transformaciones fueron una de las condiciones de posibilidad para que, a fines de los años treinta, el Estado recogiera tardíamente aquella inclinación popular al criollismo.” (Cattaruzza, 2003b: 260).

También la derecha -política y cultural- de la década del cuarenta retomó esta figura así resignificada del gaucho y le agregó determinadas características que servían a su proyecto ideológico, como por ejemplo ser víctimas de la usura judía y del imperialismo inglés, el catolicismo, etc. (Cattaruzza, 2003b). De esta manera, tanto desde estos sectores como desde el estado, se recuperó una imagen del gaucho completamente ajena al criollismo.

Por otra parte, durante los años del primer peronismo -como analiza Marcela Gené (2005)- las iconografías del gaucho se identificaron con la figura del “peón rural”. Las representaciones figurativas del gaucho en este período no difieren mucho de las del período anterior. A través de imágenes gráficas superpuestas con las siluetas de conquistadores españoles, aborígenes o la Reina Católica, se buscaba presentarlo como símbolo de la tradición católico-hispánica y de “lo autóctono” nacional (Gené, 2005). Sin embargo, “[...] el uso de la figura del gaucho no se limitó solamente a aquellas ocasiones en que debía expresarse lo vernáculo, la evocación de las tradiciones autóctonas, las raíces comunes. Los propagandistas del peronismo explotaron a fondo las posibilidades que ofrecía el “símbolo de la argentinidad” (Gené, 2005: 114). Así, por ejemplo, en las imágenes fílmica y fotográfica se presentó a un gaucho más asociado a la figura de Perón como líder¹⁶.

En *Tacuara* del MNT (Figs. 3 y 12) -donde se retoma la caña tacuara en la portada- el gaucho vuelve a aparecer representando al pueblo guiado por la Patria que porta el estandarte de Tacuara (Fig. 3). Desde tiempos remotos se ha utilizado la figura humana y, específicamente, la figura femenina para representar ideas abstractas, tanto literaria como figurativamente. En particular, como relata Peter Burke (2005), con la Revolución Francesa se realizaron numerosos intentos de traducir al lenguaje visual los ideales de Libertad, Igualdad y Fraternidad. En el caso de *Tacuara* (MNT) también la figura

16 Gené cita los ejemplos del film de ficción *La payada del tiempo nuevo* dirigida por Ralph Pappier en 1950 y de la fotografía del boxeador César Brion, vestido de gaucho sobre un fondo con las imágenes de Eva y Juan Perón, durante su gira por Estados Unidos (Gené, 2005: 114-116).

femenina personifica la idea de Patria. Sin embargo, a pesar de enmarcarse en la tradición de mujeres referida por Burke, muy lejos está esta de adherir a idénticos valores. La tradición liberal predominante en nuestro país a fines del siglo XIX continuó esta serie de personificaciones iniciada a partir de la Revolución Francesa. La producción figurativa liberal en nuestro país es vasta y en ella se destaca la figura de la República Argentina, construída a partir de elementos tomados de la personificación de la Libertad (como por ejemplo, el gorro frigio¹⁷). En el caso de Tacuara, sin embargo, la figura de la República como mujer es resignificada: se construye a partir de elementos que se oponen claramente a la tradición liberal. Así, se deja de lado la figura central de “República” por la de “Patria”¹⁸. Ésta última se encuentra representada por una mujer ataviada con un traje de guerrero macedonio con actitud desafiante, propia del inicio de una batalla. Portando en una mano la espada de combate y en la otra el estandarte de Tacuara inicia la lucha, secundando -a modo de espectro protector- a un gaucho montonero. Asimismo, el texto que acompaña esta poderosa imagen afirma que

“la vieja del gorro frigio, hija de la revolución francesa y señora del país desde Caseros, está en las últimas: chochea y nuestra pobre Patria, nacida para grandes destinos en frustración constante, corcovea para sacarse de encima a esta gorda caduca, que con las riendas en la mano la está haciendo hacer piruetas de locura. Porque esto que estamos presenciando, que son los estertores de un régimen decadente, la democracia liberal, de instituciones, hombres, parlamentos y partidos de un régimen de supervivientes, tiene todas las características de un circo y un sainete.”¹⁹

Aquí, las afirmaciones revisionistas de texto e imagen coinciden y se complementan, sin que uno sea descripción de la otra y viceversa: la figura de la Patria es representada en el dibujo como una mujer joven, esbelta, fuerte y gallarda, en contraposición a los elementos con los cuales el texto caricaturiza la figura de la República Argentina. A pesar de esto, la tradición de personificaciones de conceptos liberales sigue presente (aparentemente, de manera imperceptible para el ojo de Tacuara) en la figura de la Patria, ya que se puede observar el parentesco entre la pose de la Libertad de Delacroix (Figura 14) -imagen no sólo paradigmática de la Revolución Francesa y del valor de la Libertad, sino también “cabeza de serie” de las personificaciones de los valores liberales- y la pose de la Patria. Asimismo, ambas mujeres portan en una mano la bandera por la cual luchan y en la otra un arma. Por

17 El gorro rojo de la figura francesa de la Libertad es una versión modernizada del gorro frigio asociado en la época clásica con la liberación de los esclavos (Burke, 2005).

18 Esta sustitución ya había aparecido con anterioridad en el imaginario peronista, como indica la figura 13, que acompaña al texto que afirma “el pueblo argentino es celoso de su soberanía”- Las filiaciones de Tacuara con el peronismo, son reconocidas por todos los autores y se sintetizan en la afirmación de Glück, más arriba citada. Este autor sostiene que la misión histórica de restaurar un orden antiguo que Tacuara se autoadjudicaba la llevaba a ver en el peronismo la vía adecuada para la concreción de este proyecto.

19 Tacuara, vocero de la Revolución Nacionalista. Año XV. No 8.

último se encuentran en ambas representaciones guiando en la lucha, desde un lugar elevado y por detrás (casi como un espectro que lucha con el pueblo), al elemento popular de la composición: en un caso al gaucho montonero y en el otro al muchacho. La identidad del niño de Delacroix con el pueblo no es algo novedoso. Como afirma Michel De Certeau, la asociación entre ambos conceptos es un lugar común en la tradición occidental (1999). Pero si es más interesante para este análisis el hecho de que en la composición casi especular de la Patria, el lugar del niño es llenado con la figura del gaucho.

Finalmente en *Mazorca* de la GRN la figura del gaucho heroico entra de nuevo en escena. En las figuras 5, 8 y 9 se ve un gaucho fuerte, valiente y en pie de guerra, siempre con la lanza hecha con la caña tacuara en mano. Sin embargo en las figuras 6 y 7 se ve un gaucho desarmado, pobre, cabizbajo y vencido. Estas diferencias en los modos de representar al gaucho de la publicación (y en un lapso de tiempo muy corto) se deben al uso que se le otorga a esta imagen en cada composición. En estas figuras el gaucho se encuentra ya sea en la tapa o en la contratapa de la publicación, por esta razón, siguiendo la tesis de Steimberg sobre las portadas de periódicos -presentada más arriba- se puede interpretar que con la imagen se busca “representar” el carácter de la publicación y la identidad de la agrupación responsable. Asimismo, el texto que acompaña a las figuras 9 y 8 es una interpelación a la lucha. En este contexto, la imagen describe el horizonte que se busca alcanzar a partir de la interpelación: el héroe patrio activo y en lucha. Por otro lado, las composiciones 6 y 7 presentan a través de la imagen del gaucho un estado de crisis social que debería servir como motivación para la lucha, es decir, el estado de situación que se busca transformar a través de ella. Más allá de estas diferencias, el gaucho representado es siempre un gaucho heroico, ya sea en pie de lucha o derrotado luego de haber defendido infructuosamente su honor y su patria.

El uso de la imagen del gaucho busca, por lo tanto, no sólo representar al pueblo -que es aquello a defender y proteger- sino también establecer una continuidad entre su lucha y heroísmo patrios y la lucha y el heroísmo del nacionalismo del siglo XX (Marty, 1996). Sin embargo, según lo sostenido por Marty, Tacuara no se interesaba por las particularidades históricas de la vida del gaucho -al igual, como se podría agregar, que los “criollistas” de las primeras décadas del siglo XX-. El gaucho, simplemente, se transformó en un ícono de redención para el nacionalismo, en cuanto su imagen había sido resucitada de la deshonra de la narrativa sarmientina y resignificada como la muerte trágica del orgullo nacional. En este sentido, la relación del MNT, el MNRT, la GRN y la UNES con lo popular, según lo que muestra su iconografía, es del tipo folclorista. Como lo describe Néstor García Canclini, el folclorismo se define por presentar los elementos folclóricos descontextualizados, despojados de las referencias semánticas y pragmáticas que podrían hacerlos inteligibles (1988). Es decir, el folclorismo de Tacuara, manifestado en los temas y los motivos de las imágenes, consiste en un uso meramente

pintoresco y conservador de elementos que representan las tradiciones populares, con el fin de promover un proyecto político ajeno a los sectores populares y nostálgico, basado en la reinstauración de un orden perdido.

c. La añoranza de épocas pasadas se condecía en el imaginario de estas agrupaciones con ciertos mecanismos de mitificación. Federico Finchelstein, en relación al imaginario de los nacionalistas argentinos del treinta, sostiene que “[...]se intentó ver en la figura masculina de Uriburu el fenotipo de un ‘nuevo hombre’, que era una proyección de un ideal de belleza masculina previamente definido y ampliamente compartido.” (Finchelstein, 2002: 114). Y más adelante agrega que “la distribución de distintos artefactos y la exposición de imágenes y recuerdos selectivos e inventados de Uriburu reforzaban constantemente la realidad del mito y daban lugar a nuevas lecturas sobre el ‘héroe de septiembre’ y su ‘gesta’.” (Finchelstein, 2002: 115). Estas mismas afirmaciones son aplicables también a ciertas tradiciones y prácticas que los miembros de Tacuara compartían. En este sentido, la idea de un hombre nuevo sugerida por un héroe que encajase con el ideal de virilidad, sobre la cual proyectar las expectativas de éxito del movimiento, se encontraban encarnados en la figura del mártir, caído el 17 de octubre de 1945, Darwin Passaponti. Los rasgos de seriedad y austeridad que caracterizan al retrato del héroe de Tacuara indicados a través de los trazos duros, el ceño fruncido, la boca apretada y la mirada hacia un horizonte relativamente cercano, no se contraponen las virtudes propias de la juventud, tales como la rebeldía y la libertad, representadas a través del cuello de la camisa desabrochado y el mechón de pelo que le cae sobre la frente. Asimismo, los laureles que enmarcan su rostro (a modo de fondo), sugieren la idea de triunfo, victoria.

El culto al héroe-mártir Passaponti se encuentra ligado al llamado “culto al soldado caído” (Mosse, 1979). Éste último ha sido analizado por George L. Mosse en relación al uso de los cementerios y monumentos a los soldados caídos en la primera guerra mundial en Alemania, y al modo en que sus connotaciones y repercusiones en la vida cotidiana han sido utilizadas por el nazismo. El autor sostiene que el culto al caído representa lo excepcional, la salida de lo cotidiano, dada por la búsqueda de ese “algo” supremo que justifica la muerte del héroe. Asimismo, el culto al “espíritu eterno” del mártir enfatiza en la oposición y rechazo a la modernidad en general.

El mártir simboliza el ritmo sostenido por la oposición vida-muerte que se concretiza para ser venerada en el monumento o tumba. Esto mismo se pone de manifiesto en los rituales que los miembros de Tacuara mantenían periódicamente alrededor de la tumba de su mártir, Darwin

Passaponti. En relación al ritual de juramento e incorporación de nuevos miembros²⁰, Bardini comenta que

“para dar más solemnidad al juramento, la ceremonia se realiza en el cementerio de Chacarita frente a la tumba de Darwin Passaponti.”

“(El 17 de octubre de 1945, un grupo de manifestantes, entre los que se contaban activistas de la Alianza Libertadora Nacionalista, apedreó las vidrieras del antiperonista diario *Crítica*, en Avenida de Mayo. Pistoleros al servicio del periódico, ubicados en la azotea, dispararon sus armas contra los atacantes e hirieron a cincuenta personas. Passaponti, un militante de 17 años de edad, murió de un balazo en la cabeza. El peronismo lo considera su primer mártir; Tacuara lo veneraba como víctima nacionalista.)” (Bardini, 2002: 33).

Este tipo de veneración que provocaba el culto al mártir caído en la lucha por los mismos ideales que movilizaban a los nuevos militantes se caracterizaba, también, por la exaltación de los valores de la juventud y la camaradería (Mosse, 1979), valores estrechamente relacionados -en la construcción del mito- con la perspectiva de triunfo. En relación con esto se puede observar, asimismo, en la figura 16 la explicitación del valor de la camaradería en la composición iconográfica que cita a Passaponti.

V. Comentarios finales

En este trabajo se intentó realizar un recorrido de las representaciones que las agrupaciones derivadas del MNT original tenían sobre sí mismas. Para esto, se optó por el seguimiento de la iconografía hallada en las publicaciones periódicas de estos grupos. A pesar de la amplitud del período temporal abarcado y de las diferencias en los orígenes de estos boletines, no se han encontrado diferencias muy significativas entre cada una de las imágenes analizadas, más allá de aquellas enumeradas en el punto III.

En este sentido, el análisis conjunto de las distintas iconografías da cuenta del énfasis puesto por las publicaciones en elementos revisionistas y criollistas, y, en menor medida, en elementos nacionalista-católicos y fascistas, filiaciones que en cierta medida coinciden con aquellas que se les atribuían desde los medios gráficos contemporáneos.

Anexo:

²⁰ Mosse sostiene que la tumba del soldado caído no sólo es el lugar de veneración por excelencia, sino que representa el indicador del camino a seguir por la “futura raza de héroes”.

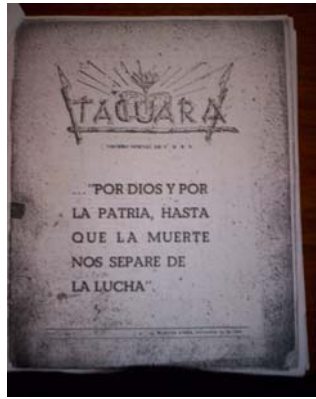


Figura 1

Tacuara UNES, 1945 -tapa-. (Archivo: CEDINCI)



Figura 2

Tacuara UNES, Agosto 1946. Año I. No. 4 (Archivo: CEDINCI)



Figura 3

Tacuara MNT, año?. No. 6 -tapa-. (Archivo: CEDINCI)



Figura 4

Barricada MNRT, Diciembre 1963. No 4 -tapa-. (Archivo CEDINCI)



Figura 5
Mazorca GRN, 1966. No. 12 -tapa-. (Donación)



Figura 6
Mazorca GRN, 1968. No. 14 -contratapa-. (Donación).



Figura 7

Mazorca GRN, 1969. No. 12 -contratapa-. (Donación).



Figura 8

Mazorca GRN, 1969?. No. 16 -contratapa-. (Donación).

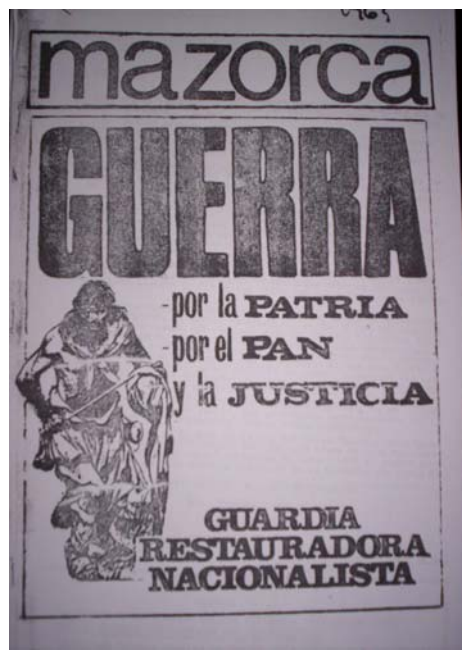


Figura 9

Mazorca GRN, 1969. No. 16? -tapa-. (Donación).



Figura 10

Ofensiva MNT, 1962 -tapa-. (Archivo: CEDINCI)



Figura 11



Ofensiva MNT, 1962 -tapa-. (Archivo: CEDINCI)

Figura 12

Tacuara MNT, 1964 -tapa-. (Archivo: CEDINCI)



Figura 13

Acuarela de Humberto Gómez. Fuente: Videla Albornoz de, Graciela (1953): *Justicialismo. Texto de Lectura para cuarto grado*. Editorial Estrada.



Figura 14

Fuente: Internet



Figura 15: Publicado en *Tacuara*, vocero oficial de la UNES (Archivo CEDINCI). La misma imagen sería posteriormente reproducida en *Tacuara* (MNT) y *Mazorca* (GRN), conservando todos y cada uno de los elementos que componen la imagen original.



Figura 16: Publicado en *Tacuara*, vocero oficial de la UNES (Archivo CEDINCI).



Figura 17: *Mazorca*, Nro 12, 1969 -tapa-. Donación.



Figura 18: *Mazorca*, Nro 16, 1968 -contratapa-. Donación.



Figura 19: *Mazorca*, Nro 13, 1968 -tapa-. Donación.



Figura 20: *Mazorca*, Nro 12, 1966 -contratapa-. Donación.

Bibliografía:

ALTAMIRANO, Carlos (1998): *Arturo Frondizi o el hombre de ideas como político*. Buenos Aires. FCE.

BAJTIN, Mijail (1987): “Introducción. Planteamiento del problema”, en *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid. Alianza.

BARDINI, Roberto (2002): *Tacuara. La pólvora y la sangre*. México D.F. Editorial Océano.

BERAZA, Luis Fernando (2005): *Nacionalistas. La trayectoria de un grupo polémico (1927-1983)*. Buenos Aires. Editorial Puerto de Palos.

- BURKE, Peter (2005): *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona. Crítica.
- BURUCÚA, José Emilio (2002): *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires. FCE.
- CATTARUZZA, Alejandro (2003) “El revisionismo: itinerarios de cuatro décadas”, en CATTARUZZA, Alejandro y EUJANIAN, Alejandro (2003a) *Políticas de la historia. Argentina 1860-1960*. Buenos Aires. Alianza
- CATTARUZZA, Alejandro y EUJANIAN, Alejandro (2003b) “Héroes patricios y gauchos rebeldes. Tradiciones en pugna”, en CATTARUZZA, Alejandro y EUJANIAN, Alejandro (2003) *Políticas de la historia. Argentina 1860-1960*. Buenos Aires. Alianza
- DANDAN, Alejandra y HEGUY, Silvina (2006): *Joe Baxter. Del Nazismo a la extrema izquierda. La historia secreta de un guerrillero*. Buenos Aires. Norma.
- FINCHELSTEIN, Federico (2002): *Fascismo, liturgia e imaginario. El mito del general Uriburu y la Argentina nacionalista*. México D.F. FCE.
- FREEDBERG, David (1992): *El poder de las imágenes..* Madrid. Cátedra
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1988): “¿Reconstruir lo popular?”, ponencia ante el *Seminario Cultura Popular: un balance interdisciplinario*, organizado por el Instituto Nacional de Antropología. Buenos Aires.
- GARCIA, Karina (Agosto, 1998): “1963: Asalto al Policlínico Bancario. El primer golpe armado de Tacuara.” En *Todo es Historia*. Número 373. Buenos Aires.
- GASPARINI, Juan (2006): *Manuscrito de un desaparecido en la ESMA. El libro de Jorge Caffatti*. Buenos Aires. Grupo Editorial Norma.
- GILLESPIE, Richard (1998): *Los soldados de Perón*. Buenos Aires. Grijalbo.
- GINZBURG, Carlo (1989): *Mitos, emblemas, indicios*. Barcelona. Gedisa.
- GLÜCK, Mario: “Tradición xenófoba y violencia política: Tacuara en Santa Fe a principios de la década del 60”.
- GOMBRICH, E. H. (1983): *Imágenes simbólicas*. Madrid. Alianza.
- GOMBRICH, E. H. (1997): “La imagen visual: su lugar en la comunicación.”, publicado en *Gombrich Esencial*. Madrid. Debate.
- GUTMAN, Daniel (2003). *Tacuara. Historia de la primera guerrilla urbana argentina*. Buenos Aires. Ediciones B.
- HALPERIN DONGHI, Tulio (2005) *El revisionismo histórico como visión decadentista de la historia nacional*. Buenos Aires. Siglo XXI

MARTY, Kenneth L. (1996): *Neo-fascist irrationality or fantastic history? Tacuara, the Andinia Plan and Adolf Eichmann in Argentina*. Michigan. UMI.

MITCHELL, W. J. T. (1994): *Picture Theory*. Chicago y Londres. The University of Chicago Press.

NAVARRO GERASSI, Marysa (1968): *Los Nacionalistas*. Buenos Aires. Editorial Jorge Álvarez.

PADRON, Juan Manuel (2006): “Ni yanquis ni marxistas, nacionalistas! Origen y conformación del Movimiento Nacionalista Tacuara en Tandil, 1960-1963”, publicado en:

http://www.unsam.edu.ar/escuelas/politica/centro_historia_politica/material1/padron.pdf

STEIMBERG, Oscar (2002): *La nueva historieta de aventuras: una fundación narrativa*, publicado originalmente en Noé Jitrik (ed.): *Historia de la literatura argentina*, vol. 11: “La narración gana la partida”, dirigido por E. Drucaroff. Buenos Aires. Emecé Editores.

STEIMBERG, Oscar y TRAVERSA, Oscar (1997): *Estilo de época y comunicación mediática*. Tomo I. Buenos Aires. Atuel.