



Universidad de Santiago de Chile
Revista Izquierdas (SCOPUS – SciELO, ESCI-WoS)

CERTIFICADO DE PUBLICACIÓN

Santiago, 7 febrero 2018

MANUEL LOYOLA T., Editor de la Revista Izquierdas, certifica que el artículo de la investigadora Moira Cristiá, titulado *Del proyecto de cinemateca a la película militante: políticas audiovisuales de Montoneros en los años setenta*, será publicado en la edición N° 41 de esta revista (febrero 2018, con adelanto agosto 2018), por haber superado con éxito los procedimientos de evaluación de pares contemplados por su Comité Editorial.

Este documento es una constancia formal que la citada autora podrá emplear para los fines que estime convenientes.

Del proyecto de cinemateca a la película militante: políticas audiovisuales de Montoneros en los años setenta

From the project of a film library to militant films: Montonero's audiovisual politics in the 70's

Moira Cristiá*

Resumen: La organización político-militar argentina Montoneros desarrolló una amplia política de comunicación de masas. Además de la búsqueda de visibilidad a través de sus acciones y de la edición de publicaciones, la organización promovió otras estrategias comunicativas vinculadas a la creación artística. A pesar de que durante la presidencia de Héctor Cámpora se implementó una sofisticada propaganda ideológica a través espacios oficiales, las figuras afines a Montoneros no tardaron en ser desplazadas de sus puestos. Posteriormente, las políticas culturales –como el resto del accionar de la organización– debieron emprender los caminos de la clandestinidad. Mientras varias de estas iniciativas han sido estudiadas recientemente, poco se conoce de las políticas relativas a lo audiovisual. Este artículo explora algunos proyectos político-culturales vinculados a ese soporte, como fueron la creación de una cinemateca popular y de un archivo de imágenes y sonido, así como el financiamiento de películas elaboradas en el exilio tras el golpe de Estado de 1976: *Montoneros: crónica de una guerra de Liberación* (Grupo Cine de la resistencia, 1977, 105 min.) y *Resistir* (Jorge Cedrón, 1978, 78 min.). El estudio de estas iniciativas nos permitirá proponer una interpretación de las estrategias de comunicación y sus transformaciones en la nueva coyuntura histórica. Textos, canciones, imágenes, palabras, formas y sonidos aparecen allí aliados para transmitir un mensaje político, apuntando a convencer a sus espectadores de continuar confiando en la dirección de la organización guerrillera y proseguir la lucha, cueste lo que cueste.

Palabras clave: *Montoneros, políticas audiovisuales, historia, propaganda, cine, exilio*

Abstract: The Argentine political-military organization *Montoneros* developed a broad policy of mass communication. Besides searching for visibility through actions and publications, this organization promoted other strategies of communication related to artistic creation. Although a sophisticated ideological propaganda was implemented through official spaces during Héctor Cámpora's presidency, the figures that sympathized with Montoneros were soon replaced. Then, their cultural projects, like the rest of the organization's actions, had to be clandestine. While several of these initiatives have been recently studied, we don't know much about audiovisual policies. This article explores certain political projects related to cinema, such as creating a film library and an archive of images and sound, as well as funding films in the exile after the coup d'état of 1976: *Montoneros: Chronicle of a War of Liberation* (Resistance Film Group, 1977, 105

min.) and *To resist* (Jorge Cedrón, 1978, 78 min.). This paper analyzes these initiatives in order to show the communication strategies in their transformation during the new historical conjuncture. Texts, songs, images, words, forms and sounds are allied to convey a political message, trying to persuade the audience to continue fighting and trusting on Montoneros' leaders, no matter what it costs.

Keywords: *Montoneros, audiovisual politics, history, propaganda, cinema, exile*

Introducción

Un hombre barbudo, vestido de camisa blanca, corbata negra y pullover beige en “v”, aparece sentado con los antebrazos apoyados sobre una mesa. Detrás de él, puede leerse la inscripción “Montoneros” pintada a mano sobre una bandera celeste y blanca. El cuadro no difiere demasiado de los típicos comunicados de organizaciones clandestinas, aunque resulta perturbador su aspecto híbrido entre guerrillero latinoamericano y candidato político. Mira a la cámara y se presenta: “Mi nombre es Mario Eduardo Firmenich, estoy a punto de cumplir 29 años de edad y soy Secretario General del Partido Montonero y del Movimiento Peronista Montonero”. Tras una introducción de ilustraciones expresionistas de batallas decimonónicas, éstas son las primeras imágenes del film *Resistir*, rodado en París en 1978. ¿Cuál es el uso que Montoneros intentó darle a este mensaje filmado desde el exilio? ¿Qué pretendía transmitirse, de qué manera y quiénes eran sus destinatarios? ¿Fue ésta una excepción o la organización político-militar argentina desarrolló una política de comunicación audiovisual concreta y planeada?

Al relevar la producción y difusión de mensajes por distintos medios, podemos aseverar que Montoneros desarrolló una amplia política de comunicación de masas, forjada desde su surgimiento en 1970 a partir de un abanico de estrategias. Además de la búsqueda de visibilidad a través de sus acciones (exaltando el heroísmo y una idea de justicia¹) y de la edición de publicaciones dirigidas al público militante como *Evita Montonera* o a lectores simpatizantes como *El Descamisado*², *¡Ya! Es tiempo de pueblo*, *La Causa Peronista*, *El Peronista*³ y el periódico *Noticias*⁴, la organización

* Argentina. Doctora en Historia y Civilizaciones por l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (París). Investigadora asistente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina (CONICET), en el Instituto de Investigaciones Gino Germani (Universidad de Buenos Aires). Mail: moicristia@gmail.com

¹ Por ejemplo, uno de los operativos más espectaculares de la organización, el secuestro de los hermanos Juan y Jorge Born en septiembre de 1974, además del pago del mayor un rescate millonario, comprometió a la empresa a solventar dos acciones: la distribución de víveres en todo el país por el valor de un millón de dólares y la publicación de un manifiesto político de Montoneros en diferentes medios de prensa nacionales e internacionales. (Cf. *Le Monde*, París, 20 junio de 1975, 4. Manifiesto que ocupa tres columnas y más de la mitad de la página).

² Giselle Nadra y Yamilé Nadra, *Montoneros: ideología y política en El Descamisado*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 2011; Ricardo Grassi, *El Descamisado. Periodismo sin aliento*, Buenos Aires, Sudamericana, 2015.

³ Daniela Slipak, *Las revistas montoneras. Cómo la organización construyó su identidad a través de sus publicaciones*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2015.

⁴ Gabriela Esquivada, *El diario Noticias: los Montoneros en la prensa argentina*, La Plata, Ediciones de periodismo y comunicación, 2004.



promovió otras estrategias comunicativas vinculadas a la creación artística. Entre ellas se destaca la producción de un cancionero compuesto por el entonces reconocido grupo de folklore Huerque Mapu⁵ y la elaboración de algunas historietas guionadas por Héctor Oesterheld⁶. A pesar de que durante la presidencia de Héctor Cámpora (mayo-julio de 1973) se implementó una sofisticada propaganda ideológica a través espacios oficiales dirigidos por personas afines a Montoneros –principalmente a través del Departamento de Cultura y Comunicación de Masas dirigido por Nicolás Casullo, dependiente del Ministerio de Educación, o desde las Universidades Nacionales–, dichas figuras no tardaron en ser desplazadas de sus puestos⁷.

Posteriormente, las políticas culturales, como el resto del accionar de la organización, debieron emprender los caminos de la clandestinidad. Nuevas estrategias se gestaron una vez consumado el golpe de Estado en marzo de 1976, en particular desde el exilio. La organización continuó su política comunicacional por distintas vías: desde la publicación de revistas⁸, panfletos o volantes (con traducciones en varios idiomas), hasta la producción de documentales audiovisuales –como analizaremos en este artículo– pasando por mecanismos de interferencia de señales televisivas y la transmisión radiofónica desde una frecuencia de onda corta de alcance continental. Ejemplo paradigmático de este esfuerzo comunicacional, la Radio “Noticias del Continente”, con sede en San José de Costa Rica, logró sostenerse en actividad desde inicios de 1979 hasta 1981⁹.

Aunque varias de estas iniciativas han sido estudiadas en profundidad tanto por periodistas como por investigadores académicos, poco se conoce de las políticas relativas a lo audiovisual¹⁰. Considerando la importancia de la comunicación en

⁵ Martín Sessa, « La Cantata Montoneros. Folklore, vanguardias y militancia », *Aletheia*, 1:1, La Plata, Octubre de 2010, consultado el 24/06/2017, URL:

<http://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numero-1/la-cantata-montoneros.-folklore-vanguardias-y-militancia>

; Tamara Smerling y Ariel Zak, *Un fusil y una canción. La historia secreta de Huerque Mapu, la banda que grabó el disco oficial de Montoneros*, Buenos Aires, Planeta, 2013.

⁶ Entre ellas podemos destacar la historieta *450 años de guerra contra el imperialismo*, ilustrada por Leopoldo Durañona y publicada en entregas en *El Descamisado*, y *La guerra de los Antartes* publicada en su segunda versión en el diario *Noticias*. Para profundizar sobre este material y otros producidos por esos años consultar: Laura Vázquez, *El oficio de las viñetas. La industria de la historieta argentina*, Buenos Aires, Paidós, 2010, Moira Cristiá, “América Latina como frontera simbólica. La historieta y la sensibilización política en la Argentina de los sesenta y setenta”, Salvador Bernabeu y Frédérique Langue (dir.), *Fronteras y sensibilidades en las Américas*, Madrid, Doce Calles, 2011, 343-366.

⁷ Eduardo Anguita y Martín Caparrós, *La voluntad. Una historia de la militancia revolucionaria en la Argentina (1973-1974)*, Tomo 3, Buenos Aires, Booket, 2007; Moira Cristiá, *Imaginaire péroniste. Esthétique d'un discours politique (1966-1976)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016.

⁸ Como *Vencer. Revista internacional del Movimiento Peronista Montonero* (editada entre 1979 y 1982).

⁹ Leonardo Vázquez, “Radios rebeldes”, *La revista del CCC* [en línea], Buenos Aires, 14/15, Enero / Agosto 2012, consultado el 03/07/2017, URL: <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/303/>.

¹⁰ Entre las excepciones, podemos mencionar los trabajos de Javier Campo de análisis de la producción audiovisual de distintos militantes en el exilio: “Argentina es afuera. El cine argentino del exilio (1976-1983)”, Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (dir.), *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*, Buenos Aires, Nueva Librería, 2009, 225-247 y “Con la Cruz del Sur a cuestas: el cine documental del Cono Sur durante el exilio (1973-1989)”, Antonio Traverso y Tomás Crowder-Taraborrelli (comp.) *El documental político en Argentina, Chile y Uruguay: de los años cincuenta a la década del dos mil*, Santiago de Chile, LOM, 2015.



diferentes niveles de la política, desde la puesta en escena de los líderes¹¹ hasta la legitimación discursiva de su autoridad¹², pasando por la construcción de identidades colectivas y de representaciones que movilizan el sacrificio personal en pos de un futuro social promisorio¹³, su estudio nos permitirá comprender mejor el fenómeno social que implicó la organización Montoneros. Es por estas razones que en el presente artículo nos interesa explorar algunos proyectos político-culturales vinculados a ese soporte, como fueron la creación de una cinemateca popular y de un archivo de imágenes y sonido. La concepción de los mismos demuestra una intención de extender la difusión ideológica por medios audiovisuales, aprovechando el material existente pero también generando nuevos contenidos. Si desde tiempos inmemorables la simbolización del mundo a través de las imágenes se encuentra estrechamente vinculada a las creencias, como lo explica Hans Belting, en las sociedades secularizadas el consumo visual continúa articulándose con un conjunto de sobreentendidos compartidos. Belting sostiene que de manera similar a que en las sociedades tradicionales se construía, difundía y consolidaba una cosmovisión a través de imágenes, en nuestras sociedades contemporáneas la caracterización de la “información” se encuentra mediatizada por la creencia¹⁴.

Tras el análisis de los proyectos de cinemateca y archivo, abordaremos el impulso otorgado por Montoneros a la creación fílmica desde el exilio, en un contexto tan adverso como el posterior al golpe de Estado de 1976. Casi paralelamente a que Jorge Cedrón (1942-1980) realizara en París el film *Resistir* (1978, 78 min.) basado en la mencionada entrevista a Mario Firmenich, otra película se gestaba en Venezuela y se concretaba en México de la mano de la periodista Ana Amado (1946-2016) y su compañero Nicolás Casullo (1944-2008): *Montoneros: crónica de una guerra de liberación* (Grupo Cine de la resistencia, 1977, 105 min.). Este recorrido nos permitirá reflexionar sobre las transformaciones en las estrategias de comunicación de Montoneros en el tiempo, demostrando que existió una reutilización o “reciclaje” de los materiales producidos. Textos, canciones, imágenes, palabras, formas y sonidos aparecen allí combinados para transmitir un mensaje político, apuntando a convencer a sus espectadores de continuar confiando en la dirección de la organización guerrillera. Los relatos sobre el pasado que componen la narración de esos films contribuyen a construir una representación que, como advierte Baczkó en su estudio sobre los imaginarios sociales, confunde los recuerdos con las expectativas para el futuro¹⁵. Todos esos elementos se conjugaban para componer una historia con una proyección

¹¹ Refiero a estudios antropológicos clásicos como el de Georges Balandier, *Le pouvoir sur scènes*, Paris, Fayard, (1980) 2006, o más recientes como los trabajos de Marc Abélès (entre ellos se destaca, *Le spectacle du pouvoir*, Paris, Herne, 2007), así como los numerosos estudios y teorizaciones de Eliseo Verón en relación a la política y los medios audiovisuales. Ver: Eliseo Verón, *El cuerpo de las imágenes*, Buenos Aires, Norma, 2001.

¹² En relación al peronismo, debe evocarse el trabajo pionero de Sigal y Verón: Silvia Sigal y Eliseo Verón, *Perón o muerte. Los fundamentos discursivos del fenómeno peronista*, Buenos Aires, EUDEBA, 2003.

¹³ Sobre esta moral militante véase: Ana Longoni, “El mandato sacrificial”, *Historiapolitica.com*, [en línea], La Plata, 27/04/2007, disponible en URL:

http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/longoni_j.pdf. Sobre los orígenes cristianos de la ética revolucionaria consultar: Hannah Arendt, *Essai sur la révolution*, Paris, Gallimard, 1985, 32-36.

¹⁴ Hans Belting, *La Vraie Image. Croire aux images?*, Paris, Gallimard, 2007, p. 28.

¹⁵ Bronislaw Baczkó, *Les imaginaires sociaux. Mémoires et espoirs collectifs*, Paris, Payot, 1984, 48.



triumfalista que parecía desconocer las batallas hasta entonces perdidas y se empeñaba en proseguir la vía armada, como a menudo sostenían en sus comunicados, hasta “vencer o morir”¹⁶.

Ver para creer: audiovisuales y difusión ideológica

Las lógicas de la clandestinidad, adoptadas en el marco de una situación considerada opresiva, son perceptibles en dos proyectos paralelos que demuestran el valor reconocido al audiovisual en la comunicación de Montoneros: la creación de una cinemateca popular y de un archivo de imagen y sonido. Pese a que los documentos de estos proyectos no fueron fechados –probablemente elaborados entre 1973 y 1974– y que no tenemos certeza de si fueron concretados en su integridad, su estudio nos permite comprender los mecanismos de seguridad empleados por la organización, los sectores sociales a los que se destinaba esta propuesta y los mensajes que pretendían difundirse. Porque, como estaba establecido en negro sobre blanco en los documentos internos, el objetivo de reunir materiales audiovisuales y de ponerlos a disposición era la “clarificación, información y lucha ideológica”¹⁷. Asimismo, comprobamos que la selección de los mismos apuntaba a fomentar determinados razonamientos y actitudes guiando su interpretación.

Profundicemos sobre este punto: según los documentos internos mencionados, la organización se proponía crear un espacio de organización y distribución de materiales destinados al consumo masivo. Dichos films, debían necesariamente estar orientados para que colaboraran a la “liberación” y a la “reconstrucción nacional”¹⁸. Además de las películas, la distribuidora reuniría documentos sonoros (grabaciones de canciones y discursos) y otros recursos audiovisuales (por ejemplo, registros de informaciones televisivas). Paralelamente, se invertirían fondos para constituir un archivo de imágenes y sonidos que también estaría disponible para los militantes o las organizaciones de base. Como ocurría en mayor escala en la organización –la cual presentaba diferentes estructuras de “superficie”¹⁹ y un selecto grupo con un funcionamiento “sumergido” (el núcleo armado)–, tanto la cinemateca como el archivo tendrían una fachada legal para su funcionamiento y un basamento oculto. De manera de asegurar la actividad de la cinemateca, se proponían inscribirla en los registros públicos oficiales como una asociación sin fines de lucro y llevar su correspondiente gestión administrativa. En el caso del archivo, éste se registraría como una empresa de cine publicitario, por lo que

¹⁶ Agradezco infinitamente a Mario Ayala y Joaquín Baeza por la lectura y comentarios de este texto.

¹⁷ “Distribuidora para la militancia: una cinemateca popular”, material de circulación interna a Montoneros, s.d., circa 1973, Archivo privado de Roberto Baschetti.

¹⁸ Esta observación no es menor, ya que está comprobado que una película como *La batalla de Argel* (Gillo Pontecorvo, 1966), más allá de las intenciones de sus realizadores, fue difundida tanto entre militantes de organizaciones contestatarias como en la formación de cuadros militares. La periodista Marie-Monique Robin confirma su empleo reuniendo testimonios de antiguos conscriptos del Ejército Argentino en su documental sobre la presencia de Generales franceses en la difusión de técnicas de contra-insurrección en América del Sur. *Les escadrons de la mort : l'école française* (France, 2003, 60'), cf. min. 15-17.

¹⁹ Recordemos que Montoneros reunía bajo su égida una serie de organizaciones que constituían el frente de masas: la Juventud Peronista-Regionales, la Juventud Trabajadora Peronista, el Movimiento Villero Peronista, la Unión de Estudiantes Secundarios, la Juventud Universitaria Peronista, la Agrupación Evita y el Movimiento de Inquilinos Peronistas.



procurarían realizar frecuentes movimientos de equipos para simular una actividad normal²⁰. Más allá de la conservación de los registros, se pondrían a disposición una copia de las películas, sus negativos y diapositivas para facilitar la utilización de los materiales visuales²¹.

Como en la actividad regular de los militantes de la organización armada²², la cinemateca debía seguir ciertas reglas estrictas de seguridad, disimulando su accionar más comprometido. Por empezar, se le otorgaría una dirección legal en el centro de la ciudad de Buenos Aires y contaría con un número de teléfono. Su respectivo depósito y un taller se situarían en otro local, por lo que se proponían contar con un vehículo legal para transportar los equipos y repartir los materiales. De la misma manera que los diferentes frentes de la organización Montoneros, el proyecto apuntaba a tres tipos de destinatarios, diferenciados por el color de su tarjeta de socios e identificadas por un sistema de claves: las tarjetas negras estaban destinadas a los propios militantes de la “orga”, las rojas para los responsables de prensa de los frentes de masas y las tarjetas blancas para el resto del público, universidades y cine-clubes.

Si los portadores de las dos primeras tarjetas se beneficiarían de un préstamo y envío gratuito, la tarjeta blanca daría acceso a los servicios de manera paga, exigiéndole un documento personal como garantía de devolución. Para asegurar su funcionamiento, se dispondrían tres militantes con diferentes tareas pero todos “preparados para defender la sede”, es decir que contarían con armas. El responsable de la oficina, y por lo tanto de su gestión administrativa, debía conocer el sistema de claves utilizado sin conocer la localización del depósito. Inversamente, el encargado del depósito desconocería el sistema de claves de las tarjetas y a los compañeros que las poseían. La tercera persona transportaría el material solicitado, haciendo de vínculo entre estas las dos primeras. Una vez que se concretara el primer ensayo, se planeaba establecer otras sedes en diferentes ciudades, con un funcionamiento similar²³.

En el proyecto original, se señalaba que la cinemateca comenzaría a funcionar con películas clásicas del peronismo revolucionario tales como los films del Grupo Cine Liberación *La hora de los hornos* (1968), *Actualización política y doctrinaria para la toma de poder* (1971), *La revolución justicialista* (1971), estos dos últimos títulos compuestos de entrevistas a Juan Domingo Perón durante su exilio en Madrid²⁴. También se mencionaban el film basado en el libro homónimo de Rodolfo Walsh sobre

²⁰ Estos procedimientos de utilización de una fachada legal para una actividad clandestina es la misma que se empleó, por ejemplo, para disimular imprentas de *Evita Montonera*. Laura Alcoba, hija de una militante de Montoneros de La Plata, lo registra en su historia personal ficcionalizada en el libro *Manèges. Petite histoire argentine* (Paris, Gallimard, 2007). Entrevista con su madre y militante dentro de la estructura de prensa Silvia Longhi, París, junio de 2010.

²¹ “Proyecto para un archivo de imagen y sonido”, material de circulación interna de Montoneros, s.d., circa 1973, Archivo privado de Roberto Baschetti.

²² Se ha producido abundantemente respecto a esta organización (Gillespie, Richard, *Soldados de Perón. Historia crítica de Montoneros*, Buenos Aires, Sudamericana, 2008, Giussani, Pablo, *Montoneros. La soberbia armada*, Buenos Aires, Sudamericana/Planeta, 1984. Lanusse, Lucas, *Montoneros: el mito de sus doce fundadores*, Buenos Aires, Vergara, 2005), Además, existen relatos biográficos o colectivos tales como el libro Juan Carlos Garavaglia *Una juventud en los años sesenta*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2015, o a la película *Cazadores de utopías*, (David Blaustein, 1996, 145 min.).

²³ “Distribuidora para la militancia...”, op. cit.

²⁴ Una relectura sobre esta experiencia es el film reciente de Fernando Solanas: *El legado estratégico de Juan Perón* (2016, 103 min.).



los fusilamientos de León Suárez *Operación masacre* (Jorge Cedrón, 1972) y las películas surgidas en el contexto de levantamientos en torno al Cordobazo: *Ya es tiempo de violencia* (Enrique Juárez, 1969) y *Argentina: Mayo de 1969. El camino de la liberación*. Este último consistía en una serie de cortos de diferentes directores bajo el nombre de “Grupo de realizadores de Mayo”. Asimismo, se incluirían en la colección un conjunto de cortometrajes argentinos y latinoamericanos (aunque no se enumeraban ejemplos ni sus criterios de selección), así como otros que estaban siendo elaborados por la misma organización sobre un período de la historia argentina o ciertos acontecimientos recientes. Entre ellos, figuraban cortos titulados: *Perón presidente, Trelew* (sobre el fusilamiento de dieciséis militantes de organizaciones armadas el 22 de agosto de 1972 tras un intento de fuga) y *20 de junio* (fecha del regreso de Perón y del frustrado acto de bienvenida en Ezeiza en 1973).

Por otra parte, los documentos mencionados prevén acuerdos con algunas distribuidoras comerciales puesto que la organización aspiraba a difundir también películas de producción extranjera. Entre ellas se nombran las del italiano Gillo Pontecorvo *La batalla de Argel* (1966) y *Queimada* (1969)²⁵. La primera película retrata la rebelión del Frente de Liberación Nacional en Argelia entre 1954 y 1957, resaltando la organización de la guerrilla y los métodos utilizados por los militares para combatirla, que incluía la utilización sistemática de la tortura. Su personaje principal es un delincuente menor que tras presenciar la aplicación de la pena de muerte a un militante nacionalista, se compromete con la liberación de su pueblo. Volviéndose uno de los líderes del movimiento, el protagonista termina sacrificando su vida por esa causa.

En cuanto al segundo film, *Queimada* aborda una revuelta de esclavos negros contra la autoridad colonial portuguesa en una isla imaginaria del Caribe a principios del siglo XIX. Si la misma es instigada por un agente inglés, su intención oculta era que tras la declaración de independencia nacional entraran en una dependencia económica con Gran Bretaña. Sin embargo, una vez logrado este objetivo y ante la rebeldía del líder local, este personaje colabora a aplastar el movimiento de resistencia de los antiguos esclavos. Haciendo referencia a acontecimientos históricos del Caribe y de América Central (en particular a la Revolución en Haití), el film pone en evidencia la explotación esclavista, el racismo, la violencia represiva y la mentalidad capitalista que empieza a gestarse en la isla de la mano de dicho agente británico. Asimismo, se exponen las dificultades y desafíos de una nueva organización social y política tras la toma del poder. En definitiva, las películas extranjeras elegidas, de claro corte anticolonial, estaban dirigidas a aportar una mirada crítica a la situación local a partir de la empatía con los protagonistas, así como brindar elementos de análisis que surgieran de dichas experiencias reales o imaginarias²⁶.

En suma, los proyectos mencionados intentaron capitalizar una serie de películas existentes, surgidas desde mediados de los sesenta, ya fueran pertenecientes al circuito

²⁵ “Distribuidora para la militancia...”, op. cit

²⁶ De manera similar funciona la historieta *La guerra de los Antartes*, reeditada entre el 22 de febrero y el 3 de agosto de 1974 en el diario financiado por Montoneros, *Noticias*. Guionada por Héctor Oesterheld bajo el pseudónimo de “Francisco G. Vázquez” e ilustrada por Gustavo Trigo, la historieta narra una invasión extraterrestre de Sudamérica en un futuro utópico. Aliados con los países centrales, los Antartes deberán enfrentarse a la resistencia de la población local.

de cine contestatario independiente como comercial²⁷. No sólo se recuperaban materiales previos a esta experiencia sino una práctica que ya había sido ampliamente desarrollada en el país durante la dictadura del General Onganía –la producción y las proyecciones clandestinas– y que había efectivizado el concepto del “Tercer Cine” como lo planteaba el Grupo Cine Liberación. Este grupo de realizadores, como otros colectivos contemporáneos, concibieron el cine como un “arma político-cultural”²⁸. De manera similar, el objetivo principal de la “cinemateca popular” de Montoneros era dirigir su uso para la propaganda ideológica a gran escala, excediendo a los militantes de la organización para alcanzar posibles simpatizantes tanto en distintos ámbitos estudiantiles como obreros o barriales. Consciente del poder de la imagen y del sonido en la comunicación política, la dirigencia de la organización concentraría películas, audios y fotografías de manera de ponerlos a disposición a través de un sistema de difusión propio. Para la divulgación de los mismos, ofrecerían sus servicios a los cine-clubs, las universidades o cualquier tipo de organización sindical o barrial, de manera de extender el público receptor.

Aunque los documentos analizados prueban las intenciones concretas de realizarlos, tanto por el detalle de la descripción de su organización como por el cálculo de los recursos económicos que se asignarían a dichos proyectos, no contamos con vestigios de su puesta en práctica hasta el año 1975²⁹. ¿Acaso fue el paso a la clandestinidad en septiembre de 1974 que obligó a reformular su modo de funcionamiento? ¿Tal vez la represión malogró su puesta en práctica? ¿O quizás la urgencia apresuró su repliegue? Y si efectivamente existió, ¿qué habrá sido de ese material acopiado? Avancemos en el tiempo para estudiar otros proyectos audiovisuales concretados en los años inmediatamente posteriores antes de intentar despejar estas incógnitas.

Una botella tirada al mar. Cine montonero desde México

En una atmósfera de peligro y de violencia política en aumento desde fines de 1973 y aún más sistemáticamente a partir del golpe de Estado³⁰, el exilio se torna una solución evidente para proteger la vida de los militantes, de sus allegados y también para asegurar la continuidad de la organización. Una nueva etapa se abre entonces para Montoneros, durante la cual otras estrategias deben ser adoptadas de manera de librar batalla contra la dictadura desde el ámbito internacional. El 20 de abril de 1977, el

²⁷ El caso de *La Hora de los hornos* es particular, porque después de haber sido filmada, montada en Europa y difundida en el país de manera ampliada pero clandestinamente, fue finalmente estrenada en salas en noviembre de 1973, con ciertas modificaciones. Sobre esta adaptación ver: Mestman, Mariano, “La hora de los hornos, el peronismo y la imagen del Che”, *Secuencias: Revista de historia del cine*, 10, Madrid, 1999, 52-61.

²⁸ Mariano Mestman, “La exhibición del cine militante. Teoría y práctica en el Grupo Cine Liberación”, Susana Sel (comp.), *La comunicación mediatizada: hegemonías, alternativas, soberanías*, Buenos Aires, CLACSO, 2009, 123-137.

²⁹ Intercambio con Néstor Ponce, militante en la UES, luego en la JUP y finalmente en un barrio en la Juventud Peronista de La Plata en esos años, que escuchó de su existencia en un barrio. Intercambio electrónico, abril 2017.

³⁰ Sobre la violencia creciente antes de 1976 consultar: Marina Franco, *Un enemigo para la Nación. Orden interno, violencia y “subversión”, 1973 – 1976*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2012.



Partido Auténtico fundado por Montoneros dos años antes³¹ fue disuelto, la mayoría de sus miembros partieron al exilio y, unos meses después, anunciaron desde Roma la constitución del Movimiento Peronista Montonero. Esta nueva estructura se encontraba organizada para operar desde del extranjero tratando de captar un amplio espectro de militantes, de manera similar al Partido que le antecedió, y conseguir la solidaridad política de partidos de izquierda, gobiernos y otros movimientos de liberación nacional del Tercer Mundo.

Por ello, el Movimiento contó con la presencia de personalidades de renombre político e intelectual como los ex gobernadores Ricardo Obregón Cano (Córdoba) y Oscar Bidegain (Buenos Aires), el historiador Rodolfo Puiggrós, la psiquiatra Silvia Berman, el actor y director teatral Norman Briski, el abogado Julio César Rodríguez Anido y el escritor Holver Martínez Borelli, entre otros. Aunque los dirigentes montoneros confeccionaron el documento en París para luego comunicarlo en Roma, fue en Madrid donde sentaron sus bases, reproduciendo el final del recorrido de exilio de Perón. Mientras tanto, en función de sus posibilidades, los argentinos que se vieron forzados a huir del país buscaron refugio en diferentes países³²: además de España³³, Francia³⁴, Suecia y México³⁵ fueron algunos de los principales destinos, pasando en gran cantidad de casos por Brasil³⁶, Cuba, Venezuela³⁷, Italia³⁸, Perú, entre otros.

La política represiva de la dictadura, que empleó mecanismos clandestinos para la eliminación física de los oponentes, provocó la rápida desarticulación de las redes organizativas locales y un éxodo que dispersó a los perseguidos en el extranjero. En este contexto, la resistencia contra el régimen militar que los desterró era una problemática crucial para las organizaciones que reconstruyeron parte de su funcionamiento en el exilio, como lo podemos constatar en las dos películas producidas desde el extranjero y promovidas por los dirigentes montoneros: *Montoneros: crónica de una guerra de liberación* (Grupo Cine de la resistencia, 1977, 105') y *Resistir*, (Jorge Cedrón bajo el

³¹ Tras la ruptura con Perón y su muerte, se funda el Partido Peronista Auténtico en marzo de 1975. Sin embargo, tras presiones legales del Partido Justicialista se vieron forzados a reducir su nombre a "Partido Auténtico".

³² La producción historiográfica sobre exilio argentino es abundante, generalmente estudiadas según el país de refugio. Algunas obras de referencia que pueden consultarse son: Silvina Jensen y Pablo Yankelevich (comps.), *Exilios. Destinos y experiencias bajo la dictadura militar*, Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2007; Silvina Jensen y Soledad Lastra (eds.), *Exilios: militancia y represión. Nuevas fuentes, nuevos abordajes de los destierros de la Argentina en los años setenta*, La Plata, EDULP, 2014.

³³ Silvina Jensen, "Tramas de resistencias y exilios entre la Argentina de la última Dictadura Militar y la España posfranquista", Gabriela Águila y Luciano Alonso (ed.) *Procesos represivos y actitudes sociales: entre la España franquista y las dictaduras del Cono Sur*, Buenos Aires, Prometeo, 2013.

³⁴ Marina Franco, *El exilio. Argentinos en Francia durante la dictadura*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008.

³⁵ Pablo Yankelevich, *México, país refugio: la experiencia de los exilios en el siglo XX*, México, Plaza y Valdés Editores, 2002.

³⁶ Jorge Fernández, *Anclaos en Brasil: a presença argentina no Rio Grande do Sul (1966 - 1989)*, Rio Grande Dos Sul, Tesis Doctoral, Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011.

³⁷ Mario Ayala, "La formación de comités y redes de solidaridad y denuncia de los exiliados argentinos en Venezuela en su lucha contra la dictadura militar: interacciones locales, regionales y transnacionales (1976-1981)", *E-I@tina*, 12:46, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2014, URL: <http://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/elatina/article/view/65>.

³⁸ Giulia Calderoni, "La reorganización de los intelectuales y militantes argentinos en Italia en los años '70", *Revista Eletrônica da ANPHLAC*, 19, San Pablo, jul./dic. 2015, 129-151, URL: <http://revistas.fflch.usp.br/anphlac/article/view/2374>



pseudónimo de Julián Calinki, Francia, 1978, 70'). Con un año de diferencia y realizadas en dos ámbitos centrales de la coordinación de Montoneros, ambas películas brindaron un espacio significativo a la narración del pasado para establecer las directivas a seguir.

Rodadas poco tiempo antes del lanzamiento de las “contraofensivas estratégicas” –el regreso organizado de militantes para combatir la dictadura en los años 1979³⁹ y 1980–, ambos filmes buscaban legitimar las acciones de resistencia armada y la hegemonía de su dirigencia. Asimismo, las dos películas fomentaban la acción coordinada para poder vencer al enemigo militar. El uso de pseudónimos en los créditos de ambos filmes revela el peligro en el que se encontraban los militantes aún fuera del país, donde los servicios de inteligencia continuaron su asedio mediante diferentes modalidades: desde coordinaciones represivas con otros gobiernos (como el “Plan Cóndor”)⁴⁰, hasta operaciones encubiertas en diferentes países con el objetivo de infiltrar comunidades de exiliados, pasando por campañas de contra-propaganda en medios locales e internacionales con la finalidad de estigmatizarlos⁴¹. A pesar de encarnar un discurso similar, los contrastes estéticos y de estructura narrativa de las películas evidencian las diferencias en la manera en la que surgieron. Analicemos cada uno de ellas para reflexionar luego con más elementos sobre estas políticas comunicativas.

Montoneros: crónica de una guerra de liberación (Grupo Cine de la resistencia, 1977, 105') fue construida como una suerte de historia épica de la rebelión y de la resistencia en Argentina. Si el montaje fue realizado en el Departamento de actividades cinematográficas de la UNAM (México), bajo la dirección de Cristina Benítez et Hernán Castillo –pseudónimos de Ana Amado y de Nicolás Casullo–, el proyecto comenzó a gestarse previamente, sin planificación, durante el exilio de ambos en Venezuela. Por su visibilidad pública –ella presentadora en un noticiero de televisión en Canal 7 y militante de la JTP⁴², él por haber dirigido el Departamento de Cultura y Comunicación de masas entre 1973 y 1974–, la pareja debió abandonar el país a fines de 1974, amenazada de muerte por el grupo parapolicial Triple A (Alianza Anticomunista Argentina). Su primera escala fue entonces Caracas, donde aprovecharon los recursos técnicos que Ana Amado disponía por trabajar en la realización de contenidos audiovisuales para instituciones públicas locales. Pensando en la posibilidad de que les fueran útiles más adelante aunque sin saber de qué manera, y con la colaboración de un fotógrafo argentino (Oscar Ibáñez⁴³), se abocaron durante los fines de semana a filmar

³⁹ Anunciado en una editorial “Proclama del lanzamiento de la contraofensiva popular. 1ro abril de 1979”, *Evita Montonera*, 24, mayo 1979.

⁴⁰ Para profundizar sobre este tema, consultar: Melisa Slatman, “El Cono Sur de las dictaduras, los eslabonamientos nacionales en el interior de la Operación Cóndor y las particularidades del caso argentino”, Gabriela Águila, Santiago Garaño y Pablo Scatizza (comp.), *Represión estatal y violencia paraestatal en la historia reciente argentina. Nuevos abordajes a 40 años del golpe de Estado*, La Plata, EDULP, 2016, 451-471.

⁴¹ Particularmente en París se intentó contrarrestar las denuncias de violaciones de Derechos Humanos, estableciéndose el Centro Piloto en julio de 1977 (cf. Directiva n°1 de Difusión al Exterior, Ministerio de Relaciones exteriores y Culto, República Argentina, 15/08/1977). También existió una experiencia de infiltración del Capitán de Fragata Alfredo Astiz entre el grupo de los exiliados argentinos en París. Ver: Marina Franco, Op. cit., 222-227.

⁴² Nacida en Santiago del Estero, Ana Amado se instaló en Buenos Aires en 1972.

⁴³ Desconocemos si se trata de su verdadero nombre o de un pseudónimo.



imágenes de revistas militantes argentinas, seleccionándolas de las colecciones que conservaban otros exiliados argentinos. Cuando a fines de 1975 la pareja abandonó dicho país en dirección de México, Amado logró traer consigo las latas de películas de 16 milímetros, a pesar de los cuestionamientos recibidos en la Aduana. Con ese material a disposición, surgió la idea de elaborar una película financiada por la organización, que sería montada en México en 1976⁴⁴.

Además de esa base material constituida de imágenes fijas filmadas en Caracas, la periodista agregó registros de archivo e imágenes obtenidas del “turismo político”, es decir, imágenes rodadas por mexicanos que viajaron a Argentina con sus propias cámaras y registraron aquella realidad. En busca de esos materiales, con el fin de sumar al film otras imágenes en movimiento, Amado estableció contactos personales y recorrió ciudades como Taxco, Cuernavaca y Guadalajara. En lo que respecta a la banda sonora, la mayor parte de la música era original, compuesta especialmente para la película por Naldo Labrín (músico de Huerque Mapu) bajo el pseudónimo Lautaro (adoptando el nombre de su hijo)⁴⁵. Algunos episodios, tales como la operación Garín o el fusilamiento de Trelew, fueron musicalizados por los propios temas de la Cantata Montoneros de Huerque Mapu, reconocidas por los militantes de la organización.

Asimismo, los contactos en la UNAM y en la cinemateca de México sirvieron para tomar prestados equipos y contenido, en particular aquellos del CUEC (Centro de Estudios Universitarios de Cine), el cual disponía de una filmoteca. El guión fue elaborado por Nicolás Casullo –quien entonces era investigador del Instituto Latinoamericano de Estudios Transnacionales– junto con Carlos “Oveja” Valladares, un tucumano nacido en 1947, ex delegado de la Regional Noreste de la JTP, luego nombrado miembro del Consejo Nacional Montonero y Secretario de Relaciones Internacionales de la organización durante su exilio en 1975⁴⁶. Tras su muerte al ser interceptado por la policía el 15 de diciembre de 1977 en el aeropuerto de Montevideo, tomando la píldora de cianuro para evitar la delación bajo tortura⁴⁷, otros cuadros habrían contribuido a completar el guión⁴⁸. El apoyo del antiguo Rector de la Universidad de Buenos Aires, Rodolfo Puiggrós, resultó fundamental, ya que les permitió el acuerdo con la UNAM para que un técnico realizara el montaje, y también para conseguir elaborar el sonido. Las voces en off, de Amado, Casullo y del periodista

⁴⁴ Entrevista de la autora con Ana Amado, Buenos Aires, 10/11/2010.

⁴⁵ *Idem*.

⁴⁶ Álvaro Rico (coord.) *Investigación histórica sobre la Dictadura y el Terrorismo de Estado en el Uruguay (1973-1985)*, Tomo I, Montevideo, Universidad de la República-FHCE-CSIC, 2008, 614-616.

⁴⁷ Se trató de un amplio operativo coordinado entre las fuerzas represivas uruguayas y argentinas contra militantes montoneros presentes en Uruguay. (Comunicado N° 1378. “Sobre caídas de militantes Montoneros en Montevideo desde el 16 de diciembre”, Oficina de Prensa de las Fuerzas Conjuntas, 22.12.1977, Archivo de la Dirección Nacional de Información e Inteligencia). En ese marco se detuvo al pianista Miguel Ángel Estrella, acusado de recibir en su domicilio a Valladares (del que era amigo de la infancia) como a otros militantes montoneros. Sobre este caso en particular y el operativo, consultar: Esteban Buch y Anaïs Fléchet “La musique en prison. La campagne pour la libération de Miguel Ángel Estrella (1977-1980) », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, París, 2017 (en prensa).

⁴⁸ Así lo recordaba Ana Amado. Sin embargo, existe una incoherencia en ese recuerdo en tanto Valladares murió meses después del estreno del film. El relato del mismo permite situarlo a fines de 1976, lo que confirmaría que fue estrenado efectivamente en marzo de 1977. No hemos podido despejar las razones de esta incoherencia, si bien le hemos planteamos la inquietud a la realizadora en una correspondencia electrónica fechada el 12/11/2015.



Jorge Berneti, fueron grabadas con la música en un estudio profesional de doblaje de películas. Estos convenios demuestran un apoyo material y simbólico de diferentes personas e instituciones para poder concluir el proyecto, solidarizadas ya sea por afinidad ideológica o vínculos personales⁴⁹. La película fue finalmente proyectada por primera vez en la Casa Argentina de los Montoneros en México, conocida como Roma I⁵⁰, en marzo de 1977, en el marco de una gran algarabía y emoción de los exiliados presentes⁵¹.

Como su título lo indica, la película se propone contar la historia del “pueblo”, desde las montoneras del siglo XIX hasta los actos de revueltas más recientes. Se encuentra organizada cronológicamente con capítulos separados por intertítulos, ritmando el relato. En diferentes momentos del recorrido el narrador expresa la necesidad de continuar la guerra contra la dictadura para lograr la definitiva liberación nacional, para lo cual se apela a la memoria colectiva de luchas y resistencias que justifican nuevas acciones. En la introducción del film, la voz en off afirma que el pueblo ha tomado las armas y que son los Montoneros quienes guían el “proyecto para la liberación y el socialismo”. Allí se anuncia la hipótesis central del film “Montoneros es un nombre que regresa de las entrañas del pasado, de un tiempo donde la patria se encendió de rebeldía” (min. 3). Esta afirmación invita entonces a volver al pasado: desde la colonia hasta las últimas medidas tomadas por la junta militar en la Argentina en 1976, pasando por las recientes acciones llevadas a cabo por la organización político-militar. El grado de detalle de las informaciones expuestas manifiesta la voluntad de dirigirse a todo tipo de espectador, no sólo movilizar a los militantes argentinos sino también fomentar la solidaridad internacional. Durante todo el recorrido, la voz en off insiste en la consigna de Montoneros de continuar esta “larga guerra de liberación”.

Pasado, presente y futuro aparecen en este relato claramente ligados. La memoria colectiva es evocada para fomentar la acción concreta y evitar que el miedo frente a un régimen fuertemente represivo paralice a los ciudadanos. Si bien la primera mitad de la película hasta el regreso de Perón se asemeja al relato histórico difundido por la organización por distintos medios, el nudo argumental crucial en este caso parece ser la ruptura del primero de mayo de 1974, fuertemente dramatizada. Mientras que las imágenes se muestran en la pantalla, la voz en off las interpreta y la banda de sonido aporta un tono emocional. El narrador señala que los Montoneros, que encarnan la posición popular, mayoritaria y crítica, se presentan en la plaza para hacer escuchar sus reclamos. Sin embargo, “Perón sostiene a sus hombres, confirma el pacto económico ya fracasado y alaba a la burocracia sindical, acusando a quienes protestan de ser enemigos de su gobierno”⁵².

⁴⁹ La dedicatoria con la que culmina la película es el agradecimiento hacia ese apoyo: “Nuestro profundo reconocimiento a la solidaridad revolucionaria de compañeros mexicanos en la realización de este film”.

⁵⁰ Como en diferentes ciudades europeas, las Casas Argentinas jugaron un rol referencial para los exiliados que llegaron a México. La CAS (Comisión Argentina de Solidaridad) representaba a la izquierda y Roma I, a Montoneros. Cf. Silvia Jensen y Pablo Yankelevich (dir.), *Exilios. Destinos y experiencias bajo la dictadura militar*, Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2007.

⁵¹ Entrevista telefónica de la autora con Ana Amado, 11/11/2015.

⁵² Hemos analizado la construcción de un relato del pasado legitimando a la organización en estos dos films en otro trabajo: «La guerre continue. Résistance et revenance dans le cinéma de l'exil des Montoneros (1976/1978)», Dossier «Guérilla dans les cinémas hispaniques», *HispanismeS*, 7, Francia, 2016, 107-125.



Así, cuando el narrador afirma que “el pueblo abandona masivamente la plaza mientras que Perón continúa su discurso”, en la pantalla aparecen imágenes de columnas de personas que se retiran acompañadas de una música nostálgica. La voz en off clarifica los sentimientos reinantes como “dolor, decepción y frustración”. Luego, el narrador define dicha situación como un fracaso del campo popular que, fragilizado, corre el riesgo de fracturarse frente a “la contraofensiva política, económica y militar del imperialismo”. Contundentemente, se afirma que “una época legendaria de unidad y de identidad entre el pueblo y su líder comienza a romperse. Una época de esperanza parece terminarse. Un camino de veinte años de lucha llevado por la nueva generación con su propia sangre entra en una etapa crítica”. Desde la pantalla se grafica estas palabras con fotografías de escenas de tristeza y represión. En suma, esta secuencia se presenta como una suerte de acto de rebelión de los hijos frente a su padre, volviéndose simbólicamente adultos y asumiendo la conducción del movimiento popular.

A continuación, el relato de los acontecimientos se prolonga hasta el enfrentamiento con el gobierno de Isabel. Un nuevo capítulo del film es entonces anunciado con el intertítulo “La guerra continua para la liberación y el socialismo”. La nueva etapa comienza con el pasaje a la clandestinidad de la organización en la segunda mitad de 1974, etapa en la que la organización protagoniza los operativos más espectaculares. Sus descripciones detalladas, acompañadas de documentos, planos y mapas, los exponen como batallas ganadas. Tras denunciar la ofensiva del ejército argentino a partir del golpe de Estado de 1976 y los estragos perpetrados⁵³, el relato retoma un tono de esperanza. Acompañado de imágenes del Cordobazo, las fábricas ocupadas y las movilizaciones, así como de una música triunfal, la consigna es clara “el camino hacia el poder es aquel de la guerra popular”. En definitiva, el recorrido histórico de *Montoneros: crónica de una guerra de liberación* buscaba legitimar la propuesta política y la modalidad de la resistencia armada de la organización, así como a la cúpula dirigente.

Rodando desde París. El principio del fin

El segundo film, *Resistir*, (Jorge Cedrón, Francia, 1978, 70’), se basa en la mencionada entrevista con Mario Firmenich, dirigente máximo de Montoneros, proponiendo un mensaje similar⁵⁴. La película, rodada poco tiempo antes de lanzar el proyecto de la contraofensiva, fue de hecho un encargo de la organización. Bajo el pseudónimo de Julián Calinki, que combinaba el nombre de su hijo y el sobrenombre de su hija Lucía, el director argentino exiliado en Francia aceptó este desafío. Un desafío que era a su vez una oportunidad, ya que las condiciones de producción en el exilio

⁵³ Casi paralelamente, el Grupo Cine de la Base filmó una película denunciando la dictadura desde su exilio en Perú, tras la desaparición de Raymundo Gleyzer el 27 de mayo de 1976: *Las tres A son las tres armas* (Cine de la Base, 1977, 15 min.).

⁵⁴ La película *Persistir es vencer* (Grupo Cine de la Base, 1978, 15 min.) presenta un mensaje similar a partir de una base material del mismo tipo: la entrevista a Luis Mattini, secretario general del PRT, y con Enrique Gorriarán Merlo, miembro del bureau político del Partido y comandante del ERP. El film también repudia la actividad represiva del gobierno militar en Argentina y convoca a resistir. Javier Campo destaca la presencia del mate y el tango en ambos films, como una manera de mostrar la argentinidad en el exilio. cf. Javier Campo, op. cit.

presentaban importantes dificultades⁵⁵. Sin embargo, en lugar de limitarse a la mera exposición que los dirigentes habían solicitado registrar con cámara fija, Cedrón ilustró el discurso del protagonista con imágenes de archivo. Asimismo, intercaló la voz del dirigente montonero con relatos de testigos ficticiales de ciertos acontecimientos evocados, cuyo texto fue elaborado por el poeta y militante montonero Juan Gelman. Además, algunas imágenes documentales se combinaron con música, tal como la célebre canción de los *partisani* italianos “Bella Ciao”, o de folklore argentino, tango interpretado por su hermano Juan “Tata” Cedrón y, culminando el film, la “Cantata del gallo cantor”. La misma había sido compuesta en 1972 por dicho músico con poemas de Juan Gelman en el marco de los fusilamientos de Trelew⁵⁶, manifestando la certeza de la victoria de la revolución en un futuro próximo⁵⁷.

A estos elementos, el autor también agregó a su película *Resistir* la secuencia del fusilamiento en los basurales de León Suárez de 1956, extraída de su propio film *Operación Masacre*. Rodada clandestinamente en 1972 como una cooperativa de 60 actores y 10 técnicos e incluyendo la actuación de Julio Troxler –uno de los sobrevivientes del acontecimiento que retrata– dicho film denuncia la violencia ejercida contra el pueblo⁵⁸. El asesinato de Troxler por la Triple A en 1974, el de Rodolfo Walsh por un grupo de tareas de la Marina y la desaparición de Armando Imaz –protagonista del film, autor de la obra original y asistente de dirección respectivamente–, entre tantas otras víctimas, confirmaron el peligro que corría Cedrón en Argentina. Más tarde, el 1ro. de junio de 1980, su muerte en circunstancias particularmente extrañas en Francia, dejará un velo de sospecha tanto respecto a los conflictos internos de Montoneros como a la colaboración de la Policía francesa con las Fuerzas Armadas Argentinas. Declarado como suicidio por las autoridades, Cedrón perdió la vida a los 38 años habiendo recibido varias puñaladas en el corazón mientras se encontraba en el baño de la policía judicial de *quai des Orfèvres*. Allí había acudido con su esposa para prestar declaración

⁵⁵ En una entrevista realizada en 1977 en Cuba, Jorge Cedrón comentó que no sólo se trataba de las dificultades relativas al dominio del idioma (que a su vez tornaban prácticamente imposible beneficiarse de financiamientos para concretar un proyecto), sino que escaseaba la inspiración: “...uno a veces se sentaba debajo de un árbol y miraba la luz, miraba la luna, miraba un pajarito, se dejaba arrastrar por los sonidos, iba pensando cosas... En París no hay pajaritos, así que a la mierda los pajaritos ¿salió el sol? Tampoco sale el sol... (...) guardo escondida una esperanza humilde de que va a salir un nuevo lenguaje, algo nuevo, de toda esta imposibilidad, pero ahora es muy duro”, Documento mecanografiado con membrete del Ministerio de Cultura, República de Cuba, diciembre de 1977. Archivo de la Cinemateca de Cuba.

⁵⁶ El disco *La Cantata del Gallo Cantor* fue grabado con la colaboración de François Rababath y Paco Ibáñez en el studio Davout de París, en octubre de 1972. Darío Marchini, *No toquen. Músicos populares, gobierno y sociedad / utopía, persecución y listas negras en la Argentina 1960 – 1983*, Buenos Aires, Catálogos, 2008, 156.

⁵⁷ A fin de 1972 estrenaron la cantata en Buenos Aires, con la presencia de figuras eminentes de la escena política combativa como el abogado Rodolfo Ortega Peña. Entrevista de Antonia García Castro con Juan Gelman con respecto a esta cantata. Antonia García Castro, «Trelew – Voix croisées. Argentine, 1972», *Cultures & Conflits*, 61, París, printemps 2006, 139-164.

⁵⁸ En una entrevista publicada en La Habana en 1973, Cedrón insistía en el diálogo constante que mantuvo con Julio Troxler en el proceso de creación del guión. Según el cineasta, este intercambio durante los tres meses de filmación habría servido no sólo para concretar la adaptación de la obra de Walsh sino como una formación política fundamental para el resto del equipo. Entrevista con Jorge Cedrón, «Cedrón: que el pueblo se narre a sí mismo», *Cine Cubano*, 86-88, La Habana, 1973, 62-69.

por el secuestro de su suegro, Saturnino Montero Ruiz⁵⁹. La prensa francesa informó que “las razones de su acto son, en apariencia, de origen nervioso”⁶⁰. De manera similar, su suegro –quien había ejercido como Intendente de Buenos Aires entre abril de 1971 y mayo de 1973– sostuvo dicha hipótesis ante la prensa argentina:

Mi yerno era un chico muy bohemio. Era muy buen chico, evidentemente con ideas un poco de izquierda, que no coincidían con las mías, pero muy buena persona. Yo estoy absolutamente seguro que él con esto no tiene nada que ver. Lo único que ha pasado, pienso, es que él se ha sentido muy mortificado pensando que quizá me estaba pasando esto a mí como derivación de su forma de pensar. Además, mi yerno era de un temperamento tremendamente nervioso, que en un momento dado era capaz de hacer una locura... y se suicidó, en la policía, algo terrible⁶¹.

A pesar de ese supuesto consenso, diferentes voces se alzaron para solicitar mayor investigación que aclarara ese caso. Fernando Solanas recuerda, aún indignado, el manto de silencio que parecía sostenerse durante su entierro, probablemente por la presencia de informantes de los Servicios de Inteligencia. Sin embargo, él consideró que era necesario refutar allí mismo “la ridícula versión del suicidio” y lo manifestó públicamente en el cementerio *Père Lachaise*⁶². También algunas personalidades europeas y argentinas residentes en Francia (Julio Cortázar, Jean-Paul Carrière, Anatole Dauman, Paco Ibáñez, Jacqueline Lenoir y Antonio Seguí) enviaron una carta al diario *Le Monde* describiendo el perfil combativo de Cedrón durante toda su carrera para reafirmar la sospecha de asesinato⁶³. Entre los diferentes modos en los que se denunció este hecho, el Frente de Cineastas Argentinos envió un comunicado a los participantes del Primer Festival de Cine Nacional de Mérida situando abiertamente a Jorge Cedrón como una víctima más de la dictadura argentina⁶⁴.

Su trágica muerte en circunstancias nunca aclaradas parece sintonizar con la tónica del film realizado dos años antes, *Resistir*, donde se expone la violencia de la Argentina de ese momento, en relación al pasado nacional y en miras de proponer un plan de acción. La introducción se compone de una serie de ilustraciones de un fusilamiento, armas y la figura de un hombre gritando. Todas estas imágenes se acompañan del sonido repetitivo de tiros, intensificando el dramatismo. Asimismo, la presentación de Mario Firmenich evocada en el inicio de este artículo, demuestra que el público al que se dirigía excedía a los propios militantes de la organización, e incluso a los argentinos. Por lo tanto, mientras la película informa sobre la situación argentina, lo hace apelando a la solidaridad internacional.

La entrevista que estructura la película se encuentra dirigida por preguntas, comenzando por solicitar al dirigente montonero un diagnóstico de la situación de ese

⁵⁹ “Pasó once días cautivo, el ex intendente Montero”, *Clarín*, Buenos Aires, 5 de junio de 1980.

⁶⁰ “Monsieur Montero, ancien maire de Buenos-Aires, a été relâché par ses ravisseurs”, *Le Monde*, París, 6 de junio de 1980.

⁶¹ “Montero Ruiz. Reportaje exclusivo. Relato del secuestrado”, *Clarín*, Buenos Aires, 5 de junio de 1980.

⁶² Entrevista con Fernando Solanas, Olivos, Provincia de Buenos Aires, Argentina, 29 de abril de 2017.

⁶³ “La mort de Jorge Cedrón”, *Le Monde*, París, 17/07/1980.

⁶⁴ Comunicado del Frente de Cineastas Argentinos “A los cineastas participantes del Primer Festival de Cine Nacional en Mérida”, Mérida, Venezuela, 26/06/1980. Conservado en la Cinemateca de Cuba, La Habana.

momento de la Argentina y una valoración de las razones del golpe de Estado de 1976. Mario Firmenich resume allí que la principal causa de esta medida era la intención de “eliminar el potencial revolucionario del pueblo peronista”. Y para justificar su argumento, su narración retoma la Historia de la Argentina desde los años treinta en adelante. Si la explicación de Firmenich es por momentos descriptiva, también despliega una interpretación valorativa desde categorías ideológicas como “imperialismo”, “oligarquía” o “burocracia”. Asimismo, algunos pasajes de su discurso se alternan con aquellos relatos testimoniales elaborados por Juan Gelman en un tono potencialmente emotivo. De esta manera, se adopta la voz de un simple militante que cuenta su experiencia en ciertos acontecimientos, por ejemplo, el bombardeo de la Plaza de Mayo en 1955. Después de legitimar su punto de vista con la afirmación “yo estaba ahí”, ese narrador imaginario que representa a la clase obrera brinda carnadura a su valoración positiva de los dos gobiernos peronistas aseverando:

Antes tenía un sueldo de hambre, [...] [Ahora] tengo seguro social, la vez que me enfermé me curaron gratis en el hospital. [...] Antes gobernaban los ricos, antes teníamos que aguantarnos la prepotencia del patrón. Ahora tenemos sindicato único y ahora los patronos están mansitos. Los viejos políticos dicen que somos el aluvión zoológico. Perón nos dijo que nuestra conciencia renacía, que la conciencia de los trabajadores es lo único que puede hacer grande e inmortal a la patria. Perón está en el gobierno y nosotros estamos en el gobierno con él »⁶⁵

El pasado no sólo es evocado desde el discurso político del dirigente, sino que se ejemplifica en esas experiencias individuales que legitiman sus argumentos. Una cierta historia circular parece así conformarse en esos relatos, conectando los orígenes de Montoneros, con los soldados de la Guerra de Independencia y los gauchos rebeldes. Firmenich presenta entonces a los Montoneros como los herederos de los protagonistas de antiguas revueltas, de manera similar a la genealogía encontrada en diferentes formas en otros documentos de la organización⁶⁶.

Antes de culminar, el dirigente montonero describe fríamente la violencia ejercida por los agentes de la dictadura argentina, aportando descripciones detalladas mientras su sonrisa forzada y desafiante contrasta con las atrocidades expresadas. Después de denunciar la violación sistemática de Derechos Humanos en Argentina, Firmenich concluye su mensaje llamando a toda forma de resistencia y asegurando que la victoria era inevitable. Tras el retrato siniestro que nos pinta de la represión argentina, esos últimos minutos se dedican a comunicar la convicción, casi mística, de que el éxito de su causa es ineludible. Dicha convicción es la que permitirá lanzar la contraofensiva poco tiempo después de la presentación del film, asumiendo el peligro de semejante aventura militar. En ese marco, *Resistir* habría podido ser utilizada para colaborar al llamado, como podemos inferir de la publicación de una reseña de la película de la pluma de Julio Cortázar publicada en *Vencer* en 1979. Allí, la redacción de la revista montonera menciona su proyección en español e inglés en distintos países. Es interesante notar que se señala su utilidad política, pues se asegura que “el lenguaje

⁶⁵ *Resistir*, min. 21:35-22:35.

⁶⁶ Como por ejemplo la historieta ya mencionada *450 años de guerra contra el imperialismo*.



cinematográfico contribuye a una mejor interpretación de las movilizaciones masivas, punto clave para saber qué es el peronismo”⁶⁷.

De manera que las dos películas realizadas en el exilio y promovidas por Montoneros retoman productos culturales anteriores (fotografías filmadas, la “Cantata Montoneros” de Huerque Mapu, la “Cantata del gallo cantor” de Gelman y Cedrón, el film *Operación Masacre*, etc.) y se apoyan sobre un relato documental del pasado para establecer un plan de acción. En este marco en el que se denuncia el intento de la dictadura de exterminar a sus opositores, basándose en datos concretos, la consigna de “resistir” aparece como fundamental. Esta nueva etapa de la historia de las masas peronistas resulta, así, como una suerte de reverberación del período mítico de la resistencia en reacción al golpe de Estado que había expulsado a Perón del poder en 1955, pero esta vez sería la juventud que, rebelándose, ocuparía ese rol político fundamental. Poco después esa consigna será reemplazada por la de “avanzar conjuntamente en la contraofensiva”, como lo estableció Mario Firmenich exhortando “Compañeros: ha llegado la hora de pasar de la resistencia a la contraofensiva popular”, en su llamado de abril de 1979⁶⁸.

Otra similitud llamativa es que, en los dos casos aquí analizados, poco después de haber concluido estas películas, sus directores repudiaron el proyecto de la contraofensiva, alejándose finalmente de la organización. Si bien las divergencias dentro de la estructura ya eran importantes, esta decisión aceleró la ruptura de muchos militantes, como es el caso de los realizadores mencionados. En este marco, varios intelectuales de peso decidieron abrirse para continuar independientemente la lucha a partir de su actividad específica, es decir, la reflexión y la producción cultural. Fue entonces cuando Nicolás Casullo inició sus debates con intelectuales peronistas y socialistas (José María Aricó, Jorge Tula, Juan Carlos Portantiero, entre otros) en México, apuntando a una autocrítica y dando como resultado el lanzamiento de la revista *Controversia*⁶⁹. En Europa, figuras centrales como Juan Gelman o Rodolfo Galimberti, entre otros compañeros, también rompieron con la dirigencia⁷⁰ y fueron condenados por ésta como “traidores”⁷¹.

A modo de conclusión

En definitiva, el recorrido de casos evidencia que la comunicación política fue una preocupación central para los dirigentes de Montoneros tanto durante el funcionamiento de la organización en el país como en el exilio. Para ello, se dispusieron diferentes medios y mecanismos, entre los cuales en este artículo se destacaron los audiovisuales,

⁶⁷ *Vencer*, nro. 1, 1979, 52.

⁶⁸ *Evita Montonera*, 24, mayo de 1979.

⁶⁹ Testimonio de Nicolás Casullo, *Memoria Abierta*, Buenos Aires, 2005.

⁷⁰ También fue el caso de Marie-Pascale Chevence-Bertin, psicoanalista francesa que vivió en Argentina tras haberse casado con Norman Briski. Habiendo realizado sus estudios universitarios en Buenos Aires, colaborado con el Grupo Octubre y militado en el Peronismo de Base y luego en Montoneros, debió dejar el país junto a su esposo, amenazados por la Triple A. Marie-Pascale adoptó un rol importante en las denuncias de las violaciones de Derechos Humanos en Europa hasta este contexto de ruptura con Montoneros. Entrevista con Marie-Pascale Chevence-Bertin, París, 5 de mayo de 2016.

⁷¹ Testimonio de Juan Gelman en *Juan Gelman y otras cuestiones* (Jorge Denti, México-Argentina, 2005, 84'), min. 54/58.



demostrando que existió una reflexión y una práctica al respecto. Mientras que en un primer momento la organización se propuso reunir, organizar y poner a disposición materiales preexistentes de manera de poder utilizarlos para la “difusión ideológica”, casi simultáneamente se planteó comenzar a elaborar sus propios contenidos. La información sobre los primeros materiales gestados es muy escasa, pero pudimos analizar aquí dos proyectos mayores que resultaron en largometrajes realizados en el exilio. A pesar de sus diferencias estéticas y de la manera en la que construía la narración, las dos películas convocaban a los militantes de la organización dentro y fuera de Argentina, y a quienes pudieran solidarizarse en el extranjero, a tomar consciencia de que, si una batalla estaba perdida, la guerra no estaba terminada.

Filmadas en la urgencia, poco tiempo antes de la “contraofensiva estratégica”, las dos películas denunciaban la represión de la dictadura en Argentina y parecían buscar preparar el terreno para tan peligroso proyecto, legitimando la acción armada y la hegemonía de Montoneros en esta lucha, a la vez que asegurando la futura victoria. Si en la cinemateca popular y en el archivo de imágenes y sonido se retomaban documentos previos a la organización para lograr sus fines, en la realización de las películas se adoptó como insumo imágenes fílmicas de archivo y de registro *amateur*, ilustraciones, fotografías, música militante de distinto origen e incluso fragmentos de películas de ficción. Existió, entonces, un “reciclaje” o reutilización de esos materiales y una resignificación de los mismos en ese particular montaje con el que se construye el relato audiovisual.

En los dos filmes analizados, los realizadores recurrieron a la reconstrucción histórica a la vez que se plantearon una intención contra-informativa respecto a ese presente de manera de establecer un plan de acción. El mismo consistía en resistir de todas las formas que fueran posibles, desde los sabotajes de fábricas hasta la lucha armada. Nos interesamos en demostrar que las dos películas presentaban la revuelta y la voluntad de independencia como una tradición del pueblo argentino, que remitía a las batallas del siglo XIX y se extendía en el futuro. Mostrando a los militantes de los setenta como reediciones de los antepasados rebeldes, la interpretación histórica que estas películas presentan articula la lucha por la independencia y la mítica “resistencia peronista” como parte de un mismo proceso histórico, lo que avalaba la idea de proseguir la acción armada en este nuevo contexto de represión dictatorial. Las imágenes colaboran allí para reafirmar esa tesis, restituyendo cuerpos del pasado como pruebas legítimas de la proyección deseada. El poder de la “imagen verdadera”, sostiene Belting, reside en su capacidad de autorizar la creencia⁷² y, agregamos, la fe en un futuro promisorio.

Llegados a este punto, sería necesario retomar los interrogantes planteados respecto al momento en que se concretó efectivamente el archivo de imágenes y sonido, así como su paradero en la actualidad. Nuestros esfuerzos para completar este rompecabezas aportaron unas pocas piezas más, que apenas permiten vislumbrar un paisaje. Si un militante de la Juventud Peronista había escuchado de su existencia en un barrio en 1975⁷³, probablemente debieron haber decidido dismantelar su funcionamiento por seguridad, resguardando de alguna manera el material. Sin embargo, ciertos relatos afirman la existencia de un archivo de imágenes y sonido del

⁷² Hans Belting, op. cit.

⁷³ Intercambio de correos electrónicos con Néstor Ponce, abril 2017.



“peronismo revolucionario” que continuó enriqueciéndose en los ochenta. ¿Habrá podido recuperarse parte del material de los setenta? ¿Qué se habrá perdido en el camino? ¿Cómo se habrá transformado ese proyecto?

Lo cierto es que cuando Jorge Falcone asumió la Secretaría de Prensa del Peronismo Revolucionario en 1986 (función que cumplió hasta 1990), existía un archivo en el barrio de Nueva Pompeya junto a la editorial llamada EgioSur, donde también se elaboraba material gráfico. Dicho archivo sonoro y audiovisual (conservado en VHS) consistía en registros de campo realizados por el Equipo de Producción Audiovisual compuesto por cuatro militantes. Algunas realizaciones fueron efectuadas desde la clandestinidad en Súper 8, por ejemplo el registro de la concentración multipartidaria del 16 de diciembre de 1982, cuyos originales se pasaron a video en dicho local mediante el proceso casero de “telecine”⁷⁴. A posteriori, el material fue trasladado a La Matanza, con destino final Mendoza, llegando a las manos del cuñado de Mario Firmenich, Guillermo “Polo” Martínez Agüero⁷⁵. Estos documentos fueron conservados allí hasta hace algunos años, cuando fueron reubicados y parte de ellos enviados a Córdoba con el fin de digitalizarlos⁷⁶. Restos que se trasladan, sufren el desgaste del tiempo o se dispersan y que serían seguramente interesantes para seguir profundizando sobre las políticas comunicacionales desarrolladas, para tal vez lograr tejer relatos más completos o relativizar los hasta ahora elaborados.

Referencias bibliográficas

- Marc Abélès, *Le spectacle du pouvoir*, Paris, Herne, 2007.
- Laura Alcoba, *Manèges. Petite histoire argentine*, Paris, Gallimard, 2007.
- Eduardo Anguita y Martín Caparrós, *La voluntad. Una historia de la militancia revolucionaria en la Argentina*, Tomo 1 (1966 – 1973), Buenos Aires, Planeta/Booket, 2006.
- Hannah Arendt, *Essai sur la révolution*, Paris, Gallimard, 1985.
- Mario Ayala, “La formación de comités y redes de solidaridad y denuncia de los exiliados argentinos en Venezuela en su lucha contra la dictadura militar: interacciones locales, regionales y transnacionales (1976-1981)”, *E-I@tina*, 12:46, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2014, URL: <http://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/elatina/article/view/65>
- Bronislaw Baczko, *Les imaginaires sociaux. Mémoires et espoirs collectifs*, Paris, Payot, 1984.
- Georges Balandier, *Le pouvoir sur scènes*, Paris, Fayard, (1980) 2006.
- Hans Belting, *La Vraie Image. Croire aux images?*, Paris, Gallimard, 2007.
- Javier Campo, “Argentina es afuera. El cine argentino del exilio (1976-1983)”, Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (dir.), *Una historia del cine político y social en Argentina (1969 – 2009)*, Buenos Aires, Nueva Librería, 2009, 225-247.
- Javier Campo, “Con la Cruz del Sur a cuestas: el cine documental del Cono Sur durante el exilio (1973-1989)”, Antonio Traverso y Tomás Crowder-Taraborrelli (comp.) *El documental político en Argentina, Chile y Uruguay: de los años cincuenta a la década del dos mil*, Santiago de Chile, LOM, 2015.
- Giulia Calderoni, “La reorganización de los intelectuales y militantes argentinos en Italia en los años ’70”, *Revista Eletrônica da ANPHLAC*, 19, San Pablo, jul./dic. 2015, 129-151, URL: <http://revistas.fflch.usp.br/anphlac/article/view/2374>

⁷⁴ Intercambio por correos electrónicos con Jorge Falcone, enero-abril 2017.

⁷⁵ Intercambio por correos electrónicos con José Rey, enero-abril 2017.

⁷⁶ Intercambio de correos electrónicos con Guillermo “Polo” Martínez Agüero, mayo-junio 2017.



- Moira Cristiá, “América Latina como frontera simbólica. La historieta y la sensibilización política en la Argentina de los sesenta y setenta”, Salvador Bernabeu y Frédérique Langue (dir.), *Fronteras y sensibilidades en las Américas*, Madrid, Doce Calles, 2011, 343-366.
- Moira Cristiá, *Imaginaire péroniste. Esthétique d'un discours politique (1966-1976)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016.
- Gabriela Esquivada, *El diario Noticias: los Montoneros en la prensa argentina*, La Plata, Ediciones de periodismo y comunicación, 2004.
- Jorge Fernández, *Anclaos en Brasil: a presença argentina no Rio Grande do Sul (1966 - 1989)*, Rio Grande Dos Sul, Tesis Doctoral, Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011.
- Marina Franco, *El exilio. Argentinos en Francia durante la dictadura*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008.
- Marina Franco, *Un enemigo para la Nación. Orden interno, violencia y “subversión”, 1973 – 1976*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Ricardo Grassi, *El Descamisado. Periodismo sin aliento*, Buenos Aires, Sudamericana, 2015.
- Silvia Jensen y Pablo Yankelevich (dir.), *Exilios. Destinos y experiencias bajo la dictadura militar*, Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2007.
- Silvina Jensen, “Tramas de resistencias y exilios entre la Argentina de la última Dictadura Militar y la España posfranquista”, Gabriela Águila y Luciano Alonso (ed.) *Procesos represivos y actitudes sociales: entre la España franquista y las dictaduras del Cono Sur*, Buenos Aires, Prometeo, 2013.
- Silvina Jensen y Soledad Lastra (eds.), *Exilios: militancia y represión. Nuevas fuentes, nuevos abordajes de los destierros de la Argentina en los años setenta*, La Plata, EDULP, 2014.
- Ana Longoni, “El mandato sacrificial”, *Historiapolitica.com*, [en línea], 27/04/2007, La Plata, disponible en URL: http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/longoni_j.pdf
- Darío Marchini, *No toquen. Músicos populares, gobierno y sociedad / utopía, persecución y listas negras en la Argentina 1960 – 1983*, Buenos Aires, Catálogos, 2008.
- Mariano Mestman, “La hora de los hornos, el peronismo y la imagen del Che”, *Secuencias: Revista de historia del cine*, 10, Madrid, 1999, 52-61.
- Giselle Nadra, y Yamilé Nadra, *Montoneros: ideología y política en El Descamisado*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 2011.
- Álvaro Rico (coord.) *Investigación histórica sobre la Dictadura y el Terrorismo de Estado en el Uruguay (1973-1985)*, Tomo I, Montevideo, Universidad de la República-FHCE-CSIC, 2008.
- Martin Sessa, “La Cantata Montoneros. Folklore, vanguardias y militancia”, *Aletheia*, 1:1, La Plata, octubre de 2010, consultado el 24/06/2017, URL: <http://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numero-1/la-cantata-montoneros.-folklore-vanguardias-y-militancia>
- Silvia Sigal y Eliseo Verón, *Perón o muerte. Los fundamentos discursivos del fenómeno peronista*, Buenos Aires, EUDEBA, 2003.
- Melisa Slatman, “El Cono Sur de las dictaduras, los eslabonamientos nacionales en el interior de la Operación Cóndor y las particularidades del caso argentino”, Gabriela Águila, Santiago Garaño y Pablo Scatizza (comp.), *Represión estatal y violencia paraestatal en la historia reciente argentina. Nuevos abordajes a 40 años del golpe de Estado*, La Plata, EDULP, 2016, 451-471.
- Daniela Slipak, *Las revistas montoneras. Cómo la organización construyó su identidad a través de sus publicaciones*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2015.
- Tamara Smerling y Ariel Zak, *Un fusil y una canción. La historia secreta de Huerque Mapu, la banda que grabó el disco oficial de Montoneros*, Buenos Aires, Planeta, 2013.
- Laura Vázquez, *El oficio de las viñetas. La industria de la historieta argentina*, Buenos Aires, Paidós, 2010.



Leonardo Vázquez, “Radios rebeldes”, *La revista del CCC* [en línea], 14/15, Buenos Aires, Enero / Agosto 2012, consultado el 03/07/2017, URL: <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/303/>.

Eliseo Verón, *El cuerpo de las imágenes*, Buenos Aires, Norma, 2001.

Pablo Yankelevich, *México, país refugio: la experiencia de los exilios en el siglo XX*, México, Plaza y Valdés Editores, 2002.

Prensa

Clarín (Argentina)

Cine Cubano (Cuba)

Le Monde (Francia)

Les 2 Écrans (Francia)

Evita Montonera (Argentina)

Vencer. Revista internacional del Movimiento Peronista Montonero (México)

Fuentes documentales

“Proyecto para un archivo de imagen y sonido”, material de circulación interna de Montoneros, s.d., circa 1973, Archivo personal de Roberto Baschetti.

“Distribuidora para la militancia: una cinemateca popular”, material de circulación interna a Montoneros, s.d., circa 1973, Archivo personal de Roberto Baschetti.

Comunicado N° 1378. “Sobre caídas de militantes Montoneros en Montevideo desde el 16 de diciembre”, Oficina de Prensa de las Fuerzas Conjuntas, 22.12.1977, Archivo de la Dirección Nacional de Información e Inteligencia, disponible en: https://medios.presidencia.gub.uy/jm_portal/2011/noticias/NO_B889/tomo1/2-sec2-cronologia-documental-anexos/7_partido_peronista_montonero/partido_peronista_montonero.pdf

Directiva n°1 de Difusión al Exterior, Ministerio de Relaciones exteriores y Culto, República Argentina, 15/08/1977, disponible en:

http://desclasificacion.cancilleria.gob.ar/userfiles/documentos/61AH005303BN_0.pdf

Comunicado del Frente de Cineastas Argentinos (FRACIN), Mérida, 26/06/1980, archivo de la Cinemateca de Cuba, La Habana.

Entrevista a Jorge Cedrón, diciembre de 1977. Documento mecanografiado con membrete del Ministerio de Cultura, República de Cuba. Archivo de la Cinemateca de Cuba

Fuentes audiovisuales

Argentina, mayo de 1969. El camino de la liberación (Grupo realizadores de mayo, 1970, 210 min.)

Juan Gelman y otras cuestiones (Jorge Denti, México-Argentina, 2005, 84 min.)

El legado estratégico de Juan Perón (Fernando Solanas, 2016, 103 min.)

La batalla de Argel (Gillo Pontecorvo, Italia, 1966, 117 min.)

La hora de los hornos (Grupo Cine Liberación, 1968, 264 min.)

Las tres A son las tres armas (Cine de la Base, 1977, 15 min.).

Les escadrons de la mort : l'école française (Marie-Monique Robin, Francia, 2003, 60 min.)

Montoneros: crónica de una guerra de Liberación (Grupo Cine de la resistencia, 1977, 105 min.)

Operación masacre (Jorge Cedrón, 1972, 115 min.)

Persistir es vencer (Grupo Cine de la Base, 1978, 15 min.).

Perón: Actualización política y doctrinaria para la toma de poder (Grupo Cine Liberación, 1971, 120 min.)

Perón: La revolución justicialista (Grupo Cine Liberación, 1971, 180 min.)

Queimada (Gillo Pontecorvo, Italia, 1969, 112 min.)

Resistir (Jorge Cedrón –pseudónimo Julián Calinki–, 1978, 78 min.).
Ya es tiempo de violencia (Enrique Juárez, 1969, 42 min.)

Fuentes orales y testimoniales

Entrevista personal con Ana Amado, Buenos Aires, 10 de noviembre de 2010.

Entrevista telefónica con Ana Amado, 11 de noviembre de 2015.

Entrevista con Marie-Pascale Chevence-Bertin, París, 5 de mayo de 2016.

Intercambio de correos electrónicos con Jorge Falcone, enero-abril 2017.

Entrevista personal con Silvia Longhi, París, junio de 2010.

Intercambio de correos electrónicos con Guillermo “Polo” Martínez Agüero, mayo-junio 2017.

Intercambio de correos electrónicos con Néstor Ponce, abril 2017.

Intercambio de correos electrónicos con José Rey, enero-junio de 2017.

Entrevista con Fernando Solanas, Olivos, 29 de abril de 2017.