

Audifonos de la memoria: música, canciones y archivos en Trelew. La fuga que fue masacre (Mariana Arruti, 2004)

María Aimaretti

(CONICET - Universidad de Buenos Aires, Argentina)¹

Resumen: Articulando la historia cultural, los estudios de música popular y los de cine, este trabajo aborda el documental *Trelew. La fuga que fue masacre*, de la directora argentina Mariana Arruti, estrenado en 2004, problematizando la producción semántica y mnémica que emana del cruce entre música, canciones y archivos. Interesados en el análisis de sus usos expresivos y narrativos, y su relación discursiva y afectiva con el pasado político –polémica, melancolía, duelo, nostalgia, entusiasmo, cólera, indignación, tristeza–, nuestra hipótesis de lectura es que en *Trelew...* esa triangulación funciona como un procedimiento acústico e intertextual capaz de mediatizar el horizonte de sentido, el clima de época de ayer y traerlo al presente. El film combina y fusiona los cantos de barricada, una pieza culta y otra popular rioplatense: desde la interpelación al background de referencia –reelaborado a partir del trabajo sonoro y de montaje– música y canciones –en diálogo con los archivos– funcionan como una condensación acústica del tiempo y la historia que nos vuelve sensibles a cierto pasado. Más aún, nos vuelve sensibles a un fragmento de la vida de los pueblos –a algo de su vitalidad y de su memoria.

Palabras clave: Cine documental, Pasado reciente, Memoria, Música, Archivos.

Abstract: Articulating cultural history, popular music studies and film studies, this work addresses the documentary *Trelew. La fuga que fue masacre*, by Argentine director Mariana Arruti, released in 2004, problematizing the semantic and mnemonic production that emanates from the crossing of music, songs and archives.

Interested in the analysis of its expressive and narrative uses, and its discursive and affective relationship with the political past –controversy, melancholy, mourning, nostalgia,

1. Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Licenciada y profesora en Artes Combinadas, diploma de honor 2009. Fue becaria doctoral del CONICET (2010-2014) y becaria postdoctoral (2015-2017). Actualmente es investigadora adjunta por el mismo organismo. Es docente concursada en la cátedra de Historia del Cine Latinoamericano y Argentino (2013 a la actualidad), y ha brindado seminarios en universidades nacionales y el Instituto Mora de México. Actualmente participa del grupo de estudios “Arte, cultura y política en la Argentina reciente” coordinado por Ana Longoni y Cora Gamarnik. Es autora del libro *Video boliviano de los 80. Experiencias y memorias de una década pendiente en la ciudad de La Paz* (Buenos Aires, Milena Caserola, 2020). Es investigadora en los institutos Gino Germani y Artes del Espectáculo, ambos de la UBA. Sus áreas de reflexión son, por un lado, las relaciones entre arte y política en América Latina, a propósito de las representaciones de la violencia, la historia y la memoria; y por otro, las vinculaciones entre cultura popular y cultura masiva en el cine argentino, atendiendo especialmente a las figuraciones de lo femenino.

enthusiasm, anger, indignation, sadness—, our reading hypothesis is that in *Trelew* ... this triangulation it works as an acoustic and intertextual procedure capable of mediating the horizon of meaning, the climate of yesterday and bringing it to the present. The film combines and fuses barricade songs, a cultured piece and another popular: from the interpellation of the referential background –reformulated from the sound and montage work–, music and songs –in dialogue with the archives– function as an acoustic condensation of time and history that makes us sensitive to a certain past. Even more, it makes us sensitive to a fragment of the life of peoples –to something of their vitality and memory.

Key words: Documentary film, Recent past, Memory, Music, Archives.

Recibido: 7 de agosto. *Aceptado:* 25 de noviembre.

I. Presentación

El pasado reciente ha sido un nodo recurrente tanto en la producción visual, como en la investigación artística y social, sedimentándose una batería de herramientas historiográficas, críticas y metodológicas, un vocabulario en común, un corpus canónico de obras y también una serie de zonas-problema ampliamente visitadas. Y sin embargo, es fundamental para la vitalidad crítica de la historia de la cultura y específicamente del audiovisual latinoamericano, arriesgar nuevos enfoques, hipótesis de lectura y entradas analíticas, procurando des-montar escrituras, ojos y oídos.

Con ese horizonte, en esta páginas volvemos sobre un documental de mediados de la década del 2000 –*Trelew. La fuga que fue masacre* (Mariana Arruti, 2004)– con el desafío de hacerle algunas preguntas que, articulando la historia cultural, los estudios de música popular y los de cine no fueron, quizás, de las más exploradas. ¿Cuáles son los vínculos que *Trelew...* construye entre canción y utopía, canción y duelo, y canción y Revolución? ¿Cómo representa este documental la relación entre música, espacio público, vida pública y voz popular/*vox populi*? ¿Qué efectos y afectos –melancolía, duelo, nostalgia, afecto, entusiasmo, cólera, indignación, tristeza– precipita la sinergia entre archivo, sonidos y memorias políticas? A partir de estos interrogantes, nos interesa examinar los usos expresivos y narrativos de distintas formas musicales y del artefacto canción, problematizar su productividad específica, y advertir la potencia semántica, mnémica y afectiva de su entretejido, aprovechando los contrastes y diversidades entre piezas que van desde el ámbito sacro y culto al popular, desde la tradición folklórica a la protesta callejera.

II. Afinar el oído

Primeramente, hagamos una serie de señalamientos conceptuales relativos tanto a la relevancia social y cultural de la música y la canción, como a su presencia en los relatos audiovisuales. Tomando en cuenta las funciones de la música popular que Simon Frith ha sistematizado, y extendiéndolas a nuestra reflexión sobre la canción, diríamos que ambas nos permiten imaginar y darnos-hacernos un lugar o posicionamiento en el espacio social: en su adhesión intelectual y sentimental, eso implica ciertas formas de inclusión y exclusión, asociación y distancia, respecto de otros sujetos y grupos, la delimitación potencial de espacios socio-culturales y regímenes epocales. Seguidamente, podemos pensar que nos ofrecen una vía para gestionar la relación entre nuestra vida emocional pública y la privada: las canciones de amor, por caso, “no reemplazan nuestras conversaciones [...] pero logran que nuestros sentimientos parezcan más ricos y más convincentes, incluso para nosotros mismos, que si los expresáramos en nuestras propias palabras” (2001 424). La música y la canción, y esto es especialmente productivo para nuestra línea de análisis, contribuyen a organizar el sentido del tiempo y dar forma a una memoria compartida: esto es, su presencia se relaciona con la capacidad para intensificar el presente, y a la vez ayudarnos a recordar el pasado. Por último, es frecuente experimentarlas intensamente como posesión o pertenencia incorporándolas a la percepción que se tiene de sí. En suma: música y canciones son *relevantes socialmente* porque permiten hacer cosas con ellas, “no sólo bailar, o entretenerse, sino también inspirarse, asumir actitudes diversas, gestionar [...] emociones y comunicarse con un colectivo” (Hernández, 2012 41).

Si en los relatos cinematográficos, sus efectos tienen que ver tanto con la alusión cultural, como con la capacidad de volver común y cercano un pasado no experimentado (Dufays y Piedras, 2018 9); las canciones reclaman un tipo de atención analítica capaz de advertir cómo la interdependencia conflictiva entre imagen y sonido produce atmósfera, espacio, distancia espectadorial, punto de vista y regímenes de temporalidad (Gorbman, 1987). Más aún, es fundamental captar cómo el sonido dota a las imágenes de consistencia, madurez y corporalidad. Es decir: “No hay separación entre el *veo* en la imagen y el *escucho* en la banda de sonido. En su lugar está el *siento*, *experimento*, a través de la totalidad de la imagen y el sonido combinados” (Van Dongen en Henley, 2019 168).

Además, la potencia significativa y experiencial de la canción es de carácter intertextual, y se encuentra social e históricamente marcada: su presencia imanta una red o *background* musical y sonoro específico (Kassabian, 2002) que habilita y promueve la elaboración de ciertos sentidos de la identidad, el mundo afectivo y la memoria. En efecto, según Pablo Vila y Carlos Molinero las experiencias, temporalidades, espacios,

objetos y sujetos referidos en las canciones, están ligados desde el inicio a los afectos, ya que dependen de cómo son incitados a ser sentidos. Así, la dinámica de experimentar música y canciones “(...) está siempre envuelta en una red de fuerzas, intensidades y encuentros que producen subjetividades, capacidades corporales y, al mismo tiempo, identificaciones” (2017 12).

Ahora bien: ¿cuál es el recorte acústico predilecto para dar a la escucha los largos sesenta en el cine documental? ¿Cuáles son los lugares comunes para representarlo, y cómo es que ello impacta en nuestro pensamiento? Si se invocan los coros en lucha que, a voz en cuello, incardinan la época: ¿qué cantos se relegan y cuáles se privilegian?, ¿cómo es que hablan, carean o ensordecen al presente? Nuestra hipótesis de lectura es que en *Trelew...* el cruce o triangulación de música instrumental, canciones y archivos funciona como un dispositivo intertextual capaz de mediatizar el horizonte de sentido, el clima de época de ayer y traerlo al presente. Funciona como una *figura sonora*, una condensación acústica del tiempo y la historia que *nos vuelve sensibles* a cierto pasado (Didi-Huberman, 2017)

A partir de la interpelación al *background* de referencia –histórica y culturalmente construido–, cantos y músicas nos permitirían –en su interacción con los archivos– devenir *sensibles* a un *fragmento* de la *vida* de los pueblos –a algo de su vitalidad histórica y de su memoria– que hasta ahora era inadvertido, pero que con la intempestividad del relámpago “nos mira” cantando al oído, constituyéndose intensa aunque evanescentemente en una “imagen de época” –inquietante, melancólica, e incluso, por qué no, inspiradora. Entre esos sonidos, *Trelew...* presenta una especialísima forma de *performance cantante colectiva*: los cantos de protesta/ de barricada que interactúan de diverso modo con otros artefactos sonoros y, a nivel visual, con material de archivo, testimonios, recreaciones y escenas sensoriales.

Canto de guerra, consigna en voz alta, panfleto con melodía, slogan popular y pegadizo para entusiasmarse y contagiar; canción militante o, apenas, militantes cantando. Sean creaciones más o menos originales, o contrahechuras que recuperan una melodía previamente popularizada, a las canciones de barricada o cánticos de protesta les caben todas las acepciones enunciadas. Y es que, poco afecta a las etiquetas, de modo libre, a veces anárquica, insumisa y juguetona, la praxis política en el espacio público tiene una de sus venas expresivas preferidas en la vocalización: la militancia es cantada, con todo el gozo y la rabia, la contundencia y, a la vez, condición efímera que ello implica. El “coreo” de ciertos cánticos construye y modela articulaciones identitarias (Vila y Molinero, 2016) y, al narrativizarlas, permite cierta presencia en el imaginario social compartido, estabilidad, durabilidad, posibilidad de cambio, y virtual adhesión (ideológica y sentimental).

En efecto, la potencia política –y sensible– de las multitudes que marchan y toman estado público está dada no sólo por su visibilidad sino por su audibilidad: esos muchos cuerpos que se desplazan juntos, coreográficamente, lo hacen también desplegando su voz en coro, cantando afectos y utopías en pos de motivarse, reconocerse en una lucha común, agitando estados de ánimo, provocándose, ovacionando a sus referentes y manteniendo diálogos operísticos con ellos. Congregados, esos muchos entonan su *presencia* y su *identidad*:

¿Qué clase de “nosotros” es este que se reúne en la calle y que se afirma a sí mismo a veces por medio del discurso, de actos o de gestos, pero más a menudo al reunirse en el espacio público como aglutinamiento de cuerpos visibles, audibles, tangibles, expuestos, obstinados e interdependientes? [...] la asamblea ya está hablando y realizando la soberanía popular. El “nosotros” pronunciado en el lenguaje ya se encuentra realizado por el encuentro de cuerpos, por sus gestos y movimientos, por su vocalización y sus modos de actuar en común. (Butler, 2014 47-48)

Así, para Judith Butler la soberanía popular es un ejercicio performativo. Un acto de habla auto-designante y auto-constituyente que comienza en la asamblea y continúa –diríamos, se expande, se fortalece, adquiere autoconsciencia y consistencia– cuando al unísono dice –o *canta*– “nosotros”:

Incluso cuando una multitud de personas hablan todas juntas, deben estar lo suficientemente cerca para escuchar la voz de los demás, para adecuar la propia vocalización, alcanzar un grado suficiente de ritmo y armonía y lograr así una relación auditiva y corporal con aquellos con quienes se está realizando una acción significativa o un acto de habla [...] Secuencia temporal y coordinación, proximidad física, rango auditivo, vocalización coordinada constituyen las dimensiones esenciales de una asamblea y una marcha, y están presupuestas por el acto de habla que enuncia “nosotros, el pueblo”; son los elementos complejos del acontecimiento de su enunciación. (56-57)

Si, en la estela de Robert Bresson, Paul Henley ha señalado que el sonido “puede tener un impacto que es de algún modo *más visceral* que la visión”, pues “define el espacio en una película... Le da profundidad a la pantalla, hace que los personajes parezcan tangibles. *Hace sentir que uno podría caminar entre ellos*” (Bresson en Henley, 2019 167, 177-178),² en el análisis que sigue, estaremos atentos a los desplazamientos, expansiones y cortocircuitos de sentido que provocan estos cantos soberanos cuando se incorporan a un relato cinematográfico y se tornan “memorias auditivas de lucha”, donde retumban voces a la vez pretéritas-desaparecidas y presentes.

2. El subrayado es nuestro.

III. Entre el réquiem y la barricada, del duelo a la lucha (y viceversa)

Trelew. La fuga que fue masacre, de Mariana Arruti, combina y fusiona los cantos de barricada, la música culta –a partir de la incorporación de un réquiem laico– y la música popular rioplatense –la canción “Aquello” interpretada por José Carbajal con autoría de Jaime Ross, presente en su tercer disco homónimo editado en 1981. Con esta serie procura dar a la escucha parte del sistema de sentidos y afectos políticos de comienzos de la década del setenta en Argentina. En palabras de su directora:

Cuando empezamos, en el año 2000, *Trelew* era mala palabra, el horror, algo maldito [...] No me preocupaba hacer un film estrictamente político, sí contarla desde un lugar cinematográfico que fuera contundente [...] Por eso trabajé muchos meses en el guion y le di mucha bola a la edición, al montaje, a la banda sonora. Quise construir un relato que fuera atractivo desde el cine para que los pibes empezaran a acercarse [...] Desde mi mirada, lo que llama la atención es la unidad, la intrepidez de los pibes, su entrega, lo jóvenes que eran. Por eso quise mostrar sus pequeñas anécdotas de la vida cotidiana en el penal, el fútbol, la alegría, las bromas. Decir que había algo más que la muerte, algo más que las discusiones, decir que estaban vivos. (Arruti en Pastoriza, 2004)

Se trata de un documental que retoma el contexto general de la lucha armada, para concentrarse en un espacio concreto y geográficamente descentrado de Buenos Aires donde tuvo lugar un acontecimiento que al momento del estreno aún permanecía impune. Un episodio del que se quiso borrar toda marca de ocurrencia: la masacre de 16 militantes de distintas agrupaciones de izquierda que, habiéndose fugado del penal de máxima seguridad de Rawson, y no pudiendo tomar el avión que les transportaría a Chile y luego a Cuba, se rindieron sin violencia y, recapturados, fueron enviados a la Base Aeronaval Almirante Zar donde finalmente se les asesinó.³ Sin embargo, ese hecho, como se encarga de enfatizar la película, no amedrentó la lucha contra la dictadura de Agustín Lanusse, sino que la acicateó aún más y la indignación que provocó sirvió como punta de lanza para que muchos militantes optaran por volcarse a las armas. El film reivindica la creatividad, el coraje y la solidaridad practicada entre aquellos jóvenes, y construye su figura asociada no a la fantasía romántica sino a una consciente opción de lucha social: por eso, si circunstancialmente resultaron ser presos políticos, queda claro que, lejos de un idealismo inocente, se trataba de militantes que situaban su experiencia, sus proyectos y su voz en el marco de distintos movimientos de masas.

La columna vertebral del relato son los testimonios que, en su conjunto, no presentan una elaboración temática ni formal: se trata de un fresco coral de bustos parlantes, cuyas voces funcionan en armonía y entre las que no hay ningún contrapunto o disonancia ideológico-política –incorporando, incluso, los recuerdos de carceleros y

3. El grupo total era de 19 personas: 3 sobrevivieron, y contaron lo sucedido.

vecinos de la localidad de Trelew—: gracias al montaje, esas voces se empalman y relevan en un único sentido, que es dar entidad, visibilidad y audibilidad a este episodio, aunque eludiendo la victimización y el dramatismo.⁴ Si los archivos completan los testimonios, las imágenes actuales del penal tomadas en registros directos buscan evocar visualmente lo relatado por los testigos.

La película es también un artefacto de memorias, pues trae al presente (y dialoga intertextualmente con) el primer documental que denunció la masacre: *Ni olvido ni perdón* (1973), que el cineasta detenido-desaparecido Raymundo Gleizer realizó en el marco del Grupo Cine de la Base. Como en aquel mediometraje, la directora recupera la conferencia de prensa televisiva que los militantes dieran en el aeropuerto, y reelabora dos escenas especialmente significativas que, nada azarosamente, son aquellas estructuradas a partir de música y canciones: la del duelo a los asesinados, y la que da cuenta, a través del montaje visual de manifestaciones y cánticos de barricada, de la impugnación a la dictadura.

Iniciemos nuestro análisis examinando la presencia de un ritmo de chacarera que, sin letra y especialmente compuesto para el documental por Bernardo Baraj (como el resto de la música incidental), aparece durante la secuencia de apertura del film. Mientras en banda imagen se alternan los créditos y material de archivo televisivo, un montaje sincrónico establece una relación de dependencia entre el patrón rítmico de la chacarera, con los movimientos internos al cuadro, coincidiendo intervalos y acentos musicales.⁵ Esta manifestación ya está trayendo al presente un eco cultural de los largos '60 con la presencia dominante y fuerte adhesión afectiva que el cancionero de raíz folklórica tenía entre los jóvenes: con este ritmo y melodía se “sintoniza” la frecuencia sonora del período, pero además se adelanta algo del imaginario y de las prácticas de los protagonistas del documental, al cifrar en clave musical los modos de resistencia y sabotaje

4. Al respecto Arruti señaló: “Todo el esqueleto narrativo de las entrevistas lo monté sola, y en ese momento yo tenía ganas de ser fiel a las diferencias entre las distintas organizaciones, puntualmente por el tema Rawson. Porque la fuga del penal implicaba miradas bien distintas en relación a si era oportuno o no. Yo intenté construir esa parte, y la película se me caía. Entonces lo llamé a Miguel Pérez y le dije: ‘Sentate a mirar esto conmigo, porque no sé qué está pasando’. Y él entonces me dijo: ‘Es que tenés un gran enemigo, y estás haciendo pelear entre sí a la otra parte’. Entonces fue una decisión narrativa, pero que tiene que ver con que la clave de lo ocurrido en la fuga es la unidad: lo más importante ahí era narrar y construir ese enemigo que era, en ese momento, el ejército, el servicio penitenciario, el encierro, que era la dictadura militar (...)” (entrevista telefónica, marzo 2020).

5. Baraj ya había trabajado en cine previamente: con María Pilotti –madre de la directora de *Trelew...—* musicalizando *1977: casa tomada* (1997) y con la propia Arruti, haciendo la música de sus mediometrajes *Los presos de Bragado* (1995) y *La huelga de los locos* (2002). En aquellos años era, además, pareja de la realizadora por lo que el proyecto *Trelew...* y su proceso de creación fueron parte de su cotidianeidad personal-profesional durante un tiempo prolongado. Tomando en cuenta ese contexto, Baraj evocó: “Yo iba viendo pequeños cortes. Mariana me iba mostrando su trabajo, cómo iba progresando, y yo de a poco iba pergeñando, pensando en atmósferas y climas que me sugerían las imágenes. Yo conocía la historia a priori, una historia muy dolorosa, de muerte, y fuimos transitándola simultáneamente” (entrevista telefónica, marzo 2020).

al poder –las tretas del débil.

Según uno de los testigos, Carlos Asturdillo (uno de los 16 militantes asesinados, perteneciente a las Fuerzas Armadas Revolucionarias) cantaba frecuentemente dentro del penal la zamba “Luis Burela” mientras el resto de sus compañeros lo seguía y coreaba con entusiasmo. Compuesta por Ricardo Heredia y con letra de José Adolfo Gaillardou (el “Indio Apachaca”), esta canción, registrada oficialmente en septiembre de 1967 y perteneciente al repertorio de Roberto Rimoldi Fraga, recordaba la historia de un caudillo salteño que atacó a españoles para quitarles sus armas –el método usado para la fuga–: “De alguna manera las estrictas diferencias ideológicas que existían fuera de la prisión, eran borradas dentro de ella y una canción folklórica era altamente instrumental para ello, unificando y llamando a una lucha [...] para enfrentar al enemigo y ganar la batalla, sin armas” (Molinero y Vila, 2016 103). En efecto, tal como evoca en el film *Pedro Cazes Camarero* (Ejército Revolucionario del Pueblo), comenzar a cantar la “Luis Burela” fue la “señal de ataque”, el guiño sonoro para iniciar la toma del penal. La directora elude el recurso fácil de utilizar esta canción de modo literal e ilustrativo en la banda sonora, y opta por una vía oblicua: retiene la poderosa significación y resonancia del cancionero folklórico, que operó cual “cifra táctica secreta”, pero cambiando de género –de zamba a chacarera–, produciendo una atmósfera vital y vibrante, más acorde al sentido de lucha y reivindicación histórica que busca construir en su relato cinematográfico.

El ritmo de chacarera del inicio, con repiqueteante bombo leguero, pezuñas, violines y palmas, también adelanta una escena entrañable referida por varios testigos, donde se da cuenta cómo pese a la vigilancia carcelaria, y aún en un contexto de encierro brutal, los militantes buscaban y conseguían hacer contacto entre sí.⁶ Gracias a unos huecos que lograron hacer en las celdas, esos contactos redundaban en diálogos y también caricias, besos y danzas: se cantaba y se bailaba como expresión de amor, y como un modo de mantener alto el estado de ánimo. Y es que no sólo, siguiendo a Asturdillo, entonaban la “Luis Burela”, sino otros ritmos folklóricos, especialmente chacareras que, por ejemplo, Roberto Santucho –cuadro de conducción del Partido Revolucionario de los Trabajadores– solía bailar con fruición, deleitando a sus compañeros “–¡Era una maravilla cómo bailaba!” advierte Alicia Sanguinetti (Ejército Revolucionario del Pueblo). Precisamente, la secuencia folklórica tiene protagonismo en la escena de créditos y cuando distintos militantes refieren el espíritu de fiesta, de cercanía fraterna que se generaba gracias a las canciones que los reclusos entonaban tan cerca de las rejas de sus celdas que daba la impresión de estar juntos en un “fogón”: “Era una especie de gran guitarreada. No nos veíamos, pero nos podíamos escuchar bien”, como evoca San-

6. El bombo leguero y las pezuñas corresponden a la hija del compositor, Mariana Baraj, mientras que las palmas fueron grabadas por el propio músico.

guinetti. En este momento, de la secuencia musical que ya oímos cuando los créditos, los violines trocan por la guitarra, se omite el bombo y las pezuñas, se mantienen las palmas y se agrega un tarareo en voz masculina.⁷

Por último, este ritmo aparece también coincidiendo con testimonios que refieren las acciones concretas para planificar y preparar la fuga –en esta oportunidad con una variante instrumental y de arreglo: sin palmas y únicamente con piano en un solo de improvisación que fusiona el folklore y el jazz–: es decir que con esta secuencia melódica también se evoca la fuerza y la astucia conjuntas. De hecho, hay testimonios que cuentan cómo la recurrencia de cantar juntos en voz alta y generar movimientos que no eran frecuentes hasta ese momento en el penal, fue una de las tretas utilizadas para que los guardias externos no sospecharan nada respecto del bullicio cuando se desencadenara la toma.⁸

Dos son los bloques narrativos donde la presencia de la música y la canción son fundamentales a los efectos de sustanciar una memoria política y afectiva respecto de los sucesos de Trelew, y en ambos el sonido establece el tono de lectura respecto de la banda imagen compuesta exclusivamente con material de archivo.

Promediando el segundo tercio del metraje, el documental repone la desgarradora escena del funeral de los militantes en un local del Partido Justicialista de Capital Federal. Con acierto, la directora da comienzo a este momento evocando la “escena original” de duelo entre los presos al enterarse del asesinato de los compañeros en la base Almirante Zar: para ello, Arruti utiliza apenas dos recursos, como son los registros directos del presidio, con trávellings perimetrales alrededor del edificio en la actualidad; y la voz espectral de Agustín Tosco, que invade el canal sonoro por medio de un material de archivo.⁹ Gracias a éste se oye cómo el líder cordobés –que también estaba preso en

7. La guitarra y la voz corresponden a quien fuera compañero de Bernardo en el trío Vitale-Baraj-González: Lucho González. El trío funcionó algunos años en la segunda mitad de los ochenta, pero entre 2001 y 2004, período que coincide con la puesta a punto del proyecto audiovisual y su estreno, habían vuelto a tener un acercamiento profesional ofreciendo conciertos juntos. De ahí que sea comprensible que, por afinidad artística y cercanía laboral, González fuera el intérprete elegido.

8. Según cuenta Silvia Hodgers (miembro del Ejército Revolucionario del Pueblo) una de sus estrategias para distraer y luego reducir a su carcelera fue cantarle boleros. Complementariamente, apuntemos que durante buena parte del metraje se escucha una secuencia musical repetitiva que, con cuerdas frotadas (violines) y sintetizador, remeda el acompañamiento sonoro típico del *thriller* construyendo –a fuerza de repetición– un clima o atmósfera de suspenso y tensión dramática. Más allá de que esta elección formal responde a potenciar el “interrogante” del título –esto es, cómo fue posible que la fuga se haya convertido en masacre–, bien vale traer a colación el modo en que Arruti ideó el planteo general de la película: “La clave fue reponer esa historia como si estuviese siendo en el presente [...] como si eso fuese casi una película de ficción reconstruida. La música y la banda sonora contribuyen a eso” (entrevista telefónica, marzo 2020).

9. Mariana Arruti explicó que, a pedido suyo, el material fue cedido por el cineasta Federico Urioste, quien había trabajado con archivos sobre el Cordobazo, el Sindicato de Luz y Fuerza y gremios en Córdoba. El archivo con la voz de Tosco está grabado en un cassette de cinta, y corresponde al primer aniversario de la masacre en un acto el 22 de agosto de 1973. Arruti desconoce si además hay un registro filmico, aunque aseguró: “Y aunque hubiera tenido la imagen, a mí me resultaba mucho más potente su voz que la imagen. Cuando uno lo escucha parece que él estuviera narrando desde allí [la cárcel]” (entrevista telefónica, marzo 2020).

Rawson en aquellos días– recuerda el momento donde tuvo la responsabilidad “como obrero” de despedir a los militantes: a la suave reverberación de su voz, se le suma el diálogo coreado con una multitud “invisible” pero presente, que contesta algunas de sus frases emblemáticas, produciendo una intensificación dramática en la escena y preparando el clímax del momento siguiente. Conmovido, dice:

Todos los compañeros estaban en la ventana de su celda: sus rostros endurecidos, *llorando de bronca, gritando* el nombre de cada compañero, *vivando* a cada organización revolucionaria. Y en medio de *las lágrimas de solidaridad*, planteábamos la continuidad de la revolución (aplausos). A cada nombre de cada compañero y de cada compañera gritábamos: ¡Presente, hasta la victoria siempre! (gritos al unísono). Eso fortaleció nuestro espíritu para superar las dificultades y para *marchar unidos*, construyendo esta revolución históricamente necesaria para nuestra patria y para nuestro pueblo.

Casi inmediatamente después, y retomando la imagen de las lágrimas, uno de los militantes confiesa: “No fue fácil olvidar... *ni dejar de llorar todo ese tiempo*”, tras lo cual se da paso a la larga escena del velatorio. El motivo melódico central de este momento ya había aparecido dos veces en el relato: la primera, cuando se narra que –contrariando el acuerdo– trasladaron a los presos desde el aeropuerto a la base militar en lugar de al penal; la segunda vez, cuando se evoca el momento de los fusilamientos. En ambas oportunidades, la diferencia con el réquiem es el arreglo y la instrumentación que en el primer caso incluye sonidos de sintetizador y golpes con efectos de reverberación (*in crescendo*); y en el segundo, cuerdas frotadas (primero un cello y luego un violín), graznidos de gaviotas, silbido del viento, tronar de ametralladora y hasta el llanto de un niño, en una composición que, aunque no obtura el tema, lo vuelve más difuso. Es decir, el relato coloca la melodía en la órbita de atención/información del perceptor sin descubrirla por completo. Justamente, ella hará aparición de modo franco cuando se reponga la escena de duelo y la feroz represión sobre los asistentes.

Así como en su momento para Gleizer había sido fundamental colocar en toda su extensión el archivo con la conferencia de prensa, Arruti hace lo propio con el velatorio: utiliza fotografías fijas e imágenes de archivo para reponer lo más abarcativamente y desde distintos puntos de vista, la secuencia temporal compuesta por reunión-duelo-amedrentamiento-represión-dispersión-retiro de cuerpos.¹⁰ En la escena actúan como un

10. Justamente, respecto de los “orígenes” de ambos materiales de archivo, la directora señaló: “Yo no sabía que esos archivos existían: yo estaba buscando, en realidad, la conferencia de prensa en el aeropuerto. Yo sabía que una copia de esa conferencia la tenía Humberto Ríos en 16 mm., pero no lo conocía. Un día en un evento de cine me lo presentan y yo le pido el material: y me dice ‘Sí yo tengo ese material... pero tengo algo mejor. Tengo los velatorios en Av. La Plata’. A lo cual yo casi muero, porque lo que había eran imágenes de muy mala calidad. A partir de ahí se enlazó una relación muy cercana con Humberto [...] Y el material de la conferencia también tiene una historia muy interesante: es un registro en 16 mm. que hace un trabajador de canal 13 a pedido de Gleyzer cuando ya no trabajaba ahí, y entonces filman con un 16 mm. un monitor de la época y entregan ese material a Raymundo para que pueda hacer su película. Y ese material lo tuvo Humberto durante muchísimo tiempo y se lo llevó al exilio. Y el de Humberto lo filmó él mismo desde una terraza que estaba frente a la sede el Partido Justicialista” (entrevista telefónica, marzo 2020).

todo indisociable imágenes de archivo y fotografías, junto a un réquiem laico, sin letra, que por su austeridad melódica e instrumental (sólo está acompañado de piano) remeda, conmovedoramente, un gemido: en la voz femenina que lo interpreta (Mirta Braylan), en sus modulaciones, creciente tensión y dramatismo, parecen converger las múltiples voces que aquella tarde se congregaron para despedir a sus compañeros en un acto donde, como en la cárcel, no había división alguna, pues eran despedidos en el mismo sitio militantes de distintas agrupaciones.¹¹

Parte de la liturgia sacra católica, la misa de réquiem estaba dedicada a los fallecidos y sólo tenía algunas variantes respecto de la misa latina normal: tradicionalmente, los cantos eran sobrios, aunque con el tiempo en algunos casos los compositores volvieron a las piezas más complejas y operísticas. Esta forma musical fue inspiradora fuera de la Iglesia y existen en la actualidad composiciones ateas y de otras tradiciones religiosas: y es que, esencialmente, el réquiem ha sido durante cientos de años en occidente, el *sonido* privilegiado para recordar y despedir a los difuntos/ausentes, siendo una pieza musical conmemorativa de alto valor dramático, un homenaje y una forma de profundizar el respeto hacia ellos, a la vez que expresar el sufrimiento por la muerte y la pérdida insustituible de seres queridos.

A medida que la secuencia se desarrolla, la intensidad de la voz se acrecienta en paralelo a una escala de alturas ascendentes que coincide con el aumento de la violencia represiva: esa voz enlutada, gimiente, en su despliegue vocal cada vez más dramático expresa, como un grito, el dolor por y la impugnación hacia la desproporcionada violencia dictatorial ejercida contra los militantes de Trelew, y contra aquellos que junto a los familiares, estaban despidiendo a sus muertos, sobre quienes cayeron balas, gases, perros y hasta tanques que irrumpieron en el local, destrozando todo a su paso y generando la dispersión. Frente a la represión, que de modo impune y brutal expresara “Aquí no hay derecho a lágrimas”, el gemido-canción es su réplica, su conjuro tardío, una forma de respuesta acústica a la injusticia.¹²

11. Dijo Baraj respecto de la composición del réquiem: “Para mí lo más significativo en relación a la composición musical para la película es ese momento: yo, como realizador de esa música, siento que es el momento más alto de lo que compuse [...] un momento inspirado. Y ahí se da una conjunción de logros con Mariana y toda su búsqueda de materiales de archivo inéditos. Y hay un contenido dramático que se suma, que es el de Mirta Braylan [...] así yo lo pensé... con esa voz profunda” (entrevista telefónica, marzo 2020).

12. Sobre esta secuencia Arruti señaló: “Puede sonar hasta extraño que haya un réquiem allí, en ése velatorio. Pero creo que, de alguna manera, es darle un sentido más universal, más eterno digamos” (entrevista telefónica, marzo 2020). Asimismo, vale recordar que si el motivo melódico del réquiem aparece de modo difuso, solapado o como atmósfera antes de la escena del duelo (aunque en momentos específicos y deliberadamente elegidos); así también lo hace en la clausura del relato: en efecto, el réquiem vuelve a oírse durante los créditos ya no en la voz de Braylan, sino en la de Mariana Baraj. Aunque su interpretación “tarareada” es menos trágica que la de la mezzosoprano, y su estilo responde a un registro más popular y contemporáneo, la pieza y su significación no se edulcoran ni degradan. Sospechamos que esta otra voz femenina, cuya performance remite además a otra generación (más joven), podría presentificar la transferencia y continuidad intergeneracional en prácticas de memoria y, por ende, otra escena de duelo: no solo por los militantes de Trelew, sino –justamente tras las placas demoledoras que dan cuenta de la diacronía de terror post-masacre– por los muertos y desaparecidos por la Triple A y por la última dictadura militar.

La secuencia expone a los pueblos en pleno ejercicio de memoria doliente: pueblos en lágrimas e indignación, invocación y denuncia. Nótese que la directora, sin opacar la canción-lamento sino apenas llevándola a un segundo plano, aborda otro material de archivo al incorporar sonido ambiente de manifestaciones y, especialmente, un cántico de barricada que luego habrá de reiterarse varias veces en la secuencia de cierre y que es la entonación de una bandera política, identitaria y afectiva, que expresa aquel presente de unidad: “¡Todos los guerrilleros, son nuestros compañeros! ¡Todos los guerrilleros, son nuestros compañeros!”. Ese cántico había emergido con fuerza cuando, en medio de vacilaciones, dudas y cierta negatividad, la militancia misma pidiera a las conducciones que todos fueran velados en la sede del Partido Justicialista (Arruti en entrevista telefónica). Se trata, pues, de una canción-pronunciamento que es la respuesta popular a las diferencias partidarias, se hace eco y continúa la lucha común que comenzó en el penal, y es también un modo de acción política asamblearia performativa.

“Los pueblos están en lágrimas cuando su manifestación –[...] declaración de sus rechazos o de sus deseos– se torna indignante. Es entonces una *declamación de impoder* la que se ofrece a la vista de todos, recordándonos esa *potencia de reclamación* inherente a las grandes denuncias, a las grandes protestas colectivas” (Didi-Huberman, 2017 435). En la propuesta de Georges Didi-Huberman, los pueblos en lágrimas, como en la escena de duelo descrita, pueden convertir su llanto en invocación, llamamiento, convocatoria: hacer un presente de praxis cuya carga afectiva tenga re-tensiones de memoria (pena, cólera) y pro-tensiones de deseo (proyecto de futuro). Se trata de un movimiento por el que dolores y deseos no se conjugan en singular sino en lo trans-individual, donde “lo uno” afecta a la comunidad, y lo actual a duraciones más hondas.

Esa expresión sollozante, ese lamento por la injusticia, ese gemido, esa voz de impoder ante la historia de los vencedores, puede transmutar en insubordinación y entonces precipitarse las pugnas, de modo tal que los pueblos de la invocación se transforman en pueblos en conflicto, dos instancias que la escena del duelo de la película de Arruti solapa. La conmovición es, según Didi-Huberman, la torsión siguiente: la viva emoción del nosotros, la comunidad, el sentirse afectado y puesto en movimiento de modo colectivo. Es desde esta clave que queremos leer la última aparición musical de la película donde se fusionan una canción popular y los cantos de barricada.

Tras una serie de fundidos encadenados donde uno a uno van sucediéndose, como gratiffis, los nombres de los militantes asesinados, aparece, primero débil y luego con mayor contundencia, el mismo cántico que cuando el funeral, “¡Todos los guerrilleros...!”. Inmediatamente, coincidiendo con la inserción de archivos, se escucha en coreo encrespado: “¡Ya van a ver, ya van a ver cuando vengamos los muertos de Trelew!”, que a su vez se concatena, luego de su máximo punto de saturación acústica,

con la introducción en guitarra de la canción “Aquello”, del músico uruguayo Jaime Ross, en la que se combinan el ritmo y la instrumentación del candombe, con fraseos en bandoneón que remiten al tango.

Justamente, explorando fusiones e intercambios entre rítmicas y tradiciones sonoras, desde The Beatles al folklore andino y rioplatense, Ross

diseñó una psicodelia de mostrador, abundó en la utilización del coro griego como trágico testigo del paso del tiempo y la muerte, tomó [...] el fútbol como metáfora y profesionalizó la bohemia oriental a través de un obsesivo tratamiento sonoro, de rigurosos niveles de producción y de una claridad de objetivos encomiable [...] A su vez tuvo el tino de no caer en el costumbrismo extremo [...] Ni en letras políticas maniqueas [...] su compromiso político fue estético, no dogmático. De ese modo, partiendo desde un punto de vista libre, digamos “beatle”, pudo componer letras existenciales, inteligentes y elípticas. (Del Mazo 2012)

Como al comienzo del relato, imagen y sonido mantienen relaciones de interdependencia semántica, rítmica y matérica: en la banda imagen se suceden columnas interminables de manifestantes, cuerpos saltando —casi bailando—, mientras se agitan estandartes y, fundamentalmente, pancartas y banderas, sobre cuyas superficies se advierte la presencia dominante de la referencia a “los mártires de Trelew”. Esos “16” nombres y rostros interpelan y son dispositivos de memoria, y además, gracias a la lucha y en la lucha común, se han multiplicado: sus nombres se han levantado como bandera (a la victoria), pues no han muerto para que se los cuelgue en una pared.

En este contexto: ¿a quién/quienes refiere el estribillo al rezar “Dicen que se fue/ dicen que está acá/ dicen que se ha muerto/ dicen que volverá”? Sospechamos que a los pueblos militantes, a los pueblos en lucha, aquellos mismos cuya presencia sonora (como rumor) es constante durante toda la pieza de Ross, casi como un bajo continuo, como “sosteniendo” la canción “desde abajo”.¹³ Notemos que, como si fueran ráfagas, a veces esas voces de la multitud llegan hasta el primer plano del canalsonoro y se las oye entonar: “¡Se van, se van, y nunca volverán!” o “¡Santucho, Pujadas: la patrialiberada!”, siempre alternando con el canto-motivo principal de “Todos los guerrilleros...”. Respecto de la elección del tema de Ross, Arruti recordó:

A mi esa canción me gustaba mucho, y si hubo dudas respecto de la versión, la del Sabalero nos pareció [a Bernardo y a mí] la más bonita. La canción de Jaime estuvo siempre: incluso antes de que yo filmara un solo plano. Ya conocía el tema, pero después de ir a un recital de Adriana Varela y escucharla, supe que ése era el tema para el final de la película, porque yo buscaba un final para arriba, esperanzador y que pudiera acompañar ese momento efusivo y

13. Reparemos en que, en su tiempo de emergencia y circulación, aunque la metáfora del estribillo era abierta —podría referir al carnaval— “la voz del entonces prohibido Sabalero le daba en su momento una lectura unívoca” (Curbelo, 2015), esto es de disidencia y contestación al poder dictatorial uruguayo.

de tanto compromiso militante. La canción apareció antes que ninguna cosa. (entrevista telefónica, marzo 2020)

El patrón rítmico del candombe asociado a la marcha de las columnas, los saltos al unísono, los gestos de las manos, los cánticos repetidos y los cuerpos en movimiento festivo –tanto en Ezeiza, cuando el retorno de presos políticos de todo el país; como en la cárcel de Devoto, cuando la liberación masiva de detenidos–, casi nos atreveríamos a decir que “empujan” hacia adelante en una dimensión conclusiva el relato, y hacia la victoria en una dimensión política y afectiva. Sin embargo, si esta escena cantada rebosa de efervescencia ilusionada y convencimiento, las placas finales son demoledoras, pues dan cuenta de que aunque la dictadura de Lanusse terminó unos meses después de la masacre, el aparato represivo no se desactivó y el horror y la violencia se profundizaron y extendieron en Argentina y en la región: la masacre de Trelew, entonces, adquiere un cariz anticipatorio del terrorismo de Estado generalizado y la desaparición forzada por-venir.

IV. El eco de las canciones

En estas páginas hemos vuelto sobre *Trelew*... proponiendo una vía de análisis poco transitada en los estudios sobre documental y pasado reciente: la escucha de sus sonidos, músicas y canciones. En nuestro abordaje buscamos *dar oídos* a los pueblos que, en aquellos largos sesentas, en medio de sus lágrimas, utopías y gozos, cantaron: esos pueblos que el cine de no ficción latinoamericano de las últimas décadas ha incesantemente expuesto. Y si lo ha hecho es, tal vez, porque en sus voces y rumores se fragua el pulso vital del pasado histórico y sus memorias.

Justamente, en el cine documental un cuerpo colectivo puede presentificarse mediante registros directos y material de archivo, pero en general adquiere volumen y vibración cuando llega a nosotros su voz en cuello a través del clamor y la canción enamorada (de la Revolución, por ejemplo). Como vimos, lo que con frecuencia conmueve es tener frente a sí a un pueblo que expresa en voz alta su rabia y su esperanza, estremece oírlo cantar su indignación y su alegría, pues la voz es ese resto de aliento vital que retumba (fantasmáticamente) en las imágenes. Incluso, aunque “no lo veamos”, cantando ese pueblo-cuerpo-colectivo puede hacer su aparición en tanto que anticipación, de modo tal que el cine puede darnos a percibir no sólo a los pueblos que son y que fueron, sino a los pueblos *por-venir*; y en su silencio/ausencia, el cine también le hace lugar a los pueblos que faltan.

En el documental de Arruti, música y canciones contribuyen a crear o incluso ser en sí mismas la *respiración-en-común* con otros semejantes lejanos en el tiempo: por

esos sonidos, lo que ayer fue intensamente vivido como entusiasmo y vigor se presentifica. Si la música folklórica funciona como sintonizador o temporizador epocal, vehículo que permite aproximarse a una escena de disfrute y afectos entre los militantes –una chispa de la vida en la cárcel–, y es también una máscara, un disfraz distractivo, durante el escape; el réquiem laico, ese grito doliente cantado, es un modo de liberar la voz-enluto tantos años silenciada, una voz-memoria oprimida que, simbólicamente, gracias al film emerge, se hace oír y se expande hacia los espectadores. Las canciones de barricada operan como memorias acústicas de lucha y son especialmente efectivas y productivas para volver contemporáneas no solo aquellas voces y corporalidades políticas, sino sus pulsos utópicos, bríos de gozo militante que mueven a una marcha hecha candombe.

Sin embargo, cabe preguntarse: tras las derrotas de los proyectos revolucionarios ¿qué (nos) sucede al convocar y volver a escuchar esas melodías? ¿Qué retorna en estas canciones: una deuda, los fantasmas, la sensación fracaso, la nostalgia... o un hábito de convicción, de *sentido* pese a todo? La directora señaló:

Yo tuve muchas dudas de cómo terminar la película: de hecho a algunos de los protagonistas no les gustó que yo terminara con esas placas negras. Yo tenía ambivalencia a la hora de cerrar el relato: porque, por un lado, el drama había sido tremendo, y tremendo con posterioridad; pero, por otro lado, también había una intención de poder narrar esa cosa cíclica de que el pueblo finalmente despierta, y en algún momento se puede salir a la calle de nuevo a disputar. Si Trelew fue el principio de lo que después vino [la dictadura], a la vez había que terminar hacia arriba, porque el 25 de Mayo [de 1973] fue una fiesta y así fue vivida. Y el “*¡Se van se van y nunca volverán!*” fue un hecho histórico también que había que contar, porque los muertos de Trelew fueron una bandera de ese momento histórico, fueron bandera de la recuperación democrática. *Esos rostros estaban junto con el pueblo.*¹⁴ (entrevista telefónica, marzo 2020).

Si, como señala Didi-Huberman (2017) las lágrimas –como emoción pública– son medio de incubación histórica, es posible pensar que también pueden serlo los cantos, hechos a la vez de impotencia y de apasionamientos. La canción de barricada por ejemplo –como acontecimiento social presentificado gracias al film– es un modo palpable de decir *atronadoramente* “nosotros”, “aquí estamos...”, antes y ahora. Su presencia contribuye a crear contemporaneidad entre los cuerpos percibidos y perceptores, una intimidad colectiva, pública, a través de la cual se comparten emociones y significaciones, memorias, dolores y futuros. Ella permite, también, poblar el espacio sonoro con los cuerpos que faltan, y lograr que un pueblo comparezca ante sí mismo en otros enclaves témporo-espaciales, volviendo actual lo no coetáneo. Sonidos, músicas y canciones son umbrales de contacto o roce entre pasados y presentes, usinas de reflexión sobre el ayer para usar en cada sincronía: audífonos mnémicos para el presente y el porvenir.

14. El subrayado es nuestro.

Bibliografía citada

- Butler, Judith. “«Nosotros el pueblo»: apuntes sobre la libertad de reunión.” *¿Qué es un pueblo?* Edición de A. Badiou *et al.* Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2014, pp. 47-67.
- Curbelo, Gonzalo. “Te acordás, hermano.” *La Diaria Cultura*, Montevideo, 27 noviembre 2015. ladiaria.com.uy/articulo/2015/11/te-acordas-hermano/
- del Mazo, Mariano. “Las luces del estadio.” *Suplemento Radar, Diario Página 12*, Buenos Aires, 29 enero 2012. www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-7658-2012-01-29.html
- Didi-Huberman, Georges. *Pueblos en lágrimas, pueblos en armas*. Shangrilá, España, 2017.
- Dufays, Sophie, y Pablo Piedras. “Introducción. Hacia una cartografía cognitiva de la canción en los cines posclásicos.” *Conozco la canción: melodías populares en los cines posclásicos de América Latina y Europa*. Edición de Pablo Piedras y Sophie Dufays. Librería, Buenos Aires, 2018, pp. 7-20.
- Entrevista telefónica a Mariana Arruti, marzo 2020.
- Entrevista telefónica a Bernardo Baraj, marzo 2020.
- Frith, Simon. “Hacia una estética de la música popular.” *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Edición de Francisco Cruces. Trotta, Madrid, 2001, pp. 413-435.
- Gorbman, Claudia. *Unheard melodies: narrative film music*. Indiana University Press y London, BFI Publishing, Bloomington & Indianapolis, 1987.
- Henley, Paul. 2019. “Ver, escuchar, sentir: el sonido y el despotismo del ojo en la antropología visual.” *Revista Cine Documental*, N° 19, Año 10, 2019, pp. 166-190. revista.cinedocumental.com.ar/ver-escuchar-sentir-el-sonido-y-el-despotismo-del-ojo-en-la-antropologia-visual1/
- Hernández Salgar, Óscar. “La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música.” *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* v. 7, N° 1, 2012, pp. 39-77. doi.org/10.11144/Javeriana.mavae7-1.smch
- Kassabian, Anahid. *Hearing film - Tracking identifications in contemporary Hollywood film music*. Routledge Taylor & Francis, New York and London, 2002.
- Latham, Alison. *Diccionario Oxford de la música*. Fondo de Cultura Económica, México, 2008.

Molinero, Carlos, y Pablo Vila. *Cantando los afectos militantes: las emociones y los afectos en dos obras del canto folklórico peronista y marxista de los 70*. Academia Nacional del Folklore, Buenos Aires, 2017.

Pastoriza, Lila. “La conmoción del último beso. Entrevista a Mariana Arruti.” *Suplemento las 12- Diario Página 12*, Buenos Aires, 5 noviembre 2004. www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-1567-2004-11-05.html