

caiana

Santiago Luis Navone

Morir y volver a nacer: el cuerpo masculino entre la tortura y la victoria épica en el cine político argentino de los 70

Morir y volver a nacer: el cuerpo masculino entre la tortura y la victoria épica en el cine político argentino de los 70

Santiago Luis Navone

Introducción. Otra mirada al cine político

El presente trabajo tiene como objetivo analizar las escenas de torturas y tormentos sobre los cuerpos masculinos presentes en dos filmes argentinos de la década del 70: *Los traidores* de Raymundo Gleyzer (1973) y *Los hijos de Fierro* de Fernando “Pino” Solanas (1975). Teniendo en cuenta el clima de creciente conflictividad político-social que vivía la Argentina hacia finales de los 60 y principios de los 70 y la intención del cine político de “reflejar la realidad” para cambiarla, es difícil no interpretar dichas escenas solamente como denuncias de las prácticas concretas que llevaban a cabo las fuerzas represivas de la época. En la Argentina, las denuncias de tortura y violencia política en el cine tienen su historia con filmes como *Después del silencio* de Lucas Demare o, con un signo político totalmente opuesto, el filme *Informes y testimonios. La tortura política en la Argentina 1966-1972* realizado por un grupo de egresados del Departamento de Cinematografía de la Escuela Superior de Bellas Artes. Creemos que, a diferencia de estas producciones, los filmes aquí analizados insertan las escenas de torturas dentro de una trama romántica.

El tramado es la manera en que una secuencia de sucesos organizada se revela de manera gradual como un relato de cierto tipo particular. Según Hayden White hay cuatro formas fundamentales de tramar un relato: el romance, la tragedia, la comedia y la sátira.¹ La forma romántica está vinculada a la historia de un héroe o héroes que deben vencer los obstáculos del mundo para llegar a su meta –derrotar al

mal, la búsqueda del Santo Grial, o la historia de muerte y resurrección cristiana–.

Como hipótesis vamos a proponer que en los filmes analizados las escenas de torturas, dentro de la trama romántica, ponen entre paréntesis la virilidad y el poder del “héroe” –o héroes mediante la apelación al concepto de “pueblo”–. Dicha interrupción pudo haberse interpretado como un “Martirio” –muerte o sacrificio temporario– por los espectadores de la época. Esta “prueba” sobre el militante varón –dentro de las tramas de los filmes– podría producir un efecto de identificación con el público masculino –y femenino–, una exaltación de ese “cuerpo revolucionario” que resiste los tormentos y forja en esa experiencia un cuerpo del sacrificio que, restablecida su virilidad, derrota al régimen vigente.

Esta hipótesis se apoya en varios presupuestos importantes: el primero es que la masculinidad es una construcción sociohistórica que se produce y reproduce en diversas “arenas” sociales vinculadas a la relación varón mujer o varón varón. De esta manera la virilidad se despliega en un contexto en donde juegan: el origen de clase, las experiencias históricas, las diferencias de etnia, etc., produciéndose diversas masculinidades en pugna que se engendran y negocian en distintos ámbitos.² La segunda suposición es que dicha pluralidad de masculinidades se encuentra presente en un medio como el cine que, como afirma Teresa de Lauretis, es una “Tecnología de género” con:

...poder para controlar el campo de significación social y entonces producir, promover e ‘implantar’ representaciones de género. Pero los términos de una construcción diferente de género también subsisten en los márgenes de los discursos hegemónicos³

Esta perspectiva nos posibilita entender a las representaciones masculinas como una pluralidad en tensión. Creemos que dichas representaciones –tanto hegemónicas como alternativas– se expresan mediante las figuras.⁴

Para abordar la problemática de la mirada y la identificación del espectador con la figura masculina es necesario repasar las discusiones provocadas por los aportes del pionero trabajo de Laura Mulvey de 1975 “Placer visual y cine

narrativo”. Para la autora –centrada en el análisis del cine clásico hollywoodense– la estructuración heterosexual de roles activos/pasivos vinculados a la masculinidad/femineidad, producida por la sociedad patriarcal, construye la figura femenina como un objeto pasivo de placer ante una mirada masculina siempre activa que establece una identificación con la figura masculina relacionada con la acción y el desarrollo de la trama. Esta asociación entre mirada y figura masculina produce, para la autora, un “Ego idealizado” que engendra una sensación de omnipotencia.⁵ Años más tarde, Steve Neale discutirá las propuestas de Mulvey intentando ahondar en la complejidad que adquieren las figuras masculinas. Para este autor las figuras masculinas del cine hollywoodense que surgen en la post guerra – años 50 y 60– y que se ajustan a esa idea de “figura viril” son tanto la del protagonista de los westerns –el vaquero– como las de los policiales negros –el detective–. Estas figuras comparten, además de una reticencia a la expresión emocional, una tendencia al silencio que representa la capacidad del personaje de autocontrol e invulnerabilidad. No obstante, la identificación del espectador con estas figuras no es una identificación “armoniosa”. El vaquero y el detective son modelos ideales que el espectador ansía pero nunca alcanza. Por otro lado, diversas escenas parecen desvirilizar momentáneamente al varón poniéndolo a prueba.⁶ Si bien esto último es muy importante para pensar las escenas en donde se pone a prueba la virilidad de las representaciones masculinas de las películas analizadas, como marca Sergio de la Mora en su libro *Cinemachismo*, tanto los trabajos de Mulvey como de Neale parecen funcionar bien para los filmes hollywoodenses clásicos pero no tanto para obras posteriores y de otras procedencias. Por ejemplo: el mismo análisis de De la Mora sobre Pedro Infante, actor del cine mexicano de las décadas del 40 y 50, evidencia, lejos de una figura masculina portadora de una reticencia a lo sentimental, una performance apasionada e imperfecta donde todos los sentimientos son resaltados produciendo una fuerte identificación entre el personaje y su público. De esta manera, siguiendo al teórico griego Eleftheriotis, el autor postula que las representaciones masculinas deben ser analizadas según sus contextos nacionales e históricos.⁷

En este sentido, el problema de la mirada en nuestro caso es inseparable de las ideas de militancia y martirio, vinculadas entre sí y con el cine político gracias al contexto específico de la Argentina de los 70. Durante la última parte de los 60 y principios de los 70 la conflictividad social iniciada poco después de 1955 comenzaba a decantar en nuevas formas de lucha que pusieron en jaque al régimen militar establecido en 1966.⁸ Una de esas estrategias fue la lucha armada, opción que comenzaba a atraer a un amplio sector de la juventud de la época. La idea de martirio se relaciona al concepto de entrega revolucionaria que circulaba entre ciertos sectores sociales vinculados a dicha estrategia política. En el funeral de los militantes de la agrupación armada peronista de izquierda, Montoneros, caídos en un enfrentamiento con la policía en septiembre de 1970, se pudo escuchar los discursos de dos párrocos comprometidos con las causas populares: Carlos Múgica y Hernán Benítez. El primero afirmó: “se comprometieron con la causa de la justicia, que es la de Dios, porque comprendieron que Jesucristo nos señala el camino del servicio. Que este holocausto nos sirva de ejemplo.” El segundo enfatizó la idea de entrega: “...si tienen que responder ahora a la requisitoria del Señor ¿has dado de comer al hambriento y de beber al sediento? ellos pueden responder que han dado sus vidas para que en el mundo no hubiera hambre ni sed.”⁹ La idea de dar la vida por sus semejantes se vincula con la noción cristiana de mártir; según la antropóloga Eliana Lacombe dicha palabra:

...aparece como la categoría privativa para nombrar la muerte del militante del campo popular víctima de la represión estatal o paraestatal. El término mártir representa a la muerte edificante, digna, es la categoría para nombrar la buena muerte.¹⁰

Se trataba de la “justa violencia” del pueblo que había sido humillado y agredido por los sectores dominantes. Según el padre Benítez hacia principios de los 70, se encontraba a una nueva generación que se ponía al frente de una lucha motivada por las injusticias. En una entrevista con la revista *Cristianismo y revolución* el párroco afirmaba: “Estos jóvenes sienten, con una fuerza que no sentimos los viejos, la monstruosidad de que un 15% posea más bienes que el 85% restante.”¹¹

Es en este contexto sociopolítico donde, en un disputado campo cinematográfico, –a partir del derrumbe del cine de grandes estudios hacia la segunda mitad de la década del 50–¹² el cine militante construyó su propia representación masculina vinculando el cuerpo del varón al trabajo, la política y la lucha armada. Es para llegar a ser ese “joven guerrillero” que, en los filmes analizados, el militante atraviesa el “martirio” entendido como sacrificio y muerte cristiana. Estas escenas llegaron a producir lo que podríamos llamar un “Ego militante masculino” mediante la identificación del héroe varón –o los héroes– con un espectador/a, empapado/a por los discursos políticos que inspiraron ambos filmes. Esta identificación tiene un carácter complejo y su carácter masculino no es obvio a simple vista debido a que, de manera similar a muchos elementos de la sociedad patriarcal, las figuras masculinas –y las miradas– gozan de lo que el sociólogo francés Pierre Bourdieu denominaba neutralidad de la visión androcéntrica. Según el autor esta visión “...se impone como neutra y no siente la necesidad de enunciarse en unos discursos capaces de legitimarla.”¹³ Este verdadero “sentido común” no permite cuestionar a las figuras como elementos generizados.

Este trabajo pretende echar luz sobre esos elementos velados por el “sentido común masculino” y siempre inadvertidos por los análisis que se hicieron de ambos filmes. Las dos primeras secciones de este artículo describirán a los responsables de las filmaciones de ambas obras y la trama de las mismas. Demostraremos que ambos filmes producen figuras masculinas propias que entran en sintonía con el clima político social de la época. A partir de la tercera sección discutiremos las escenas vinculadas a las torturas a través del concepto martirio y el peso de éste en sus “espectadores modelos”.¹⁴ Se trata de acercarnos –sin que sea el objetivo central del artículo– a la problemática de la recepción mediante un intento de reconstruir las “comunidades interpretativas”¹⁵ que completaron el significado de las obras. A estas reflexiones se le sumara un análisis del problema recepción/diferencia sexual vinculado al problema de la mujer como espectadora.

Los realizadores y su época. Del documental a la ficción

Como adelantamos en la introducción las dos películas son producto de un campo cinematográfico argentino en disputa por diversas tendencias. La crisis del cine industrial, debido al cese de los subsidios por parte del Estado, luego del golpe militar de 1955 y el agotamiento generacional,¹⁶ incentivó el surgimiento de nuevos realizadores que se volcaron a diferentes proyectos cinematográficos. Los filmes analizados son dos exponentes de lo que se llamó un cine militante o Tercer Cine¹⁷ vinculado a las luchas sociales y políticas que por aquellos años se daban en el país. Esta corriente se propuso construir nuevas formas de producción, distribución y exhibición de las obras entendidas como contribuciones a la lucha popular. Durante los convulsionados años 60, Gleyzer se formó en la Facultad de Bellas Artes de La Plata, mientras Solanas lo hizo en el conservatorio Nacional de Arte Dramático. Por aquella década se hacía evidente un quiebre generacional que portaba consigo diversas prácticas y discursos novedosos desde lo cultural hasta lo político.¹⁸ Entre las “novedades” se evidenciaban ciertos cuestionamientos a los roles de género: las pautas amorosas de las muchachas, como las de sus compañeros varones, empezaban a abandonar los elementos protocolares tradicionales centrados en el matrimonio –flirteo, festejo, noviazgo y casamiento– para comenzar a protagonizar prácticas que apelaban a una cierta naturalización o vinculaciones más relajadas.¹⁹ Este cambio respondía a la importancia que la mujer iba experimentando en la esfera laboral y a los cambios relacionados con las decisiones que tomaba sobre su cuerpo gracias a la pastilla anticonceptiva produciendo nuevos estereotipos femeninos.²⁰ Sin embargo, estas “novedades generacionales” chocaban con los discursos y prácticas represivas de la dictadura militar instaurada en 1966 por Juan Carlos Onganía.²¹ Esta tensión, entre elementos novedosos y tradicionales dentro de la cultura argentina, se daba en un marco de efervescencia política provocada por distintos conflictos que venían desarrollándose desde 1955 –resistencia peronista, “laica o libre”, entre otras–. Alineándose bajo la izquierda peronista o simpatizando con la izquierda de tendencia trotskista, comunista o maoísta muchos jóvenes de clase media y simpatizantes de la teología de

la liberación, entusiasmados por las luchas clasistas de base, se involucraban con las organizaciones armadas de la época que adquirirían mayor prestigio a partir de la Revolución Cubana de 1959 y por el contexto represivo imperante.²²

De manera similar a muchos de sus compañeros de generación, ambos realizadores se volcaron a la participación política. Los dos intentaron aportar a la causa revolucionaria desde su propio arte. Por esta razón ambos, fundaron grupos de cine alternativo al comercial o “contra cine”. Mientras que Fernando “Pino” Solanas organizó su grupo *Cine Liberación* cercano políticamente al movimiento peronista de izquierda,²³ Gleyzer fundó el *Cine de la Base* cercano al Partido Revolucionario de los Trabajadores –PRT– y el Ejército Revolucionario del Pueblo –ERP–.²⁴ Este detalle dará como resultado diferencias en las narraciones románticas y las figuras producidas por ambos grupos como veremos más adelante.

A pesar de sus diferencias políticas los dos grupos de realizadores parecen tener una misma influencia en cuanto a lo cinematográfico: el formato documental que había sido impulsado entre otros por Fernando Birri en la Universidad Nacional del Litoral.²⁵ Birri pensaba el cine documental como un arma de contra información y activismo político. En el manifiesto de Santa Fe, el realizador de obras como *Tire dié* de 1960 proponía que el cine documental debía representar la realidad:

...como la realidad es y no puede darla de otra manera, (esta es la función revolucionaria del documental social en Latinoamérica) y al testimoniar como es esta realidad [...] reniega de ella.²⁶

Hacia finales de la década del 60 el grupo *Cine Liberación* –integrado además de Solanas por Gerardo Vallejos y Octavio Getino– se forma con la presentación pública de *La hora de los hornos* en la IV Muestra Internacional del Cinema Novo, en Pesaro, Italia en mayo de 1968. Esta película era un documental que se pensaba para el análisis y la discusión política de gran peso en la época. Raymundo Gleyzer, por su parte, también dará un salto de calidad importante a su trabajo orientado al compromiso político, mediante el documental *México la revolución congelada* de 1969. Sin

embargo, la preferencia por el formato documental comenzará a cambiar en los tempranos 70.

Las razones por las cuales se produce este giro de formato pueden entenderse si profundizamos los temas que ambos realizadores querían abordar dentro de las películas analizadas. Luego de un diálogo con el director holandés Joris Ivens en París –en el que les había hecho notar la importancia de la problemática de la influencia de los sindicatos en la política argentina– Gleyzer y Álvaro Melián se propusieron elaborar un filme sobre la burocracia sindical. El obstáculo con que se encontraron fue que el formato documental no podía representar la problemática de forma clara y sencilla.²⁷ Por esto, se optó por el terreno de la ficción. Este formato permitió sortear ciertos problemas que se comenzaron a evidenciar con el documental como el discurso pre fijado, pero además era permeable a la utilización de recursos del cine melodramático posibilitando llegar a las bases de manera más directa. Según Jorge Giannoni:

...Raymundo hacía una propuesta de cine político desde la ficción. Tenía la teoría de que la gente, a nivel popular, sobre todo en ese período de la Argentina, estaba habituada a tener relatos ficcionados, que lo documental llevaba mucha información [...] Sabemos que trabajar más de una hora con información es difícil porque el espectador se sobresatura.²⁸

Planeada e iniciada su producción desde 1971 *Los hijos de Fierro* tuvo que ser completada en el exilio de Solanas, debido a la violencia represiva del contexto político argentino, para recién poder ser exhibida en nuestro país durante 1984. Al igual que *Los Traidores* se optó por un formato ficcional debido a que el objeto del filme es la representación del “ser peronista” que podríamos vincular a la noción de estructura del sentir de Raymond Williams.²⁹ Para Pablo Piedras, en este filme: “El cine político urgente de contra-información y agitación, se convierte con el paso a la ficción en un grupo de representaciones y reflexiones poéticas, metafóricas y alegóricas sobre el pasado y el presente del país”.³⁰ De esta manera también el *Cine Liberación*, al evidenciar los límites del formato documental para abordar ciertos temas y su efectividad para llegar a las

bases, se volcó a la ficción. Es en ese formato en donde las tramas románticas forjaron representaciones masculinas enmarcadas en el enfrentamiento de un “ellos” y un “nosotros”.³¹

Las tramas de los filmes: la constitución de un “nosotros”

Los traidores relata la historia del sindicalista Roberto Barrera –interpretado por Víctor Proncet– exponente de la burocracia sindical del período que debe enfrentar a una creciente tendencia de base combativa dentro de su sindicato. El filme parte el relato en dos: por un lado, el plan de Barrera para anular a la oposición, la organización de ésta y su “toma de conciencia” que acabará con el propio Barrera; por el otro, la historia de traiciones realizadas por el protagonista desde sus comienzos en el sindicalismo. En su autosequestro, acompañado por su amante Paloma –Susana Lanteri–, Barrera reconstruye, a través de recuerdos, su trayectoria desde sus inicios como un obrero participante de la resistencia a la dictadura de 1955 hasta su ascenso y traición al movimiento dentro del sindicato durante los 60.

En este *flashback* que propone Gleyzer el cuerpo masculino se presenta de dos formas: una vinculada al lujo, al placer y al poder, performance característica de los dueños de la fábrica y de su interventor Benítez –Lautaro Murúa– y otra vinculada al trabajo y la militancia correspondiente a la oposición obrera. El cuerpo de Barrera es una bisagra entre ambos estilos masculinos: algunas escenas lo muestran manchado de grasa trabajando en la fábrica desempeñándose como delegado –en sus primeros años en el sindicalismo– mientras en otras aparece de traje negociando una lista de despidos en la casa de los dueños de la fábrica o en la cama con su amante. El cuerpo de los delegados de base combativos, por su parte, aparece pocas veces en la fábrica, de hecho las únicas veces en que se los ve en dicho recinto es realizando una medida de fuerza: la toma del establecimiento. Así el cuerpo masculino de la oposición de base, si bien aparece vinculado al trabajo –en las primeras escenas correspondientes a la toma se los ve de mameluco– sobre todo lo está a las luchas sociales del momento y a la militancia.

Con respecto a esto último, es la militancia la que le da una cualidad importante a la figura

masculina: la voz. En una extensa escena se representa una reunión de la tendencia clasista en la casa de uno de sus integrantes en donde discuten las mejores estrategias para combatir a la burocracia sindical. La voz en dicha escena cumple un “función didáctica” en la formación del militante –dentro y fuera del filme– como puede verse en el discurso de José Rosales integrante del grupo clasista cuando afirma:

...la única manera de enfrentarlos es organizándose desde abajo [...] no siempre tenemos que aguantar el verticalismo y no solo para pelear por un aumento sino por cualquier otra cosa la lucha económica y la política es una sola [...] tenemos que ponernos al frente de las luchas eso en la próxima asamblea lo tenemos que hacer.

Este discurso está atravesado por las palabras de sus compañeros: “¿y cómo pensás hacer para llegar a la gente?” a lo que otro más joven afirma “con volantes, tengo un amigo que tiene un mimeógrafo.” En esta escena el discurso “didáctico”, para el espectador está en medio de un diálogo que resalta el carácter plural de la salida propuesta por Gleyzer. A través de la voz puede convencer, educar y, en ocasiones, ganar asambleas. Es este recurso, exclusivamente masculino en los filmes, el que puede volverse el vehículo de importantes enfrentamientos entre varones: esta especie de “duelo viril” en *Los Traidores* se puede evidenciar en una escena en la que Barrera quiere imponer un paro que beneficiaría a la patronal y la oposición interviene. En el momento en que el sindicalista llama al paro, el delegado Rosales expone y ataca:

...compañeros todos sabemos que los salarios representan hambre, como dice Barrera, pero también sabemos todos que un paro en estos momentos sería de gran beneficio para la patronal que tiene los galpones abarrotados de mercadería. Nosotros [...] nos preguntamos ¿Por qué ese paro no lo hicimos hace más de dos meses? Compañeros: esta es una nueva maniobra de Barrera que ya no es un obrero...

Inmediatamente se conforma un enfrentamiento entre los delegados hasta que Barrera contraataca –mediante un plano medio se lo muestra iracundo mirando a cámara, con un retrato de Perón detrás de su silla que parece remarcar la posición oficial del discurso del

sindicalista (**Fig.1**) – exclamando: “lo que pasa es que estos agazapados están contra Perón y el movimiento y lo que no vamos a permitir en este sindicato es cambiar la bandera azul y blanca por el trapo rojo” para terminar gritando: “porque hay peronistas y peronistas”.³²



1- Víctor Proncet, Álvaro Melián y Raymundo Gleyzer, Los traidores, 1973 Grupo Cine de la Base. Duración: 114 minutos, color. Barrera en asamblea sindical.

Finalmente, luego de la asamblea, Rosales será asesinado al volver a su casa por una patota del sindicato. Esta violencia es un ejemplo del operar de las bandas paraestatales que intervienen en los conflictos internos del sindicato. Este accionar violento se incrementará gracias a la maniobra de Barrera sometiendo a los integrantes de la oposición a encierros ilegales y torturas.

A pesar de la victoria del sindicalista, una vez acabada la farsa de su auto-secuestro, el protagonista terminará siendo asesinado por un grupo guerrillero desprendido de la oposición de base –muchos de los participantes más jóvenes de las reuniones del grupo aparecen empuñando los fusiles–. De manera sintetizada ese cuerpo que se presenta al principio del filme tomando fábricas y adquiere voz tornándose militante, en el epílogo del filme, decanta en “el joven guerrillero”: ese cuerpo juvenil empapado por el paradigma guevarista que está

...encarnado en un varón, héroe cotidiano y líder de las masas, cuyo destino estaba signado por la construcción del socialismo. Poco de eso remitía a sus relaciones íntimas, enmarcadas presumiblemente, además, en una heterosexualidad difícil de

discutir públicamente en esos momentos.³³

Por su parte, *Los hijos de Fierro* se centra en un relato épico sobre el peronismo de izquierda. Dicha épica se da mediante una reinterpretación de la obra de José Hernández que ya había tenido su versión cinematográfica en 1969 de la mano de Leopoldo Torre Nilsson. A través de la utilización de un formato ficcional, la película cuenta los hechos ocurridos desde la caída de Perón hasta su vuelta caracterizando al político como Martín Fierro y a las diversas tendencias de su movimiento como sus tres hijos: hijo mayor, Andrés Bendel –Julio Troxler–, hijo menor, Santiago Almeira –Antonio Almejeiras– y Picardía, Cirilo Fuentes –Martiniano Martínez–. Así, según Tzvi Tal, el filme:

...toma la fuente literaria para construir la épica de la izquierda peronista, descripta como columna central de la identidad nacional, y la imagen del gaucho indoblegable que sirvió como símbolo del liderazgo de Perón.³⁴

Se trata de una narrativa que une mito y realidad: la historia de Martín Fierro, ese héroe caído en desgracia que emprende un viaje de ida y vuelta de la sociedad del siglo XIX es análoga a la historia del movimiento peronista y su líder en el siglo XX obligados al exilio y la resistencia, para finalmente regresar. Si en la obra original de Hernández el regreso significa una redención hacia la sociedad –que implica un abandono de la violencia–³⁵ en Solanas el regreso es sinónimo de revolución. Solanas presenta cuerpos masculinos vinculados al trabajo dentro de las fábricas: en las primeras escenas los protagonistas aparecen involucrados en las luchas obreras durante la época de la intervención de los sindicatos. Se trata de los tiempos de la “Ida” de “Fierro-Perón” al exilio y su mensaje de resistencia a sus hijos. Este juego narrativo se refuerza con la yuxtaposición de las imágenes urbanas vinculadas a los hijos de fierro –el movimiento peronista en resistencia– con imágenes del gaucho –el líder– galopando por la pampa o escapando de las tropas militares.

Ante el fracaso de la primera medida que llevan a cabo –la toma de una fábrica– los hijos de Fierro establecen nuevas estrategias basadas en la organización y en el sabotaje. Los sindicatos son intervenidos y Vizcacha –Jorge de la

Riestra— pasa de ser un gaucho ventajero a un burócrata sindical cercano a la administración del gobierno militar. Con la legalización de los sindicatos se produce una victoria que, sin embargo, trae consigo el problema de la burocratización y el peligro de la traición al movimiento por parte del sindicalista Pardal — César Marcos—. Es Vizcacha, ese personaje externo al movimiento, el que aconseja a Pardal “cuidar su pellejo” intentando alejarlo de los mandatos del líder. Esta etapa marca el comienzo de divisiones, desaconsejadas por el “padre”, dentro del movimiento peronista.

Finalmente con los estallidos sociales correspondientes al Cordobazo de 1969 comienza “la vuelta” del líder y su posterior victoria. La metáfora se plasma en la imagen y el sonido: luego del cartel con la leyenda “La vuelta” se puede ver al “gaucho Perón” enfrentando a una tropilla mientras se escucha su voz recitar el primer verso de la segunda parte de la obra de Hernández. Es interesante como el relato engancha el verso de Hernández: “Atención pido al silencio/y silencio a la atención/que voy en esta ocasión/si me ayuda la memoria/ a mostrarles que a mi historia/ le faltaba lo mejor”³⁶ con frases como “Es la hora de los pueblos” realizadas por el propio Juan Domingo Perón, aunando la voz del líder histórico con la del personaje mítico en una voz en *over* que impone el carácter épico-mítico del relato.

En este relato tenemos, por un lado, el cuerpo del gaucho, con su dualidad de delincuente y prócer³⁷ que parece servir para interpretar —por parte del director— la figura y el rol de Juan Domingo Perón durante las décadas del 60 y 70. Se trata del “héroe errante” que, caído en desgracia —golpe del 1955— es forzado al exilio para evitar un derramamiento de sangre. Desde su destierro el “padre” —vinculación que el filme hace mediante la metáfora presente en su título— da consejos a sus hijos: su voz contribuye a crear una idea de presencia durante todo el filme. Aquí, al igual que en *Los traidores*, la voz es central para la figura masculina, pero mientras que en la obra de Gleyzer la voz oficial —la que porta las ideas políticas que los realizadores quieren transmitir— emerge de un debate representado en la extensa escena de la reunión de la tendencia clasista, en el filme de Solanas lo hace mediante las instrucciones que el líder dicta a través de la voz

en *over*. No obstante lo cual, ciertas escenas presentan la voz masculina dentro de debates: en el momento de las fisuras dentro del movimiento se puede ver al hijo mayor, el hijo menor y el negro —Juan Carlos Gené— discutir las directivas que su líder proponía: hacer las paces con Pardal y unificar el movimiento.

Si el cuerpo del líder representa la unión de un pasado mítico y el presente —gracias a la vinculación de Perón con Fierro— portando la “memoria popular”, el cuerpo de sus hijos pone en escena al hombre trabajador que resiste y trabaja. Desde los primeros tramos del filme podemos ver a Picardía en medio de una asamblea de base dentro de la fábrica (**Fig.2**), al hijo menor trabajando con las máquinas ante la mirada del “calculista” que mide el “rendimiento” de cada trabajador y al hijo mayor en su difícil reinserción social luego de una estadía en la cárcel.



2- Fernando “Pino” Solanas, *Los hijos de fierro*, 1975, Duración 125 minutos. Blanco y Negro. Picardía en asamblea de base fabril

En estas escenas iniciales los tres hijos se presentan mediante sus voces —mediante el recurso de voz en *over*— su vida es relatada por ellos mismos acompañando las escenas en las que se presentan. Estructura que comparte con la segunda parte de la obra de José Hernández “La vuelta de Martín Fierro” de 1879.

Este cuerpo relacionado al trabajo y a la resistencia también es vinculado al rol paterno. La familia macro, el movimiento, contiene a las familias micro representadas por los hijos de Fierro y sus esposas. En esta estructura el varón tiene el papel principal mientras que la mujer es su “apoyo cotidiano”. En un tramo del filme la voz en *off* del testigo — Aldo Barbero— afirma:

“sería injusta la memoria si no dice, por lo menos, las mujeres resistieron en el trabajo y la casa y encendidas como brasas a sus hijos sostuvieron” para luego refiriéndose a la esposa de Picardía: “yo recuerdo que me dijo: mi lucha es poner la mesa”. Es interesante cómo las figuras femeninas no hablan por sí mismas, como sí lo hacen los varones. Es el locutor –el testigo– el que reproduce su voz. Así se construye una representación femenina vinculada al mundo doméstico y dependiente, omitiendo la creciente participación de las mujeres en la esfera laboral y la política por aquellos años.³⁸

Será con el encuentro de los hijos con “su padre” que el filme marcará la victoria del pueblo sobre la dictadura y su final. El cuerpo de la militancia revolucionaria –peronista o de izquierda– se presenta como mítica en el filme de Solanas e histórica en el de Gleyzer. Sin embargo, en ambos filmes la lucha transformará al trabajador en un guerrillero –en la película de Solanas el hijo mayor es el que carga con un fusil simbolizando la tendencia armada del movimiento– este “camino” por el cual transita el cuerpo masculino parece llevar innegablemente a la victoria, se trata de un cuerpo para el sacrificio, que se proponía como modelo revolucionario oponiéndose al cuerpo del deseo.³⁹ Las escenas de torturas y tormentos representan la gran prueba de dicho cuerpo o dicho de otra manera: el martirio del cuerpo – que representa a todo el pueblo en su carne– en su “larga marcha hacia la victoria”.

Las escenas de tortura. La hora de la prueba

El diccionario de la Real Academia Española define martirio de cuatro formas:

...1.m Muerte o tormentos padecidos por causa de la religión cristiana. 2.m Los sufridos por cualquier otra religión, ideales, etc. 3.m Dolor o sufrimiento, físico o moral, de gran intensidad. 4.m Trabajo largo y muy penoso.⁴⁰

Anteriormente habíamos advertido que la representación de torturas y tormentos tenía antecedentes dentro del cine argentino, sin embargo, bajo el influjo del cine político adquieren un nuevo significado que, de alguna manera, incluye las definiciones otorgadas por el diccionario.

Quizás, el movimiento peronista de izquierda, gracias a su cercanía con los sectores progresistas de la iglesia católica⁴¹ –los Sacerdotes del Tercer Mundo– fue el que más haya interpretado la entrega revolucionaria en sentido a las dos primeras definiciones del término otorgado por la Real Academia. En un artículo de la revista *Cristianismo y Revolución*, publicación vocera de ese sector político social por aquellos años, puede leerse un análisis de la trayectoria del párroco colombiano Camilo Torres que, habiendo dejado los hábitos para alistarse en la lucha armada de su país, fue asesinado en 1966 por el ejército colombiano. Según el artículo el sacerdote era:

...mártir y el signo de la Liberación o Muerte continental. Torres resolvió su sed de justicia en la lucha armada porque comprendió que la oligarquía cerraba todos los caminos y, acabados sus recursos, enfrenta al pueblo con la violencia. Camilo señala el camino evangélico en la lucha de la liberación de nuestros pueblos.⁴²

En el filme de Solanas la violencia descargada sobre los militantes peronistas está vinculada a la aplicada por el binomio “Oligarquía-Imperialismo” sobre el pueblo. Esta agresión se representa sistemática e histórica durante las primeras escenas junto con el relato de la historia trágica del país –en su lucha con las “fuerzas imperiales” primero españolas, luego inglesas y por último norteamericanas– se ven imágenes de persecuciones de campesinos por soldados a caballo, ahorcamientos, violaciones a mujeres y decapitaciones. En una escena mediante un plano general aparecen las tres cabezas de los hijos de Fierro clavadas en picas. Así, el filme produce una sensación de continuidad entre el histórico martirio del pueblo y el del movimiento peronista en donde el cuerpo masculino es protagonista. En esta sucesión de escenas, es decapitado, fusilado y ahorcado –en un plano contrapicado se ve a un grupo de campesinos colgando de un árbol– mientras se escucha la voz de Fierro-Perón decir:

...estas banderas –se refiere a las tres banderas peronistas de la independencia, la justicia y la soberanía– encierran las memorias de las viejas luchas, anhelos y sacrificios

que habremos de continuar [...] y si aquí mi queja brota con amargura consiste en que es muy larga y muy triste la noche de la derrota. El enemigo querrá forzarnos al olvido pero nosotros forjaremos la memoria.

Será el hijo mayor el que siendo secuestrado recibirá la violencia de los grupos represivos del régimen de Onganía. En una escena el cuerpo de Troxler⁴³ es golpeado por un grupo de policías dentro de un sótano y poniéndole una pistola debajo del mentón uno de sus secuestradores le dice “mira lo que te pasó por no hablar”, la boca del detenido exhibe un hilo de sangre. A continuación mediante una cámara subjetiva – desde el punto de vista del personaje– se ve a los secuestradores increpándolo para que hable. En el encierro el hijo mayor afirma “mi mayor miedo no era a la tortura sino a delatar”. Es en sus reflexiones que podemos ver cómo se interpretaba la tortura como la más dura de las pruebas que un revolucionario puede atravesar: “el temor a no poder resistir”, sigue reflexionando el personaje, “comenzaba mi prueba”:

...ellos no sólo buscaban información sino convertirme en delator, quebrarme como militante, querían demostrarme que era imposible resistir a la tortura. Toda mi defensa era mi voluntad de cansarlos, ganar tiempo, confundirlos, repetirles cien veces las mismas cosas.

Estas palabras son acompañadas por un plano secuencia en el que se ve al hijo mayor con una bolsa negra en la cabeza siendo llevado por sus captores a la sala de tortura. Toda la sesión se representa a distancia mediante un plano general donde el cuerpo de los torturadores tapa la mayor parte del cuerpo torturado. Sin embargo, ciertas partes de éste se evidencian cuando reacciona al choque eléctrico de la picana. La escena nos hace entender que la picana toca el pecho del detenido y sus genitales mientras uno de los torturadores pone una almohada en su cara para atenuar sus gritos. Luego la cámara capta las luces que alumbran el calabozo para bajar a los excrementos que reposan en un rincón. Inmediatamente y mediante un ascenso de la cámara se ve el cuerpo de Troxler estaqueado en el piso (**Fig.3**) –como se hacía durante el siglo XIX– en ropa interior atado mientras su voz en *over* afirma:

...jamás mi lengua podrá expresar cuanto he sufrido en ese encierro metido [...] adentro mismo del hombre se hace una revolución metido en esa prisión, tanto no mirar nada, le nace y queda grabada la idea de la perfección.

Estas palabras, junto a la imagen tomada en panorámica del cuerpo del hijo mayor estaqueado, parecen asimilar esta tortura a la crucifixión y a un renacer del personaje.



3- Fernando “Pino” Solanas, Los hijos de hierro, 1975, Duración 125 minutos. Blanco y Negro. Hijo Mayor estaqueado en centro de torturas

Sobre el cuerpo femenino también se descarga la furia de la tortura: la mujer del hijo menor es sorprendida por un grupo de tareas policial que, al allanar su hogar, encuentra armas. Inmediatamente, la traumática experiencia es reproducida por la propia Alma –Mary Tapia– cuando un juez le toma declaraciones luego de recibir los tormentos. La escena divide las imágenes en dos: la del interrogatorio, con el juez durante la denuncia, entre sollozos de la mujer y las imágenes de la tortura. Cuando la mujer exclama “¿usted es el juez? Ayúdeme por favor ellos me torturaron me llevaron de mi casa tiene que avisar a mi familia, me pusieron la picana, me siento mal...” Surgen imágenes de un grupo de hombres que, desde un plano general elevado, tiran a la mujer en la cama dentro de un sótano oscuro. Si bien no hay detalle, se puede ver el cuerpo de los torturadores y parte del cuerpo de la joven estremeciéndose por los choques –de manera similar a las escenas del hermano mayor–. Luego, el grupo de hombres la toma y la encierra en un pequeño armario

para posteriormente sacarla y continuar con las torturas.

Tanto el cuerpo masculino como el femenino parecen ser objeto del tormento pero, ¿qué diferencia encontramos entre uno y otro? La diferencia es que en el caso de la mujer se relata lo ocurrido con desesperación –entre llantos– y sin ninguna referencia a la actividad militante o al “ser militante”, mientras el varón torturado – el hijo mayor– interpreta y es resignificado por la tortura. El hombre como militante se resiste y vence a sus torturadores –no delatando– y además adquiere una “idea de la perfección” aludiendo al sacrificio y al dar la vida. La mujer sólo es una “cautiva”, víctima pasiva del poder. Aquí podemos evidenciar como el sentido común machista de la época no permitía elaborar una figura femenina militante independiente a pesar de que la participación de las mujeres en la militancia había crecido exponencialmente.⁴⁴ Si el militante varón es un sujeto que reflexiona y desafía a sus torturadores –engañándolos, resistiendo y no delatando– la mujer se presenta como un objeto secuestrado por el poder –el rol pasivo de una cautiva que también se le adjudica al principio del filme al cadáver de Eva Duarte de Perón– que solo puede ser liberada cuando su pareja la rescata de su encierro. Coincidimos con Tzvi Tal cuando afirma que: “la película refleja una visión conservadora que niega a la mujer la posibilidad de transformarse en sujeto histórico y de participar activamente en las luchas sociales.”⁴⁵ Esta especie de desajuste entre la figura de la mujer en los filmes y las militantes de las agrupaciones políticas de la época pudo deberse a que, a pesar de la activa participación femenina en la política, su espacio dentro de las organizaciones estuvo siempre vinculado a los trabajos de cuidado e higiene y alejadas –a pesar de que muchas participaban de la lucha armada– de los espacios directivos de las agrupaciones. Andrea Andújar en este sentido señala que:

...por mucho empeño que las militantes pusieran en ocultar comportamientos y aptitudes asociadas a su sexo –como la “sensibilidad” o la importancia de los vínculos de pareja en la vida cotidiana–, se privilegiaban una y otra vez aquella “cualidades femeninas” que vinculaban a las mujeres con la capacidad cuidadora y maternal y con el rol de la compañera marital.⁴⁶

Quizás las figuras femeninas de los filmes representen esa expectativa de las organizaciones políticas para con sus militantes mujeres. Expectativa que pudo haber sido resignificada o matizada por las espectadoras de los filmes como problematizaremos más adelante.

Con respecto al filme de Gleyzer la violencia se hace explícita desde la primera escena: a partir de una toma subjetiva podemos apreciar como un grupo de hombres golpean a un personaje que se desconoce su identidad y, a través de una cámara subjetiva (ocularización interna), el espectador es impulsado a identificarse con el que está siendo agredido. Esta agresión es retomada más adelante en el filme, luego de la escena de la asamblea en el sindicato, desde otro ángulo –plano medio, corto y detalle– dejándonos saber que el agredido –antes detrás de cámara– era José Rosales. La película representa así los mecanismos represivos del propio sindicato que luego se asociarán con los estatales. Al montar la farsa del secuestro, la oposición es acusada por el hecho y comienza a ser perseguida por la policía. Diversas escenas muestran detenciones callejeras, allanamientos ilegales y destrozos de viviendas, para dar paso a una escena dentro de lo que parece un centro de detención ilegal, en la que el torturador se presenta haciendo huevos fritos mientras traen a un miembro de la oposición. Al mismo tiempo que atan al joven obrero, el torturador degusta su comida mirando la escena de parado. **(Fig.4)**



4- Victor Proncet, Álvaro Melián y Raymundo Gleyzer, Los traidores, 1973 Grupo Cine de la Base. Duración: 114 minutos, color. Delegado de base siendo torturado.

El joven es atado a una camilla y el torturador se acerca y le pregunta: “¿Sos vos el que secuestró a Barrera?, ¿Quién más integra tu grupo?, ¿Quién decidió la ocupación de FIPESA?”. De fondo se escucha la radio, para tapar los gritos de los secuestrados. El cuerpo del obrero se presenta desnudo mediante un plano medio. A diferencia del filme de Solanas la tortura es representada con detalles: los torturadores lo golpean y luego aplican la picana, el cuerpo se retuerce de dolor y los gritos se desprenden de la boca amordazada, en ese instante en la radio comienza a sonar el tema de la banda de rock Pescado Rabioso *Postcrucifixión*. Al sacarle las mordazas el torturado afirma “no sé... no sé nada” manteniéndose fiel a sus compañeros, lo que produce la ira del torturador que continúa aplicándole descargas eléctricas. En un momento, ante la descompostura del detenido, un médico se hace cargo y comienza a hacerle masajes cardíacos mientras le aconseja que hable, luego el torturador regresa y grita “¡carajo hablá!” e irrumpe un plano medio en el cual se ve a Barrera y Paloma reposando en la cama luego de tener relaciones. El paso de una escena a otra, al igual que la figura del torturador degustando la comida antes de torturar al obrero, podría interpretarse como la brutal diferencia entre el cuerpo del placer y el cuerpo del sacrificio. A pesar de las diferencias en ambos filmes los torturados logran no delatar a sus compañeros. Así se construye una asociación entre el cuerpo del sacrificio y la figura masculina casi infalible.

Algunas aproximaciones al problema de la recepción

Ambas películas fueron concebidas pensando en un espectador empapado en las luchas y conflictos sociales de la época. ¿Cómo evaluar su recepción? En la obra *La voluntad* de Eduardo Anguita y Martín Caparrós puede leerse la reconstrucción del testimonio de Elvio Vitali militante vinculado a un grupo de la Juventud Peronista –el Frente de Acción Nacional– que asiste a una reunión clandestina en 1971 donde se proyectaba *La hora de los hornos*:

El Viernes, la docena de asistentes se repartía en varios taxis y salía hacia un departamento desconocido. A Elvio le habían dicho que, durante el viaje, bajara la cabeza para no saber adónde estaba yendo: era una experiencia de la

clandestinidad, excitante y un poco asustante. [...] En el living del departamento habían corrido los muebles para hacer lugar, y alguien manipulaba un gran proyector de 16 milímetros. El aire estaba lleno de humo y olores y cuerpos apiñados, Elvio siguió cada momento de la película con ansiedad y furia. Cuando terminó, después de los siete minutos de plano fijo del Che muerto, estaba dispuesto a hacer lo que fuera necesario, todo lo que pudiera. Y se sentía más peronista que nunca.⁴⁷

Este tipo de proyección era un objetivo estratégico en sí para el cine político. Mariano Mestman ha indagado sobre la forma en que *La hora de los hornos* fue exhibida con este propósito a diferentes sectores sociales. Gracias a un documento de la unidad de exhibición del *Cine Liberación* de Rosario de 1970, Mestman evidencia cómo se priorizaba la parte uno del emblemático filme para “trabajar” con los sectores intelectuales y la parte dos para los sectores obreros.⁴⁸ Si bien la realización de este tipo de exhibiciones se fue complicando a medida que avanzaba la década del 70 –debido a la creciente represión–, el grupo *Cine de la Base* también supo trabajar de diversas maneras para proyectar *Los Traidores* de manera clandestina, según Juan Greco:

Empezamos a trabajar en dos líneas. Por un lado estaban las proyecciones “pequebú”, que se hacían entre la clase media, cobrando una colaboración. Íbamos a Barrio Norte, se juntaban cuarenta personas, pasábamos la película y después, por supuesto, había whisky, masitas y en el debate todos tenían pipa. [...] Por otro lado, estaban las villas y los barrios obreros. Nosotros teníamos contacto con una villa que está en el Camino Negro, atrás de Banfield, cerca del puente La Noria. Había seis hermanos tucumanos muy militantes. Fuimos varias veces [...] Nos cuidábamos mucho, respetábamos, porque la mayoría de la gente era peronista. Ahí veías el valor de “los traidores”: la gente se identificaba, identificaba a los personajes, se hacían discusiones políticas hermosas. Nosotros no capitalizábamos esa acción, la capitalizaba la gente.⁴⁹

Con el primer testimonio queda claro que este tipo de filmes estaban destinados a un público –heterogéneo en cuanto a su procedencia social– que rodeaba a los grupos políticos y que, en ocasiones, podía tomar la decisión de integrarse a ellos luego de verlos. Con el segundo testimonio surge el problema de la identidad peronista con la que el filme *Los traidores* entra en tensión. Es decir, a pesar de que su mensaje distaba bastante de las proclamas de los grupos peronistas de la época, la obra de *Cine de la Base* se cuida mucho de condenar dicha identidad y en cambio acerca su discurso clasista a un peronismo difuso –esto se ve claramente en la reconstrucción que hace el filme de la resistencia peronista y de la constante disputa por la identidad del movimiento que acontece en ciertos tramos–.⁵⁰

De forma general podemos decir que la idea del debate posproyección era una forma de que el espectador terminara la película y eligiera lo que le servía y lo que no. Si estamos de acuerdo con Mirta Varela de que “...son, por lo tanto, las comunidades interpretativas, más que el texto, o el lector, las que producen el sentido y quienes son responsables de la emergencia de los rasgos formales”,⁵¹ podemos decir que es en esos actos donde evidenciamos a las comunidades interpretativas que por aquellos años completaron las obras. La idea de “hacer todo lo que pudiera” que aparece en el testimonio de Vitali se asemeja bastante a la noción de dar la vida que aparece en la retórica de los Sacerdotes del Tercer Mundo en el funeral de los Montoneros y en el artículo de *Cristianismo y Revolución* evidenciando que la noción de martirio podría haber estado presente en las ideas de los espectadores imaginados de ambos filmes. El potencial y el término “imaginado” son utilizados porque *Los hijos de Fierro* no pudo ser exhibida durante los 70 debido al convulsionado contexto político que culminará con el proceso genocida de 1976. No obstante pensamos que el tipo de espectador que se describe en el testimonio de Vitale pudo haber sido imaginado por Solanas a la hora de realizar la película. Según Franco Casetti todo filme presenta rasgos que prefiguran a un espectador modelo.⁵²

En este sentido: ¿qué finalidad cumplen las escenas de torturas? En *Los Hijos de Fierro* parece imperar cierto adoctrinamiento sobre como afrontar –siempre desde lo masculino– la

tortura. Toda la escena es acompañada por la voz en *over* del hijo mayor que parece contarle al espectador su estrategia ante los torturadores –confundirlos, contarles una y otra vez lo mismo– para terminar relatando su esclarecimiento a partir de dicha prueba, como el personaje mismo la califica. Tomando la idea de Mulvey de la identificación de la mirada masculina con la figura masculina podríamos pensar que dicha escena inspiró una identificación entre la figura del militante y el espectador –cercano a los grupos políticos de la época– produciendo un modelo viril militante. La misma relación encontramos para *Los traidores* aunque la ausencia de la voz en *over* impide al espectador acceder a los pensamientos del torturado. Sin embargo, la negativa del joven a delatar a sus compañeros y las imágenes del cuerpo retorciéndose de dolor reproducen una imagen martirizada. De hecho en un apartado de un documento interno del PRT-ERP titulado *Moral y disciplinamiento* puede verse cómo el momento de la tortura es el momento exacto de la prueba de las “calidades” del militante:

Lo que en la práctica cotidiana aparecía como defectos menores de compañeros aparentemente excelentes se revelará en esos momentos en toda su magnitud, como el verdadero cáncer de cualquier organización, la lacra [...] el militante que teme perder la vida, resultar herido o mutilado física o mentalmente se convierte en un peligro para la organización; puesto que retrocede ante el fuego enemigo (y) delata ante la tortura.⁵³

Con estos conceptos en mente, el cuerpo de ese joven obrero que se niega a declarar ante la tortura se vuelve un cuerpo de sacrificio al servicio de la revolución. El carácter viril como atributo exclusivamente masculino parece desprenderse del hecho que las escenas vinculadas a torturas sobre cuerpos femeninos carecen de la reflexión militante y en el caso de la película de Gleyzer directamente no existen.⁵⁴ No se trata de representaciones masculinas omnipotentes sino de “héroes” que logran superar la “prueba” –no delatando– forjándose así un modelo de militante masculino.

Estos sentidos se refuerzan al incluir dichas escenas en la totalidad de las tramas construidas por las dos películas: en ambas hay un grupo de trabajadores que resisten las medidas

patronales y de represión realizando acciones concretas, esto produce la reacción tanto de los mecanismos de represión estatales –en *Los hijos de Fierro*– como de los sindicalistas para estatales –en *Los traidores*–. Esta reacción provoca un capítulo más de la represión y la violencia sobre el cuerpo de los militantes –y a través de ellos a todo el pueblo que pone entre paréntesis la virilidad de ese cuerpo trabajador, vanguardia de la lucha contra el poder. Por último se produce el contraataque y la victoria del pueblo, con la vuelta de “Fierro-Perón” en el filme de Solanas y con la conformación de las “fuerzas guerrilleras argentinas” [sic] que, asesinando a Barrera, se ponen a la vanguardia de la lucha de calles en *Los traidores*. A pesar de la crudeza de las imágenes de la tortura, los desenlaces de ambas películas parecen dar una sensación de “prueba superada” para el militante y para el espectador que se identifica con él.

No obstante, es necesario matizar lo propuesto teniendo en cuenta los postulados de Teresa de Lauretis con respecto a la posibilidad de identificación de la espectadora con las figuras masculinas. En palabras de la autora:

...podríamos decir que la espectadora se identifica tanto con el sujeto como con el espacio de la trayectoria narrativa, [...] Esta forma de identificación apoyaría las dos posturas del deseo, tanto la activa como la pasiva: deseo del otro y deseo de ser deseado por el otro.⁵⁵

Pero la autora remarca que esa dualidad de la identificación es la que “seduce” a la espectadora para que acepte su rol pasivo. ¿Qué posibilidades de elaboración simbólica podrían estar presentes en la identificación de la militante con el sujeto épico –varonil– de la militancia?, ¿de qué manera esa identificación podría poner en cuestión los roles tradicionales femeninos y, por consecuencia, los masculinos? Si bien estas preguntas exceden el marco del presente artículo parece interesante especular que esta insistencia en el protagonismo varonil, además de ser producto del discurso oficial de las organizaciones político-armadas de la época, haya sido el vehículo por el cual las películas constituían una norma heterosexual masculina para mantener al margen los posibles desbordes de género provocados por la participación

femenina en dichas organizaciones –¿en roles masculinos o ejerciendo otra masculinidad?– pero que mediante la identificación –y mediante la práctica cotidiana de las militantes dentro de las organizaciones políticas– dicha norma estuvo sujeta a una tensión. En palabras de la filósofa Judith Butler:

Esto de “ser hombre” o “ser mujer” son cuestiones internamente inestables. Están siempre acosadas por la ambivalencia precisamente porque toda identificación tiene un costo, la pérdida de algún otro conjunto de identificaciones, la aproximación forzada a una norma que uno nunca elige, una norma que nos elige, pero que nosotros ocupamos, invertimos y resignificamos, puesto que la norma nunca logra determinarnos por completo.⁵⁶

Quizás estos filmes funcionaron como focos de tensión con respecto a los roles de género dentro de las organizaciones. Ese modelo masculino viril podría haber sido disputado por las militantes y reinterpretado por ellas a la vez que se pensaban como objeto de deseo para el varón que ocupará dicha posición genérica dentro de las organizaciones.

Algunas conclusiones provisionarias

El cine político argentino de los últimos años de los 60 y principios de los 70 se propuso establecer nuevas formas de producción, distribución y exhibición de los filmes. Junto a esto, también se encaró el desafío de producir figuras que tuvieran que ver con el trabajo y la militancia “reales”. Desde una mirada de género, es interesante observar que la mayoría de esas figuras populares corresponden a varones. No solo son trabajadores comprometidos con la militancia y la familia sino que, con el tiempo, devendrán en los “valientes guerrilleros” que se posicionarán en la vanguardia de las luchas populares. Es lógico pensar que comenzaba a establecerse una vinculación entre esas cualidades y la virilidad, en especial cuando dichas figuras contrastan con las del “enemigo” a combatir vinculado al ocio y al placer.

Las escenas de tortura ponen en entredicho esa virilidad. El cuerpo trabajador activo es sometido, transformado en un objeto pasivo

constantemente intervenido –mediante las técnicas de la tortura– éstas no se interpretaban como denuncias de la brutalidad represora –que muchos espectadores podían experimentar por sí mismos– sino como la gran prueba, el martirio de ese cuerpo viril que resiste, resurge y vence a sus torturadores ya sea de manera explícita como en *Los Hijos de Fierro* como implícita en el caso de *Los traidores*.

Con respecto al problema de la diferencia sexual en el marco de dichas producciones este trabajo puede brindar dos conclusiones provisorias. La primera: en los filmes se representa la tortura al cuerpo femenino como a un actor pasivo –no hay reflexión alguna sobre lo ocurrido solo descripción traumática– o directamente no se la representa como en el caso de *Los Traidores*. La segunda: a medida que se desarrollan las respectivas tramas románticas los personajes importantes de la resistencia, si bien son colectivos, en su mayoría son varones. En el caso del filme de Gleyzer, esto se matiza incluyendo escenas que abordan problemáticas de la mujer trabajadora de la época –revisaciones médicas en las fábricas, abortos clandestinos–, pero el sentido queda cerrado en una metonimia masculina donde los varones son los que tienen la voz de peso.

Estos postulados deben ser matizados con la inclusión de la idea –y sus posibles consecuencias– de una identificación femenina con las figuras masculinas. Las propuestas de Lauretis y de Butler analizadas en el final del apartado anterior abren senderos para nuevas preguntas que exceden los marcos de este trabajo, pero sugieren la pluralidad de significados que las figuras de los filmes analizados podrían haber impulsado de parte de mujeres empapadas con las predicas políticas de las organizaciones político-armadas.

Finalmente, los destellos luminosos de esperanzas revolucionarias de los primeros 70 se fueron oscureciendo hasta llegar a la “noche cerrada” del proceso de 1976. Esta etapa del país impuso un corte tan importante que cuando finalmente *Los hijos de Fierro* se estrenó en 1984 no tuvo la repercusión esperada por su director, según Fernando Solanas: “resultó que este conjunto de luchas hacía ruidos en la primavera democrática, y eran pocos los que estaba dispuestos a recordar”.⁵⁷

Notas

- ¹ Hayden White, *Metahistoria*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 1998, p. 18.
- ² Eduardo Archetti, “Masculinidades múltiples. El mundo del tango y del fútbol en la Argentina”, en Daniel Balderston y Donna Guy (comp.), *Sexo y sexualidades en América latina*, Buenos Aires, Paidós, 1998.
- ³ Teresa de Lauretis, “Tecnologías del género”, *Mora*, Buenos Aires, IIEGE-UBA, 1998, n° 2, noviembre, pp. 6-34
- ⁴ Mario Berardi, *La vida imaginada. Vida cotidiana y cine argentino 1933-1970*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 2006.
- ⁵ Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema” en Leo Braudy and Marshall Cohen (eds.) *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. New York, Oxford UP, 1999, pp.833-844
- ⁶ Steve Neal, “Masculinity as spectacle. Reflections on men and mainstream cinema”, en Cohan Steven & Hark Ina Rae, *Screening The Male. Exploring Masculinities in Hollywood cinema*, London, Routledge. 1993, p.12.
- ⁷ Sergio de la Mora, *Cinemachismo. Masculinities and Sexuality in Mexican Film*, Austin, University of Texas Press, 2006, p.12.
- ⁸ Mónica Gordillo, “Protesta, rebelión y movilización: de la resistencia a la lucha armada, 1955-1973”, en Daniel James (dir.), *Nueva historia Argentina. Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*, t. 9, Buenos Aires, Sudamericana, 2003, pp.329-380.
- ⁹ Eduardo Anguita y Martín Caparrós, *La voluntad. Una historia de la militancia revolucionaria en Argentina, 1966-1973, t. 2.*, Buenos Aires, Booket, 2011, p. 214.
- ¹⁰ Eliana Lacombe “Memoria y Martirio: de Camilo Torres a Enrique Angelelli. Un análisis sobre los sentidos de la muerte violenta por razones políticas en el campo católico progresista desde la década del 60 a la actualidad”, en *Estudios en Antropología Social CAS/IDES*, Buenos Aires, 2012, vol. 2, n° 2, p. 35.
- ¹¹ Eduardo Anguita, Martín Caparrós, *op. cit.*, p. 215.
- ¹² Claudio España y Ricardo Manetti, “El cine argentino, una estética comunicacional: de la fractura a la síntesis” en José E. Burucúa (dir.), *Nueva historia Argentina. Arte, sociedad y política.*, vol. 2, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, pp. 235-314.
- ¹³ Pierre Bourdieu, *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 2013, p. 22.
- ¹⁴ Francesco Casetti, *El film y su espectador*, Barcelona, Cátedra, 1984.
- ¹⁵ Stanley Fish, *Is There a Text in this Class? The authority of interpretative communities*, Cambridge, Harvard University Press, 1980.
- ¹⁶ Abel Posadas, “La caída de los estudios: ¿solo el fin de una industria?”, en Sergio Wolf (comp.), *Cine argentino. La otra historia*, Buenos Aires, Letra Buena, 1994, p. 232.
- ¹⁷ Este término fue acuñado por el grupo Cine Liberación para separar al cine político del cine de estudios –primer cine– y de autor –segundo cine–. Para una ampliación de este concepto teórico ver Fernando Solanas y Octavio Getino, *Hacia un tercer cine*, 1969.
- ¹⁸ Sergio Pujol, “Rebeldes y modernos. Una cultura de los jóvenes”, en Daniel James, *op. cit.*
- ¹⁹ Isabela Cosse, *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2010.

²⁰ María del Carmen Feijoó y Marcela Nari, “Women in Argentina during the 1960s”, *Latin American Perspectives*, vol. 23, n°1, Winter, 1996. pp. 7-27.

²¹ Karina Felliti, “El placer de elegir. Anticoncepción y liberación sexual en la década del sesenta”, en AA.VV., *Historia de las mujeres en Argentina*, Buenos Aires, Taurus, Tomo II, 2000, pp. 155-171.

²² Oscar Terán, *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina 1956-1966*, Buenos Aires, Punto Sur, 1991; Lucas Lanusse, *Montoneros El mito de los 12 apóstoles*. Buenos Aires, Vergara, 2005.

²³ El ala izquierda del peronismo se había formado al calor de la resistencia post 1955 y a partir del impacto de la revolución cubana de 1959. Así diversos dirigentes del peronismo, entre ellos John William Cook, comenzaron un giro hacia la izquierda que empalmado con el de diversas organizaciones sindicales y cristianas formarían organizaciones políticas de base que hacia fines de los 60 se volcarán hacia la lucha armada. Lucas Lanusse, *op. cit.*

²⁴ El PRT surgió de la fusión de dos grupos el FRIP (Frente Revolucionario Indoamericano Popular) Dirigido por Mario Roberto Santucho y Palabra Obrera dirigida por Nahuel Moreno. En 1968 el PRT se dividió en dos la parte denominada “El combatiente” fundó finalmente al ERP en 1970. Pablo Pozzi y Alejandro Scheneider, *Los setentistas. Izquierda y clase obrera (1969-1976)*, Buenos Aires, EUDEBA, 2000. Esta relación fue debilitándose por la falta de interés del partido de incluir a los artistas en un proyecto sólido, lo que provocará el acercamiento del grupo al Frente antiimperialista para el socialismo –FAS– Paula Halperin, “Historia en celuloide: cine militante en los ‘70 en la Argentina”, en *Los ‘60 y los ‘70 en Argentina. Estudios críticos sobre Historia Reciente parte II*, Buenos Aires, Ediciones Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 2004.

²⁵ María Aimaretti, Lorena Bordigoni y Javier Campo “La escuela documental de Santa Fe: Un ciempiés que camina” en Laura Lusnich y Pablo Piedras (comp.), *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)*, Buenos Aires, Nueva Librería, 2009.

²⁶ Fernando Birri, *Manifiesto de Santa Fe* (1964). Publicado en *La Escuela Documental de Santa Fe*, Documentos del Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral, Argentina, 2012, documento electrónico:

<http://www.catedras.fsoc.uba.ar/decarli/textos/Birri.htm>, acceso 11 de septiembre de 2013.

²⁷ Según Melián: “...nos dimos cuenta de que hacer un documental era algo demasiado complejo porque el material público de la burocracia era mas bien de tipo declamatorio: los burócratas en sus actos, entrevistados por televisión...ese tipo de cosas.” Fernando Martín Peña y Carlos Vallina, *El cine quema. Raymundo Gleyzer*, Buenos Aires, De la Flor, 2000, p. 93.

²⁸ *ibidem*, p. 121.

²⁹ “... los significados y valores tal como son vividos y sentidos activamente; y las relaciones existentes entre ellos y las creencias sistemáticas o formales, en la práctica son variables. [...] una conciencia práctica de tipo presente dentro de una continuidad viviente e interrelacionada. En consecuencia, estamos definiendo estos elementos como una estructura: como un grupo con relaciones internas específicas, entrelazadas y a la vez en tensión. Sin embargo, también estamos definiendo una experiencia social que todavía se halla en proceso, que a menudo no es reconocida

verdaderamente como social, sino como privada, idiosincrásica e incluso aislante, pero que en el análisis tiene sus características emergentes, conectoras y dominantes y, ciertamente sus jerarquías específicas. Raymond Williams *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 1980, p.155.

³⁰ Pablo Piedras, “Fernando Solanas: esplendor y decadencia de un sueño político”, en; Laura Lusnich y Pablo Piedras (comp.), *op. cit.*, p. 653.

³¹ Es necesario aclarar que no queremos decir que la trama romántica necesita del formato ficcional necesariamente. *La hora de los hornos* a pesar de ser un documental construye una trama romántica con representaciones masculinas divididas según el origen de clase.

³² Resulta interesante como la identidad peronista es objeto de disputa entre las fuerzas en pugna del filme. Podríamos afirmar que el filme esta atravesado por lo que Carlos Altamirano denomina un relato relacionado al “peronismo verdadero” ver Carlos Altamirano, “El peronismo verdadero”, *Punto de Vista. Revista cultural*, n° 43, agosto 1992.

³³ Andrea Andújar, “El amor en tiempos de revolución: los vínculos de pareja de la militancia de los 70 batallas, telenovelas y rock and roll”, en Andrea Andújar, Débora D’Antonio, Fernanda Gil Lozano, Karin Grammatico y Laura Rosa María (comp.), *De minifaldas, militancias y revoluciones. Exploraciones sobre los 70 en la Argentina*. Buenos Aires, Luxemburg, 2009, p. 159.

³⁴ Tzvi Tal, *Pantallas y revolución. Una visión comparativa del cine de liberación y el cinema novo*, Buenos Aires, Lumiere, 2005, p. 247.

³⁵ Esta es la hipótesis de Josefina Ludmer en su ponencia “Héroes hispanoamericanos de la violencia popular: construcción y trayectorias. (Para una historia de los criminales populares en América Latina)”, en *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 1995.

³⁶ José Hernández, *Martín Fierro*, Barcelona, Sol 90, 2000, p. 95.

³⁷ Josefina Ludmer, “Héroes hispanoamericanos de la violencia popular”, *op. cit.*

³⁸ AA. VV. *Historia género y política en los 70*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires-Facultad de Filosofía y Letras, Feminaria, 2005. Catalina Weinerman “Mujeres que trabajan. Hechos e ideas”, en Susana Torrado (comp.), *Población y bienestar en la argentina del primero al segundo centenario. Una historia social del siglo XX*, Buenos Aires, Edhasa, 2007.

³⁹ Alejandra Ciriza, Eva Rodríguez Agüero, “La moral del PRT-ERP Militancia, política y subjetividad” en *Políticas de la memoria. Anuario de Investigación del CEDINCI*, n° 5; 2004-2005, p. 88.

⁴⁰ Diccionario de la Real Academia Española, documento electrónico: <http://lema.rae.es/drae/?val=martirio>, acceso 30 de septiembre de 2013.

⁴¹ Lucas Lanusse, *op. cit.*

⁴² Citado en Lacombe, *op. cit.*

⁴³ Siendo un sobreviviente de la “Operación Masacre”, es decir, de los fusilamientos de José León Suárez en el 1956 este ex oficial se torna el cuerpo masculino militante por excelencia para el cine político vinculado con el peronismo. Además de esta película –su última realización actoral antes de ser asesinado por la triple A– Troxler aparece en la *Hora de los Hornos* relatando su historia y en *Operación Masacre* de Jorge Cedrón de 1973.

⁴⁴ Marta Vassallo “Militancia y trasgresión,” en Andújar, D’Antonio, Gil Lozano, Grammático, Rosa (comp.), *op. cit.*

⁴⁵ Tzvi Tal, *op. cit.*, p. 253.

⁴⁶ Andrea Andújar, *op. cit.*, p. 164.

⁴⁷ Eduardo Anguita, Martín Caparrós, *op. cit.*, p. 312.

⁴⁸ Mariano Mestman, “La exhibición del cine militante. Teoría y práctica del grupo Cine Liberación (Argentina)”, en AA.VV., *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC)*, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas, 2001.

⁴⁹ Fernando Martín Peña y Carlos Valina, *op. cit.*, p. 149.

⁵⁰ Mariano Mestman, “Raros e inéditos del grupo Cine Liberación”, documento electrónico: http://www.grupokane.com.ar/index.php?=com_content&view=article, acceso 12 de marzo de 2013.

⁵¹ Mirta Varela “De las culturas populares a las comunidades interpretativas” (2004), documento electrónico:

<http://www.periodismo.uchile.cl/talleres/teoriacomunicacion>, acceso 21 de noviembre de 2012.

⁵² Francesco Casetti, *op. cit.*

⁵³ Citado Alejandra Ciriza y Eva Rodríguez Agüero, *op. cit.*, p. 11.

⁵⁴ Sin embargo hay extensas escenas en donde se abordan procesos traumáticos por los cuales debe atravesar la mujer trabajadora como lo son: las revisiones médicas en las fábricas y el aborto clandestino en condiciones precarias. Sobre estas escenas ver nuestro artículo “Varones, Pantallas y Revoluciones” en prensa.

⁵⁵ Teresa de Lauretis, *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 227.

⁵⁶ Judith Butler, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, Buenos Aires, Paidós, 2005, p. 186.

⁵⁷ Facundo García, “Me liquidaban a los protagonistas”, documento electrónico: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-10160-2008-05-24.html>, acceso 30 de septiembre de 2013.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Navone, Santiago Luis; “Morir y volver a nacer: el cuerpo masculino entre la tortura y la victoria épica en el cine político argentino de los 70”. En caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA). No 4 | Año 2014.

URL:

http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=140&vol=4