

Profesor
Instituto de Artes del Espectáculo
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires
Argentina
E-mail: hkohen@filo.uba.ar

La estetización de la política

KOHEN, HÉCTOR R., *La estetización de la política*. ENSAYOS. HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE, vol. 7, N° 7. Bogotá D. C., 2002 / 2003, Universidad Nacional de Colombia - Instituto Caro y Cuervo, págs. 57-79.

Resumen

El acceso del peronismo al gobierno de la Argentina en 1973, en particular durante el breve período en que Héctor J. Cámpora ejerció la presidencia –interpretado por la mayoría de los argentinos como el inicio de una etapa democrática que venía a poner fin a la ya crónica sucesión de dictaduras militares cada vez más represivas–, generó las condiciones de posibilidad para la producción, por parte de la industria cinematográfica argentina, de un nuevo tipo de filmes cuyo modelo genérico es el *political thriller*, exitosamente puesto a punto por Costantin Costa-Gavras.

La Patagonia rebelde (1974, Héctor Olivera) es el film paradigmático del cine político institucionalizado, categoría casi sin descendientes, puesto que el anunciado final de la primavera camporista y la prudente retirada de la productora Aries determinaron la cancelación de los proyectos que debían ampliarla.

La película está basada en la investigación que el periodista y escritor Osvaldo Bayer realizó sobre la brutal represión de las huelgas de trabajadores rurales en la provincia de Santa Cruz, en 1921. El tema central de este ensayo es el análisis de los procedimientos mediante los cuales el texto de Bayer –*Los vengadores de la Patagonia trágica*– es reconducido al interior del dispositivo de representación del cine clásico, imponiendo a la potente denuncia sobre uno de los sucesos más oscuros de la historia argentina la tranquilizadora forma del género.

Palabras clave

Héctor Kohén, Héctor Olivera, *La Patagonia rebelde*, cine argentino.

Title

The Esthetization of Politics

Abstract

When Peronism took office of the government in Argentina in 1973, particularly during the brief presidency of Héctor J. Cámpora –an event most Argentiniens understood as the beginning of a democratic restoration that would put an end to the chronic succession of ever harsher military dictatorships in the country–, propitious conditions made it possible for the Argentine cinema industry to produce a new type of films, following the genre model of the *political thriller*, masterfully developed by Costantin Costa-Gavras.

La Patagonia rebelde (1974, Héctor Olivera) became the paradigmatic film of institutional political cinematography, a category with hardly any issue, since the impending abrupt end of the Campora progressive interlude and the prudent withdrawal of the Aries production company led to the cancelation of a number of projects meant to multiply it.

The film is based on the research carried out by journalist and writer Osvaldo Bayer about the brutal repression of the strikes of the rural workers in the province of Santa Cruz in 1921. The main focus of this essay is an analysis of the procedures by which Bayer's text –*Los vengadores de la Patagonia trágica*– is redirected into the inner representation devices of classical cinema, dressing up the powerful denunciation of one of the darkest episodes of Argentine history with the lulling trappings of the genre.

Key words

Héctor Kohén, Héctor Olivera, *La Patagonia rebelde*, Argentinian cinema.

En 1969 el director griego radicado en Francia Costantin Costa-Gavras estrenó *Z*, film arquetípico de un nuevo género, continuado al año siguiente por *La confesión* y definitivamente estabilizado en 1973 con *Estado de sitio*. El régimen de funcionamiento –de probada eficacia– del *political thriller* se sostiene en el empleo de los recursos dramáticos –melodramáticos– del film de género para estructurar la ficcionalización, con rango de gran espectáculo, de sucesos políticos contemporáneos, tales como el asesinato del dirigente reformista griego Grigoris Lambrakis en 1963, la persecución estalinista a los disidentes del partido comunista checoslovaco y la intervención de la CIA en la preparación de los golpes de Estado en América Latina. Un aparato narrativo que bloquea toda alternativa de intervención crítica por parte del espectador, proponiendo, en su lugar, la identificación y la proximidad afectiva con las víctimas individuales de la represión política. De este modo, la complejidad de los movimientos sociales que sacudieron el mundo a mediados del siglo xx se reduce, banaliza y mercantiliza en una visión conspirativa de la política, teñida de un tibio progresismo bien-pensante –políticamente correcto–, fácilmente digerible y notablemente apto para incrementar los réditos de un sistema que absorbe, resimbolizándolo, aun lo que se le opone y resiste.

Sólo en dos películas se realiza la versión local del género. Una –*La Patagonia rebelde* (1974, Héctor Olivera)– fue producida por Aries Cinematográfica, la empresa que mejor interpretó –en función del mercado– la temperatura política del país. La otra –*Quebracho* (1974, Ricardo Wullicher)– es una producción independiente. Puede objetarse, con razón, que lo limitado de la producción pone en entredicho –desde una perspectiva cuantitativa– la pertinencia de una clasificación genérica, pero entendemos que nuestra afirmación se justifica si consideramos también los proyectos no realizados –nos referimos a los anunciados por Aries Cinematográfica–, ya que su cancelación no es el resultado de la voluntad de los productores sino de la escalada represiva que garantiza el proceso de “retorno al orden” del tercer gobierno peronista.

Lo que aparece, entonces, es, en una primera lectura, la vinculación –finalmente conflictiva– entre la dimensión política del film y la política del Estado. También la historicidad de ese vínculo –variable en función del rol que se adjudique a cada película en la dinámica de las relaciones de poder–, en donde se traza el horizonte de posibilidad de la producción cinematográfica, regulada por los organismos del Estado que fiscalizan tanto el otorgamiento de créditos como los permisos de exhibición. Pero esta aprehensión inmediata y casi externa no agota el mapa del análisis sino que, a lo sumo, actúa como su último límite. Es necesario dilucidar el modo en que estas circunstancias se dan en el interior de la institución cinematográfica, sus políticas de acuerdo o confrontación con el poder, el modo en que los distintos estamentos del dispositivo cinematográfico están atravesados por fuerzas que intentan mantener o modificar el estado de las cosas. Finalmente hay que situar allí

las películas para entender el modo en que son afectadas y, a su vez, afectan al conjunto de la sociedad: “[la imagen] ha sido, históricamente, *un aparato visual* de constitución de la subjetividad colectiva y del imaginario social-histórico. En este sentido su función de transmisión ideológica, con ser indudable, es *subsidiaria* de su papel constructor de una *memoria* que busca fijar, por la *mirada*, el orden de pertenencia y reconocimiento prescrito para los sujetos de una cultura”¹. De otro modo: la *memoria* de la represión a las huelgas patagónicas, así como la no menos sangrienta saga de La Forestal, se construye y fija para la gran mayoría de los argentinos en las imágenes de *La Patagonia rebelde* y de *Quebracho*.

LA PATAGONIA REBELDE

LAS NORMAS DE LA ANARQUÍA

El 31 de mayo de 1973 –seis días después de la asunción del presidente Héctor J. Cámpora– Aries Cinematográfica compró los derechos de filmación del libro de Osvaldo Bayer *Los vengadores de la Patagonia trágica*, publicado en noviembre de 1972² y que en agosto de 1974 –poco tiempo después del demorado estreno del film, realizado en simultáneo en los cines Broadway, Plaza, Callao y cuarenta salas del interior del país, el 13 de junio de 1974– llegó a su quinta edición, con una tirada de diez mil ejemplares.

En una gacetilla de prensa del 11 de julio de ese año, Aries informó que estaba evaluando la posibilidad de realizar un díptico anarquista en el que *La Patagonia rebelde* (1974, Héctor Olivera) funcionaría como la primera parte, continuada por una película basada en la biografía del alemán Kurt Gustav Wilckens³, quien, en la madrugada del 27 de enero de 1923, dio muerte al coronel Héctor Benigno Varela –el teniente coronel Zavala en *La Patagonia rebelde*, episodio narrado en la primera secuencia del film de Olivera–, ejecutor de la sangrienta represión a los obreros patagónicos en 1921. Comunicados posteriores de la em-

¹ EDUARDO GRÜNER, *El sitio de la mirada*, Buenos Aires: Norma, 2001, pág.18.

² Editorial Galerna. En ese mes se tiraron las dos primeras ediciones.

³ Kurt Gustav Wilckens fue asesinado por Jorge Pérez Millán Temperley, un miembro de la Liga Patriótica Argentina, quien había actuado como gendarme en 1921 en Santa Cruz, en ocasión de la primera expedición de Varela. La muerte de Wilckens no detuvo la cadena de venganzas: el 25 de noviembre de 1925, un disparo del revólver del enfermero Ernesto Lucich acabó con la vida de Pérez Millán Temperley, que había logrado eludir la cárcel y se encontraba alojado en el Hospicio de las Mercedes. El asesinato del gendarme fue planeado por otro anarquista, Boris Wladimirovich, quien se fingió loco para ser trasladado desde Ushuaia al Hospicio de la Mercedes.

presa de Ayala y Olivera delinean el proyecto de construir un nuevo género o subgénero basado en la biografía y los hechos de los militantes anarquistas, en el que los relatos de Osvaldo Bayer funcionarían como *genotexto*. El plan de realización preveía incorporar, a corto plazo, una biografía de Simón Radowizky, autor del atentado contra el coronel Ramón Falcón, responsable del ataque policial a las columnas obreras en Plaza Lorea durante la conmemoración del 1º de mayo de 1909 –basada en “Simón Radowizky: ¿mártir o asesino?”, artículo publicado en la revista *Todo Es Historia* en agosto de 1968–, un film sobre Severino di Giovanni y otro sobre los anarquistas expropiadores.

Estos proyectos, impulsados por la convicción de que el gobierno de Cámpora inauguraba una época de pleno ejercicio de la democracia, aunque no pasaron de su enunciado periodístico, son suficientemente demostrativos de la intención de institucionalizar, mediante su esquematización genérica, los temas de una historia todavía reciente, a partir del modelo propuesto por *La Patagonia rebelde*.

GUIÓN

Había transcurrido un año desde la adquisición de los derechos de filmación de *Los vengadores de la Patagonia trágica* cuando el diario *La Opinión* publicó una serie de tres notas bajo el título “*La Patagonia rebelde*, un film argentino dirigido por Héctor Olivera, no tiene aún calificación oficial”⁴. De la primera de esas notas extractamos las declaraciones de Osvaldo Bayer referidas al proceso de elaboración del guión:

En primer lugar [...] el director Olivera extrajo de los dos volúmenes publicados las partes que consideró fundamentales y me encomendó trabajar el guión sobre esa base. Comencé por escribir sobre este material un largo relato. Éste se discutió luego con Olivera y Fernando Ayala (productor y coguionista del film) y sufrió algunas modificaciones.

Con estas modificaciones hice el guión [...], que fue leído por el realizador, quien sugirió otros cambios. Entre ellos el cambio de algunas escenas, la eliminación de otras, o su reemplazo por situaciones distintas. Fundamentalmente se acortaron diálogos y se cambiaron escenarios.

⁴ Ocuparon la página 19 de las ediciones de los días 28, 29 y 30 de mayo de 1974. La primera era una entrevista a Osvaldo Bayer; la segunda, un reportaje de Carlos Burone al general en retiro Elbio C. Anaya, quien, con el grado de capitán, formó parte del estado mayor de Varela durante la represión de 1922. La tercera nota tiene como protagonista a Félix Luna, que reivindica el derecho del público “a conocer la verdad sobre el lado negro de la historia”.

Luego, este guión modificado fue tomado por Ayala, que a su vez hizo modificaciones y añadió escenas de tipo intimista, como un diálogo de los dirigentes Schultz y Soto en una desolada playa patagónica. Con esos *agregados y cambios*, tras largas jornadas de trabajo, entre los tres surgió el guión definitivo.

Señala Bayer que, sin embargo, “la esencia de los hechos fue absolutamente respetada” y que él mismo acompañó toda la filmación a pedido de Olivera y Ayala.

En suma –observa Bayer– *las modificaciones al libro son únicamente de tipo formal y técnico*. [...] Se tuvo cuidado de, por ejemplo, reproducir exactamente los documentos. Las palabras de Zavala están tomadas del informe que el coronel Varela envió al Ministro del Interior. La escena final del banquete está basada en la descripción publicada en el diario *La Unión*, incluyendo el discurso pronunciado ante Varela por el presidente de la Sociedad Rural de Río Gallegos, Ivón Noya⁵.

Sin embargo, *La Patagonia rebelde* –producto final de la operación transpositiva iniciada con la redacción del guión– contradice las declaraciones de Osvaldo Bayer reproducidas atrás. Para sostener esta afirmación es preciso explicitar el marco conceptual de nuestro análisis: en primer lugar, debemos descartar de plano la idea de una aprehensión directa de la *esencia de los hechos*. Sólo podemos acceder a ellos cuando han sido configurados como relato. Y en este caso, vale subrayarlo, ese relato es *Los vengadores de la Patagonia trágica* de Osvaldo Bayer, por lo que *esencia de los hechos* es, a los efectos de nuestro análisis, aquello que ese texto nos dice.

En segundo término, el autor subraya que *las modificaciones al libro son únicamente de tipo formal y técnico*. Si lo hemos comprendido bien, se nos está diciendo que estas modificaciones no atentan contra la pretensión de mantener incontaminada la *esencia de los hechos*. Ahora bien, aceptar acríticamente esta formulación supone que la *forma* opera como una pura exterioridad, un recubrimiento del contenido –ya establecido–, determinado exclusivamente por las exigencias técnicas del soporte. Por el contrario, es la *forma* lo que permite establecer y exponer un determinado contenido y desde esta perspectiva no hay lugar para proclamar la inocencia de las modificaciones formales y técnicas –menos aún de los *agregados y cambios*– en la ardua negociación entre los dos textos, situada no en el marco de una reconciliación imposible sino bajo el signo rector del conflicto.

Finalmente, dos cuestiones que abordaremos con mayor detalle en las páginas siguientes: algunas situaciones en el film contradicen la documentación aportada por Bayer en su libro –cuya veracidad está fuera de toda duda y da testimonio del rigor de la investigación histórica realizada por el autor–; por otra parte, el

⁵ Cursivas del autor.

apego a la letra del documento no impide su manipulación en la construcción de la trama, como puede verificarse, por ejemplo, atendiendo al modo en que se disponen los hechos en la citada escena del banquete⁶.

Si hay, como nos proponemos mostrar, un conflicto entre libro y película, ese conflicto es, ante todo, político, en tanto que lo que intenta dirimir allí es cuál interpretación de una historia reciente –aunque cuidadosamente oculta– será la que actúe en la construcción de la imagen que la sociedad argentina de 1974 tiene sobre sí misma. Si esta confrontación resulta bloqueada o desactivada, es porque el eje del debate político –en esa situación histórica– se desplaza ante la presencia de un enemigo común. El problema principal –esto origina las notas de *La Opinión*– es la actitud del gobierno de Juan Domingo Perón hacia la película –no autoriza su exhibición–, convertida en campo de combate en el interior de un peronismo irremediablemente fracturado desde el 20 de junio de 1974.

A partir de ese contexto general de producción, nuestro trabajo se encamina en procura de entender el modo en que los cambios, agregados, condensaciones y desplazamientos realizados generan sentido en *La Patagonia rebelde*. Pero, fundamentalmente, qué sentido generan.

MIENTRAS TANTO...

Los días inmediatamente posteriores a la posesión de un presidente de la nación parecen haber sido particularmente propicios para el proyecto de Aries Cinematográfica. El 17 de octubre de 1973 –primera conmemoración del Día de la Lealtad, con el peronismo en el gobierno desde 1954–, el guión fue presentado al director del Ente de Calificación Cinematográfica, Octavio Getino. Habían pasado ya la breve presidencia de Héctor J. Cámpora, el interregno de Alberto Lastiri y las elecciones nacionales del 23 de septiembre, que le otorgaron por tercera vez la presidencia a Juan Domingo Perón, quien asumió el 12 de octubre. Todo esto en el tiempo que se tarda en escribir un guión.

La autorización de Getino dio vía libre a la productora para solicitar –26 de octubre de 1973– un crédito al Instituto Nacional de Cinematografía, dirigido por Mario Soffici, otorgado el 13 de diciembre –resolución N° 534– de ese mismo año, por un valor de trescientos veinte mil pesos. Cifra que Aries consideró insuficiente, por lo que solicitó una ampliación, resuelta favorablemente –el crédito fue de quinientos cincuenta mil pesos, equivalente al 20% del presupuesto–, además de que se declaró a la película “de interés especial” –resolución N° 577 del 31 de di-

⁶ Cf. PAUL RICOEUR, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, México: Siglo XXI, 1995, *passim*.

ciembre de 1973—, condición necesaria para lograr que la participación del Estado se ampliara mediante la colaboración de organismos y empresas: YPF, YCF, Gas del Estado, Ferrocarriles Argentinos, Honorable Sala de Representantes de la Ciudad de Buenos Aires, Gendarmería Nacional —facilitó los caballos para el rodaje— y la provincia de Santa Cruz, donde se rodaron los exteriores. El gobernador de esta provincia, Jorge Cipernic, declaró al film de interés público, le otorgó un crédito, a través del banco provincial, de seiscientos mil pesos, y cubrió el transporte y el alojamiento. Además ordenó la colaboración de la policía de la provincia: la tropa del regimiento de Zavala fue representada por cadetes de la Escuela de Policía de la provincia de Santa Cruz.

RODAJE

El rodaje de exteriores se realizó íntegramente en la provincia de Santa Cruz, utilizando la estancia "La Primavera", próxima a Río Turbio, como escenario principal donde se filmaron los fusilamientos y la huida de Antonio Soto (Luis Brandoni). Otras locaciones en la provincia fueron Tehuelches —se filmó allí la batalla del tren—, Jaramillo, Puerto Deseado, Calafate y Río Gallegos. Dicho rodaje comenzó el 15 de enero de 1974 con la secuencia del fusilamiento de José Font (Federico Luppi) y se extendió hasta el 22 de marzo del mismo año, incluyendo las cinco semanas de rodaje de interiores en los Estudios Baires.

Más allá de los problemas suscitados por el clima riguroso y alguna anécdota pintoresca como la huelga que los extras —mineros del carbón en Río Turbio— realizaron para exigir la duplicación de su salario inicial de cinco mil pesos⁷, los trabajos se realizaron en un ambiente de colaboración por parte de la población —auspiciado por la actitud del gobernador Cipernic— que incluyó al presidente de la Sociedad Rural de Río Gallegos, quien prestó su estancia para el rodaje, probablemente aquella donde se rodó el fusilamiento de Outerello (Osvaldo Terranova)⁸.

Mientras tanto, la situación política del país se enrarecía, en la medida en que eran desplazados los gobernadores y funcionarios vinculados a la izquierda peronista —el término es utilizado, antes que por su limitada precisión conceptual, por su eficacia

⁷ JUAN CARLOS FRUGONE, "En Río Turbio con *La Patagonia rebelde*", *Clarín*, Buenos Aires: 17 de febrero de 1974.

⁸ "Pero lo importante de esta experiencia es la colaboración que hemos tenido de todo el mundo: los estancieros de la zona, la policía de Santa Cruz, el presidente de la Sociedad Rural de Río Gallegos que prestó su estancia, la Gendarmería Nacional que facilitó los caballos, pareciera que en todos existe la firme voluntad de ayudar a aclarar los hechos, y es indudable que al aclarar los hechos se acaban los mitos". OSVALDO BAYER, en JUAN CARLOS FRUGONE, ob. cit.

para operar una distinción sin matices en el interior del variopinto espectro político asociado a la figura de Juan Domingo Perón— y ocurría su reemplazo por personajes próximos a José López Rega.

El 22 de enero se resuelve la intervención nacional a la provincia de Buenos Aires. El gobernador Óscar Bidegain es reemplazado por Victorio Calabró, por entonces vicegobernador. El 2 de marzo, un motín policial en la provincia de Córdoba —conocido como “El Navarrazo”, por el apellido de su organizador, el jefe de la policía provincial, coronel Navarro— crea las condiciones para otra intervención. Un brigadier retirado, Óscar Lacabanne, ocupa el lugar del gobernador Ricardo Obregón Cano, quien poco después se exilia en México.

Si 1973 había finalizado con buenos augurios para el proyecto de Aries —baste recordar la declaración de interés especial del INC—, los acontecimientos del primer trimestre de 1974 indicaban que *La Patagonia rebelde* —de la que no se había tirado aún la primera copia— ya era un hierro al rojo para los funcionarios del Estado.

En enero de 1974 el gobernador de Santa Cruz, Jorge Cipernic, viaja hasta la estancia próxima a Río Gallegos donde se filmaba la secuencia del fusilamiento de Outerello (Osvaldo Terranova) para advertirle a Osvaldo Bayer que el Ministerio del Interior preguntaba quién había autorizado la filmación de la película. El gobernador, hijo de un obrero rural que había participado en las huelgas de 1920 y 1921, reiteró su apoyo: “Yo no voy a ceder. Voy a hacer como que no he recibido nada. Lo único que les pido es que traten de acelerar la filmación todo lo posible. Deseo fervientemente que la película pueda terminarse”⁹. En 1996, en Río Gallegos, Bayer se entrevistó con Cipernic, encarcelado a disposición del poder ejecutivo nacional luego del golpe militar de 1976. En esa ocasión, el ex gobernador dijo que un oficial del ejército, el coronel Menéndez, afirmaba que su detención se vinculaba con el apoyo brindado a la filmación de la película¹⁰.

De todos modos, los problemas para *La Patagonia rebelde* no habían hecho más que empezar. Terminado el film, ahora comenzaba el difícil camino hacia su estreno.

RETORNOS I

El 5 de abril de 1974 se terminó la primera copia del film y el día 8 fue presentada al Ente de Calificación Cinematográfica. Vencido el plazo legal —23 de mayo de 1974— para resolver la calificación de la película, Aries Cinematográfica demandó

⁹ OSVALDO BAYER, “Génesis, desaparición y regreso de una película”, *Página 30*, núm. 72, Buenos Aires, julio de 1996, pág. 50.

¹⁰ *Ibid.*

una solución –mediante un telegrama del 27 de mayo–, denunciando el incumplimiento del artículo 21 del decreto 18.019, que regulaba las atribuciones del ente.

Las negociaciones pasaron a otro nivel cuando la Cámara del Cine –integrada por SICA (Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina), Asociación de Productores Independientes, Asociación Argentina de Actores, Sindicato de Operadores Cinematográficos, Sindicato Empleados de Distribuidoras Cinematográficas, Asociación de Productores de Películas Argentinas, Directores Argentinos Cinematográficos, Asociación de Realizadores de Corto Metraje y Asociación de Laboratorios Cinematográficos Argentinos–, representada por Luis Brandoni, Leopoldo Torre Nilsson, Héctor Olivera, Jaime Lozano, Rodolfo Kuhn y René Mugica, se reunió, el 3 de junio, con el Secretario de Prensa y Difusión, Emilio Abras, y con Osvaldo Getino para solicitar la expedición del certificado por parte del Ente de Calificación Cinematográfica.

La causa de la demora, según el Secretario Abras era que “uno de los organismos que componen el Consejo Asesor del Ente de Calificación Cinematográfica, el Ministerio de Defensa, se ha definido en el sentido de prohibir la exhibición pública de la película”. El resultado de la reunión fue un acuerdo para solicitar una audiencia con el Ministro de Defensa, Ángel Robledo, a la que concurrirían la Cámara del Cine y el secretario Abras¹¹.

Vale recordar que el Ente de Calificación Cinematográfica fue una creación de la dictadura del general Juan Carlos Onganía –decreto-ley 18.019– que el peronismo no eliminó. Por el contrario: fue durante la presidencia de María Estela de Perón cuando se inició el período más represivo del ente –más de trescientos filmes prohibidos 1974 y 1983–, bajo la dirección de Miguel Paulino Tato¹², designado en octubre de 1974 y confirmado en su puesto luego del golpe de 1976. Su consejo asesor era una buena muestra del mesianismo moralizante del onganiano y también, en la medida en que no fue modificado, de las coincidencias de buena parte del aparato cultural del peronismo con un programa que no necesita, para desplegarse,

¹¹ Texto del telegrama enviado por la Cámara del Cine al ministro Robledo: “Las entidades profesionales, empresarias y gremiales solicitamos audiencia urgente para tratar la impugnación de su Ministerio sobre la película *La Patagonia rebelde*, antes del vencimiento del plazo del ente” (veinte días, según su carta orgánica).

¹² En 1937, Miguel Paulino Tato apoyó la gestión del senador Matías Sánchez Sorondo, quien, como diputado, había denunciado en 1920 al presidente Hipólito Yrigoyen como responsable de la “barbarización” de la Patagonia. Tato y Sánchez Sorondo –autor de un proyecto de legislación cinematográfica de inspiración fascista– compartieron el viaje en el dirigible *Graf Zeppelin* con que los agasajaron durante su estancia en los estudios de la UFA, Alemania. Durante esa gira Sánchez Sorondo se entrevistó con Hitler y Goebbels. Cf. CESAR MARANGHELLO, “Del proyecto conservador a la difusión peronista”, en CLAUDIO ESPAÑA (director general), *Cine argentino. Industria y clasicismo 1933/1956*, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2000, vol. 2, pág. 24.

más que la nomina de sus miembros: ministerios de Defensa, Interior, Educación, Justicia y Relaciones Exteriores; Secretaría de Informaciones del Estado (SIDE), Secretaría de Prensa y Difusión, Liga de Padres, Liga de Madres de Familia, Obras Privadas de Ayuda al Menor, Liga de la Decencia, Liga de Orientación para la Gente Joven y Unión Argentina de Protección a la Infancia.

Antes de que la reunión con el ministro Robledo se concretase, el debate alrededor de *La Patagonia rebelde* llegó a la cámara de diputados de la nación. El 5 de abril, Juan Carlos Cárdenas, diputado por Vanguardia Federal de Tucumán, presentó un proyecto para que la cámara elevara un pedido de informes al Ente Nacional de Cinematografía ante su demora en autorizar la exhibición de una película declarada de interés nacional¹³. En esa sesión apoyaron la moción de Cárdenas los diputados Calabrese (Frejuli), Rosas (radical por Santa Cruz) y Busaca. No hay dudas de que este debate contribuyó para que se autorizara el estreno de la película, pero es en un episodio previo donde *La Patagonia rebelde* aparece no como el caso por discutir sino como síntoma. En un intento de conseguir apoyo para el proyecto del diputado Cárdenas, Aries organizó una función privada, en el cine Callao, destinada a los legisladores y sus familias¹⁴. Cuando finalizó la proyección, la sala estaba casi vacía. No se trató de una silenciosa moción de disgusto por el contenido de la película sino de una huida en las sombras, precisamente para no verse en la obligación de emitir un juicio sin conocer la decisión del presidente Perón, árbitro en última y definitiva instancia del destino de la película.

Emilio Abras¹⁵, quien participó de la reunión con Perón en la que se decidió autorizar el estreno, justificó esta decisión del presidente –quien consideraba que la película falseaba los hechos – en un criterio de oportunidad. Perón liberó a la pelí-

¹³ La contradicción entre el apoyo estatal y la negativa a permitir su estreno ya había sido señalada por el general Elbio Anaya en la segunda de las notas publicadas en *La Opinión* y mencionadas atrás: "No lo he visto (el film) y desconozco qué relata y cómo lo relata. Me gustaría verlo. Dicen que tiene problemas para que se autorice su exhibición. Me extraña mucho, porque si el gobierno le ha prestado más o menos 50 millones a sus productores, se le han brindado facilidades oficiales, y también oficialmente se lo ha declarado 'de interés especial', algo raro ha ocurrido y será cuestión de averiguar por qué se tira la plata en esa forma y quiénes son los responsables".

¹⁴ Mario Soffici organizó otra en el comando en jefe del ejército.

¹⁵ "Considero que un paso importante para la aprobación fue el debate que se hizo el 5/6 en la Cámara de Diputados, donde los representantes de todos los bloques hablaron de la necesidad de dar esta película. No sólo por su validez artística sino por su verdad histórica.

"Por otra parte, es imprescindible reconocer que se exhibirá sin cortes debido a los buenos oficios del Secretario de Prensa y Difusión, Sr. Emilio Abras.

"Quiero decir que en este momento de alegría deseo agradecer especialmente la colaboración del gobernador de Santa Cruz, Jorge Cipernic. Sin su ayuda y sin su entusiasmo no hubiera podido realizar la difícilísima tarea de la filmación en los lugares históricos". OSVALDO BAYER, "Autorizada, *La Patagonia rebelde* se estrena mañana", *Clarín*, Buenos Aires, 12 de junio de 1974.

cula porque no podía agregar un conflicto vinculado con la libertad de expresión cuando estaba en juego la resolución de estatizar los canales de televisión.

Finalmente, el 10 de junio, el interventor en el ente, Horacio Eduardo Bordo, autorizó la exhibición de *La Patagonia rebelde*¹⁶. Ese mismo día los comisarios Alberto Villar y Margaride, dos figuras en la que se condensaba la imagen de la represión durante la resistencia a las sucesivas dictaduras de Onganía, Levingston y Lanusse, asumían la jefatura y la subjefatura de la Policía Federal Argentina.

El 13 de junio se produjo el esperado y espectacular estreno simultáneo en tres salas de la capital –cines Broadway, Plaza y Callao–, más cuarenta en todo el país. Una función especial se realizó en Río Gallegos con la asistencia del gobernador de Santa Cruz y los sobrevivientes de la huelga de 1921, antes del estreno en el cine Carreras el 16 de junio de 1974. Pocos días después, el 1º de julio, mientras una multitud conmovida por la muerte de Juan Domingo Perón ocupaba silenciosamente las calles mojadas por la lluvia, Giulietta Massina, en Berlín, premiaba con el Oso de Plata a *La Patagonia rebelde*, representante oficial de la Argentina en el Festival Internacional de Cine.

La película permaneció cuatro meses en cartel –320.000 espectadores en Buenos Aires y 1.600.000 más en el interior del país– hasta octubre, cuando fue retirada por la empresa productora: “Aries, como empresa productora del film, entendió, en octubre de 1974, que *La Patagonia rebelde contribuía al clima de violencia* que entonces se comenzaba a vivir en el país y por eso resolvió sacarla de cartel. De todas maneras, no hubiera durado mucho más, porque en esos momentos Miguel Paulino Tato asumió la dirección del ECC y, con toda seguridad, la habría prohibido”¹⁷. Curiosamente, en un reportaje publicado tres meses más tarde, Olivera justifica la decisión de retirar el film como una contribución a la pacificación, sin mencionar la posible censura de Tato¹⁸: “En el segundo semestre del 74, en plena subversión, una película que comenzaba con el asesinato de un coronel en la calle *no contribuía con el clima de pacificación* que se necesitaba entonces. *La retiramos de circulación en octubre de aquel año, voluntariamente, sin que estuviera jamás prohibida*”¹⁹. La primera, y desoladora, conclusión es que ni siquiera como coartada es necesaria la presencia del censor si se acepta la

¹⁶ Expediente 171/74- Acta V N° 9988. Firmado por Horacio Eduardo Bordo, interventor y Esc. M. Ares, secretario. Se la califica como prohibida para menores de catorce años.

¹⁷ HECTOR OLIVERA, “Se repone la *Patagonia rebelde*”, reportaje de Jorge Abel Martín en *Tiempo Argentino*, Buenos Aires, 30 de diciembre de 1983, pág. 8. Cursivas del autor.

¹⁸ Aun cuando Osvaldo Bayer contradice a Olivera –sostiene que Miguel Paulino Tato prohibió la película– entendemos que el relato del director se ajusta a los hechos. Cf. OSVALDO BAYER. *La Patagonia rebelde. Los bandoleros*, Buenos Aires: Planeta, 1992, pág. 13.

¹⁹ HECTOR OLIVERA, “Entre el testimonio adulto y el entretenimiento para chicos”, *La Nación*, Buenos Aires, 2 de febrero de 1984, 2ª sección. Cursivas del autor.

necesidad de aplicar la censura. La línea argumentativa de Olivera se pliega sobre el modelo discursivo de la dictadura militar: pacificación de los argentinos, lucha contra la subversión. Corolario: si *La Patagonia rebelde* fue retirada porque no contribuía a la pacificación de los argentinos, su reposición²⁰ sólo es posible –los reportajes a Héctor Olivera son de diciembre de 1982 y marzo de 1983, respectivamente– si esa pacificación se ha logrado. Pacificación que no es otra que la de las tumbas anónimas: las de la Patagonia en 1921 y las de toda la Argentina desde 1976.

José María Bordaberry, el presidente que maquillaba la dictadura militar uruguaya, prohibió la exhibición del film en agosto de 1974²¹. Apenas un mes más tarde, un amenazante comunicado de la vanguardia del ejército golpista argentino, la triple A, obligaba a tomar el camino del exilio a los actores Héctor Alterio y Luis Brandoni, seguidos, meses más tarde, por Osvaldo Bayer.

RETORNOS II

*El lirismo de una melancolía pega más fuerte que la agresión de una condena*²².

Acierta, sin dudas, Carlos Morelli en esa descripción del tono del film: la melancólica evocación de un sueño que no fue; la imagen de una fotografía que se va desvaneciendo, atacada por el tiempo, hasta adquirir su irremediable contextura de fantasma; la certeza del final anunciado en la desgastada épica de los rituales anarquistas, previsible mucho antes de que sus también envejecidos oficiantes de banderas rojas y negras, himnos, puños apretados y evangelio de Bakunin²³ enfrenten a los cuatro tiradores del teniente coronel Zavala. Tampoco hay espacio para que la palabra, lanzada como promesa hacia los tiempos por venir, pueda cumplirse –“Vencidos hoy, pero no rendidos, seremos los vencedores de un próximo mañana”²⁴–, pero sí para la advertencia hacia el presente: “Bueno, amigos: a dejarse de joder, ya tienen el convenio que querían. Ahora a trabajar”, dice el teniente coronel Zavala (Héctor Alterio) ante la asamblea obrera al finalizar su pri-

²⁰ Se repuso en el cine Broadway el 5 de enero de 1983. En esta etapa fue vista por ochocientos mil espectadores.

²¹ *La Patagonia rebelde* se exhibió en el Festival de Cine Argentino realizado en el Kennedy Center de Washington en febrero de 1976. En mayo de 1977 se proyectó en Nueva York.

²² CARLOS MORELLI, “Morir en Santa Cruz”, Buenos Aires, 14 de junio de 1974.

²³ La frase está tomada del título del capítulo VI de *Los vengadores de la Patagonia trágica*: “Por la estepas patagónicas, con el evangelio de Bakunin”, pág. 91.

²⁴ ANTONIO SOTO, “Volante de la Federación Obrera de Oficios Varios de Río Gallegos, 21 de enero de 1921”, reproducido por OSVALDO BAYER en *La Patagonia rebelde. Los bandoleros*, Buenos Aires: Planeta, 1992, pág. 204.

mera gestión en la Patagonia. La frase, que bien podría formar parte de los destilados discursivos procesistas –al estilo de “por algo será”–, abre la puerta, en la transitoria demora de sus puntos suspensivos, para la amenaza que fácilmente puede reconstruirse: “...de lo contrario volveré”.

Iniciemos el análisis por el principio. Mejor aún: antes de que la primera imagen de la historia aparezca, el relato es definido como una interpretación de un episodio histórico tomado de *Los vengadores de la Patagonia trágica* de Osvaldo Bayer y se nos advierte sobre algunos cambios de nombres y designaciones. Es posible establecer el procedimiento que ordena en dos bandos a los que pueden ser nombrados y a aquellos cuyo nombre se mantendrá en prudente reserva. El primer casillero de esta clasificación lo saturan los huelguistas –con la poco honrosa excepción del subcomisario Pedro Micheri, exonerado algunos años después de la huelga por corrupción–, comenzando con Antonio Soto (Luis Brandoni), siguiendo con José Font –alias Facón Grande– (Federico Luppi), Outerello (Osvaldo Terranova), Florentino Cuello –alias El gaucho Cuello– (Jorge Villalba), el Toscano (Mario Luciani) y el 68 (Luis Orbegoso). El procedimiento de identificación se repite aun en el caso en que un personaje ficcional se inspira en dos huelguistas: Schulz (Pepe Soriano), que fusiona los nombres de Pedro Schulz y el obrero alemán Otto. Finalmente, aunque no es nombrado en el film, Kurt Gustav Wilckens (Wolfram Hecht), designado de este modo en el *press book* editado por Aries.

El código de acceso a la segunda columna –que incluye a militares, funcionarios, estancieros, policías y gendarmes– parece sencillo: el nombre de cada personaje de la película oculta el de un personaje del relato histórico de Osvaldo Bayer, de modo que un simple reemplazo nos permite develarlo. Pero resulta obvio que esta traducción no es posible de modo automático para el espectador cinematográfico, sino que es el resultado de una lectura crítica y comparada de los dos textos, una operación intelectual alejada del vértigo de la visión del film en una sala y que sólo puede fundarse en la previa lectura de *Los vengadores de la Patagonia trágica*. Por otra parte, el análisis no puede detenerse en ese primer movimiento –retirar la máscara– sino que debe prolongarse para entender qué es lo efectivamente oculto: qué intereses políticos y económicos sustentan la alianza responsable de la masacre en la Patagonia.

Veamos cuáles son los cambios de nombres y designaciones en el campo vencedor, que tiene una excepción en la figura del doctor Ramón *El Tuerto* Gómez (Alfredo Iglesias), ministro del Interior del primer gobierno de Hipólito Yrigoyen, mencionado como tal en el film. El teniente coronel Zavala, al mando del regimiento 24, está en el lugar del teniente coronel Héctor Benigno Varela, responsable de la represión militar como comandante del regimiento 10 de caballería²⁵. Edelmiro

²⁵ Cf. OSVALDO BAYER, *La Patagonia rebelde*, pág. 198.

Correa Falcón –gobernador interino del Territorio de Santa Cruz desde el 8 de marzo de 1919 hasta febrero de 1921, gerente de la Sociedad Rural de Río Gallegos y dirigente de la Liga Patriótica Argentina– es el nombre que se oculta detrás de Méndez Garzón (José María Gutiérrez). Pedro Aleandro interpreta a Félix Novas, que en nuestra tabla de doble entrada se corresponde con Ivón Noya, presidente de la Sociedad Rural y uno de los terratenientes más poderosos de la región. El juez Ismael Viñas es recreado en la figura del juez Velar (Juan Carlos Boyadgian). Finalmente –aunque se pueden citar más ejemplos–, don Bernardo (Carlos Muñoz) y don Federico (Maurice Jouvét), cuyos referentes históricos son Alejandro Menéndez Behety y Mauricio Braun.

Es evidente que Aries Cinematográfica decidió minimizar los riesgos de enfrentar demandas judiciales de parte de algunos de los protagonistas de la historia o sus herederos –riesgos que Osvaldo Bayer había decidido correr al publicar *Los vengadores de la Patagonia trágica*– garantizando el anonimato de uno de los bandos en pugna, precisamente el de los vencedores. Un cálculo acertado, ante la muy remota posibilidad de que algún integrante de las columnas del Toscano o el 68 –o ellos mismos, si es que aún vivían en 1974– protestaran por las atrocidades que se les atribuyen en el film.

De este modo, la proclamada pretensión de verdad histórica se convierte en un mecanismo de ocultamiento, donde el anonimato es útil para diluir culpas y responsabilidades, derivándolas finalmente –anticipamos aquí un asunto que desarrollaremos con mayor detalle– hacia la figura del oficial, encarnado por Héctor Alterio, y hacia su igualmente ficcional regimiento.

LA DEMONIZACIÓN DEL TOSCANO Y EL 68

En noviembre de 1920, un grupo de peones –su contratación en Buenos Aires fue gestionada por Alejandro Menéndez Behety y Mauricio Braun– fue enviado a la Patagonia para realizar trabajos en las estancias: “Cuando los primeros trabajadores traídos desde Buenos Aires marchan hacia la estancia de los Douglas para reemplazar a los huelguistas –van en dos tractores con custodia policial–, al llegar al lugar Bajada de Clark, en el camino a Punta Arenas, son sorprendidos por una cerrada descarga al aire²⁶ de armas cortas y largas que parte de gente a caballo que aparece y desaparece como montonera organizada en guerrilla”²⁷. La columna de ataque la dirigen José Aicardi, más conocido como El 68, el número

²⁶ Cursivas del autor.

²⁷ OSVALDO BAYER, *La Patagonia rebelde*, pág. 120.

que lo identificaba en el penal de Ushuaia, y Alfredo Fonte –El Toscano–, quienes –junto a Bartolo Díaz y Florentino *El gaucho* Cuello– son responsables del éxito de la primera huelga en el sur de Santa Cruz.

Por cierto que no es esto lo que nos muestra el film. La toma en picado de la columna de rompehuelgas se continúa con los planos del ataque: el Toscano (Mario Luciani), luego de disparar su fusil sobre un policía, rechaza cínicamente el reproche de *El gaucho* Cuello (Jorge Villalba). La caracterización de los líderes del “Consejo Rojo” –El 68 (Luis Orbegoso) viste ropa de presidiario– como asesinos desalmados se acentúa en otras secuencias: la muerte del policía herido y la toma de una estancia, incluyendo una escena de violación. ¿Qué efectos producen estas imágenes, que más adelante confrontaremos con el texto de Bayer? Introducen en el film una figura de gran eficacia en el contexto de la escalada represiva de 1974: el *infiltrado*, ese personaje que aprovecha los movimientos populares para sus –en la retórica de la época– *fines inconfesables*.

Bayer delimita con claridad el tiempo, las circunstancias y la calidad del accionar del 68 y el Toscano²⁸. Ninguno de los dos participó en la segunda huelga –*La Patagonia rebelde* nos muestra su captura durante la segunda expedición de Zavala–: “El 8 de octubre [de 1921] se produce un episodio oscuro: la captura del Toscano y su gente por la policía. Ésta es la información oficial, pero la realidad es otra. Son obreros rurales federados quienes sitúan al Toscano en Río Pico, próximo a la frontera chilena. Avisan al comisario Vera y entre los policías y los peones los capturan cuando estaban comiendo un asado”²⁹. Varela desembarca por segunda vez, en Punta Loyola, un mes más tarde, el 9 de noviembre de 1921. En lo que respecta a José Aicardi, “a fines de abril de 1921 El 68 con mucha de su gente han pasado la frontera y nunca más se sabrá de ellos”³⁰.

El autor de *Los vengadores de la Patagonia trágica* precisa que lo que distingue a los dirigentes del Consejo Rojo de los anarquistas de la FORA de Río Gallegos es no sólo su convicción de que el empleo de la violencia es la única respuesta frente a la policía y los gendarmes, sino también de que son los únicos con la capacidad y decisión para hacerlo. Desde luego, son personajes sospechosos, en particular El Toscano –el episodio narrado atrás sobre su captura lo ejemplifica–, pero su inserción en el plan general de la primera huelga está fuera de

²⁸ Ambos eran italianos. Osvaldo Bayer considera que era José Aicardi quien decidía en última instancia.

²⁹ OSVALDO BAYER, *Los vengadores de la Patagonia trágica*, pág. 109. Bayer comenta el disgusto de Antonio Soto por esta actitud de los peones. Aun cuando sus relaciones con Fonte ya eran tensas, el presidente de la Sociedad Obrera consideró una traición la colaboración de los peones con el comisario Vera.

³⁰ *Ibid.*, pág. 46.

duda. Las marchas de obreros rurales se realizaron detrás de las banderas anarquistas, y El Toscano lleva un brazalete rojo. El contacto con los líderes de la Sociedad Obrera fue permanente, aun en las peores circunstancias, como lo demuestra el viaje de Aicardi en enero de 1921 a Río Gallegos, ocupada por las tropas, para entrevistarse con Antonio Soto.

“Lo que podríamos llamar el grueso de las fuerzas puedo asegurar que no era afecto a realizar actos de vandalismo, limitándose a ocupar los establecimientos de estancieros que se resistían a firmar el pliego de condiciones [...]. Por todos los artículos que se sacaban de las estancias, el estado mayor huelguista³¹ entregaba una orden de pago contra la FORA de Río Gallegos”³². El autor de estas declaraciones es Jorge Pérez Millán Temperley, el asesino de Kurt Gustav Wilckens, un testigo al que difícilmente se le pueden atribuir simpatías por los huelguistas, y lo extractado corresponde al relato de su experiencia como prisionero del 68³³. Además, en ninguna de las notas de protesta elevadas al gobierno argentino por las embajadas de Inglaterra, Estados Unidos, Bélgica, España y Alemania en salvaguarda de la vida y los bienes de sus connacionales se denuncian violaciones.

En esta instancia del film, *Los vengadores de la Patagonia trágica* funciona como un pretexto –no como texto anterior sino como motivo simulado– para la transposición en *La Patagonia rebelde* de otro discurso: el del patriotismo exacerbado y xenófobo como respuesta al *gran miedo* que aterroriza al patriciado argentino de principios del siglo xx. El extranjero, el otro, la turba disolvente ácrata o bolchevique. La respuesta armada es la Liga Patriótica Argentina, dirigida por Manuel Carlés –funcionario de los gobiernos radicales de Hipólito Yrigoyen y Marcelo T. de Alvear³⁴–, que recluta el grueso de sus miembros entre los jóvenes de la élite. Un conspicuo miembro de esta organización xenófoba y antiobrera –su primera actuación es la participación en la represión a los huelguistas durante la “semana trágica” de enero de 1919 y la ejecución del pogrom en Once que dejó centenares de muertos– fue Florencio Parravicini, quien ocupó la vicepresidencia. La activa propa-ganda de la Liga Patriótica Argentina, de la Sociedad Rural y de todos los diarios de Buenos Aires, destinada a mostrar la situación en la Patagonia como un plan revolucionario organizado por *elementos anarquistas antiargentinos*, tiene su punto fuerte en la descripción de saqueos y violaciones. Para un grupo que hace de la virginidad de las mujeres de su grupo la garantía de la pureza de la

³¹ Se refiere al 68 y al Toscano, aunque esta conducta era común a todas las columnas huelguistas.

³² Reportaje en *La Razón*, Buenos Aires, marzo de 1921. Reproducido en OSVALDO BAYER, *La Patagonia rebelde*, pág. 172.

³³ Fue capturado en El Cerrito el 21 de enero de 1921. Como gendarme, integraba la tropa del subcomisario Pedro Micheri.

³⁴ Fue interventor en las provincias de Salta, en 1918, y de San Juan, en 1923.

raza –“Nuestro deber sagrado, primero, arriba de todos, es defender nuestras mujeres contra la invasión tosca del mundo heterogéneo”³⁵–, la violación es, antes que un delito privado, el ataque a la secreta esencia de una clase.

LA FORMA DEL FILM. PALABRA E IMAGEN

La fortuna crítica de la caracterización del cine clásico –desde la perspectiva de un modelo de representación– como un discurso que se niega como tal para proponerse como historia –Historia– se justifica por su operatividad para señalar las estrategias de construcción de una falsa objetividad como garantía de verdad, no sólo del film sino también del cine. Si la ideología es una máquina de ocultar –aquello que debe ser dicho para esconder otra cosa–, el cine –este cine institucional– es el gran dispositivo, la gran forma ideológica de la modernidad. Desde esta perspectiva, la politicidad de *La Patagonia rebelde* está en su *forma*, en su funcionalidad para hacer emerger en la intersección de las superficies textuales³⁶ el lenguaje hegemónico de una burguesía que a fines de 1974 exige el retorno al orden.

Volvamos a la secuencia citada en el apartado anterior, ahora situada en la configuración temporal del relato: la secuencia de saqueo y violación protagonizada por el Consejo Rojo está inmediatamente yuxtapuesta a la escena en que la asamblea obrera declara la segunda huelga. Este encadenamiento permite que lo *sucesivo* –uno después de otro– se interprete como *causal* –el segundo episodio es un efecto del primero–: sin huelga no hay saqueo ni violación. Feos, sucios y malos, el Toscano y sus secuaces son confrontados con la apostura y el discurso de Antonio Soto (Luis Brandoni) en una típica caracterización del héroe positivo, en este caso el *buen huelguista*. Luego de lo que hemos *visto* –la “barbarización” que denuncia Sánchez Sorondo–, la reacción: el ministro Gómez –personaje histórico– le ordena a Zavala –ficcional– “aniquilar la subversión” –los mismos términos que sustentan la orden del 11 de febrero de 1975, que autoriza la intervención del ejército, el “Operativo Independencia”, en una provincia argentina, en este caso Tucumán–, “limpiar de rojos la Patagonia”. Finalmente, la lógica de la narración culmina con el desembarco del oficial y es aquí, en la escena jugada con el juez Velar, donde se

³⁵ MIGUEL CANE, citado en DAVID VIÑAS, *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982, pág. 204.

³⁶ Cf. ROBERT STAM, *Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism, and Film*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989.

produce el primer deslizamiento que permite ocultar la cadena de órdenes, responsabilidades y complicidades que autorizan la sucesión de crímenes con los que el Estado pone fin a la huelga. El militar y el juez se encuentran –más allá del espacio escénico visible– en un cruce de caminos: uno retorna a la Patagonia, el segundo a Buenos Aires. En ese topos privilegiado por su capacidad de potenciar simbólicamente lo enunciado, el discurso del militar –son sus primeras palabras en Santa Cruz– pone el conflicto en los términos de una afrenta personal: “Los obreros *me* han defraudado”.

A partir de ese momento, y hasta el final de la película, Zavala no se muestra como un representante del Estado, de la Ley, sino que *es* la Ley, definitivamente borradas todas las referencias –de por sí escasas a lo largo del film– al gobierno que le ordena actuar. Pero esta fuerte subjetivización, imprescindible para que la figura del militar equivocado que se excede en la represión expie la culpa y limpie de responsabilidades al Estado, necesita, como momento previo, que en la construcción de la trama se establezca un régimen que garantice la verdad de los argumentos de los antagonistas. De lo que estamos hablando, en síntesis, es de la oposición irreductible entre palabra e imagen: *vemos* –y nuestra mirada está situada en el interior del dispositivo significante del cine clásico– el saqueo y la violación. Sin intermediarios ni interpretaciones, *objetivamente*, nos asomamos a la Historia: la transparencia del lenguaje *garantiza* la verdad de lo que nos es dado á ver.

La jerarquización de los elementos significantes está notablemente desbalanceada. La pregnancia de las imágenes citadas no tiene equivalente con las dedicadas a describir la opresión de los trabajadores que origina la huelga. De hecho, no hay imágenes que describan las pésimas condiciones de vida de los peones rurales –el plano general de un “camarote” no tiene la fuerza dramática de la carga de un grupo de bandoleros armados sobre una casa solitaria– sino la puesta en escena del dictado del informe de Zavala a sus superiores. La primera operación de represión se produce en el relato: la voz de la víctima es reemplazada por la del victimario. Y poco importa entonces que el parlamento de Héctor Alterio, en el papel del teniente coronel Zavala, respete hasta la última coma del informe del teniente coronel Héctor Benigno Varela al ministro Gómez. La *verdad* del enunciado no está en su adecuación al documento sino en el poder de la instancia de enunciación que la narración construye: sólo los dichos del oficial atestiguan, para el espectador, la veracidad de los reclamos de la Sociedad Obrera de Río Gallegos.

EL PLANO DEL FINAL. DE VARELA A VIDELA

*El mal que hizo fueron los hechos, y el bien que pensó, un estremecimiento tardío de la conciencia burguesa*³⁷.

“Un *travelling* es siempre una elección ética”. La frase de Howard Hawk, ampliamente divulgada por Jean-Luc Godard, es, a la vez, la síntesis de un compromiso moral y la negación de la ilusoria transitividad del lenguaje del cine. ¿Qué valoración es la que merece, entonces, el *travelling* de *La Patagonia rebelde* que nos lleva hacia el plano detalle de los ojos de Zavala que cierra la película?

Recordamos la escena: en un lujoso salón, el victorioso militar escucha el discurso de agradecimiento de Félix Novas (Pedro Aleandro) –reproduce las palabras de Ivón Noya, presidente de la Sociedad Rural de Río Gallegos en el homenaje al teniente coronel Héctor Benigno Varela–, a los postres de un banquete en su honor. Luego los presentes entonan “For he is a jolly good fellow”, ante la mirada azorada de Zavala, congelada en ese plano cruzado por la palabra FIN. ¿Cuál es la función del *travelling*? Poner en escena el “estremecimiento tardío de la conciencia” jerarquizándolo por sobre los hechos que nos muestra el film: un asesino serial con uniforme que transita por la Patagonia fusilando a mansalva, guiado por estancieros ingleses –Matthew (Jorge Rivera López)– que, además, señalan a sus futuras víctimas, comprende que ha servido a los intereses de los pérfidos hijos de la no menos pérfida Albión sólo cuando sus huéspedes cantan en inglés. La decisión de hacer este *travelling* es una elección inmoral, la demolición de la pretensión de decir la verdad que se propagandiza como principal atributo del film. La ubicación del *travelling* en la escena final modifica retroactivamente el sentido de la secuencia de apertura, en la que el insomne Zavala escucha las lejanas descargas de la fusilería. ¿Qué tenemos, entonces? Un oficial “sanguinario pero obediente” –obediencia debida, por cierto–, patriota y lamentablemente equivocado –engañado por extranjeros– que se excede en el cumplimiento de sus funciones, torturado por su conciencia –nada de esto parece haberle ocurrido a Varela– en una suerte de castigo poético para consuelo del espectador. El recurso al conflicto interior –reforzado por la escenografía cerrada del salón, un espacio de fuerte condensación expresiva– ahoga la posibilidad de una visión crítica sobre la represión patagónica: ya sabemos quiénes son los culpables. Zavala es también una víctima de la burla del diablo.

Pero, en todo caso, la disposición de los hechos no hace más que responder a las declaraciones previas al estreno del film: “El Ejército Argentino no se presenta esencialmente como un victimario, sino como un *ejecutor por cuenta de otros*:

³⁷ RODOLFO WALSH, *Operación masacre*, Buenos Aires.

intereses ingleses, chilenos y norteamericanos”³⁸, reforzadas años más tarde por el mismo Osvaldo Bayer: “Me imaginé en ese febrero de 1984 la escena final con un Martínez de Hoz cantando el ‘For he is a jolly good fellow’ y a un Videla preguntándose: Pero al final ¿a quién serví yo?”³⁹.

Es en esta deriva de la interpretación –del conflicto interior de Zavala a la supuesta duda del genocida Videla– donde se sitúa el núcleo político de *La Patagonia rebelde*: la construcción de un discurso que, simulando hablar de la historia, funciona para ocultarla.

Es entonces válido pensar que los argumentos –citados arriba– que utilizó Héctor Olivera para justificar el retiro de la película pudieron tener una formulación distinta para justificar su exhibición: en el primer semestre del 82, una película que mostraba que un coronel a cargo de la represión había sido engañado por los agentes de un potencia extranjera contribuía con el clima de pacificación que se necesitaba entonces.

³⁸ OSVALDO BAYER, artículo en *La Opinión*, cit. Cursivas del autor.

³⁹ OSVALDO BAYER, artículo en *Página 30*, cit.