

Las masas en la era del *Testimonio*

Mariano Mestman

La bibliografía especializada ha insistido de modo recurrente en el lugar que ocupó el *testimonio* en el denominado Nuevo Cine Latinoamericano de la década de 1960, tanto en su alusión general a un tipo de obra que expresase la realidad regional, como en su uso específico como “documento” o “prueba”. Por supuesto, no se trató sólo ni principalmente del cine; sino que en algún momento de la segunda mitad de esa década el *testimonio* irrumpió en América Latina desde lo literario, periodístico, sociológico, etnográfico o político, hasta donde pudieran distinguirse. Cuando en uno de los primeros intentos de definición del “género” el entonces subdirector de Casa de las Américas, Manuel Galich, afirmaba que de acuerdo a las bases del concurso de la legendaria institución el *testimonio* reconocía “características del reportaje, de la narrativa, de la investigación (ensayo) y de la biografía”, pero al mismo tiempo se diferenciaba de estos en aspectos asociados a la elaboración de los materiales que detallaba en cada caso, de algún modo daba cuenta de que nacía como una “suma de negaciones”, como señaló Jorge Fornet.¹

En su notable investigación sobre el “escritor revolucionario” en América Latina, Claudia Gilman se detuvo en la promoción del *testimonio* en esos años por parte de lo que denomina la fracción “antiintelectualista” de la familia intelectual latinoamericana (nucleada en torno a la Revolución Cubana). Y lo asoció al impacto provocado por *Biografía de un Cimarrón* de Miguel Barnet (1966) -en tanto texto “cuasi fundador”- y a la legitimación que vino a otorgar a toda una escritura previa el hecho de la instauración del premio al “género” por Casa de las Américas en 1970. Gilman destacó cómo el *testimonio*, la poesía, la canción de protesta y fundamentalmente el cine político emergieron como alternativas frente a la novela (o por lo menos la “novela de laboratorio” o “nueva novela”),

1. Manuel Galich, “Para una definición del género testimonio”. Texto aparecido el 2/3/1970 en el boletín mensual de la *Casa...*, sin firma en ese momento, y reproducido por Jorge Fornet en su dossier “La Casa de las Américas y la creación del género testimonio” (*Casa de las Américas*, n.200, julio-septiembre de 1995; pp. 124-125). Fornet publicó allí una selección de las intervenciones de Angel Rama, Isidora Aguirre, Hans Magnus Enzensberger, Manuel Galich, Noé Jitrik y Haydee Santamaría, en una reunión del Jurado de 1969 donde surgió la idea de hacer un Premio especial en la edición de 1970 (“Conversación en torno al testimonio”, ps.122-124).

en el marco de un énfasis en la politización de la cultura, en lo pedagógico y en la función comunicativa, propagandística del arte.²

En este sentido, puede observarse cierto paralelismo (con las salvedades de cada caso) en la construcción de esa alternativa en torno al *testimonio* en la literatura y el cine en lo referido a la “superación” de etapas culturales, políticas previas y sus producciones características, como el llamado “boom” literario. De hecho, algunas discusiones del período se focalizaron en su cuestionamiento (más matizado o más radical, según los casos), que como sabemos en general no se refiere tanto a los escritores mismos, como a sus promotores comerciales, a la publicidad en torno al fenómeno, y que lo configura como tal. Un intelectual *clave* como Ángel Rama, por ejemplo, que desde la sección literaria del semanario *Marcha* (a su cargo entre 1958 y 1968) dio a conocer a los principales escritores del “boom”, también cuestionó lo que entendía como el aspecto “restrictivo” del mismo, que asociaba a esas operaciones publicitario-comerciales que habrían desbordado los parámetros críticos en pos de otros vinculados al “mercado” y las “ventas”³. Y en ese marco participaría de las discusiones sobre un necesario recambio en el tipo de literatura a promover asumiendo el *testimonio* en términos programáticos.⁴

2. Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Bs.As., Siglo XXI, pp. 339-354. Respecto de la genealogía del *testimonio* en América Latina (cuestión en la que no podemos detenernos aquí), también John Beverley recordó que si bien los textos testimoniales existieron durante mucho tiempo en los márgenes de la literatura (seguía en esto a Raymond Williams), de algún modo el *testimonio* se configuró como “nuevo género (o modo) narrativo” en los años sesenta. Y entre los hechos y procesos que coadyuvaron en esto, se refiere al citado Premio de Casa... desde 1970, a la recepción en América Latina del citado libro de Barnet o el de Truman Capote *A sangre fría* (1965), y a los trabajos antropológicos, sociológicos de académicos como Oscar Lewis o Ricardo Pozas en los años cincuenta, entre otras cuestiones. (John Beverley, “The Margin at the Center: On Testimonio”, 1989; Beverley, 2004; p.31)

3. Como recordaría en su última entrevista en Lima, en julio de 1983 (“Ángel Rama o la crítica de la transculturación”, reproducida en: Mabel Moraña (2006) *Ángel Rama y los estudios literarios*; en particular véase pp. 326-327). Claudia Gilman se refirió a esas disputas en torno al “boom”: citando una crítica de 1972 a la “clausura” de los caminos de García Márquez y Cortázar, por ejemplo, observó que “la crítica al mercado se integró perfectamente al clima antiintelectualista, que en sus versiones más nítidas y severas fue generalmente sustentado por los escritores que ocupaban una posición secundaria o marginal (...)” (op.cit. 277). Por su parte, en una de las compilaciones ya clásicas sobre el tema, George Yúdice propuso pensar que cuando el *testimonio* se asocia al compromiso del intelectual y su diálogo con los sujetos subalternos, se configura en contraste con el tipo de escritura predominante entre los cultores del “boom”. (Yúdice, “Testimonio y concientización”, en: Beverley y Achúgar, *La voz del otro*, Abrapalabra, Guatemala, 1992/2002). Véase también el estudio sobre Ángel Rama (junto a Antonio Candido y Antonio Cornejo Polar) realizado por Gonzalo Aguilar (2010); en particular pp. 701-708 sobre la crítica de Rama a la narrativa del “boom” y su propuesta del *testimonio*.

4. En las palabras de Rama en la citada reunión de febrero de 1969 en que se discute a propósito de cierta “rutinización” del premio de Casa de las Américas, se lee una voluntad no sólo de reconocimiento de una tendencia testimonial ya existente en la literatura, sino también de su promoción programática entre los

Este carácter programático puede observarse también en algunos de los grupos más activos del cine político, aquellos que de algún modo fueron el motor del Movimiento regional a fines de la década bajo un ideario emancipador latinoamericanista/tercermundista⁵. A veces en diálogo con las discusiones en el campo literario, esos grupos también recuperaron el *testimonio* en tanto expresión de una comunidad o colectivo que se pensaba incorporado a la autoría de las obras, donde el cineasta se postulaba como facilitador de la voz popular. Y algunos de ellos lo pensaron como superación de un momento cultural reformista de un “nuevo cine” (las *nouvelles vagues*) donde en cambio se destacaba la figura del cineasta/autor.⁶

En ese marco, nos interesa llamar la atención sobre la incorporación en películas políticas en torno a 1968 de los principales casos o personajes que protagonizaron la llamada “literatura testimonial” en ese mismo período, poco antes o poco después. No nos proponemos aquí un análisis comparativo de los modos o variaciones de esos relatos testimoniales entre la literatura y el cine (u otros espacios y medios⁷); pero sí nos interesa aproximarnos al funcionamiento de esos testimonios en el cine político en una coyuntura de radicalización en América Latina inmediatamente anterior a aquella de los años ochenta en que comenzó a configurarse como objeto específico de un rico y extenso debate en los estudios subalternos, la crítica literaria y las ciencias sociales.

escritores latinoamericanos. Véase Fonet, op.cit. También Fonet, Jorge, “La voz del otro: del testimonio a la nueva narrativa”, *Revista Iberoamericana*, 20-2-2009, pp. 297-319. Y el recuerdo del propio Roberto Fernández Retamar, entonces director de Casa..., en: “Ángel Rama y la Casa de las Américas”, en: Moraña, op.cit.; pp. 296-317.

5. Desde nuestro punto de vista se trata de una coyuntura con más tensiones entre los grupos de los “nuevos cines” latinoamericanos de lo que suele creerse. En otro sitio (Mestman, 2001) nos referimos, por ejemplo, a la diversidad de tendencias documentales que confluyen en la muestra de Mérida (Venezuela) de 1968 (donde la cuestión testimonial es clave), o a las disputas entre delegaciones y destacados directores en Viña del Mar 1969 (Raúl Ruiz-Fernando Solanas-Santiago Alvarez, primero; Glauber Rocha-Solanas, luego, entre otros) o incluso a las diferencias establecidas en la recepción crítica europea.

6. El grupo argentino Cine Liberación, por ej., en confrontación con una izquierda política a la que consideraba desvinculada de las *masas* y con una práctica literaria que veía descomprometida o por lo menos insuficiente, vinculada al mercado pero también demasiado lúdica como para funcionar en situaciones “neocoloniales” como la de América Latina, sostenía en 1971: “(...) Se puede hablar de Macondo o historiar la vida de los cronopios; incluso es posible referirse a la ‘emancipación de la Patria’ o a la ‘liberación del proletariado’. Lo que ya no es tan admisible de historiar o de referir es la existencia real no del *Macondo-ficción* ni del *proletariado-abstracción*, sino de uno y otro encarnados en realidades concretas individualizables (léase: identificables)” (Solanas y Getino (1971), “Cine militante, una categoría interna del Tercer Cine”, en: Solanas y Getino, 1973; p. 162). Se trata de un tipo de crítica que evidentemente se asocia a la distinción entre un “segundo cine” (de autor, reformista) y un “tercer cine” (colectivo, revolucionario), elaborada poco antes en su más conocido manifiesto “Hacia un Tercer Cine” (1969).

7. Pensamos en ya referidos como el periodismo o la antropología, pero también la televisión, con su creciente importancia en varios países de la región en esos años.

Para ello nos detendremos en aquella zona del cine político regional que otorgó un lugar principal a dos protagonistas *clave* del período: las *masas* y el *testimonio*. Nos interesa explorar la representación de las *masas* (el pueblo, la multitud) y la valoración del *testimonio* en dos tipos de films especialmente proclives para su encuentro: el que se refiere a los procesos de movilización (en la protesta, en la historia de las guerras independentistas o en el presente de las de liberación) y el que denuncia las matanzas y masacres históricas.

Cuatro films realizados entre 1968 y 1972 nos permitirán indagar en el asunto: *Hombres de mal tiempo* (Alejandro Saderman, Cuba, 1968), *El grito* (Leobardo López Arretche, México, 1970), *El coraje del pueblo* (Jorge Sanjinés, Bolivia, 1971) y *Operación Masacre* (Jorge Cedrón, Argentina, 1972). Presentémoslos brevemente:

Luego de leer *Biografía de un cimarrón* de Miguel Barnet, Alejandro Saderman convocó al escritor cubano para la realización de *Hombres de mal tiempo*, un documental con Esteban Montejo y otros veteranos de la guerra de independencia cubana en el marco de los films promovidos por el ICAIC (Instituto Cubano de Artes e Industrias Cinematográficas) para conmemorar el centenario de la misma. Si lo esperable en este tipo de circunstancia era un discurso institucional oficial, didáctico en cuanto a la Historia se refiere, que asocia la gesta independentista de la segunda mitad del siglo XIX con aquella más reciente de la Revolución de 1959 y edifica el “panteón nacional” con los héroes de las respectivas batallas (de Martí, Gómez o Céspedes a Fidel, Camilo o el Che), en este caso, incluso sin renunciar al carácter conmemorativo, la apuesta cinematográfica despliega una épica de héroes cotidianos, seres anónimos, algunos ex esclavos como Montejo, que aportan sus recuerdos de los hechos.

En 1968, los estudiantes mexicanos del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC-UNAM) acompañaron con sus cámaras las protestas del Movimiento Estudiantil entre los primeros incidentes de julio y la masacre de Tlatelolco del 2 de octubre. Incluso antes de ésta última, los Comunicados n.1 y n.2 del Consejo Nacional de Huelga (a cargo de otros cineastas) fueron exhibidos en la I Muestra de Cine Documental de Mérida (Venezuela) a fines de setiembre con el título común *Testimonios de una agresión*. Y en 1970 terminó de editarse el material filmado por los estudiantes del CUEC en el largometraje documental *El grito*, poco antes de la aparición del reconocido libro de Elena Poniatowska sobre los hechos, *La noche de Tlatelolco* (1971).

Un año más tarde, en vísperas de un nuevo golpe militar en Bolivia, Jorge Sanjinés culminó su largometraje de ficción-testimonial *El coraje del pueblo*, sobre las matanzas de trabajadores mineros con particular atención a la última previa a la película, la masacre de la Noche de San Juan (1967). Este film del grupo Ukamau fue “protagonizado” por Domitila Barrios de Chungara, quien pocos años más tarde llegaría a la Tribuna del Año Internacional de la Mujer (organizada por Naciones Unidas en México, 1975) como representante del Comité de Amas de Casa del complejo minero Siglo XX y publicaría en 1977 su extenso testimonio recogido y editado por Moema Viezzer, titulado “Si me permiten hablar...”.

Entre 1970 y 1972, el cineasta argentino Jorge “el Tigre” Cedrón llevaría al cine el libro *Operación Masacre* (1957), del escritor Rodolfo Walsh, uno de los primeros que incursionó en la literatura de no-ficción. Publicado como investigación periodística en diarios y revistas entre fines de 1956 y mediados de 1957, relata el fusilamiento ilegal de civiles peronistas en basurales de José León Suárez (en el Conurbano bonaerense) luego de un frustrado levantamiento militar pro-peronista que buscaba restituir al ex presidente Juan Domingo Perón a un año de su derrocamiento por un golpe cívico-militar. Quince años más tarde, en la película, tras reconstruir los hechos desde la ficción, Cedrón-Walsh incorporan en un lugar destacado el testimonio de Julio Troxler, sobreviviente y figura de la denominada Resistencia Peronista.

I. Modos de inscripción del testimonio en los films

De esclavos, zafreiros y gestas emancipadoras

En un dossier sobre *nuevo cine* y literatura en Cuba, Víctor Casaus propuso una suerte de “equivalencia” entre el *testimonio* (literario)⁸ y la influyente escuela documental de los años sesenta. Al explorar el amplio alcance de lo testimonial en el conjunto del cine cubano (los documentales, el Noticiero ICAIC Latinoamericano y la ficción), observó la presencia de los aspectos de “inmediatez” y “comunicación” como de aquellos asociados a la variedad y riqueza de recursos de lenguaje y creatividad estilística; cuestiones que veía

8. Cuyo auge asoció al período abierto con el triunfo de la Revolución, los sesenta, y cuyas raíces remontó a la escritura “documental, de combate, surgida al calor de las guerras independentistas, en la literatura de campaña”. (Véase Casaus, 1982).

promovidas por un programa de fortalecimiento de la “cultura nacional” y la “autenticidad”, siguiendo las palabras de Alfredo Guevara, el histórico director del ICAIC, a propósito del décimo aniversario de la institución (1969).

Fue en ese marco que Alejandro Saderman desarrolló sus primeros documentales en diálogo o coautoría con destacados protagonistas del pensamiento crítico latinoamericano como Fernando Ortiz, Roberto Fernández Retamar o Miguel Barnet. Cineasta argentino, Saderman, vivió en La Habana en la llamada “década prodigiosa” del cine cubano⁹. Llegó allí en mayo de 1963, “reclutado” junto a otros latinoamericanos por Alfredo Guevara en el Festival de Sestri Levante en Italia (donde residía haciendo trabajos para la RAI), e integró departamentos de documentales del ICAIC durante la década. El mismo año de su arribo coincide con la reedición en versión extensamente ampliada del clásico “Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar” (1940), donde Ortiz presentara la noción clave de “transculturación”.¹⁰

Entre las numerosas colaboraciones que el argentino realizó para la revista *Cine Cubano*, se encuentra una reflexión titulada “Filmar la zafra”¹¹, referida a su documental *Oro de Cuba* (1964/1965), cuyo texto estuvo a cargo de Fernández Retamar. Se trata de uno de los primeros films sobre el tema del azúcar, que si por un lado se enmarca en la propaganda oficial en torno a la revalorización de la producción hacia el (frustrado) objetivo de la zafra de los 10 millones en 1970 (cosecha en la que Saderman participó, siendo su última experiencia de colaboración en la Isla), por otro lado enriquece la nota

9. Véase Juan Antonio García Borrero, “Para una relectura crítica de la década prodigiosa”, en J. A. García Borrero, *La edad de la herejía. Ensayos sobre cine cubano, su crítica y su público*. Santiago de Cuba, Editorial Oriente, 2002, pp. 59-80. Sobre ese período del cine cubano son imprescindibles los estudios de este autor. Sobre las tendencias del cine documental cubano en torno a 1968, también el trabajo de María Luisa Ortega, “El 68 y el documental en Cuba”, en: Nancy Berthier (ed), “Cine y revolución cubana: luces y sombras”, *Archivos de la Filmoteca*, n°57, junio 2008, pp.75-91. Véase también: Michael Chanan, *Cuban Cinema*, University of Minnesota Press, 2004. Sobre *Hombres de mal tiempo*, el único trabajo historiográfico que conocemos corresponde también a García Borrero: “Hombres de Mal Tiempo”, en: Paulo Antonio Paranaguá (ed.), *Cine documental en América Latina*, Madrid, Cátedra, 2003, pp. 326-328.

10. Un concepto que pensaba se aplicaría más a la historia del tabaco que a la del azúcar y que luego sería retomado por Ángel Rama en sus estudios de literatura latinoamericana.

La crítica de Ortiz al azúcar (causa de la esclavitud; factor alienante), se enmarca en un debate nacional mucho más amplio que (siquiera de modo tendencial) había encontrado una élite política a favor de la producción azucarera y una intelectual en contra. Véase Enrico Mario Santí, *Fernando Ortiz: contrapunteo y transculturación*, Madrid, Editorial Colibrí, 2002. También Miguel Barnet, “Fernando Ortiz y su contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar” (1988), en: Miguel Barnet, *La fuente viva*, Madrid, Ed. Letras Cubanas, 1998, pp. 158-176.

11. *Cine Cubano*, N° 22, pp. 42-48.

periodística sobre el trabajo brigadista con la investigación histórica y el testimonio de informantes o especialistas.

Es interesante observar cómo entre este documental y *Hombres de mal tiempo* se da un desplazamiento desde un registro informativo más “clásico”, con una autoridad textual compartida entre la retórica de argumentación del comentarista (en voz over) y los entrevistados, en el primer caso, hacia la dominancia de las voces subalternas, en el segundo.

Es decir, en *Oro de Cuba* el reportaje al obrero zafrero “Héroe nacional del trabajo” ocupa un lugar destacado -ya que incluso abre y cierra el documental-, y se refiere a temas como la experiencia del trabajo colectivo en los cañaverales, las brigadas y la “emulación”. Pero junto a su palabra encontramos las permanentes intervenciones de la voz over o de un especialista entrevistado ad hoc (el etnógrafo/historiador Ortiz) sobre la historia de la producción azucarera¹² y, en paralelo, la historia de Cuba, desde la colonia, pasando por las rebeliones esclavas y el levantamiento de Céspedes, la dictadura de Machado y luego de Batista, hasta el Asalto al Moncada (1953) y la Revolución (1959).¹³

Como sabemos, desde 1965 habían comenzado las inversiones en pos del objetivo de la zafra de los “diez millones”. Y ese impulso se convirtió hacia 1968/1969 en “obsesión azucarera”¹⁴. Al mismo tiempo, 1968 es un año especial en la historia de la Revolución cubana, porque condensa muchas de las tensiones y contradicciones que recorrieron la década en lo político y en lo cultural. Y en el marco de una realidad compleja y contradictoria, donde incluso la incertidumbre sobre la “otredad” dejaba huellas en diversos films¹⁵, ese año aparecen algunas de las mejores películas de todo el período. Entre otros,

12. La incorporación de esclavos (cuyos hijos también aportan su testimonio), su explotación como tales y luego como esclavo asalariado importado de China en el siglo XIX o de Jamaica y Haití en el Siglo XX, la evolución de los trapiches e ingenios, del trabajo primitivo a la explotación capitalista y las maquinarias modernas, llegadas de países socialistas junto a la nueva tecnología.

13. Todo esto ilustrado con imágenes de centros de producción, obreros trabajando o aquellas de Fidel Castro y otros dirigentes cortando la caña a puro machete.

14. Gilman, op.cit., 219.

15. Porque si el discurso antiimperialista permitía identificar un proceso de dominación en el plano mundial y establecer en consecuencia el lugar histórico subalterno de la propia Revolución (y sus protagonistas, presentes y pasados), no es menos cierto que en una sociedad nacional “en transición” los roles, las relaciones y la subordinación se encontraban necesariamente en movimiento, como se expresa en algunos films clave del período. Pensamos en obras de Tomás Gutiérrez Alea, Nicolás Guillén Landrián, Sara Gómez o Humberto Solás, entre otros.

algunos films históricos promovidos como parte de la política del ICAIC a propósito del centenario de las guerras de la Independencia contra el colonialismo español.

En ese marco, Alejandro Saderman reúne a veteranos de guerra para que rememoren sus vivencias. Al igual que los trabajadores de la caña en *Oro de Cuba*, también aquí se trata de personas comunes, rescatadas para la Historia. Pero en *Hombres de mal tiempo*, ya no son incorporados al modo de la entrevista tradicional, editada junto a otras y articulada con un relato conmemorativo ad hoc, sino que asumen un protagonismo casi exclusivo en voz e imagen. Para ello, Saderman pone en escena el proceso de construcción del documental y sus herramientas (la preparación de la reconstrucción de situaciones con los actores; la cámara en mano que los sigue todo el tiempo; también el traslado a tracción humana de la monumental grúa) en paralelo y en interacción con el propio proceso rememorativo de estos veteranos mambises que hablan a cámara o dialogan entre sí y con los actores de un modo muy expresivo, emotivo, en breves relatos fragmentados, compuestos por la fulguración de recuerdos, lejos de cualquier discurso épico grandilocuente. Ellos nos hablan de José Martí, Máximo Gómez o Antonio Maceo y en sus testimonios se los percibe en sintonía, en buscado paralelismo con aquellos héroes de la Revolución del 59 (“los barbudos” se decía en *Oro de Cuba*); pero siempre son los primeros, los trabajadores de la zafra o veteranos de la guerra, quienes tienen la palabra y sobre cuyos cuerpos cansados aunque altivos se apoya el peso de una épica que conserva pocos rastros del relato solemne de una Historia nacional que en cambio se despliega de modo oblicuo, en todo su serpenteo y rugosidad. Una suerte de indagación en los pliegues de la gesta Independentista, en historias aparentemente menores de las grandes batallas, que remiten a dificultades aprendidas en la lucha por la libertad propia y nacional, desde el hambre diario y la hinchazón de la barriga, al robo de caballos para la guerra y la dura disciplina militar; de los cantos y danzas colectivas que imitan las peleas cuerpo a cuerpo, a la dureza de las traiciones y fusilamientos. Todas cuestiones que los ancianos representan con apasionamiento y con humor junto a los actores en un film de muy bajo presupuesto y tal vez por ello más libre al combinar el compromiso y lo lúdico, la conmemoración y la fiesta.

Aún con sus diferencias compositivas, ambos documentales reenvían a la búsqueda inicial de Miguel Barnet y sus estudios sobre el Barracón, para lo cual entrevistó por

primera vez a Montejo hasta que la investigación adquirió autonomía y se configuró en su historia de vida/testimonio llevada al libro¹⁶. Y en este sentido la profundidad histórica, cultural del “momento etnográfico” se trasluce en los textos filmicos. A diferencia de los otros films que seleccionamos, realizados en oposición a los gobiernos o las clases en el poder en sus respectivos países, *Hombres de mal tiempo* (y el mismo libro *Biografía de un cimarrón*) se integra en un impulso, un proyecto político-cultural oficial, de la Revolución Cubana. Es decir, el cimarrón-mambí Esteban Montejo configuraba su palabra a través del escritor Barnet en un tipo de subalternidad que remitía a una historia de subordinación esclavista y colonial, de lucha por la Independencia; una figura que emergería en torno al 68 en el programa de una “literatura de fundación”, de un cine que recuperaba la epopeya independentista pero en este caso, insistamos, desde la palabra de estos hombres comunes, iniciados jóvenes en la guerra casi sin querer, por haberlo perdido todo, la hacienda o la casa, como Serafín González que peleó con Maceo o Cayetano Vásquez, el gallego mambí, que al igual que Montejo peleó en Mal Tiempo.¹⁷

Masacres mineras, fusilamientos suburbanos

En su libro-testimonio, Domitila Barrios ubica su encuentro con Jorge Sanjinés en el contexto de un breve período político esperanzador, el del gobierno del general Juan José Torres, su diálogo con el sindicalismo minero y los movimientos sociales que confluían en la Asamblea Popular. En ese marco, recuerda una reunión en 1970 con maestros, periodistas, y cineastas del grupo “Ukhamau” (sic.) que se acercaron al complejo minero Siglo XX para mostrar la película homónima (1966) y *Yawar Mallku/Sangre de Cóndor* (1969). Tras el debate de los films, la comunidad le había ofrecido al grupo de cine su

16. En “Filmar la zafra” (op.cit.; p. 47), Saderman recuperó un esquema de guión y apuntes de trabajo para el documental, donde entre los aspectos históricos a filmar incluía ingenios abandonados y ruinas de barracones de esclavos, al tiempo que se refería como “elemento de especial interés” al “proyecto de entrevistar a algunos ancianos de raza negra, de más de cien años de edad, que habían sido esclavos o que llegaron a conocer la esclavitud” y cuyos datos le habían sido facilitados por Barnet y “otros amigos” del Instituto de Etnología y Folklore.

17. “No se sabía ni a qué íbamos, Cuba libre, nada más”, dice Montejo en el documental. Aunque aquí no recorre los tres momentos del libro de Barnet (la esclavitud, la vida en los ingenios, la guerra de la independencia), sino sólo anécdotas de esta última, su presencia y relato evocan, reenvían a ese pasado esclavista y de trabajo en la zafra azucarera. También la figura de Fabián Sotomayor, negro de padre chino que evoca las “mezclas” dejadas por la importación de esclavos, cuestión que Saderman había tratado en *Oro de Cuba*.

apoyo, “siempre que sus películas no degeneraran”, dice Domitila; incluso le había sugerido hacer un nuevo film allí mismo, cuestión que se concretó a los pocos meses.¹⁸

El coraje del pueblo (1971) combina varios testimonios populares, como el de Domitila, con la participación activa de la comunidad en la recreación de su historia de luchas y resistencias. Entre ellas las dos masacres que abren y cierran el film: la de Catavi de 1942 (cuatrocientos muertos, mil heridos; anterior al arribo del MNR al gobierno con la Revolución de 1952) y la de la Noche de San Juan del 24 de junio de 1967 (durante el gobierno del general René Barrientos), objeto principal de la película.

Recordemos brevemente su estructura: en una suerte de prólogo, luego de la puesta en escena de los hechos de Catavi, se insertan de modo sucesivo imágenes (en general fotos fijas) de víctimas y responsables de las matanzas de mineros ocurridas entre ambas masacres (1942-1967). A partir de allí, la cámara se acerca primero a Saturnino Condori en su silla de ruedas –consecuencia de la represión-, e inmediatamente nos muestra el complejo minero de Siglo XX, escenario de la última intervención del ejército. Tras brindarnos algunos datos sobre la explotación en las minas de estaño, la voz over presenta a quienes darán sus testimonios: Federico Vallejo, minero perforista; Feliciano Coca, viuda del dirigente asesinado Rosendo García Maisman; Eusebio García, dirigente estudiantil que concurrió al finalmente frustrado ampliado minero del 25 de junio. Estos testimonios (también el de Domitila, aunque no se presente) se intercalan con reconstrucciones ficcionalizadas de situaciones de conflicto en la comunidad minera por problemas cotidianos como la falta de mercadería en la pulpería u otros como la desaparición y tortura de trabajadores o la preparación de un “ampliado minero” donde se programaba adherir a la acción guerrillera del Che Guevara. Hacia el final, el segmento más extenso del film se dedica a la puesta en escena de la masacre de la Noche de San Juan.

En la perspectiva de Sanjinés en esa coyuntura, la “autenticidad” del film, la construcción de una historia “verídica” requería de la “participación real del pueblo”. La presencia de los testimonios cubre en gran parte esa expectativa; nótese en este sentido que es la primera vez que los incorpora en su obra. Pero ellos comparten la autoridad textual con las reconstrucciones de situaciones y con la voz over. Si en el caso de los libros la cuestión de la autoridad textual (y la coautoría) del *testimonio* se jugaba fundamentalmente

18. Véase el acápite “El pueblo y el ejército” (pp. 183-189) del libro “Si me permiten hablar...”, op.cit.

entre el protagonista subalterno (Montejo, Menchú, Domitila, etc.) y la intervención del escritor/intelectual que registraba su palabra en “situación de entrevista” (u otra) y la editaba para darle difusión pública (Barnet, Burgos-Debray, Viezzer, etc.)¹⁹, en el caso de los films esa palabra se escucha emitida de modo directo (o posincronizado, no importa en este caso) por el propio sujeto en cuestión; es decir, con menos mediaciones respecto del acto mismo de enunciación, que además podemos ver en la pantalla, lo cual nos permite confirmar que se trata de una palabra enunciada por el sujeto subalterno. Sin embargo, aún cuando esta condición colabore en la (sensación de) autenticidad de esa voz, sabemos que en estas películas la presencia del *testimonio* es cuantitativamente menor (mucho menor) que en el caso de los libros, incluso por cuestiones de extensión o formato, y que en su compaginación en el film muchas veces queda subordinado a las tesis expuestas por la voz over.

Junto a este posible límite, nos interesa destacar además que en el caso de películas de ficción-testimonial o que mezclan la ficción con el documental (en tanto característica formal destacada), como *El coraje del pueblo* u *Operación masacre*, la puesta en escena ficcional asume un lugar relevante en la autoridad textual del conjunto. Es decir, en ambos casos se trata de películas “políticas” también en un sentido de intervención militante, y en consecuencia, nos parece, esas puestas en escena no juegan tanto en la construcción de un *verosímil* propio de la ficción como en la configuración de una argumentación sobre el mundo histórico propia del documental.²⁰

Si en *Operación Masacre* la ficción está a cargo de reconocidos actores²¹ y asume una cierta autonomía respecto de las tesis expuestas por Troxler (aunque sólo sea de modo momentáneo y relativo), en *El coraje del pueblo* se trata de “reconstrucciones de situaciones” que (aunque a veces también se autonomizan respecto de los relatos testimoniales) son actuadas por completo por los protagonistas (directos o indirectos) de los hechos históricos. En ambos casos las figuras dirigentes destacadas (Troxler/Domitila) no

19. De ahí también las cuestiones en torno a la “representatividad” y “autenticidad”. Véanse respecto de este caso, las observaciones de Moema Viezzer en la presentación del libro. Allí se refiere al idioma quechua, los localismos y su “aporte a la literatura”.

20. Tomamos la distinción (tendencial) de Bill Nichols entre ficción y documental (Véase, Nichols, 1997; en particular pp. 50-52 y 153-154). No ignoramos la discusión en torno a los límites entre ambos, sus rasgos característicos, cruces históricos, etc. Pero en la medida en que no podemos abordarla aquí, recurrimos al uso más difundido de estos términos.

21. Carlos Carella, Norma Aleandro, Víctor Laplace, Ana María Picchio o Walter Vidarte, entre otros. Algunos con militancia político-cultural en esos años.

sólo aportan su testimonio sino que participan de la ficcionalización de situaciones históricas ya no representando (en el sentido político, como ocurre en el *testimonio*) a un colectivo ausente de la imagen, sino representando (ahora también en el sentido cinematográfico) escenas que los involucran junto a otros (mineros, trabajadores urbanos, etc.); es decir, se configuran como protagonistas dentro de un colectivo mayor en la propia narración fílmica. (Sobre esto volveremos al final)

Una diferencia a señalar es que si el testimonio de Domitila ocupa algunos segundos (funciona sólo para presentar al “personaje” y sus condiciones de vida), es en la recreación de situaciones, en su actuación, donde su figura adquiere protagonismo. Aunque también Troxler participa de la ficcionalización de los fusilamientos de 1956, es en su relato testimonial donde su figura se destaca.

Hasta donde sabemos, una figura como la de Domitila (ama de casa; militante comunitaria) no tenía antecedentes en el cine boliviano. Nótese en cambio que entre las películas del cine político argentino que incorporan testimonios obreros o de “resistentes”, la figura de Troxler se destaca en films *clave* como *La hora de los hornos* (Solanas-Getino, 1968), *Operación Masacre* o *Los hijos de Fierro* (Solanas, 1972-1976). Y en el caso de *Operación...*, además se propone en algún nivel de coautoría respecto de la obra. No sólo por la idea del director como intermediario/facilitador de la palabra del subalterno –como se postula en tantos casos–, sino aquí también por su participación en la propia elaboración del film, en particular del texto-guión de su relato. Esta situación de coautoría “previa” involucra algún grado de mayor “impostación” de su testimonio respecto por ejemplo de *La hora...*²². Porque más allá de su articulación en ambos casos en torno a las comunes conceptualizaciones/definiciones epocales o codificaciones retóricas, lo que en *La hora...* se presenta como un reportaje (con un entrevistador, Getino, que sólo pregunta para que su entrevistado se expanda sobre el tema), en *Operación...* asume los rasgos de un discurso militante asertivo, con mayor “formalización” y articulación declamativa, que desde el comienzo interpela al espectador.

En el contexto de recepción también militante de este tipo de obra, esto último no iría en desmedro de la apuesta por la autenticidad del testimonio. De hecho, la presencia de Troxler en el film reenvía a la “verdad” de los hechos históricos tanto como a los del

22. Considérese esta distinción entre la configuración del testimonio en ambos films de modo sólo tendencial.

presente de la realización²³. De esta convicción dan cuenta las palabras de Cedrón en una extensa nota publicada en 1973. Allí el director destacaba el “aporte fundamental” del trabajo con Troxler en “toda la charla política con los actores mismos”; y respecto de la fuerza de “verdad” de su palabra, afirmaba: “Tres meses filmando en compañía de un tipo que era mucho más claro que todos nosotros en ese momento. Además, ¡quién puede negar lo que él cuenta! Las preguntas que se hacen en la película son preguntas que realmente él se hizo. Después, nosotros hicimos un apoyo técnico para que funcione: pero sale de la boca de un militante, y eso le da una verdad muy grande (...)”.²⁴

Es decir, siquiera al pasar se postula aquí una operación textual respecto del testimonio en la que el cineasta tiene un rol específico (aunque minimizado en sus términos), ya que la “autenticidad” que aporta el testimonio militante, aunque fundamental, requiere al mismo tiempo de algún “apoyo técnico para que funcione”. Una concepción de la relación entre la redacción periodística (intelectual) y el testimonio (informe) obrero que poco antes postulaba Rodolfo Walsh desde las páginas del *Semanario CGT* en su búsqueda de “corresponsales de fábrica”.²⁵

Como sabemos, desde 1968 Walsh reflexiona una y otra vez sobre las cuestiones del lenguaje acorde a sus búsquedas expresivas de la realidad política y el mundo popular, las tensiones entre literatura burguesa, periodismo y testimonio, sus contradicciones; asuntos que atraviesan sus escritos personales y sus opiniones públicas. Si bien esos escritos son más ricos por lo que problematizan y por la orientación general que postulan, que por arribar a definiciones precisas, por lo menos la idea de lo testimonial tiene un lugar destacado en el momento en que decide junto a Cedrón incorporar a Troxler ya no como un “personaje” más del relato, sino como el testimoniante privilegiado (único) de los hechos²⁶. En tanto

23. También en lo referido a las masacres. De hecho en esa coyuntura hubo varias alusiones en notas de prensa nacionales y extranjeras al vínculo con la masacre de Trelew (22/08/72). Sobre ésta última en el discurso de la izquierda argentina de esos años y en películas de ese período y contemporáneas, véase Pittaluga, 2008; a quien asimismo agradezco sus comentarios a este artículo.

24. *La Opinión Cultural*, 29/4/1973; p.7.

25. El periódico convocaba a escribir a "cualquier trabajador que se sienta capaz de explicar sencilla y claramente lo que pasa en su fábrica, en su taller, en su obraje, en su ingenio...", ya que "nadie mejor que el propio trabajador conoce lo que pasa en su propio lugar de trabajo". Y se aclaraba: "Es posible que en algunos casos tengamos que efectuar algunas correcciones `de estilo". *Semanario CGT*, N° 12, 18/7/68.

26. Recuérdese el interés de Walsh por la parte más testimonial (la segunda) de *La hora de los hornos*, que veía como una posible “ruta”. Aunque afirmaba que era el camino que él mismo había comenzado a transitar diez años antes, consideraba (a fines de 1971, en medio de su trabajo con Cedrón) que “la vía de salida” a sus contradicciones en torno a la literatura burguesa que habría encontrado en *Operación masacre* (1956/7) y en

sobreviviente-testigo, su palabra adquiriría un valor de “verdad”, una fuerza probatoria que permitía denunciar los fusilamientos y al mismo tiempo concebirlos -desde su militancia contemporánea al film- en su secuencia histórica, como parte de los padecimientos de un epopeya colectiva denominada Resistencia Peronista.

El grito estudiantil-popular

Frente al lugar central ocupado en los tres films comentados por esas figuras subalternas (Montejo, Domitila, Troxler), es notable en cambio que en *El grito* el testimonio articulador del texto fílmico no sea el de un estudiante o un trabajador representativo de los protagonistas del 68 mexicano, ni en su carácter de militantes de la protesta estudiantil/popular de agosto-setiembre, ni en el de víctimas de la masacre del 2 de octubre. En este film se produce una suerte de desdoblamiento (siquiera tendencial) de la palabra testimonial sobre los hechos: por un lado, la voz de la protesta, del reclamo del Movimiento, es la del Consejo Nacional de Huelga (CNH) que habla a través de sus dirigentes o desde sus Comunicados, en directo en los actos o en off; por otro lado, el testimonio de denuncia de la masacre es el de una reconocida (y comprometida) periodista italiana, Oriana Fallaci, quien se encontraba en México para cubrir los juegos olímpicos que tendrían lugar algunas semanas más tarde y concurrió a la Plaza de las Tres Culturas el mismo 2 de octubre para sufrir en carne propia la represión.²⁷

En el primer caso, la opción por reproducir los comunicados del CNH en lugar de destacar a uno o más de sus líderes (como en las otras películas), podría asociarse al vínculo que desde un comienzo los estudiantes del CUEC establecieron con el Movimiento,

Quién mató a Rosendo? (1968/9) no lo satisfacía “absolutamente”, por lo cual seguía buscando otra en torno al *testimonio* que en lugar de “representar” los hechos, los “presenta”. Por su parte, en la famosa entrevista con Ricardo Piglia (1970, publicada en 1973) manifiesta su esperanza en que en un futuro “lo que realmente sea apreciado en cuanto a arte sea la elaboración del testimonio o del documento que como todo el mundo sabe admite cualquier grado de perfección. Es decir, evidentemente en el montaje, en la compaginación, en la selección, en el trabajo de investigación se abren inmensas posibilidades artísticas. (Y remitía en este sentido a *Biografía de un cimarrón*, de Barnett)”. Véase, *Rodolfo Walsh, Ese hombre y otros papeles personales* (Edición a cargo de Daniel Link), Bs.As., Seix Barral, 1996; pp. 94-95, 187 y 219. Por supuesto su reflexión al mismo tiempo observa posibles límites de la escritura testimonial (véase: pp. 187-188 y 221).

27. El testimonio recogido en el film (1970) se diferencia muy poco del más extenso publicado como último capítulo de su libro (1974) sobre la experiencia en Vietnam (Véase, Oriana Fallaci, 1976). En el caso del film, el relato se edita de modo discontinuo, fragmentado en los capítulos (que como veremos corresponden a cada mes), siempre en off.

al tipo de “organicidad” para con el mismo²⁸. Sin embargo, ¿por qué jerarquizar el testimonio de Fallaci sobre la represión en lugar hacerlo con el de algún líder estudiantil del CNH, alguna figura intelectual destacada como José Revueltas –que acompañó el Movimiento desde su interior-, éste o algún otro preso en Lecumberri, o incluso en una perspectiva coral al modo de los testimonios de historia oral que compone Elena Poniatowska en el libro que alcanzaría la “más perdurable resonancia” sobre el hecho, al decir de Carlos Monsivais?²⁹

Esa elección podría explicarse en parte por el tipo de sensibilidad que otorgaba el testimonio (doblado) de Fallaci que podía ser acorde al estilo buscado por López Arretche³⁰, pero también por la importancia que desde los hechos mismos alcanzó esa voz “imparcial” -de una famosa periodista profesional, internacional- para la denuncia del gobierno mexicano en el plano internacional.

Los Comunicados del CNH y el testimonio de Fallaci no son las únicas voces “otras” del documental, aunque sí ocupan su mayor parte, y en particular el segundo de algún modo lo articula. Recordemos que los registros fílmicos y fotográficos obtenidos por los estudiantes del CUEC³¹ se organizan en cuatro partes (capítulos) que corresponden a

28. Según Alfredo Joskowicz, López Arretche formaba parte del CNH como representante del CUEC. Véase, Olga Rodríguez Cruz, *El 68 en el cine mexicano*, Puebla (México), Universidad Iberoamericana, 2000, p.23.

29. Carlos Monsivais, *El 68. La tradición de la resistencia*. México, Ediciones Era, 2008, p. 234. También Poniatowska incorporaría un testimonio de Fallaci. Pero en este caso como uno más, y en la segunda parte del libro, la específicamente dedicada a la masacre. Allí se la presenta en su doble carácter de periodista profesional y víctima de la represión (“corresponsal de L’Europeo, en su cuarto del Hospital Francés”). Elena Poniatowska (1971), *La noche de Tlatelolco. Testimonios de historia oral*. México, Ediciones Era, 2000, p. 232.

30. En su temprano análisis del film, Jorge Ayala Blanco observaba que su “valor político” se veía limitado por no tener prácticamente ninguna intención analítica: “su materia sensible pasa de la máxima sobriedad objetiva a la reproducción de frases efectistas de la Fallaci, realizando la dimensión fundamentalmente sentimental del filme (...)”. Y en este sentido, lo comparaba con el documental *Aquí México* (Oscar Menéndez, 1970), cuya perspectiva y finalidad consideraba “opuestas”. Este último documental dedicaba toda su segunda parte a los presos de Lecumberri, a través de imágenes rodadas de modo clandestino con una cámara super 8 en el mismo penal. “Mientras Leobardo daba una textura poética a su montaje –dice Ayala Blanco-; el de Menéndez aspiraba a “la denuncia objetiva, abiertamente impugnadora”. Jorge Ayala Blanco, *La búsqueda del cine mexicano (1968-1972)*, México, UNAM, 1974.

Sobre *El grito* y en general el cine y el movimiento contracultural mexicano del período son de gran interés los trabajos de Álvaro Vázquez Mantecón quien tuvo a cargo la edición del *Memorial del 68* (México, Turner-Centro Universitario Tlatelolco, 2007), entre otros textos. Véase también el ilustrativo recorrido sobre la presencia del 68 en la historia del cine mexicano de Eduardo de la Vega Alfaro: “Notas sobre el movimiento estudiantil popular de 1968 en el cine mexicano”, *Secuencias*, N°10, Madrid, 1999, pp. 66-81; las entrevistas compiladas por Rodríguez Cruz (op.cit.), o el análisis del film por Elsa E. Muñiz García: “El grito. México 68 o los sonidos del silencio”, en *Alegatos*, N°70, 2008, pp. 411-428.

31. Los jóvenes del CUEC salieron a las calles a documentar el proceso. Pero producto de la represión y persecución luego del 2 de octubre (el mismo Leobardo López Arretche estuvo detenido 2 meses en

cada uno de los meses en que se desarrolló el conflicto, presentados de modo cronológico (Julio, Agosto, Setiembre y Octubre). Pero si los Comunicados del CNH se concentran en Agosto y Setiembre, es decir, los meses de la toma de la ciudad Universitaria, las grandes movilizaciones, los actos y la confrontación con el gobierno y la policía en las calles³²; el testimonio de Fallaci (no menos extenso) recorre el conjunto, puntúa la edición de las imágenes en algunas partes y, fundamentalmente, abre y cierra el documental. Si los Comunicados del CNH “concentran”, “unifican” las voces y los gritos de la revuelta, el testimonio de Fallaci se despliega como un susurro reflexivo, que habla desde su propia experiencia profesional y vivencial de estos y otros hechos; una mirada extranjera (como queda claro desde las primeras palabras: “Son mexicanos...”), que pone en juego una sensibilidad subjetiva; un texto doblado por una voz con una inflexión dramática que gana en potencia en los momentos en que se dirige a su interlocutor.

De este modo, la palabra de Fallaci está dotada de “valor testimonial” por tratarse de un testigo (víctima) de la represión del 2 de octubre³³. Sin embargo, no en su carácter de representante, síntesis o expresión de colectivos subalternos (aún cuando con ellos se solidariza o cuando concebamos la subalternidad en términos relacionales). Mientras en los otros films la palabra (y la “actuación” documental o ficcional) del cimarrón cubano Esteban Montejo, la dirigente boliviana Domitila Barrios o el resistente argentino Julio

Lucumberri), recién a comienzos de 1969 el director de la institución, Manuel González Casanova, convocó a Leobardo, Roberto Sánchez y Alfredo Jaskowicz para editar las 8 horas de material rodado. Con ellos colaboró Ramón Aupart, entonces editor profesional de la industria.

32. Son comunicados o informes del CNH que reproducen los 6 puntos del reclamo en la concentración masiva del 27 de agosto en el Zócalo, o denuncian la represión policial o militar a los estudiantes del Politécnico y la Universidad, o responden en un acto masivo en la Plaza de las Tres Culturas a comienzos de setiembre al vergonzoso Informe Presidencial del 1º. de ese mes, que difama al Movimiento Estudiantil, o en un tono más radical acompañan la Gran Marcha Silenciosa del 13 de setiembre en el Zócalo, o denuncian la inmediata ocupación de la Universidad por el ejército.

33. Herida desde el hospital, declaró: “Quiero que la delegación italiana se retire de los Juegos Olímpicos; es lo menos que pueden hacer. Mi asunto va a ir al Parlamento, el mundo entero se va a enterar de lo que pasa en México, de la clase de democracia que impera en este país, el mundo entero. ¡Qué salvajada! Yo he estado en Vietnam y puedo asegurar que en Vietnam durante los tiroteos y los bombardeos (...) hay barricadas, refugios (...) a donde correr a guardarse. Aquí no hay la más remota posibilidad de escape. Al contrario” (En: Poniowska, op.cit., p. 232).

Tanto aquí, como en el film o el libro de Fallaci, encontramos la misma singular comparación entre Tlatelolco y Vietnam, que funciona para acentuar la brutalidad y dramaticidad del caso mexicano, y sin duda está fuertemente permeada por su experiencia personal y el hecho de haber sido herida. Aún así, al final de su propio libro, pone en boca de Francois, su interlocutor, una observación sobre lo que llamaríamos “límites” de la revuelta mexicana: “(...) El martirio no basta ni sirve (...) Dentro de un mes ya no se hablará de tu México, del mismo modo que ya no se habla de Indonesia. Pero siempre se hablará de nuestro Vietnam”. (op.cit., p. 321). Sobre esto volveremos al final.

Troxler reconoce esa doble dimensión (de víctima-testigo y de representante de un colectivo), esto parece desdoblarse en *El grito*, entre el testimonio de Fallaci (periodista de denuncia) y el de aquellos militantes del Movimiento que hablan para el film a través de las consignas, los discursos o los Comunicados del CNH.

II. Figuraciones de las masas

Podría pensarse que el protagonismo asumido por los testimoniantes en estos films de algún modo desplaza al de las masas; cuestión que resultaría paradójica al tratarse de hechos en que ellas fueron efectivamente activas y en un período en que estaban llamadas a cumplir un rol esencial en la Historia.³⁴

Por el contrario, la apuesta del cine político consistía justamente en la articulación de ambos protagonismos. Revisemos, entonces, los alcances de esta articulación, reconociendo desde el comienzo que el tipo de presencia de masas, multitudes o colectivos comunitarios se asocia al tipo de historia particular de que se trate en cada caso y que su configuración visual como conjunto numéricamente significativo evidentemente varía si se trata de un registro documental o de una reconstrucción ficcional, de una situación de movilización o de una de represión, etc. En este sentido, en los films en consideración, aunque la alusión a las masas en los respectivos procesos históricos es evidente, su presencia visual difiere de uno a otro: casi permanente en *El grito*, concentrada en reconstrucciones de movilización, asamblea, masacres en *El coraje del pueblo* o sólo “ilustrando” el discurso de Troxler en *Operación Masacre*, se limita a escasos segundos en *Hombres de mal tiempo*.

A diferencia de los tres primeros, en el film cubano las masas son fundamentalmente aludidas en su acción en batallas a través de los relatos testimoniales, y sólo visibles brevemente en los antiguos grabados recorridos por la cámara y animados con efectos especiales (trucaje de fogonazos), o en las cortas secuencias finales que ilustran los

34. En este sentido, aunque como sabemos el término “masas” reconoce diversas acepciones en su conceptualización a lo largo de la historia, su uso en estas páginas remite a este contexto de significación “epocal”; entre los valores y significados que en el mismo le atribuyen los propios sujetos involucrados (por lo menos en términos tendenciales, más allá de la dificultad de precisarlos) y los propuestos en las tesis de los films que en general las configuran en un lugar activo y oposicional. Por supuesto la cuestión resulta mucho más compleja de lo que aquí podemos sintetizar.

relatos sobre la batalla de Mal Tiempo. Escenas finales que al igual que otras previas son reconstruidas por los actores profesionales convocados ad hoc ya no bajo la dirección del cineasta sino de los propios testigos/protagonistas de esas gestas, situación que además Saderman se preocupa por destacar. Se trata de fragmentos de historias montados siguiendo el ritmo de la conversación más que cualquier guión preestablecido, casi al modo de un collage de recuerdos y sensaciones; y que en cualquier caso reenvían a escenas más extensas de batallas independentistas de otros films emblemáticos contemporáneos como *La primera carga del machete* (Manuel Octavio Gómez, 1969) o el primer capítulo de *Lucía* (Humberto Solás, 1968). De hecho, los modos de configuración de las batallas reconocen rasgos comunes (a pesar de su distinta duración, claro). Y los temas evocados por los veteranos en el documental son algunos de los presentes en torno a las batallas contra el colonialismo español en esas u otras películas cubanas, como la precariedad inicial de las fuerzas propias, que comían lo que encontraban y peleaban casi desnudos, cubiertos por un taparrabos, o ese mito plebeyo de la astucia e irreverencia del más débil presente en los relatos sobre la ferocidad, la crueldad, la “animalada” de la lucha a puro machete, única arma en los comienzos de la revuelta.³⁵

En el marco de un cine cubano plagado de masas, el film de Saderman se singulariza por su apuesta de sacar a la luz la particular visión de estos “informantes” y por confiar en su capacidad para desplegar el potencial dramático, emotivo de anécdotas cotidianas y fuertemente marcadas por sus vívidos recuerdos de un pasado de dificultades y explotación. Una apuesta sin duda favorecida por un ambiente de febril creatividad artística, como demuestran los films cubanos de esos años, pero aún así hábil y novedosa en la elección de los personajes, en su crecimiento dramático a lo largo de un film que lejos de postularse como un “documental histórico” se concibe como una “fiesta de la memoria”.³⁶

35. En un dossier de la revista *Cine Cubano* dedicado a los “100 años de lucha”, se entrevista a varios cineastas cuya obra se integra al ciclo de films promovidos por el ICAIC. Allí, la mayoría se refiere al vínculo entre pasado y presente de la lucha de liberación, y en ese marco, Manuel Octavio Gómez afirma: “Sin buscarlos, sin forzarlos, se manifestaron la semejanza entre el machete, protagonista de nuestras primeras batallas, y el machete, librador de nuestras batallas más actuales; la correspondencia entre la aparición de una nueva arma de lucha, ante la carencia de otras, y la aparición de nuevos métodos de combate, ante la presencia de nuevas circunstancias; el parangón entre las figuras de Máximo Gómez y el Che Guevara”. (*Cine Cubano*, N° 68, circa 1971, p. 44).

36. Véase respecto de estas características del film el ya referido análisis de García Borrero (2003, op.cit., p. 326-327). Citando la voz over inicial del documental, podríamos decir que conciente de que “la vida de los héroes según nos la cuentan es simple, va en línea recta hasta el fin; pero (que) los héroes pocas veces tienen el derecho a contarla y cuando lo hacen esa línea serpentea, vibra o se dispersa en un horizonte vago, porque

De la UNAM a la calle, los modos del *directo*

Las imágenes de *El grito* y la misma experiencia en torno a su registro son –más que ningunas otras de las aquí analizadas- las del 68 en el mundo³⁷. Al igual que en tantos otros sitios, esa experiencia es la de los jóvenes estudiantes del CUEC reunidos en Asamblea para adherir al Movimiento: considerando que su mejor aporte sería registrar los hechos, saliendo con cámaras móviles de la escuela o de particulares (y las latas destinadas a los ejercicios escolares) hacia las calles de ciudad de México, sin plan previo de rodaje, algunos con más formación, otros por primera vez; poniendo en riesgo los equipos y el propio cuerpo; dando prioridad al registro testimonial, “objetivo” de los hechos, aunque incluyendo algún encuadre singular (en tanto aporte “artístico”), alguna acción experimental clandestina, en un período en que el arte y la política, lo sabemos, se mezclan hasta disolverse en la vida, según se proclama.

Aunque la masacre del 2 de octubre llevase a privilegiar lecturas inmediatas asociadas a la inaudita magnitud de la represión, donde la frustración de la derrota permea el ánimo general³⁸ y las recuperaciones del Movimiento reconocen un tono martiroológico en la mayoría de los casos; y aunque recién con el tiempo comenzasen las relecturas que junto a la tragedia recuperan el impulso multitudinario, el reconocimiento del carácter movimentista, generacional, de sintonía vanguardista con los sucesos del 68 en el primer mundo³⁹; ambas cuestiones son ya visibles (y audibles) en *El grito*. Es decir, las imágenes y sonidos acumulan pruebas de la represión, pero también transmiten la festividad de un

va contaminada de sueño, de verdad, de algo vivido”, Saderman nos propone “jugar con el tiempo”, escuchar a esos héroes “contar en presente lo que para la historia es pasado”, justamente porque “la memoria está más allá del tiempo, más allá de la historia; es una razón de existir”.

37. Piénsese que en esa sintonía fueron leídos los ya citados primeros Comunicados cinematográficos del CNH cuando se presentaron en setiembre en la muestra de Mérida (Venezuela). Esos Comunicados (“anónimos”) estuvieron a cargo de Paul Leduc y Rafael Castanedo, quienes trabajaban en el documental sobre los Juegos Olímpicos dirigido por Alberto Isaac. En Mérida la crítica los agrupó junto a otros materiales de la agitación estudiantil, juvenil de ese año en América Latina, como los trabajos de Mario Handler (Uruguay) o Carlos Alvarez (Colombia), entre otros.

38. Cuestión a la que ha sido asociado el suicidio de López Arretche el 19 de julio de 1970.

39. Seguimos en esto la perspectiva de Carlos Monsivais sobre las lecturas del 68 mexicano a través del tiempo (op.cit., pp.233-236). Frente a las del primer momento -que divide entre “los que ensalzan martiroológicamente al Movimiento, los que lo califican de subversión aplastada por la fuerza del Estado, y los convencidos de que la democracia no se hizo para México”-; y las de un momento inmediatamente posterior a la masacre donde “se publica poco sobre el tema, el Sistema todavía actúa unificadamente y, en el lado contrario, pesan demasiado la frustración y las reverberaciones de la derrota”, Monsivais destaca el libro de Poniatowska (al que por otra parte dedica el suyo). Nos permitimos agregar el documental de los estudiantes del CUEC.

Movimiento que conjuga la dimensión contracultural (aquella que remite a las nuevas sensibilidades y subjetividades *sesentistas* asociadas a los procesos de “modernización” cultural y experimentación artística) y la de radicalización política vanguardista, tercermundista; para denominar de modo condensado dos imaginarios propios del 68 en el mundo. Una doble dimensión por momentos indistinguible, por supuesto, y que a efectos analíticos podríamos diferenciar entre los capítulos de Agosto y Setiembre, aquellos en que las masas son las protagonistas.

Por un lado, en Agosto se despliega toda la nueva subjetividad asociada a lo contracultural y artístico en las secuencias de los jóvenes en la explanada de la UNAM en torno a la realización colectiva del Mural Efímero, en los sociodramas sobre la represión, en los mitines entre discursos y canciones populares, en la creación de los grandes muñecos de cartón, como el gorila/granadero quemado en el Zócalo, en los folletos repartidos en las calles o a la salida de las fábricas, en los graffitis callejeros, en los miles y miles de ingeniosos carteles o serigrafías, sean espontáneos o solicitados ad hoc por el CNH; esa gráfica del 68 que interpela al gobierno desde la bronca pero también la ironía y el humor que mantiene en alto el espíritu irreverente del Movimiento.⁴⁰

Por su parte, en Setiembre se ubica el núcleo del enfrentamiento político. Este se remonta, por supuesto, al mes de Julio cuando con la excusa de una pelea entre bandas estudiantiles adolescentes el gobierno reprime también las manifestaciones, los granaderos ingresan a las escuelas vocacionales y ante la protesta del día 26 se desata una represalia. Del mismo modo, se observa en las movilizaciones de Agosto que sacan el conflicto de la UNAM para extenderlo a zonas del sur de la ciudad, primero (la concentración del día 1º) y depositarlo en el mismo Zócalo, luego, en la masiva movilización del día 13 y luego la más grande del 27. Sin embargo, aún con esos antecedentes de Julio y Agosto, la tensión

40. Piénsese, por ejemplo, en la fuerte carga antinstitucional y contracultural de una experiencia como el Mural Efímero (respecto de la cual Raúl Kampffer realizaría su conocido documental). Nos referimos al hecho de pintar de modo colectivo, convocando a artistas de diversas tendencias (incluido algún ex miembro del Taller de Gráfica Popular), bajo la influencia general de esa nueva sensibilidad *sesentista* que en tensión con la tradición muralista desde comienzos de la década venía conceptualizando la idea de lo “efímero” en el arte en torno a performances, etc.; optando por pintar sobre las láminas metálicas que cubrían la estatua del ex presidente Miguel Alemán en la explanada de la UNAM, colocadas justamente porque años antes había sufrido dos atentados que le produjeron una destrucción parcial. Véase al respecto *Memorial del 68* (op.cit.) y los aportes de Cuauthémoc Medina (“Pánico recuperado”), Pilar García de Germeños (“Salón independiente: una relectura”) y el citado Vázquez Mantecón (“La visualidad del 68” y otros), compilados en Olivier Debrouse (ed.), *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México. 1968-1997*, México, UNAM, 2006.

política se concentra en el capítulo de Setiembre, en particular con la confrontación entre el Informe Presidencial del día 1º y la respuesta del CNH al mismo desde la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco, o luego con la gran “Marcha Silenciosa” del día 13 -tal vez “la demostración pública más patética y altiva”, como propuso Ayala Blanco⁴¹-, con su represión y la ocupación de la UNAM por el ejército entre el 18 y el 30.

Al igual que en tantos documentos fílmicos del 68 en el mundo, en *El grito* se destaca el trabajo de montaje de secuencias fílmicas y fotos fijas, con un singular uso de la banda sonora. Si en el prólogo (Julio) y el desenlace (Octubre) predominan las fotos fijas⁴², las grandes movilizaciones de masas de Agosto y Setiembre son presentadas a través de los registros fílmicos de los estudiantes del CUEC.

En principio, la idea de un Movimiento pacífico y ordenado, sometido a una represión injustificada y finalmente brutal, es explicitada en reflexiones y discursos⁴³. Aunque tal vez sin la solemnidad presente en estos, es lo que también transmite una parte significativa de las imágenes editadas; sea por que se trata en definitiva del ritual de la movilización puesto en juego, o porque hayan sido especialmente seleccionadas entre las tomas privilegiadas a la hora del montaje. Es decir, la mayor parte del material muestra columnas de manifestantes más o menos ordenadas, que avanzan detrás de las respectivas banderas, en muchos casos con cierto alineamiento favorecido porque quienes van a la cabeza entrelazan sus brazos conformando un cordón delante o porque en los laterales otros separan las columnas de la gente que mira y aplaude desde las veredas. Se trata de rituales (organizativos de las movilizaciones) registrados con las tomas generales o laterales, paneos sobre la enorme multitud (por momentos configurada en masa casi indistinguible por la oscuridad de la noche⁴⁴), y que en otros casos, como el de la Asamblea popular (la que vemos en el Zócalo el 27/8), incluyen registros desde dentro mismo, o acercamientos

41. Jorge Ayala Blanco, 1974, op.cit. Las referencias a hechos específicos de estos meses (cuando no están explicitadas en el film) las tomamos de este autor, quien detalla los sucesos.

42. Seguramente porque allí también predomina el registro/denuncia de la represión, más difícil de captar con cámaras militantes o periodísticas, en particular cinematográficas.

43. Desde la voz (doblada) de Fallaci, pasando por el discurso del Rector de la UNAM en la primera movilización masiva (1/8), hasta el discurso de algún dirigente en la gran “Marcha Silenciosa” del 13/9: “Orden, disciplina y combatividad han quedado visibles”; “El silencio con que hemos marchado es nuestro fuerte grito de protesta”.

44. En la última gran concentración de Setiembre previa a la masacre, por ejemplo, la iluminación ordinaria del centro de la ciudad, de los laterales del Zócalo, en especial la tan llamativa de la Catedral, se ve “interpelada” por el mar de antorchas encendidas que todo lo inunda

de la cámara para focalizar sea la escucha disciplinada de los discursos, sea la activa respuesta “colectiva” a las preguntas que algún dirigente formula desde la tribuna. Ese tipo de focalización en rostros y cuerpos parece destacar que el Movimiento excede a los estudiantes e incorpora a otros sectores de la sociedad. Ya sabemos, porque nos lo dice Fallaci desde la voz over, que los estudiantes del politécnico y de la UNAM no son como los europeos, aquí se trata de hijos de campesinos, gente más pobre. Junto a esto, algún paneo sobre los cuerpos y rostros permite mostrar no sólo esa condición, sino también el acompañamiento de familiares y otros sectores medios y populares. También los giros de la cámara desde la columna que avanza por las calles hacia los balcones de los edificios adyacentes, repletos de personas que aplauden o los paneos sobre quienes desde el borde de la manifestación la alientan, parecen funcionar en este desplazamiento del Movimiento desde lo estudiantil a lo popular y lo ciudadano.

Aunque la efervescencia juvenil, con su carga de espontaneismo, y la misma masividad de las acciones en más de un registro desbordan los aspectos más disciplinados de la movilización, la composición general insiste en el carácter pacífico, por momentos “ciudadano” de la protesta. Las consignas que remiten a la libertad, la dignidad y la justicia, las denuncias de violación del orden constitucional por la acción autoritaria, represiva del gobierno⁴⁵, o las palabras del Rector de la UNAM (quien encabeza una primera marcha bien organizada, a quien se escucha en silencio y con respeto) son expresión de esto, o a su modo la “Marcha Silenciosa”: las bocas cruzadas por cinta, el andar más o menos encolumnado, etc.

Al mismo tiempo, esas u otras imágenes dan cuenta también de la “combatividad” del Movimiento, que se destaca en pintadas, afiches y canciones, y en las secuencias de actos y movilizaciones. Las cámaras que se insertan en medio de las columnas para acercarse a los “agitadores”, nos muestran un cierto desorden asociado a la imposibilidad de organizar la asistencia masiva de manifestantes, que inunda las calles y que en más de un momento desborda el cuadro por los cuatro costados⁴⁶. A veces alguna toma desde la

45. Algún discurso, o la construcción con montaje de imágenes fijas y en movimiento de la represión a la masiva asamblea de fines de agosto en el Zócalo, mientras resuena en off el Himno Nacional cantado por los presentes. Esta escena final de la concentración se sucede con el testimonio del día siguiente del maestro golpeado que desde la cama del hospital afirma que “se ha quebrado el orden constitucional”.

46. En la movilización del 13/8, por ejemplo, en más de un momento la cámara se detiene o se acerca a los agitadores (como los denominaría pocos días después el presidente Díaz Ordaz y como se autoproclaman

altura en picado, otras paneos sobre una columna que avanza o también planos generales que comienzan con ese desborde para luego contenerlo, encuadrarlo a través del zoom out (cuando el mitín de setiembre en la misma Plaza de las Tres Culturas en repudio al informe presidencial, por ej.); en todos los casos la vastedad del Movimiento queda evidenciada en las filmaciones.

Pero las masas en *El grito* no son sólo visibles a lo largo del film, son también (por momentos de modo predominante) audibles. Si en Julio el sonido de fondo es un monótono marchar de botas militares, entrecortado con algún grito de padecimiento individual, en Agosto y Setiembre los registros visuales de los cientos de jóvenes en las actividades en la explanada de la UNAM o de los actos y movilizaciones están acompañados de modo casi permanente por el murmullo de las multitudes, los cánticos y los reclamos de justicia. Y en Octubre incluso la presencia de las masas se diluye desde el punto de vista visual para desplazarse a lo sonoro. Las imágenes fotográficas de este último capítulo (en general de personas o grupos, ya no de multitudes) están editadas siguiendo el testimonio de los hechos en off por Oriana Fallaci; es decir, puntuadas por éste, lo ilustran, por lo menos en sus momentos claves. Al mismo tiempo, ese testimonio se entremezcla con el murmullo de fondo del sonido de las balas, los gemidos de dolor, las corridas y gritos, audibles al modo de una masa sonora uniforme, en la cual sólo se distinguen por momento expresiones individuales⁴⁷. En este último capítulo, entonces, el sonido cumple un rol fundamental. Aunque el montaje fotográfico no tiene aquí características singulares y muchas fotografías resultan poco identificables; en algunos casos por supuesto se destaca la edición, o la cámara las recorre o focaliza por acercamiento (zoom in), aportando dramatismo. Sin embargo, este último deriva sin duda del trabajo de sonido (y su compaginación con la imagen, claro), que de este modo trasmite la dimensión masiva también de la masacre.

Ahora bien, frente a la multitud protagonista de la revuelta de Julio-Setiembre (esas masas estudiantiles, juveniles combativas pero también festivas en sus expresiones, de una

ellos mismos: “somos los agitadores y decimos la verdad”), en particular a los rostros que cantan, gritan o gesticulan, a los cientos de carteles que portan, a más de un activista motivando a sus compañeros desde un megáfono o “dirigiendo” el tránsito de una ciudad ocupada por la protesta, o se coloca al costado de las columnas para enfocar las piernas y el desplazamiento rápido del conjunto, o se ubica delante de ellas, a media altura, encuadrando los cuerpos entre la cintura y la cabeza o entre las rodillas y el cuello para destacar el dinamismo de un desplazamiento que avanza sobre ella o la pasa por el costado para dejarla atrás.

47. “Mis gritos se confundían con los de la multitud, porque mientras tanto en la Plaza continuaba la matanza. Y mis gritos y los de los demás, quedaban ahogados por las ráfagas de ametralladoras”, afirma Fallaci al relatar el momento en que es herida.

disciplina ciudadana pero a cada momento desbordada por su propia creatividad e irreverencia frente al poder), *El grito* no oculta a esas otras “masas” (todavía) dominadas por el aparato estatal autoritario del Partido Revolucionario Institucional que durante décadas hegemonizaría la vida política y cultural mexicana. Si las masas *sesentiochescas* colman los planos de los registros filmográficos de los jóvenes del CUEC, las imágenes (en general fijas) de estas otras ocupan poco espacio, aunque ilustran de modo elocuente el objeto de confrontación del Movimiento: por supuesto las imágenes de las fuerzas represivas⁴⁸; y fundamentalmente, la fotografía que abre el capítulo de Setiembre recorrida por la cámara para mostrar la multitud que colma el Zócalo (aunque no lo completa) para escuchar y vivir el discurso del presidente Díaz Ordaz o las sucesivas que lo exhiben entre miles de adherentes. Se trata de imágenes seleccionadas en el montaje que aluden a cuestiones como la institucionalidad burguesa del evento, el orden ahora disciplinado de los asistentes, el proselitismo partidario populista, la cooptación de sectores populares, etc.⁴⁹

Y este contrapunto se acentúa en el elocuente final con la ceremonia de apertura de las Olimpiadas, su hipócrita solemnidad, los cientos de periodistas y fotógrafos en el campo del estadio, las escasas pero contundentes imágenes de las gradas colmadas de público, a lo cual *El grito* opone, tal vez como expresión del citado sentimiento de frustración o desolación que permeó el clima posterior al 2 de Octubre, la reflexión de Fallaci desde la banda sonora primero (“incómodos son los muertos, las gentes se cansan pronto de ellos, ¿sabes?”⁵⁰), o la famosa toma de las palomas enjauladas, luego, y la cruel canción de denuncia que resuena al final⁵¹, compaginada con un registro ad hoc del rostro serio de un

48. Esas fotografías o escasos segundos fílmicos que muestran la dimensión (también numéricamente significativa) de la acción represiva: decenas (a veces cientos) de soldados que avanzan contra alguna manifestación empuñando sus bayonetas o, dispersos en los alrededores de la UNAM, vigilan la ocupación militar de la misma; es decir, las imágenes que cierran el capítulo Setiembre, tomadas en esa audaz acción de Roberto Sánchez desde el baúl de un automóvil, enfocando a través de la luneta retirada a tal efecto.

49. Respectivamente: el presidente recorriendo las calles en su coche abierto, los distinguidos vestidos y peinados de las mujeres en primera fila; los presentes colmando balcones o la plaza; el niño y la niña vestidos ad hoc agitando sus banderines nacionales –imagen que perdura unos segundos más que las otras-; las mujeres indígenas que se acercan al coche presidencial con los niños en brazo, los carteles de sindicatos que adhieren al PRI, pintados con molde de confección industrial, tan lejanos del espontaneismo o la creatividad de la gráfica del Movimiento en su afiches y serigrafías; etc.

50. Compaginada de tal modo que acompaña el pasaje de unas breves secuencias fílmicas de las madres enterrando/llorando a sus hijos con el paneo sobre la citada fotografía de las gradas del estadio repletas de público. Dice Fallaci: “Mientras tanto México se prepara para la apertura de las Olimpiadas en apariencia alegre. La policía sigue haciendo su trabajo. Los periodistas escriben la llegada de la llama olímpica. Se habla de (...) Se dan muchos cocktails (...) Incómodos son los muertos...”.

51. “Para que nunca se olviden / las gloriosas olimpiadas / mandó a matar el gobierno / 400 camaradas” (...)

niño (en primerísimo plano) que mira fijo a la cámara anteponiendo los dedos en V, en un sesgo final de esperanza o por lo menos de reconocimiento al Movimiento.

La insurrección obrera y el archivo cinematográfico

Cuando las masas irrumpen en *Operación Masacre*⁵², lo hacen a través del material de archivo. Ausentes de la ficción central en torno a los fusilamientos de 1956, sólo son evocadas en su dimensión cuantitativa en tanto víctimas de acciones de represión masiva, como los bombardeos de un año antes a la Plaza de Mayo, que se muestran también con material de archivo noticioso. Aunque parezca paradójico, la principal presencia audiovisual de las masas en *Operación...* no se vincula a padecimientos represivos -ni a los fusilamientos del 56, ni a los bombardeos del 55-, sino a la épica insurreccional que en torno al fenómeno peronista construye el relato de Troxler y las imágenes que lo acompañan; es decir, a los que aparentan ser los “bordes” de la película: materiales en blanco y negro, de archivo de noticiario, con una función principalmente ilustrativa, todo lo que “rodea” una ficción en color y con reconocidos actores.

Pero esos “bordes” conllevan el objetivo principal del film. Según Walsh, la incorporación del testimonio de Troxler había surgido de una discusión común con él y Cedrón en torno a la necesidad de no limitarse a los hechos narrados en el libro, sino de sumar “la experiencia colectiva del peronismo en los años duros de la resistencia, la proscripción y la lucha armada”; una historia que “una militancia de casi 20 años autorizaba a Troxler a resumir”, afirmaba⁵³. Esta modificación respecto del libro original es la que permite insertar el film en la coyuntura política argentina de 1971/1972, de modo acorde a la inserción de Cedrón y Walsh en el peronismo revolucionario y la convicción de la imposibilidad de alcanzar justicia dentro del Sistema (Sobre esto volveremos al final).

En ese marco, la idea insurreccional dominante –que se transmite también por el ritmo, la cadencia del relato y por el montaje de las imágenes de toda la última parte- se

52. Fernando Martín Peña (2003) hizo la reconstrucción más completa de la realización de la película (y en general de la vida y obra de Jorge Cedrón) en base a la compaginación de una enorme cantidad de testimonios y documentos.

53. Presentación de la inclusión de la “secuencia final” (posterior al núcleo ficcional) con el testimonio de Troxler en el film. La importancia que le atribúan a este final se observa en que ese mismo año (1972) fue incorporado por Walsh como apéndice en la cuarta edición del libro (Ediciones de la Flor) y reproducido por Cedrón en el Quaderno informativo N° 37 (dedicado al film) de la Mostra del Nuovo Cinema de Pesaro (Italia), no sólo como final del guión (pp. 27-28) sino también citado completo en la presentación del director (pp.1-3).

sostiene en el carácter histórico de la relación peronismo=clase trabajadora⁵⁴, y en la tesis sobre que “la única revolución definitiva es la que hace el pueblo y dirigen los trabajadores”, una clase que forja “su organización independiente de traidores y burócratas” (...) “hacia la Patria Socialista”.

Las imágenes de masas en el film (secuencias de archivo, como dijimos) ilustran y a su modo cualifican cada frase del relato de Troxler, aún cuando tal vez a veces no se correspondan estrictamente con los hechos históricos aludidos, aunque sí con el significado o sensibilidad que podrían acarrear. Al comienzo, cuando para introducir la ficcionalización de los hechos, este se refiere a la caída de Perón o la inicial Resistencia, unas breves secuencias de archivo de las masas que colman la Plaza de Mayo en un acto por el Día del Trabajador o en movilización detrás de sus banderas, son las únicas que transmiten un cierto orden asociable a su situación durante el gobierno de Perón (1946-1955).⁵⁵

A partir de allí, en cambio, tras el relato de los bombardeos sobre la población civil en Plaza de Mayo, las masas de la Resistencia se configuran en torno a la insubordinación y la agitación callejera. No es ya la multitud festiva de la Plaza de Mayo colmada por los trabajadores durante el peronismo, sino aquella de la desobediencia civil, aquella imprevisible del sabotaje, la acción esporádica o el acto relámpago. Se trata de grupos de agitación no necesariamente numerosos que se expresan en concentraciones - inevitablemente dispersadas por la policía-, o de otros sí numerosos que participan de las ocupaciones de fábrica, el Cordobazo u otras puebladas, dando cuenta de la vastedad de los sectores opositores a la dictadura militar o los involucrados en la acción por la vuelta de Perón a la Argentina y la Revolución nacional.

En la parte del guión correspondiente a este final, los términos que refieren a los lugares en que el testimonio de Troxler se compagina con imágenes de masas son: “masas en movimiento”, “el pueblo rechaza a la Caballería”, “lucha callejera”, y hacia el final

54. Un aspecto destacado tanto por Cedrón como por Walsh en las notas de prensa. Véase el texto de Cedrón en *La opinión cultural*, (29/4/73, op.cit.) y la nota de Eduardo Galeano en *Marcha* (16/6/72).

55. Inmediatamente se opondrán a las secuencias de archivo de otros colectivos (también numéricamente significativos), ahora más bien “ciudadanos”, de sectores medios como delata su vestimenta y que (viviendo a la Marina en sus carteles o junto a la cúpula eclesial, según propone la edición de las imágenes seleccionadas) festejan la caída de Perón (en completa sintonía con el capítulo de la “fiesta de los gorilas” de *La hora de los hornos*, también por el uso de las mismas imágenes de archivo y el tipo de edición). Como en *El grito*, las “multitudes” indiferentes o, en este caso, antipopulares, no se ocultan en su “masividad” (su número), aunque sí se cualifican por el trabajo de imagen (por la selección, por el montaje) o en su contextualización general o desde la banda sonora.

“masas en acción” y “muchedumbre” o “muchedumbre avanza”, que se repite de forma consecutiva tres veces como indicando un ritmo de montaje, de una duración e intensidad creciente. De algún modo, expresiones que dan cuenta de un recorrido hacia la frase de Troxler que ancla el sentido de la secuencia del pueblo rechazando a la policía de a caballo en el Cordobazo (“por primera vez hicimos retroceder a los verdugos, por primera vez hicimos temblar al enemigo ... la marea empezaba a darse vuelta”) o hacia las tesis referidas de la “Patria Socialista”.

En su ya clásico estudio sobre los levantamientos populares de Rosario-Córdoba-Rosario entre mayo y setiembre de 1969, Beba y Beatriz Balvé observan que en ese proceso “todas las formas de lucha anteriormente ejercitadas (...) quedan subordinadas centralizándose en lucha directa de masas, emergiendo nuevas figuras sociales(...)”, para preguntarse, finalmente, “¿qué son las masas?” (en ese proceso histórico que en definitiva remontan a 1955): “Masas en lucha –afirman. Lucha de masas que implica una lucha por fuera de los aparatos burocráticos institucionales, es decir, (en) las calles, dentro de un proceso simultáneo de apropiación de territorios –espacios de legitimación política y social- y subordinación de preexistentes –legalidad de sindicatos, partidos, etc.-.”⁵⁶

Lucha de masas, entonces, en tanto lucha de calles, lucha directa que subordina preexistencias. Aunque Cedrón/Walsh desplazan del relato (siquiera por no nombrarlos) a los sectores no peronistas –porque su protagonista es justamente la Resistencia Peronista- es este proceso al que parecen aludir en las tesis citadas y del que se da cuenta en el trabajo de imagen y sonido de la última parte del film. Si bien la voz de Troxler ocupa el primer plano sonoro, a partir de cuando se introducen las largas secuencias del Cordobazo el murmullo propio de esas “masas en acción”, de esa “muchedumbre (que) avanza” o una música *in crescendo* a cargo del Tata Cedrón perduran de fondo, para finalmente desplazar su voz.

Esa composición colabora a establecer un ritmo de acción cargado de intensidad, que desde el punto de vista visual se transmite a través de las secuencias fílmicas y fotografías de archivo que la expresan “por sí mismas” (trabajadores en las calles gritando y gesticulando con los brazos, agitando banderas, ocupando fábricas, haciendo barricadas,

56. Beba C. Balvé y Beatriz S. Balvé, *El '69. Huelga política de masas. Rosariazo-Cordobazo-Rosariazo*. Buenos Aires, Ed. Contrapunto, 1989, pp. 178-179.

incendiando vehículos, enfrentándose a las fuerzas represivas, corriendo ante los gases), o porque los registros con cámara al hombro de los enfrentamientos, por su propio movimiento, aportan la imprevisibilidad del *directo*, o porque por momentos se intensifica el ritmo de montaje o la cámara trabaja sobre las fotografías (focalizando, a través del zoom in o el paneo; encuadrando a través del zoom out) buscando intensidad, estallidos, efecto de shock.⁵⁷

Hacia el protagonista colectivo

La *dialéctica* masas-testimonio resulta de particular interés en *El coraje del pueblo* porque se trata de un momento en la trayectoria de Sanjinés y su grupo caracterizado por una apuesta al pasaje del protagonista individual al colectivo en el plano ficcional⁵⁸. En sus reflexiones de esos años, el director sostenía que si bien los actores no profesionales, “naturales” de películas previas como *Aysa!* (1965), *Ukamau* (1966) o *Yawar Mallku* (1969) -por ejemplo Benedicta Huanca y Vicente Vernerros, ambos pobladores mineros-, habían desarrollado un trabajo por momentos “extraordinario”, no se había resuelto en esos films la configuración de un protagonista colectivo. De hecho, de uno a otro puede observarse un progresivo involucramiento del pueblo, que se expresa en la participación de la comunidad campesina en *Yawar Mallku*, una dura denuncia contra la acción de los Cuerpos de Paz norteamericanos en Bolivia y su acción de esterilización de mujeres indígenas sin su consentimiento⁵⁹. Pero se trata de una historia donde lo popular todavía se configura en torno a una problemática “poblacional” (el control de la natalidad), más que a una que lo interpele como pueblo en acción, aspecto este último que en cualquier caso irrumpe también en el plano visual hacia el final, cuando la comunidad desata su ira radical contra el grupo de misioneros. Aunque este film se asume como abiertamente

57. Un análisis particular merecería el singular montaje entre fotos fijas de represión y de mártires populares caídos entre 1955 y 1972, por un lado, y los fragmentos de las escenas de ficción de los fusilamientos (las previas), por otro, a los efectos de la denuncia de una continuidad persecutoria y represiva durante todo el período. Algo similar ocurre al comienzo de *El coraje del pueblo*, cuando las fotos se utilizan para mostrar a las víctimas y denunciar a cada uno de los responsables de las masacres entre 1942 y 1967. En ambos casos, con ritmos diferentes, el montaje visual y sonoro apunta a la interpelación del espectador.

58. De una ficción a todo color, como en este film coproducido por la RAI italiana.

En otro lugar (Mestman, 2010) realizamos un estudio más extenso de este período del grupo Ukamau, la ruptura con la intriga narrativa clásica y su búsqueda de un nuevo lenguaje.

59. De algún modo el film colaboraría a la expulsión de los Cuerpos de Paz de Bolivia durante el breve gobierno del General Juan José Torres.

antiimperialista y permite identificar la responsabilidad del estado boliviano en el asunto, es recién con *El coraje del pueblo* cuando el problema se formula en términos de lucha obrera-popular contra los patrones de las minas de estaño y el gobierno militar. Y donde el camino hacia el protagonista colectivo en gran medida pasa por los modos de vinculación de la comunidad con sus dirigentes.

Esa vinculación la encontramos en situaciones de acción reivindicativa, protesta o represión. Ocurre, por un lado, a través de la edición de los relatos de testigos/testimoniantes en medio de las reconstrucciones de los hechos; por otro, en esas zonas propiamente ficcionales del film, donde los dirigentes “actúan” su rol en la comunidad. En este sentido, es destacable que aunque la película incorpora algún testimonio obrero minero (el relato en off de Federico Vallejo, por ejemplo, que cuenta la miseria que padece desde muy joven y se compagina con la puesta en escena de su trabajo de minero perforista), la voz de los mineros propiamente dicha se despliega no tanto al modo del testimonio directo (es decir, presentado o individualizado ad hoc), sino en las reconstrucciones ficcionalizadas de situaciones actuadas por los pobladores: en reuniones, en la citada asamblea, en las manifestaciones o masacres. Se trata de puestas en escena que a veces son breves y destinadas a ilustrar algún testimonio⁶⁰, pero que en otros casos son más extensas y mantienen cierta autonomía respecto de los mismos.

Tomemos los casos de las dos principales figuras de la película, la vieja María Barzola y Domitila, que concentran la mayor parte de la acción dramática. De María Barzola no escuchamos testimonio alguno; Domitila sólo nos ofrece, lo dijimos, un muy breve relato en off (menos de un minuto) para luego protagonizar las escenas en las que reconstruye su militancia como dirigente del Comité de Amas de Casa del complejo minero. En la improvisada asamblea en la puerta de la pulpería o luego en la sala donde se realiza la huelga de hambre, la acción y la palabra de Domitila se entremezcla con la de otras mujeres. La cámara la enfoca, la destaca en sus intervenciones, y siempre la vincula en el colectivo comunitario: parada al frente de la asamblea que dirige (porque ahora les toca a las mujeres ponerse al frente de todo, según afirma), la cámara la incluye en la

60. Por ejemplo, luego del testimonio de Felicidad Coca, viuda de Rosendo García asesinado en la masacre de San Juan, que refiere al vínculo de su marido con la guerrilla, se introduce una escena de una reunión clandestina dentro de la mina donde un minero (se entiende su esposo) habla a sus compañeros sobre la asamblea (el “ampliado” minero) que debía realizarse el 25 de junio y fue frustrado por la masacre del día previo.

comunidad allí reunida, recorriéndola y mostrando otras intervenciones; sentada con su hijo en brazos en medio de las otras mujeres durante la huelga de hambre, la cámara la focaliza por zoom in y le da un inicial protagonismo en la escena que luego es compartido por otras de las presentes hasta devenir colectivo. Es decir, el rodaje recorre los ambientes en que se mueve la protagonista, se detiene en la disposición de los otros cuerpos, rostros o gestos que acompañan cada acción, apostando en definitiva a (re)construir escenarios de coralidad y polifonía: Domitila inicia el reclamo en la pulpería que luego continúan otras, también asume la palabra frente al Superintendente cuando la huelga de hambre, a la que se suman otras voces para finalmente configurar un ruido ensordecedor de gritos y chillido del batir de las latas con semillas o el golpear de las piedras, que lo hace abandonar la sala.

Algo similar ocurre –en lo referido a esta articulación dirigente/comunidad- en la puesta en escena de la manifestación con que se abre y cierra el film, y que por esto último recubre un carácter no sólo de “documento” de la masacre de Catavi (al inicio), sino también simbólico, de figuración de las masas en una acción insurreccional que en definitiva responde al carácter cíclico de la resistencia de la comunidad indígena, minera. Allí, la vieja María Barzola encabeza la manifestación que baja por la colina hacia una altiplanicie ubicada entre los campamentos mineros de Catavi y Siglo XX. Las panorámicas o los planos generales siguen el desplazamiento, el encuadre frontal destaca en el centro la figura conductora de María Barzola haciendo flamear la bandera, arengando desde las consignas, seguida por el “pueblo”, rodeada de “gente”, de una “multitud” (usamos los términos de Sanjinés) en disposición a la lucha, una configuración que alude a una larga tradición iconográfica de la manifestación política. Pero al mismo tiempo, esa multitud es rápidamente penetrada por la cámara poco antes del inicio de la masacre. Del mismo modo que el bullicio, el rumor inicial mezclado con el sonido del viento en la planicie es desplazado del primer plano sonoro por los gritos y consignas; la toma panorámica deja su lugar a los planos de acercamiento y a la *cámara testigo*; cuestión que se acentúa cuando se escuchan los disparos de fusiles, mortero y ametralladora pesada de los soldados y comienza la matanza indiscriminada.⁶¹

61. Esta misma *cámara testigo* puede encontrarse al final en el registro de la masacre de la Noche de San Juan. Pero en este último caso hay también escenas de matanzas representadas donde son algunos de los personajes (anónimos) quienes se configuran como *testigos oculares*. Una figura de larga tradición en el arte occidental, también presente en otros films latinoamericanos en torno a 1968. Si bien las masacres en sí

Sanjinés pensaba que a través de “un método reconstructivo” de sucesos vividos, los propios protagonistas y testigos de los hechos podían autointerpretar sus vivencias, aportando así un “toque de irrefutabilidad documental”⁶². Si esto podía verificarse en escenas como las ya comentadas, el rodaje de esta masacre de Catavi fue evocado más de una vez como ejemplo destacado de este proceso.

A diferencia de otros casos, como *Operación Masacre*, donde se trata de una interpretación de los hechos históricos a cargo, insistamos, de actores profesionales, en este caso se apuesta a crear las condiciones para el despliegue de un *pathos* colectivo donde se pone en juego la reemergencia de una experiencia ya vivida o transmitida a través de la cultura oral entre los propios pobladores. Y es esto lo que debe ser registrado por el cine. Es decir, no al modo de una escena (con guión, dirección de actores, etc.) dispuesta para la cámara, sino de una ceremonia/ritual que una vez desplegada no debe ser interrumpida sino captada en su autenticidad, al modo documental-testimonial. Al referirse a esta escena, el preguión del film aludía a esta intención: “(...) los rostros enardecidos y polvorientos de los mineros vienen de frente a la cámara. Seguimos el movimiento de la gente desde su interior. Avanzamos con ellos. Los vemos pasar desde puntos fijos (...)”. Y junto a esto, la aclaración de que se rodaría con cuatro o cinco cámaras “para no interrumpir la continuidad del hecho, cuidando de seleccionar los lugares y puntos de mayor intensidad” (...), y la idea de obtener varias tomas de momentos clave para luego “seleccionar en montaje”.⁶³

Una vez terminado el film, Sanjinés volvió sobre esta escena en unas breves líneas que nos interesan porque en los términos utilizados (incluso en su aparente contradicción) dan cuenta del sentido más profundo de la experiencia:

“Los camarógrafos entraron a fotografiar una masacre real. Y un gran número de escenas simultáneas debían ser descubiertas allí mismo, porque el clima psíquico estaba ya desencadenado y se daba y se daría una sola vez (...) Eran imágenes inventadas (o más bien, recordadas) por el pueblo. Eran situaciones creadas allí mismo por la gente que las volvía a vivir en la turbulencia de la acción, bajo el fragor de los estallidos. Y toda una capacidad

mismas no son objeto de este texto, nos detenemos en ellas porque -por su centralidad en este y otros films- también en ellas se juegan los criterios de “verdad” del cine testimonial que aquí se discute. En cualquier caso, en lo referido a la representación de masacres y sus tradiciones iconográficas, véanse las notables investigaciones de José Emilio Burucúa.

62. “La experiencia boliviana” (fechado en marzo 1972), reproducido (con alguna modificación) en: Sanjinés y Ukamau, *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, Bs.As., Siglo XXI, 1979. Véase pp. 22-23.

63. Sanjinés y Ukamau, op.cit.; p.226-228.

fabulosa de expresión se desplegaba entre esa multitud que representaba colectivamente la masacre (...)”⁶⁴

De este modo, aunque la incorporación de testimonios de protagonistas tiene un lugar relevante en este film y remite a la recuperación de una fuente comunicacional popular ancestral como la cultura oral de la comunidad –expandida incluso en los años inmediatamente previos a través de las radios mineras⁶⁵-, la autentificación del protagonismo histórico de las masas se juega fundamentalmente en esas reconstrucciones “fccionales”, tanto en lo referido a la creación de las condiciones de actuación/puesta en escena como a los modos de rodaje y edición.

III. El *testimonio* en la era de las *masas*. (Consideraciones finales)

Como sabemos, las discusiones en torno al *testimonio* desde la década de 1980 recorrieron principalmente (aunque no de modo exclusivo) problemáticas asociadas a los derechos humanos propias de ese período en América Latina.⁶⁶

Al respecto, en estas líneas finales nos interesa recuperar una distinción de John Beverley en un texto ya clásico sobre el tema; su idea de que si el *testimonio* se asoció en sus inicios a la lucha de liberación armada en la región y otros sitios del Tercer Mundo en los años sesenta, su “canonización” estuvo “tal vez” incluso más relacionada con la fuerza que asumió la “contrarrevolución” en los años posteriores a 1973: era “*the Real*”, la voz del “dolor de los cuerpos”, los “desaparecidos”, los “perdedores” que “desmitificaba la falsa utopía del discurso neoliberal (...)”, afirma. En este sentido, sostiene que “el testimonio estuvo íntimamente ligado a las redes de solidaridad internacional de apoyo de los movimientos revolucionarios, o las luchas en torno a los derechos humanos, el apartheid, la democratización; pero también fue un modo de poner a prueba las contradicciones y límites

64. “La experiencia boliviana”, en: Sanjinés y Ukamau, op.cit., pp. 23-24. El subrayado es nuestro.

65. Nos referimos a la fuerte tradición de las radios mineras en Bolivia y su fundamental rol en la resistencia a la represión. El film incorpora importantes escenas ficcionales al respecto: en particular sobre la defensa de la radio y su rol informativo de los hechos, pero también alguna sobre su recepción entre los pobladores, actuada entre otros por Domitila. Años más tarde, en su libro-testimonio (op.cit., pp. 201-202), la dirigente se referiría a la importancia de esas emisoras. Piénsese que se trata del principal medio de comunicación desde la llegada del MNR con la Revolución de 1952 y en los años de las masacres narradas en el film.

66. Con la centralidad ocupada por el “caso Rigoberta”, cuyo libro (*Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, México, Siglo XXI, 1983) asumía como “modelo” (o antecedente) el de Domitila. Véase la referencia al respecto del antropólogo guatemalteco Arturo Taracena (que presentó a Rigoberta con Elizabeth Burgos y realizó grabaciones y correcciones para el libro); citadas en Fornet, 2009, op.cit., p. 308.

de los proyectos revolucionarios y reformistas todavía estructurados en parte en torno a suposiciones elitistas sobre el rol de las vanguardias culturales”.⁶⁷

En relación con los casos que nos ocupan en estas páginas, recuperemos también un trabajo de otro protagonista de aquellos debates, Javier Sanjinés, quien analizó las películas de Jorge Sanjinés y el testimonio de Domitila (también la cuentística minera de René Poppe) en tanto modos de reconstrucción de lo popular en la producción estética boliviana. En el caso del libro de Domitila, en particular se detuvo en el rol del Comité de Amas de Casa en la configuración de la defensa de los derechos humanos frente al autoritarismo y la represión gubernamental, su significación simbólica y el sentido ritual comunitario de manifestaciones como la Huelga de hambre y su importancia histórica en la crisis del autoritarismo militar en Bolivia entre fines de 1977 y principios de 1978. Aunque elaborado un poco antes (1975-1976), el libro-testimonio de Domitila constituye -para este investigador- un paso en la construcción de un proyecto alternativo frente a ese panorama.⁶⁸

En este marco, nos interesa destacar la distancia observable en algunos aspectos importantes de la configuración del testimonio de Domitila en el libro *Si me permiten hablar...* (1977) respecto de su presencia en *El coraje del pueblo* (1971). Más allá de las ya señaladas cuestiones (de extensión y otras) asociadas al formato, nos referimos a la distancia entre una coyuntura de enfrentamiento a las violaciones de derechos humanos durante la dictadura del general Hugo Banzer (que había alcanzado un nivel represivo hasta allí inédito entre 1971 y 1977), y otra coyuntura previa esperanzadora en torno a la Asamblea Popular y el vínculo del gobierno del general Torres con el movimiento minero y popular (1970-1971).

Es decir, muchos de los elementos que se expandirían en el libro-testimonio de Domitila -en particular aquellos que Javier Sanjinés identifica como configuradores de un contradiscurso asociado a la defensa de los derechos humanos y donde predomina una

67. J. Beverley, “The Real Thing” (1996), reproducido junto a otros ensayos en: J.B., *Testimonio. On the Politics of Truth*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London, 2004, p. 77.

68. Javier Sanjinés, *Literatura contemporánea y grotresco social en Bolivia*, La Paz, ILDIS, 1992. Aquí nos interesa en particular una observación de este autor respecto de la “naturaleza ambigua” del Comité de Amas de Casa, ya que puede “ser considerado como organización sindical” (tiene representación en la FTM y la COB), pero al mismo tiempo tiene una actividad que lo vincula a la “categoría sociológica de movimiento” (ps. 157-158). Asimismo, se refirió al lugar del testimonio en *El coraje del pueblo*, en tanto “descentramiento del sujeto de la narrativa de la modernidad”, en: “Transculturación y subalternidad en el cine boliviano”, en: *Revista Objeto Visual*, Venezuela, núm. 10, 2004; p.21

“epicidad cotidiana” opuesta a la grandilocuencia del discurso oficial⁶⁹-, están presentes en su breve testimonio en off en el film (el lugar de la mujer, las dificultades cotidianas, la organización de Amas de Casa, la resistencia a la dictadura del general Barrientos), en la puesta en escena con que se compagina (ella cocinando en la pequeña, precaria vivienda, los niños haciendo su tarea escolar, etc.), en su palabra en las escenas ficcionalizadas de situaciones sencillas y cotidianas (la desesperación en el reclamo en la pulpería por la falta de azúcar, arroz o papa, la desnutrición de los hijos), etc. Incluso la puesta en escena de la huelga de hambre se configura como contradiscurso irreverente (inicialmente silencioso/finalmente bullicioso, no violento) opuesto al discurso oficial-institucional del Superintendente (quien habla de los problemas del país y las acusa de formar parte de un movimiento guerrillero, etc.). Pero aún desplegándose en torno a esa “epicidad cotidiana” que repone de la potente tradición oral, de comunicación intersubjetiva de la cultura popular (como afirma Javier Sanjinés), nos parece que en el caso del film todos estos elementos (también las extensas escenas dedicadas a las masacres) se articulan en tensión y de algún modo se subordinan a las tesis revolucionarias expuestas; tesis *sesentistas* (de los 60/70) que con su optimismo y grandilocuencia en esos años todavía tienen un lugar hegemónico en el relato del cine político. En este caso, en lo visual y lo sonoro, desde la composición inicial de los brazos levantando los fusiles sobre la que se imprime el nombre del grupo Ukamau (imagen que perdura unos segundos), pasando por los discursos revolucionarios de las asambleas, hasta la épica colectiva final de la manifestación popular por la altiplanicie (símbolo visual insurreccional, como dijimos) acompañada por una música y un discurso solemne sobre el coraje de un “pueblo bravo que le ha perdido el miedo a la muerte a fuerza de morir”, que asume las derrotas (las masacres) como obstáculos de una “larga marcha de armas empuñadas”, de una lucha popular (también nacional) por la “liberación” y la “verdadera independencia”.

Esta coexistencia de los elementos de denuncia de la represión -que poco después se expandirán reconfigurados en el movimiento de derechos humanos en América Latina- con

⁶⁹ Beverley distingue la naturaleza de la problemática del héroe de la novela burguesa de aquella del testimonio vinculado a una problemática social colectiva. “El narrador en el *testimonio* –afirma- habla por o en nombre de una comunidad o grupo, acercándose en ese camino a la función simbólica del héroe épico, sin al mismo tiempo asumir su estatus jerárquico y patriarcal”. De este modo, siguiendo a René Jara, recurre al término “epicidad cotidiana” para el *testimonio*. J. Beverley, “The Margin at the Center” (1989), en *Testimonio...*, op.cit., p. 33.

aquellos del discurso revolucionario sesentista/setentista, y la subordinación (siquiera tendencial) de los primeros a estos últimos, puede rastrearse también en los otros films comentados.⁷⁰

En el caso de la película *Operación Masacre*, el lugar asignado a Troxler y su testimonio viene a cumplir esa función: la rearticulación de las experiencias de derrotas previas (la caída de Perón, fundamentalmente los fusilamientos del 56, los hechos posteriores ya comentados) en el relato insurreccional de esa etapa final de la Resistencia, donde se destaca la acción de las masas tanto como la de las organizaciones armadas. La señalada centralidad que este relato testimonial ocupa en el film respecto de su presencia en la investigación periodística/libro original, se corresponde con otro cambio significativo que, aunque ya observado, convendría aquí recordar: el referido al aspecto judicial de los hechos.

A comienzos de la década de 1980, recuperando el trabajo de reelaboración literario de los materiales periodísticos que Walsh había puesto en juego, así como el manejo de los recursos del género, Ángel Rama observó que el “parcial fracaso” de la película *Operación Masacre* se debía al “intento de conferirle tesitura testimonial y heroica a una novela policial y judicial que se hubiera adecuado mejor al esquema tribunalicio que en sus films políticos desarrolla el director francés Costa Gavras (*Z, La confesión, Estado de sitio*)”.⁷¹

Sin embargo, en la coyuntura en que se realiza el film *Operación Masacre*, la cuestión judicial sufre un notable desplazamiento en favor de la cuestión política. Hacia el final del epílogo a la tercera edición del libro (1969), por ejemplo, Walsh escribe: “Las torturas y asesinatos que precedieron y sucedieron a la masacre de 1956 son episodios característicos, inevitables y no anecdóticos de la lucha de clases en la Argentina (...) Era

70. Dejamos de lado el caso de *Hombres de mal tiempo* porque si bien también se trata de un film muy trabajado en torno a una épica de hombres comunes que se articula con un discurso “de fundación” nacional, la cuestión específica aquí discutida no tiene lugar. Por su parte, las diferencias entre cada uno de los otros casos remiten sin duda también a las distintas historias político-estatales-institucionales de Bolivia, Argentina o México y sus respectivos procesos de dominación o hegemonía.

71. Rama (1983; citado de Baschetti, 1994; pp. 83-84) sostenía asimismo que si la obra testimonial de Walsh venía a restablecer “una verdad”, era justamente “en oposición a los tribunales que instauran silencio o injusticia”. Y decía: “Estamos, como pensaba Gramsci, ante una de las aspiraciones vehementes de las culturas sometidas, para las cuales el aparato judicial fue un instrumento de opresión, al tiempo que servía como justificación de los grupos sociales superiores” (ps. 84-85). Unos párrafos más arriba de la citada referencia a *Z*, a propósito ahora de *Operación Masacre*-libro, se refería a la figura “ideal” del periodista-denunciante de la tradición norteamericana del género y remitía a los films del “período progresista del New Deal” así como a los “pretéritos neorealistas” (p.81).

inútil en 1957 pedir justicia para las víctimas de la ‘Operación Masacre’ (...) Dentro del sistema, no hay justicia”⁷². Es decir, a diferencia de *El grito*, no hay aquí –ni en la reflexión de Walsh, ni en el testimonio de Troxler o la acción de las masas en el film- el menor rastro de un reclamo judicial (sí de justicia), ni de diálogo o de institucionalidad. Del mismo modo, la denominada “línea Z” no revestía ningún interés ni en Walsh⁷³, ni entre los cineastas militantes del 68 en América Latina. Sus búsquedas iban en otra dirección.

Por su parte, el caso de *El Grito* nos parece más complejo en este aspecto. Aunque la confrontación del Movimiento estudiantil con el gobierno del PRI había estado revestida, según vimos, de reclamos de respeto del orden jurídico y constitucional, también en este caso gran parte del discurso militante del CNH percibía las represiones previas al 2 de octubre como obstáculos de una gesta imparable en la que estaba involucrada el Movimiento. De hecho, un discurso por momentos también épico-revolucionario está presente en los registros directos de los oradores en mitines, movilizaciones, o en documentos del CNH. Del mismo modo, a pesar de la intervención contracultural, irreverente respecto de la grandilocuencia de una épica nacional en torno a las Olimpiadas y del discurso Nacional-Revolucionario del PRI, también en las manifestaciones del Movimiento encontramos momentos en que la identidad nacional como horizonte común se sobreimprime sobre las singularidades, como cuando luego de las sucesivas “vivas” a los participantes de la manifestación, al propio Movimiento, se culmina afirmando, por sobre todas las cosas, “que viva México”. Es decir, el principal grito nacional, con el cual el título del documental sin duda dialoga.

Por supuesto, la masacre misma de algún modo reconfiguraría ese discurso como se percibe en el capítulo final (Octubre), no casualmente a cargo del testimonio de Fallaci, que en este caso no está articulado o subordinado a un relato épico superador (como en los otros films) sino que por el contrario se despliega en toda su tragicidad como denuncia de violación de derechos (incluidos los de “libertad de prensa”).

72. Citado de la edición de Planeta, 1996, pp. 299-300. Entre los estudios sobre el libro *Operación Masacre*, la detallada investigación de Roberto Ferro se detuvo en los cambios en Walsh a fines de los años sesenta respecto de la inicial confianza en los valores republicanos. En lo referido al desplazamiento al que aquí nos referimos, incluyendo la relación del libro con el film, véase los trabajos de José Fernández Vega (1993 y 1997).

73. Al mismo tiempo que insistía –como ya citamos- en la importancia del *testimonio* para la comunicación popular, observaba los límites de aquella otra tendencia. En enero de 1970, en unos apuntes bajo el título “Teoría general de la Novela”, entre otras cuestiones se planteaba de modo explícito “evitar puerilidades como la de Z, ese personaje impoluto (...)”. *Ese hombre...*, op.cit.; p.150.

Si con el 68 da comienzo, “y en forma multitudinaria”, la defensa de los derechos humanos en México, si ese es el “mensaje esencial” del Movimiento, como propone Carlos Monsivais, probablemente es ese sentir percible ya en los pliegos del petitorio del Consejo Nacional de Huelga en torno al concepto de “derechos humanos y civiles” (“que arraigará de modo explícito una década más tarde”, dice este protagonista y crítico cultural), el que explica que *El grito* se apropie de un modo tan significativo de ese testimonio singular de quien es víctima y testigo de la masacre, tiene la “distancia” para juzgarla y el “capital cultural”, profesional, para denunciarla.

Entre la Revolución y la denuncia de violaciones de derechos sociales, humanos, la irrupción del *testimonio* venía a aportar un aire renovador y una alternativa para el cine político latinoamericano al introducir otros tipos de discursos o “personajes” en las pantallas, ahora héroes comunes, cotidianos. Pero al mismo tiempo, a fines de la década de 1960, estos debían sortear el desafío de no sólo expresar, representar a sus colectivos de “pertenencia”, sino también de articular su propio protagonismo con el de esos colectivos. Es decir, con quienes en la era de las masas estaban llamados a configurarse en actores de la Historia; una historia con mayúscula que todavía no había llegado a su “fin”, ni mucho menos.-

BIBLIOGRAFÍA

Aguilar, Gonzalo: “Los intelectuales de la literatura: cambio social y narrativas de identidad”, en Carlos Altamirano (ed.), *Historia de los intelectuales en América Latina*. Vol. II, Bs.As.-Madrid, Katz Editores, 2010, pp. 685-711.

Ayala Blanco, Jorge: *La búsqueda del cine mexicano (1968-1972)*, México, UNAM, 1974.

Balvé, Beba C. y Balvé, Beatriz S.: *El '69. Huelga política de masas. Rosariazo-Cordobazo-Rosariazo*, Buenos Aires, Ed. Contrapunto, 1989, pp. 178-179.

Barnet, Miguel (1966): *Biografía de un cimarrón*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1968.

— : “Fernando Ortiz y su contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar” (1988), en Miguel Barnet, *La fuente viva*, Madrid, Ed. Letras Cubanas, 1998, pp. 158-176.

Baschetti, Roberto (comp.): *Rodolfo Walsh, vivo*, Bs.As., Ed. De la Flor, 1994.

Beverley, John: *Testimonio. On the Politics of Truth*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press, 2004.

Beverley, John: *Subalternidad y representación. Debates en teoría cultural*, Iberoamericana-Verveurt, 2004.

García Borrero, J. A. : “Para una relectura crítica de la década prodigiosa”, en *La edad de la herejía. Ensayos sobre cine cubano, su crítica y su público*, Santiago de Cuba, Editorial Oriente, 2002, pp. 59-80.

— : “Hombres de Mal Tiempo”, en Paulo Antonio Paranaguá (ed.), *Cine documental en América Latina*, Madrid, Cátedra, 2003, pp. 326-328.

Burucúa, José Emilio y Kwiatkowski, Nicolás: “Masacres antiguas y masacres modernas. Discursos, imágenes y representaciones”, en: Mudrovicic, María Inés (editora), *Pasados en conflicto. Representación, mito y memoria*, Buenos Aires, Prometeo, 2009.

Casaus, Víctor: “El género testimonio y el cine cubano”, en *Cine Cubano*, N° 101, 1982, pp. 116-125.

Debroise, Olivier (ed.): *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México. 1968-1997*, México, UNAM, 2006.

Fallaci, Oriana: *Nada y así sea*, Barcelona-Madrid, Ed. Noguer, 1976.

Fernández Retamar, Roberto: “Ángel Rama y la Casa de las Américas”, en: Moraña (2006)

Fernández Vega, José: “La narración de la justicia en Rodolfo Walsh”, en AAVV, *Arte y Poder*, Bs.As., CAIA, 1993, pp. 164-173.

Fernández Vega, José: “Literatura y legitimidad en *Operación Masacre*, de Rodolfo Walsh”, en Oteiza, Enrique (coord.), *Cultura y política en los años '60*, Buenos Aires, Oficina de Publicaciones del CBC-UBA, 1997, pp. 151-170.

Fornet, Jorge: “La Casa de las Américas y la creación del género testimonio”, en *Casa de las Américas*, N° 200, julio-septiembre de 1995, pp. 124-125.

— : “La voz del otro: del testimonio a la nueva narrativa”, en *Revista Iberoamericana*, 20-2-2009, pp. 297-319.

Gilman, Claudia: *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Bs.As., Siglo XXI, pp. 339-354.

Gubelberger, Georg M.(ed.): *The Real Thing. Testimonial discourse and Latin America*, Durham & London, Duke University Press, 1996.

James, Daniel: *Resistencia e Integración. El peronismo y la clase trabajadora argentina, 1946-1976*, Bs.As., Sudamericana, 1990.

- Jozami, Eduardo: *Rodolfo Walsh. La palabra y la acción*. Bs.As., Norma, 2006.
- Link, Daniel (ed.): *Rodolfo Walsh, Ese hombre y otros papeles personales*, Bs.As., Seix Barral, 1996.
- Mestman, Mariano: “Postales del cine militante argentino en el mundo” en *Revista Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, N^o. 2, Bs.As., 2001, pp. 7-30.
- : “Mineros y campesinos entre la cultura andina y la insurrección”, en *VVAA, Jorge Sanjinés y el grupo Ukamau*, Bs.As., Ed. Tierra en Trance, 2010, pp. 21-50.
- Nichols, Bill: *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Bs.As., Paidós, 1997.
- Monsivais, Carlos: *El 68. La tradición de la resistencia*, México, Ediciones Era, 2008.
- Moraña, Mabel (ed.): *Angel Rama y los estudios literarios*, Pittsburg, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana-University of Pittsburgh, 2006.
- Ortega, María Luisa: “El 68 y el documental en Cuba”, en Nancy Berthier (ed), “Cine y revolución cubana: luces y sombras”, *Archivos de la Filmoteca*, n^o57, junio 2008, pp.75-91.
- Ortiz, Fernando: *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2002.
- Peña, Fernando Martín: *El cine quema: Jorge Cedrón*, Buenos Aires, Ed. Altamira, 2003.
- Pittaluga, Roberto: “La masacre de Trelew. Cine y memoria”, en Susana Sel (comp.), *Cine y Derechos Humanos*, Bs.As., DerHumALC, 2008, pp. 93-126.
- Poniatowska, Elena (1971): *La noche de Tlatelolco. Testimonios de historia oral*. México, Ediciones Era, 2000.
- Rama, Angel: “Las novelas policiales del pobre”, parte del artículo “Rodolfo Walsh: la narrativa en el conflicto de las culturas”, en *Literatura y clase social*, Folios, México, 1983.
- Rodríguez Cruz, Olga: *El 68 en el cine mexicano*, Puebla (México), Universidad Iberoamericana, 2000.
- Saderman, Alejandro: “Filmar la zafra”, en revista *Cine Cubano*, N^o 22, pp. 42-48.
- Sanjinés, Javier: *Literatura contemporánea y grotesco social en Bolivia*, La Paz, ILDIS, 1992.
- : “Transculturación y subalternidad en el cine boliviano”, en *Revista Objeto Visual*, Venezuela, N^o 10, 2004, p.21.

Sanjinés, Jorge y Ukamau: *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, Bs.As., Siglo XXI, 1979.

Santí, Enrico Mario: *Fernando Ortiz: contrapunteo y tansculturación*, Madrid, Editorial Colibrí, 2002

Solanas, Fernando y Getino, Octavio: *Cine, cultura y descolonización*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973.

Torres, Alejandra: *El cristal de las mujeres. Relato y fotografía en la obra de Elena Poniatowska*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo Ed., 2010.

Walsh, Rodolfo (1957): *Operación Masacre*, Buenos Aires, 1972.

Yúdice, George: “Testimonio y concientización” en: Beverley, John y Achúgar, Hugo: *La voz del otro*, Abrapalabra, Guatemala, 1992/2002.