

N°1

LES ANARCHISTES ET LE CINÉMA



Buenos Aires.

Marzo 2021.

"Las cámaras son algo que en esta década se presentan constantemente y vulneran nuestra seguridad y privacidad, sé que no puedo bajar las GoPro de la policía, pero al menos puedo asegurarme de que mis cámaras no se sumen al ojo de Saurón. Y es que lxs compas al no pertenecer al bloque negro, iban todxs vestidxs con diversos colores, ropa llamativa, no bastaba con censurar las caras, el Estado estaba enjaulando a compas por llevar zapatillas de tal color y marca, el blanco y negro volvió a la masa homogénea. Por otro lado, el blanco y negro tiene un aporte artístico, el blanco y negro es atemporal, y en un Chile cíclico, una fotografía en blanco y negro de octubre del 2019 se puede confundir fácil con una fotografía de la dictadura de Pinochet. El blanco y negro es la estética de toda revuelta que ha existido en este mundo, no hay colores en la primera línea, ni en el aspecto político, ni en el aspecto metafórico introspectivo. Murieron muchas personas, nos siguen mutilando y maltratando ¿Qué color vivaz del capitalismo cabe en eso? Los colores plásticos, las publicidades llenas de personas sonriendo, son una mentira sacada de la novela de Huxley, cuando la gente se deja de tomar el Soma todo vuelve a estar en blanco y negro."

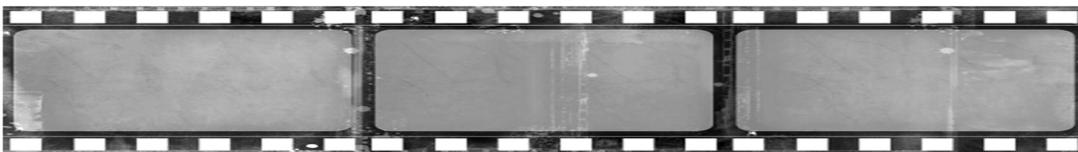
LES ANARCHISTES ET LE CINÉMA

Editorial.

Lxs anarquistas y el cine busca ser un espacio para explorar y profundizar la relación antiautoritaria con las expresiones artísticas en torno a lo audiovisual, buscando funcionar como plataforma para la difusión y la necesaria puesta crítica de nuestras ideas y perspectivas. En este sentido, antes que querer plantear una historiografía del cine, queremos que sean lxs propixs compañerxs quienes puedan hablar desde sus prácticas y también darnos la posibilidad de pensar la relación anarquía-cine, ahora desde nuestra posición, repensando una fórmula que históricamente estuvo invertida, es decir, siendo lxs anarquistas objetos de estudio de distintas corrientes o círculos artísticos, en esta ocasión queremos ser nosotrxs mismxs quienes tengamos la posibilidad de pensar las expresiones artísticas, tanto aquellas que partiendo desde el poder hablan sobre nuestra memoria revolucionaria, como también las realizadas desde el antagonismo al orden existente, intentando también aproximarnos a las distintas formas en las que se produce cine, entendiendo que estas formas no son ajenas al discurso ideológico, sino que estos pueden retroalimentarse o, por el contrario, contrariarse en la compleja trama de nuestras producciones.

Como primera instancia, y siendo algo escasa la producción en este ámbito, buscamos que en la propia profundización de los textos acá vertidos, podamos ir diseminando, contraponiendo y afilando las distintas perspectivas anárquicas alrededor de lo audiovisual, por ejemplo a la hora de pensar la relación entre documental y ficción, las propuestas iconoclastas de las vanguardias del siglo xx, los límites y las diferencias entre el cine estatal y el anarquista, el cine como herramienta de lucha con sus limitaciones y contradicciones entre lo panfletario y el adoctrinamiento, o las contraposiciones entre cine anarquista y marxista. Es decir, plantear desde la propia profundización de nuestras ideas, una puesta multiforme en común que pueda tensionar las prácticas, e intentar que la acción no se encuentre separada de la palabra, sino que estas puedan hablar una de la otra sin ambigüedades ni vaguedades académicas que rehúyan al posicionamiento revolucionario.

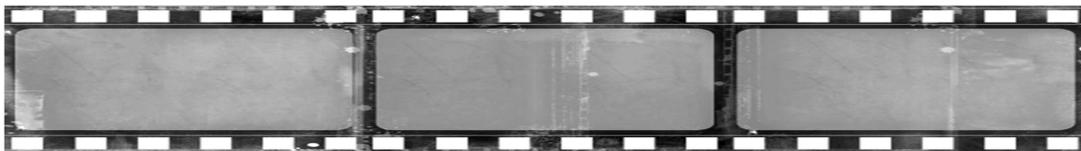
Esperamos que esto pueda servir como motivación e impulso a la hora de expresar nuestras ideas, y así continuar tensionando las distintas proyecciones en la guerra social a la que adscribimos.



En este primer número nos centraremos en dos producciones, la primera de ellas se trata de “El despertar de la revuelta: Piedra contra la bala” (2020) documental realizado por Felpa producciones desde el territorio dominado por el Estado de Chile, donde recorren a través de material filmico y musical, y la narración de distintas personas, la vivencia desde la revuelta iniciada el 18 de Octubre de 2019. Para ello tuvimos la oportunidad de generar un diálogo con Felpa, donde compartimos distintas inquietudes, perspectivas y formas de pensar la realización de un documental que atraviesa uno de los momentos más álgidos de la guerra social en esta región del cono sur.

En este diálogo encontramos una serie de problemáticas, o lugares a profundizar y repensar, en torno a la lógica de las imágenes, su saturación, su sobreproducción, a pensar las posibilidades de la fotografía en Blanco y Negro, de las plataformas de difusión, y de la ética en la reproducción de cierto tipo de material, entre otros temas.

Por otro lado, nos propusimos adentrarnos en la que probablemente sea la película “icónica” sobre anarquistas en Argentina, película que trasciende indudablemente este plano ideológico y que significó un fenómeno comercial en el cine nacional de los años 70’s. Se trata de “La Patagonia Rebelde” (1974), y se centra en la huelga y posterior matanza de 1500 obreros en la Patagonia durante 1921. En este primer acercamiento nos proponemos la posibilidad de pensar cómo son retratadas las experiencias anárquicas por el cine argentino, qué es lo que representan y qué reproducen estas imágenes, qué significan para nuestro imaginario, cuál es el rol que cumple la película históricamente y también para nuestra memoria revolucionaria en la actualidad, y que elementos cinematográficos encontramos a la hora de pensar la construcción de estos relatos.



Esperamos que estos primeros acercamientos puedan significar un pequeño aporte y una motivación tanto para lxs compañerxs como para lxs interesadxs en pensar las visiones anárquicas de la revuelta, de esta forma buscamos posicionarnos en el presente y poder expandir nuestras perspectivas en un mundo atravesado por el uso de infinidad de imágenes, iconos y de producciones cinematográficas, o audiovisuales en términos más generales, en el que la ideología del poder se desliza tantas veces frente a nuestros ojos y en muchos casos pareciera

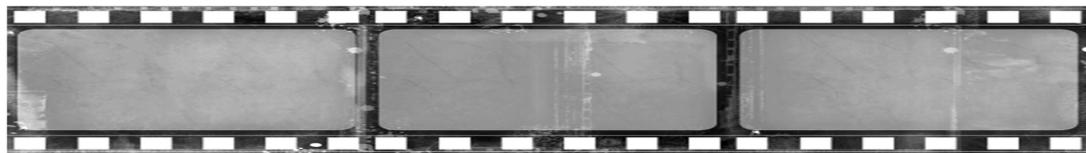


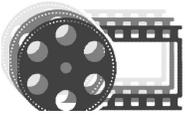
pasar desapercibida. En este sentido vemos como muchas veces son difundidas y hasta agradecidas por compañerxs distintas producciones de los Estados-Nación o sus grandes productoras, y nos preguntamos cómo es que esas visiones ciudadanistas y reformistas, pueden convivir con nuestros deseos y prácticas, cómo es posible que en nuestros propios espacios, reproduzcamos las lógicas del poder y no veamos tras de sí (u obscenamente frente a nostrxs) sus intenciones y finalidades.

Sabemos, igualmente, que no son pocos lxs compañerxs que se esfuerzan día a día por crear distintas formas de mirar, de analizar, de posicionarse de forma crítica frente a la cultura del poder, compañerxs que no se limitan a entender a esta cultura solo desde la crítica izquierdista al neoliberalismo, sino a comprender que la cultura estatal, por más progresista que se presente, sigue reproduciendo las lógicas del Capital, sabemos que hay muchxs compañerxs con quienes seguramente compartimos inquietudes, con quienes podemos pensar las imágenes y el cine, su sentido propagandístico, su sentido rupturista y sobre todo la forma en la que podamos hacer que nuestro proyecto insurreccional se potencie recíprocamente con nuestros medios.

Por lo tanto, esta publicación está abierta a las distintas individualidades o colectivos que se sientan aludidxs y quieran colaborar o sumarse al debate en torno a estas temáticas, ya que entendemos que en el vasto océano de expresiones anárquicas audiovisuales, pueden encontrarse también comunicaciones y afinidades dedicadas a dar un paso más hacia la destrucción de toda forma de autoridad.

Les anarchistes et le cinéma.





Una charla sobre cine con Felpa Producciones:

A comienzos del 2021 tuvimos la oportunidad de iniciar una conversación con Felpa desde el territorio dominado por el Estado de Chile, motivadxs por su documental estrenado en 2020, “**El despertar de la revuelta: Piedra contra la bala**” y encontrando muchas afinidades a la hora de pensar la revuelta desde un acercamiento audiovisual, surgieron así una serie de preguntas sobre distintos temas, donde creemos que las reflexiones de Felpa significan un gran aporte, principalmente porque nos habla desde el hacer y desde una propuesta revolucionaria, invitándonos a pensar temas que van desde la importancia de la fotografía en B&N, el Porn Riot, el plebiscito constitucional o la irrupción de los militares en las calles.

-El documental puede encontrarse en Kolektiva.media.

- **¿Cómo nace Felpa? ¿Cuáles fueron las motivaciones, el contexto en Chile en general, y más subjetivo en particular?**



La productora nace no como productora, sino que como cara de difusión para mantener la libertad que el anonimato me daba como persona. En particular tenía un canal de Youtube dedicado a publicar música que producía, memes, VOST en español, entre otros, más en un momento dado urgió ponerle una cara y una personalidad ya que cada vez iba profesionalizando más mi trabajo. No quise usar mi nombre, ni ningún seudónimo que se acercara a mi persona porque eran los primeros meses de la revuelta, y se me presentó como obligación la labor periodística de subir videos sobre lo que pasaba en el territorio. Desde un principio supe que en Youtube ese tipo de contenido atraería a neonazis y similares al canal, así que para proteger mi identidad decidí crear una marca como productora y mantenerme lo más anónima posible dentro de los parámetros de Google. Luego esa misma fachada sirvió para el estreno de nuestro documental de la revolución de octubre chilena, y al final el concepto sirvió para personalmente darme cuenta que ya me estaba metiendo de lleno en el cine y ya no había vuelta atrás. Actualmente bajo Felpa Prod busco sacar más proyectos documentales, a la vez que conseguir una salida económica en el lado menos artístico de lo audiovisual.

Felpa Prod significa más a nivel subjetivo y de proyección personal que de otra cosa, suelo trabajar sola y el mismo nombre es bastante personal.



- Desde el comienzo de “El despertar de la revuelta: Piedra contra la bala” (2020), documental dedicado a la revuelta iniciada el 18 de octubre de 2019, se muestra una relación muy cercana con las cámaras, específicamente analógicas, y estas fotos también se intercalan con el material filmado, ¿De dónde viene la relación con la fotografía analógica? ¿Qué diferencias encuentras con trabajar en digital?



El documental intercala fotografía porque en un principio estaba pensado en enfocarse solamente en lxs fotográfxs de primera línea, entonces la idea era sentir como lo que se sentía al ir a sacar fotos a la Plaza Dignidad. Sin embargo revisando material, y con los aportes audiovisuales de otras personas, me di cuenta que tenía que contar una historia más amplia, el registro no sólo hablaba de la fotografía y el trabajo audiovisual, sino que también hablaba de todos los roles en la lucha. La cámara iba más en el actuar directo que en sacar fotos la verdad.

La relación con la fotografía analógica a nivel personal parte desde la infancia, no faltaban esas cámaras point n shoot en los eventos familiares, me quedé con ese recuerdo... Cuando crecí y estaba en mi adolescencia me interesé por la fotografía, pero encontré frustrante la fotografía digital, las cámaras eran muy pesadas y aparatosas, con miles de configuraciones, y luego la post producción en computador... No, no era para mí. Lo dejé medio de lado y ya saliendo de la escuela me volvió a dar curiosidad la fotografía por mi constante relación con el video, y recordé lo cómodas que eran las cámaras antiguas, busqué en internet si se seguían usando y como vi que sí decidí ir a comprarme una. De ahí no solté la cámara nunca más, el analógico es un cuento distinto, es más orgánico y más personal, tiene lo justo y necesario, y tengo mucho más control sobre lo que hago. He estado haciendo fotografía analógica por varios años ya y me encanta el sacar la foto, mandar a revelar y que la foto ya esté lista, nada de retoques, nada de imágenes artificiales, y sobre todo nada de cientos de fotos sin sentido, aquí cada foto cuenta porque cuesta dinero, y es bastante caro. Yo creo que en un mundo digital la fotografía analógica es un escape, es fotografía pausada, respirada y más artística.

- En esta misma línea el documental contrasta su elección en Blanco y Negro, a diferencia de un mundo visual que cada vez apunta más hacia una superproducción de imágenes saturadas y de tintes publicitarios, ¿A qué se debe la elección del B&N?



Debo admitir que antes de meterme al mundo analógico yo le hacía asco al blanco y negro, me gustaba contar la historia a través del color, porque fui educada en el video por medio de Youtube. Todo debía ser llamativo y normativo, lo blanco y negro es cosa del pasado, de viejos, si el color está ¿Para qué no usarlo? Eso pensaba, pero cuando me metí en la fotografía



llegó un momento en que fui obligada a usar el blanco y negro porque eran los rollos más a la mano, ahí me di cuenta que muchas veces el color sobra y distrae en algunas historias.

Yendo al punto exacto del documental, el blanco y negro tiene muchas razones, primero que todo, la seguridad de lxs compañerxs. Actualmente el Estado chileno se ha dedicado a perseguir a todo aquel que ha participado en la revuelta, sobre todo a quienes se involucraron en acción directa. Las cámaras son algo que en esta década se presentan constantemente y vulneran nuestra seguridad y privacidad, sé que no puedo bajar las GoPro de la policía, pero al menos puedo asegurarme de que mis cámaras no se sumen al ojo de Saurón. Y es que lxs compas al no pertenecer al bloque negro, iban todxs vestidxs con diversos colores, ropa llamativa, no bastaba con censurar las caras, el Estado estaba enjaulando a compas por llevar zapatillas de tal color y marca, el blanco y negro volvió a la masa homogénea. Por otro lado, el blanco y negro tiene un



aporte artístico, el blanco y negro es atemporal, y en un Chile cíclico, una fotografía en blanco y negro de octubre del 2019 se puede confundir fácil con una fotografía de la dictadura de Pinochet. El blanco y negro es la estética de toda revuelta que ha existido en este mundo, no hay colores en la primera línea, ni en el aspecto político, ni en el aspecto metafórico introspectivo. Murieron muchas personas, nos siguen mutilando y maltratando ¿Qué color vivaz del capitalismo cabe en eso? Los colores plásticos, las publicidades llenas de personas sonriendo, son una mentira sacada de la novela de Huxley, cuando la gente se deja de tomar el Soma

todo vuelve a estar en blanco y negro.

Pensando en algunas ideas sobre el anonimato y la relación con Youtube, ¿Cómo fue la relación con Kolektiva.media? ¿Qué diferencias y similitudes encuentras con otras plataformas?



Kolektiva fue un espacio fundado sobre el software de Peertube por Submedia y Antimedia, ambas productoras anarquistas de Canadá y Brasil respectivamente, y eso se nota en su sitio. Es un sitio de anarquistas por anarquistas para anarquistas, y se cuida muy bien eso,



para tener una cuenta tuve que hablar por correo con lxs admin y explicarles mi propuesta, eso es algo que me encanta. La plataforma es pequeña, pero llena de material anarquista sin intervenciones de gente facha o nazi, es un espacio seguro y a la hora de subir contenido sientes ese respaldo. Como la página es pequeña con servidores pequeños tuve problemas para subir el documental por su peso, pero lxs mismxs admin me ayudaron a arreglar mi problema, cosa que en Youtube no hubiera pasado, a Youtube no le importan sus creadores de contenido.

La verdad que una muy grata experiencia, el software libre está pensando en ideas anarquistas, está pensado para tener una internet libre, sin publicidad, sin recolección de datos, y eso era lo que quería, que la gente pudiera entrar a ver el documental sin tener que ver publicidad de grandes marcas, y sin tener que exponerse a que el gobierno sepa que vieron mi documental. Al mismo tiempo, me ahorré tener que ver comentarios nazis burlándose de las víctimas de trauma ocular, cosa que vi en los estrenos de otros documentales chilenos sobre la revuelta.

Kolektiva y casi todos los servidores de Peertube son una cosa muy distinta a Youtube, funcionalmente son prácticamente iguales, pero lo que hay detrás es lo bonito, no se da esa cultura plástica y capitalista. Sinceramente la seguridad y privacidad que he vivido en el sitio me han llevado a abrirme a todo el free software, y lo encuentro maravilloso, porque no sólo es importante luchar por nuestros derechos en el mundo físico y emocional, sino que también es importante defender nuestros derechos digitales.

- **En el documental queda muy clara esa visión desde la acción, casi al punto de tener una visión subjetiva dentro de las barricadas, ¿Encontraste algunos desafíos a la hora de que mostrar y que no? *Pensando tanto en la represión, como por ejemplo hay algunas críticas hechas por compañerxs sobre el “porn riot” y esa idea espectacular de querer reproducir imágenes de algunas prácticas solo por ser llamativas, que también se puede relacionar con la crítica que planteabas sobre los colores plásticos del capitalismo.***



El desafío sobre qué mostrar y qué no es constante, la idea por temas de seguridad es para empezar jamás captar aquello que no quieres mostrar. Desde el lado de la represión cuando vi el documental de Piensa Prensa me preocupó un poco como se prestaba para el morbo de la ultra derecha, mostrando sangre y mutilaciones en cantidades innecesarias. Por esto mismo decidí no tener nada de eso en el mío, para mí ya con el sonido de los disparos basta para atender lo que pasó, no es necesario mostrarlo, a su vez el blanco y negro ayudó. Sólo hay un momento breve del documental donde muestro heridas por perdigón, no tengo mucho de esos clips porque jamás fui de ir a buscar el morbo, suelo apagar la cámara cuando alguien cae



abatidx. Tuve que ver muchas cosas que no están captadas en video y que hasta el día de hoy atormentan mi psique y no es algo que quiera que vea el resto ¿Si yo ya tengo pesadillas para qué quiero que más gente las tenga?

Con respecto a qué mostrar en el accionar, yo siempre lo tuve claro, apagar la cámara cuando iban a tirar mechas, esa es mi barrera moral. Amo las molotov, me encanta verlas, pero siento que es algo que se tiene que ver en persona, no en video, las piedras, la pintura, es algo ya para grabar. Además tengo presente las leyes del Estado a la hora de elegir qué grabar y qué no, no hay ninguna ley que condene directamente el lanzamiento de bombas de pintura, mas al otro lado el lanzamiento de cocteles molotov se paga con 20 o 30 años de cárcel. No es justo que compañerxs se vayan en cana por el goce de algunxs... Por eso mismo no hay mechas (al menos de cerca) en mi documental, el resto de las acciones las cuidé censurando la cara y prefiriendo el blanco y negro, pero aquí se llevan a compas hasta por unas zapatillas cuando se trata de mechas, así que mejor no grabar.

Igualmente me ha tocado ver mucho eso del porn riot, y asumo mi culpabilidad en también gustar a veces de ese contenido, pero intento no caer en adicción, y también no fomentar nada que esté regalando a compañerxs a la yuta. Las mechas son muy llamativas, yo sé que casi todo el porn riot gira en torno al fuego, pero son llamativas y ya, con el nivel de armamento que tiene la yuta en la actualidad es totalmente inútil. Sirve mucho más una botella con pintura que una molotow, y es mucho menos peligroso, hay muchxs compas quemados por lanzar mal las mechas, y muchas mechas mal lanzadas... Siento que más que alumbrar accionar hay que apelar a la efectividad y la estrategia, que accionemos para inhabilitar los blindados, no para grabar un video bacán. Para llamar la atención y ser llamativa ya está la protesta pacífica, que tiene ese fin, y se le mira en menos, pero se necesita tanto del accionar directo como de las expresiones artísticas para llevar a cabo una revuelta con causa.



- **¿Cómo has visto el rol de los medios de comunicación durante la revuelta? ¿Crees que sus discursos continúan teniendo importancia para “el pueblo” a la hora de criminalizar la protesta?**



El rol de los medios de comunicación formales siempre ha sido mantener al mundo capitalista girando sin interrupciones, ergo están siempre al servicio del Estado y las transnacionales, no hay mucho secreto en esto, hacer de todo lo posible, hasta mentir descaradamente, con tal de usar su línea editorial para detener la revuelta a toda costa. Y sí, lamentablemente sus discursos tienen importancias para las masas hasta el día de hoy, la gente sigue viendo la tele, y sigue viendo a las grandes cadenas como única fuente fidedigna de noticias, en definitiva, ellos son dueños de la verdad absoluta, y con eso moldean el mundo a su gusto. Analizándolo bien, los medios se han ido adaptando, al ver que la gente al iniciar la revuelta ya no creían tanto en ellos comenzaron a ceder, comenzaron a hablar de derechos humanos, de las cosas que todo el mundo sabía, pero nada más. Mientras tanto que intentaban amigarse con el pueblo comenzaban a aconsejarles sobre el futuro, si ya fue el estallido social, FUE, ahora es la redacción de la nueva constitución y finalmente la vuelta de las ofertas en Mall Plaza Oeste, no se las pierda, venga con toda la familia.

La gente en su mayoría ya no criminaliza la protesta que fue en 2019, pero sí criminalizan sin piedad a las protestas que siguen hasta el día de hoy. La televisión les convenció que el estallido ya fue, que ya ganamos cosas, que todo volvió a la normalidad, y esto lo hace con mucha maestría teniendo en cuenta que todavía tenemos el toque de queda y casos nuevos de víctimas oculares. Mucha de la gente que fue a las grandes marchas del 2019 ahora miran como delincuentes a la gente que se sigue manifestando, se quedaron con la constitución, y con las excusas del coronavirus y del querer volver a consumir simplemente le dieron la espalda a la revuelta. La televisión busca mostrar a la nueva constitución como un proyecto impulsado por el mismo gobierno, a las protestas del 2019 como marchas pacíficas, a las violaciones a los derechos humanos como casos aislados que ya se arreglaron, y a las protestas actuales como meramente saqueo de anarquistas. Se les hace fácil criminalizar una protesta que ahora, ya no se hace para vidas más dignas, sino que para pedir justicia por lxs muertxs y por lxs presxs por luchar, porque la mayoría de la gente se siente lejana de esos hechos. El Estado hizo un muy bien trabajo de matar en pocas cantidades y a la gente más vulnerable, porque sostienen su dictadura gracias al encubrimiento, si la matanza hubiera sido mayor la gente no se tragaría sus mentiras. El Estado chileno elige mantener su dictadura a través de la doctrina del shock que bien conocen.



- **En el último año también cubriste el plebiscito para la reforma constitucional del 25 de octubre, si bien ya nos contabas un poco lo que significó este proceso para los medios masivos ¿Cómo pudiste verlo desde tu cobertura?**



Ir a cubrir el plebiscito fue algo un poco difícil para mí, desde que tuve la edad para votar debí anular mi voto por culpa a que mis candidatos independientes jamás conseguían el dinero y las firmas, y cuando me porté al anarquismo simplemente dejé de ir a votar.

Sin embargo, intenté mantenerme objetiva al llevar a cabo el registro, inclusive intenté entrevistar a gente del rechazo, pero simplemente no encontré, estaban votando a escondidas parece. Por otro lado, la gente se veía muy entusiasmada por la votación, nunca había visto filas tan largas para ir a votar, y fue la misma gente que volvió menos tedioso el proceso manteniendo un buen humor y una alegría en general.

De lo positivo destaco que vi en el local de votación un puesto afuera hecho por vecinxs para que lxs menores de edad pudieran votar simbólicamente, lo cual intentaba suplir una de las tantas deficiencias de la democracia que tiende a discriminar a la mayoría de la población. De lo negativo es algo que pesa hasta el día de hoy, porque no se pudo ignorar la alta presencia de militares revisando que nadie entrara con mochilas (por miedo a bombas), la gente le pedía permiso para emitir su opinión a los mismos que hace unos meses nos estaban disparando.

La gente, el pueblo, tenía muchas esperanzas ese día, en contra partida la comunidad anarquista estaba muy preocupada y apenada, temíamos que después del plebiscito la gente se apagara y abandonara la lucha, temor que al día de hoy ya se materializó. Nada bueno se podía esperar de un plebiscito que nació de un tratado por la paz firmado a puertas cerradas, un tratado tan trucho entre políticos del oficialismo y la izquierda que hasta el Partido Comunista no quiso participar de este. A cambio de un plebiscito para una "nueva" constitución le dimos total inmunidad a Piñera y a las fuerzas armadas por los crímenes que habían cometido y siguen cometiendo, a



cambio de un plebiscito la izquierda parlamentaria aprobó los proyectos de la ultra derecha para criminalizar la protesta, como la ley anti barricadas y la ley anti encapuchados, leyes que se hicieron para facilitarle la prisión política al Estado.

El plebiscito no fue más que otra medida más del gobierno para apagar la revuelta del pueblo, después de este lo que hemos visto es más represión policial, un toque de queda que se extenderá hasta al menos Abril del 2021, y una complacencia y tranquilidad de la gente sumamente abrumadora, hemos vuelto a ver los centros comerciales repletos, y hemos vuelto a ver una sociedad consumista que ya no le compra al vecinx ni sostiene una conversación ni una organización vecinal. Más de 3000 presxs de la revuelta en eterna prisión preventiva, gente condenada 20 años por lanzamiento de artefactos incendiarios sin más prueba que el testimonio de policías infiltrados. Reportes periodísticos de triangulación de antenas telefónicas, infiltraciones, y otras marañas de la inteligencia policial que salen a la luz sin que a la ciudadanía le preocupe. Sumado a las candidaturas de familiares de Piñera, miembros de la extrema derecha y amarillos de la izquierda partidista a representantes para la convención constituyente, mientras el Servel lleva a cabo movidas extrañas para no aprobar las candidaturas de lxs independientes. Sin mencionar el apuro del gobierno en aprobar el TPP-11, tratado internacional que toquetea derechos laborales, derechos de recursos naturales, y la privacidad de las personas, teniendo en cuenta que por lo escrito en el tratado por la paz la nueva constitución tendrá que apegarse a los tratados internacionales firmados antes de la convención constituyente, haciendo que la nueva constitución pueda quitarnos derechos que ya teníamos. Todo esto demuestra y confirma la visión negativa que tuve desde ese día, el plebiscito fue el principio del fin.

- **Hay un momento en el documental en que se muestra muy clara la irrupción de los milicos en la calle y la respuesta tajante también de la gente, ¿Cómo fue para ti encontrarse con la imagen de militares en las calles? Y ¿Cómo piensas que fue para las personas de otras generaciones que vivieron la dictadura de Pinochet?**



El encontrarme con militares fue un shock para mí como una persona perteneciente a la juventud, siendo que toda la vida en el colegio me enseñaron que ese pasado del país de la dictadura y de los militares en las calles había quedado muy atrás. Como nací en la época de la democracia, darme cuenta que en realidad estas charlas de derechos humanos y de progreso en la sociedad se podrían quebrar tan fácil me dio mucho miedo y rabia. El día en que todo explotó el 18 de octubre sí me tocó ver enfrentamientos con la yuta, y ver como se llevaban a



secundarixs que desaparecerían por al menos esa noche, participé de lejos intentando cuidarme porque tenía un mal presentimiento, ese día me fui temprano a casa y después mi familia no me dejó salir por el anuncio de la salida de militares, y el miedo que ellxs tenían por haber vivido en la dictadura de Pinochet.

Antes de salir al otro día a encontrarme militares en las calles, viví el proceso de escuchar balazos toda la noche, sabiendo que esas balas no eran de los narcos, sino que de los militares. Fue una noche de mucho miedo, vivo relativamente cerca de una comisaría y se escuchaban gritos de mujeres (luego me enteré que hubo abusos sexuales ahí), el aire estaba pasado a lacrimógena y mis compañerxs no humanxs estaban sumamente asustadxs. Al otro día salí con algo de miedo, pero más que nada curiosidad y rabia. Cuando finalmente vi a los militares en la calle lo único que pude sentir era rabia, me vi incapaz de sentir miedo porque no fui de la generación de los 80s y me criaron inculcando en los supuestos valores de la gran democracia. La mayoría de la gente estaba igual que yo, y eso que vivo en un vecindario de gente mayor, donde hubo un centro de torturas, donde muchxs de mis vecinxs fueron del MIR y del FMPR. Y como en octubre se dio esto de una vida más en comunidad, donde empezamos a hablarnos y a organizarnos, donde teníamos que hablarle al vecinx para saber si había locomoción o si había alguna protesta pasando, pude hablar con mucha gente. En particular supe de muchas personas mayores que estaban pasando por mucha ansiedad por los traumas de la dictadura de Pinochet, lo bueno es que se prestó para espacio de conversación y para que mucha gente pudiera contar cosas que por todo este tiempo calló. Al principio mucha gente mayor tenía miedo, pero con el tiempo vi que hasta fueron a la marcha del 8M y tal, aprendieron a perder el miedo gracias a que esta juventud decidió enfrentar a los milicos, y no dejar que nos pasaran por encima, usando la tecnología y todo a nuestra ventaja.

Mucha gente se está acostumbrando a la imagen de militares en la calle, personalmente les sigo teniendo rabia, digamos que esa imagen del primer día que vi militares en la calle no se me borra. Sumadas a las ocasiones en que he visto militares arrancar de una turba de gente desarmada, como cobardes, y aun así disparándonos. Ya es una herida que no se puede sanar, al punto que me da mucho miedo pasar por adentro de la estación Baquedano (Lugar donde se encontraron rastros de un centro de tortura improvisado en octubre).





- **¿Pudiste ver otros documentales dedicados a la revuelta? ¿Qué te parecieron? Y ¿Conoces algunos otros proyectos audiovisuales encarados por compañerxs anárquicxs o antiautoritarixs que te gustaría para compartir?**

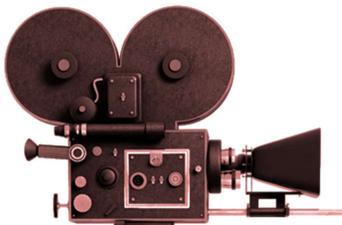
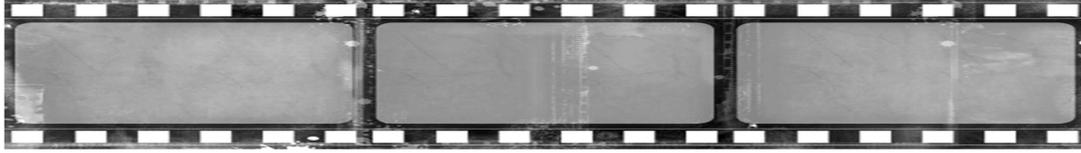


El primer documental que vi de la revuelta fue el de Piensa Prensa "Estallido social en Chile", y no me gustó, sentí que se prestaba mucho para el morbo, que no se preocupó mucho de cuidar a lxs compas, y que le faltaba alma, parecía reportaje más que otra cosa. Luego vi la micro serie documental "Disidentes" de Milla films, y me encantó, hasta ahora es de lo mejor que he visto en documentales de la revuelta. Aunque en realidad cabe aclarar que he visto más proyectos de cine de ficción con respecto a la revuelta, al menos en el círculo más indie y menos periodístico. Dentro de eso hay un cortometraje que se llama "Declaración de guerra" que trata sobre las secuelas mentales que ha dejado la revuelta y la actual dictadura de Piñera. Lo que he visto más son documentales de la revuelta hechos en el extranjero, como "Chili: une révolution éborgnée" y "Chile in revolte" que es un proyecto de la colectiva Chile in Flammen, el cual también me gustó bastante.

El proyecto que estoy esperando bastante y sé que será genial es el documental que está preparando un colega que siempre está dando cara como gráfico, y se puede esperar algo de calidad y con alma, no como los documentales hechos por medios de prensa consolidados, lo pueden buscar en instagram como @sergei_infantov y esperar que salga. Por otro lado me gustaría recomendar el documental "Viver para lutar" de la compañera Marina Knup de Brasil, un documental sobre la problemática feminista adentro de los círculos anarco punk de por allá. Y mucho más de este territorio no tengo para recomendar, hacer cine aquí siempre es



complicado, sobre todo el tema de la difusión, pero tengo fe de que ya después de todo esto se dará una explosión artística que verá nacer a muchos nuevos proyectos.



La Patagonia Rebelde: *un pilar del imaginario visual ácrata.*

Estrenada en 1974, la Patagonia rebelde es conocida popularmente como una “película comprometida”, narrando uno de los tantos sucesos en los que el Estado Argentino utilizó su aparato represivo para aplacar un creciente movimiento revolucionario, en este caso teniendo como referente a la F.O.R.A y a distintos grupos anárquicos que buscaban desde la Patagonia, aquel territorio que pocos años antes había sido abatido en la famosa “campana del desierto”, impulsar la gesta revolucionaria contra el Estado y el Capital.

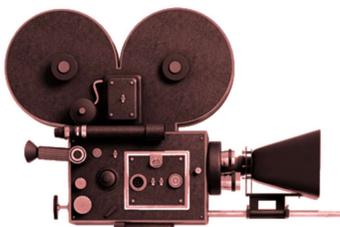
Si bien la película centra los sucesos en 1921, es decir, más de cincuenta años antes de su estreno, es innegable el dialogo con la contemporaneidad del momento que plantea, siendo los 70's probablemente la última época hasta el momento en que el avance de los grupos revolucionarios era trascendental en toda la región. En este sentido encontramos dos formas, a grandes rasgos, para adentrarnos en los significantes de esta película, una es pensarla como representación de una época, es decir, pensar qué significó para el tiempo en el que fue estrenada, y la otra, acercarnos desde el presente (2021) a las formas en las que fueron narrados los hechos, y de esta forma poder dilucidar cuál es el imaginario anárquico y revolucionario que nos presenta dicho film, buscando de esta manera replantearnos las formas en las que vemos la propia historia y el papel que juega ésta en la actualidad.

Para la primera tarea, y luego de una búsqueda de distintos materiales críticos que abordaran la película, decidimos reeditar el ensayo titulado “La estetización de la política”, escrito por



Hector R. Kohen en el año 2002. Si bien este ensayo no se posiciona de forma anárquica, entendemos que nos puede aportar una serie de datos, perspectivas y herramientas que pueden ayudar para pensar las raíces del film, su abordaje de época, y algunas formas en las cuales su discurso histórico se condice con las perspectivas cinematográficas que plantea.

Luego, parándonos sobre algunos de estos elementos, y sumando otros desde nuestra óptica, buscaremos acercarnos desde el imaginario social y ácrata, para pensar qué es lo que nos puede decir La Patagonia Rebelde en el presente, y cómo nos posicionamos frente a su propuesta.



La estetización de la política. *Hector R. Kohen. (2002).*

El acceso del peronismo al gobierno de la Argentina en 1973, en particular durante el breve período en que Héctor J. Cámpora ejerció la presidencia -interpretado por la mayoría de los argentinos como el inicio de una etapa democrática que venía a poner fin a la ya crónica sucesión de dictaduras militares cada vez más represivas-, generó las condiciones de posibilidad para la producción, por parte de la industria Cinematográfica argentina, de un nuevo tipo de filmes cuyo modelo genérico es el *political thriller*, exitosamente puesto a punto por Costantin Costa-Gavras. *La Patagonia rebelde* (1974, Héctor Olivera) es el film paradigmático del cine



político institucionalizado, categoría casi sin descendientes, puesto que el anunciado final de la primavera camporista y la prudente retirada de la productora Aries determinaron la cancelación de los proyectos que debían ampliarla.

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

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

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

Lo que aparece, entonces, es, en una primera lectura, la vinculación – finalmente conflictiva- entre la dimensión política del film y la política del Estado. También la historicidad de ese vínculo -variable en función del rol que se adjudique a cada película en la dinámica de las relaciones de poder- , en donde se traza el horizonte de posibilidad de la producción



cinematográfica, regulada por los organismos del Estado que fiscalizan tanto el otorgamiento de créditos como los permisos de exhibición.

Pero esta aprehensión inmediata y casi externa no agota el mapa del análisis sino que, a lo sumo, actúa como su último límite. Es necesario dilucidar el modo en que estas circunstancias se dan en el interior de la institución cinematográfica, sus políticas de acuerdo o confrontación con el poder, el modo en que los distintos estamentos del dispositivo cinematográfico están atravesados por fuerzas que intentan mantener o modificar el estado de las cosas.

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



LA PATAGONIA REBELDE LAS NORMAS DE LA ANARQUÍA.

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

En una gacetilla de prensa del 11 de julio de ese año, Aries informó que estaba evaluando la posibilidad de realizar un díptico anarquista en el que *La Patagonia rebelde* (1974, Héctor Olivera) funcionaría como la primera parte, continuada por una película basada en la biografía del alemán Kurt Gustav Wilckens³, quien, en la madrugada del 27 de enero de 1923, dio muerte al coronel Héctor Benigno Varela -el teniente coronel Zavala en *La Patagonia rebelde*, episodio narrado en la primera secuencia del film de Olivera-, ejecutor de la sangrienta represión a los obreros patagónicos en 1921. Comunicados posteriores de la empresa de Ayala y Olivera delinean el proyecto de construir un nuevo género o subgénero basado en la biografía y los hechos de los militantes anarquistas en el que los relatos de Osvaldo Bayer funcionarían como *genotexto*. El plan de realización preveía incorporar, a corto plazo, una biografía de Simón Radowitzky, autor del atentado contra el coronel Ramón Falcón, responsable del ataque policial a las columnas obreras en Plaza Lorea durante la conmemoración del 1 de mayo de 1909 -basada en "Simón Radowitzky ¿mártir o asesino?", artículo publicado en la revista *Todo Es*



Historia en agosto de 1968- , un film sobre Severino di Giovanni y otro sobre los anarquistas expropiadores.

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

GUIÓN.

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

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

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

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

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

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

Sin embargo, *La Patagonia rebelde* -producto final de la operación transpositiva iniciada con la redacción del guión- contradice las declaraciones de Osvaldo Bayer reproducidas atrás. Para sostener esta afirmación es preciso explicitar el marco conceptual de nuestro análisis: en primer



lugar, debemos descartar de plano la idea de una aprehensión directa de la *esencia de los hechos*. Sólo podemos acceder a ellos cuando han sido configurados como relato. Y en este caso, vale subrayarlo, ese relato es *Los vengadores de la Patagonia trágica* de Osvaldo Bayer, por lo que *esencia de los hechos* es, a los efectos de nuestro análisis, aquello que ese texto nos dice.

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

Finalmente, dos cuestiones que abordaremos con mayor detalle en las páginas siguientes: algunas situaciones en el film contradicen la documentación aportada por Bayer en su libro - cuya veracidad está fuera de toda duda y da testimonio del rigor de la investigación histórica realizada por el autor-; por otra parte, el apego a la letra del documento no impide su manipulación en la construcción de la trama, como puede verificarse, por ejemplo, atendiendo al modo en que se disponen los hechos en la citada escena del banquete⁵.

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

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





MIENTRAS TANTO...

Los días inmediatamente posteriores a la posesión de un presidente de la nación parecen haber sido particularmente propicios para el proyecto de Aries Cinematográfica.

El 17 de octubre de 1973 -primera conmemoración del Día de la Lealtad, con el peronismo en el gobierno desde 1954- , el guión fue presentado al director del Ente de Calificación Cinematográfica, Octavio Getino. Habían pasado ya la breve presidencia de Héctor J. Cámpora, el interregno de Alberto Lastiri y las elecciones nacionales del 23 de septiembre, que le otorgaron por tercera vez la presidencia a Juan Domingo Perón, quien asumió el 12 de octubre. Todo esto en el tiempo que se tarda en escribir un guión.

La autorización de Getino dio vía libre a la productora para solicitar - 26 de octubre de 1973- un crédito al Instituto Nacional de Cinematografía, dirigido por Mario Soffici, otorgado el 13 de diciembre -resolución No 534- de ese mismo año, por un valor de trescientos veinte mil pesos. Cifra que Aries consideró insuficiente, por lo que solicitó una ampliación, resuelta favorablemente - el crédito fue de quinientos cincuenta mil pesos, equivalente al 20% del presupuesto- , además de que se declaró a la película "de interés especial" - resolución N° 577 del 31 de diciembre de 1973-, condición necesaria para lograr que la participación del Estado se ampliara mediante la colaboración de organismos y empresas: YPF, YCF, Gas del Estado, Ferrocarriles Argentinos, Honorable Sala de Representantes de la Ciudad de Buenos Aires, Gendarmería Nacional -facilitó los caballos para el rodaje- y la provincia de Santa Cruz, donde se rodaron los exteriores. El gobernador de esta provincia, Jorge Cipernic, declaró al film de interés público, le otorgó un crédito, a través del banco provincial, de seiscientos mil pesos, y cubrió el transporte y el alojamiento.

Además ordenó la colaboración de la policía de la provincia: la tropa del regimiento de Zavala fue representada por cadetes de la Escuela de Policía de la provincia de Santa Cruz.



RODAJE.

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

Más allá de los problemas suscitados por el clima riguroso y alguna anécdota pintoresca como la huelga que los extras -mineros del carbón en Río Turbio- realizaron para exigir la duplicación de su salario inicial de cinco mil pesos⁶, los trabajos se realizaron en un ambiente de colaboración por parte de la población – auspiciado por la actitud del gobernador Cipernic- que



incluyó al presidente de la Sociedad Rural de Río Gallegos, quien prestó su estancia para el rodaje, probablemente aquella donde se rodó el fusilamiento de Outerello (Osvaldo Terranova)⁷.

Mientras tanto, la situación política del país se enrarecía, en la medida en que eran desplazados los gobernadores y funcionarios vinculados a la izquierda peronista -el término es utilizado, antes que por su limitada precisión conceptual, por su eficacia para operar una distinción sin matices en el interior del variopinto espectro político asociado a la figura de Juan Domingo Perón- y ocurría su reemplazo por personajes próximos a José López Rega.

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

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

En enero de 1974 el gobernador de Santa Cruz, Jorge Cipernic, viaja hasta la estancia próxima a Río Gallegos donde se filmaba la secuencia del fusilamiento de Outerello (Osvaldo Terranova) para advertirle a Osvaldo Bayer que el Ministerio del Interior preguntaba quién había autorizado la filmación de la película. El gobernador, hijo de un obrero rural que había participado en las huelgas de 1920 y 1921, reiteró su apoyo: "Yo no voy a ceder. Voy a hacer como que no he recibido nada. Lo único que les pido es que traten de acelerar la filmación todo lo posible. Deseo fervientemente que la película pueda terminarse"⁸. En 1996, en Río Gallegos, Bayer se entrevistó con Cipernic, encarcelado a disposición del poder ejecutivo nacional luego del golpe militar de 1976. En esa ocasión, el ex gobernador dijo que un oficial del ejército, el coronel Menéndez, afirmaba que su detención se vinculaba con el apoyo brindado a la filmación de la película⁹.

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



RETORNOS 1

El 5 de abril de 1974 se terminó la primera copia del film y el día 8 fue presentada al Ente de Calificación Cinematográfica. Vencido el plazo legal - 23 de mayo de 1974- para resolver la calificación de la película, Aries Cinematográfica demandó una solución - mediante un telegrama el 27 de mayo-, denunciando el incumplimiento del artículo 21 del decreto 18.019, que regulaba las atribuciones del ente.



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

La causa de la demora, según el Secretario Abras era que "uno de los organismos que componen el Consejo Asesor del Ente de Calificación Cinematográfica, el Ministerio de Defensa, se ha definido en el sentido de prohibir la exhibición pública de la película". El resultado de la reunión fue un acuerdo para solicitar una audiencia con el Ministro de Defensa, Ángel Robledo, a la que concurrirían la Cámara del Cine y el secretario Abras¹⁰.

Vale recordar que el Ente de Calificación Cinematográfica fue una creación de la dictadura del general Juan Carlos Onganía -decreto-ley 18.019- que el peronismo no eliminó. Por el contrario: fue durante la presidencia de María Estela de Perón cuando se inició el período más represivo del ente -más de trescientos filmes prohibidos 1974 y 1983-, bajo la dirección de Miguel Paulino Tato¹¹, designado en octubre de 1974 y confirmado en su puesto luego del golpe de 1976. Su consejo asesor era una buena muestra del mesianismo moralizante del onganiato y también, en la medida en que no fue modificado, de las coincidencias de buena parte del aparato cultural del peronismo con un programa que no necesita, para desplegarse, más que la nómina de sus miembros: ministerios de Defensa, Interior, Educación, Justicia y Relaciones Exteriores; Secretaría de Informaciones del Estado (SIDE). Secretaría de Prensa y Difusión, Liga de Padres, Liga de Madres de Familia, Obras Privadas de Ayuda al Menor, Liga de la Decencia, Liga de Orientación para la Gente Joven y Unión Argentina de Protección a la Infancia.

Antes de que la reunión con el ministro Robledo se concretase, el debate alrededor de *La Patagonia rebelde* llegó a la cámara de diputados de la nación. El 5 de abril, Juan Carlos Cárdenas, diputado por Vanguardia Federal de Tucumán, presentó un proyecto para que la cámara elevara un pedido de informes al Ente Nacional de Cinematografía ante su demora en autorizar la exhibición de una película declarada de interés nacional¹². En esa sesión apoyaron la moción de Cárdenas los diputados Calabrese (Frejuli), Rosas (radical por Santa Cruz) y Busaca. No hay dudas de que este debate contribuyó para que se autorizara el estreno de la película, pero es en un episodio previo donde *La Patagonia rebelde* aparece no como el caso por discutir sino como síntoma. En un intento de conseguir apoyo para el proyecto del diputado Cárdenas, Aries organizó una función privada, en el cine Callao, destinada a los legisladores y sus familias¹³. Cuando finalizó la proyección, la sala estaba casi vacía. No se trató de una silenciosa moción de disgusto por el contenido de la película sino de una huida en las sombras,



precisamente para no verse en la obligación de emitir un juicio sin conocer la decisión del presidente Perón, árbitro en última y definitiva instancia del destino de la película.

Emilio Abras¹⁴, quien participó de la reunión con Perón en la que se decidió autorizar el estreno, justificó esta decisión del presidente -quien consideraba que la película falseaba los hechos - en un criterio de oportunidad. Perón liberó a la película porque no podía agregar un conflicto vinculado con la libertad de expresión cuando estaba en juego la resolución de estatizar los canales de televisión.

Finalmente, el 10 de junio, el interventor en el ente, Horacio Eduardo Bordo, autorizó la exhibición de *La Patagonia rebelde*¹⁵. Ese mismo día los comisarios Alberto Villar y Margaride, dos figuras en la que se condensaba la imagen de la represión durante la resistencia a las sucesivas dictaduras de Onganía, Levingston y Lanusse, asumían la jefatura y la subjefatura de la Policía Federal Argentina.

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

La película permaneció cuatro meses en cartel - 320.000 espectadores en Buenos Aires y 1.600.000 más en el interior del país- hasta octubre, cuando fue retirada por la empresa productora: "Aries, como empresa productora del film, entendió, en octubre de 1974, que *La Patagonia rebelde contribuía al clima de violencia* que entonces se comenzaba a vivir en el país y por eso resolvió sacarla de cartel. De todas maneras, no hubiera durado mucho más porque en esos momentos Miguel Paulino Tato asumió la dirección del ECC y, con toda seguridad, la habría prohibido"¹⁶. Curiosamente, en un reportaje publicado tres meses más tarde, Olivera justifica la decisión de retirar el film como una contribución a la pacificación, sin mencionar la posible censura de Tato¹⁷: "En el segundo semestre del 74, en plena subversión, una película que comenzaba con el asesinato de un coronel en la calle *no contribuía con el clima de pacificación* que se necesitaba entonces. *La retiramos de circulación en octubre de aquel año voluntariamente, sin que estuviera jamás prohibida*"¹⁸.

La primera, y desoladora, conclusión es que ni siquiera como coartada es necesaria la presencia del censor si se acepta la necesidad de aplicar la censura. La línea argumentativa de Olivera se pliega sobre el modelo discursivo de la dictadura militar: pacificación de los argentinos, lucha contra la subversión.

Corolario: si *La Patagonia rebelde* fue retirada porque no contribuía a la pacificación de los argentinos, su reposición¹⁹ sólo es posible -los reportajes a Héctor Olivera son de diciembre de 1982 y marzo de 1983, respectivamente- si esa pacificación se ha logrado. Pacificación que no



es otra que la de las tumbas anónimas: las de la Patagonia en 1921 y las de toda la Argentina desde 1976.

José María Bordaberry, el presidente que maquillaba la dictadura militar uruguaya, prohibió la exhibición del film en agosto de 1974²⁰. Apenas un mes más tarde, un amenazante comunicado de la vanguardia del Ejército golpista argentino, la triple A, obligaba a tomar el camino del exilio a los actores Héctor Alterio y Luis Brandoni, seguidos, meses más tarde, por Osvaldo Bayer.



RETORNOS II

*El lirismo de una melancolía pega más fuerte que la agresión de una condena*²¹.

Acierta, sin dudas, Carlos Morelli en esa descripción del tono del film: la melancólica evocación de un sueño que no fue; la imagen de una fotografía que se va desvaneciendo, atacada por el tiempo, hasta adquirir su irremediable contextura de fantasma; la certeza del final anunciado en la desgastada épica de los rituales anarquistas, previsible mucho antes de que sus también envejecidos oficiantes de banderas rojas y negras, himno puños apretados y evangelio de Bakunin²² enfrenten a los cuatro tiradores del teniente coronel Zavala. Tampoco hay espacio para que la palabra, lanzada como promesa hacia los tiempos por venir, pueda cumplirse - "Vencidos hoy, pero no rendidos, seremos los vencedores de un próximo mañana "²³ - pero sí para la advertencia hacia el presente: "Bueno, amigos: a dejarse de joder, ya tienen el convenio que querían. Ahora a trabajar", dice el teniente coronel Zavala (Héctor Alterio) ante la asamblea obrera al finalizar su primera gestión en la Patagonia. La frase que bien podría formar parte de los destilados discursos procesistas -al estilo de "por algo será"- abre la puerta, en la transitoria demora de sus puntos suspensivos, para la amenaza que fácilmente puede reconstruirse: "... de lo contrario volveré".

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



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

Veamos cuales son los cambios de nombres y designaciones en el campo vencedor, que tiene una excepción en la figura del doctor Ramón El Tuerto Gomez (Alfredo Iglesias), ministro del interior del primer gobierno de Hipólito Yrigoyen, mencionado como tal en el film. El teniente coronel Zavala, al mando del regimiento 24, está en el lugar del teniente coronel Hector Benigno Varela, responsable de la represión militar como comandante del regimiento 10 de caballería²⁴. Edelmiro Correa Falcón - gobernador interino del Territorio de Santa Cruz desde el 8 de marzo de 1919 hasta febrero de 1921, gerente de la Sociedad Rural de Río Gallegos y dirigente de la Liga Patriótica Argentina- es el nombre que se oculta detrás de Méndez Garzón (José María Gutiérrez). Pedro Aleandro interpreta a Félix Novas, que en nuestra tabla de doble entrada se corresponde con Ivón Noya, presidente de la Sociedad Rural y uno de los terratenientes más poderosos de la región. El juez Ismael Viñas es recreado en la figura del juez Velar (Juan Carlos Boyadgian). Finalmente-aunque se pueden citar más ejemplos- , don Bernardo (Carlos Muñoz) y don Federico (Maurice Jouvét), cuyos referentes históricos son Alejandro Menéndez Behety y Mauricio Braun.

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

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





LA DEMONIZACIÓN DEL TOSCANO Y EL 68

En noviembre de 1920, un grupo de peones -su contratación en Buenos Aires fue gestionada por Alejandro Menéndez Behety y Mauricio Braun- fue enviado a la Patagonia para realizar trabajos en las estancias: "Cuando los primeros trabajadores traídos desde Buenos Aires marchan hacia la estancia de los Douglas para reemplazar a los huelguistas- van en dos tractores con custodia policial, al llegar al lugar Bajada de Clark, en el camino a Punta Arenas, son sorprendidos por *una cerrada descarga al aire*²⁵ de armas cortas y largas que parte de gente a caballo que aparece y desaparece como montonera organizada en guerrilla"²⁶. La columna de ataque la dirigen José Aicardi, más conocido como El 68, el número que lo identificaba en el penal de Ushuaia, y Alfredo Fonte -El Toscano-, quienes junto a Bartolo Díaz y Florentino *El gaucho* Cuello son responsables del éxito de la primera huelga en el sur de Santa Cruz.

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

Bayer delimita con claridad el tiempo, las circunstancias y la calidad del accionar del 68 y el Toscano²⁷. Ninguno de los dos participó en la segunda huelga -*La Patagonia rebelde* nos muestra su captura durante la segunda expedición de Zavala- : "El 8 de octubre [de 1921] se produce un episodio oscuro: la captura del Toscano y su gente por la policía. Ésta es la información oficial, pero la realidad es otra. Son obreros rurales federados quienes sitúan al Toscano en Río Pico, próximo a la frontera chilena. Avisan al comisario Vera y entre los policías y los peones los capturan cuando estaban comiendo un asado"²⁸. Varela desembarca por segunda vez, en Punta Loyola, un mes más tarde, el 9 de noviembre de 1921. En lo que respecta a José Aicardi, "a fines de abril de 1921 El 68 con mucha de su gente han pasado la frontera y nunca más se sabrá de ellos"²⁹.

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



un brazalete rojo. El contacto con los líderes de la Sociedad Obrera fue permanente, aun en las peores circunstancias, como lo demuestra el viaje de Aicardi en enero de 1921 a Río Gallegos, ocupada por las tropas, para entrevistarse con Antonio Soto.

"Lo que podríamos llamar el grueso de las fuerzas puedo asegurar que no era afecto a realizar actos de vandalismo, limitándose a ocupar los establecimientos de estancieros que se resistían a firmar el pliego de condiciones (...). Por todos los artículos que se sacaban de las estancias, el estado mayor huelguista³⁰ entregaba una orden de pago contra la FORA de Río Gallegos"³¹.

El autor de estas declaraciones es Jorge Pérez Millán Temperley, el asesino de Kurt Gustav Wilken, un testigo al que difícilmente se le pueden atribuir simpatías por los huelguistas, y lo extractado corresponde al relato de su experiencia como prisionero del 68³². Además, en ninguna de las notas de protesta elevadas al gobierno argentino por las embajadas de Inglaterra, Estados Unidos, Bélgica, España y Alemania en salvaguarda de la vida y los bienes de sus connacionales se denuncian violaciones.

En esta instancia del film, *Los vengadores de la Patagonia trágica* funciona como un pretexto -no como texto anterior sino como motivo simulado- para la transposición en *La Patagonia rebelde* de otro discurso: el del patriotismo exacerbado y xenófobo como respuesta al *gran miedo* que aterroriza al patriciado argentino de principios del siglo xx. El extranjero, el otro, la turba disolvente ácrata o bolchevique. La respuesta armada es la Liga Patriótica Argentina, dirigida por Manuel Carlés -funcionario de los gobiernos radicales de Hipólito Yrigoyen y Marcelo T. de Alvear³³-, que recluta el grueso de sus miembros entre los jóvenes de la élite.

Un conspicuo miembro de esta organización xenófoba y antiobrera -su primera actuación es la participación en la represión a los huelguistas durante la "semana trágica" de enero de 1919 y la ejecución del pogrom en Once que dejó centenares de muertos- fue Florencio Parravicini, quien ocupó la vicepresidencia. La activa propaganda de la Liga Patriótica Argentina, de la Sociedad Rural y de todos los diarios de Buenos Aires, destinada a mostrar la situación en la Patagonia como un plan revolucionario organizado por *elementos anarquistas antiargentinos*, tiene su punto fuerte en la descripción de saqueos y violaciones. Para un grupo que hace de la virginidad de las mujeres de su grupo la garantía de la pureza de la raza - "Nuestro deber sagrado, primero, arriba de todos, es defender nuestras mujeres contra la invasión tosca del mundo heterogéneo"³⁴- , la violación es, antes que un delito privado, el ataque a la secreta esencia de una clase.



LA FORMA DEL FILM. PALABRA E IMAGEN.

La fortuna crítica de la caracterización del cine clásico -desde la perspectiva de un modelo de representación- como un discurso que se niega como tal para proponerse como historia - Historia- se justifica por su operatividad para señalar las estrategias de construcción de una falsa objetividad como garantía de verdad, no sólo del film sino también del cine. **Si la ideología es**



una máquina de ocultar - aquello que debe ser dicho para esconder otra cosa, el cine -este cine Institucional- es el gran dispositivo, la gran forma ideológica de la modernidad.

Desde esta perspectiva, la politicidad de *La Patagonia rebelde* está en su forma, en su funcionalidad para hacer emerger en la intersección de las superficies textuales³⁵ el lenguaje hegemónico de una burguesía que a fines de 1974 exige el retorno al orden.

Volvamos a la secuencia citada en el apartado anterior, ahora situada en la configuración temporal del relato: la secuencia de saqueo y violación protagonizada por el Consejo Rojo está inmediatamente yuxtapuesta a la escena en que la asamblea obrera declara la segunda huelga. Este encadenamiento permite que lo *sucesivo* -uno después de otro- se interprete como *causal* – el segundo episodio es un efecto del primero- : sin huelga no hay saqueo ni violación. Feos, sucios y malos, el Toscano y sus secuaces son confrontados con la apostura y el discurso de Antonio Soto (Luis Brandoni) en una típica caracterización del héroe positivo, en este caso el *buen huelguista*.

Luego de lo que hemos *visto* -la "barbarización" que denuncia Sánchez Sorondo-, la reacción: el ministro Gómez -personaje histórico- le ordena a Zavala -ficcional- "aniquilar la subversión"- los mismos términos que sustentan la orden del 11 de febrero de 1975, que autoriza la intervención del ejército, el "Operativo Independencia", en una provincia argentina, en este caso Tucumán-, "limpiar de rojos la Patagonia".

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

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

La jerarquización de los elementos significantes está notablemente desbalanceada. La pregnancia de las imágenes citadas no tiene equivalente con las dedicadas a describir la opresión de los trabajadores que origina la huelga. De hecho, no hay imágenes que describan las



pésimas condiciones de vida de los peones rurales -el plano general de un "camarote" no tiene la fuerza dramática de la carga de un grupo de bandoleros armados sobre una casa solitaria -sino la puesta en escena del dictado del informe de Zavala a sus superiores. La primera operación de represión se produce en el relato: la voz de la víctima es reemplazada por la del victimario. Y poco importa entonces que el parlamento de Héctor Alterio, en el papel del teniente coronel Zavala, respete hasta la última coma del informe del teniente coronel Héctor Benigno Varela al ministro Gómez. **La verdad del enunciado no está en su adecuación al documento sino en el poder de la instancia de enunciación que la narración construye: sólo los dichos del oficial atestiguan, para el espectador, la veracidad de los reclamos de la Sociedad.**



EL PLANO DEL FINAL DE VARELA A VIDELA

El mal que hizo fueron los hechos, y el bien que pensó, un estremecimiento tardío de la conciencia burguesa³⁶

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

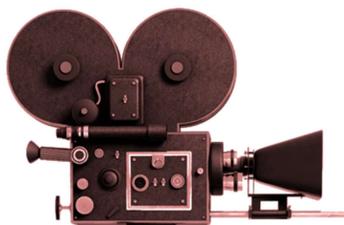
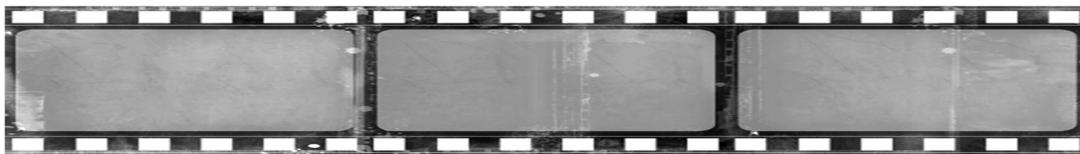
Recordamos la escena: en un lujoso salón, el victorioso militar escucha el discurso de agradecimiento de Félix Novas (Pedro Aleandro) - reproduce las palabras de Ivón Noya, presidente de la Sociedad Rural de Río Gallegos en el homenaje al teniente coronel Héctor Benigno Varela-, a los postres de un banquete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



Pero, en todo caso, la disposición de los hechos no hace más que responder a las declaraciones previas al estreno del film: "El Ejército Argentino no se presenta esencialmente como un victimario, sino como un *ejecutor por cuenta de otros*: intereses ingleses, chilenos y norteamericanos³⁷", reforzada años más tarde por el mismo Osvaldo Bayer: "Me imaginé en ese febrero de 1984 la escena final con un Martínez de Hoz cantando el "For he is jolly good fellow" y a un Videla preguntándose: Pero al final ¿A quién serví yo?"³⁸.

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

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



Algunas visiones desde la subjetividad anárquica.

 Ahora bien, parándonos un poco sobre "La estetización de la política", además de la visión en si misma del film y luego de haber encontrado otras notas al respecto, ¿Qué podemos decir desde nuestra visión sobre La Patagonia Rebelde?

Para empezar, hay que admitir la claridad y la repetición histórica que encuentra el texto citado sobre "los infiltrados", que siendo un ensayo escrito en 2002, nos trae al presente y a la última campaña represiva encabezada por el peronismo contra el movimiento anarquista entre 2017 y 2018, luego de la desaparición de Santiago Maldonado, usando nuevamente esta misma lógica, "llegan con banderas negras, no se sabe quiénes son", repetía un reconocido periodista en un canal oficialista.

Esto nos lleva a pensar cuál es el rol que cumplen lxs anarquistas en el film y en la época de su estreno, ya que en el mismo, no ocupan este lugar de "infiltrados". Sino que esta figura la ocupa



el “Consejo Rojo”, y junto a ellos, no suena casual la frase suscitada por el gobernador de Santa Cruz, Méndez Garzón (Edelmiro Correa Falcón) mientras se disponía a pensar la campaña represiva en la Patagonia: *“recuerde que el mismo Lenin tuvo que liquidar a 20 mil anarquistas”*, frase que si bien no deja de ser cierta, lleva a preguntarnos por su significado en la boca del funcionario Estatal...

Lxs anarquistas, encolumnados en la imagen de la FORA, pasan a ser un objeto casi neutral en la lógica de la película, su nombre es repetido una y otra vez, pero sus ideas e intenciones se resumen en las lógicas socialdemócratas del Estado. Mientras que los “buenos” anarquistas hablan de mejoras salariales, de “respetar el convenio” que consiguieron con la patronal, y hasta se sientan a dialogar con el Juez, el “Consejo Rojo” pasa a la acción y es caricaturizado sin motivaciones más que la del bandolerismo, tras un obscuro cinismo al enfrentarse a un grupo de carneros mandados desde Buenos Aires (el Toscano se burla de la situación con la frase “es en defensa propia” al ser increpado por disparar directo al cuerpo) y hasta como violadores, mientras que lxs anarquistas de la FORA no empuñan un arma sino hasta el final de la película (solo en una ocasión como medida extrema al ser atacadxs por el ejército en una emboscada), ni proponen medidas más acciones que las moralmente correctas para cualquier hijo de vecino.

De esta forma la Patagonia rebelde reproduce de forma explícita la idea de “los dos demonios”, idea que años más tarde serviría para justificar la desaparición de 30 mil personas bajo frases repetidas como que “hubo excesos de ambas partes”. En esta lógica, el coronel Varela/Zavala, pasa a tomar un rol protagónico y es retratado como si no fuera un funcionario del Estado Argentino, sino como una pieza externa, casi independiente, así se nos muestra constantemente que son las influencias extranjeras las que propician la matanza, y se hacen insinuaciones con el mismo coronel repitiendo frases del tipo *“oh alemán, una gran raza”*, es decir, el “mal” es siempre ajeno, es Inglés, Alemán o Estadounidense, pero nunca Argentino. Esta forma fue la que el ala progresista del Estado encontró para justificar la última dictadura militar y salvaguardar las instituciones del mismo, bajo una crítica vacía al rol imperialista como desligamiento de responsabilidades. El papel del Consejo Rojo, por lo tanto, es una representación clara de los partidos político-militares de los años 70’s.

De esta manera, lxs anarquistas pasan a tomar el rol de la socialdemocracia, y son ridiculizadxs y banalizadxs en distintas ocasiones, por ejemplo, en una de las primeras escenas de la película un representante de la patronal se acerca al local de la FORA a ponerle fin a un boicot en su contra como respuesta al despido de trabajadores, y entre las exigencias de Schultz y Soto se encuentra “una multa por daños y perjuicios” de 1500 pesos, que luego Schultz se dispone a contar y al decir a viva voz que es correcto, se genera un festejo a modo de hinchada entre los obreros, acto seguido se disponen todos juntos a cantar “hijo del pueblo” como símbolo de victoria. Esta escena forma parte de la imagen superficial que el film reproduce de los compañeros, reduciendo la lucha anárquica a las mejoras salariales y directamente relacionando el recordado “~~himno~~” con una perspectiva reformista y hasta burlona.



¿Popularidad o populismo?

 Una de las razones que encontramos muchas veces al escuchar críticas positivas con respecto a distintas películas comerciales “sobre anarquistas”, se reafirman en que estas pueden significar un punto de difusión, una visión abierta del “ideal” por medios que por lo general no disponemos (presupuesto, exhibición, publicidad), y bajo esta concepción se presupone que cuanto más gente vea o escuche hablar sobre “anarquismo”, significaría algo intrínsecamente positivo para nuestro proyecto revolucionario.

Por esta razón se nos puede decir que criticar La Patagonia Rebelde, si bien puede ser con ideas más o menos acertadas, estas poco tienen que hacer frente a la “labor de difusión” que tanto esta como otras obras de Osvaldo Bayer, han tenido en las últimas décadas.

Ahora bien, podemos encontrar distintas formas de pensar este debate, entre ellas puede estar el concepto de “recuperación”, o sea, la forma en que el Capital se encarga de vaciar de contenido las perspectivas revolucionarias para presentarlas masivamente y eventualmente generar una ganancia, (la perspectiva de la productora “Aries” parecía ir en esta línea) pero creemos que el debate es aún más amplio, y apunta más bien hacia cómo concebimos la anarquía de forma más bien general.

Es decir, así como para nosotrxs la Patagonia Rebelde significa un vaciamiento ideológico e insurreccional de los compañeros de la Patagonia en los años 20, para otrxs nuestra crítica es exagerada porque “al fin y al cabo significa un tipo de propaganda”, pero si diéramos vuelta la ecuación, podríamos afirmar casi con seguridad, que en las películas en las que lxs compañerxs son retratadx como terroristas desalmados, por ejemplo en La Bande à Bonnot (1968), no faltaría el grito de rechazo afirmando que “eso no es la anarquía”, que “la anarquía no es violencia”.

¿A qué vamos? A que las representaciones cinematográficas sobre el anarquismo, también reflejan las formas en las que se reproduce nuestro imaginario “puertas adentro”, o sea, que estas pueden moldear nuestra formación y también nuestras proyecciones. Lamentablemente, muchas veces olvidamos que la mayor parte de las producciones audiovisuales que encontramos sobre la historia anarquista, son producidas por nuestros enemigos, o en el mejor de los casos, por personas que no son anarquistas pero tienen “buenas intenciones”. De esta forma encontramos a grandes rasgos, dos ejemplos a la hora de construir estos relatos, el primero dedicado a la “negativa”, es decir el anarquista de negro con una bomba bajo el brazo, y el otro por la “positiva”, el anarquista bonachón e idealista que solo quiere mejoras sociales, en todo caso, creemos que la segunda forma, la positiva, es mucho más efectiva para la banalización de nuestras ideas, ya que en el primero es evidente la obscenidad y la finalidad ideológica de sus productores, quedando casi demodé a día de hoy en las representaciones hollywoodenses del nazismo primero y de la Unión Soviética posteriormente.

Es en el segundo ejemplo en el que podemos encontrar a La Patagonia Rebelde, en la supuesta posición afín, en donde el discurso del poder encuentra mejores resultados, en la positivización,



en el lenguaje del “me gusta”, en la eliminación de la negatividad, es donde la democracia encuentra las formas en las que ante el ojo público “todos queremos lo mejor para todos”, y al mismo tiempo encarcela y asesina a sus opositores, es el eterno juego entre “manifestantes buenos y malos”, y donde creemos, no podemos caer en el reconocimiento en ninguno de los dos términos.

Entonces, a nuestro parecer, no se trata de la difusión por la difusión (si bien las producciones estatales sobre anarquistas no dejan de aparecer y tal vez no se pueda hacer mucho al respecto), sino de que la anarquía pueda ser un arma afilada contra la autoridad, que apunte a tensionar las relaciones sociales, y a destruir el orden existente, desde ahí que parte de nuestra labor puede ser pensar y cuestionar nuestro hacer tanto desde el cine como desde las distintas herramientas de las que disponemos, y al mismo tiempo, posicionarnos frente a los procesos de criminalización o recuperación que nos impone el Estado.

Un espacio de reconocimiento del progresismo.

 En una búsqueda rápida de información sobre el film en cuestión, uno de los primeros resultados que encontramos consiste en una serie de notas donde se habla de la presencia del ex presidente Nestor Kirchner, figura preponderante del progresismo asesino argentino. Aparentemente en una serie de oportunidades Kirchner dio a conocer su participación como extra en distintas escenas, entre estas se encuentra una proyección en la Casa Rosada en la que participó Osvaldo Bayer.

Recientemente Hector Olivera, director de la película, comentaba ante la pregunta por la presencia de Kirchner: - *Un disparate, es un invento de Nestor. El haber participado en **La patagonia rebelde** daba cierto prestigio y entonces él se inventó eso y es muy gracioso porque nunca participó. Hay un sitio kirchnerista en la web que tiene un video llamado “Néstor Kirchner en La patagonia rebelde” y muestran una larga escena, muy linda escena, de los sindicalistas en el sindicato, pero era un decorado construido en los estudios Baires, de acá, no de Santa Cruz. Jamás estuvo Kirchner y el video señala a Kirchner pero es un actor secundario que no tenía nada que ver con Kirchner, que tenía unos rasgos muy particulares.*

Queda claro ante cualquiera, más allá de la burda mentira de Kirchner, que una de las tareas del progresismo fue, y es, la recuperación de un amplio espectro de la lucha social hacia la representación estatal, es decir la anulación de la oposición, principalmente aquella que pueda apuntar a “correrlos por izquierda”, de esta forma no es casualidad que La Patagonia rebelde haya tomado el peso de ser una película supuestamente crítica o hasta “rebelde”, ni que Osvaldo Bayer sea reivindicado como anarquista, sino que estas son consecuencias claras de los procesos de vaciamiento del Poder.



Sobre fines y medios.

“(...) Nosotros decíamos: “¿Para qué nos vamos a gastar en una campaña de avisos, ponerla en un cine, cumplir la media, pelear con los exhibidores, hacer todo eso, si nosotros no queríamos hacer ese cine?”. Favio había hecho Juan Moreira y eran tres millones de espectadores. Para nosotros eso era Hollywood, era otra historia. No queríamos discutirle el poder a Mentasti, ni a Sorro Film; no nos interesaba todo eso. Queríamos construir otro canal, en el que el cine fuera una herramienta política que pudiera testimoniar los problemas de la gente. ¿Faltaba agua en La Rioja? Había que hacer un documental sobre por qué faltaba, cómo se construye, cómo se hace... eran visiones distintas del uso del cine”. Jorge giannoni.



Un punto que puede ayudarnos a pensar la producción anarquista cinematográfica, es la idea entre fines y medios, y su relación indisoluble a la hora de plantear cualquiera de nuestros proyectos, de esta forma la negación de la autoridad siempre significó en la vasta historia anárquica, un hacer coherente con sus fines, ya sea en la forma de organizarse, de relacionarse, o de plantear la insurrección, de la misma forma la negación a dialogar con el Estado es una posición tanto ética como práctica a la hora de posicionarse, ya sea en relación a las “Elecciones”, como también en la negación de los sindicatos a aceptar la intervención del Estado en la lucha contra la patronal.

Trayendo esta idea al ámbito de las producciones audiovisuales, podemos darnos un pequeño espacio para pensar algunas preguntas sobre el pedido de fondos a distintas instituciones, ya que si bien es evidente que “La Patagonia...” no es una película hecha por compañerxs, la forma en la que consiguió los fondos para su filmación y la colaboración hasta de la gendarmería, nos hace pensar en la liviandad con la que muchas veces tomamos a las instituciones estatales y académicas, por ejemplo en la actualidad al INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales), y nos damos el lugar de preguntar abiertamente, ¿Es coherente que una película que se diga anarquista le pida fondos al Estado? O tal vez esté mal formulada, sería mejor preguntarnos, ¿Podemos esperar que una película con fondos estatales no reproduzca la ideología del Poder?

Acá nos damos un pequeño espacio para hablar de ese “otro” cine, partiendo de la cita de Jorge Giannoni, extraída del libro “El cine quema” sobre Raymundo Gleyzer y la experiencia del “Cine de la Base”, si bien la experiencia de este grupo merece un análisis en profundidad, en esta ocasión nos sirve para reconocer esas otras experiencias que transcurrían al mismo tiempo que el film de Olivera.

El Cine de la base, si bien tenía cierta autonomía, estaba ligado al PRT-ERP, partido político y ejército revolucionario de tendencia marxista activo entre 1968 y 1977 aproximadamente. Si bien este grupo cinematográfico se dedicó mayormente a la producción de documentales, en el



año 1973 lanzó su film titulado “Los traidores”, una película de ficción, dedicada a un recorrido biográfico sobre un sindicalista peronista y las tensiones propias de un grupo revolucionario que intenta romper con la corrupción de estos líderes y sus manejos burocráticos.

Esta película y la experiencia de Gleyzer, entre otros, nos puede ayudar a comprender otras experiencias, que si bien están lejos de ser anarquistas o autónomas, nos muestran un hacer desde la militancia revolucionaria, demostrándonos que incluso en los 70's se podía hacer un cine en Buenos Aires que no esperaba ni buscaba ser proyectado en salas comerciales, sino que era visto en los propios lugares en los que sucedían las luchas, desde sindicatos, a centros sociales en los barrios, que obviamente no buscaba su financiamiento en el Estado, no por una posición antiestatal, sino porque reconociéndose revolucionario sería casi ridículo esperar que esto sucediera. Ver “Los traidores” (1973) significa para la época, escuchar la voz del “Consejo Rojo”, de aquellxs tratadx de “infiltrados y violentistas”, y darnos la chance, por nuestra parte, de pensar un cine revolucionario que parta desde la coherencia, que pueda abrir el camino a una infinidad de preguntas desde el hacer, y así dejar de depositar nuestra confianza en experiencias que son ajenas y contrarias a la revuelta.

Algunos acercamientos visuales.

 Cuando decimos que La Patagonia puede ser categorizada como “cine clásico”, podemos dedicarnos a encontrar esos elementos técnicos y visuales, y a partir de ellos, sugerir, a grandes rasgos, que significa esta idea de “cine clásico”.

Para empezar, la forma del montaje en la película, es decir, la manera en la que se construye el relato visualmente en la elección y la secuencia de planos, nos muestra una construcción del relato que guía su narración en base al plano y contraplano en una línea temporal ordenada cronológicamente. De esta forma el relato es un desencadenamiento que se presenta como supuestamente “objetivo” a la hora de narrar un hecho histórico, es decir, que los hechos se suceden en base a una acción-reacción, los obreros realizan un boicot - la patronal responde - los obreros siguen tensionando la situación - interviene el ejército - el consejo rojo viola mujeres solitarias - el ejército comienza la avanzada represiva, etc.

De esta forma el plano y contraplano nos lleva por un orden predeterminado de hechos, que también construye el carácter victimista de la película, de hecho, desde la escena inicial, el asesinato de Wilckens a Varela, antes que un grito de venganza, puede significar una delimitación del único final posible, y es que en la acción-reacción propuesta por el film, la posibilidad de los obreros de poder “ganar”, está negada de antemano, se nos dice de esta forma que no importa lo que hagan, ellos ya están condenados a morir. ¿Por qué asumimos esto? Porque en la secuencia general de la película, el arco narrativo no se pone nunca en duda, los personajes no dudan, no existen rupturas o debates en los anarquistas, más allá de algunas escenas superficiales como el consumo de alcohol, sino que, por el contrario, el único personaje



que tiene un desarrollo, pasando de tener cierta benevolencia a ser un dictador sanguinario, es Zavala/Varela, en él vemos una serie de debates con el gobernador de Santa Cruz, el Juez y el presidente de la sociedad Rural, en él encontramos dudas y tensiones, sobre él se apoya la decisión, de esta forma se nos dice que la única forma en la que aquellos obreros podrían haber sobrevivido (ya ni siquiera hablamos de revolución), hubiera sido solo por la piedad de alguno de los engranajes del entramado Estatal y empresarial.

Por otro lado, podemos apreciar la conformación de la paleta de colores y la construcción de escenas entre los distintos “bandos”, formas con la que se alude obviamente a la diferencia de clases, manifestada no solo en el vestuario y las características de sus personajes, sino en el tono opaco, de colores ocre, que acompaña todas las escenas en donde aparecen los obreros y, por otro lado, el contraste de iluminación y colores mucho más definidos y brillantes que demuestran a la burguesía. Aquí podemos detenernos también en la construcción estética de los personajes y como se manifiesta esa idea de “cine clásico”, donde obviamente quienes encarnan puestos de Poder visten atuendos sofisticados y hasta extravagantes, esta decisión pareciera obvia, el tema a discutir podría ser como esto se reproduce en el resto de los personajes, por ejemplo, Soto (Brandoni), ejemplificado como el líder positivo, es rubio, alto, y siempre se encuentra bien arreglado, a su lado, Schultz (Soriano) personaje semi-inventado para la película, es un señor mayor, alemán, canoso, siendo el único que nos habla de su pasado, toma así el rol del sabio. Por otro lado, tenemos al Consejo Rojo, con El Toscano (Luciani), morocho, desalineado, con una barba y pelos desprolijos, y el 68 (Obregoso), directamente retratado con el uniforme de presidiario con su número asignado en Ushuaia. Así podemos ver cómo estas elecciones estéticas también conforman el mensaje de la película, y si hablamos de cine clásico, es porque estas decisiones tienen que ver con las lógicas morales que se corresponden al primer auge del cine hollywoodense, lógicas que hoy tal vez nos resultan algo obvias y forzadas, como que los “malos” sean retratados como “feos” y los líderes buenos como los “lindos”.

Si bien muchas de estas decisiones fueron debatidas hace ya varios años por el mismo cine industrial, (podemos encontrar rápidamente dos ejemplos relativamente recientes en Tarantino, Pulp Fiction (1994) y Inglourious Basterds (2009) en donde se rompe la lógica lineal impuesta por el orden cronológico y la presentación de hechos históricos como supuestamente verídicos) estos son aspectos que podrían resultar interesantes de indagar a la hora de encarar la construcción de relatos históricos de forma “ficcional”, y al mismo tiempo, poder acercarnos de forma crítica a los límites entre la mismas ideas de realidad, ficción, subjetividad y objetividad, donde si bien se puede encontrar un amplio abanico de producciones teóricas al respecto, resultaría sumamente fructífero para nuestras perspectivas autoritarias, darnos el lugar para una elaboración propia.



Reflexiones finales.

La decisión a la hora de elegir La Patagonia Rebelde en este primer número, se debe a su amplia popularidad, sobre todo en el ámbito anarquista, y si bien creemos que ha quedado clara nuestra posición sobre la misma, esperamos que tanto el ensayo de Hector Kohen como nuestras palabras, sirvan como aporte para poder empezar a reflexionar de forma crítica sobre cine, no porque esto no se haya hecho anteriormente, sino porque la producción teórica o literaria en torno a este tema desde un punto de vista anárquico, es inexistente en este territorio, al menos en lo respecta a nuestro conocimiento.

Si buscamos pensar el cine, no es tanto como espacio desde donde bajar una línea ideológica o un discurso preestablecido, sino que creemos que detrás del cine se encuentra también una forma de creación que puede ser subversiva. Definitivamente nos faltan muchos debates, muchas lecturas y mucho camino por recorrer, por eso esperamos que este pequeño puntapié nos ayude a expandir estas inquietudes, y poder desarrollar una forma propia de dialogo que sirva para seguir limando las barreras que separan al arte de la insurrección, y viceversa.

Para seguir pensando en nuestra historia, recomendamos el libro titulado “LOS CHILOTES DE LA PATAGONIA REBELDE”- *La historia de los emigrantes chilotos fusilados en las estancias de Santa Cruz, Argentina, durante la represión de la huelga del año 1921*- escrito por Luis Mancilla Pérez en julio de 2012, donde se relata, entre otras, la historia de compañeros como El Toscano y el 68 por fuera de las invenciones con las que son retratados en la película.

Y también recalcar la labor que lxs compañerxs de la “Comisión por la Memoria de las Huelgas de 1920-1921 - Río Gallegos” están llevando a cabo para mantener viva la memoria anárquica y reivindicar la lucha contra el Estado/Capital.



Tumba de Zacarías Gracián, primer asesinado de la huelga en Rio Gallegos, a 100 años de su muerte, 2 de marzo de 2021.

NOTAS DE “LA ESTETIZACIÓN DE LA POLÍTICA”

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

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

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

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

⁵ CF. Paul Ricoeur, *Tiempo y narración 1. Configuración del tiempo en el relato histórico*. México: Siglo xxi, 1995.

⁶ Juan Carlos Frugone, “En Rio turbio con La Patagonia rebelde”, *Clarín*, Buenos Aires: 17 de febrero de 1974.

⁷ “Pero lo importante de esta experiencia es la colaboración que hemos tenido de todo el mundo: los estancieros de la zona, la policía de Santa Cruz, el presidente de la Sociedad Rural de Rio Gallegos que prestó su estancia, la Gendarmería Nacional que facilitó los caballos, pareciera que en todos existe la firme voluntad de ayudar a aclarar los hechos, y es indudable que al aclarar los hechos se acaban los mitos”. Osvaldo Bayer, en Juan Carlos Frugone, ob. Cit.

⁸ Osvaldo Bayer, “Génesis, desaparición y regreso de una película”, página 30, núm. 72. Buenos Aires, julio de 1995, pág. 50.

⁹ *Ibíd.*

¹⁰ Texto del telegrama enviado por la Cámara del Cine al ministro Robledo: “Las entidades profesionales, empresarias y gremiales solicitamos audiencia urgente para tratar la impugnación de su Ministerio sobre la película *La Patagonia rebelde*, antes del vencimiento del plano del ente” (veinte días, según su carta orgánica).

¹¹ En 1937, Miguel Paulino Tato apoyó la gestión del senador Matias Sanchez Sorondo, quien, como diputado, había denunciado en 1920 a Hipólito Yrigoyen como responsable de la “barbarización” de la Patagonia. Tato y Sánchez Sorondo – autor de un proyecto de legislación cinematográfica de inspiración fascista- compartieron el viaje en el dirigible Graf Zeppelin con que los agasajaron durante su estancia en los estudios de la UFA, Alemania. Durante esa gira Sanchez Sorondo se entrevistó con Hitler y Goebbels. CF. Cesar Maranghello, “Del proyecto conservador a la difusión peronista”, en Claudio España (director general), *Cine argentino, industria y clasicismo 1933/1956*, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2000, vol. 2 pág. 24.

¹² La contradicción entre el apoyo estatal y la negativa a permitir su estreno ya había sido señalada por el general Elbio Anaya en la segunda de las notas publicadas en *La Opinión* y mencionada atrás: “No lo he visto (el film) y desconozco qué relata y cómo lo relata. Me gustaría verlo. Dicen que tiene problemas para que se autorice su exhibición. Me extraña mucho, porque si el gobierno le ha prestado más o menos 50 millones a sus productores, se le han brindado facilidades oficiales, y también oficialmente se lo ha declarado “de interés especial”, algo raro ha ocurrido y será cuestión de averiguar por qué se tira la plata en esa forma y quienes son los responsables”.

¹³ Mario Soffici organizó otra en el comando en jefe del ejército.

¹⁴ “Considero que un paso importante para la aprobación fue el debate que se hizo el 5/6 en la Cámara de Diputados, donde los representantes de todos los bloques hablaron de la necesidad de dar esta película. No sólo por su validez artística sino por su verdad histórica.

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

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

¹⁵ Expediente 171/74 – Acta V N°9988. Firmado por Horacio Eduardo Bordo, interventor y Esc. M. Ares, secretario. Se la califica como prohibida para menores de catorce años.

¹⁶ Hector Olivera, “Se repone la Patagonia rebelde”, reportaje de Jorge Abel Martin en *Tiempo Argentino*, Buenos Aires, 30 de diciembre de 1983, pág. 8.



¹⁷ Aun cuando Osvaldo Bayer contradice a Olivera, sostiene que Miguel Paulino Tato prohibió la película, entendemos que le relato del director se ajusta a los hechos. Cf, Osvaldo Bayer. *La Patagonia Rebelde, Los bandoleros*, Buenos Aires: Planeta, 1992 pág. 13.

¹⁸ Hector Olivera, "Entre el testimonio adulto y el entretenimiento para chicos", *La Nación*, Buenos Aires, 2 de febrero de 1984, 2° sección.

¹⁹ Se repuso en el cine Broadway el 5 de enero de 1983. En esta etapa fue vista por ochocientos mil espectadores.

²⁰ *La Patagonia rebelde* se exhibió en el Festival de Cine Argentino realizado en el Kennedy Center de Washington en febrero de 1976. En Mayo de 1977 se proyectó en Nueva York.

²¹ Carlos Morelli, "Morir en Santa Cruz", Buenos Aires, 14 de Junio de 1974.

²² La frase está tomada del título del capítulo vi de *Los vengadores de la Patagonia Trágica*: "Por las estepas patagónicas, con el evangelio de Bakunin", paga. 91.

²³ Antonio Soto, "Volante de la Federación Obrera de Oficios Varios de Rio Gallegos, 21 de enero de 1921", reproducido por Osvaldo Bayer en *La Patagonia rebelde, Los bandoleros*, Buenos Aires, Planeta 1992, pág. 204.

²⁴ Cf, Osvaldo Bayer, *La Patagonia rebelde*, pág. 198.

²⁵ Cursivas del Autor.

²⁶ Osvaldo Bayer, *la Patagonia rebelde*, pág. 120.

²⁷ Ambos eran italianos. Osvaldo Bayer considera que era José Aicardi quien decidía en última instancia.

²⁸ Osvaldo Bayer, *Los vengadores de la Patagonia trágica*, pág. 109. Bayer comenta el disgusto de Antonio Soto por esta actitud de los peones. Aun cuando sus relaciones con Fonte ya eran tensas, el presidente de la Sociedad Obrera consideró una traición la colaboración de los peones con el comisario Vera.

²⁹ *Ibíd.*, pág. 46.

³⁰ Se refiere al 68 y al Toscano, aunque esta conducta era común a todas las columnas huelguistas.

³¹ Reportaje en *La Razón*, Buenos Aires, marzo de 1921. Reproducido en Osvaldo Bayer, *la Patagonia rebelde*, pág. 172.

³² Fue capturado en El Cerrito el 21 de enero de 1921. Como gendarme, integraba la tropa del subcomisario Pedro Micheri.

³³ Fue interventor en las provincias de Salta, en 1918, y de San Juan, en 1923.

³⁴ Miguel Cané, citado en David Viñas, *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires. Centro Editor de América Latina, 1982, pág. 204.

³⁵ Cf, Robert Stam, *Subversive Pleasures, Bakhtin, Cultural Criticism, and Film*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989.

³⁶ Rodolfo Walsh, *Operación Masacre*, Buenos Aires.

³⁷ Osvaldo Bayer, artículo en *La Opinión*, cit.

³⁸ Osvaldo Bayer, artículo en página 30, cit.



Esta no es una revista cultural.
Esta no es una revista
sobre contracultura.
Tampoco sobre
"cultura anarquista".

Esta revista parte desde algunxs
anarquistas, como búsqueda y
herramienta dedicada para
pensar las imágenes,
desde, y para, la subversión.

A la memoria de Emilia Baucis Herrera