

La representación de los movimientos y rebeliones populares en el cine argentino: el fenómeno del Cordobazo¹

Dra. Ana Laura Lusnich
Universidad de Buenos Aires – CONICET

Ana Laura Lusnich. "La representación de los movimientos y rebeliones populares en el cine argentino: el fenómeno del Cordobazo". Publicado en la *Colección HAL du VIe congrès international du CEISAL* (Conseil Européen de Recherche en Sciences Sociales sur l'Amérique Latine), CEISAL et l'IPEALT (Institut Pluridisciplinaire pour les Etudes sur l'Amérique Latine à Toulouse). <http://halshs.archives-ouvertes.fr/CEISAL2010/fr/>.

Resumen: Las películas que toman como eje narrativo el suceso histórico del Cordobazo (mayo de 1969) permiten estudiar las complejas y disímiles relaciones que los directores y la institución cinematográfica entablaron con las coyunturas políticas y sociales. Con el interés de comprender algunas de ellas, esta ponencia se centrará en dos aspectos en particular: a) las elecciones narrativas y espectaculares que primaron en la representación del Cordobazo en el campo del cine (el registro documental en sus divergentes variantes: informativo, expositivo, reflexivo), y b) la interpretación del fenómeno del Cordobazo desde dos perspectivas recurrentes: la elaboración y la exaltación de las biografías personales y/o colectivas de aquellas figuras y segmentos sociales que participaron de los acontecimientos históricos; la reconstrucción mediante documentos audiovisuales (generalmente televisivos y aún cinematográficos) del ambiente y de la época, abarcándose con estas decisiones no sólo las precisiones geográficas y temporales de los hechos sino particularmente la exhibición de un proceso histórico global.

Palabras claves: Representación, Rebeliones, Cordobazo, Documental.

Las interpretaciones sobre el Cordobazo: metáfora, símbolo, acción

Los acontecimientos del Cordobazo, ocurridos los días 29, 30 y 31 de mayo de 1969 en la ciudad de Córdoba, Argentina, exhibieron el conjunto de problemas políticos y sociales que atravesaba un país que oscilaba entre el deterioro del sistema democrático de gobierno y la actitud coercitiva de los regímenes militares, en ese entonces, desde el año 1966, representada por el gobierno de facto del general Juan Carlos Onganía. De acuerdo con las características excepcionales de la protesta, que concilió las cualidades de la masividad, la virulencia, la persistencia y la multiplicación en otros puntos del país, el Cordobazo fue motivo de estudio de historiadores, sociólogos, politólogos, economistas y analistas sindicales, quienes

¹ Este trabajo fue leído en el VI Congreso del CEISAL. Independencias – Dependencias – Interdependencias, Toulouse, Francia, 30 de junio al 3 de julio.

produjeron disímiles interpretaciones de los hechos, las cuales reconocen sin embargo tres ejes argumentativos principales asociables a las nociones de metáfora, símbolo y acción.

El fenómeno del Cordobazo, especialmente en el campo de los estudios económicos y de las ciencias políticas, fue explicado como metáfora de las contradicciones del desarrollo capitalista en la Argentina de posguerra, contexto en el cual se suceden dos períodos económicos contrapuestos: el marcado por la industrialización masiva, el desarrollo tecnológico y el incremento notorio de capital, en la década inmediata a la posguerra, y el signado por la declinación del sistema industrial -particularmente el automotriz- hacia mediados de la década del sesenta, con la consecuente reducción y pérdida de salarios por parte de un segmento amplio de la población. En este proceso económico, los años comprendidos entre 1966 y 1969 funcionan como un punto de quiebre, al modificarse la situación de los trabajadores ante “(...) un régimen político que dejó a los sectores dinámicos de la economía las manos libres para que atacaran sus costos laborales”,² siendo los resultados de esta actitud desentendida y antiproteccionista del Estado la polarización de los segmentos obreros y la radicalización de sus prácticas. La interpretación del Cordobazo como metáfora de la crisis económica, promovida por numerosos autores locales (Francisco Delich, Juan Carlos Agulla) y extranjeros (Ernesto Laclau, argentino radicado en Inglaterra; Paul H. Lewis, catedrático de la Universidad de Tulane, Nueva Orleans),³ focaliza su análisis en el devenir de los procesos económicos y deposita en los sectores privilegiados y mejor pagos de la clase obrera - los trabajadores automotrices de la ciudad de Córdoba- el ejercicio del cambio histórico, señalándose como causas del accionar su estatus social diferencial en el mapa obrero de la época y, en segunda instancia, la asumida conciencia de clase producto del desarrollo industrial distintivo de esa ciudad.

Frente a esta lectura que define un sujeto histórico fragmentario y selectivo que se coloca a la vanguardia de los hechos de 1969, se impone una segunda interpretación que concibe al Cordobazo como símbolo del levantamiento de amplios sectores de los trabajadores y, fundamentalmente, del curso que asume el movimiento

2 Brennan, James, 1996, 181.

3 Nos referimos a: Francisco Delich, *Crisis y protesta social: mayo de 1969*, Buenos Aires, Signos, 1970; Juan Carlos Agulla, “Significado de Córdoba”, *Aportes*, No 5, enero de 1970; Ernesto Laclau, “Argentina: Imperialist Strategy and the May Crisis”, *New Left Review*, No 62, julio-agosto de 1970; Paul H. Lewis, *The Crisis of Argentine Capitalism*, Chape Hill, University of Carolina Press, 1990.

obrero entre 1966 y el retorno de Juan Domingo Perón al poder, en 1973. De acuerdo con la caracterización del historiador Juan Carlos Torre, se trata de una etapa de la resistencia obrera signada por la proliferación de luchas intrasindicales, “su fuerte conflictividad y la gravitación, dentro de ellas, de orientaciones ideológicas que, por su radicalismo, eran nuevas en la tradición del sindicalismo peronista”.⁴ En ese contexto, tanto los sectores que confiaban en la rehabilitación del peronismo como fuerza política y aquellos que lo cuestionaban e impulsaban otros programas disidentes (el proyecto clasista proclamado por sectores de la izquierda argentina), mitificaron los sucesos del Cordobazo erigiéndolo en el “hito” de la lucha obrera local. Defendidas en gran medida por sindicalistas y por analistas sindicales,⁵ estas posiciones a su vez implican matices y significaciones múltiples a partir de las cuales la mencionada idea de hito o mojón histórico se diversifica según distintos grados de eficacia, como hecho ejemplificador, suceso a imitar y/o reproducir y, en los casos más extremos, formando parte de un esquema de *tabula rasa* que presenta los sucesos de mayo de 1969 exentos de precedentes o asuntos previos. Como contrapartida, para esta vertiente de análisis, las luchas obreras gestadas en los seis años posteriores que desembocan en la vuelta de Perón al gobierno se reseñaron a la “sombra del cordobazo”, refiriendo constantemente a aquellos hechos del ‘69 que condensaban el poder latente y efectivo de los sectores obreros.⁶

Un tercer eje interpretativo exploró en los acontecimientos del Cordobazo la consolidación de una práctica o acción colectiva y combinada que reunía sectores obreros, estudiantiles, un segmento amplio de la sociedad civil e incluso, según las propuestas de Mónica Gordillo, integrantes de la organización del Movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo creado en 1967 y con amplia actividad en la ciudad cordobesa.⁷ Como venía sucediendo en varias ciudades de la Argentina desde 1966 (Corrientes, Rosario, Tucumán, La Plata), a comienzos de 1969 se originaron en Córdoba múltiples conflictos obreros y estudiantiles, presentándose la ciudad como uno de los polos nacionales que congregaba la actividad manifiesta y enérgica de diferentes sectores sociales. La formación de sindicatos combativos (Sindicato de los Mecánicos de Automotores y Transportes de la Argentina, Luz y Fuerza, Unión Tranviarios Automotores) y la jerarquización de los cuadros dirigentes fueron factores

4 Torre, Juan Carlos, 1983, 24.

5 De los autores consultados adhieren a estas ideas parcialmente Mónica Gordillo y Horacio Trejo.

6 Brennan, James, 1996, 181.

7 Gordillo, Mónica, 2003.

que propiciaron las protestas y la defensa de las condiciones laborales, coordinándose con “(...) el descontento gremial y las tensiones de la sociedad civil en una ola de desobediencia social generalizada”.⁸ Los hechos del Cordobazo, ocurridos en una coyuntura política y económica que cercenaba los derechos de los partidos políticos y se encargaba de desarticular el accionar del tradicional Estado benefactor⁹, promovieron y anticiparon una jornada de huelga nacional decretada por las dos centrales obreras para el viernes 30 de mayo, motivada en el congelamiento de los convenios colectivos y de los salarios y en la resolución del Poder Ejecutivo Nacional que con fecha del 12 de mayo derogaba por decreto los regímenes especiales sobre el descanso del sábado inglés en Mendoza, San Juan, Tucumán y Córdoba. El Cordobazo, a su vez, se constituyó en una potente reacción local contra una serie de medidas impulsadas en los meses previos por el gobernador provincial, Carlos Caballero, las que incluyeron el aumento de los impuestos municipales y grabados a la propiedad y el proyecto de creación de un Consejo Asesor Económico y Social cuyos integrantes –elegidos por la Gobernación– tendrían opinión sobre temas prioritarios de gobierno.

El día 29 de mayo, la adhesión al paro fue masiva en Córdoba, participando diferentes sectores de la sociedad (empleados de las empresas metalúrgicas y automotrices, empleados públicos, estudiantes) de una movilización masiva que se había propuesto avanzar desde diferentes puntos de la ciudad al Centro. A las 13hs, con el accionar de la policía cayeron muertos el obrero del Sindicato de los Mecánicos de Automotores y Transportes de la Argentina, Máximo Mena, y el estudiante Daniel Castellanos. Con estos hechos, la marcha y las acciones de los manifestantes comenzaron a superar la organización planeada por los dirigentes sindicales. Avanzada la tarde, la ciudad quedó bajo mando de la Justicia Militar, creándose los Consejos de Guerra especiales que tendrían la función de detener y enjuiciar a los manifestantes. Con la caída de la noche, los focos de agitación se mantuvieron en los barrios Clínicas, Aberdi, Alto Alberdi, Talleres, Júniors y Villa Páez. A las 19.45hs se produjo un apagón que duró cerca de dos horas y se dictó el Toque de Queda entre las

⁸ James, Daniel, 2005, 294.

⁹ En la publicación *Breve historia contemporánea de la Argentina*, del año 2001, el historiador Luis Alberto Romero sostiene que, más allá de la política económica implementada por el gobierno de Onganía, la reducción de las funciones del Estado (dirigista y benefactor), constituido en la Argentina en 1930 y luego en 1945, fue uno de los aspectos que cobró fuerza durante su gestión. La desprotección de algunos sectores (rurales, empresariales, clases medias) y la desnacionalización general de la economía fueron dos de las estrategias incorporadas en la época.

20.30hs de ese día y las 6.30hs del siguiente. El día 30 de mayo, coincidiendo con el paro nacional dispuesto por las dos gremiales de trabajadores, la represión policial se intensificó en la ciudad de Córdoba, interviniendo la policía varias sedes sindicales. Durante la tarde se decidió prolongar el Toque de Queda hasta el día 31. Ya reorganizada la seguridad de la ciudad, el 31 de mayo la Municipalidad de Córdoba implementó la reanudación de los servicios de transporte urbano, suspendidos las jornadas anteriores, y activó la tarea de los Consejos de Guerra.

Más allá del saldo material y humano (la muerte de doce personas -once civiles y un militar-, noventa y tres heridos y pérdidas sustanciosas en comercios, empresas y automóviles particulares) y de las múltiples interpretaciones reseñadas, el Cordobazo otorgó visibilidad a las tensiones existentes en el terreno político, especialmente la generalización de los reclamos y una aguda crítica al régimen militar. Las dimensiones y características que asumió la movilización revelaron, por otra parte, dos aspectos hasta entonces inéditos en Argentina. Por un lado, es posible sostener que con la heterogeneidad y la amplitud de los sectores partícipes comenzó a cobrar fuerza un tipo de protesta novedosa y diferente, que esporádicamente había tenido expresión en el país con anterioridad, parcialmente con el levantamiento de los sectores obreros en 1919 con la Semana Trágica,¹⁰ o el 17 de octubre de 1945, fecha en la que la acción de las masas respaldaron la liberación de Juan Domingo Perón, entonces al mando de la Secretaría de Trabajo y Previsión del gobierno de facto de Edelmiro Farrell.¹¹ Por otro lado, atendiendo al compromiso masivo y al carácter inorgánico y multifacético de la protesta, es factible observar en estos aspectos la crisis de autoridad existente en el interior de las organizaciones sindicales y sociales, las que no pudieron encauzar el accionar de los participantes ni programar el desarrollo de los acontecimientos. Como resultado del Cordobazo y de la repercusión de los sucesos en otras ciudades del país, Juan Carlos Onganía fue reemplazado por el general Roberto Levingston en 1970, acelerándose con estos cambios periódicos de

¹⁰ A fines de 1918, durante el primer Gobierno de Hipólito Yrigoyen, los reclamos por condiciones dignas de trabajo se exacerbaron. Las centrales obreras llamaron a una huelga general. Los Talleres Metalúrgicos Vasena, localizados en Parque de los Patricios, fueron centro de la protesta. Los primeros días de 1919, los obreros pedían la reducción de la jornada laboral de once a ocho horas, el descanso dominical, aumento de sueldos y que se dejaran sin efecto los despidos. El operativo policial estuvo a cargo del General Luis Dellepiane y la represión a los obreros fue encarnizada. A la represión policial se sumó la aparición de la Liga Patriótica Argentina, agrupación fascista que se dedicó a atacar violentamente a los sindicatos, agrupaciones de izquierda, anarquistas y también a judíos y sinagogas. Entre el 7 y el 11 de enero, la violencia desbordada provocó 700 muertes y 3.000 heridos.

¹¹ Al referirse a la jornada del 17 de octubre de 1945, Luis Alberto Romero (2001) sostiene que en esa ocasión la policía apoyó y custodió a los trabajadores en su periplo.

autoridades y con la radicalización de las diferentes formaciones y prácticas políticas,¹² el proceso que culminaría en la convocatoria a elecciones nacionales en 1973.

La representación del Cordobazo en el cine argentino, o la hegemonía del registro documental

Las películas que toman como eje narrativo central el fenómeno del Cordobazo pertenecen a diferentes períodos de la historia del cine argentino. Dos de ellas (*Argentina, mayo de 1969: Los caminos de la liberación*, Grupo Realizadores de Mayo, y *Ya es tiempo de violencia*, Enrique Juárez) son contemporáneas a los sucesos del Cordobazo y fueron realizadas y exhibidas en los meses inmediatos a mayo de 1969, formando parte del “ciclo histórico” de cine político y social que se consolidó en numerosos países de América Latina en las décadas de 1960 y 1970, y que en Argentina, siguiendo las coyunturas históricas y cinematográficas, se extendió entre 1958 y 1976, desde las primeras presentaciones de *Tire dié* de Fernando Birri hasta el inicio de la dictadura militar en 1976.¹³ La tarea emprendida en esos años por el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral dirigido por Fernando Birri, luego continuada por dos grupos orgánicos (Cine Liberación y Cine de la Base) y por un amplio conjunto de realizadores, técnicos e intérpretes partícipes de las prácticas políticas y culturales emergentes (Nemesio Juárez, Enrique Juárez, Pablo Szir, Humberto Ríos, Jorge Cedrón, entre otros tantos nombres), modificaron radicalmente el panorama cinematográfico local precedente promoviendo la producción independiente, el rechazo de los modelos narrativos y espectaculares instituidos y la formulación de circuitos de exhibición alternativos y aún clandestinos. En el transcurso de esos veinte años las pautas y prácticas cinematográficas se

¹² Muchos fueron los sectores que consideraron que el gobierno no había desmantelado la organización de los sindicatos ni coordinado la represión con mayor dureza de los desbordes sociales. El sindicalismo participacionista (en líneas generales la dirigencia de la CGT Azopardo) proponía la conformación de una alianza social entre algunos sectores de las Fuerzas Armadas, los empresarios nacionales y los trabajadores. La CGT de los Argentinos y los grupos combativos del peronismo entendían que las movilizaciones populares que se habían extendido en todo el país después del Cordobazo, podían contribuir como elemento para presionar al gobierno y lograr cambios en la orientación de las políticas económicas y sociales.

¹³ Se trata de un ciclo histórico complejo que pone de manifiesto no sólo las tensiones vigentes entre el sistema democrático de gobierno (esta etapa comienza con la presidencia de Arturo Frondizi) y la reiterada idea del ascenso del poder militar (concretada en 1966 por Juan Carlos Onganía y luego en 1976 por representantes de las tres fuerzas armadas), sino también de una etapa que implica la participación activa y comprometida de diferentes sectores sociales.

reformularon de forma considerable alterándose el hasta entonces hegemónico sistema industrial y multiplicándose las opciones asociadas a un cine concretado al margen de las instituciones cinematográficas y del poder político de turno.¹⁴

Las tres películas restantes que incluimos en este análisis, *Tosco, grito de piedra*, *Rebelión y Rastrojero*, *utopías de la Argentina potencia*, realizadas en 1998, 2004 y 2005, respectivamente, se inscriben en otra fase de la cinematografía nacional, gestada en un contexto político y cultural en el que primaron la consolidación y permanencia de las instituciones democráticas y la promoción de la actividad cinematográfica por parte del Instituto Nacional de Cinematografía. Sobre la periodización del cine argentino de las últimas décadas, existe entre historiadores y críticos el consenso de que en los años noventa se produjo un corte y una renovación de las estructuras y del medio cinematográfico en general. Si en algunas oportunidades se ha recurrido a denominaciones específicas (“Nuevo cine argentino” fue el sintagma empleado por Horacio Bernades en sus escritos para *Página 12*,¹⁵ “Nuevo nuevo cine argentino” y “Generación del noventa” fueron otras formas que titularon este proceso, en una clara alusión a la tradición cinematográfica nacional y en referencia explícita a la Generación del sesenta) y más aún, se ha intentado establecer su momento fundacional en 1997, fecha en que el film de Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, *Pizza, birra, faso*, obtuvo el Premio Especial del Jurado en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, coincidimos con Gonzalo Aguilar en que la pertinencia y la posibilidad misma de esta denominación no se sostiene en la conformación de un programa estético común, sino en otros dos factores en particular:

“la continuidad en la producción de películas (muchos de los realizadores del nuevo cine llegaron a hacer dos o más films, aún en tiempos de devastadoras crisis económicas) y (...) el éxito que tuvo este mote en el exterior”.¹⁶

Sin embargo, más allá de esta tendencia que sin lugar a equívocos alcanzó un lugar central en el panorama cinematográfico local contribuyendo a la renovación de los recursos narrativos y espectaculares, tanto como de los planteles de directores y de actores, otras bregaron por su permanencia en el campo, siendo Federico Urioste (director de *Rebelión*), Daniel Ribetti, Adrián Jaime (responsable de *Tosco, grito de piedra*), Marcos Pastor y Miguel Colombo (directores del film *El rastrojero, utopías*

¹⁴ Es necesario aclarar que, junto con esta tendencia de cine político, la Generación del 60 y el cine de autor se constituyeron en los motores del cambio del campo y del lenguaje cinematográfico en la época.

¹⁵ Mencionado en Aguilar, Gonzalo, 2006.

¹⁶ Aguilar, Gonzalo, 2006, 13.

de la Argentina potencia) figuras paradigmáticas de las fases tardías y/o remanentes del cine político y social argentino. A diferencia del cine estrictamente comercial y de las realizaciones que se inscriben en el nuevo cine argentino, estos realizadores no participaron, al menos en igualdad de condiciones y con similares intereses, de las líneas cinematográficas impulsadas por el Instituto Nacional de Cinematografía y que luego fueron aceptadas por la crítica especializada y los festivales internacionales. Por el contrario, asociaron su trabajo al de un conjunto de grupos y de realizadores adherentes a partidos políticos o independientes de ellos que recuperaron en las últimas décadas varios de los aspectos que habían caracterizado al cine político y militante precedente, con especial atención en el documental expositivo¹⁷ y en la comprensión del medio cinematográfico como un dispositivo capaz de promover la memoria de las luchas obreras del pasado.¹⁸

Si nos detenemos en las elecciones narrativas y espectaculares de las películas estudiadas en este trabajo, es posible observar que todas ellas coinciden en representar los acontecimientos del Cordobazo desde dos perspectivas en particular, optando por una u otra en algunas oportunidades o bien mixturándolas en el cuerpo de los relatos: una es la elaboración y la exaltación de las biografías personales y/o colectivas de aquellas figuras y segmentos sociales que lideraron y participaron de los acontecimientos históricos; otra privilegia la reconstrucción mediante documentos audiovisuales (generalmente televisivos y aún cinematográficos) del ambiente y de la época, abarcándose con estas decisiones no sólo las precisiones geográficas y temporales de los hechos sino particularmente la exhibición de un proceso histórico global, que en el caso de estos ejemplos abarcará toda una década (aquella delimitada por el golpe de Onganía en 1966 y el comienzo de un nuevo proceso militar en 1976, en el caso de *Tosco, grito de piedra*), bien referirá elípticamente a la historia Argentina, deteniéndose en aquellos momentos en los cuales se exacerbó el contraste de intereses entre las potencias o poderes extranjeros y locales. Como ejemplo de esta

¹⁷ De acuerdo con la definición de Bill Nichols (1997), esta variante del documental desarrolla una línea de exposición, un sistema argumentativo que se sostiene y confirma en el montaje de las líneas visuales y sonoras y que aparece generalmente regulado por la presencia de un comentarista o de intertítulos.

¹⁸ Fueron numerosos los directores y técnicos que percibieron en las décadas recientes la necesidad de retomar la organización de grupos y colectivos cinematográficos, ya sea asociados a partidos y proyectos políticos concretos (Contraimagen y Ojo Obrero son dos de ellos) o vinculados a pautas y decisiones personales (Boedo Films, Cine Insurgente, División de cine Indymendia, Alavío, Proyecto Enerc), registrándose a su vez la reactivación de ciertas tendencias que habían sido sumamente productivas en los años '60 y '70.

orientación, en su tramo inicial *Ya es tiempo de violencia* retoma de un film emblemático de 1968, *La hora de los hornos*, una exposición similar a la realizada en la primera parte de la película presentada por el grupo Cine Liberación (titulada “Neocolonialismo y violencia”), destinada a exhibir los antecedentes que incidieron en las extremas condiciones de vida de los países subdesarrollados.

Más allá de estas elecciones que implican el contrapunto existente en el marco del cine histórico tradicional, ya expuestas por el historiador Robert Rosenstone mediante las categorías de “cine de personaje” y “cine de ambientación histórica”,¹⁹ es de mi interés detenerme en otro aspecto que reúne a estas películas y las asocia al canon del cine político y social que primaba en América Latina en las décadas de 1960 y 1970. Salvo escasas excepciones, presentes en algunos de los cortos que integran el film *Argentina, mayo de 1969: Los caminos de la liberación*, es el documental -en sus múltiples facetas: normativo, participativo, aún vanguardista- el registro cinematográfico privilegiado para la representación del fenómeno histórico del Cordobazo.²⁰ Esta observación permite explicar una de las disyuntivas que preocupaba a los directores en los años sesenta y setenta, aquella que los hacía oscilar entre la creencia en la objetividad y la neutralidad del documental y la necesidad de explorar sus márgenes y transgredir dichos supuestos. El inevitable y acelerado desarrollo histórico de este registro, manifiesto en la emergencia de nuevas y originales variantes que se contaminan de los elementos narrativos de la ficción y que fueron teorizados por un sin número de autores (Bill Nichols, Antonio Weinrichter, María Luisa Ortega, Stella Bruzzi, entre otros), aparece en estas cinco películas dedicadas al Cordobazo de forma singular y hasta paradójica, desafiando el curso histórico del cine nacional y más aún, socavando tres de los presupuestos que habían logrado un alto grado de aceptación entre los realizadores y los estudiosos argentinos, al menos en décadas pasadas: uno se refiere a la compartimentación y diferenciación de los registros ficcional y documental (principio transgredido en algunos de los ejemplos estudiados); el segundo apela a la creencia sobre las virtudes y los alcances de la homogeneidad ideológica de los relatos que formaban parte del cine político y militante (*Argentina, mayo de 1969: Los caminos de la liberación* funciona como un contraejemplo productivo frente a esta suposición); el tercero consiste en la

¹⁹ Rosenstone, Robert, 1995.

²⁰ En el año 2009 se estrenó *Los días de mayo*, de Gustavo Postiglione, ficción centrada en hechos ocurridos en la ciudad de Rosario en 2009, conocidos bajo el nombre de “El Rosarinazo”.

explicación de la cinematográfica nacional a partir de las nociones de cambio y de renovación periódica, presupuesto que excluye –tal como lo manifiestan los films realizados entre 1994 y 2005- la permanencia y la recuperación (ya sea por la actualización o la cristalización) de modelos productivos en décadas previas.²¹

Ya es tiempo de violencia / Argentina, mayo de 1969: Los caminos de la liberación: la potencia conceptual y expresiva de los relatos inmediatos a los hechos del Cordobazo

Ya es tiempo de violencia es un medimetro guionado, dirigido e interpretado por Enrique Juárez. Firmado como “anónimo” en 1969, su copia fue conservada por décadas en el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos de Cuba (ICAIC) y restituida a Buenos Aires en 2007. Enrique Juárez comenzó su militancia política a mediados de la década del sesenta desempeñándose como delegado del Sindicato de Luz y Fuerza, para luego integrarse a la agrupación Montoneros y a la Juventud Trabajadora Peronista.²² En 1969, como respuesta a los sucesos del Cordobazo, formando parte del movimiento obrero que participaba de los hechos, realizó un *documental expositivo* que buscaba la identificación plena del espectador con los acontecimientos exhibidos y/o narrados. Como propusiera Bill Nichols respecto de esta variante del documental, la modalidad expositiva organiza el relato con una voz omnisciente, voz de autoridad proveniente de la cámara que elabora el discurso (histórico y estético) del texto.²³ A diferencia de las modalidades tradicionales del documental (de observación o informativo, preferentemente), el expositivo se presenta en el caso del film de Juárez como una versión germinal del documental performativo, aunque limitando la presencia del realizador a una *voz over* capaz de orientar la interpretación del material audiovisual. Como es posible comprobar en este film, la recurrencia de esta voz en los diferentes tramos del relato cumple otras funciones puntuales, asociadas a la organización global de un texto narrativo: funciona como introducción y como clausura del relato, interviene en la unión temporal y espacial de los materiales audiovisuales, recopila en una unidad

²¹ Es necesario mencionar que este trabajo reconoce como antecedente directo el publicado por Mariano Mestman y Fernando Peña en 2002: “Una imagen recurrente. La representación del ‘Cordobazo’ en el cine argentino de intervención política”, *Film Historia*, Vol.XII, No 3, 2002. En dicho artículo, los autores se centran en el análisis de la representación del levantamiento popular en el cine de intervención política del período 1969-1976.

²² Su participación activa en estas organizaciones culminó con su desaparición en diciembre de 1976. Junto con Pablo Szir, Raymundo Gleyzer y Jorge Cedrón componen la lista de cineastas argentinos desaparecidos y/o asesinados durante la última dictadura militar.

²³ Nichols, Bill, 1997.

superior las secuencias autónomas y fragmentarias. Emblemático es al respecto el tramo inicial del film, en el cual, mediante una sucesión de afirmaciones enunciadas por esta *voz over*, se interpela al espectador con los objetivos de contextualizar los acontecimientos del Cordobazo en la historia argentina (en este sentido, este prólogo legitima la movilización del Cordobazo de forma eficiente y sintética) y de concientizar a los espectadores de la situación de pobreza y dominación que viven vastos segmentos de la población.²⁴ A continuación, el contrapunto que se establece entre el material audiovisual (los documentos de época levantados en su gran mayoría de los programas periodísticos de Canal 13) y los comentarios de las *voces over* (a la interpretada por Juárez se suma una segunda que pertenece a un actor), propone dos versiones diferentes de la historia: aquella expuesta por los medios masivos de comunicación que acompañaron el discurso oficial/castrense sobre los hechos, aquella otra elaborada como un subtexto por los militantes y partícipes de los acontecimientos.

Si pensamos en el film de Enrique Juárez como un texto cultural que se inscribe en una época del cine argentino y participa del cine político y social de las décadas de 1960 y 1970, es de sumo interés relacionarlo con el presentado un año antes por el grupo Cine Liberación, ya que las coincidencias permiten explicar algunos aspectos y problemas que compartían directores que formaban parte de una tendencia política común, el peronismo de izquierda. Sostiene Silvana Flores²⁵ que como documento histórico, *Ya es tiempo de violencia* mantiene dos puntos de contacto con *La hora de los hornos*, film paradigmático del grupo Cine Liberación. En primer lugar, como lo hiciera en su primera parte *La hora de los hornos*, el film de Juárez presenta en sus fragmentos iniciales la situación crítica del país como una constante trasladable a otras naciones de América Latina. Esta ampliación de las coordenadas geográficas y hasta temporales (el tiempo pasado y el presente coinciden en numerosos aspectos) refuerzan la idea de la necesidad de la lucha colectiva y la generación de un cambio radical en las políticas económicas y sociales. A su vez, como sucediera en el film de Solanas y Getino, la *voz over* y los *intertítulos expositivos* resignifican (paródica o dramáticamente) el material informativo expuesto, convirtiéndose el medio cinematográfico, con esta y con otras estrategias (la

²⁴ De forma complementaria, otra voz que guía el relato es la del actor Héctor Alterio, uno de los intérpretes que participaron de forma recurrente en los films políticos y militantes del período.

²⁵ Flores, Silvana, 2009.

palabra de un obrero partícipe de los hechos del Cordobazo, por ejemplo²⁶), en un dispositivo capaz de generar un discurso contrainformativo, una versión diferente de los sucesos. Como afirman Mariano Mestman y Fernando Peña, si bien este film se hace eco de distintas interpretaciones del fenómeno del Cordobazo (la espontaneidad de la reacción popular y la organización planificada por parte de la masa obrero-estudiantil dominan distintos tramos del relato), estas operan de forma consecuyente y no contradictoria, fomentando la idea del avance de las fuerzas populares frente al régimen.²⁷

Otro de los estrenos de 1969, *Argentina, mayo de 1969: Los caminos de la liberación* (Realizadores de Mayo) se presenta en el marco del corpus de películas dedicado al fenómeno del Cordobazo como un texto fílmico singular en la historia argentina. Se trata de un *largometraje heterodoxo* compuesto por diez cortometrajes realizados por nueve directores procedentes de diferentes extracciones políticas y tendencias cinematográficas: Nemesio Juárez, Octavio Getino (realizó dos de los cortos), Humberto Ríos, Mauricio Berú, Rodolfo Kuhn, Pablo Szir, Eliseo Subiela, Rubén Salguero y Jorge Martín (Catú), quienes se reunieron fijando una serie de premisas generales: “se determinó que el tema central era Córdoba y cada cual tenía la libertad absoluta para hacer lo que quisiera, tenía que durar 10 o 15 minutos cada corto”.²⁸ La multiplicidad de perspectivas estéticas y conceptuales se tradujeron en un largometraje polifónico, en el cual se desplazaban preconceptos (la compartimentación de los registros documental/ficción y la unidad ideológica del relato de cine político y militante mencionadas), expresándose con esta multiplicidad la característica central que había destacado al Cordobazo en la historia Argentina. Retomando la terminología del historiador José Luis Romero, el film de Realizadores de Mayo asume como propia la “lógica de la agregación”, comprendida esta como la sumatoria de actores sociales de signo heterogéneo pero con una finalidad unitaria:

²⁶ Enrique Juárez inserta en *Ya es tiempo de violencia* una pequeña secuencia relatada por un testigo de los hechos reales. En este punto encontramos nuevamente una referencia al mencionado film de Cine Liberación, en cuya tercera parte se incluye el testimonio de Julio Troxler, uno de los sobrevivientes de los fusilamientos de José León Suárez en 1956.

²⁷ Mestman, Mariano y Peña, Fernando, 2002, 2-3.

²⁸ Mencionado por Nemesio Juárez en su intervención en la mesa redonda “Cine militante a 30 años del Golpe Militar. Continuidades y rupturas”, realizada por el Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine, Centro Cultural de la Cooperación, Buenos Aires, junio de 2006.

“Unos y otros se legitimaban recíprocamente y conformaban un imaginario social sorprendente, una verdadera *primavera de los pueblos*, que fue creciendo y cobrando confianza –hasta madurar plenamente en 1973- a medida que descubría la debilidad de su adversario, por entonces incapaz de encontrar la respuesta adecuada”.²⁹

Si nos detenemos en las posibilidades de análisis que ofrece este largometraje –el estudio de cada uno de los diez cortos y su visión de conjunto-, el juego que se establece entre los registros documental y ficcional, la inclusión de un corto de animación (el realizado por Catú), el contraste que se plantea entre la lecturas dramática y paródica de los acontecimientos históricos y la filmación de varios documentales que renuevan las variantes tradicionales con el ingreso de una marcada subjetividad, creemos que los aportes de Antonio Weinrichter presentados en su libro *Desvíos de lo real. El cine de No-Ficción*, facilitan describir la singularidad del film de 1969. A partir de la noción de “No-Ficción”, el autor propone la constitución de un género que transita los terrenos del documental convencional, la ficción y lo experimental, mezclando formatos, desmontando discursos establecidos, sintetizando los mecanismos de la ficción, la reflexión y la información. Este mote de No-Ficción, que para Weinrichter se asocia a la modernidad cinematográfica, puede vincularse en el caso de *Argentina, mayo de 1969: Los caminos de la liberación* al resultado global de los cortos heterogéneos y a su efecto de recepción: el film no se preocupa por crear un modelo ilusionista y objetivo que recupere y reconstruya los sucesos del Cordobazo sino que aparece guiado por “un impulso anti-sistemático, una predilección por lo plural, lo múltiple, una reevaluación de todo lo que había sido suprimido por la sistematicidad anterior”.³⁰ En este caso puntual, se manifiesta la ruptura y la transgresión de los límites y los presupuestos habituales del cine político y militante de los años sesenta y setenta. La dispersión inmediata del grupo y la escasez de proyecciones concretadas de este film, expresa a su vez los alcances y las limitaciones del proyecto.

Javier Campo afirma que la película se sostiene en una doble determinación. Claro es el motivo de la convocatoria, asociada a la urgencia de los acontecimientos y a la necesidad de incidir políticamente o llamar a la reflexión al movimiento obrero-estudiantil. Sin embargo, explorando algunas de las líneas más renovadoras del cine

²⁹ Romero, José Luis, 2001, 178.

³⁰ Stam, Robert, 2001, 343.

político y social de la época, el film “dio cuenta de diversas variantes expresivas como las vinculadas al informativo (Getino), la ficción (Szir), lo pedagógico militante (Subiela), el discurso irónico (Kuhn) o el teorema (Juárez)”.³¹ No en vano forma parte de un bienio particular del cine argentino comprometido y crítico, que en 1968 exhibe *La hora de los hornos* (un film vanguardista que investiga los márgenes del documental y de la ficción testimonial) y en 1969 estrena *Invasión* de Hugo Santiago, una potente ficción de rasgos metafóricos que exagera la opacidad de la historia y del relato centrando las disputas de poder de dos grupos de individuos diferentes en una ciudad imaginaria (Aquilea), que por sus índices referenciales es imposible dejar de asociar a la ciudad de Buenos Aires de fines de los años sesenta (la zona portuaria, el antiguo estadio del Club Boca Juniors, las pintadas políticas en las paredes de la ciudad son algunas de estas referencias explícitas). De los cortos inscriptos en la película de Realizadores de Mayo, creemos que dos de ellos exhiben mayor grado de originalidad y experimentación formal. Uno es la sintética animación muda de dos minutos de duración realizada por Jorge Martín, titulada “Policía”. El corto narra la transformación de un obrero desocupado en un integrante de la fuerza policial. Esta funciona como una institución uniformadora y demandante, que modifica la capacidad de reflexión y de decisión de sus integrantes. Fusionando en una imagen las figuras de un manifestante y de un niño, el corto concluye con una orden policial y el disparo que se ejecuta al manifestante. Contaminando el registro documental con formas narrativas y con una sentida carga de subjetividad, “Testimonio de un protagonista”, corto de Pablo Szir, narra los acontecimientos del Cordobazo estableciendo una dualidad de puntos de vista. La narración de un supuesto participante del Cordobazo recompone, mediante una *voz over* masculina, los hechos de mayo, condensando el trayecto cotidiano del obrero a su fábrica y expresando los distintos estados de ánimo que guían su andar. Las imágenes de archivo de las protestas del mayo cordobés y las secuelas en las calles y negocios en los días posteriores, funcionan como correlato visual de la narración y como una suerte de memoria individual y colectiva. La apelación al *flashback* como un recurso capaz de representar los hechos ocurridos y la reflexión en tiempo presente del relator, coinciden con una segunda instancia narrativa, la presencia permanente de la cámara que desde un vehículo (o dispositivo) en movimiento acompaña como un testigo

³¹ Campo, Javier, 2009, 444.

silencioso al personaje histórico que nos relata los sucesos. La pregunta y la respuesta que este pronuncia en las imágenes que cierran el corto (“¿Qué pasará cuando cada uno de nosotros tenga un revolver?”, “El 29 de mayo en Córdoba les declaramos la guerra”) construyen un nosotros colectivo que, más allá de posibles especulaciones, refieren a ese marcado rasgo de agregación distinguida por Luis Alberto Romero al identificar la manifestación del Cordobazo.

Tosco, grito de piedra / Rebelión / El rastrojero, utopías de la Argentina potencia: las representaciones contemporáneas del Cordobazo y el regreso del documental tradicional

En las dos últimas décadas el Cordobazo cobró vigor en el cine argentino, asociándose las películas que se ocupan de este suceso histórico a variantes tradicionales y puras del documental. Y si bien fueron varios los films que lo incluyeron contextualizando historias puntuales o explicando algunas situaciones narrativas particulares,³² sólo dos de ellas lo toman como motivo central, dedicando el relato a los líderes sindicales que intervinieron en la movilización, bien reconstruyendo los acontecimientos del 29, 30 y 31 de mayo a la luz de la historia argentina pasada y actual.

El largometraje de Adrián Jaime y Daniel Ribetti presentado en 1998, *Tosco, grito de piedra*, combina en su estructura los modelos del *documental de reportaje* y del *documental expositivo*, aportando una clara argumentación sobre el accionar del movimiento obrero en el período 1966-1976. En esta dirección, que otorga el sentido de símbolo anteriormente mencionado para el caso de historiadores y analistas sindicales, los documentos de época (periodísticos y sonoros) que exhiben las numerosas manifestaciones previas al Cordobazo, propias de las jornadas de mayo de 1969 y posteriores hasta 1973 (año de conmemoración del cuarto aniversario de los acontecimientos cordobeses durante el gobierno de Héctor Cámpora), aparecen

³² *Gaviotas Blindadas, historias del PRT – ERP, I, II y III*, son trabajos colectivos realizados entre 2006 y 2008 por el grupo Mascaró Cine Americano, formado por egresados de la Carrera de Investigación Periodística de la Universidad Popular Madres de Plaza de Mayo. Reconstruyen la historia del Partido Revolucionario de los Trabajadores y su proyección internacional, incorporando en una de sus fases la etapa del Cordobazo. *El rastrojero, utopías de la Argentina potencia* (Marcos Pastor y Miguel Colombo, 2005) relata la historia del popular vehículo argentino evocando una etapa de máximo desarrollo industrial que había tenido epicentro en la provincia de Córdoba, en su pujante industria automotriz y en una de las empresas de mayor importancia: Industrias Aeronáuticas y Mecánicas del Estado, la creadora de la camioneta rastrojero.

interceptados y resignificados por otros materiales audiovisuales que, a medida que avanza el relato, impulsan otro foco de interés: la rememoración de una figura clave en los sucesos de mayo: Agustín Tosco, secretario general del Sindicato de Luz y Fuerza de la provincia y acérrimo opositor de la burocracia sindical que planteaba el diálogo político con el poder militar. Entonces, la proliferación de testimonios actuales de amigos y compañeros de Agustín Tosco comienzan a montarse con imágenes de época y, fundamentalmente, con discursos del gremialista pronunciados en diferentes actos públicos y programas periodísticos. La figura mítica de Agustín Tosco, en palabra y en imagen, se constituye mediante numerosos atributos, todos ellos positivos: fortaleza física, capacidad de reflexión, lealtad hacia sus compañeros, moderación en las opiniones y acciones. La evocación de los años posteriores al Cordobazo, que en el film se circunscriben a algunas etapas que cruzan la vida personal de Tosco y la historia política del país –la detención del gremialista y de todo un grupo de manifestantes en distintos centros carcelarios del país; la famosa fuga del penal de Rawson, provincia de Chubut, sucedida el 15 de agosto de 1972; la presencia de Tosco como orador en el acto de conmemoración del Cordobazo en 1973; su muerte a la edad de cuarenta y cinco años- son los tramos narrativos que consolidan el punto de vista sobre el sujeto histórico. Al respecto, significativo es el testimonio de uno de los activistas presos junto con Tosco en el penal de Rawson, quien da a conocer dos facetas de su personalidad: la moderación en las opiniones y en las acciones (Tosco rechaza formar parte del grupo de fuga de la unidad carcelaria, atribuyendo esta decisión a la necesidad de presentarse como un vocero de los sectores obreros y no como un militante que pasa a la clandestinidad) y la energía en la lucha (sucedida la fuga de un grupo de militantes y el posterior asesinato de otro conjunto que no logra escapar, Tosco arenga a sus compañeros de prisión a mantener los ideales y la capacidad de lucha). El largometraje agrega en algunos momentos clave del relato elementos gráficos y la animación de dibujos emblemáticos del plástico argentino Ricardo Carpani, rasgos iconográficos que actualizan aquellos practicados en los años '60 y '70.

Rebelión (Federico Urioste, 2004) regresa al ámbito del *documental expositivo* en una modalidad convencional, asociándose algunas de las estrategias empleadas al *documental pedagógico o institucional* (la narración *over* y unificadora a cargo del actor Vando Villamil, la integración entre imagen y banda sonora, la formulación de un crescendo histórico que se inicia en 1930 con el golpe militar perpetrado contra

Hipólito Yrigoyen y finaliza en el convulsionado año 2001) y otras al *documental de reportaje* (la apelación a testimonios actuales de algunas figuras partícipes de los hechos del Cordobazo). Evitando el riesgo formal y conceptual, el film de Urioste maneja dos tesis históricas puntuales: aquella que opone la vigencia de las instituciones democráticas y el periódico acecho y retorno al poder de las cúpulas militares (los documentos que registran los golpes a Hipólito Yrigoyen y Juan Domingo Perón y varios de los actos de la última dictadura militar explican el deterioro del sistema democrático de gobierno y la consecuente expulsión del pueblo de la cotidiana participación política), y otra complementaria, asociada a la resistencia peronista surgida luego de 1955 en el momento en que Perón fue derrocado por el general Eduardo Lonardi y sostenida en el período histórico en el cual se inscribe el Cordobazo. La exposición de estas dos tesis se consolida en la etapa inicial del documental. Luego de presentarse los hechos de mayo de 1969, la incorporación de un amplio conjunto de testimonios actuales de dirigentes obreros (Elpidio Torres, dirigente de Sindicato de Mecánicos y Afines del Transporte Automotor; Jorge Caneles, dirigente de la Unión Obrera de la Construcción de Córdoba; Felipe Alberti, dirigente del sindicato de Luz y Fuerza de la provincia) y estudiantiles (Fernando Storni, rector de la Universidad Católica de Córdoba), y de periodistas y camarógrafos activos en las tres jornadas de mayo, suspenden el carácter expositivo precedente para privilegiar el desarrollo de un extenso y polifónico reportaje. El film de Urioste concluye con los episodios del año 2001, en el momento en que Fernando De La Rúa renuncia a la presidencia y abandona su cargo. Las imágenes del pueblo congregado en distintos puntos de la ciudad de Buenos Aires evocan, aunque muy tangencialmente, los comentados acontecimientos del Cordobazo. “Lo único que queda son los argentinos”, repite el narrador en estos momentos de clausura. Pareciera que ya nada más queda: las instituciones mediadoras y sus líderes habituales (políticos, dirigentes gremiales, sacerdotes) no aportan ni su imagen ni su voz a las protestas callejeras.

Si hasta el momento los films analizados se inscriben, en mayor o menor medida, en las tendencias interpretativas del fenómeno del Cordobazo como símbolo de la resistencia obrera o como praxis concreta de individuos o segmentos amplios de la sociedad, *El rastrojero, utopías de la Argentina potencia* recupera para el campo del cine la tesis de la metáfora de la depresión económica, en cuyo contexto los acontecimientos de 1969 ocupan la fase tardía aunque no final de una crisis que tiene

una larga duración en el tiempo. Como indica su título, el film de Marcos Pastor y Miguel Colombo se propuso historiar la vida útil de un vehículo emblemático de la producción agropecuaria argentina, el Rastrojero Diesel, diseñado por el ingeniero Raúl Gómez y manufacturado por la Fábrica de Automóviles de Industrias Aeronáuticas y Mecánicas del Estado (I.A.M.E) entre 1952 y 1979. El documental ofrece sin embargo un segundo nivel de lectura, que consiste en localizar dos etapas críticas para la industria nacional, la primera vinculada al gobierno de Juan Carlos Onganía, la segunda referida a las medidas implementadas durante los años de la última dictadura militar, en cuyo contexto la empresa cordobesa fue saqueada, desmantelada y finalmente clausurada. La estrategia narrativa de este film documental reúne a un antiguo empleado de la fábrica con una cámara-testigo, quienes emprenden el retorno a la ciudad cordobesa y al tiempo pasado, apelando a documentos audiovisuales sobre la época (entrevistas, imágenes de noticieros, publicidades sobre el vehículo rastrojero), tanto como a un amplio caudal de materiales biográficos y subjetivos: recuerdos y diálogos que registran el reencuentro del protagonista con sus antiguos compañeros de trabajo. Respecto de los sucesos del Cordobazo, el peculiar entramado que se establece entre las historias personales y la memoria colectiva lo exhiben como un suceso histórico que, más allá del accionar obrero y/o civil, expone el derrotero de la industria nacional frente a las políticas públicas de desindustrialización.

Metáfora, símbolo, acción, intervención de distintos registros, trama de individualidades y experiencias colectivas. De acuerdo con los análisis presentados, los films centrados en los sucesos del Cordobazo evocan las interpretaciones aceptadas en otras disciplinas sobre un acontecimiento capital de la historia argentina, proponiendo en algunas ocasiones representaciones singulares sobre los hechos, las que se expanden al registro de la animación o a variantes actuales del cine documental. Constituyen una serie textual relativamente amplia y abierta que exhibe la tensión vigente entre orientaciones diferentes. Por un lado, los films actualizan las perspectivas y explicaciones probadas en el campo de la historia, los estudios sociales y el cine político y militante de las décadas de 1960 y 1970, privilegiando las interpretaciones del Cordobazo como símbolo de la clase obrera argentina o como exponente de su accionar en el tiempo, tesis que se formulan a partir de discursos documentales altamente expositivos e instructivos (en este conjunto se inscriben *Rebelión y Tosco, grito de piedra*). Por otro lado, fragmentariamente o aún de forma

global, algunos de los films estudiados apuestan a la experimentación formal y expresiva, ya sea mediante una inclinación hacia la heterodoxia textual (*Argentina, mayo de 1969: Los caminos de la liberación*) o a través de la reivindicación de voces individuales cargadas de subjetividad y urgencia (*Ya es tiempo de violencia*). Finalmente, el productivo cruce que se establece entre la reseña del devenir económico-industrial de las últimas cuatro décadas y una amplia variedad de materiales biográficos y subjetivos, origina un relato que presenta voces y puntos de vista alternativos sobre los acontecimientos históricos, sustituyendo a la clase obrera o a los sectores combativos por aquellos trabajadores, en un pasado protagonistas de una pujante Argentina (*El rastrojero, utopías de la Argentina potencia*).

Bibliografía

Aguilar, Gonzalo, *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2006.

Brennan, James, *El Cordobazo. Las guerras obreras en Córdoba 1955-1976*, Buenos Aires, Sudamericana, 1996.

Campo, Javier, “Revolución Doble. *Argentina, mayo de 1969: Los caminos de la liberación* (Realizadores de mayo, 1969)”, en Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (Editores), *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros*, Buenos Aires, Nueva Librería, 2009.

Delich, Francisco, *Crisis y protesta social. Córdoba, mayo de 1969*, Buenos Aires, Signos, 1970.

Flores, Silvana, “La imagen cinematográfica como documento político: tres modelos individuales de militancia”, en Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (Editores), *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros*, Buenos Aires, Nueva Librería, 2009.

González Trejo, Horacio, *Argentina, tiempo de violencia*, Buenos Aires, Carlos Pérez Editor, 1969.

Gordillo, Mónica, “Protesta, rebelión y movilización: de la resistencia a la lucha armada, 1955-1973”, en James, Daniel, *Nueva historia argentina. Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*, Buenos Aires, Sudamericana, 2003.

James, Daniel, *Resistencia e integración. El peronismo y la clase trabajadora argentina, 1946-1976*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.

Mestman, Mariano y Peña, Fernando, “Una imagen recurrente. La representación del ‘Cordobazo’ en el cine argentino de intervención política”, *Film Historia*, Vol.XII, No 3, 2002.

Nichols, Bill, *La Representación de la realidad*, Barcelona, Paidós, 1997.

Romero, José Luis, *Breve historia contemporánea de la Argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.

Rosenstone, Robert, “La historia en la pantalla”, en Rebollo, Paz y Montero Díaz, Julio, *Historia y cine: realidad, ficción y propaganda*, Madrid, Editorial Complutense, 1995.

Stam, Robert, *Teorías del cine*, Barcelona, Paidós, 2001.

Torre, Juan Carlos, *Los sindicatos en el gobierno, 1973-1976*, Buenos Aires, CEAL, 1983.

Villar, Daniel, *El Cordobazo*, Buenos Aires, CEAL, 1971.

Weinrichter, Antonio, *Desvíos de lo real. El cine de No-Ficción*, Madrid, T/B, 2004.