



e-l@tina

Revista electrónica de estudios latinoamericanos

[e-l@tina](#) es una publicación del
Grupo de Estudios de Sociología Histórica de América Latina ([GESHAL](#))
con sede en el
Instituto de Estudios de América Latina y el Caribe ([IEALC](#))
Facultad de Ciencias Sociales
Universidad de Buenos Aires

Los «Testimonios de Tucumán» (1972-1974), de Gerardo Vallejo: peronismo, «subalternidad» y la lucha por la apertura de un campo cultural

Fabiola Orquera

Ph. D. in Spanish (Duke University); CONICET. Correo electrónico: fa_orquera@yahoo.com

Recibido con pedido de publicación: 13 de marzo del 2007

Aceptado para publicación: 25 de marzo del 2007

Resumen

Los «Testimonios de Tucumán» (1972-1974), de Gerardo Vallejo: peronismo, «subalternidad» y la lucha por la apertura de un campo cultural

Entre 1972 y 1974 se proyectaron por Canal 10 de Tucumán dos series documentales: Testimonios de Tucumán y Testimonios de la Reconstrucción, ideadas y dirigidas por Gerardo Vallejo. La experiencia terminó abruptamente, a causa de un atentado contra los padres del director, episodio que provocó la destrucción de los materiales filmados. Este trabajo explora las estructuras políticas, sociales, económicas y culturales afectadas por ambas series, por un lado, y el significado que tuvieron para los sujetos considerados, por otro. Para cumplir con estos objetivos se reconstruyen los contenidos a partir de las memorias del director y de notas periodísticas publicadas en ese momento, incluyendo una polémica mantenida en el diario local La Gaceta por dos sacerdotes católicos. Al caracterizar el particular vanguardismo de los Testimonios, se destacan su capacidad para ampliar los criterios que definían el campo cultural de la provincia y la importancia dada a la representación de uno de los grupos sociales más perjudicados por el sistema económico, el de los peladores de caña. La conclusión sostiene, primero, que los Testimonios sirvieron de herramienta de articulación discursiva de un peronismo que se califica aquí de “subalterno” y segundo, que en lugar de insistir en la consideración de los trabajadores más pobres como “bárbaros”, pusieron el acento en su capacidad deslegitimadora del sistema.

Palabras clave: peronismo; subalternidad; representación cultural

Summary

«Testimonios de Tucuman», (1972-1974) by Gerardo Vallejo: peronism, subalternity and the fight for the opening of a cultural field

Between 1972 and 1974, in the province of Tucumán, channel 10 showed two documentary series: Testimonies of Tucumán and Testimonies of the Reconstruction, created and directed by Gerardo Vallejo. The experience ended suddenly, because an attack perpetrated against the house of Vallejo's parents caused the destruction of the footage. This article explores, on the one hand, the political, social, economic, and cultural structures affected by both series, and on the other, their meaning for the subjects concerned. To fulfill these aims, the contents are reconstructed from the memories of the film-director and from articles published by the press at the time, including a controversy held by two catholic priests through La Gaceta, the local newspaper. Through the description of the particular vanguardism of the Testimonios, the intention is to highlight their power to broaden the criteria that defined the cultural field of the province, and the importance given to the representation of the “peladores de caña” (sugar cane peelers), who were the social group most damaged by the economic system. The conclusion upholds, first, that the Testimonies were tools of the discursive articulation of a particular kind of peronismo, described here as “subaltern”, and, second, that instead of insisting on the notion of the poorest workers as “barbarians”, the series emphasized their capacity to de-legitimize the system.

Keywords: peronismo; subalternity; cultural representation

Introducción

Entre 1972 y 1974 se proyectaron en forma sucesiva por Canal 10 de Tucumán dos series documentales: *Testimonios de Tucumán* (1972-1973) y *Testimonios de la Reconstrucción* (1974); ambas fueron ideadas, filmadas y dirigidas por el cineasta y entonces periodista televisivo Gerardo Vallejo. El primer ciclo fue producido por la *Universidad Nacional de Tucumán*, y estuvo dedicado a mostrar los conflictos, pensamientos y necesidades de distintos sectores de la población, mientras que el segundo, producido por la *Federación de Obreros y Trabajadores de la Industria Azucarera*, FOTIA, se ocupó exclusivamente de la vida y de la historia de éstos, que habían sido profundamente perjudicados por el cierre de once ingenios llevado a cabo por el gobierno de la dictadura militar liderada por el Gral. Juan Carlos Onganía en 1966. El impacto político de las imágenes fue tal que el 23 de diciembre de 1974 explotó una bomba en la puerta de la casa de los padres Vallejo, interrumpiendo abruptamente el segundo ciclo. Esto hizo que el realizador tuviera que exiliarse y que sus padres se vieran forzados a quemar el material fílmico que guardaban, desapareciendo después el resto en el canal televisivo. De esta manera este trabajo, que el cineasta calificaría después como el “de mayor significación e importancia” de su vida, se perdería para siempre. Con su destrucción también se frustraba el proyecto de usar esas filmaciones, de más de 12 horas de duración, para realizar al menos tres documentales en los que se iba a contar la historia de la industria azucarera desde la perspectiva de los trabajadores (Vallejo, 1984).

A pesar de lo efectivo de la desarticulación cultural llevada a cabo por la Alianza Anticomunista Argentina y por el último gobierno militar, es posible atisbar, a través de las referencias que han sobrevivido, el nivel de profundidad que alcanzaron muchas de las experiencias cuyas huellas materiales fueron destruidas.¹ Al hacer su autobiografía artística, Vallejo le dice al lector:

...quiero recordar con ustedes este trabajo que ya nunca se podrá ver. Quiero recuperarlos en mi memoria, al menos para que desde esta existencia compartida, les sirva y les sea útil. Porque han sido los Testimonios y su realización los que me integraron en una identidad ya inseparable al conjunto del pueblo tucumano, en sus necesidades y aspiraciones, llegando a constituirse en la mayor expresión cinematográfica que ese pueblo pudo construir (Vallejo, 1984: 175)

Al escribir su libro, a unos diez años de distancia, el autor manifiesta su voluntad de reinstalar discursivamente esa experiencia, que le resulta tan gozosa como traumática. Es cierto que la confianza excesiva en su memoria terminaría por ceder ante los detalles, nombres y eventos que no alcanzaba a recordar, pero esto no le impidió cumplir con su objetivo de volver a generar, al menos en la escritura, el tipo de comunicación colectiva que animó la existencia de la obra que rememora. Así, Vallejo define el acto de recordar como una “existencia compartida” y constituye su “yo” en relación a un “ustedes” –ya que se dirige primordialmente a estudiantes de cine-, en una actitud netamente dialógica. De ahí que, en un pasaje altamente emotivo, disuelva su propia calidad de “autor” de los *Testimonios* para desplazar este rol al “pueblo tucumano” al que se sigue sintiendo integrado cuando escribe. Esta afirmación muestra que los *Testimonios* fueron el fruto de una exploración artística atípica, que tendía a reemplazar la relación de hegemonía autorial y

¹ Un muy buen análisis de este período es el de Maristella Svampa en “El populismo imposible y sus actores, 1973-1976”, en Daniel James, ed. *Nueva Historia Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana, 2003, 318-436. Quisiera indicar que, a diferencia de la autora, considero que si bien a la muerte de Perón se consolidaron el autoritarismo y la desarticulación social, los dos años precedentes *hicieron posible*, al menos brevemente, formas de participación popular que pueden describirse como expresiones de un *populismo radical*.

subalternidad de los representados por una concepción creativa plural, en la que el autor se ponía al servicio de las necesidades expresivas de los sujetos del testimonio.

Debido a la originalidad y la relevancia de la serie, la pérdida de sus cintas es una de las heridas más graves infringidas al campo cultural tucumano y, sobre todo, a los sujetos que lucharon por construir una identidad colectiva elaborando críticamente la situación de marginalidad que padecían. Las únicas vías de acceso que quedan -ahora que el realizador y su colaborador, Raúl Zelarayán, han muerto- son algunas notas periodísticas aparecidas en la época y la breve narración que hace él mismo de esa experiencia.² Partiendo de la falta que está en el centro de estos escritos, mi trabajo se propone revertir el efecto de ausencia, tratando de captar las estructuras que habría tocado la obra para provocar tamaña reacción. Para hacerlo, comenzaré por la presentación de los datos existentes sobre su realización, recepción y contenidos. Después analizaré una polémica mantenida en el matutino local *La Gaceta* entre un sacerdote católico conservador y uno alineado en la teología de la liberación. A partir de allí haré una diferenciación entre la concepción del hecho fílmico que tenía Vallejo y las posturas de otros movimientos de vanguardia de ese momento. Me centraré en el significado de la emergencia en el espacio público de uno de los grupos sociales más perjudicados por el sistema, los peladores de caña, y concluiré con un análisis de las relaciones entre la mitología peronista que profesaban, el sistema historiográfico que los excluía y la necesidad de representación que manifiestan.

1. Tensiones de un campo político-cultural

Los *Testimonios* se destacan no sólo por la novedad de su contenido, sino por el cambio en la concepción cultural que propusieron, al replantear el criterio valorativo que separaba lo aceptado de lo excluido en el imaginario provincial. Exponentes del breve e intenso período transcurrido entre la máxima resistencia al gobierno dictatorial presidido por Alejandro Agustín Lanusse y el ocaso de la “primavera democrática” desatado a la muerte de Perón, la violenta destrucción de las cintas anticipa el trágico desenlace que estaba a punto de sobrevenir. Este clima se trasuntaba además en una serie de episodios que marcan el punto de máxima tensión, sobre todo en el segundo semestre. A los enfrentamientos con el ejército durante la visita de Lanusse en mayo le sucedieron las manifestaciones obrero-estudiantiles bautizadas como “Quintazo” por haber tenido lugar en las inmediaciones del complejo universitario conocido como “Quinta agronómica”, el 24 y el 29 de junio de 1972. Poco después, el sábado 12 de agosto un grupo autodenominado “Nacionalista Católico” hizo estallar dos bombas en el *Teatro San Martín*, durante el estreno de la obra “Marat-Sade”. El viernes 25, a pesar del esfuerzo oficial por impedirlo, estudiantes y militantes del ERP se reunieron para velar los restos de Clarisa Lea Place, quien había muerto en la masacre de Trelew el miércoles 22, y para acompañar el cortejo hasta el Cementerio del Oeste.

Como se puede apreciar en los eventos referidos, el campo político-cultural de Tucumán era parte de la profunda crisis que el cierre de los once ingenios había desatado. Pero lejos de implicar la pasividad o la desarticulación de los canales de expresión, dicha crisis se caracterizó por un dinamismo que en muchas ocasiones se manifestó de forma violenta. El mismo era resultado del enfrentamiento entre, por un lado, el cristianismo conservador y el programa modernizador de la llamada “Revolución argentina” y, por otro, la teología de la liberación y la resistencia estudiantil y sindical, impregnadas por el pensamiento des-colonizador esparcido en vastas regiones del planeta, sobre todo en las que eran catalogadas en ese momento como “Tercer mundo”.

² Vallejo falleció recientemente, el 6 de febrero de 2007, y Zelarayán en 1985. Vaya este trabajo como un homenaje póstumo.

En este complejo entramado discursivo había tres instituciones que ofrecían cierta permeabilidad a las presiones populares. Una, la Universidad Nacional de Tucumán, había inaugurado las emisiones del Canal 10 de televisión en junio de 1966; éste era no sólo el primer canal televisivo de la provincia, sino también un medio de comunicación relativamente autónomo con respecto al estado y al poder económico, ya que podía producir sus propios programas. A su vez, las organizaciones estudiantiles universitarias, cuyas alas más combativas se vinculaban a organizaciones armadas -Ejército Revolucionario del Pueblo, Montoneros, Fuerzas Armadas Peronistas, Fuerzas Armadas Revolucionarias-, combinaban su actividad académica con profundos cuestionamientos económico-políticos al gobierno de la universidad, de la provincia y de la nación. En su afán por mostrar una política dialogista, y atento al prestigio internacional que había cobrado el primer largometraje de Vallejo, *El Camino hacia la Muerte del Viejo Reales*, el interventor de la Universidad, Héctor Ciapuscio, invitó al cineasta a colaborar con la institución que él dirigía. Ambos acordaron la realización de un programa que sirviera como “instrumento de conocimiento y profundización de los problemas de la provincia” y que tuviera total libertad temática. La universidad iba a proporcionar trescientos mil pesos para cada película, una cámara Bolex H-16 de 16mm a cuerda con zoom, un grabador no profesional de cassette y un ayudante. Como ya se mencionó, este rol fue cubierto por Raúl Zelarayán, un ex dirigente de la cooperativa de la FOTIA, por ser un profundo conocedor de las poblaciones de la provincia y de su gente.. Esto dio lugar a 18 cortos documentales de quince minutos cada uno dedicados a la situación social de Tucumán, que serían transmitidos en forma quincenal los viernes a las 11 de la noche. La gran audiencia alcanzada y las diversas manifestaciones de apoyo hicieron que el secretario general del sindicato azucarero, Atilio Santillán, le propusiera al cineasta realizar un segundo ciclo, esta vez con cortos de veinte minutos cada uno, a ser emitidos una vez al mes. Así, los *Testimonios* continuaron con la línea planteada por el largometraje, pero en un medio todavía más masivo y con la participación de personajes pertenecientes a diversos estratos sociales y distintas regiones de la provincia.

La FOTIA, que en ese momento era uno de los sindicatos más fuertes de América Latina, no desdeñaba el aporte que las manifestaciones culturales podían ofrecer para fortalecer su lucha, generando un intercambio permanente con otras fuerzas sociales afectadas por la crisis. Uno de los casos más notables en este sentido fue, justamente, el ferviente apoyo otorgado a *El camino hacia la muerte del viejo Reales*. Filmado entre 1969 y 1971, éste fue el resultado de un largo período de convivencia de Vallejo con la familia de Ramón Gerardo Reales, un pelador de caña de Colonia San José, vivienda colectiva del ingenio Santa Lucía, para conocer a fondo esas condiciones de vida. A pesar de sus premios internacionales, el film fue prohibido el gobierno de Lanusse, por lo que la FOTIA lideró una lucha para lograr la legalización del mismo, objetivo que recién se consiguió durante el gobierno de Cámpora.³

La relación con los Reales había comenzado en realidad mucho antes, en un viaje que hizo Vallejo regreso a Tucumán desde Santa Fe, adonde estudiaba cine, en la escuela de Fernando Birri; como había tomado un vagón de segunda clase, viajó junto a obreros golondrina, circunstancia en la que conoció a Mariano, hijo del “Viejo”. Este primer encuentro dio lugar al corto *Las Cosas Ciertas*, que fue visto por Fernando Solanas y Antonio Getino, fundadores del “Grupo Cine Liberación”, en los circuitos alternativos en los que circulaba. Estando en Tucumán, durante la filmación de *La hora*

³ Con respecto a las luchas mantenidas para lograr su exhibición, ver “Un acto para apoyar la aprobación de un filme”, *La Gaceta*, 6/8/1972. Ver también el artículo de Octavio Getino “Cine militante y represión”, *Primera Plana* 497, 8/ VIII/ 72, 50-51.

de los hornos, lo invitaron a Vallejo a unirse a ellos, permitiéndole participar de una experiencia de vanguardia que iría más allá de los límites provinciales y regionales.⁴

Por su parte, El *Consejo Provincial de Difusión Cultural* era una institución que contaba con fondos propios (el 5% de las ganancias del Casino, de los juegos de azar y de rentas generales) y desde 1977 se componía de dos Secretarías Técnicas –la de folklore y la de Interior– y cinco departamentos –de música, de artes plásticas, de teatro, de literatura y de Medios Audiovisuales, que reunía a su vez a las Secretarías de radio, TV y cine–.⁵ Esta última secretaría constituyó comisiones de cultura en todos los municipios, con presupuestos y programas propios, entre los que se destacaba la formación de promotores culturales para las 102 Comunas Rurales existentes en ese momento. Si bien este consejo tuvo una actuación destacada y no se sometió totalmente a los lineamientos del gobierno militar, enfrentó cuestionamientos por parte de los sindicatos, los que desconfiaban de las instituciones que, en mayor o menor medida, estuvieran bajo la égida del poder oficial. Por ejemplo, quien fuera director de esta institución entre 1966 y 1971, Gaspar Risco Fernández –un intelectual católico imbuido por la pedagogía de Paulo Freire–, llegó a proponerle a la FOTIA un proyecto de teatro obrero bastante renovador, que fue rechazado debido a “los problemas de desocupación, despoblación, miseria general, etc derivados de la política azucarera del actual gobierno (...)”.⁶ Frente al interés por la información espiritual de los trabajadores, éstos respondieron reiterando la urgencia de resolver primero las necesidades materiales. A pesar de la negativa, el consejo llevó adelante una política orientada a apoyar los canales de expresión de los sectores marginados, llegando a apoyar la difusión pública del largometraje de Vallejo, que sufría los efectos de la censura. Pero tal progresismo oficialista resultaría finalmente inviable: si el cristianismo de Risco Fernández explica la confianza inicial en su gestión por parte de los militares, su creciente adhesión a las manifestaciones progresistas que se generaban en la provincia rompió esta relación y significó su separación de la función pública, después de que algunas de sus decisiones fueran interpretadas como un desafío a las posturas gubernamentales.⁷

⁴ Si bien otros artistas vinculados a Tucumán habían alcanzado un nivel internacional, como Atahualpa Yupanqui, Leda Valladares o Mercedes Sosa, éstos no participaban de la actividad cultural de la provincia de forma directa, por residir en otras regiones del país o del exterior.

⁵ Este organismo fue creado el 22 de diciembre de 1958 y suprimido el 14 de marzo de 1977, para ser reemplazado por la Dirección General de Cultura, dependiente de la gobernación. Los datos sobre sus funciones pueden consultarse en la reseña hecha por Risco Fernández, en “El Consejo Provincial de Difusión Cultural”, *Juvenilia*, Revista del Centro Patriótico y Cultural Juvenilia-Biblioteca Alberdi”, Tafí Viejo-Tucumán, núm. 100 (VII/1969), texto reproducido en *Antropología Cultural del Azúcar*, Serie de Estudios y Documentos 6. Tucumán: Centro de Documentación e información educativa, Secretaría de Estado de Educación y Cultura, 1995.

⁶ “Panorama artístico: un lamentable desenlace. La FOTIA respondió negativamente a la idea de armar un plan de acción común con Difusión Cultural. Cómo fue el proceso”, *La Gaceta*, 25 / 6/ 1967, artículo incluido en el capítulo “Cultura y tecnocracia azucarera”, *Antropología Cultural del azúcar*, 41-60.

⁷ Entre las razones esgrimidas para pedir el alejamiento de Risco Fernández de su cargo al frente del *Consejo Provincial de Difusión Cultural* el entonces gobernador, Oscar Sarulle, menciona el hecho de que los militares creían, erróneamente, que él había financiado *El camino hacia la muerte del Viejo Reales*, a lo que aquél responde que habría sido un honor, pero que no alcanzaba el presupuesto. A este motivo se sumaron la publicación de *El campesino tucumano. Educación y cultura*, en 1971, en el que se daban a conocer los resultados de la experiencia Freire, el haber impedido que la policía privase la libertad a los manifestantes de “minutos de silencio” por los caídos en el Operativo Tucumán en actos culturales realizados en el Teatro San Martín, entre otros lugares, y la participación –reprimida– de Promotores Culturales y de miembros del Equipo de la Secretaría del Interior, dependiente de la Presidencia del Consejo, en los reclamos de salario familiar para los

Los cambios se retomarían recién en la etapa democrática, cuando Vallejo asumiera el cargo de “Asesor cultural”, llevando el radio de acción del Consejo más allá del centro capitalino, al que había quedado reducido en su última etapa.⁸ Al respecto, afirma en una entrevista que:

el artista debe acercarse al pueblo, a su realidad, en vez de encerrarse en las cuatro avenidas (...) la cultura, que erróneamente fue identificada como patrimonio de una élite, debe ser construida por todos.⁹

Como se puede apreciar, el cambio descrito no se planteaba como una mera cuestión de gestión, sino como una lucha contra el orden económico, social y estético hegemónico. En ese sentido, los *Testimonios* fueron el resultado de una estrategia de reposicionamiento de esos factores en función de un esquema de visualización poblacional integral, que en lugar de reproducir la estructura de diferenciación social, contribuyera a modificarla.

2. Para una restitución de sentido: lo que mostraban los *Testimonios*

La destrucción de las cintas de la serie enfrenta al investigador a la imposibilidad de conocer en su totalidad material su objeto de estudio. Se ha mencionado la existencia de pistas que incluyen descripciones parciales del mismo, aunque al ser escasas y al estar referidas a determinadas secciones de cada ciclo, hacen imposible la reconstrucción detallada de los contenidos. Por lo tanto, el intento de “restitución” que se promete en el encabezado del presente apartado no pretende re-contar todo aquello que se testimoniaba, sino que se propone pasar de la absoluta negatividad que significó la destrucción de lo filmado a la positividad implícita en la recuperación de su sentido, tanto del que tenía en el contexto en el que fue producido, como del que podría tener en el presente.

Gracias a notas periodísticas realizadas al concluir el quinto testimonio, es posible saber cuáles habían sido los temas tratados por cada uno de los episodios hasta ese momento.¹⁰ El primer corto, *Los favores de la Difunta*, se ocupaba del mito popular de la “Difunta Correa”, a la que se le había levantado un santuario en el acceso sudoeste de la ciudad de San Miguel de Tucumán, junto al predio universitario conocido como “Quinta Agronómica”. La filmación tomaba este mito para mostrar el dolor y la esperanza de los creyentes, intercalando cuestiones como la mortalidad infantil, la desocupación, la deserción escolar y el hambre. Los tres episodios siguientes formaban parte de la serie “Yo del dolor hago azúcar”, título tomado de la letra de una de las canciones de *El camino hacia la muerte del viejo Reales*. El primero de ellos estaba dedicado a la deserción escolar en la provincia de Santiago del Estero –de donde provenían muchos de los zafreiros temporarios- y a los problemas que

cañeros en las localidades donde comenzaba a dar frutos la experiencia Freire. [Datos proporcionados por el Prof. Risco Fernández a la autora]

⁸ Así lo registra una nota publicada en *La Gaceta* el 3 de junio de 1973, “Gerardo Vallejo asesor cultural de la gobernación”. Allí se indica que el personal del Consejo se identificaba “totalmente” con la nueva política cultural que éste llevaría a cabo. En otra nota se describen las gestiones a realizar en Buenos Aires para lograr acuerdos con Canal 7 y con la UBA para proyectar gratuitamente películas latinoamericanas en Tucumán y se informa sobre la creación de una comisión para repatriar los filmes de la resistencia peronista que estaban prohibidos. Ver “Gestiones en Buenos Aires del asesor cultural Vallejo”, *La Gaceta*, 10 de julio de 1973.

⁹ “Vallejo: acercamiento entre artista y pueblo”, en *La Gaceta*, 5 de junio de 1973

¹⁰ Me refiero a los artículos de Jorge Honig, “Testimonios de un genocidio”, *Primera Plana* 499, 22/VII/ 72, 48, y de Agustín Mahieu, “Los Testimonios del Realizador Gerardo Vallejo. Un programa de documentales sociales en la TV tucumana tuvo notable repercusión”, en *La Opinión*, miércoles 28 de marzo de 1973, 17.

engendraba esta situación. El segundo mostraba a un obrero golondrina de Tafi del Valle, delegado del Sindicato del Surco; Vallejo explica al respecto que, mientras veía un programa de televisión referido al tema, el obrero intercalaba su propia idea sobre los hacedores de la patria, “reconociendo el valor del trabajo de sus antepasados y el suyo propio como los únicos reales” en la construcción del país.¹¹ Dado el lugar de origen del entrevistado, es posible que esos antepasados hayan sido indígenas, con lo cual la imagen habría ligado la refutación de clase a la denuncia de la discriminación étnica sufrida por los habitantes originarios de esa localidad. El tercer episodio presentaba el análisis del problema azucarero desde el punto de vista de algunos de sus protagonistas: el secretario general de la FOTIA, un secretario general del surco y dos ex dirigentes políticos y gremiales de la provincia; terminaba con un rápido montaje “de los tres aspectos del problema: la oligarquía azucarera cantando el 9 de Julio en el Jockey Club tucumano, la capa intermedia que se mueve en la ciudad con sus vidrieras, su gente en las calles, los carros de asalto con su presencia permanente en la ciudad y finalmente un trabajador cortando caña en el surco con una canción que habla del hombre nuevo”.¹² El quinto testimonio desnudaba la precaria situación de los chicos que asistían a una escuela-comedor en la localidad de Ranchillos, el esfuerzo de los maestros por asegurarles un mínimo sustento, y el trabajo infantil en el cañaveral.

En su libro el cineasta agrega algunos datos sobre las cuestiones consideradas en los demás episodios: uno trataba la muy extendida leyenda nortena de “El familiar”, según la cual algunos dueños de ingenios hacían desaparecer a los trabajadores que se rebelaban; otro se ocupaba de dos muertes: la del “Viejo Sueldo”, un hombre que vivió en la miseria después de haber sido pelador de caña desde niño, y la de una bebida de tres meses que falleció, víctima de desnutrición, mientras se filmaba el suceso anterior, lo que había dado lugar a la filmación del “velorio del angelito”. Otro episodio presentaba a “Chicho”, un niño sin hogar de unos ocho años, interno frecuente de la “Colonia de menores” y participante asiduo de asambleas y marchas estudiantiles. Se destacaba su capacidad para analizar su propia marginalidad usando el análisis marxista del que se había impregnado en esas reuniones. Otros testimonios estaban dedicados a la situación de la juventud universitaria y campesina y a la expresión de las ideas de intelectuales locales. Finalmente, el “Testimonio de un Nuevo 25” -en alusión al 25 de mayo- se ocupaba del triunfo peronista en Tucumán, haciendo un recuento de las luchas de resistencia que se habían llevado a cabo durante los últimos dieciocho años.

En diciembre de 1973 se comenzó a emitir el segundo ciclo, los *Testimonios de la Reconstrucción*, que habían sido pensados para que fueran “una contribución de los trabajadores azucareros a la lucha por la Reconstrucción de la Patria”.¹³ Lamentablemente, la información sobre esta segunda parte es todavía más escasa; Vallejo explica que el sindicato se hacía cargo de su instrumentalización, planificación y producción, liderando la primera experiencia de este tipo en América Latina. A los trabajadores también les correspondía decidir, por medio de asambleas, en qué pueblo se iba a realizar cada filmación; buscar la documentación que fuera necesaria; colaborar en la preparación de las escenas para el rodaje; y participar como protagonistas directos, formulando sus propios discursos. Se había decidido, además, mantener los precarios medios técnicos que se habían usado en el ciclo anterior, para contribuir a la sencillez y a la claridad de la expresión.¹⁴ Una crónica de la época

¹¹ Honig, 48

¹² Honig, 49.

¹³ Vallejo, 193.

¹⁴ Ver “La FOTIA produce films documentales de índole social. Nuevos “Testimonios” tucumanos del director Gerardo Vallejo cuentan con apoyo sindical”, *La opinión*, 9 de enero de 1974, p. 17. Los datos que siguen a continuación son los que brinda esa nota.

cuenta que la cortina musical era una canción sobre las “veinte verdades del peronismo” compuesta especialmente para la serie, y que el primer testimonio, que homenajeaba a un trabajador azucarero cuyo nombre no se menciona, se iniciaba con una cuarteta de *Martín Fierro* que contestaba a la que se había usado para cerrar la última emisión del primer ciclo. De esta manera se resignificaba este texto nuclear del imaginario argentino, estableciendo una identificación entre el trabajador del surco y el gaucho, a partir de las críticas a las injusticias infringidas por el sistema político y económico. La crónica comenta también que el segundo episodio se ocupaba del cierre del ingenio “La esperanza” y del pedido de reapertura realizado por los trabajadores.

Ahora bien, la filmación y la emisión de los dos ciclos de los *Testimonios* plantean algunos puntos que conviene considerar. Primero, el recurso a la superposición de imágenes para mostrar el conflicto social: por ejemplo, el cuarto episodio del primer ciclo, hace que el espectador contraste la alienación de la oligarquía azucarera con la violencia callejera y la explotación de la clase trabajadora, en el surco. De esta manera, la estructura del campo cultural tucumano se complica, al dejar de ser únicamente la expresión de círculos intelectuales ligados al poder económico, para convertirse en espacio de expresión de nuevos sectores sociales que comienzan a desplegar posiciones que no coinciden necesariamente entre sí. Los intelectuales tradicionales veían disputada su hegemonía no sólo por estudiantes y profesionales, sino también por obreros y campesinos que reclamaban tanto la satisfacción de necesidades básicas, como el derecho a participar activamente en la producción de discursos. Del otro lado quedaba el estado dictatorial, que intentaba en vano generar un espacio de diálogo con la mayoría de la población unida en la resistencia.¹⁵ En este sentido, el proyecto de Vallejo era el de hacer fluir esa conflictividad a través del cine y, sobre todo, de la televisión. La reproducción hogareña de la imagen cumplió un rol crucial porque permitió insertar un espacio social en otro, obligando a ampliar la mirada pre-constituida de la audiencia. Vallejo busca abrir la sensibilidad de las clases medias a las condiciones de vida de los obreros azucareros, que hasta entonces habían pertenecido a la zona de lo negado. Además, como la filmación no requiere de un aprendizaje previo para ser comprendida –como ocurre con la escritura–, se presta para el análisis de situaciones que permiten acceder a un conocimiento más profundo de la realidad, tal como se planteaba la serie. Esto, claro, era contrarrestado por el costo del aparato de TV, aspecto que se vio a su vez relativamente neutralizado por la socialización espontánea de la práctica televisiva causada por el deseo generalizado de ver los documentales. Una vez más, es el mismo Vallejo quien ilustra la situación, cuando cuenta cómo se vio el *Testimonio* del triunfo peronista en Tucumán en 1974:

Como todo el mundo estaba en la calle, se hizo correr la consigna en toda la provincia que la gente que tuviera un televisor y una ventana a la calle, lo pusiera en ella, con la pantalla hacia esa calle recuperada por el pueblo. Así, cada pocos metros, en la hora de su emisión, en una sola cuadra de cualquier barrio tucumano, podía verse un gran grupo humano siguiendo las imágenes de los televisores que cada vecino había puesto en su ventana, para que todos pudieran ver el “testimonio de un Nuevo 25”, tal el título que lo vinculaba al 25 de mayo de 1810.¹⁶

El objetivo principal consistía, entonces, en recuperar el espacio público a través de la reinscripción en el imaginario colectivo del “pueblo” peronista en las calles. Así, el aparato de televisión es tomado del ámbito de la sociedad de consumo y reinstalado en el ámbito de lo

¹⁵ Así, durante la visita de Lanusse a Tucumán, la ciudad estuvo tomada por el ejército, la universidad por los estudiantes y el Palacio de Tribunales por sus empleados; los médicos llevaban adelante una huelga y una batalla campal tenía lugar frente a la casa de gobierno, tal como describen las crónicas de la época: “Lanusse a Tucumán: el hobby de jugar con fuego”, *Primera Plana* 483, 2 / V/ 72, 6-7 y “Tucumán: Pueblo y estudiantes al comienzo del camino”, *Primera Plana*, 484, 9/ V/ 72

¹⁶ Vallejo, 189

simbólico como prueba de la alianza entre la clase media, que lo podía adquirir, y la clase trabajadora, que no podía hacerlo. Se lo utiliza, por lo tanto, como herramienta de construcción de un “pueblo” que esta vez aspira a incluir a las clases medias, aunque sigue oponiéndose a los grupos oligárquicos que cantaban el himno en el anglófilo Jockey Club. Así, las imágenes entablan una batalla para desplazar del poder a estos grupos, que hasta ese momento se habían constituido en guardianes y soportes de la idea de “Patria”. Si se tiene presente que uno de los *Testimonios* un trabajador golondrina debatía sobre quiénes habían sido los constructores del país, se advierte que una de las preocupaciones de la serie consistía en desnudar el carácter contingente que reviste toda tradición, dejando abierta la posibilidad de que sea modificada.

3. Impacto en el espacio público y eclosión del campo político-cultural

La amplia repercusión de los *Testimonios* en la población de Tucumán no sólo ha quedado reflejada en las notas realizadas a Vallejo, sino también en una polémica mantenida en la sección dedicada a cartas de lectores por parte del matutino local *La Gaceta*, entre el padre Gregorio Jesús Díaz, de la Parroquia “Santo Cristo” de Banda del Río Salí, y el padre Juan Ferrante, de la Parroquia “San Pío X”. Las opiniones proferidas por ambos sacerdotes pusieron en evidencia la creciente distancia que se estaba estableciendo entre los viejos protagonistas y los actores sociales emergentes, vale decir, entre la elite tradicional y quienes resultaban desfavorecidos por el sistema que sostenía a aquella en el poder.

La polémica se inicia con una carta en la que el padre Díaz expresaba su desilusión ante lo realizado por “el autor” de los *Testimonios* y por “sus patrocinantes”, y propone mostrar, en lugar de los problemas de la provincia, “una ciudadanía optimista, deseosa de perfeccionar, en justicia y paz, al Jardín de la República”.¹⁷ La respuesta de Ferrante, publicada el 1 de julio, defiende el punto de vista adoptado por Vallejo, apoyándose en el análisis llevado a cabo por los obispos latinoamericanos en Medellín y en el Evangelio: “Creo que el pueblo, el pueblo despojado y oprimido, ya sabe a qué atenerse, y es cada vez más difícil que se lo pueda engañar so pretexto de valores “occidentales y cristianos”.¹⁸ Al día siguiente se publica otra carta del padre Díaz, en la que acusa a Ferrante de hablar por Vallejo y ofrece su propia interpretación de la teología de la liberación:

No me intimida por eso el artista-empresario Vallejo ni su contubernio con los tercermundistas de Tucumán, que vomitan odio y deseos de venganza contra la posición (...) expresa del Evangelio. Sin duda, el contubernio cristalizará en nuevas presentaciones de TV para hacer creer que el pueblo es incapaz de progresar y que sólo lo liberará la violencia.¹⁹

El tono de Díaz es una muestra de la intensidad de la disputa, en la que se reproduce el debate que atravesaba la Iglesia en torno a la interpretación del *Evangelio*. Devenido éste en una especie de “significante vacío”, se da en el seno de esta institución una lucha por volver a fijar su significado, del que dependía el poder de incidir en el perfil de los fieles. En este contexto, Ferrante niega las acusaciones y reubica los criterios esgrimidos en el contexto más amplio de la lucha de clases, de la que la Iglesia también formaría parte:

nuestras posturas reflejan clara y objetivamente las luchas y los enfrentamientos que

¹⁷ “Testimonios”, *La Gaceta*, 25/6/1972

¹⁸ “Vallejo”, *La Gaceta*, 1/7/1972

¹⁹ “Respuesta”, *La Gaceta*, 2/7/1972

se dan de manera global en el país. Una encarna el sentir de las clases dominantes (...) Para defenderse, usan del Evangelio que, de mensaje de fe, se ve convertido en argumento protector del statu quo y del inmovilismo social. La otra postura trata de comulgar con las esperanzas y dolores del pueblo, descubriendo en él, fundamentalmente, el lugar donde se nos rebelan los signos de liberación de Dios obrante en este mundo. El plan de Dios y la Iglesia no es, por tanto, algo neutral, sobrevolando por los aires, sino que se inserta con un sentido liberador en el complejo de la historia humana (...) Entre opresor y oprimido (...) no hay sino una respuesta que brota de la fe: el compromiso con el pobre y el oprimido, hasta dar la vida por él.²⁰

El análisis del rol de la Iglesia en esta reconstrucción de la historia responde a los lineamientos adoptados en la segunda Conferencia General del Episcopado celebrada en 1968 en Medellín, durante el papado de Paulo VI. En contraste con la llamada “Iglesia del silencio”, los obispos latinoamericanos habían comenzado a preocuparse por la relación entre la salvación y el proceso histórico de liberación del hombre, cuestión planteada por Gustavo Gutiérrez en su influyente libro *Teología de la Liberación* (1971). Absorbiendo en el discurso cristiano el análisis marxista, esta corriente denunciaba la institucionalización de la violencia y la necesidad de cambios globales centrados en torno a la opción por los pobres.²¹ Así, Ferrante defiende el compromiso con el oprimido hasta el punto de dar la vida por él, idea que él mismo lleva a la práctica mediante la participación en manifestaciones y misas populares que lo llevaron a sufrir la represión policial, siendo incluso acusado por los servicios de informaciones de estar al frente de células montoneras que operaban en la provincia.²²

Díaz parece bajar el tono en su siguiente carta, al pronunciarse a favor de un “ideal de justicia y paz” y de ayuda a los más necesitados.²³ Dos meses más tarde, sin embargo, reacciona con vehemencia a una nota en la que Vallejo defendía la idea de que para que hubiera cultura era precisa la liberación del hombre.²⁴ Lo acusa de sostener un “misticismo ideológico marxista”, y califica su serie televisiva como un “bochorno” no sólo por su “expresión”, sino por “la finalidad que persigue”, por lo que reclama implícitamente que se ejerza la censura:

Señor Director, esto no puede ser, es una vergüenza que un escritor, como dice serlo, se exprese así, desconociendo todos los factores de la cultura, personas e instituciones como Difusión Cultural, el NOA cultural, el Departamento de Bellas Artes de la Universidad, etc. Querer impactar con esas apreciaciones a nuestra juventud es buscar entorpecer nuestro acervo cultural y llevar al vacío de la lucha ideológica que para mí, es lo único que pretende (...) ²⁵

²⁰ “Réplica”, *La Gaceta*, 4/7/1972

²¹ Roberto Oliveros Maqueo SJ. “Breve historia de la teología de la liberación (1962-1990).” *Mysterium liberationis: conceptos fundamentales de la teología de la liberación*. Edición de Ignacio Ellacuría y Jon Sobrino. Madrid: Trotta, 1990. Vol I, pp. 17-50.

²² El 9 de julio de 1972 fue detenido y puesto a disposición del Poder Ejecutivo y enviado a una cárcel en Chaco. Ver “Tucumán: Otro cura preso y van...” en *Primera Plana*, 495, 25/VII/72, 18. En un mensaje que envió desde la cárcel ratifica su “compromiso de estar junto al pueblo y sus luchas”; *Primera Plana* 498, 15 / VIII/ 72, 33.

²³ “Réplica”, *La Gaceta*, 5/7/1972

²⁴ La nota referida era “Lo nacional y lo dominante”, *La Gaceta*, 27/8/72, Segunda Sección (literaria)

²⁵ “Polémica”, *La Gaceta*, 10/9/72, Segunda Sección [cursivas en el original]

Esta diatriba, pone de manifiesto el carácter restringido y débil del concepto de cultura que se trataba de sostener, a pesar de que resultaba totalmente ciego a las expresiones de los sectores no hegemónicos de la sociedad. Tal concepción suponía que la cultura era el conjunto de producciones emanadas de los proyectos y políticas establecidos y/o contemplados por las instituciones oficiales, las que, al acumularse, daban lugar al mencionado “acervo”. Fundamentalmente pasivo, éste se caracterizaba por contener obras cuyo significado había sido definido e inmovilizado por intelectuales destinados a tal fin, para que sirvieran de respaldo del sistema. La crisis social que se vivía, sin embargo, ponía en cuestión tanto las formas de producción y recepción como el sentido y la función de ese corpus textual. En su lugar, reclamaba la admisión en el concepto de cultura de todos los estratos sociales, aún de aquellos que habían quedado fuera de los beneficios de la educación formal. Aprovechando el entonces novedoso impacto de las imágenes –cuyo efecto de realidad todavía no se cuestionaba–, los *Testimonios* introdujeron positivamente en el imaginario provincial a sujetos iletrados, evento atípico en un país construido sobre el ideal de “civilización”. La posibilidad de que campesinos analfabetos fueran capaces de mostrar, desde su vulnerabilidad social y educativa, las fisuras del sistema, resultaba altamente revolucionaria porque ponía en evidencia la parcialidad de ese acervo y la estructura económica que éste indirectamente respaldaba.

El temor por el impacto que los *Testimonios* pudieran llegar a tener entre los trabajadores también se hizo evidente en otra nota, publicada en el diario *Noticias*, en la que se calificaba a la serie como “un engendro”. Su autor –anónimo– subraya la relación entre la creación de la universidad, la industria azucarera y la voluntad de los “grandes tucumanos de esa época” por humanizar las condiciones de trabajo: “Lo que hoy es la UNT, cuyo canal insiste en condenar la industria azucarera, fue fundada sesenta años atrás por un industrial: Juan B. Terán”.²⁶ Evidentemente, la crítica realizada por la serie no pasaba desapercibida para los responsables de aquello que se denunciaba.

La posición del padre Díaz y la del cronista anónimo de *Noticias* coinciden en cuestionar a Canal 10, lo que muestra la complejidad del mapa político-cultural de ese momento. Como se ha observado, si el carácter oficial de instituciones como el Consejo Provincial de Difusión Cultural y la Universidad Nacional de Tucumán las convertía en antagonistas de los sectores alineados en la resistencia, la necesidad de aplacar los ánimos de la población civil las volvían, en cierta medida, permeables a los nuevos discursos. Pero la vehemencia de los antagonistas del cineasta fue más fuerte, llegando a perpetrar un atentado contra sus padres y a forzarlo al exilio. A su vez, el rector Ciapuscio, si bien contaba con el apoyo de diversas agremiaciones, recibía constantes presiones de los sectores que se sentían perjudicados por la serie, hasta llegar a ser amenazado –junto a Vallejo y al gobernador Juri– por un autodenominado “Comando Tecnológico Peronista Argentino Revolucionario Cristiano”.²⁷ Por su parte, el padre Ferrante fue detenido el 9 de julio de 1972, poco después de la polémica mantenida con Díaz, para ser trasladado a Chaco. Las opiniones que profiriera, sin embargo, permiten apreciar el impacto que tuvo esta experiencia televisiva en la opinión pública, especialmente por quienes se reconocían, directa o indirectamente, en sus personajes y relatos.

²⁶ “Testimonios parciales y ‘comprometidos’”, *Noticias*, domingo 25 de junio de 1972.

²⁷ Ver “Acusación de un comando contra Gerardo Vallejo”, *Noticias* 10/ 6/ 73. Al sumarse un conflicto con los estudiantes, que reclamaban un mayor presupuesto, el cambio en los contenidos de enseñanza y la libertad de los presos políticos, se desataron enfrentamientos con la policía, el cierre del Comedor Universitario y la toma de la Universidad; Ciapuscio terminó por renunciar el 2 de junio de 1972, después de la convulsionada visita de Lanusse: “Tucumán: sólo una Chispa”, *Primera Plana* 484, 9/V/1972, 26. La conexión entre la detención de Ferrante y la disputa con Díaz se menciona en la nota ya citada, “Tucumán: otro cura y van...”.

4. Los *Testimonios* y las vanguardias artístico-políticas metropolitanas

La vinculación de Vallejo con el *Grupo Cine Liberación* estuvo basada en una identificación común con el peronismo y sobre todo, en la decisión de hacer un cine militante, decidido a intervenir en la transformación de la realidad. Más que buscar la comunicación, la expresión o el espectáculo, ellos concebían el film como un acto político, profundamente comprometido con la idea de descolonización, que se había esparcido en Latinoamérica a través *Los Condenados de la Tierra*, de Frantz Fanon —publicada por primera vez en 1961 con un prólogo de Jean Paul Sartre, y traducida al español en 1963—. ²⁸ El objetivo de que la obra cinematográfica incida en la realidad hacía que, contrarrestando la censura imperante, se organizaran en las provincias grupos de cine peronista que proyectaban el material y analizaban el proceso de recepción, para mejorar la comunicación con los trabajadores. Por ejemplo, cuando el grupo de Rosario advierte que a ellos no les resultaba accesible el lenguaje teórico de la primera parte de *La hora de los hornos*, se decide proyectar en villas y ámbitos sindicales sólo la segunda parte, destinando la primera sólo a ámbitos estudiantiles e intelectuales. ²⁹

Aunque Vallejo no hace referencia explícita a dicha práctica, su preocupación por asegurar su comunicación con los trabajadores está presente en su decisión de “inventar en cada testimonio nuevas formas de expresión, *más sencillas, claras y directas*”. ³⁰ Esta actitud era vanguardista en la medida en que exploraba una forma de modificar la realidad, aunque se oponía a las manifestaciones que se centraban exclusivamente en lo estético y le daban la espalda a la realidad local. En ese sentido, el encuentro con Solanas y Getino sirvió para superar el aislamiento que el realizador padecía en Tucumán, cuya intelectualidad sólo se interesaba por las últimas novedades de la vanguardia europea,

sin tener idea de lo que estaba pasando a su alrededor, allí mismo a pocas cuadras en las calles sin asfalto, en los pueblos desaparecidos, en los surcos con escarcha, (...) en cada sueño de los que con su trabajo, con sus borracheras, con sus cantos, con sus palabras sin diccionario, con su capacidad de sobrevivencia estaban construyendo día a día *nuestra verdadera cultura* (141 [mis cursivas])

Si bien este interés se había manifestado entre los compositores de temas folklóricos, él no los toma en cuenta, quizás porque no los considera como parte de la intelectualidad, sino de la bohemia. De todos modos, la crítica se dirige a las vanguardias estetizantes, por no afectar los cimientos ideológicos del orden político-cultural. En efecto, hasta la realización de los *Testimonios*, ningún artista se había propuesto trabajar *junto con* sujetos marginados; el cine de Birri los había hecho visibles, pero esta serie los hace audibles, al dejar que se manifieste su discurso. Con respecto a las técnicas narrativas utilizadas, los pocos detalles que han quedado registrados permiten inferir que se usaron procedimientos estéticos ya practicados en *La Hora de los Hornos*, tales como la filmación cámara en

²⁸ La difusión de esta obra se dio mediante artículos de *Primera Plana* como “Documentos para una discusión: “Cultura: Colonia y liberación”, 486, 23/ V/ 72; 31 “Fanon: la violencia creadora”, 475, 7/ III/ 72, 39; y “Violencias. Para destruir el colonialismo”, 489, 13 / VI/ 72, 47. Aunque son más populares en la época los términos “liberación” y “revolución”, “descolonización” también aparece con frecuencia. Ver al respecto “Cine liberación: revertir la tendencia”, *Primera Plana* 481, 18/IV/ 972, 44-47 y Fernando Solanas y Octavio Getino, “Primera declaración del Grupo Cine Liberación”, en *Cine, cultura y descolonización*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973

²⁹ Mariano Mestman, “Consideraciones sobre la confluencia de núcleos intelectuales y sectores del movimiento obrero, 1968-1969”, en *Cultura y política en los años '60*, 207-230, Oteiza, Enrique, Ed.: *Cultura y política en los años 60* EUDEBA: Buenos Aires, 1995

³⁰ “La FOTIA produce films documentales de índole social” [mis cursivas]

mano, la distorsión de ciertas imágenes, la utilización del contraluz, los contrastes en la iluminación, la contraposición de planos detalles con planos generales y el contraste entre imagen y sonido; con estos recursos que se buscaba lograr el choque estético-ideológico de dos discursos, para que el espectador llegara a una especie de conclusión dialéctica que tendría al peronismo como solución.³¹ Vallejo recurre a claroscuros, a primeros planos de rostros, y a elementos capaces que expresar el clima de cada escena, a veces filmada con película negativa, para crear imágenes fantasmales –como las velas utilizadas en el mito de la “Difunta Correa”-. La musicalización está pensada para refrendar o comentar las imágenes, aunque en ocasiones sirve para desnudar las contradicciones que muestran las imágenes enfrentadas, como en la ya citada escena que oponía el himno nacional cantado en el Jockey Club por la oligarquía tucumana, el nueve de julio, a los carros de asalto en las calles de la ciudad.

La experimentación de los *Testimonios*, fue, por lo tanto, más allá de lo estético, al pasar del interés por mejorar la capacidad de recepción de los trabajadores al interés por introducirlos en el proceso mismo de producción textual. Si bien el proyecto, la realización de las entrevistas, las tomas, la edición y el montaje correspondían a Vallejo -y a su colaborador Zelarayán-, éstos pusieron en práctica una innovación bastante radical, consistente en filmar a partir de las sugerencias, de la construcción colectiva de la escena y de las improvisaciones de los sujetos que se representarían a sí mismos. No sólo no había guión previo ni se buscaba el distanciamiento, sino que el cineasta, en cierta manera, *socializaba* su poder de representación con aquellos cuya situación de vida quería testimoniar.³² Así, los temas y el contenido de las historias eran permeables a las sugerencias de los protagonistas, quienes proferían sus discursos en un marco de espontaneidad. Por su parte, había una voz en *off* que contextualizaba los eventos referidos para hacerlos más comprensibles a los sectores que no los conocían, sin modificar el sentido dado por el entrevistado.

La novedad de este procedimiento resulta particularmente destacable si se tiene en cuenta – insisto en esto- que como la mayoría de los trabajadores del surco estaban excluidos del sistema educativo, la posibilidad de grabar su voz y su imagen se constituía en la única vía para que pudieran articular discursivamente su historia personal y colectiva, tanto para sí mismos como para los demás. Por eso la originalidad de Vallejo, a diferencia de la de los artistas metropolitanos, radica en su decisión de convivir con aquellos a quienes va a filmar, tratando de lograr un aprendizaje directo de esa forma de vida. En ese sentido, declara que sus películas fueron hechas “desde su identidad con el conjunto del pueblo tucumano”, resultado de su “dura historia” personal, y que trató de expresarse

(...) a través de sus aspiraciones, desde una afectiva convivencia y respeto por su

³¹ Para un análisis de *La hora de los hornos* remito al lector al artículo de Christian Gunderman, “Entre observación desprendida y dinamización emocional: algunos comentarios sobre los Nuevos Cines Latinoamericanos en Argentina, Brasil y Cuba”, *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y El Caribe*, 17:1 (2006), en <http://www1.tau.ac.il/eial>

³² Parece apropiado establecer un vínculo entre la socialización del carácter autorial que se describe aquí y la noción de “sujeto colectivo” con la que Fredric Jameson caracteriza al sujeto narrativo de la literatura testimonial del “Tercer Mundo”, la que estaría entre el sujeto burgués y el sujeto esquizofrénico del primer mundo. Refiriéndose a la misma, en una entrevista, dice lo siguiente: “es descentrado desde que las historias que dices ahí no pertenecen a ti; tu no las controlas de la manera que el sujeto maestro del modernismo lo haría. Pero no las sufres en el aislamiento esquizofrénico del primer mundo de hoy en día” Más allá de lo cuestionable que pueda resultar el concepto de “Tercer mundo”, la noción de “sujeto colectivo” ayuda a describir el carácter múltiple de los *Testimonios* y el posicionamiento diseminado y a la vez cohesionado que elige su director. Jameson trata este tema en Anders Stephanson, “Regarding Postmodernism –A conversation with Fredric Jameson”, *Social Text* 17 (1987), 45.

historia colectiva, a sus organizaciones; asumiendo como propios sus contradicciones y conflictos, sus manifestaciones culturales escondidas o silenciadas desde arriba, sus vidas concretas de lucha y sacrificios y triunfos y derrotas; y también sus cantos de felicidad (...) (195)

Esta experiencia le proporciona una visión de la pobreza *desde adentro*, en donde quienes la sufren se forman una visión crítica de la situación. En los *Testimonios*, por lo tanto, la distancia del artista con los sujetos de los que se ocupa estuvo en gran medida reducida: si bien éste posee los medios técnicos, la idea y el proyecto, para poder concretarlo necesita acercarse emocionalmente a la situación vivencial de los trabajadores; éstos, a su vez, tienen la oportunidad de aprovechar esos medios para expresar, dentro de los lineamientos establecidos por el director, aquello que necesitan decir.

Por otra parte, tanto Octavio Getino como Gerardo Vallejo dejan entrever que algunos republicanos emigrados a Argentina a causa de la Guerra Civil Española se sintieron atraídos por el peronismo, sobre todo por la figura de Eva Perón. Ambos relatan dos anécdotas coincidentes en este sentido: Getino recuerda que siendo un adolescente recién llegado de España, se estremeció al escuchar su último discurso de aquella, el primero de mayo de 1952.³³ Vallejo, por su parte, cuenta que su abuela, Margarita Vallori, una empleada doméstica mallorquina, había aprendido a leer en Argentina con *La razón de mi vida*, lo que parece haber tenido una alta significación en la conformación de la subjetividad política tanto de la abuela como del nieto.³⁴ Esto permite inferir que en algunos casos se produjo una conexión emotiva entre el primer peronismo, moldeado desde lo afectivo y radical en sus reformas –aquel basado en el diálogo de “Evita” con la gente en la plaza- y la izquierda española, que venía de una experiencia trágica. Esto implicaba también cierto grado de continuidad emotiva entre la lucha iniciada en España y el modelo populista argentino. La historia personal se ligaba así un evento que funcionaba como una especie de escena constitutiva del sujeto político ya en suelo argentino. Dicha escena lo suficientemente poderosa como para hacer que estos jóvenes cineastas, descendientes de republicanos españoles, idealizaran a un general protegido por el régimen de Franco, sin darse cuenta de que esta contradicción preanunciaba el dramático enfrentamiento que se iba a desencadenar en 1974.

Entonces, Vallejo se identifica con los trabajadores del surco porque se reconoce peronista, principalmente, porque su subjetividad política se ha formado en su infancia mediante la transferencia afectiva de la historia de su abuela española. Ella, que había sido analfabeta durante un largo período de su vida, se había desempeñado como empleada doméstica en la casa de familias acomodadas, adonde iba a menudo con él, siendo niño. Mucho después, éste afirmaría:

mi abuela me hizo peronista como ella, transmitiéndome desde su corazón la dignificación que el hecho de ser peronista producía en el pueblo. Llevaba en el corpiño las fotos de Evita y de Perón, y rezaba todas las noches en Mallorca por ellos(142)

Pensándose de esta manera, al describir su participación en *La hora de los hornos*, afirma: “la verdad es que a esa película le estaba haciendo falta justo *un obrero como yo*. Desde esa actitud es que asumí el trabajo (...)” (142).³⁵ Es decir que, desde un punto de vista afectivo, se sentía más cerca de

³³ Mario Roca, “Getino: ¿Quién es el Familiar?”, *Primera Plana* 488, 6 / VI/ 72, 50-51.

³⁴ Vallejo, 143

³⁵ Mis cursivas.

aquellos a quienes quería filmar que a sus colegas cineastas, aunque compartiera con ellos el posicionamiento ideológico.

Por otra parte, el cine liberación tuvo coincidencias con las vanguardias plásticas politizadas que en noviembre de 1968 montaron la muestra colectiva *Tucumán arde* en el hall de la CGT de los argentinos, en Rosario. Ambos grupos buscaban con sus obras un efecto que pusiera en acto la voluntad de lograr un cambio político y estético, al que comparaban con el impacto producido por una liberación; en ese camino, y desilusionados de las instituciones artísticas oficiales, preferían la alianza con instituciones alternativas, como los sindicatos. En tal sentido, el caso de los *Testimonios* viene a ser un ejemplo perfecto de acto estético-político surgido en íntima alianza con una institución extra-artística, la FOTIA. Existen, sin embargo, diferencias con la muestra *Tucumán arde*, basada en el afán de evitar que la crisis que caracterizaba a Tucumán se transfiriera al resto del país.³⁶ Esto está claramente expresado en consignas tales como “No a la tucumanización de nuestra patria” y “Tucumán, jardín de la miseria”, frase ésta que contrarrestaba el slogan que promovía a la provincia como “jardín de la República” y que fuera defendido, entre otros, por el padre Díaz. Si bien esas consignas se habían creado para subrayar las nefastas consecuencias de la política de Onganía, la sustantivización negativa de la provincia pasaba por alto el hábito creativo generado por las fuerzas de resistencia. Por otro lado, la muestra plástica – integrada por porteños y rosarinos– reproducía el distanciamiento entre los centros “civilizados” y la pequeña provincia empobrecida de la que se ocupaban, por un lado, y entre los artistas y los obreros, por otro, lo que terminó por generar desencuentros con algunos sectores del sindicato.³⁷

Durante la filmación de los *Testimonios*, en cambio, la relación entre quien filma y quienes son filmados resultó fortalecida, reforzándose en cambio el quiebre con quienes defendían el capital cultural legítimo y su sistema económico. El intento de deconstrucción de los cimientos de la historia oficial iba acompañado de la validación del saber generado del conocimiento de las condiciones de adversidad extrema que ese sistema producía, al que llamo *capital experiencial*.³⁸ A pesar de surgir de la pobreza, este capital era lo suficientemente poderoso como para poner en jaque los presupuestos políticos, económicos y religiosos establecidos.

5. Peronismo, “subalternidad” y representación

Como explica su realizador, Los *Testimonios*, surgieron para ser un *instrumento de conocimiento de los problemas de la provincia*. Para ello, permitieron que diversos sectores confrontaran de una manera dinámica “sus condiciones de vida, sus pensamientos, sus sentimientos, sus aspiraciones, *tratando de expresar esa realidad desde sus múltiples contradicciones cotidianas*”. Esta presentación dinámica de la situación habría sido el motivo de que calaran “tan hondo en la gente de todos los niveles, recibiendo el apoyo que les permitió la existencia” (188)

³⁶ Ana Longoni describe y analiza la muestra en “Tucumán Arde: Encuentros y Desencuentros Entre Vanguardia Artística y Política”, en *Cultura y Política en los años '60*, 315 – 327.

³⁷ Ver el ya citado artículo de Mariano Mestman

³⁸ Defino el concepto de “capital experiencial”, en oposición al concepto de Pierre Bourdieu de “capital legítimo” y en referencia al procesamiento personal y/o colectivo de una experiencia de sufrimiento provocada por circunstancias como la pobreza extrema, el hambre, las migraciones forzadas, la desarticulación familiar, la falta de hogar, la desprotección ante el poder policial y patronal, la inaccesibilidad al sistema educativo, la explotación económica, etc. Dicho concepto, que surge de la necesidad de nombrar los saberes generados por las culturas ancestrales en contextos coloniales, es presentado en “Race and Class in Spanish Colonial Societies: Towards a Dynamic Social Perception”, en *Re-reading the Black Legend: Discourses of Race in the Renaissance Empires*. Meg Greer, Maureen Quilligan, and Walter Mignolo, Eds. University of Chicago Press (en prensa).

Pero hay además otro objetivo que, aunque no parece tan definido desde un principio, va ganando mayor importancia a medida que se va poniendo en marcha el proyecto. Tiene que ver con el deseo de mostrar “el triunfo del pueblo en la legalización de la posibilidad de verse a sí mismo”: es decir, con la voluntad del artista-intelectual de servir de herramienta a la *emergencia del pueblo a la dimensión de la representación*. Al tratarse de un pueblo analfabeto, tal posibilidad se da cuando aparece la filmación como una técnica válida para cumplir con ese objetivo, por un lado, y cuando la subjetividad del artista se hace lo suficientemente dúctil como para reducir al mínimo la distancia con los sujetos cuya vida e historia quiere registrar.

Corresponde aquí hacer un comentario sobre esta cuestión. En un género como el testimonial, el carácter difuso del manejo de la información puede llevar a un conflicto autorial, como el desencadenado en torno a *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, protagonizado por Menchú y su entrevistadora, Elizabeth Burgos.³⁹ Ahora bien, si por un lado este conflicto pone en evidencia que en el género testimonial la relación de poder entre el académico y su entrevistado no se invierte, esto no desactiva su capacidad de servir de herramienta expresiva a quienes no disponen de técnicas de representación socialmente reconocidas.

Por su parte, el relato sobre las circunstancias que rodearon a la filmación deja en claro que los trabajadores del surco la vivieron como una vía ideal para ingresar a la dimensión visible del sistema social. En este sentido, más que cuestionar al artista-intelectual que los representa, le dan la bienvenida, participando activamente en el proceso de creación que éste les propone. Vallejo señala que:

La gente se prestaba a recreaciones de sus propias vidas actuando con una naturalidad increíble. Y además aportaba temas o datos o anécdotas permanentemente. La sola llegada del Citroën con Raúl a cualquier población o boliche o rancherío o ingenio, reunía inmediatamente a toda la gente que nos rodeaba, proponiéndonos filmar esto o aquello, tal historia que pasó y que yo la vi (...) Brotaban así las historias, vidas, muertes, alegrías y sufrimientos que se querían expresar, que nunca se habían podido expresar, y que ahora lo hacían por primera vez, ¡Y por televisión! (181-182)

En ese momento el espacio público comenzaba a movilizarse debido al retorno anunciado de Perón, a la creciente impopularidad de la dictadura de Lanusse y a la irrupción de la televisión. Por ejemplo, Vallejo dice que el episodio que escenificaba la muerte un viejo pelador y la de una bebida “había hecho llorar a mucha gente (...) *hasta a jóvenes de muy buena condición social*” (188).⁴⁰ La eficacia de la estrategia de sensibilización de las clases medias se puede apreciar incluso en un hecho tan particular como el que la “Cámara de Comerciantes de Artículos para el Hogar de Tucumán” le otorgara al director una medalla de oro por su aporte “al desarrollo cultural de la provincia”, debido al aumento imprevisto en la venta de televisores, pero también a causa de la admiración por el trabajo realizado (183) Por otro lado, hubo un respaldo masivo a la proyección de la serie por parte de centros vecinales, unidades básicas, cooperativas, asociaciones profesionales, gremios y sindicatos,

³⁹ Ver al respecto los artículos de Jhon Beverley “Writing in reverse: The Subaltern and the Limits of Academic Knowledge” y “Our Rigoberta? I, Rigoberta Menchú, Cultural Authority, and the Problem of Subaltern Agency, en *Subalternity and Representation. Arguments in Cultural Theory*. Duke University Press: Durham, 1999, 25-40 y 65-84.

⁴⁰ Mis cursivas.

que a menudo solicitaron la repetición de los episodios denominados “Yo del dolor hago azúcar” y “Testimonio de un nuevo 25”.⁴¹

La inserción de los trabajadores más humildes en el campo de lo político implicaba una puesta en positivo de lo que estaba negado, operación apoyada en gran medida en la mitología del peronismo, tal como fue internalizada por las clases populares durante el largo período de proscripción. La gente, dice Vallejo, no cesaba de proponer temas que de una u otra manera reflejaban el profundo arraigo de ese imaginario:

(...) la viejita aquella que vio a Evita, el cantor que le va a improvisar, ese viejo que en 1943 se reunió con Perón para crear el primer sindicato, mi hijo que está en el hospital, aquel que apaleó la policía el 17 de octubre, el otro que dice que mató a un capataz, la vez que ocupamos el ingenio y no se pudieron llevar el azúcar porque les soldamos las ruedas del tren a las vías, la que llevaba la bandera de Hilda Guerrero y la mataron de un tiro en la cabeza, este viejo tiene todavía fichas de cobre que era con lo que pagaban en los ingenios antes de que llegue Perón, yo he visto al *familiar* y se lo puedo contar y describir (...) (181).⁴²

Este variado conjunto de recuerdos permite avizorar la persistencia y la vitalidad que mantenía el discurso peronista a nivel popular. Es importante notar su dinamismo y su capacidad para imbricarse en la vida cotidiana de sus practicantes, ya que contrasta con la inmovilidad de las imágenes fotográficas de “Perón y Evita” con las que se asocia habitualmente a los trabajadores. Lo que muestran las voces de la gente es que la formación de su identidad política deviene de una relación profundamente afectiva con estos íconos. La articulación discursiva emanada de la adscripción colectiva al peronismo permite que el sujeto campesino –el cantor, el que padece la pobreza del hospital y la violencia policial, el que “ve” al familiar, etc.- al ingresar a la dimensión política, se convierta en un sujeto activo, capaz de vincularse estratégicamente con otros a partir del reconocimiento de necesidades comunes. Es decir que el peronismo funciona como un aparato que cohesiona la resistencia contra los oponentes, representados sobre todo por los dueños de ingenios, simbolizados a su vez por la figura fantasmal del “familiar”

Por lo tanto, en la lucha contra la relación de dominación, el peronismo “subalterno” se articula desde la negatividad absoluta en la que había sobrevivido durante diecisiete años, apoyándose en la capacidad aglutinante emanada de su oposición a las elites, que son las que ocupan ahora el espacio negativo del imaginario político: es decir que la línea de exclusión ha sido desplazada desde

⁴¹ Además de las organizaciones que participaron directamente en la realización de algunos episodios, otras manifestaron su apoyo, como la Agrupación Tucumana de Educadores Provinciales (ATEP), la Asociación del Personal de la Universidad Nacional de Tucumán, la Agrupación Universitaria de Tucumán, los sindicatos de Obreros de Fábrica y Surco de distintos ingenios y las filiales provinciales del Sindicato de Obreros de la Industria del Vestido, de la Confederación General de Trabajo y de las 62 Organizaciones. Ver al respecto Honig, 49

⁴² [Las cursivas son del original; los cambios en la persona del sujeto se deben al estilo indirecto libre utilizado en este párrafo] Cabe aclarar que Hilda Natalia Guerrero de Molina fue asesinada el 12 de enero de 1967 por la represión lanzada por la policía sobre una multitud que iba a participar en una protesta contra el cierre del Ingenio Santa Lucía, en el Ingenio Bella Vista; la mujer era madre de cuatro hijos, militante de FOTIA y participaba de la organización de las ollas populares. Por su parte, la leyenda de “El familiar”, muy popular en el norte argentino, alude a un pacto en el que el dueño de un ingenio le ofrece al diablo la vida de un obrero, cada año, para que aumente su fortuna; aparece en forma de animal de aspecto terrorífico, generalmente un perro negro, o un viborón.

abajo hacia arriba. Para contribuir a este cambio, las herramientas básicas del cineasta habían sido la sensibilidad, para poder conectarse con la experiencia de vida de sus co-creadores populares, y la capacidad de producir emoción, para poder atraer a los televidentes que en principio se sentían ajenos a las historias que presenciaban. Así, éstos podrían llegar a identificarse con los que sufrían y distanciarse de los responsables de las injusticias que se denunciaban. Por eso Vallejo sintió la necesidad de convivir con sus personajes, de conocerlos, de dejarse llevar por sus demandas, por sus deseos, por su estética y por su visión del mundo. Conectado afectiva y políticamente con los protagonistas de sus documentales, no polemizaba con ellos, sino con los responsables de las injusticias que denuncia.

Aunque el conjunto de personas que aportan su testimonio era nombrado por Vallejo como “el pueblo tucumano” o “la gente”, muchos de ellos, por su cúmulo de carencias, podrían hoy en día ser descriptos como “subalternos”. Si bien el fenómeno cultural que significó la realización de los *Testimonios* puede ser explicado sin esta categoría, considero que la misma ayuda a visualizar el profundo cambio que implicó la concepción de esta serie en el terreno de la producción social de la cultura. Vallejo pone sus recursos técnicos e intelectuales al servicio de personas que desde una situación de intemperie pueden aportar una percepción directa de las injusticias distributivas del sistema. Cabe insistir en que la alianza entre el artista y el pueblo no se produce de manera fortuita, sino que estuvo anclada en su pertenencia a una familia humilde del interior de la provincia (vino a la ciudad siendo niño) y por haber sido el depositario de la memoria de su abuela Margarita. Los recuerdos que hacen referencia a este evento permiten observar el momento mismo de la *transferencia afectiva de una experiencia organizadora de la adscripción política del sujeto*.⁴³ Ese momento funciona como un “relato maestro” –apelando al término de Jameson-, al permitir trazar una línea de continuidad entre la historia reciente de España y Argentina, y entre la adultez del sujeto y la sensibilidad del niño “pobre” que fue, aún cuando el tiempo haya modificado ese status inicial. En efecto, ya en la ciudad de San Miguel de Tucumán Vallejo tuvo la posibilidad de acceder a una educación pública de calidad, que lo llevó a coexistir con “niños bien”, y a acceder a una clase media ilustrada y progresista, sin que esto neutralizara la estructura de sentimiento que le fuera transferida por su abuela.

6. Conclusiones

Entonces, asumiéndose como un intelectual orgánico de los trabajadores –rol refrendado constantemente por éstos-, Vallejo se dedicó a generar proyectos que rearticulaban el campo cultural tucumano en torno a los sujetos sociales emergentes: las clases medias progresistas y, sobre todo, a los desposeídos que trabajaban en el surco y/o habitaban en poblaciones hasta entonces ignoradas. La realización de los *Testimonios* implicó la difícil tarea de viajar a los pueblos para explorar los pensamientos y sentimientos de “la gente” y de hacerlos circular en el espacio público.⁴⁴ La mayoría de los personajes entrevistados estaban fuera tanto del sistema de distribución económica –no recibían un salario por su trabajo- como de los sistemas de representación escrita y/o visual; sólo les era accesible el sistema de representación oral-popular, que estaba excluido del saber considerado como legítimo.

⁴³ A Perón no se le escapa la rica vinculación entre lo personal y lo colectivo que ofrece este tipo de anécdotas familiares; en *Actualización política y doctrinaria*, al referirse al concepto de “trasvasamiento generacional”, comenta: “Como le pasó a Vallejo con su abuelita” [*Primera Plana* 492, 29-40 y 493, 31-38]

⁴⁴ En su libro, después de incluir una larga lista con los nombres de los parajes visitados, Vallejo aclara: “No es que me haya vuelto loco, son pueblos y ciudades de Tucumán, ingenios o simples rancheríos, que ahora recuerdo y recupero gracias a ustedes (...)” (182-183)

Si bien Vallejo no se dedicó demasiado a teorizar sus ideas, hizo desde su práctica un aporte singular a la emergencia del *peronismo subalterno* al ámbito de lo cultural y de lo político, en su sentido profundo. Desde este punto de vista, sería apropiado incluir a este cineasta entre los intelectuales latinoamericanos que se plantearon -con anterioridad- el tipo de problemas propuestos por los subalternistas indios.⁴⁵ Sin embargo, la -gran- diferencia con éstos es que la realización de los *Testimonios*, probablemente imbuido por el clima utópico de su época, está animado por un espíritu de positividad. Esto hace que en lugar de teorizar sobre los “límites” del saber subalterno, o sobre su “incapacidad” para hacerse audible, el cineasta se haya lanzado directamente a la empresa de crear las condiciones, aunque sean precarias, para que esa tendencia se revirtiera. Ese proyecto se llevó a cabo por medio de una recuperación de la historia reciente de ese momento, a partir de la creación de significados ligados a la experiencia viva de la gente. Así, los *Testimonios de Tucumán* trataron de crear hegemonía, generando una doble sutura: sincrónica, entre los sujetos políticos que se sentían excluidos del sistema político, económico y cultural dictatorial, y diacrónica, entre ellos y sus progenitores, o entre ellos y las vivencias de alta significación colectiva.

Ahora bien, durante la realización de los *Testimonios de la Reconstrucción* se produce el regreso de la etapa democrática y del mismo Perón, con lo cual los trabajadores dejan de estar proscriptos políticamente, como documentaba el “Testimonio de un Nuevo 25”. En cierto modo, el primer ciclo estuvo preparando a las clases medias para que esa emergencia significara una alianza y un fortalecimiento frente a las elites que iban a quedar desplazadas. Pero el momento de la discursivización del “subalterno”, ese momento en el que dejaría de serlo por haber adquirido la capacidad de “hablar”, era demasiado desafiante como para ser tolerado por esos grupos. En tal sentido, la violencia y la destrucción de los materiales fílmicos puede leerse como una re-subalternización, forzada, de esos sujetos y del mismo director, en cuanto son retrotraídos a una dimensión a-representacional.⁴⁶ La historia de este programa televisivo es una prueba más de ese ejercicio de populismo frustrado que fue el período que va de 1973 a 1976. Pero es imprescindible notar que, a diferencia de los grupos insurgentes que, según el historiador indio Ranajit Guha, “interrumpirían” la narrativa de la formación del estado, los pobres peronistas aspiran a articular una narrativa hegemónica del estado, que los contenga.⁴⁷ Es decir que, desde su perspectiva, los que “interrumpen”, son los grupos dominantes.

⁴⁵ Aunque coincido con Walter Dignolo en que no se presta la debida atención a los aportes latinoamericanos al estudio de las culturas populares, valoro el renovado interés de los estudios subalternos a las relaciones de clase, ya que en el terreno latinoamericano este tipo de clasificación social no ha perdido su vigencia. Ver al respecto “Are Subaltern Studies Postmodern or Postcolonial? The politics and sensibilities of geo-cultural locations”. *Dispositio/n* XIX.46 (1994), 45-73.

⁴⁶ Retomo aquí la distinción que hace Jhon Beverley entre “sutura” e “irrupción”, en “Writing in reverse: The Subaltern and the Limits of Academic Knowledge”, así como su comentario sobre la transformación de Rigoberta Menchú en “sujeto de la historia”, en “Our Rigoberta? I, Rigoberta Menchú, Cultural Authority, and the Problem of Subaltern Agency”. Ver Gayatri Chakravorty Spivak, “Subaltern Studies: Deconstructing Historiography”, en *Selected Subaltern Studies*, Ranajit Guha y Gayatri Spivak, eds. Oxford University Press: Oxford, 1988, 3-34 y, “Can the subaltern speak?” en *Marxism and the Interpretation of Culture* Cary Nelson and Lawrence Grossberg, Eds. University of Illinois Press: Chicago, 1988, 271-313 y “Subaltern Talk: interview with the Editors”, *The Spivak Reader*, Donna Landry and Gerald Mc Lean, Eds., Routledge: New York, 1996 287-308

⁴⁷ Guha hace esta lectura en *Elementary Aspects of Peasant Insurgency in Colonial India* Oxford University Press: Delhi, 1983

Esta tendencia a la interrupción constante por parte de los núcleos de poder tiene su origen, a su vez, en el “esquema de valoración fluctuante” derivado del esquema sarmientino de “civilización y barbarie”: concibiéndose los grupos dominantes a sí mismos como “civilizados”, adscriben a los excluidos a la “barbarie”. Como observa Maristella Svampa, la imagen sarmientina funcionó como una “matriz de lectura” que impidió ver la novedad de ciertos procesos sociopolíticos, ya que eran constantemente remitidos al registro de la repetición.⁴⁸ Si, como advierte la autora, en la historia argentina se produjeron dos formas de relación con la barbarie, una “apropiación heterorreferencial” –forma de estigmatización de las masas peronistas– y una “apropiación autorreferencial” –forma de inclusión de esas masas–, el caso aquí estudiado muestra un sólido intento de ruptura de esos moldes. Desde este punto de vista, a pesar de la destrucción de los materiales, el esfuerzo fue válido: en los dos años y medio que duró la experiencia, el constante retorno de la confrontación entre civilización y barbarie dio lugar a una matriz político-cultural abierta a aquello que los trabajadores pobres, concebidos por los grupos oligárquicos como “bárbaros”, tenían para aportar.

Bibliografía

- Beverly, J. (1999). *Subalternity and Representation. Arguments in Cultural History*. Durham: Duke University Press.
- Bourdieu, P. *Language and Symbolic Power*. Cambridge: Harvard University Press.
- Crenzel, E. (1991). *El Tucumano*, Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.
- Guha, R. (1983). *Elementary Aspects of Peasant Insurgency in Colonial India*, Delhi: Oxford University Press.
- Guha, R. y Spivak, G. (eds.) (1988). *Selected Subaltern Studies*, Oxford: Oxford University Press.
- Gunderman, C. (2006). Entre observación desprendida y dinamización emocional: algunos comentarios sobre los Nuevos Cines Latinoamericanos en Argentina, Brasil y Cuba. *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y El Caribe*, XVII(1), recuperado de: <http://www1.tau.ac.il/eial>
- Laclau, E. (2003). Democracia, pueblo y representación. Coloquio internacional *La crisis de la representación en el arte y la política*, Buenos Aires, 10 y 11 de julio 2003, recuperado de: <http://www.exargentina.org/antiores-buenosaires3-02.html>
- Longoni, A. (s/f). Tucumán Arde: Encuentros y Desencuentros Entre Vanguardia Artística y Política. En *Cultura y Política en los años '60*, pp. 315–327.
- Mestman, M. (s/f). Consideraciones sobre la confluencia de núcleos intelectuales y sectores del movimiento obrero, 1968-1969. En *Cultura y política en los años '60*, pp. 207-230.
- Mignolo, W. (1994). Are Subaltern Studies Postmodern or Postcolonial? The politics and sensibilities of geo-cultural locations. *Dispositio/n*, XIX.46, pp. 45-73.
- Oliveros Maqueo, R. (1990). Breve historia de la teología de la liberación (1962-1990). *Mysterium liberationis: conceptos fundamentales de la teología de la liberación*. Edición de Ignacio Ellacuría y Jon Sobrino. Trotta: I, pp. 17-50.
- Orquera, Y. F. (en prensa). Race and Class in Spanish Colonial Societies: Towards a Dynamic Social Perception. En M. Greer, M. Quilligan, y W. Mignolo (eds.), *Re-reading the Black Legend: Discourses of Race in the Renaissance Empires*, Chicago: University of Chicago Press.
- Oteiza, E. (ed.) (1995). *Cultura y política en los años 60*, Buenos Aires: EUDEBA.
- Risco Fernández, G. (1969). El Consejo Provincial de Difusión Cultural. *Juvenilia*, (100).
- Risco Fernández, G. (1995). *Antropología Cultural del Azúcar*, Serie de Estudios y Documentos 6. Tucumán: Centro de Documentación e información educativa, Secretaría de Estado de Educación y Cultura.
- Solanas, F. y Getino, O. (1972). Actualización política y doctrinaria para la toma del poder. *Primera Plana*, 492 y 493.

⁴⁸ *El dilema argentino: civilización o barbarie* Taurus: Buenos Aires, 2006 [1994] Las expresiones usadas en este párrafo se han tomado de la cuarta parte, “Perón, peronismo y antiperonismo”.

Los «Testimonios de Tucumán» (1972-1974), de Gerardo Vallejo... Fabiola Orquera

Solanas, F. y Getino, O. (1973). Primera declaración del Grupo Cine Liberación. En *Cine, cultura y descolonización*, Buenos Aires: Siglo XXI.

Spivak, G. C. (1988). Can the subaltern speak? En C. Nelson and L. Grossberg (eds.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Chicago: University of Illinois Press, pp. 271-313.

Spivak, G. C. (1996). Subaltern Talk: interview with the Editors. En D. Landry y G. Mc Lean (eds.), *The Spivak Reader*, New York: Routledge, pp. 287-308.

Spivak, G. C. (s/f). Subaltern Studies: Deconstructing Historiography. *Selected Subaltern Studies*, pp. 3-34.

Stephanson, A. (1987). Regarding Postmodernism –A conversation with Fredric Jameson. *Social Text*, (17).

Swampa, M. (2003). El populismo imposible y sus actores, 1973-1976. En D. James (ed.), *Nueva Historia Argentina*, Buenos Aires: Sudamericana.

Swampa, M. (2006). *El dilema argentino. Civilización o barbarie*, Buenos Aires: Taurus.

Vallejo, G. (1984). *Un camino hacia el cine*, Córdoba: El Cid Editor.

Notas y Artículos periodísticos

La Gaceta, 25/6/67, “Panorama artístico: un lamentable desenlace. La FOTIA respondió negativamente a la idea de armar un plan de acción común con Difusión Cultural. Cómo fue el proceso”

La Gaceta el 3/6/73, “Gerardo Vallejo asesor cultural de la gobernación”

La Gaceta, 5/6/73, “Vallejo: acercamiento entre artista y pueblo”

La Gaceta, 25/6/72, “Testimonios”

La Gaceta, 1/7/72, “Vallejo”

La Gaceta, 2/7/72, “Respuesta”

La Gaceta, 4/7/72, “Réplica”

La Gaceta, 5/7/72, “Réplica”

La Gaceta, 10/7/73, “Gestiones en Buenos Aires del asesor cultural Vallejo”

La Gaceta, 6/8/72, “Un acto para apoyar la aprobación de un filme”

La Gaceta, 27/8/72, Segunda Sección (literaria): “Lo nacional y lo dominante”, por Gerardo Vallejo

La Gaceta, 10/9/72, Segunda Sección, “Polémica” [Carta de Gregorio de Jesús Díaz]

La Opinión, 28/3/73, 17: “Los Testimonios del Realizador Gerardo Vallejo. Un programa de documentales sociales en la TV tucumana tuvo notable repercusión”, por Agustín Mahieu

La Opinión, 9/1/74, 17: “La FOTIA produce films documentales de índole social. Nuevos “Testimonios” tucumanos del director Gerardo Vallejo cuentan con apoyo sindical”, *Noticias*, 25/6/1972: “Testimonios parciales y ‘comprometidos””, [Reproducido *Antropología Cultural del Azúcar*, 41-60]

Noticias 10/ 6/ 73: “Acusación de un comando contra Gerardo Vallejo”

Primera Plana 475, 7/III/72, 39, “Fanon: la violencia creadora”

Primera Plana 481, 18/IV/72, 44-47: “Cine liberación: revertir la tendencia”

Primera Plana 483, 2 /V/72, 6-7: “Lanusse a Tucumán: el hobby de jugar con fuego”

Primera Plana, 484, 9/V/72: “Tucumán: Pueblo y estudiantes al comienzo del camino”

Primera Plana 484, 9/V/1972, 26: “Tucumán: sólo una Chispa”

Primera Plana 486, 23/V/72; 31, “Documentos para una discusión: “Cultura: Colonia y liberación”

Primera Plana 488, 6 /VI/72, 50-51: “Getino: ¿Quién es el Familiar?”, por Mario Roca

Primera Plana 489, 13/VI/72, 47, “Violencias. Para destruir el colonialismo”

Primera Plana 495, 25/VII/72, 18, “Tucumán: Otro cura preso y van...”

Primera Plana 498, 15/VIII/72, 33: “Testimonio” [Mensaje enviado desde la cárcel por Juan Ferrante]

Primera Plana 497, 8/ VIII/ 72, 50-51 “Cine militante y represión”, por Octavio Getino

Primera Plana 499, 22/VII/72, 48: “Testimonios de un genocidio”, por Jorge Honig