



Cuadernos LIRICO

Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia

15 | 2016

Un año. Literatura argentina 1969

Tiempos de guerra en la novela y el cine del 69 argentino

Cecilia González



Editor

Réseau interuniversitaire d'étude des littératures contemporaines du Río de la Plata

Edición electrónica

URL: <http://lirico.revues.org/3197>

DOI: 10.4000/lirico.3197

ISSN: 2262-8339

Referencia electrónica

Cecilia González, « Tiempos de guerra en la novela y el cine del 69 argentino », *Cuadernos LIRICO* [En línea], 15 | 2016, Puesto en línea el 05 octubre 2016, consultado el 18 octubre 2016. URL : <http://lirico.revues.org/3197> ; DOI : 10.4000/lirico.3197

Este documento fue generado automáticamente el 18 octubre 2016.



Cuadernos LIRICO está distribuido bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

Tiempos de guerra en la novela y el cine del 69 argentino

Cecilia González

- 1 «Cuando las ficciones cambian, afirmaba Frank Kermode, el mundo cambia con ellas»¹. El crítico inglés atribuía, en efecto, un papel fundamental a la ficción dentro la cultura en la medida que implica la imposición de una trama al tiempo que permite ordenar los acontecimientos en función de un principio y un final, es decir dar sentido a lo que podría ser simple sucesión, y ubicar el presente en una cadena en la que cada eslabón tenga un papel definido y significativo. La construcción de tramas ficcionales permite así conjurar una «cronicidad» que espanta a los hombres. Aristóteles no está lejos, como puede verse. Conjurar la «cronicidad» es una manera de conjurar la contingencia, e incluso el azar.
- 2 Las tesis de Kermode se acercan a los postulados sobre la función explicativa de la narración –literaria o histórico– que encontramos en teóricos como Paul Ricoeur para quien, por otra parte, la configuración de la experiencia temporal constituye asimismo la principal «función referencial de la ficción»². Pero la propia experiencia temporal es histórica y cada régimen de historicidad, construye una relación peculiar entre presente, pasado y futuro. Así, nuestra experiencia del tiempo parece estar dominada en la actualidad por un presente expandido en el que el futuro es *terra incognita* y el pasado, amenaza permanente de resurgimiento de la barbarie que la memoria, convertida casi en culto laico, tendría como misión conjurar. Los historiadores no cesan de referirse, en este sentido, al “presentismo” que parece regir hoy nuestras representaciones de la temporalidad³.
- 3 Otras tramas narrativas, otras ficciones temporales, ordenaban, en cambio, la relación entre presente, pasado y futuro en los 60-70 en vastos sectores del campo político y cultural. Sus rasgos dominantes fueron la certeza de un cambio social inminente y la urgencia de la acción que este acercamiento desmesurado del futuro al presente volvía, más que necesaria, apremiante⁴. Puede considerarse, es cierto, que esta convicción domina más ampliamente el siglo XX, un siglo que, desmintiendo la confianza en visiones históricas progresistas o etapistas de cuño decimonónico, se propuso –como ha sido

señalado entre otros por Alain Badiou- la prometeica tarea de crear un hombre. Y sin embargo, esta trama temporal se reactiva hasta cobrar una indudable fuerza entre el final de los años cincuenta y mediados de los años setenta, marcados por las guerras de descolonización, los procesos revolucionarios del Tercer mundo, las luchas de las minorías oprimidas o las movilizaciones juveniles. Dentro de ella, la guerra, que había atravesado el siglo, vuelve a aparecer como vector mayor de transformación: el lenguaje mismo de la política se vuelve bélico, el antagonismo se construye a partir de una lógica de guerra, ya sea que se apoye o no el camino de la lucha armada, incluso en el campo del arte o el de la literatura.

- 4 En el discurso político, como en el manifiesto estético, en el verso como en la novela o el cine suenan tiempos de guerra. «Ha llegado el tiempo de la guerra y la ira» anuncia en 1968 un verso de *Adolecer* de Francisco Urondo, y Roberto Jacoby proclama el mismo año, en su «Mensaje en Di Tella», que «se esparce por todas partes la lucha, necesaria, sangrienta y hermosa por la creación de un mundo nuevo»⁵. Con el anuncio de la guerra comienza *La hora de los hornos* de Fernando Solanas y Osvaldo Getino.
- 5 Aunque el régimen de historicidad caracterizado más arriba domina la época en su conjunto, a finales de los 60 se produce una inflexión que para algunos es cesura y para otros un simple cambio de intensidad. Unas palabras de Ulrike Meinhof traducen muy bien este momento: esta militante y jefe de redacción de la revista *Konkret* y en breve líder de la RAF, declaraba así: «Ya hemos jugado bastante con la idea de una revolución. Ahora llegó el momento de hacerla»⁶. Si sus palabras pueden entenderse como un mero llamado a la acción, también traducen una lectura del presente como un momento cualitativamente nuevo en el proceso de radicalización de una franja de la nueva izquierda alemana, una cesura entre un antes y un después marcado por la aceleración de los tiempos y la urgencia de la acción directa. Y es que la declaración de Ulrike Meinhof es hasta cierto punto autorreferencial: llama a dejar atrás el activismo performático de los medios artísticos y cinematográficos de la vanguardia berlinesa de los sesenta, de los medios intelectuales de los que ella misma provenía y a los que pertenecían algunos de los futuros integrantes de su organización, para crear, en los albores de la nueva década, una organización guerrillera capaz de oponerse al aparato represivo del Estado alemán y al imperialismo norteamericano. Del espontaneísmo lúdico a la organización político-militar, de la performance a la integración de un ejército clandestino, un camino se recorre en torno a la coda de la década del 60 que le permitirá a la líder de la RAF oponer -y no aliar, como había sido el caso apenas unos años antes- el juego y la revolución.
- 6 También en América Latina, el cierre de la década del sesenta se piensa en vastos sectores de la constelación de las nuevas izquierdas como un esperado momento de definición, de pasaje a la acción, de cierre de una etapa preparatoria. El final de la década estuvo marcado en América Latina por un fuerte antiintelectualismo y una subordinación creciente de las producciones literarias y artísticas a las exigencias del mandato revolucionario. A pesar de las indudables distancias que separan el recorrido de la RAF y otras organizaciones político-militares europeas de los movimientos revolucionarios del extremo sur de América, también en ellos es posible reconocer una inflexión significativa que se produce durante los años finales de la década del 60.
- 7 En Argentina esta percepción se agudiza en el marco del clima insurreccional de 1969, con el estallido de las rebeliones obrero-estudiantiles de Córdoba, Rosario, Corrientes, y otros centros del interior del país, que sellan el final del onganariato. Este vasto movimiento de revueltas populares llevó a los sectores más radicales del campo político a la convicción

de que esos momentos marcaban el inicio de un proceso de profundización de la lucha revolucionaria y que había que pasar a modos de acción, utilizando el vocabulario de la época, más organizados. A pesar de que habían existido experiencias anteriores fallidas (Uturuncos, EGP, FAP), las principales fuerzas político militares argentina hicieron su aparición en la escena pública en 1970: «en 1969 –señala en tal sentido Pilar Calveiro y señala así el lugar de umbral que le cabe a este año singular– todos los grupos guerrilleros estaban en su etapa de entrenamiento y equipamiento [...] a punto de entrar en acción»⁷.

- 8 En el plano de la cultura, diversos autores coinciden en señalar, durante este período, una transformación en los modelos dominantes del artista o el intelectual en su relación con el campo político⁸. Si los 60 estuvieron atravesados por las figuras del artista comprometido sartreano o del intelectual orgánico gramsciano, la expectativa de un cambio radical inminente convocó la figura del intelectual revolucionario capaz de subordinar su práctica específica a las necesidades de la revolución, o aun de abandonarla, un proceso que Ana Longoni y Mariano Mestman han caracterizado, en el ámbito de las artes plásticas argentinas, como «itinerario del 68», al estudiar los efectos de la muestra-acto *Tucumán arde* organizada por el Grupo de Artistas de Vanguardia. Sobre esta inflexión que se produce en las postrimerías de la década del 60 afirma Oscar Terán a modo de testimonio:

El Cordobazo permitió [...] iluminar con el fulgor de un relámpago la tierra prometida del Hombre Nuevo. Se iniciaba así un sendero en donde el deslumbramiento por la política terminaría por devorar la autonomía intelectual [...]. En la literal vorágine de esos acontecimientos, numerosos pintores dejaron de pintar, numerosos escritores dejaron de escribir, convencidos al fin y al cabo de que se acercaba la epifanía a partir de la cual el arte y la filosofía se iban a extinguir porque se habrían realizado en el mundo.⁹

- 9 Este fenómeno de alcance continental, en el que las instituciones culturales cubanas tuvieron un papel fundamental a través de la revista *Casa de las Américas*, de sus encuentros, de sus premios, se manifestó en Argentina de diversas maneras. Los formatos documentales, por ejemplo, cobraron una relevancia creciente, ya sea en el cine o en la literatura, en la que experiencias de novela no ficcional como la iniciada en 1957 por Rodolfo Walsh con *Operación Masacre*. También la creación de colectivos de artistas y cineastas militantes tuvo un papel destacado durante el período. Estos colectivos organizan diversas muestras, proyecciones y manifestaciones públicas (en apoyo al pueblo de Vietnam, a través de su boicot a la gira de Rockefeller por América Latina, o para recordar a la muerte del Che, por ejemplo)¹⁰. Una fuerte estetización de la guerra domina la producción cultural y artística del momento, así como también su «apropiación (de los procedimientos, la retórica, los modos de acción, los materiales) de la violencia política como recurso artístico»¹¹.
- 10 La guerra atraviesa, así, las ficciones del tiempo de la narrativa militante, que la proponen como vector fundamental de aceleración del advenimiento de un mundo nuevo. En torno a 1969, en efecto, se publica un conjunto de relatos, ficcionales y documentales, novelescos y cinematográficos, que tratan directamente de ella. Procedentes de espectros diferenciados y aun antagónicos del campo cultural, funcionan como verdaderas intervenciones estético-políticas que, partiendo de una trama del tiempo compartida, contribuyeron al mismo tiempo a reforzarla, o a discutirla.
- 11 Proponemos presentarlos según tres modos fundamentales. El primero de ellos, muy visible en el cine militante, es el llamado a la acción que disuelve la práctica artística en las tareas de propaganda y contrainformación. Siguiendo así la vía abierta por *La hora de*

los hornos, otra película, filmada en la clandestinidad por el colectivo de los *Realizadores de Mayo, Argentina, mayo de 1969*. *Los caminos de la liberación* (1969) establece un diálogo abierto con unos espectadores que han dejado de ser los de las salas de proyección comerciales¹². Un segundo modo de acercamiento construye el tiempo de la guerra y del rol del combatiente a partir de la persistente trama del relato mesiánico. Dos novelas servirán de base para delimitar este segundo tipo de abordaje: *Megafón o la guerra* de Leopoldo Marechal, publicada tras la muerte del escritor en 1970, pero redactada durante el 69, y *Los pasos previos* de Francisco Urondo. Aunque la primera versión de este relato data de 1972, está enteramente volcado a pensar los acontecimientos de mayo de 1969 y su lugar en el enfrentamiento político que lleva al camino de las armas. El tercer modo de pensar el tiempo de la guerra, por último, está dado por la perspectiva especulativa de los géneros de la política ficción: una novela y una película de 1969, *Diario de la guerra del cerdo* de Adolfo Bioy Casares e *Invasión* de Hugo Santiago, proponen mediaciones suplementarias entre el relato y el presente –alegóricas, universalizantes– al sustraerse al anclaje en una referencialidad histórica precisa.

El llamado a la guerra revolucionaria

- 12 Las primeras palabras de la banda sonora de *La hora de los hornos* (Solanas-Getino 1968) son las siguientes: «América Latina es un continente en guerra», una guerra que se define como revolucionaria, popular y neocolonial. Los modelos vietnamita, cubano y africano son explícitamente invocados y proponen un doble encuadre, internacionalista y latinoamericano, para el proceso de liberación en Argentina. Este es el marco que permite una relectura del peronismo como un movimiento de liberación que se anticipó ligeramente al momento de eclosión de la Revolución Cubana, la revolución Cultural China y diversas guerras de descolonización en el Tercer Mundo. La inscripción de la serie nacional en las luchas antiimperialistas planetarias queda sellada por las sucesivas citas cruzadas de Aimé Césaire, Franz Fanon o el Che y de referentes del revisionismo histórico (Scalabrini Ortiz, Hernández Arregui) o aun de San Martín y del propio Perón. Las luchas de liberación nacional, propone explícitamente la película, vienen a completar la primera independencia de los países de América Latina con una segunda independencia, socialista.
- 13 La estructura del tríptico es cerradamente demostrativa. Diversos carteles que alternan gracias al montaje con secuencias de imágenes de archivo, fotográficas y filmadas, anuncian la necesidad de inventar y organizar «nuestra revolución». «Neocolonialismo y violencia» esboza en trece capítulos un estado de la situación remontando a sus causas, identificando a sus actores (la oligarquía, el ejército, el sistema), oponiendo la opulencia de la ciudad puerto a las realidades de los habitantes de capas populares y campesinas argentinas y latinoamericanas, definiendo como violencia crónica, y aun como genocidio, la explotación de los oprimidos. El diagnóstico es claro: la paz es solo aparente; existe de hecho una situación de guerra no manifiesta propia de los contextos neocoloniales; el ejército nacional funciona como ejército de ocupación; es necesario sacar a la luz esa situación y asumir «nuestra guerra». Esta segunda parte se cierra con una larga e insostenible secuencia que muestra el cadáver del Che, en un plano general, primero, seguido por un primer plano del rostro, de cerca de tres minutos de duración.
- 14 «Acto para la liberación», segundo documental, se divide en dos grandes partes: «Crónica del peronismo» y «Crónica de la resistencia». Su componente didáctico tiene una función de contra-información manifiesta: el documental está contando la historia no oficial del

peronismo y establece así el vínculo entre dos generaciones militantes. Presenta, efectivamente, diversos testimonios de la resistencia peronista, recuerda su carácter ininterrumpido y realiza un trabajo de recuperación y transmisión de la memoria política que llega hasta 1968 y la creación de la CGTA.

- 15 El hilo argumentativo sigue su curso, entonces, en esta segunda parte: el pueblo se rebela, su carácter combativo es indiscutible, pero sus armas y su programa no bastan para combatir a un ejército de ocupación entrenado por los Estados Unidos. Por eso, junto al levantamiento popular exitoso del 17 de octubre de 1945 el documental recuerda otro intento de movilización, fallido, realizado en septiembre de 1955 para reaccionar contra el derrocamiento de Perón. El testimonio de uno de sus anónimos protagonistas, delegado sindical del gremio textil, es concluyente: a pesar del número y del entusiasmo, la ausencia de directivas y de organización, por un lado, la falta de armas, por otro, condenaron al fracaso a esa movilización de septiembre.
- 16 La tercera y última parte de la película, «Violencia y liberación», retoma el problema de los límites de la revuelta espontánea y propone la conclusión final del razonamiento global: la necesidad de una dirigencia revolucionaria capaz de coordinar la lucha armada y canalizar la combatividad popular. El documental alterna secuencias de entrenamiento de tropas de contrainsurgencia en Panamá con testimonios de militantes que preparan clavos miguelito o utilizan la pimienta para espantar a los caballos de las fuerzas represivas. El contraste subraya la disimetría de los medios y prepara el anuncio de una «guerra revolucionaria popular» (28'40") de largo aliento. En un cuidado trabajo de montaje, se retoma en el capítulo final de la trilogía una de las secuencias iniciales de *La hora de los hornos*: en ella se encadena una serie de planos de ventanas de edificios, que destacan la modernidad extranjerizante y la impersonalidad de la gran ciudad colonizada. Se trata en efecto de una yuxtaposición de planos generales que toman formas geométricas rectangulares de las ventanas con un grado de serialidad cercana a la abstracción. Para enfrentar este orden del que hablan las imágenes, encarnado en las grandes urbes dependientes, la banda sonora llama a la creación de otro ejército, capaz de oponerse al que sirve los intereses del imperio.
- 17 La película se estrena en un momento en el que, justamente, las filas de las organizaciones de la izquierda radical modifican su percepción del proceso revolucionario. Así es como, analizando en particular el caso del PRT-ERP, Roberto Pittaluga y, siguiendo su misma línea, Vera Carnovale, constatan el paso de un imaginario insurreccional a una visión de la revolución como guerra, y aun como guerra popular prolongada, inspirada en el modelo vietnamita, chino y cubano¹³.
- 18 *Argentina, mayo de 1969. Los caminos de la liberación* reúne a un colectivo de directores de diversas afiliaciones políticas que realiza la película de manera clandestina. Sus miembros fueron Rodolfo Kuhn, Humberto Ríos, Eliseo Subiela, Nemesio Juárez, Pablo Szir, Pino Solanas, Jorge Martín, Octavio Getino, Jorge Cedrón –director de la célebre versión cinematográfica de *Operación masacre*– y Enrique Juárez. Evocando la necesidad de trascender el carácter espontáneo, si no de las movilizaciones de 1969 –organizadas por las centrales sindicales y agrupaciones estudiantiles– al menos de su transformación en revuelta, el epílogo plantea la necesidad de constituir una dirección revolucionaria unificada capaz de conducir la lucha (01h25'25" y ss). El deber de hacer la revolución se enuncia desde diversos sectores, incluso en la voz del sacerdote tercermundista que pide asumir la violencia como modo de lucha (01h20'15" y ss) o de la mujeres militantes de

base que reconocen que la lucha pacífica no basta y llaman a la lucha armada contra el ejército identificado con un ejército de ocupación (01h22'30" y ss).

- 19 Sin embargo, aunque la continuidad con los planteos de *La hora de los hornos* es manifiesta, el tono global de la película es otro, comenzando por el prólogo de Rodolfo Khun, que narrado por una voz femenina paródicamente pueril, la coloca bajo el signo del humor, a pesar de la gravedad de la situación presentada. El uso de la ironía es perceptible en ciertos desfasajes entre banda de imágenes y de sonido, como en una secuencia en la que las escenas de represión policial se acompañan con el Himno a Sarmiento (10'), cantado por generaciones de alumnos en las escuelas argentinas y emblema del proyecto de las élites liberales dentro de los debates ideológicos de la época.
- 20 El corto de Nemesio Juárez sobre el ejército incluye por su parte una secuencia de animación de dibujos humorísticos –guiño generacional a los lectores de revistas de humor como *Tía Vicenta*, cerrada en 1966 por la dictadura de Onganía– en su fragmento dedicado a la policía. En ella presenta las relaciones de dominación y aun de violencia de género que integra aspectos micropolíticos en su aprehensión de la represión. El remate de la secuencia muestra al mismo policía disparándole un tiro en la cabeza a uno de los manifestantes representados como bebés. La dimensión generacional del conflicto se transparenta en esta secuencia: el policía aparece como padre del bebé que va a ejecutar fríamente al final del corto.





- 21 «Las armas del pueblo», fragmento dirigido por Eliseo Subiela, se presenta bajo la forma de unas instrucciones de uso para armar bombas molotov. Nuevamente se trabaja con el contrapunto y la complementariedad entre imagen y banda sonora: con el trasfondo de una conocida canción «Gracias a Dios» de Palito Ortega, se muestran imágenes de un chico que transporta una botella destinada a transformarse en molotov. Subiela recuerda el efecto de hilaridad que producía en el público ese uso desfasado de los códigos del lenguaje publicitario televisivo y la canción comercial en un documental militante durante las proyecciones, evidentemente clandestinas, de la película¹⁴. La heterogeneidad enunciativa y genérica de los bloques es perceptible: el informe y el relato humorístico alternan con las instrucciones de uso y la ficcionalización de la voz del obrero que aparece en el último corto, dirigido por el director desaparecido durante la dictadura de 1976-1983, Pablo Szir. Puede decirse que, con menos despliegue experimental en las tomas o en el efecto collage del montaje que *La hora de los hornos*, esta película militante y profundamente coyuntural tampoco renuncia a la variedad de recursos formales y expresivos que permiten evitar la solemnidad excesiva y dejan transparentar algo de las expectativas que generaron las grandes movilizaciones populares del 69.
- 22 La película de Getino y Solanas dedica un capítulo de su primera parte a la dependencia y el neocolonialismo cultural. La frivolidad, el elitismo, y los signos de extranjería marcados con el signo de la moda quedan estigmatizados en este capítulo. Los planos se detienen en la vestimenta, el maquillaje y las actitudes de los jóvenes participantes de un *happening*. Un montaje rápido, técnicamente audaz e inscripto él mismo en los procedimientos de fragmentación y collage heredados de la vanguardia vincula la modernidad estética del Di Tella con una cultura cosmopolita y colonizada en la que se incluye al cine de Hollywood y su *star system*, los superhéroes de la historieta americana, el rock en inglés, la alta cultura francesa y europea, las revistas de actualidad, la moda. La secuencia se cierra con un trabajo de contraste entre la banda sonora y la filmación: las imágenes documentales de las víctimas de un bombardeo en Vietnam son acompañadas por las prolongadas risas de una joven (1h16' y ss.). La duración de esta secuencia y el intenso ritmo del montaje apuestan a producir una incomodidad creciente en el espectador.
- 23 Las referencias culturales de la película la inscriben decididamente, en cambio, dentro de las pautas del arte de su tiempo: la cita de *Tire dié* de Fernando Birri (1958) se presenta como homenaje de los cineastas jóvenes al maestro de la Escuela Documental de Santa Fe.

La cita de los trabajos del artista plástico y muralista Ricardo Carpani, como el afiche del retrato de Felipe Vallese (Parte 3, 21'57''), remiten al arte militante contemporáneo a la filmación de la película, producido por una nueva generación de creadores. La propia estética de la película está atravesada por ese arraigo a una modernidad artística radical.

- 24 *Argentina, mayo de 1969. Los caminos de la liberación* acuerda un lugar mayor al componente generacional del nuevo actor político que emerge en los 60, allí donde la película de Solanas y Getino apostaba más bien a reforzar la continuidad y la transmisión entre las generaciones propiciando una memoria de la resistencia peronista. En *Argentina, mayo de 1969*, que pone en escena la alianza obrero estudiantil de las revueltas de mayo, el carácter juvenil de los manifestantes aparece, como se ha visto más arriba, claramente expuesto. La ruptura cultural y sociológica entre la generación de los padres y la de los hijos también se insinúa en la sensibilidad manifiesta a las normas de dominación de género o en la elección de temas musicales como *La era está pariendo un corazón* de Silvio Rodríguez, uno de los representantes más jóvenes de la Nueva Trova Cubana a finales de la década del 60.

Desplazamientos teológico-políticos

- 25 La novela moderna tolera mal la inflexión épica. El Quijote está ahí para proclamarlo. La cesura entre el héroe y un mundo del que, según la célebre fórmula lukacsiana, los dioses han desertado¹⁵, la alejan de aquel poema de una comunidad cuyos valores el héroe encarnaba ejemplarmente. En todo caso, como lo recuerda Jacques Rancière al releer precisamente al crítico marxista, puede pensarse que la novela, en tanto expresión de un arte romántico de raíces cristianas, va a estar igualmente marcada por la búsqueda individual de un absoluto al que, aunque retirado del mundo, no se deja de aspirar. Sólo que rompiendo, como lo hace la escritura evangélica, con el principio clásico del decoro que exigía un estilo noble para personajes nobles y reservaba un tratamiento bajo y cómico para personajes populares, el género trata con igual gravedad –o con igual comicidad– todos los temas y todos los personajes. Y paralelamente recurre a una economía figural de matriz bíblica que permite reconocer otras escrituras en la escritura presente, y convertir a la actual en anticipo de nuevos cumplimientos. Ya sea desplegado en el tiempo, ya vuelto inmanente como espera imposible de un absoluto, el modo apocalíptico se reactiva en la novela moderna permitiendo pensar una vez más el «sentido de un final»¹⁶.
- 26 Mucho más cerca de los tiempos que nos ocupan y de sus dilemas, *Megafón o la guerra* de Leopoldo Marechal planteaba el mismo problema, integrado en un plano metaficcional al cuerpo de la novela: a saber, cómo conciliar la tensión entre lo épico y lo novelesco, constitutiva del género, con las nuevas exigencias de ejemplaridad que estaban reclamando las batallas que ya no eran sólo celestes sino muy terrenas. Las urgencias de los combates de la Argentina del onganiato y el peronismo proscrito exigían, a los ojos del poeta narrador y de sus personajes, la resurrección del Héroe¹⁷. La de su homónimo literario, en cambio, resultaba tarea mucho más ardua: la ejemplaridad de los héroes de la novela, hijos del Quijote, ya no puede seguir la vía de la *imitatio* sin integrar la dimensión –cómica– de la caída.
- 27 Y así es como la narrativa de Marechal está atravesada por lo que sus novelas llaman la cuerda humorística y la cuerda poética, en *Adán Buenosayres*¹⁸, o la cuerda floja entre lo sublime y lo ridículo, en *Megafón*¹⁹. En este sentido, como lo señala con justeza María

Teresa Gramuglio²⁰, la mezcla entre lo alto y lo bajo en Marechal es de raíz cristiana. Los protagonistas de sus novelas, por otra parte, son personajes crísticos de la prueba y la pasión que no dejan de recordar la figura, dominante en el final de la década, del Che. Sus destinos, ligados al sacrificio, están inscriptos en un plan de Autor que los convierte en reedición de otros que los precedieron y figura de otros nuevos que vendrán. Los bíblicos terrores de Adán al recordar la sentencia del Apocalipsis, «*sicut liber involutus*»²¹, siguen declinándose en sus dos novelas siguientes, mucho más marcadas por la referencialidad histórica que *Adán Buenosayres*: el narrador protagonista de *El banquete de Severo Arcángelo* es uno de los elegidos para integrar la nueva Arca. Megafón, doble héroe de batallas terrestres y celestes, es sacrificado como Cristo pero también despedazado como Orfeo, que lo prefiguraba, así como él mismo prefigura el advenimiento de héroes de las batallas libradas por «las nuevas y tormentosas generaciones que hoy se resisten a este mundo con rebeldes guitarras o botellas molotov», en tiempos que anuncian «movimientos de parto»²². El soplo épico se reintroduce en la novela pero no proviene, aquí, de una concepción del héroe como manifestación asintomática de los valores de la comunidad. Las quijotescas caídas de los héroes marechalianos no son más que momentos de un recorrido que reintegra la ejemplaridad a través de la perspectiva escatológica. El héroe ocupa y acepta asumir el lugar que le está reservado en el cumplimiento de un tiempo orientado hacia un cierre: fin del mundo, o de un mundo al menos, pero también promesa de redención²³. La constante apocalíptica recorre enteramente la narrativa de Marechal.

- 28 Dos años después de *Megafón o la guerra*, en 1972, Paco Urondo escribe *Los pasos previos*. Alejada de toda preocupación teológica, o de toda preocupación por conciliar lo sagrado y lo secular como podía ser el caso en la escritura de Marechal, esta novela se interna en los medios militantes, intelectuales, artísticos de la Argentina de su tiempo. Se presenta, a su vez, como una novela militante en la que actores individuales y un actor colectivo, el «pueblo», participan en un mismo proceso histórico cuyo desenlace, puesto en el futuro, aparece designado elípticamente a través del título y anunciado en el relato de los acontecimientos insurreccionales de 1969, en especial del Cordobazo.
- 29 Nada de guerrillas metafísicas, ya: formaciones políticas, documentos militantes y denuncias concretas en la ficción. La pluma se ha puesto al servicio del combate político y la prosa se quiere útil y eficaz. Una renovada tensión hacia lo referencial hará que se empleen términos como «realismo» o «nuevo realismo» para caracterizar este tipo de novelas a menudo híbridas o francamente testimoniales. Pero el desvío con respecto al sistema de géneros instituidos y la explotación de procedimientos formales herederos de las búsquedas estéticas de las vanguardias del siglo XX, alejan esta tensión referencial de los oficiales derroteros del realismo socialista. El trabajo con los formatos del cine no es, por otra parte, ajeno a la producción de Urondo que, además de poeta, dramaturgo y narrador, ha sido también guionista de películas como *Pajarito Gómez, una vida feliz* (1965). Y, de hecho, no es posible desvincular este libro de Urondo de propuestas cinematográficas como las del Grupo Cine Liberación de Fernando Solanas, Octavio Getino y Gerardo Vallejo quienes, desde 1966, vienen planteando la necesidad de superar la oposición entre un cine de denuncia e intervención y la exigencia de innovación formal como lo muestra, de hecho, la filmación de *La hora de los hornos*²⁴.
- 30 Lo cierto es que entre *Megafón o la guerra* y *Los pasos previos*, dos novelas tan cercanas en el tiempo media, en realidad, una fractura que conduce, a finales de la década del 60, a una nueva jerarquización de los géneros y prácticas artísticas²⁵: la novela hispanoamericana, consagrada durante los 60 en medio del fenómeno editorial del «boom», pierde sus

privilegios a partir de finales de la década. Sobre todo la ficción heredera de la gran corriente del modernismo literario del siglo XX, sofisticada y experimental, que domina la década anterior. El testimonio, la poesía y la canción de protesta, el cine documental pasarán a ser los géneros y medios de intervención privilegiados en el combate político directo durante el transcurso de los 70²⁶. Un año después de escribir *Los pasos previos*, Urondo realizará, precisamente, la entrevista a los sobrevivientes de la masacre de Trelew que servirá de base a *La patria fusilada*.

- 31 ¿Pero qué es lo que estos nuevos formatos –el testimonio, el cine documental, la poesía política– traen a esta novela? ¿Qué de las viejas relaciones, reactualizadas, entre vanguardias políticas y esa línea de las vanguardias artísticas o intelectuales que encarnan figuras como Bertolt Brecht o reclaman figuras como Walter Benjamin para el arte en la era de la reproductibilidad técnica, permite, entre otras cosas, hacer una tirada de varios miles de ejemplares suplementarios para los discursos de Ongaro o las investigaciones de Walsh y Barraza? A diferencia de lo que sucederá en este momento con Walsh, Urondo no renuncia a la ficción sino que elige disponer las secuencias ficcionales junto a relatos factuales en un montaje que crea una sintaxis nueva y una mutua contaminación de la ficción y el documento. Como lo hace en el cine, para el mismo momento aproximadamente, la película de Raimundo Gleyzer, *Los traidores*, de 1973.
- 32 En primer lugar, la hibridación genérica le permitirá a la novela de Urondo encontrarle una puerta de salida al problema de la resistencia del género novelesco a la inflexión épica: a través de la introducción del documento se logra, en efecto, articular lo particular de los destinos de los personajes con los derroteros de un sujeto colectivo que se manifiesta de manera privilegiada en el Cordobazo y otras revueltas del 69, cuyo relato está a cargo de los segmentos documentales del capítulo séptimo. La retórica heroica puede ser incorporada al cuerpo textual a través de la introducción de géneros discursivos de la oratoria como por ejemplo en el discurso en el que Ongaro habla del «formidable sacudimiento que recorre todo el país» en términos de una gesta colectiva y guerrera:
- Sobre la sangre de los muertos de Corrientes, Rosario Tucumán y Córdoba, sobre la resistencia de petroleros, gráficos, ferroviarios, trabajadores de la carne, metalúrgicos, mecánicos del interior, unidos con los estudiantes, la Iglesia de los pobres, con los argentinos que sienten y viven el dolor de nuestra tierra se está constituyendo la unidad en la lucha.²⁷
- 33 El montaje de secuencias ficcionales y documentales vuelve más tolerable la presencia de la retórica heroica en la novela. O contribuye en todo caso a alejar la estilización paródica y la distancia irónica hacia las que un narrador novelesco amenaza con deslizarse a cada instante.
- 34 Pero existe un segundo elemento a tener en cuenta a la hora de vincular secuencias factuales y ficcionales: el común recurso a la estructura de la prueba y el tiempo de la escatología. Ya no se trata aquí de guerrillas metafísicas, como en la novela de Marechal. Es cierto. Y sin embargo, la militancia se dice en buena medida con el lenguaje de las Escrituras y se inscribe en un tiempo que es a la vez histórico y mesiánico, que pone en un mismo horizonte final –o absoluto–, como se observará claramente en la poesía ulterior de Juan Gelman, *Revolución y redención*²⁸.
- 35 *Los pasos previos* está organizada como un compuesto de capítulos ficcionales y documentos militantes, fundamentalmente narrativos, pertenecientes a autores diversos y claramente indicados: los relatos de Rodolfo Walsh y los discursos de Raimundo Ongaro,

la investigación de Pedro Leopoldo Barraza sobre el «caso Vallese» proponen un abanico de géneros del discurso político y/o periodístico: la pieza de oratoria, el informe, la entrevista, la investigación periodística, ficcionalizada a través de la reproducción de diálogos o discurso interior reconstituido.

- 36 El montaje entre estos dos tipos de secuencia es abrupto; no se busca motivar la introducción del documento, aunque la regularidad de su ubicación en el comienzo de cada capítulo genera un ritmo y una expectativa de lectura. Las fronteras entre relato factual y relato ficcional se trazan con nitidez a través de diversos recursos. Del capítulo dos al capítulo siete, las páginas iniciales relatan sucesivamente la creación de la CGTA en 1968, en un contexto de conflictividad social acrecentado por el onganato, el secuestro de Felipe Vallese en 1962 seguido del encarcelamiento y tortura de sus familiares, hasta llegar a las revueltas de 1969, contadas como gestas populares. La tipografía subraya la delimitación: letra más chica, indicación escrupulosa de fuentes en nota al pie. Las secuencias documentales vienen por otra parte a interrumpir la numeración consecutiva de los subcapítulos que conforman cada capítulo y que se continúa de uno en otro. Una disrupción cuyo enlace habrá que leer en la sintaxis creada por el montaje y que genera una «puesta en relato» del material documental.
- 37 Ya que, a pesar de la separación manifiesta de ese cuerpo extraño que es el documento, la contaminación entre ambos tipos de secuencia es permanente. Así *Los pasos previos*, por ejemplo, comienza con una «Introducción» y concluye con un final doble: un «Epílogo» heredero de las formas más canónicas de la novela y una «Conclusión» procedente más bien de los géneros del discurso argumentativo o didáctico. Ambos presentan un carácter estricta y casi destacadamente ficcional ya que el primero contiene un relato de tono onírico que incluye una secuencia de reescritura paródica del teatro clásico español. La segunda reproduce un diálogo entre Palenque, uno de los personajes, y un taxista porteño. Aun así, tanto la ambivalencia del término «Introducción» como la duplicación del final refuerzan la asunción del carácter híbrido de la novela que enlaza ficción y documento, discurso literario y discurso argumentativo, firma de autor y autoría colectiva. Puede decirse incluso que la hibridación y la duplicación en tanto principios constructivos de la novela, para decirlo con un lenguaje formalista, aparecen mencionados en el final de la Introducción misma. Mateo ha tenido un sueño en el que se le acusa de haber «cometido el pecado de Alejandría». Las reflexiones sobre su posible interpretación llevan a la siguiente conclusión: «el sueño podía ciertamente describir la ambigüedad genérica de los dualistas o de los desclasados y Mateo, si algo no podía negar, era esta doble condición. Sí, era posible: en la ambigüedad, en la escisión, en la diversidad, en la esquizofrenia, podía estar la clave» (15). Desplazadas al personaje, estas palabras situadas en el umbral trazado por la Introducción caracterizan con rara precisión la apuesta poética de la novela.
- 38 Existe, sin embargo, una comunicación más fundamental entre secuencias documentales y ficcionales: combinando usos seculares y religiosos, ambas series componen variaciones en torno a la figura del testigo y al acto de dar testimonio. Más claro en la segunda, que recurre directamente a las Escrituras para pensar la acción –y la Pasión– militante, este rasgo se hace extensivo a los documentos gracias al montaje. A través de este procedimiento, estas piezas de género testimonial dejan de funcionar como meros anclajes referenciales del relato ficcional. Si los destinos particulares de los personajes se explican, como decíamos, por los derroteros de la vida colectiva, los documentos –que se acercan más a lo contingente de la crónica histórica aristotélica– adquieren una

inteligibilidad muy superior cuando quedan integrados en una fábula que los propone como un momento en el desarrollo de un tiempo orientado hacia un desenlace. Esta es la matriz que guía la lectura más corriente del título de la novela: los tiempos presentes están ordenados hacia un futuro que los define como «previos». Y que al mismo tiempo los saca de la mera cronicidad, como decíamos en el comienzo de este trabajo, transformándolos en momento significativo, en etapa o *kairos* en relación con el final.

- 39 En efecto, ni el secuestro de Felipe Vallese y su familia –testigos y testimoniados– ni, por otra parte, las revueltas del 69, se entienden a partir de su muda contingencia. Su inteligibilidad viene de un ordenamiento temporal que convierte al primero en figura de la prueba (el testigo es aquí mártir: cuerpo y relato sirven, ambos para dar testimonio) y a las segundas en figura de lo porvenir. La economía figural transforma, en efecto, el acontecimiento en anuncio, promesa o primer jalón de una liberación futura. El relato ficcional teje eficazmente las mallas de esta lectura: es él, desde esta perspectiva, el que enmarca y no el que es enmarcado, o contextualizado, por el material documental. Pero todo esto exige una lectura más detallada.
- 40 El primer recurso para lograr esta inscripción del presente en una perspectiva escatológica es la referencia bíblica: los cuatro militantes latinoamericanos centrales llevan los nombres de los evangelistas: Lucas (uruguayo), Juan (brasileño), Mateo y Marcos (argentinos). La «Introducción» de la novela los presenta de entrada juntos, e insiste en destacar la serie de lo religioso o de lo sagrado a través de la metáfora que caracteriza al militante Marcos como «iluminado» (14). Un quinto personaje evangélico es Simón: el artista cuya partida del país se narra en el «Epílogo». Después de los entierros y la represión que sigue a los hechos de 1969, este personaje –figura de artista comprometido que hasta el momento ha sido muy crítico con respecto a quienes se exiliaban– decide marcharse «porque nos van a matar a todos» (376). La respuesta del militante Palenque ante este anuncio, se sitúa entre el mandato –«Contá: hacé lo que hacían Marcos y Juan, lo que hacen Lucas y Mateo: contá» (378)– y el relato visionario –«será necesario» (378)–. Lucas refiere, por otra parte, fragmentos de las Escrituras en distintos momentos de la novela. Así, entre otros ejemplos, cita el capítulo 6, versículo 18 del evangelio de San Lucas, reforzando por otra parte la identificación entre el militante y el apóstol. La relación entre temporalidad escatológica e inteligibilidad aparece claramente en esta referencia: «Recordó Lucas que, a partir de ese momento, se llegarían ‘a él todos’, para abrir ‘el sentido’, para que se entendieran». Y así, no serían en vano los martirios de «los que eran atormentados por espíritus inmundos: y eran curados» (344).
- 41 Analizando los usos de la palabra «testigo», Giorgio Agamben²⁹ recuerda su doble origen latino: si el «testis» era quien, tercero entre las partes, podía dar testimonio de ellos ante una instancia judicial, el «superstes», en cambio, era quien había atravesado una prueba y había sobrevivido para contarla. Un tercera figura del testigo es la que coincide con la versión griega del término: el término griego para testigo –recuerda siempre Agamben– es «*martis*» y en la patrística, el mártir es quien muere dando testimonio de su fe³⁰.
- 42 De un modo u otro, estas tres acepciones se ponen en juego en *Los pasos previos*. En la ficción –Simón– o en las secuencias documentales –Walsh, Barraza, Urondo–, periodistas y escritores, investigadores y militantes, escriben para denunciar e impedir que se archive lo que se quiere sacar a la luz: la desaparición de Felipe Vallese y la prueba a la que se ven sometidos sus familiares en los interrogatorios y la tortura. También dan testimonio de lo que pasa, de los hechos de estos nuevos apóstoles cuyos nombres se exhiben en la ficción, de las luchas, los movimientos insurgentes, la represión.

- 43 Dentro de este esquema se puede destacar la manera como se reactiva la visión según la cual los mártires son testigos a través del martirio mismo. Como muy bien lo intuye el breve artículo de Angel Rama de 1977 que hoy prologa la edición de *Los pasos previos*, la figura del «justo, del cordero del sacrificio que avanza hacia la fatalidad» (10) se sobreimprime a la del «alzado en armas» (10). En un trabajo anterior hemos podido ver³¹ cómo la explotación de la equivalencia entre la guerra y el juego abría la puerta a una resacralización del tiempo de la guerra revolucionaria: sobreimprimiendo en el tablero del espacio urbano los movimientos de los jugadores del «Vigilante y el Ladrón», de «la Guerra» (391) al que se entregan guerrilleros y fuerzas de seguridad, se recorta un tiempo paralelo al de la vida diaria. Los jugadores adoptan, por otra parte, «nombres de guerra» e identidades falsas –o ficticias– que les permiten establecer alianzas transhistóricas entre el militante y el apóstol o entre el militante y el conspirador revolucionario de Mayo de 1810, gracias a dos referencias a la Jabonería de Vieytes estratégicamente ubicadas en el *incipit* (13) y en el *excipit* (390). Su acción, pero también su pasión, repite las de otros justos y otros corderos del sacrificio, pero figura también –y sabemos hasta qué punto esta novela que refiere la historia del primer desaparecido argentino puede leerse como premonitoria– los destinos de otros que vendrán hasta que lo que estaba escrito se cumpla.
- 44 *Los pasos previos* es una novela escrita en 1972 y publicada por primera vez en 1974. Entre estos dos años media un abismo que va de la euforia de los movimientos insurreccionales de 1969 a Trelew y Ezeiza, de la expectativa de la revolución cercana a la preparación de una represión sin precedentes. No sabemos –y sería un trabajo que merecería la pena llevar a cabo a partir de archivos y manuscritos– qué cambios pudo haber entre la primera versión final de la novela y su publicación efectiva. Lo cierto es que el tono del relato, su cierre con la doble preparación a la diáspora y el martirio, ya no parece corresponder al momento de euforia que supuso la amnistía dictada por Héctor Cámpora en mayo de 1973, con la salida triunfal de los presos políticos de la cárcel de Devoto. Sus representaciones dominantes responden más bien a aquel momento en el que, como lo describe Ana Longoni, la íntima certeza de una derrota generalizada coexiste en los militantes con la exigencia de llevar su acción hasta el final en una suerte de elección ética fundamental³². Cabe preguntarse, no obstante, si esa lógica sacrificial responde exclusivamente al curso de los ominosos acontecimientos históricos que van de Trelew a la acción impune de la Triple A pasando, por supuesto, por la masacre de Ezeiza o si más bien, precediéndolos, genera una inteligibilidad y un sentido pleno hasta para la propia derrota y aun del exterminio.
- 45 El relato apostólico que inscribe el tiempo histórico en el tiempo mesiánico –común a las novelas de Marechal y Urondo– parece, en todo caso, ser constitutivo de ciertas figuras de la militancia que dominan los sesenta y primeros setenta. Ordena también uno de los aspectos de la literatura testimonial, la del relato del martirio, como uno de los ejes de continuidad entre la narrativa de la predictadura y la postdictadura. Este modelo no parece limitarse al ámbito de las artes sino atravesar un vasto campo de narraciones, estéticas o extraestéticas, sobre la militancia.

Mediaciones del presente en dos relatos de política-ficción

- 46 *Diario de la guerra del cerdo* e *Invasión* no solo tienen en común el nombre de Adolfo Bioy Casares, autor de la una y co-autor del argumento de la otra, junto con Jorge Luis Borges y Hugo Santiago. También comparten, a pesar de sus diferencias, un modo de acercamiento elíptico a la referencialidad y una adscripción a la tradición de los géneros de la especulación política. Ambas incluyen ya en su título un ejercicio de nominación de ese acontecimiento: guerra e invasión.
- 47 La primera anuncia su adscripción al género del diario y desvía irónicamente sus códigos a través de dos estrategias, fundamentalmente: la información sobre las fechas es particularmente inútil para situar este enfrentamiento en el tiempo histórico. Falta, justamente, el año que permitiría anclar referencialmente el acontecimiento, fijarlo a un momento histórico y político preciso. Los marcadores temporales –y espaciales– son minuciosos, en cambio: el diario empieza con el relato de lo sucedido entre el 23 y el 25 de junio en la ciudad de Buenos Aires. La última fecha indicada es el 1° de julio y el relato se prolonga en fragmentos que cuentan lo sucedido «pocos días después». Este último bloque tiene una función de epílogo: transcurre ya en un tiempo en el que la guerra empieza a ser postguerra y la plaza vuelve a ser «un hervidero de viejos»³³. El segundo gran desvío de las pautas genéricas del diario de guerra es que ninguna voz narrativa, por descriptiva que esta se proponga ser, asume la experiencia vivida en primera persona, y las indicaciones de fechas, características del formato del diario, coexisten con una división en capítulos que remite discretamente a una instancia narradora o autoral cercana a las de la ficción literaria más que a la de la escritura del testimonio de lo vivido.
- 48 Como la escritura del diario se emparenta menos con la temporalidad del relato de una historia pasada que con la «actualidad», la guerra no se nombra desde las primeras páginas. Se habla de ella por primera vez ya avanzado el diario, cuando uno de los personajes, para sorpresa de su interlocutor, se refiere a «esta guerra» (26). El régimen de la actualidad, la creación del acontecimiento en los medios, se expone al atribuir a la guerra un nombre variable que se va fijando con el correr de los días, guerra al cerdo, según *Ultima hora*, guerra del cerdo, Cacería del búho, según el diario *Crítica* (85). Y que esta construcción es una versión que los propios personajes discuten: «Lo que me fastidia en esta guerra al cerdo –se irritó [Vidal] porque sin querer llamó así a la persecución de los viejos– es el endiosamiento de la juventud» (94). Efectivamente, búhos y cerdos designan uno solo de los polos enfrentados: los viejos. La definición del acontecimiento guerra es irónica si se la confronta con los acontecimientos narrados, marcados por la disimetría: en vez de dos ejércitos en pugna, los viejos son atacados individualmente por bandas de jóvenes. El término de víctimas les corresponde más que el de enemigos y el nombre de pandillas corresponde mejor a los «saltarines y ululantes muchachones armados de palos y hierros» (11) que el de ejército.
- 49 La propia animalización de la víctima refuerza el efecto de disimetría al remitir a la caza y la persecución más que al enfrentamiento de dos bandos en pugna: «La muchachada hace de cuenta que sale a cazar peludos y nos caza a nosotros» (124), se lamenta un conductor de taxi. Y la novela trae en boca del mismo conductor, atravesada por el humor, una referencia fundamental para entender la apuesta política de la novela, cuya guerra propone vínculos con la empresa de exterminio de la Alemania nazi y más ampliamente

con el auge del fascismo en Europa: «¿Por qué no lo llevan [al viejo] a un lugar como la gente y lo exterminan con métodos modernos?»(124).

- 50 Estas operaciones discuten la propia definición de los acontecimientos narrados como guerra. Irrumpen de hecho sin que se sepa muy bien cuáles son sus causas. Su desarrollo mismo se amalgama con lo biológico: reproducen la curva de una epidemia. El brote comienza con algunos casos aislados, se generaliza hasta llegar un punto máximo de desarrollo y se produce luego la brusca disminución y desaparición del fenómeno, tan inexplicada como su inicio. A pesar de la peripecia que afecta al personaje de Vidal, que encuentra el amor y la dicha y aun cierta forma de rejuvenecimiento, el marco inicial y final de la guerra muestra que nada ha cambiado, al menos para esta comunidad: el diario comienza y termina con una inofensiva partida de truco (7), guerra domesticada bajo la forma de un juego de naipes, y de la misma manera termina (192). Para reforzar este recurso, Vidal se cruza al salir con unos chicos que están también jugando, «a los corresponsales de guerra» (189).
- 51 Pero aunque no explica los sucesos narrados en función de coordenadas histórico-políticas, esta dimensión subtiende el conjunto del relato. El ejemplo más claro de este anclaje es la referencia al presidente Farrell, desde el *incipit*, aunque en la ficción se llama Arturo y no Edelmiro, y a los «Jóvenes turcos»³⁴, liderados por Perón, que dieron su apoyo a Farrell en el momento del derrocamiento de Pedro P. Ramírez. ¿Por qué no situar claramente entonces la Guerra del cerdo entre los años 1944-1946? ¿Por qué transformar el nombre propio del antiguo presidente? La temporalidad ficcional amalgama en realidad épocas, procesos políticos y «juventudes» diversas, como puede verse en el siguiente fragmento: «Vidal pensó que la barrera entre las generaciones era infranqueable. Después recapacitó: 'No hay tal barrera'. La culpa de todo la tenía la doctora psicóloga, la señorita que oficiaba de profesora y oráculo del muchacho; o si no, Farrell y sus jóvenes turcos» (76). El fragmento condensa tres temporalidades: los 60, los 40 y los primeros años del siglo, vinculados por momentos de emergencia de movimientos juveniles.
- 52 El clima cultural de los 60 se reconoce a través de referencias a tipos y saberes de épocas (mención de la psicóloga, novia de Isidorito, de sociólogos en otros momentos de la novela³⁵), la visibilidad algo caricaturesca de la figura del estudiante³⁶, la propia mención del tópico de la fractura generacional del que deriva, hiperbólicamente, la historia narrada. Como trasfondo se dibuja la juventud de los años cuarenta y su papel en los movimientos nacionalistas de inspiración fascista, especialmente en la brutalidad hacia los débiles y el funcionamiento en pandillas. Por último, como telón de fondo lejano, y no obstante operativo en las mallas significantes de la escritura, otro movimiento nacionalista juvenil de comienzos de siglo, el de los jóvenes turcos que comenzó a gestarse en círculos del estudiantado y de los cadetes militares, vinculado, a pesar de su origen reformista y modernizador, con fenómenos de violencia política de masas: bajo su gobierno se produjo, en efecto, el genocidio armenio.
- 53 Este es el terreno en el que *Diario de la Guerra del cerdo* construye la definición de su guerra a finales de los años 60, pensándola más bien como emergencia cíclica de la barbarie cuyas justificaciones históricas o políticas son frágiles. Este relato elimina un sustrato narrativo fuerte que le dé sentido a la guerra en relación con un pasado que la explica y un futuro que la justifique, aunque solo sea como mal necesario. Se coloca así en las antípodas del llamado a la guerra revolucionaria, a la guerra popular o a la guerra de

descolonización que domina la narrativa política de la izquierda radical de finales de los 60. Y en tal sentido constituye, a su manera, una intervención política.

- 54 También *Invasión* de Hugo Santiago funciona a partir de la elipsis de la referencialidad histórica. Como bien se ha señalado y como lo analiza con pertinencia Gonzalo Aguilar comparando y confrontando el film de Santiago con *La hora de los hornos*, *Invasión* se caracteriza por un «uso no pedagógico de la alegoría como forma narrativa»³⁷. Esta dimensión alegórica es perceptible desde los primeros segundos del film, a través del encadenamiento de los planos: un plano fijo de una ciudad que podría ser Buenos Aires, seguido de una secuencia en la que un personaje de sombrero que avanza en la noche y un cartel que sitúa la acción en 1957 en la ciudad de Aquilea. Entre Buenos Aires y Aquilea los vínculos se crean a través de la familiaridad de las escenas urbanas y la vestimenta del personaje encarnado por Lautaro Murúa. Pocos minutos más tarde, un mapa de la ciudad toma los contornos del de la Capital Federal (4'45"). El año 1957 saca la diégesis de la actualidad de los años finales de la década del 60 y, en particular, del clima insurreccional intensificado tras la llegada de Onganía y de su Revolución Argentina al poder. Y sin embargo ambas indicaciones se ven en algún momento de la película socavadas por indicios contradictorios: si el cartel inicial anuncia el año 1957, un plano de la biblioteca se demora en la tapa de *El hacedor* de Jorge Luis Borges, publicado, como se sabe, en 1960, en el inicio de la década. Del mismo modo, en la entrada del estadio un cartel publicitario trae a la película el nombre, en grandes letras, de la ciudad de Buenos Aires:



- 55 Los dos bandos, que carecen de referencialidad histórica precisa, se van definiendo poco a poco a través de códigos vestimentarios y cromáticos específicos: trajes oscuros y sombrero de fieltros en los mayores, ropa civil de ciudad relativamente joven se oponen a los trajes e impermeables claros, uniformizados. La serialidad y el anonimato afectan la vestimenta de los invasores y llevan el relato a las fronteras de la ficción especulativa. Los objetos de la sala de interrogatorio de los invasores llevan también la marca de una tecnología de reminiscencias distópicas: máquinas de escribir, teléfonos claros, pantallas de televisor encendidas.



- 56 El enfrentamiento final muestra las fuerzas en conflicto: avionetas, botes de goma y coches claros, uniformes también, contrastan con las filas de camiones desvencijados y caballos criollos. Los ejércitos en presencia se presentan metonímicamente a través de estos pertrechos.
- 57 El modelo de la invasión y la resistencia sobre el que se funda la película se afirma como una dinámica que atraviesa las generaciones. Más que las razones de la guerra, se describe su lógica y, en tal sentido coincidimos con Aguilar en afirmar que la película evita proponer las claves de un desciframiento contextual y que, en este sentido «postula la alegoría como única realidad consistente»³⁸. La concepción borgeana de las ficciones, y no solamente literarias sino políticas, se hace presente aquí: la lógica de «El simulacro» hacía que tanto el viudo apócrifo como el supuesto original, tanto la muñeca rubia como Eva, fueran personajes de un mito político. Pero, al igual que las literarias, estas ficciones políticas imponen a sus personajes una suerte de destino, tienen efectos concretos sobre lo real. La guerra de *Invasión* no anula el referente, tiende hacia él indefinidamente, como el mapa de la ciudad de Aquilea tiende indefinidamente al mapa de la ciudad de Buenos Aires.
- 58 Algunas constantes semánticas pueden así identificarse en la película de Hugo Santiago, que escapan a la definición de una pura lógica ficcional de enfrentamiento entre colectivos, por así decirlo, desligados de todo universo referencial. La primera opone el universo ficcional de los invasores, global y cosmopolita, con rasgos claros de adscripción al capitalismo moderno, y el universo ficcional de los resistentes, local, criollo incluso o porteño, teniendo en cuenta la construcción de los personajes de Don Porfirio y Julián Herrera. En su primera aparición, Don Porfirio es presentado con sombrero de fieltro y poncho, en el marco de un tradicional boliche (6'51'') que funciona a la vez como bar y como almacén. Los resistentes defienden Aquilea del cambio, encarnado por la imposición de un producto desconocido, pero no parecen proponerlo ellos mismos. Su tiempo está más orientado a la preservación de un orden civilizatorio existente aún pero en vías de desaparición, que a la construcción de un nuevo orden social.
- 59 El segundo eje semántico es el que organiza la relación intergeneracional. Dos generaciones coexisten en las filas de los resistentes, bajo el liderazgo común de don Porfirio. A la primera pertenece Julián Herrera (Lautaro Murúa), hombre de traje y

sombrero, héroe individual presentado a partir de códigos del cine de género, policial o de espionaje. Irene (Olga Zubarry) encabeza por su parte un grupo de jóvenes. El relato concluye con el acto de transmisión que inscribe el modelo invasión/resistencia en una línea temporal. Don Porfirio transmite el mandato de resistencia a los jóvenes del Sur tras la muerte de Julián Herrera: «Ellos ya están adentro. Ahora la resistencia empieza. Ahora les toca a ustedes, los del Sur» (2h 00'17"). «Yo estoy viejo para estas patriadas» (1h57'21"), había afirmado ante el espejo pocos minutos antes. Uno de los jóvenes, interpretado por Lito Cruz, pronuncia la última frase de la película al recibir un arma de manos de Irene: «Ahora nos toca a nosotros, pero tendrá que ser de otra manera» (2h 01'09"). Esta frase final abre el relato a un futuro inmediato que no se postula solamente como continuación sino que anuncia también un cambio de intensidad y el protagonismo de un nosotros juvenil dentro del vasto colectivo de la resistencia.

Palabras de cierre

- 60 En torno al año 1969 argentino, hacia el final de la década en todo caso, la guerra suscita numerosos relatos, tanto de parte de quienes afirman la autonomía del campo estético como de quienes aspiran a diluir su práctica en actividades de propaganda o de contrainformación. Si podemos considerar que parten de un zócalo común, una trama del tiempo compartida que puso a la guerra en un lugar central de la concepción del cambio, revolucionario, civilizatorio, generacional, también constituyen respuestas e intervenciones precisas.
- 61 Estos diversos relatos de guerras piensan en primer lugar las relaciones entre al arte y la acción política. El cine militante, heredero de las vanguardias históricas –artísticas y políticas– vuelve a apostar por la disolución del arte en la vida como lo muestran estas palabras del artista plástico Roberto Jacoby, compartidas por toda una franja radical del campo cultural: «se acabó la obra de arte porque la vida y el planeta mismo empiezan a serlo»³⁹.
- 62 Leopoldo Marechal y Paco Urondo construyen la figura del combatiente (militante o soldado) a partir del problema quijotesco de la encarnación de una ficción. Resacralizan de esta manera el personaje novelesco –no sin numerosas reflexiones metanarrativas en el caso de Marechal– reintroduciéndolo en una trama del tiempo histórico pensado a partir del modelo de la temporalidad mesiánica: el paradigma apocalíptico en Marechal y el modelo apostólico de la militancia, en Urondo, modelan sus universos ficcionales. ¿Pero hasta qué punto esa concepción de la configuración del tiempo no modeló, borgeanamente, las propias opciones existenciales y la propia concepción del tiempo de la subjetividad revolucionaria en los 60-70?
- 63 Aparentemente muy lejos, y no tanto entonces, *Invasión* propone un régimen alegórico en el que el anclaje contextual o referencial nunca se concreta. La lógica misma de la ficción impone su orden, su inteligibilidad, a un real en perpetua retirada, que sin embargo sufre sus efectos: el tiempo presente como tiempo de resistencia a la invasión, a la amenaza, rige el destino de los personajes, que interpretan sus roles generación tras generación. El futuro se presenta aquí como reproducción de una dinámica transgeneracional e incluso transhistórica: las categorías de “invasor” y “resistente” pueden llenarse con diferentes determinaciones en función de las épocas; lo que se perpetúa es su enfrentamiento mismo y sus posiciones. Cercana a *Invasión* por su carácter de relato de política-ficción, *Diario de la guerra del Cerdo* pone en el centro mismo de su trama el problema de la nominación.

Piensa el lugar que tienen los relatos contruidos por las narraciones políticas y mediáticas en la institución de ciertos acontecimientos. Discute la guerra como momento dentro de un tiempo teleológicamente orientado hacia la revolución o la redención, como se la puede identificar en la narrativa militante, proponiéndola más bien como una emergencia cíclica de la violencia de los fuertes sobre los débiles, que el juvenilismo del siglo contribuyó a alimentar a lo largo de sus diferentes épocas.

- 64 Estas guerras de papel y celuloide hablan también de disputas simbólicas. La concepción de la violencia como un brote bárbaro que sumerge cíclicamente las civilizaciones (que la novela de Bioy Casares pone en escena, como recuerdo de los tiempos oscuros del fascismo), cobrará una actualidad indiscutible en los procesos de la inmediata post-dictadura, que precisamente obturaron el discurso de la guerra, salvo en boca de los represores. Más ampliamente la «era del testigo» –para retomar el término de Annette Wieviorka– que se abre después de proceso a Eichmann en Jerusalén refuerza, con el peso dado a la figura de la víctima, el oscurecimiento de las raíces histórico-políticas del advenimiento del «mal absoluto».
- 65 Claramente inteligibles en 1969, los llamados a la guerra de descolonización de *La hora de los hornos* o *Los pasos previos* exigen hoy la reposición de múltiples claves políticas interpretativas, para entender, entre otras cosas, la construcción de la figura de las fuerzas armadas como ejército de ocupación y de las agrupaciones político-militares como ejércitos de liberación destinados a sellar la segunda independencia⁴⁰.
- 66 Interrogamos aquellas fábulas temporales desde un régimen de historicidad radicalmente otro, desde una cesura que oscurece el acceso a su lógica. ¿Pero por qué dedicarse hoy a volver a pensar estas tramas del tiempo que dominaron las postrimerías de la década del 60 y el lugar central que la guerra pareció cobrar en ellas? El primer motivo y el más evidente es que la convicción fundamental de que esta guerra era inevitable y urgente, derivada de una matriz temporal en la que el futuro parecía estar al alcance de la mano, ordenó las opciones vitales de muchos de quienes formaron parte de los movimientos radicales de los 60-70. Cincuenta años más tarde, la evidencia misma con la que vivieron aquella experiencia del tiempo contrasta con la nuestra propia, invitándonos a un necesario y prudente ejercicio de arqueología capaz de revelar lo que una época permitió dar a ver y permitió decir y que nos permite poner a distancia, al mismo tiempo, los contornos de la nuestra. «Crear distancia para ver mejor lo que está cerca al término de la operación», proponía François Hartog al elaborar la categoría de régimen de historicidad como instrumento para pensar la experiencia del tiempo y la relación al tiempo de las comunidades humanas a lo largo de la historia⁴¹.
- 67 Este trabajo oscila entre un régimen de historicidad, el de la de la primera década del siglo XXI, caracterizada –si damos crédito a los historiadores de hoy– por la desmesurada expansión del presente, y otro régimen, en el que el presente casi tocaba un futuro –deseado o temido– en cuya inminencia creían actores políticos y culturales de los signos más diversos. A partir de su mutua iluminación tal vez pueda esbozarse el acercamiento a una época, a la vez cercana e irreductiblemente otra, desde esta otra orilla no solamente marcada por el quiebre histórico producido por las dictaduras de la extrema guerra fría y la caída del muro, o por el advenimiento del orden neoliberal de las últimas décadas del siglo XX, sino más ampliamente dominada por una crisis del tiempo histórico, por una transformación en la tramas del tiempo que también, para volver al comienzo de este trabajo, suponen un cambio de mundo.

NOTAS

1. Franck Kermodé, *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*, Madrid: Gedisa, 2000, p. 53.
2. Paul Ricoeur, *Du texte à l'action*, Paris, París: Le Seuil, 1986, p. 18.
3. Sobre esta noción, véase, en particular, François Hartog, *Régimes d'historicité. L'expérience du temps. Présentisme et expérience du temps*, París: Le Seuil, 2012 y Henry Rousso, *La dernière catastrophe. L'histoire, le présent, le contemporain*, París: Gallimard, 2012.
4. A partir de una concepción foucaultiana, Claudia Gilman define a este bloque temporal como una época, un campo de visibilidad y enunciabilidad históricamente delimitado: «La política fue, como el Verbo, primero. La idea de que un cambio radical estaba a punto de acontecer atravesó el mundo en el bloque de los sesenta y setenta. Esa sensación de inminencia (deseada) en los discursos de la intelectualidad de izquierda también fue experimentada por quienes se oponían firmemente a la perspectiva de una transformación [...]. La coincidencia de esa percepción entre bandos ideológicos absolutamente antagónicos permite pensar que el período estudiado configuró una verdadera época a escala internacional: un mismo mapa del tiempo ocupaba todas las geografías». Claudia Gilman, *La pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2003, p. 369.
5. El mensaje del Di Tella de Roberto Jacoby tuvo lugar en el marco de las *Experiencias 68* organizadas en el Instituto di Tella. Reproducido en Inés Katzenstein (ed.), *Listen, Here, Now! Argentine Art of the 1960s: Writings of the Avant-garde*, New York: The Museum of Modern Art, 2004, p. 288.
6. Citado en el documental de Jean-Gabriel Périot *Une jeunesse allemande, Allemagne 1965-1977. De la bataille des images à la lutte armée*.
7. «En 1969 un grupo comando que no se identificó asesinó a Vandor, el líder de los metalúrgicos que disputaba el poder de Perón. En 1970, exactamente un año después del Cordobazo, se produjo el secuestro y posterior asesinato del general Pedro Eugenio Aramburu, uno de los responsables de los fusilamientos peronistas de 1956. Esa fue la primera acción militar reconocida por Montoneros y dos meses después aparecieron públicamente las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR), con el copamiento armado de Garín, una localidad de la provincia de Buenos Aires, cercana a la Capital Federal. En 1969, todos los grupos guerrilleros estaban, de hecho, en su etapa de entrenamiento y equipamiento, a punto de entrar en acción». Pilar Calveiro, *Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años 70*, Buenos Aires: Norma, 2005, pp. 37-38.
8. Véase sobre este punto, por ejemplo, Claudia Gilman, *op. cit.*, Ana Longoni, *Vanguardia y revolución. Arte e izquierda en la Argentina de los sesenta-setenta*, Buenos Aires: Ariel, 2014; Oscar Terán, *De utopías, catástrofes y esperanzas*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2006.
9. Oscar Terán, *op. cit.*, p. 82.
10. Sobre este punto pueden consultarse los trabajos de Ana Longoni y Mariano Mestman, *Del di Tella a Tucumán arde*, Buenos Aires: El cielo por asalto, 2000; Ana Longoni, *Vanguardia y revolución, op. cit.*; Andrea Giunta, *Vanguardia, Internacionalismo política: arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós, 2001.
11. Ana Longoni, *op. cit.*, p. 176.

12. Sobre las características del cine latinoamericano de intervención política de este período, véase en particular el ensayo de Octavio Getino y Susana Velleggia, *El cine de las historias de la revolución. Aproximación a las teorías y prácticas del cine político en América Latina (1967-1977)*. Para un panorama sobre el cine militante de finales de la década del 60 y comienzos del 70, véase el capítulo coordinado por César Maranghello, «Cine y política. Las nuevas leyes de cine», pp. 338-357 y el capítulo «La pantalla militante», coordinado por Claudio España, pp. 494-531 en *Cine argentino II (1957-1983)*, Claudio España (director general), Buenos Aires: Fondo nacional de las Artes, 2005.

13. Véase Vera Carnovale, *Los combatientes. Historia del PRT-ERP*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2011, pp. 69-92.

14. Entrevista a Eliseo Subiela realizada en el marco de la emisión televisiva *La joven guardia*. En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=NRLQXzUwYr4>. Consulta: 04/10/15. Es necesario recordar que la versión completa de la película estuvo perdida durante años.

15. Georg Lukács, *La théorie du roman*, París: Gallimard, 1995, p. 84.

16. Franck Kermode, *op. cit.*

17. Reproducimos el fragmento: «-El soldado -respondió Troiani- es una estructura humana en la que funcionan a la vez el coraje militar y el coraje civil. Ahí está la madera del príncipe y del caballero andante: ¡sólo en esa madera se podría tallar un «héroe»! Por eso ya no existen héroes ni caballeros ni soldados.

- ¿Y la guerra? -volvió a preguntar el Oscuro.

- La guerra ya no es un arte.

- ¿Qué cosa es?

- ¡Una demolición! Ahora sólo nos quedan tecnócratas de la masacre y del genocidio.

[...]

- Si todo ha muerto -le dijo al fin el Autodidacto-, ¿qué haré yo con mis Dos Batallas?

Troiani lo miró como desde borrosos horizontes:

- Habría que resucitar al héroe -refunfuñó». Leopoldo Marechal, *Obras Completas IV*, Buenos Aires: Perfil, 1998, p. 384.

18. Leopoldo Marechal, *Adán Buenosayres*, Buenos Aires: Sudamericana, 1979, p. 10.

19. Leopoldo Marechal, *Obras Completas IV, op. cit.*, p. 351.

20. María Teresa Gramuglio, «Adán Buenosayres o el retrato de un martinfierrista muerto», Leopoldo Marechal, *Adán Buenosayres, Ed. Crítica de Jorge Lafforgue y Fernando Colla (coord.)*, Colección Archivos, 1997, p. 787.

21. Leopoldo Marechal, *Adán Buenosayres, op. cit.*, p. 22.

22. Leopoldo Marechal, *Obras Completas IV, op.cit.*, p. 435.

23. Sobre la persistencia del modelo apocalíptico en la narrativa hispanoamericana, y en particular en la narrativa política del Cono Sur, véase Geneviève Fabry, Ilse Logie y Pablo Decock (eds.), *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*, Bruselas: Peter Lang, 2010. Para un estudio más detallado del modo apocalíptico en la obra de Marechal, puede consultarse el siguiente artículo: Cecilia Gonzalez, «Modos del paradigma apocalíptico en la narrativa urbana rioplatense», Daniel Attala y Geneviève Fabry (eds.), *La biblia en la literatura hispanoamericana*, Madrid: Trotta, 2016, pp. 325-363.

24. Véase con respecto a este punto el capítulo I del libro de Ana Amado, *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*, Buenos Aires: Colihue, 2009, p. 28-29. Amado destaca los puentes entre los planteos del Grupo Cine Liberación (GCL) y el Cine Novo Brasileño o el «cine imperfecto» del cubano Julio García Espinosa. Retoma, por otra parte, un fragmento de entrevista realizada por Juan Gelman para el diario *La opinión* a Fernando Solanas en la que éste caracteriza

el momento de emergencia de la propuesta de GCL: «Tratábamos de solucionar la dicotomía tradicional que existe entre militantes e intelectuales. En ese momento, o se era parte de una vanguardia intelectual, por la revolución de las formas en sí mismas, o se era militante político [...]. Hasta ese momento, cine y política, política explícita, como la que existe cuando se escribe ensayo, eran antagónicos».

25. Claudia Gilman, *La pluma y el fusil*, op. cit., p. 342-343.

26. Véase Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil*, op. cit. En particular el capítulo 8 «Poéticas y políticas de los géneros».

27. Francisco Urondo, *Los pasos previos*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 1999, p. 338.

28. Las referencias bíblicas no están ausentes, dentro de los documentos reproducidos, de los discursos de Ongaro. Por ejemplo, cuando introduce una alusión al Evangelio en uno de sus mensajes desde la cárcel: «Lo que me sobra es fe. Ansias de estar, junto al sudor de la conciencia, hermanado con los humildes. Ya fue dicho: los soberbios serán humillados, y los humildes serán ensalzados» (335). Sin embargo, son las secuencias ficcionales las que explotarán sistemáticamente las referencias bíblicas. El punto en que ambas series se reúnen es la común referencia a la matriz narrativa de la prueba y el sacrificio antes de la liberación final.

29. Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, París: Rivages, 2003, p. 17.

30. Op. cit., p. 28.

31. Véase «Guerras y guerritas de la novela argentina de los setenta», *Les armes et les lettres. La violence politique dans la culture du Rio de la Plata des années 60 à nos jours*, Bordeaux: Presses Universitaires, 2010, pp. 227-247.

32. Ana Longoni, *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*, Buenos Aires: Norma, 2007. Véase especialmente el capítulo «El mandato sacrificial». En él la autora destaca «el quiebre profundo entre lo que [los militantes de las organizaciones armadas] proclamaban públicamente, y lo que percibían íntimamente [...] en la contradicción que aparece velada entre la línea explícita, formal, pública de las conducciones, que proclamaban una victoria segura y próxima, por un lado, y la 'estructura de sentimiento' -en términos de Raymond Williams- que empieza a cuajar en el conjunto de la militancia, su autoconciencia de las señales de derrota y la proximidad de la muerte, por otro» (161). Esta autoconciencia no condujo sin embargo -agrega- al abandono de la lucha armada o al cuestionamiento de las dirigencias.

33. Adolfo Bioy Casares, *Diario de la guerra del cerdo*, Buenos Aires: La Nación, 2001, p. 186.

34. Edelmiro Farrell fue presidente de facto de la Argentina desde 1944 hasta 1946. Miembro del GOU como Perón, que llegó a ser Vicepresidente, Ministro de Guerra y de Trabajo bajo su mandato, Farrell llegó a la presidencia en razón de un conflicto creciente en el seno del GOU, que dividió aguas entre los miembros más jóvenes de la agrupación y los mayores, más conservadores. La referencia a los Jóvenes Turcos remite al partido nacionalista y reformista turco que derrocó al sultán Abdul Hamid II en 1909, y gobernó el tramo final del Imperio Otomano.

35. «Detrás de todo esto hay mucho médico, mucho sociólogo, mucho planificador. En la más estricta reserva le digo: también hay gente de la Iglesia» (95).

36. Es el caso por ejemplo, en la secuencia en la que la pareja de estudiantes reacciona con extrema frialdad a la paliza que está recibiendo una de las víctimas: «Ella abrió la cartera, sacó unos anteojos redondos y, sin apuro, se los puso. Ambos volvieron hacia Vidal sus caras con anteojos y lo miraron impávidos. Con dicción demasiado clara, la muchacha dijo: 'Yo soy contraria a toda violencia'» (12). Esta secuencia desliza el relato hacia el fantástico o la ciencia ficción, ligeramente parodiado.

37. Gonzalo Aguilar, «La salvación por la violencia: *Invasión* y *La hora de los Hornos*», *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*, Buenos Aires: Santiago Arcos, 2009, pp. 85-120; «Alegoría y enigma: *Invasión*, según Borges y Hugo Santiago», *Cine argentino II (1957-1983)*, op. cit., pp. 547-551.

38. Gonzalo Aguilar, «La salvación por la violencia: *Invasión* y *La hora de los Hornos*», *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*, op. cit., p. 13.
39. Reproducido en *Listen, Here, Now!, Argentine Art of the 1960s: Writings of the Avant-garde*, op. cit., p. 288.
40. Sobre las consecuencias de esta asimilación reflexiona Dardo Scavino en *Rebeldes y confabulados. Narraciones de la política argentina*: «A diferencia de lo ocurrido en Vietnam [...] el ERP no consiguió que el pueblo adoptara esa estrategia guerrillera [...]. Y esto, desde luego, porque la narración de un pueblo combatiendo a un ejército imperialista para liberar a su patria nunca se hizo carne en las masas. Santucho podía comparar la situación argentina con la vietnamita, e incluso con la época de la ‘primera independencia’, invocando las figuras de San Martín, Belgrano o Güemes: esas comparaciones no suscitaron una auténtica convicción entre los trabajadores argentinos». Dardo Scavino, *Rebeldes y confabulados. Narraciones de la política argentina*, Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012, p. 214. Sobre la concepción del ejército nacional como ejército de ocupación, véase también Ricardo Aronskind, «Los modelos armados y la Argentina de los 60», *Lucha armada en la Argentina*, Buenos Aires: Anuario 2011, pp. 38-58
41. François Hartog, op. cit., p. 13.

RESÚMENES

El presente artículo estudia el lugar de la guerra en un conjunto de manifestaciones literarias y cinematográficas próximas al 69 argentino, año de inflexión en el proceso de radicalización de vastos sectores del campo político y cultural. El enfoque elegido piensa el relato de la guerra en su relación con un régimen de historicidad característico de los años finales de la década, marcado por la expectativa de un cambio revolucionario inminente. Esta experiencia del tiempo, compartida por sectores incluso antagónicos, se declina en tres modos en las producciones estudiadas: como llamado a la acción en un presente inmediato (*Argentina. Mayo del 68. Los caminos de la liberación*, del colectivo Directores de mayo), como manifestación de una temporalidad mesiánica que ordena la lectura del presente (*Megafón o la guerra*, de Leopoldo Marechal y *Los pasos previos*, de Francisco Urondo), como lógica de funcionamiento alegórica despegada de la referencialidad inmediata (*Diario de la guerra del cerdo*, de Adolfo Bioy Casares e *Invasión* de Hugo Santiago).

Cet article étudie la place de la guerre dans un ensemble de manifestations littéraires et cinématographiques proches de l'année 1969 en Argentine, une année qui marque un tournant dans le processus de radicalisation de vastes secteurs du champ politique et culturel de ce pays. La démarche adoptée intègre le récit de la guerre dans un régime d'historicité caractéristique de la fin des années 1960, marqué par l'attente d'un changement révolutionnaire imminent. Cette expérience du temps, partagée par des secteurs parfois antagoniques, apparaît selon trois modes différents dans les productions culturelles étudiées : comme un appel à l'action dans un présent immédiat (*Argentina. Mayo del 68. Los caminos de la liberación*, Directores de mayo), comme manifestation d'une temporalité messianique (*Megafón o la guerra*, Leopoldo Marechal y *Los pasos previos*, Francisco Urondo), comme une logique de fonctionnement allégorique, détachée de sa référentialité immédiate (*Diario de la guerra del cerdo*, Adolfo Bioy Casares e *Invasión*, Hugo Santiago).

This article examines the place of the war in a series of literary and film events next 1969, turning year in Argentine in the process of radicalization of vast sectors of the political and cultural field. The approach chosen thinks the war inside a regime of historicity characteristic of the final years of the decade, marked by the expectation of an imminent Revolution. This experience of time, shared by even antagonistic sectors, declines in three modes in the productions studied: as a call to action in an immediate present (*Argentina. Mayo del 69. Los caminos de la liberación*, by Directores de mayo), as a manifestation of a messianic temporality (*Megafón o la guerra*, by Leopoldo Marechal and *Los pasos previos*, by Francisco Urondo) as logic allegorically operation unstuck immediate referentiality (*Diario de la guerra del cerdo*, de Adolfo Bioy Casares e *Invasión* de Hugo Santiago).

ÍNDICE

Mots-clés: Roman argentine années 60, cinéma militant argentin, Hugo Santiago, Directores de Mayo, Leopoldo Marechal, Francisco Urondo, Adolfo Bioy Casares.

Keywords: Argentine novel 1960', argentine militant cinema

Palabras claves: Novela argentina años 60, cine argentino militante-

AUTOR

CECILIA GONZÁLEZ

Universidad Bordeaux Montaigne

Cecilia.gonzalez@u-bordeaux-montaigne.fr