

## Guerrilleros con gusto a rabia. La representación de Tacuara en el cine argentino de los años '60

Esteban Campos\*

### Resumen

*El Movimiento Nacionalista Tacuara fue uno de los movimientos radicales más controvertidos de la historia argentina reciente. Al revisar dos largometrajes argentinos de los años 60' descuidados por la historiografía como Los guerrilleros de Lucas Demare, y Con gusto a rabia de Fernando Ayala, se analizará la manera en que el cine nacional representó tópicos como la modernidad y la tradición, la violencia nacionalista y guerrillera, las mujeres y la juventud. En el trabajo, se sugiere que ambos filmes estructuraron un drama a partir de la crónica periodística y policial del momento, difundiendo un estereotipo del radical extremista con elementos de la Tacuara originaria, el Movimiento Nacionalista Revolucionario Tacuara y las primeras guerrillas guevaristas argentinas. Las películas se comparan con otras producciones contemporáneas que tematizaron la violencia nacionalista, como La terraza y El ojo de la cerradura, de Leopoldo Torre Nilsson y el cortometraje El ciclo, de Raymundo Gleyzer.*

Palabras clave: Violencia política - Radical extremista - Estereotipo - Guerrilla - Nacionalismo

### Abstract

*The Tacuara Nationalist Movement was one of the most controversial radical movements in recent Argentine history. Reviewing two Argentine films of the 60's' neglected by historiography such as Lucas Demare's Los guerrilleros and Fernando Ayala's With taste of rage, we will analyze the way in which national cinema represented topics such as modernity and tradition, nationalist and guerrilla violence, women and youth. In the work it is suggested that both films structured a drama based on the journalistic and police chronicle of the moment, spreading a stereotype of the extremist radical with elements of the original Tacuara, the Revolutionary Nationalist Movement Tacuara and the first Argentine guerrillas. The films are compared with other contemporary productions that thematized nationalist violence, such as Leopoldo Torre Nilsson's La terraza and El ojo de la cerradura, and the short film El ciclo by Raymundo Gleyzer.*

Key words: Political violence - Radical extremist - Stereotype - Guerrilla - Nationalism

---

\* Universidad Nacional de Buenos Aires (UBA), Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO), Instituto de Historia Argentina y Americana "Dr. Emilio Ravignani".  
E-mail: estebancampos1977@gmail.com

Recepción del original: 29/09/2017

Aceptación del original: 04/12/2017

Durante los primeros meses de 1964, la violencia de los grupos nacionalistas ocupó un lugar central en los principales medios de prensa argentinos. En febrero se produjo el asesinato de Raúl Áterman, baleado en su domicilio por miembros del Movimiento Nacionalista Tacuara (MNT). En marzo, la policía detuvo a cuatro integrantes del Movimiento Nacionalista Revolucionario Tacuara (MNRT), sindicados como responsables del asalto al Policlínico Bancario el año anterior, que había terminado con un saldo de dos muertos, tres heridos y un botín cercano a los 100.000 dólares. También en 1964, otras dos historias violentas relacionadas con organizaciones de izquierda conmocionaron a la opinión pública: entre marzo y abril, la Gendarmería desarticuló en Salta el foco rural del Ejército Guerrillero del Pueblo (EGP), liderado por Jorge Ricardo Masetti con apoyo logístico y militar de Cuba. En julio, la explosión de un edificio en la zona norte de la Capital Federal reveló la existencia de otro grupo armado vinculado a la dirigencia cubana, las Fuerzas Armadas de la Revolución Nacional (FARN).

El propósito de este trabajo es analizar la manera en que el cine argentino de los años '60 representó la violencia política de los grupos nacionalistas, a través de la observación crítica de dos filmes: *Con gusto a rabia* (Fernando Ayala, 1965) y *Los guerrilleros* (Lucas Demare, 1965). La selección se justifica puesto que, si bien no fueron las únicas producciones que incorporaron la temática de la violencia nacionalista, *Con gusto a rabia* y *Los guerrilleros* se preocuparon de sus aspectos ideológicos de manera más directa. Este privilegio no impide el trabajo con otras películas como *La terraza*, (Leopoldo Torre Nilsson, 1963), *El ciclo* (Raymundo Gleyzer, 1964) y *El ojo de la cerradura* (Leopoldo Torre Nilsson, 1966), donde la violencia nacionalista aparece de manera lateral, como síntoma de malestar en la cultura juvenil y descomposición de la clase dirigente. *Con gusto a rabia* y *Los guerrilleros* abordan tópicos comunes que merecen una comparación sistemática, como la violencia política, la guerrilla, el nacionalismo, el papel de la mujer y los desacuerdos internos de la burguesía. Para cumplir este objetivo, en el artículo se emplean fuentes primarias como noticias de la prensa periódica y documentos fílmicos, junto a fuentes secundarias provenientes de la historia del cine y la historia de Tacuara.

## El fenómeno Tacuara

Tacuara fue uno de los movimientos radicales más controvertidos de la historia argentina reciente, tanto por el impacto que provocó entre sus contemporáneos, como por los balances actuales en el terreno de la memoria, el periodismo y la historiografía de las derechas. Fue una organización política de la derecha nacionalista y católica que alcanzó una notable exposición en los medios de comunicación entre 1958 y 1964, cuyos orígenes se remontan a un núcleo de militantes provenientes de la Unión Nacionalista de Estudiantes Secundarios.<sup>1</sup> Su ideología recorría buena parte del universo cultural de la derecha argentina y europea de entreguerras: el falangismo de José Antonio Primo de

<sup>1</sup> Para una reseña más completa de la historia de Tacuara y un estado de la cuestión sobre su producción historiográfica, v. Esteban CAMPOS, "¿De fascistas a guerrilleros? Una crítica a la historiografía del Movimiento Nacionalista Tacuara y sus derivas hacia la izquierda peronista en la Argentina", *Tiempo Histórico*, Santiago de Chile, Universidad Académica de Humanismo Cristiano, año 7, núm. 13, 2016, pp. 117-134.

Rivera, el nacional-sindicalismo de Ramiro Ledesma Ramos, la historiografía revisionista y teóricos del antisemitismo como el padre Julio Meinvielle. A partir de su intervención en el conflicto de la educación “laica” contra la “libre” en 1958, el MNT creció en número y modificó su composición social, principalmente en la Capital Federal. El núcleo originario vinculado a jóvenes de familias patricias fue alterado por la llegada de militantes con simpatías peronistas que provenían de barrios porteños identificados con la clase media. El crecimiento de Tacuara y su aproximación al peronismo generó una crisis que tuvo como consecuencia varias rupturas. En octubre de 1960, un grupo cercano al padre Meinvielle rompió con el MNT para fundar la Guardia Restauradora Nacionalista; para esta derecha dentro de la derecha, el entusiasmo por el peronismo, la Revolución cubana y las doctrinas económicas de De Mahieu evidenciaban que Tacuara había sido conquistada por “el fidelismo, el trotskismo y el ateísmo”.<sup>2</sup> Por el contrario, otros militantes que criticaban a Tacuara por no comprometerse a fondo con el peronismo crearon en 1961 el Movimiento Nueva Argentina (MNA), una escisión del MNT que se proclamó abiertamente peronista y forjó una estrecha relación con la Unión Obrera Metalúrgica.

En 1962 tuvo lugar una nueva ruptura, a partir de un grupo liderado por José Luis Nell y Joe Baxter, que se insertaron en el peronismo desde una posición cercana al nacionalismo de izquierda. El Movimiento Nacionalista Revolucionario Tacuara (MNRT) reivindicaba los procesos revolucionarios en Cuba y Argelia, leía a autores que utilizaban categorías marxistas como Juan José Hernández Arregui, y practicaban acciones armadas de carácter expropiatorio. Esta mutación expresaba el pasaje de la ideología nacional-católica del MNT -caracterizada por una teología de la política y la historia en clave racialista- a un nacionalismo más secularizado, interesado por la emancipación económica y social del Tercer Mundo. En agosto de 1963, el MNRT asaltó el Policlínico Bancario en el barrio porteño de Caballito, pero una investigación policial descubrió a los autores del “Operativo Rosaura”, y la organización acabó por disolverse varios meses más tarde. En la cárcel, un grupo de militantes del MNRT se acercó al marxismo, sin abandonar el peronismo como identidad política. Algunos, como Jorge Caffatti, Carlos Arbelos y Alfredo Roca, continuaron su militancia en las Fuerzas Armadas Peronistas (FAP). Otros, como Joe Baxter y José Luis Nell, se vincularon al Ejército Revolucionario del Pueblo y a Montoneros, respectivamente.

En paralelo a la disgregación del MNT, se inició una ola de atentados antisemitas que alcanzó su clímax entre 1960 y 1962, coincidiendo con el secuestro en la Argentina por un comando israelí del criminal de guerra nazi Adolf Eichmann.<sup>3</sup> El primer caso de alto impacto en la opinión pública fue el secuestro en 1962 de la estudiante de ascendencia judía Graciela Sirota, por el cual se acusó a grupos antisemitas de haber tatuado una cruz esvástica en su pecho. El segundo fue el ya mencionado asesinato de Raúl Alterman en 1964, baleado por activistas del MNT en represalia por la muerte de tres miembros de la organización en un enfrentamiento con militantes del Partido Comunista. Los padres de la víctima recibieron una carta que decía: “Nadie mata porque sí nomás; a su hijo lo han matado porque era un sucio judío.”<sup>4</sup>

<sup>2</sup> Roberto BARDINI, *Tacuara. La pólvora y la sangre*, México, Océano, 2002, p. 44.

<sup>3</sup> Marisa NAVARRO GERASSI, *Los nacionalistas*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1965, p. 228; Juan Manuel PADRÓN, “El Movimiento Nacionalista Tacuara: expansión, organización y conflictos; el caso de la provincia de Buenos Aires, 1958-1966”, *Entrepasados*, núms. 38-39, 2012, pp. 37-58.

<sup>4</sup> Daniel GUTMAN, *Tacuara. Historia de la primera guerrilla urbana argentina*, Buenos Aires, Vergara, 2003, p. 229.

## El cine argentino en la primera mitad de los años 60

Con el golpe militar de 1955 el cine fue desperonizado, como ocurrió con las reparticiones estatales, el espacio público y los sindicatos.<sup>5</sup> La producción cinematográfica nacional quedó paralizada y se abolieron los aranceles proteccionistas, lo que facilitó la irrupción masiva de películas extranjeras y un descenso pronunciado de los filmes realizados en la Argentina. Como resultado de estas transformaciones, pero también fruto de tendencias incubadas en los años peronistas concluyó la etapa de los grandes estudios que había comenzado en la década de 1930. Las nuevas tendencias ajustaron la producción a proyectos puntuales: al ser cada film concebido como una empresa que alquilaba un estudio *ad hoc*, este sistema impulsó la carrera de los jóvenes directores que inauguraron el llamado “cine de autor” o “nuevo cine argentino” en los años sesenta. Al mismo tiempo, el gobierno de Arturo Frondizi impulsó las producciones independientes a través del Instituto Nacional de Cinematografía, creado por el régimen militar en 1957.

Si se puede hablar de un cine post-peronista, éste tuvo su expresión en películas como *El jefe* (Fernando Ayala, 1958) y *El candidato* (Fernando Ayala, 1959), que realizaron una crítica velada al caudillismo de Perón y a las prácticas de la clase política en general. El cine de autor formuló una mutación modernista en el cine clásico de géneros de la Argentina, al elevar el rango del director -ahora concebido como realizador con un estilo y estética propios-, al de mediador entre la creación artística y la industria del cine. Los representantes del nuevo cine argentino constituían una generación intelectual cuya señal de distinción no era la edad, ya que algunos eran realizadores experimentados en la práctica de los grandes estudios, como Leopoldo Torre Nilsson y Fernando Ayala. Otros eran jóvenes que se habían iniciado en el ámbito del cineclub y las revistas especializadas, como David José Kohon, Rodolfo Kuhn, Manuel Antín y Fernando Birri. Junto al cine de autor de la generación del ‘60 perduró un formato de producción comercial-popular de largo aliento, que mantuvo lineamientos semejantes al cine de los años ‘40. Esta próspera industria llevó a la pantalla grande a estrellas de televisión y figuras musicales como Palito Ortega y Sandro, o bien creó nuevos íconos cinematográficos de consumo popular como Isabel Sarli.

Al filiarse con la *Nouvelle Vague* francesa y el *Cinema Nuovo* brasileño, el nuevo cine argentino de los años ‘60 descubrió otras técnicas de narración cinematográfica y se interesó por temáticas de actualidad que lo distanciaron de las formas y contenidos del cine peronista. A mitad de camino entre el paradigma del cine clásico y los nuevos modelos, Fernando Ayala y Leopoldo Torre Nilsson fungieron como mentores de esta nueva generación, caracterizada por “la desesperanza, la insatisfacción, el aburrimiento, la denuncia social directa y la pincelada irónica sobre los hechos contemporáneos.”<sup>6</sup> Esa actitud expresaba en buena medida la desilusión de los realizadores cinematográficos con el rumbo de la Argentina post-peronista, ya que el proyecto desarrollista había terminado de desbarrancarse con la caída de Frondizi en 1962. Las consecuencias de la inestabilidad institucional llegaron a la industria audiovisual, cuando se recortaron los subsidios para la industria cinematográfica y fueron censuradas varias películas. La preocupación de directores y guionistas por la combinación explosiva entre una juventud desorientada, la decadencia de las élites sociales y la violencia política aparecería cada vez más seguido en la filmografía argentina, como ocurrió con *La terraza*, *El ciclo*, *Los guerrilleros*, *Con gusto a rabia* y *El ojo de la cerradura*.

<sup>5</sup> Tzvi TAL, *Pantallas y Revolución: una visión comparativa del Cine de Liberación y el Cinema Novo*, Buenos Aires, Ediciones Lumière-Universidad de Tel Aviv, 2015, p. 59.

<sup>6</sup> Claudio ESPAÑA y Ricardo MANETTI, “El cine argentino, una estética comunicacional: de la fractura a la síntesis”, José Emilio BURUCÚA (dir.), *Nueva Historia Argentina...* cit., p. 291.

## Realizadores, tramas y críticas

Lucas Demare ya era un cineasta veterano cuando la generación del '60 filmaba sus primeras películas. Comenzó su carrera en España como peón, luego como pizarrero y asistente de director, adquiriendo sus conocimientos en materia cinematográfica de forma autodidacta. De regreso a la Argentina, desde 1937 recibió varios encargos para dirigir películas con actores cómicos como Pepe Iglesias y Luis Sandrini. Pero fueron filmes como *El cura gaucho* (1941), y principalmente *La guerra gaucha* (1942), las que conquistaron al público y fueron bien recibidas por la crítica. A partir de ese momento la carrera de Demare se estancó, ya que, si bien continuó dirigiendo varios proyectos, ninguno alcanzó el nivel ni obtuvo el mismo reconocimiento del período anterior. Aunque el tono del realizador ya parecía anticuado para el nuevo aire que empezaba a respirar el cine argentino desde fines de los años cincuenta, las películas de Demare se concentraron cada vez más en temas de actualidad: la condena al peronismo en *Después del silencio* (1956), las villas miseria en *Detrás de un largo muro* (1958), los trabajadores azucareros en *Zafra* (1958), y finalmente la violencia política con *Los guerrilleros*.<sup>7</sup>

La historia de *Los guerrilleros* comienza en la selva salteña, donde un grupo de irregulares es emboscado por las fuerzas de seguridad mientras atraviesan un arroyo. El único guerrillero sobreviviente, Fernando (José María Langlais), huye a Buenos Aires para reunirse con la organización madre, dirigida por un intelectual nacionalista conocido como el Dr. Arrillaga (Arturo García Buhr). Después de haber experimentado en carne propia los avatares de la guerrilla rural, Fernando empieza a vacilar entre su lealtad a la causa y el amor por su novia Patricia (Bárbara Mujica), que le exige un mayor compromiso en su relación amorosa. Al principio, Fernando parece aceptar la segunda opción y el aburguesamiento que conlleva el noviazgo con Patricia: su vínculo con la militancia política se enfría, retoma sus estudios universitarios y acepta un empleo en la compañía automotriz de su cuñado Bruno (Ignacio Quirós). Sin embargo, el hallazgo de una red de corrupción en la empresa genera una crisis en Fernando, que renuncia a su nuevo empleo, a las noches de *boite* y los viajes en yate para retornar a la actividad conspirativa junto a su antigua agrupación. Allí toma conocimiento de que la única chance de supervivencia para la guerrilla salteña consiste en retirarse a través de un paso fronterizo que debe ser volado con explosivos. El joven se compromete a financiar el rescate de los guerrilleros y asalta un vehículo que transportaba dinero de la empresa de su cuñado. Una vez adquiridos los explosivos, Fernando los esconde en el departamento de Patricia, ya resignada a aceptar la militancia política de su novio. Al regresar a su casa, la chica manipula el bolso que dejó Fernando sin saber lo que contiene en su interior, provocando una terrible explosión que demuele el edificio y acaba con su vida. Conternado por la muerte de Patricia, Fernando se entera que el Dr. Arrillaga aceptó un cargo en el gobierno y termina asesinando a su mentor a balazos, pero luego muere acribillado por la custodia del dirigente nacionalista.

Fernando Ayala, aunque era una década más joven que Demare, también realizó su aprendizaje en la práctica de los grandes estudios. Ingresó al mundo del cine de la mano de Francisco Mugica, y sus primeros trabajos como director ya daban cuenta de su interés por “la descripción psicológica de personajes de gran fuerza expresiva.”<sup>8</sup> Logró su primer gran éxito con *El jefe*, proyecto seminal de la productora Aries Cinematográfica Argentina, que había fundado con Enrique Olivera. Aunque el film fue percibido como una metáfora de los años peronistas, se trataba de una crítica genérica y moralista a los fundamentos sociales del liderazgo autoritario. El gesto crítico se repitió, una vez más con David Viñas

<sup>7</sup> Ricardo GARCÍA OLIVERI, *Lucas Demare*, Buenos Aires, CEAL, 1994, pp. 44-48.

<sup>8</sup> Armando RAPALLO, *Fernando Ayala*, Buenos Aires, CEAL, 1993, p. 10.

como guionista, en el largometraje *El candidato*, aunque esta vez la recepción del público y la crítica fue más fría. Quizás por esa razón, la problemática política no reapareció en los largometrajes de Ayala hasta el estreno de *Con gusto a rabia* en 1965, película que cerró una primera etapa en la extensa filmografía del director. Para ese momento, ya era reconocido como parte del movimiento renovador que surgió a mediados de los años '50, a mitad de camino entre el cine clásico y las innovaciones de la generación del '60.

*Con gusto a rabia* gira en torno a la relación entre Diego Correa (Alfredo Alcón), un joven originario de Salta, y Ana (Mirtha Legrand), una mujer casada. El hastío del matrimonio de Ana y Ramón (Jorge Barreiro), un rico hombre de negocios, lleva a la mujer a iniciar una relación extraconyugal con Diego, cuyo comportamiento apasionado, violento y posesivo es el perfecto reverso de la frialdad y el desinterés que manifiesta Ramón por su pareja. El film ofrece más detalles sobre la militancia política de Diego, que aparece en una imprenta con ejemplares de un periódico nacionalista, observa junto a sus camaradas películas del Tercer Reich, y participa de un atentado antisemita. A medida que crece la intimidad entre Diego y Ana, se puede apreciar el carácter violento y frustrado del joven, avergonzado por provenir de una aristocrática familia venida a menos. Mientras Diego gasta el dinero que no tiene para demostrarle a Ana que puede imitar el estilo de vida de Ramón, asalta un depósito militar para robar armas, con destino a un operativo político-militar. El objetivo del grupo de Diego es atacar un transporte de caudales, pero en medio del atraco el joven advierte que un policía de custodia intenta desenfundar su arma y dispara su metralleta fuera de control, matando al agente e hiriendo a un número indeterminado de personas. Con el botín en sus manos, Diego reniega de la militancia política y convida a Ana para huir juntos al Uruguay. La mujer promete ayudarlo, pero asustada por el estado de exaltación de su amante lo denuncia a las autoridades. El final se precipita cuando Diego, consciente de su culpabilidad, decide no entregarse y muere en un tiroteo con la partida policial que venía a arrestarlo.

La crítica parece haber sido más receptiva con *Los guerrilleros* que *Con gusto a rabia*, si nos guiamos por los premios anuales del Instituto Nacional de Cine. El film de Demare conquistó el máximo galardón en los rubros de mejor argumento original para Sixto Pondal y mejor actriz para Bárbara Mujica, además de obtener el segundo lugar como mejor película.<sup>9</sup> En su reseña del largometraje, *El Herald del cinematografista* valoraba la calidad de las escenas de violencia rodadas por Demare -una especialidad del director desde *La guerra gaucha* y su paráfrasis del western norteamericano-, así como el buen nivel de los actores. El medio de prensa fue mucho más duro con la película de Fernando Ayala, retratada como un “melodrama sobre las relaciones extraconyugales de una aristócrata y aquel terrorista, que se vale de superados convencionalismos y arcaicos clisés folletinescos.”<sup>10</sup> Si *Con gusto a rabia* trataba un tema de actualidad como la violencia tacuarista, para la crítica de *El Herald...* se trataba de una película falsa, que fallaba en el desarrollo de los personajes, el tratamiento del drama y la escenificación del ambiente.<sup>11</sup> Pero más allá de la crítica y sus valoraciones, ambos filmes produjeron sentidos fuertes sobre la militancia nacionalista, las organizaciones guerrillas y el carácter de la violencia política en la Argentina.

<sup>9</sup> Claudio ESPAÑA (dir.), *Cine argentino. Modernidad y vanguardias, 1957-1983*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, vol. 2, 2004, pp. 49-50.

<sup>10</sup> *El Herald del cinematografista*, 12/05/65. Archivo del INCAA-ENERC.

<sup>11</sup> *Ibid.* No todas las críticas fueron tan lapidarias, como se ve en las reseñas de *Con gusto a rabia* de los diarios *Clarín* y *La Nación*, analizadas por Valeria GALVÁN, “Tacuara: una aproximación desde las miradas de sus contemporáneos”, *Entrepasados*, Buenos Aires, núms. 38-39, 2012, pp. 27-28.



## Democracia y radicalización

Para Roland Barthes, la imagen fílmica es la trampa ideológica perfecta, ya que su aparente proximidad con lo real borra la diferencia entre el significado y el significante, entre la representación y su soporte material. Los fotogramas de ese discurso ideológico que constituye el cine de una sociedad son los estereotipos, responsables de nuestra relación “narcisista y maternal” con los lugares comunes.<sup>12</sup> Como es sabido, la estereotipación es el procedimiento de etiquetar en una misma categoría a sujetos sociales complejos, atribuyéndoles rasgos comunes de manera estandarizada. Si para Walter Lippman el estereotipo era una ficción compartida por la sociedad que cumplía una función de simplificación cognitiva, para Theodor Adorno en cambio se trataba de una patología colectiva inherente a la personalidad autoritaria.<sup>13</sup> En cualquier caso, el estereotipo es performativo, porque realiza la acción de construir la realidad tal como es percibida por las mayorías sociales.

Varias escenas de *Los guerrilleros* ambientadas en las yungas salteñas se inspiran en el EGP y su intento de organizar un foco rural entre 1963 y 1964, con milicianos al borde del agotamiento, y hasta el asesinato de un irregular a manos de su propio comandante. Sin embargo, el grupo nacionalista dirigido por el Dr. Arrillaga tiene un aire de familia con Tacuara y sus episodios de violencia urbana, mientras que el dramático final evoca la explosión donde murieron los militantes de las FARN liderados por el trotskista Ángel Bengoechea, producida un año antes de estrenarse el film.<sup>14</sup> En la película, todas estas diferencias forman un sistema de significación que asocia cada particularidad a una cadena de equivalencias, dándoles un sentido unívoco. Esta práctica articularia encuentra su razón de ser en la exclusión de algún elemento, que funda el antagonismo entre un sistema y otro.<sup>15</sup> De manera sugerente, la réplica cinematográfica del EGP se llama Cóndor, un ícono estrechamente vinculado a la simbología nacionalista, que permite entramar en el lenguaje cinematográfico la guerrilla guevarista con la violencia derechista.<sup>16</sup> *Con gusto a rabia* tampoco se quedó atrás en su ficcionalización híbrida de la violencia política sesentista: si bien el antisemitismo, el nazismo y el revisionismo histórico del grupo dirigido por Diego recuerdan al MNT en su faceta más difundida por los medios de comunicación, la escena de acción mejor lograda del film es una reconstrucción casi exacta del asalto al Policlínico Bancario realizado por el MNRT, con el actor Alfredo Alcón encarnando a José Luis Nell, el responsable de la ametralladora, los muertos y los heridos del “Operativo Rosaura”. Aquí el lenguaje audiovisual coincidía con los estereotipos difundidos por el

<sup>12</sup> Roland BARTHES, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós, 1986, pp. 353-354.

<sup>13</sup> José Ignacio CANO GESTOSO, *Los estereotipos sociales: el proceso de perpetuación a través de la memoria selectiva*, Madrid, Universidad Complutense, 1993, pp. 17-79.

<sup>14</sup> Sergio NICANOFF y Axel CASTELLANO, *Las primeras experiencias guerrilleras en la Argentina. La historia del “Vasco” Bengoechea y las Fuerzas Armadas de la Revolución Nacional*, Buenos Aires, Centro Cultural de la Cooperación, 2006.

<sup>15</sup> Ernesto LACLAU, *Emancipación y diferencia*, Buenos Aires, Ariel, 1996, pp. 69-86.

<sup>16</sup> Un cóndor sosteniendo una pluma y un martillo era el logo de la Alianza Libertadora Nacionalista, organización derechista de los años ‘40 y ‘50. En 1960, el MNA también eligió un cóndor y dos lanzas tacuara como distintivo, v. Rubén FURMAN, *Puños y pistolas. La extraña historia de la Alianza Libertadora Nacionalista, el grupo de choque de Perón*, Buenos Aires, Sudamericana, 2014, p. 49; Luis Fernando BERAZA, *Nacionalistas. La trayectoria política de un grupo polémico*, Buenos Aires, Cántaro, 2005, p. 176. En 1964 se formaron los C.O.N.D.O.R (Centros Organizados Nacionales de Orientación Revolucionaria), integrados por miembros de la izquierda nacional y el peronismo como Juan José Hernández Arregui, Rodolfo Ortega Peña, Ricardo Carpani y Alberto Belloni. Finalmente, en 1966 un grupo de ex militantes del MNA denominado Cóndor secuestró un avión de pasajeros y lo desvió a las islas Malvinas, con el objetivo de plantar una bandera argentina.

discurso periodístico, ya que algunos medios de prensa preocupados por la radicalización juvenil asociaban a las Tacuaras con la izquierda armada.<sup>17</sup>

Si la ficcionalización de equivalencias entre nacionalistas y guevaristas formaba un sistema de significación fundado en el antagonismo con otra totalidad, ¿cuál era el opuesto de estos grupos armados? En una escena de *Los guerrilleros*, el Dr. Arrillaga aparece dictando una clase en la Facultad de Derecho de la UBA. Allí, el intelectual nacionalista sostiene que “la crisis argentina no es económica sino moral, una crisis de patriotismo”, lamentando que los valores guerreros de la independencia hayan sido reemplazados por “pequeños derechos y mezquinas libertades que han fracasado totalmente.”<sup>18</sup> Esta afirmación provoca una pelea entre un grupo de estudiantes, que se levanta airadamente dando vivas a la libertad y la democracia, y los partidarios del profesor, que acusan a sus enemigos de demagogos y farsantes. En la escena siguiente, el Dr. Arrillaga explica su visión del mundo ante sus jóvenes seguidores:

“Lo que acaba de suceder no me sorprende. Es más, lo esperaba. Es el primer paso de cosas muy graves que confirman una vieja teoría mía. Siempre me han oído decir que la lucha está planteada entre dos grandes grupos: por un lado, los satisfechos, los ahítos, los cuales naturalmente son pacifistas porque tienen la barriga llena y no quieren que les perturben la digestión. Por el otro los disconformes, los rebeldes, los que sueñan con un mundo mejor, no importan los matices, todos ellos son fervorosos y apasionados. Todos ellos son igualmente combatidos por el enemigo común [...] ¿Quiénes dicen que traiciono mi apostolado emponzoñando el espíritu de los jóvenes? Naturalmente, los del Centro, los que no son ni chicha ni limonada. Los que quieren que las cosas sigan como están porque les conviene.”<sup>19</sup>

La película intenta trazar una frontera entre la democracia moderada y el radicalismo extremista, punto de reunión para los rebeldes e inconformistas de cualquier signo ideológico donde “no importan los matices”. Por esta razón, lo que se impugna en el film de Demare no es tanto la guerrilla, la violencia derechista o el totalitarismo como contenidos específicos, sino la virtual amenaza multiforme de cualquier proyecto capaz de socavar la democracia parlamentaria. Una idea que al final de la película se subraya de manera condescendiente con un aforismo de Winston Churchill: “El sistema democrático, aunque no es lo mejor de lo mejor, es sin embargo mejor que cualquier otro sistema alternativo.”<sup>20</sup> La reivindicación de la democracia podía ser funcional a la defensa del gobierno de Arturo Illia, acosado por protestas sindicales y conspiraciones militares, pero tenía una carga simbólica que retrocedía en el tiempo. Lucas Demare, Arturo García Buhr y el guionista Sixto Pondal Ríos ya habían trabajado juntos en *Después del silencio* (1956), un film de denuncia al régimen peronista que concluía con la *Marcha de la Libertad*, el himno de la Revolución Libertadora.<sup>21</sup> Por lo tanto, en *Los guerrilleros* persistía una trama

<sup>17</sup> Valeria GALVÁN, “Tacuara: una aproximación...”, cit., pp. 24, 28-29; “Otra vez atentados y crímenes políticos”, *Primera Plana*, núm. 13, 5 de febrero de 1963; “Cuando los hijos normales son asesinos”, *Primera Plana*, núm. 71, 17 de marzo de 1964; “Reportaje al terrorismo argentino”, *Confirmado*, núm. 18, 2 de septiembre de 1965. Una señal de que estamos ante un estereotipo que generaliza rasgos específicos es la ausencia de prácticas antisemitas en el grupo nacionalista de *Los Guerrilleros*, exclusión necesaria para componer la figura del radical extremista con elementos de la guerrilla guevarista.

<sup>18</sup> Lucas DEMARE, *Los guerrilleros*, Buenos Aires, Huinca-Argentina Sono Film, 1965, min. 24.

<sup>19</sup> *Ibid.*, min. 26.

<sup>20</sup> *Ibid.*, h. 1:30:03.

<sup>21</sup> Pamela GIONCO, “Contexto ideológico del estreno de Después del silencio (Demare, 1956)”, *IX Jornadas de Investigación del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 20 al 23 de noviembre de 2007, p. 5. Arturo García Buhr se exilió en 1951



político-ideológica que hundía sus raíces en el antifascismo del período de entreguerras, y el antiperonismo de los años ‘40 y ‘50.

### Violencia política e híbris

Si Lucas Demare concibió a *Los guerrilleros* como una forma propagandística de defender a la democracia del radicalismo extremista, Fernando Ayala parecía más interesado en explorar el perfil psicológico desviado del protagonista de su film. A diferencia del guerrillero Fernando, que se comporta de manera reflexiva y duda de su compromiso político, *Con gusto a rabia* muestra a Diego Correa como un ser impulsivo y arrasado por el resentimiento. El tacuarista interpretado por Alfredo Alcón encadena consignas con la misma cadencia y nerviosismo con que dispara su metralleta, como cuando interrumpe un evento cultural de la comunidad judía mientras sus camaradas hacen explotar un petardo y grita: -“¡¡Judíos atorrantes, usureros, fuera del país, vendepatrias, váyanse, váyanse judíos miserables, atorrantes...!!”<sup>22</sup> Para Diego la violencia es una forma de expresar su rabia contra judíos, masones y liberales, contra Ana por aquella euforia posesiva conocida familiarmente como celos, o contra sí mismo por no poder sostener el estilo de vida de su amante. Pero al margen de los objetos de la ira de Diego, la marca de su accionar es la desmesura.

Los antiguos griegos denominaban *hýbris* a la rebelión del hombre contra el orden cósmico regido por los dioses, o dicho en términos más terrenales, a la ruptura de las convenciones éticas por las pasiones exageradas, el desenfreno de los impulsos, la temeridad, el orgullo, la furia o la violencia.<sup>23</sup> Por esta razón, el opuesto simbólico de la *hýbris* era la *sophrosyne*, que se cultivaba con la virtud de la moderación, la búsqueda del justo medio y el autocontrol. Todo el accionar de Diego es una continua transgresión de límites éticos: olvida a su novia para acostarse con una mujer casada (desenfreno), asalta ametralladora en mano el Policlínico Bancario y mata a varias personas (violencia, temeridad), y finalmente se apropia del botín colectivo alegando con vehemencia: “Ya estoy harto de arriesgar el pellejo por la causa, por una causa que no nos lleva a ningún lado. ¡De hoy en adelante las órdenes me las doy yo!” (orgullo, furia).

El desequilibrio de Diego va en aumento a medida que transcurre el film, al punto que Ana le termina siguiendo la corriente como si fuera un demente, hasta que lo entrega a la policía. Si en *Los guerrilleros* Fernando aparece retratado como un joven idealista que cree en la violencia como medio para llegar a un fin político-ideológico equivocado, en Diego la violencia dominada por la *hýbris* es preideológica y obedece a las pulsiones más primarias. Los contenidos políticos e ideológicos que aparecen en *Con gusto a rabia* giran en torno al desequilibrio personal de Diego, algo funcional a lo que Octavio Gettino definía como el “psicologismo moralizante” del cine de Fernando Ayala.<sup>24</sup> De hecho, las dos películas tratan el problema de la violencia política de forma moralista. En *Los guerrilleros*, Patricia dice: “¿Por qué ese odio Fernando? En todas las épocas hubo cosas malas [...] Lo que pasa es que vos querés justificar tu odio y tu resentimiento”, y en una de las escenas finales, un joven militante se niega a participar de un robo afirmando que “la violencia por la violencia no sirve para nada.”<sup>25</sup> Del otro lado, en *Con gusto a rabia*, Ana se encuentra con Diego en

---

durante la primera presidencia de Perón, pero volvió al país tras el golpe militar de 1955 y grabó una glosa a la *Marcha de la Libertad*, que circuló en discos de pasta.

<sup>22</sup> Fernando AYALA, *Con gusto a rabia*, Buenos Aires, Aries Cinematográfica, 1965, min. 27.

<sup>23</sup> Francisco RODRÍGUEZ ADRADOS, *La democracia ateniense*, Madrid, Alianza, 1993, pp. 56-68.

<sup>24</sup> Octavio GETTINO, *Cine argentino (entre lo posible y lo deseable)*, Buenos Aires, Ciccus, 1998, p. 25.

<sup>25</sup> Lucas DEMARE, *Los guerrilleros...* cit., min. 51, h. 1:13:53.

una partida de caza. Cuando él le pregunta -“¿Usted no caza?”; Ana responde -“No me gusta la muerte inútil”, recibiendo como respuesta: -“A veces la muerte es necesaria”. Más adelante, Ana le reprocha a Diego “Todo lo hacés con violencia.”<sup>26</sup> A fin de cuentas, el moralismo y el psicologismo eran maneras de representar lo político por otros medios.

Otro rasgo compartido por ambos largometrajes es la identificación entre violencia y goce, que, si bien no parece tener lugar en las ficcionalizaciones del asalto al Policlínico Bancario y la guerrilla salteña, se revela con toda su fuerza en dos escenas inspiradas en la violencia callejera del MNT. En *Los guerrilleros*, el grupo nacionalista porteño ataca la imprenta “La Libertad”, donde miembros del Centro Estudiantil Democrático preparaban un boletín denunciando las actividades del Dr. Arrillaga. En medio de una pelea a golpes y cachiporrazos, un militante nacionalista arroja al piso las letras de molde de la prensa, con el rostro desencajado por el placer. Algo parecido ocurre en la escena del atentado antisemita de *Con gusto a rabia*, donde un joven activista se calza una manopla en estado semiextático, mientras el grupo de Diego espera el estallido del petardo escondido bajo una butaca del teatro y de fondo se escucha la canción *Hava Nagila*, en un clima de creciente tensión audiovisual.<sup>27</sup>

Por último, la violencia también es condenada como una irresponsable diversión juvenil. En *Los guerrilleros* cuando Patricia critica a los amigos de Fernando porque “en el fondo lo que les gusta es la violencia”, o en la secuencia de *Con gusto a rabia* cuando Diego sonríe al sacar su pistola delante de un anciano judío, y más tarde se le escapa una leve carcajada cuando le revela a Ana que él mismo la secuestró junto a su marido cuando todavía no se conocían.<sup>28</sup> Todas estas escenas representan a la violencia como productora de un placer perverso, agresivo y desmedido, que coloca a la *hibris* guerrillera y nacionalista en un plano lindante con el delito común: en *Los guerrilleros*, Fernando asalta el transporte de caudales de la empresa de su cuñado, con el objetivo de financiar la compra de explosivos a delincuentes profesionales; en *Con gusto a rabia* la relación es aún más directa con el personaje de Milani, un ladrón de oficio que se suma al grupo de Diego para asaltar el Policlínico Bancario.<sup>29</sup>

## Modernidad y tradición

Si como decía Roland Barthes el discurso ideológico del cine está compuesto por estereotipos, *Los guerrilleros* y *Con gusto a rabia* ayudaron a codificar y fijar en la memoria del público un conjunto de representaciones sociales sobre los grupos nacionalistas y guerrilleros. En ambos filmes se emplea el lugar común del “niño bien” para tipificar a los militantes radicalizados, un tópico recurrente en el lenguaje cinematográfico de la generación del ‘60. Como señala Tzvi Tal<sup>30</sup> “frecuentemente los personajes de las películas de la nueva ola eran jóvenes acomodados que no se adaptaban al orden, buscaban matar el

<sup>26</sup> Fernando AYALA, *Con gusto a rabia...* cit., min. 14, 32.

<sup>27</sup> Lucas DEMARE, *Los guerrilleros...* cit., min. 30; Fernando AYALA, *Con gusto a rabia...* cit., min. 26.

<sup>28</sup> Lucas DEMARE, *Los guerrilleros...* cit., min. 33; Fernando AYALA, *Con gusto a rabia...* cit., min. 28, 39.

<sup>29</sup> El personaje de Milani remite probablemente a Félix Miloro, el “pibe ametralladora”, un delincuente común asesinado en 1963, cuando se resistió a su arresto por el asalto al Policlínico Bancario. Aunque más tarde salió a la luz la responsabilidad del MNRT en el robo, había medios que asociaban a Miloro con el tacuarista Horacio Rossi (“Una organización terrorista sorprendente”, *El Plata*, 26/03/64). Según Roberto BARDINI, “Antes de 1963 [Rossi] ya era un desengañado de la política y se dedicaba a asaltar bancos”, Roberto BARDINI, *Tacuara...* cit., p. 123. Si bien no existen pruebas del vínculo de Miloro con el MNRT, Rossi continuó su carrera delictiva hasta 2001, cuando fue detenido por hurtar cajas de seguridad, Horacio CECCHI, “Los émulos de ladrón sin destino”, *Página 12*, 25/04/01.

<sup>30</sup> Tzvi TAL, *Pantallas y Revolución...* cit., p. 60.

aburrimiento crónico y encontrar un sentido para sus vidas en fiestas, lugares de veraneo de moda y conflictos con los padres”. En efecto, los personajes de Fernando y Diego tienen rasgos compartidos que les permiten encajar en el estereotipo del joven acomodado, con una peculiaridad: ambos, como ocurría con varios tacuaristas del primer MNT, eran miembros de una aristocracia venida a menos, de linaje patricio pero modesto patrimonio. En *Los guerrilleros*, cuando Fernando se entera que su hermana se va a casar con Bruno, le dice a su novia: “Se salió con la suya el gringo”, a lo que Patricia responde: “¿Y que querés? A tu padre se le acabaron las vacas pero le quedan las hijas.”<sup>31</sup> En *Con gusto a rabia*, Diego intenta pagar su almuerzo con Ana pero no tiene dinero, luego la lleva a su casa y le explica que la vivienda “era de un tío mío, le remataron casi todo...tuve que instalarme en la biblioteca, los dormitorios están llenos de goteras.”<sup>32</sup>

El perfil sociocultural de Fernando y Diego adquiere un relieve más nítido por el contraste con dos personajes secundarios que representan su imagen invertida. Bruno, el cuñado de Fernando en *Los guerrilleros* y Ramón, el marido de Ana en *Con gusto a rabia*, personifican a una burguesía arribista, cínica y sin escrúpulos. En el film de Lucas Demare, Fernando abandona el activismo político y acepta un empleo en la fábrica de Bruno, compartiendo tardes de yate y noches de *boite* con su novia, su hermana y su cuñado. Mientras viajan en el auto de alta gama de Bruno, Fernando mira una vivienda precaria de chapa y le comenta a su cuñado:

“Fernando: -Yo pregunto una cosa. Antes de fabricar automóviles, ¿no sería mejor construir casas? Bruno: -Me extraña viejo que ya hayas aprobado economía política. Hay inversiones de expansión que producen riqueza, como la industria automotriz, las plantas hidroeléctricas o la siderurgia, y otras no. Por ejemplo, las casas ¿para que sirven? Para que un grupo de gente viva cómoda, nada más. Fernando: -Si, claro...”<sup>33</sup>

Poco después, Bruno quiere comprometer a Fernando en una importación fraudulenta de autopartes para construir vehículos que deberían ser de fabricación nacional, entregándole dinero con destino a un soborno. Fernando se niega a ayudarlo, y le reprocha que la Argentina “está como está por gente como vos, que solo piensa en forrarse aunque el país se hunda.”<sup>34</sup> En *Con gusto a rabia*, Ramón se muestra como un cínico que toma distancia de las ideologías políticas: cuando lo invitan a un espectáculo folklórico, responde con ironía “Mi cuota diaria de patriotismo ya está cubierta”, refiriéndose a su involuntaria participación en una refriega entre militantes de izquierda y nacionalistas.<sup>35</sup> De hecho, Ramón solo parece interesado en tirar abajo el viejo casco de estancia de la familia de Ana, ir de caza y asistir a competencias de ganado vacuno en la Sociedad Rural. Por todas estas razones, los duetos de Diego-Ramón y Fernando-Bruno instalan en *Los guerrilleros* y *Con gusto a rabia* la tensión entre modernidad y tradición. En la simbología de los filmes, tanto Fernando como Diego provienen de un interior percibido como el

<sup>31</sup> Lucas DEMARE, *Los guerrilleros...* cit., min. 19.

<sup>32</sup> Fernando AYALA, *Con gusto a rabia...* cit., min. 34. Ambos personajes se manejan con fluidez en ambientes de clase alta: Fernando asiste al casamiento de su hermana en una mansión, y luego baila con su novia en una *boite* al ritmo de una banda de rock, que interpreta canciones en inglés. Diego sale de caza con la familia de Ana, y se encuentra con ella casualmente en un evento de la Sociedad Rural. Por último, el personaje de Martín Casal en *El ojo de la cerradura* coquetea con diversas mujeres mientras circula entre partidos de tenis, mansiones y fiestas patricias.

<sup>33</sup> Fernando AYALA, *Con gusto a rabia...* cit., min. 40.

<sup>34</sup> Lucas DEMARE, *Los guerrilleros...* cit., min. 50.

<sup>35</sup> Fernando AYALA, *Con gusto a rabia...* cit., min. 6.

corazón de las tinieblas de Joseph Conrad: el primero llega a Buenos Aires tras sobrevivir a la masacre de la guerrilla de Salta y le cuesta acomodarse a las comodidades de la vida urbana; el segundo es un salteño que Teresa define como “un poco salvaje, será porque se educó en el campo.”<sup>36</sup> Mientras Fernando y Diego representan la aristocracia, la tradición y la violencia de las ideas, Bruno y Ramón son hombres modernos, fríos, ejecutivos, casi un tipo ideal del burgués desarrollista. Este contrapunto se explica porque el nuevo cine argentino había interpretado el conflicto social a partir de “los desajustes en el tránsito de la sociedad tradicional a la sociedad moderna.”<sup>37</sup> Tras la caída de Frondizi, el nuevo cine argentino expresó la desilusión frente al proyecto desarrollista y sus ansias de modernización cultural, junto a la preocupación por la violencia y el tradicionalismo como taras del “sujeto argentino alienado.”<sup>38</sup>

El desencanto por esta virtual modernización trunca incluye en *Los guerrilleros y Con gusto a rabia* un subtexto sobre la juventud que, en la óptica del cine de los sesenta, se revolvió incómoda sin encontrar su lugar en medio de profundas transformaciones culturales, mientras diversos actores proyectaban sobre ella sus ansiedades en torno al cambio.<sup>39</sup> Películas como *La terraza* (Leopoldo Torre Nilsson, 1963), *El ciclo* (Raymundo Gleyzer, 1964) y *El ojo de la cerradura* (Leopoldo Torre Nilsson, 1966) contribuyeron a reproducir el estereotipo de una juventud frívola, violenta y alienada de clase alta que se repite en *Los guerrilleros y Con gusto a rabia*. En todos estos filmes, los colectivos juveniles tienen una relación parasitaria con la producción y gozan de la violencia como la única experiencia real que los separa del aburrimiento de la alta sociedad: los jóvenes de *La terraza* matan el tiempo en una piscina y se pelean entre ellos; en *El ojo de la cerradura*, Martín Casal se desespera al ver pasar los minutos en un reloj y se adormece mientras dispara su ametralladora durante un entrenamiento con su organización. Por último, el grupo de muchachos y chicas de *El ciclo* se entretiene haciendo “chocadas” de automóviles, mientras narran anécdotas de violencia antisemita. Lo que distingue a *Los guerrilleros y Con gusto a rabia* de las demás películas, es la presencia más fuerte o más atenuada según el caso de un fin político que anima a sus protagonistas, inducido por un representante irresponsable de la generación mayor, como el Dr. Arrillaga o el padre nacionalista de Ana. Con propósito o sin propósito, estos jóvenes actuaban como una pandilla de *La Naranja Mecánica* de Anthony Burgess, pero en el ambiente de un país capitalista dependiente.<sup>40</sup>

<sup>36</sup> Ibid.

<sup>37</sup> Marcelo CERDÁ, “El otoño en cuestión. Concesiones y persistencias frente al contexto socio-político en el cine de Leopoldo Torre Nilsson y de los realizadores de la Generación del 60 (1968-1986)”, Ana Laura LUNISCH y Pablo PIEDRAS (eds.), *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*, Buenos Aires, Nueva Librería, 2011, p. 388.

<sup>38</sup> Claudio ESPAÑA y Ricardo MANETTI, “El cine argentino, una estética especular: del origen a los esquemas”, José Emilio BURUCÚA (dir.), *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*, Buenos Aires, Sudamericana, vol. 2, 1999, p. 276.

<sup>39</sup> Valeria MANZANO, “Juventud y modernización cultural en la Argentina de los sesenta”, *Desarrollo económico*, vol. 50, núm. 199, 2010, p. 363.

<sup>40</sup> El predominio de la diada modernidad-tradición para pensar el conflicto social pasaba por alto la lucha de clases, que reapareció con el cine militante a fines de la década del ‘60. Por eso, el gran ausente en estos filmes son las clases populares, con la excepción de películas como *Los inundados*, de Fernando Birri. En la secuencia del viaje de Fernando y Bruno, el cuñado frena su automóvil porque la calle está bloqueada por un camión, estacionado frente a una vivienda precaria. El chófer (un cameo del director Lucas Demare) se queja de los bocinazos, grita que está trabajando y los deja pasar, haciendo una reverencia exagerada. Cuando se alejan, se burla imitando una flatulencia con la boca. La escena parece simbolizar la ajenidad del pueblo frente a las diferencias entre fracciones de la misma clase dominante. Marcelo CERDÁ, “El otoño en cuestión...” cit., p. 388; Lucas DEMARE, “Los guerrilleros...” cit., min. 40.

## Mujeres, política y teléfonos blancos

El cine argentino clásico de los años ‘30, ‘40 y ‘50 estaba atravesado por el melodrama, que a su vez arrastraba tópicos del folletín y el tango.<sup>41</sup> En este período, las películas etiquetaron a las mujeres en estereotipos positivos y negativos: buena, casadera e “ingenua” en las comedias de teléfono blanco, o los contornos marginales de la desalmada mujer prostibularia y la madre soltera dominante.<sup>42</sup> El nuevo cine argentino no abandonó del todo los moldes previos en la representación de lo femenino, pero también incorporó algunas marcas del cambio sociocultural que se estaba produciendo en el papel de la mujer (y sobre todo de la mujer joven) fuera de las salas de cine. En efecto, como es sabido, los sesenta fueron tiempos donde “las chicas lograron autonomías a partir de su participación más amplia y sostenida en los terrenos educativos, laborales y recreativos; se aventuraron en nuevas pautas de cortejo y noviazgo; y contribuyeron a la transformación de la moral sexual.”<sup>43</sup>

El personaje femenino más llamativo de los filmes analizados para este trabajo es el de Patricia en *Los guerrilleros*. Al principio, la novia de Fernando se muestra como una joven liberada del modelo de la domesticidad en el ámbito sexual y económico, que consigue un empleo y no comparte la idea de ser mantenida.<sup>44</sup> Pero con el correr de los minutos, nos damos cuenta de que esta modernización cultural simbolizada por Patricia es solo aparente. En la fiesta de casamiento de su cuñada, luego de que la muchacha ve a su pareja conversar con un militante cercano al Dr. Arrillaga, le dice: “¿Vas a empezar de nuevo? Quiero decirte una cosa Fernando, últimamente he sufrido mucho por vos. Perdóname pero no puedo seguir. Justamente porque te quiero tenés que elegir entre ellos y yo.”<sup>45</sup> En esta escena, el egoísmo de la mujer expresa la tensión entre lo público y lo privado, relegando la producción de lo femenino a este último plano. De hecho, a Patricia sólo le interesa preservar su relación y casarse con Fernando, es amiga de los guerrilleros pero no se vincula a una práctica política dominada por los varones.<sup>46</sup> A pesar de todo, el guión le reserva a Patricia un lugar más importante de lo que parece a primera vista: en una escena mientras pasean en yate por el Tigre, la chica se convierte en una terrible antagonista verbal, que discute palmo a palmo las ideas de Fernando:

“*Patricia*: -Para ustedes Arrillaga es como si fuese un Dios! *Fernando*: -Nadie puede negar que es una figura respetable, un hombre puro... *Patricia*: -¿Puro? ¡¡Jajaja!! Vamos... ¡puro cuento! *Fernando*: -Eso no Patricia, no tenés derecho a hablar así. Lo ha demostrado con los hechos, se retiró de la vida política. *Patricia*: -Que gracia, ¡porque no ganaba una elección! *Fernando*: -¡Porque le dan asco los chanchullos, por eso se rodea de jóvenes, porque son fervorosos, idealistas! *Patricia*: -Si te referís a tus

<sup>41</sup> Claudio ESPAÑA y Ricardo MANETTI, “El cine argentino...” cit., p. 266; Omar ACHA, *Crónica sentimental de la Argentina peronista. Sexo, inconsciente e ideología, 1945-1955*, Buenos Aires, Prometeo, 2014, p. 141.

<sup>42</sup> Claudio ESPAÑA y Ricardo MANETTI, “El cine argentino...” cit., pp. 265-266.

<sup>43</sup> Valeria MANZANO, “Juventud y modernización...” cit., p. 380.

<sup>44</sup> Isabella COSSE, “Los nuevos prototipos femeninos en los años 60 y 70: de la mujer doméstica a la joven ‘liberada’”, Andrea ANDÚJAR, Débora D’ANTONIO, Fernanda GIL LOZANO [et.al.] (comps.), *De minifaldas, militancias y revoluciones. Exploraciones sobre los 70 en la Argentina*, Buenos Aires, Luxemburg, 2009, pp. 171-186.

<sup>45</sup> Lucas DEMARE, *Los guerrilleros...* cit., min. 23.

<sup>46</sup> En el ataque a la imprenta aparecen dos mujeres que participan con un rol subalterno de la acción, esperando en los automóviles como chóferes y haciendo de campana, Lucas DEMARE, *Los guerrilleros...* cit., min. 29. Sin embargo, la mayoría de las mujeres cercanas al grupo nacionalista, como la joven que interpreta Marilina Ross, se ubican en la periferia de la política: acompañan a los militantes varones en un bar, pero no participan de las reuniones presididas por el Dr. Arrillaga, donde se toman las decisiones estratégicas.

amiguitos te diré que no son idealistas, sino patoteros, en el fondo lo que les gusta es la violencia. *Fernando*: -Y bueno, quiere decir que están en la verdad... *Patricia*: -Ah, la verdad es tirar bombas, matar gente! *Fernando*: -¡La verdad es luchar! Anda, asomáte un poco al agua, metete en las islas, vas a ver como los bichos se devoran unos a otros. Tu famoso pacifismo es un cuento, ¡se vive matando y muriendo! *Patricia*: -¿Ah sí...decíme una cosa, vos serías capaz de matar? ¡Contestáme! ¿Serías capaz? Pero tus amiguitos sí, porque en el fondo son pichones de asesinos, eso es lo que son. En cambio a mi me gusta vivir en paz, y divertirme y pasarlo lo mejor posible. Y si vos no pensás así como ya se ve, lo mejor es que te quedes con ellos de una vez por todas!!<sup>747</sup>

En este punto, Patricia se revela como una inteligencia omnisciente del relato de naturaleza escéptica, una suerte de Casandra que, como el personaje de la mitología griega, sabe lo que va a pasar en el futuro pero está condenada a que nadie le haga caso. En la escena final, cuando Fernando cae baleado después de matar al Dr. Arrillaga por traidor, ve a su novia riéndose a carcajadas y repitiendo, como si fuera una profecía, lo dicho en la secuencia del yate: “¿Arrillaga puro? ¡¡Jajaja!! Vamos...¡puro cuento!<sup>748</sup> No obstante, en la película se termina imponiendo la narrativa del melodrama tradicional, que liberaba temporalmente a las mujeres para sujetarlas al final de la historia.<sup>49</sup> Tras romper con su novia, Fernando sale de una reunión política y encuentra a Patricia bajo la lluvia, sin paraguas, totalmente desamparada: “Ahora soy yo la que se rinde...sé que no tenés razón, pero ya no soporto más. No sabía que se podía sufrir tanto...ahora comprendo que se pueda matar por un hombre, o morir...¡no me dejes más! [...] Ya no me importa nada de nada...soy tuya...podés hacer de mí lo que quieras.”<sup>750</sup>

La escena representa un triunfo total de la masculinidad, ya que, en la secuencia anterior, una joven militante interpretada por Marilina Ross había cortejado a Fernando, ofreciéndole pasar la noche juntos. Expuestos al aguacero, el protagonista acaricia a Patricia y acepta su entrega, pero se va con sus camaradas y se coloca en una posición dominante, a despecho de las dos jóvenes que le ofrecían su intimidad. La astucia y la sexualidad liberada de las mujeres, representada por los personajes de Patricia y la joven militante, es destronada por su sumisión al deseo masculino.<sup>51</sup> Cabe preguntar entonces si el verdadero objeto del deseo de Fernando no era la causa encarnada por el carismático Dr. Arrillaga, a fin de cuentas, el verdadero competidor de Patricia.

Si Patricia empieza como una mujer moderna, liberada e inteligente, pero termina pareciéndose a las muchachitas buenas del cine clásico, la figura de Ana en *Con gusto a rabia* recorre un camino inverso. El personaje interpretado por Mirtha Legrand representa una típica mujer del cine de teléfono blanco, acomodada, sentimental y superficial: a diferencia de Fernando y Patricia, que discutían política de igual a igual, Diego jamás toma en serio a Ana, como ocurre en la secuencia donde ella cuestiona lo violento de su militancia, mientras el joven se limita a acariciarla y alabar su belleza. A pesar de todo, la mujer se impone en momentos importantes del film: primero humilla a Diego pagándole el almuerzo, y al final lo termina entregando a la policía, actitudes que no permiten asociarla al estereotipo de la mujer malvada. En realidad, el poder de Ana es su posición social, que convierte a Diego en un macho desesperado por proveer dinero y emular su status (cuando recibe a Ana en su casa, el joven salteño compra un moderno tocadiscos y

<sup>47</sup> Lucas DEMARE, *Los guerrilleros...* cit., min. 33-34.

<sup>48</sup> *Ibid.*, hora. 1:29.

<sup>49</sup> Omar ACHA, *Crónica sentimental...* cit., p. 145.

<sup>50</sup> Lucas DEMARE, *Los guerrilleros...* cit., min. 59, 1:00.

<sup>51</sup> Ann KAPLAN, *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 26.



champagne francés con el dinero robado en el atentado antisemita). En la escena final, Ana deja caer a un Diego moribundo, lo besa y le cierra los ojos, simbolizando el melodrama del amor imposible, esta vez entre la mujer burguesa y el militante del interior.<sup>52</sup> Ingenuas o astutas, dominantes y sometidas, tanto Patricia como Ana terminan provocando la caída en desgracia de sus hombres.

### Consideraciones finales

Para Claudio España y Ricardo Manetti, “los argentinos iban al cine para aprender a ser argentinos.”<sup>53</sup> Hay una voluntad normativa claramente visible en el democratismo de *Los guerrilleros*, pero también en la morbosa descripción de la *hibris* violenta de *Con gusto a rabia*, y en la subalternización de los papeles femeninos en ambas películas, que limaban las aristas más revulsivas del proceso de modernización cultural de los años ‘60. Por sus prácticas institucionales, sus estrategias estéticas y sus fines disciplinadores, en los dos filmes se cruzan el cine industrial, el cine de autor y el cine político.<sup>54</sup> La preocupación por la violencia política y el ambiguo papel de la clase media no fue un coto exclusivo del cine comercial: como indica Sergio Pujol, el teatro realista de Ricardo Halac, Germán Rozenmacher, Roberto Cossa tematizó: “la frustración de la clase media y la imposibilidad de vehicular ese sentimiento de modo positivo.”<sup>55</sup> En la *Historia tendenciosa de la clase media argentina, de los extraños sucesos en que se vieron envueltos algunos hombres públicos, su completa dilucidación y otras escandalosas revelaciones* (1971), el dramaturgo Ricardo Monti realizó una parodia de la clase media que concluía con el nacimiento de la Criatura, un joven que se alzaba metralleta en mano como símbolo del riesgoso porvenir. Incluso la televisión incorporó a la ficción la problemática de la violencia política, como se advierte en la telenovela de Alberto Migré *Rolando Rivas, taxista*. En este popular programa uno de los personajes secundarios era Quique Rivas, miembro de una organización armada, el Ejército Revolucionario Reivindicador.<sup>56</sup> A comienzos de los setenta, la violencia política se había convertido en algo tan familiar para la cultura de masas, que tener un guerrillero en la familia podía ser materia de conflicto y cuestionamiento moral, pero nunca algo ajeno o separado de la sociedad.

Como hemos visto, *Los guerrilleros* y *Con gusto a rabia* estructuraron un drama a partir de la crónica periodística y policial del momento, difundiendo un estereotipo del radical extremista con elementos de Tacuara y el MNRT, pero también con situaciones calcadas de las guerrillas guevaristas del EGP y las FARN. El opuesto simbólico de esta amenaza era la democracia moderada, valorada como el mejor régimen en comparación con los proyectos alternativos del radicalismo de derecha e izquierda. Por esta razón, el film de Lucas Demare parece más antiguo que el de Fernando Ayala, al persistir en *Los guerrilleros* una trama vinculada a la dicotomía democracia/fascismo de los años ‘30, en franco declive por el crecimiento de opciones como el nacionalismo tercermundista y el

<sup>52</sup> Es tentador ver en esta escena un paralelo al análisis de Slavoj Žižek sobre *Titanic*, cuando cerca del final Rose se desprende de un entumecido Jack, como afirmando la imposibilidad de la unión entre personas de clases diferentes, Slavoj ŽIŽEK, Jorge ALEMÁN y César RENDUELES, *Arte, ideología y capitalismo*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2008, pp. 11-13. Con su delación, Ana también le pega un empujón a su desafortunado amante, que la devuelve a su blanda vida burguesa, ya que en la escena final aparece su marido y la perdona.

<sup>53</sup> Claudio ESPAÑA y Ricardo MANETTI, “El cine argentino...” cit., p. 259.

<sup>54</sup> Mike WAYNE, *Political film: the dialectics of Third Cinema*, Londres, Pluto Press, 2001, pp. 6-7.

<sup>55</sup> Sergio PUJOL, “Rebeldes y modernos. Una cultura de los jóvenes”, Daniel JAMES (dir.), *Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*, Buenos Aires, Sudamericana, 2007, p. 295.

<sup>56</sup> Sebastián CARASSAI, *Los años sesenta de la gente común*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2014, pp. 13 y 130-149.

antiimperialismo en sus variantes de derecha, centro e izquierda. Si el texto filmico de *Los guerrilleros* es político-ideológico, la representación de Tacuara en *Con gusto a rabia* -incluso cuanto más se apega a la crónica policial del asalto al Policlínico Bancario- es funcional a una representación psicologista de la *hibris* violenta no menos política que la bajada de línea de Demare, al partir de una reflexión sobre la personalidad autoritaria en línea con otros films de Ayala como *El jefe* y *El candidato*.

Como ocurría en el cine clásico de géneros, la violencia en las películas analizadas en este trabajo no es autorreferencial, sino que sirve para representar algo más, en este caso una alegoría política capaz de suscitar la reflexión, la indignación, el examen o el compromiso.<sup>57</sup> Pero a diferencia del paradigma anterior a los años '60, la violencia no se sugiere de manera indirecta, sino que se explicita a partir de escenas bien preparadas, como la masacre de la guerrilla salteña en *Los guerrilleros* y el asalto al Policlínico Bancario en *Con gusto a rabia*. No obstante, estas secuencias siguen siendo funcionales a una narrativa que las excede, que no es la violencia espectacular de filmes contemporáneos del cine de Hollywood como *Bonny and Clyde* o *Perros de paja*, ni la hiperviolencia autorreferencial del cine posmoderno, cuyo producto más célebre son los filmes de Quentin Tarantino. Si en *Los guerrilleros* los radicales extremistas aparecen retratados de manera romántica como jóvenes idealistas que defienden falsos principios y emplean métodos equivocados, en *Con gusto a rabia* sucede todo lo contrario, con un protagonista dominado por la *hibris* que abandona sus principios. A pesar de estas diferencias, los guerrilleros con gusto a rabia no solo exhiben su goce en varias escenas de violencia política, sino que muestran a la violencia *per se* como condición insoportable del goce del otro.<sup>58</sup> Dicho en otras palabras, tanto la representación psicologista de Ayala como la demócrata de Demare proyectan sus propias carencias en la fantasía envidiosa del placer violento de nacionalistas y guerrilleros, todos inmersos en una cultura donde se atribuye al otro un goce excesivo.<sup>59</sup> Esta sensación de falta podría relacionarse a la decepción por el fracaso de los proyectos post-peronistas (tanto el libertador como el desarrollista) para democratizar y modernizar a la Argentina, horizonte ciertamente proscriptivo dado que precisaba marginar a las versiones más radicales del nacionalismo, el peronismo y la izquierda.

Desde el punto de vista de estos filmes, el conflicto social se explicaba por los desajustes en el tránsito de la sociedad tradicional a la sociedad moderna, tensados en una dialéctica sin solución de síntesis entre el violento tradicionalismo de Fernando y Diego, por un lado, y el frío materialismo sin escrúpulos de Bruno y Ramón por el otro. El desencanto de la modernización imposible, por otra parte, proyectaba sus ansiedades sobre una juventud que, seducida por el autoritarismo y el hedonismo, simbolizaba la decadencia de todo el país. De manera sintomática, en ambos filmes el gran ausente son los sectores populares, algo común en el nuevo cine argentino debido al trauma que significó el peronismo para los realizadores de la generación del '60, que consideraban perdida la oportunidad de encontrar un destinatario popular para sus producciones. Como en las películas de esta corriente, en *Con gusto a rabia* y *Los guerrilleros* el pueblo aparece de manera lateral, como una villa al costado de la ruta, o bajo la forma bastarda del lumpen.<sup>60</sup> Por último, los personajes de Patricia y Ana también son síntomas de los avances, límites y fracasos del proceso de modernización cultural que se condensó en los años '60. Si bien Patricia parece una joven liberada que discute de política y prefiere trabajar antes que ser mantenida por

<sup>57</sup> Lauro ZAVALA, "La representación de la violencia en el cine de ficción", *Sentidos*, San Nicolás de Hidalgo, México, núm. 19, 2014, p. 9.

<sup>58</sup> América ESPINOSA, "Sujeto, sociedad, violencia y goce. Hacia una ética del límite", *Tramas*, México, UAM-Xochimilco, 2013, pp. 325 y 331.

<sup>59</sup> Slavoj ZIZEK, *La permanencia en lo negativo*, Buenos Aires, Ediciones Godot, 2016, pp. 321-327.

<sup>60</sup> Marcelo CERDÁ, "El otoño en cuestión..." cit., p. 391.

un marido rico, termina entregándose a Fernando de forma tan absoluta que su sacrificio se convierte en tragedia, cuando involuntariamente activa los explosivos que el novio había dejado en el departamento de ella. Del otro lado, Ana comienza su participación en *Con gusto a rabia* como una mujer burguesa casada y aburrida, sin interés por la cosa pública, aunque predispuesta a verter lágrimas por las víctimas de las luchas entre tacuaristas e izquierdistas. Sin embargo, promediando el film adopta un papel dominante que termina siendo crucial para su desenlace, cuando delata a Diego.

Hacia 1968, la producción cinematográfica argentina se amplió con el surgimiento del tercer cine militante, produciendo una ruptura con el cine de autor que abarcaba a toda la región latinoamericana.<sup>61</sup> Al poco tiempo, el cine comercial intentó adaptarse a los vientos nacionalistas, antiimperialistas y populistas que soplaban desde abajo, con filmes como *El santo de la espada*, de Leopoldo Torre Nilsson (1970), *Juan Moreira*, de Leonardo Favio (1973), y *La Patagonia rebelde* de Héctor Olivera (1974), el socio de Fernando Ayala en la productora *Aries Cinematográfica*, responsable de la producción de *Con gusto a rabia*. Junto a *Los guerrilleros*, estos filmes de mediados de la década de 1960 buscaron conectar a un público masivo con las problemáticas de un país que parecía haber perdido el rumbo. Al difundir los estereotipos del discurso periodístico, las fuerzas armadas y de seguridad, que retrataban a los movimientos radicales como una amenaza multiforme donde convivían Tacuara y la guerrilla guevarista, también sentaron un precedente de las figuras del “delincuente subversivo” y “los dos terrorismos” de derecha e izquierda, que contribuirían al exterminio de la militancia revolucionaria en los años ‘70.

---

<sup>61</sup> Mariano MESTMAN, *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina: contracultura, experimentación y política*, Buenos Aires, Akal, 2016, p. 5.