



Una imagen recurrente. La representación del Cordobazo en el cine argentino de intervención política*

* Este artículo fue originalmente publicado en la Revista *Film-Historia* (online), Barcelona, Vol. XII, núm.3, 2002.

Mariano Mestman

*Docente e investigador en la Facultad de Ciencias Sociales (UBA). Doctor en Historia del Cine por la Universidad Autónoma de Madrid. Coautor del libro *Del Di Tella a Tucumán Arde* y autor de diversos artículos sobre cine, artes plásticas, historia cultural y política argentina de los años '60.*

Fernando Martín Peña

*Coleccionista, docente e investigador. Egresado del Instituto Nacional de Cinematografía, donde se especializó en Investigación y Crítica. Dirigió la revista *Film* y publicó numerosos artículos y libros sobre cine, entre ellos los dedicados a los cineastas políticos Raymundo Gleyzer (en coautoría) y Jorge Cedrón.*

Este artículo se propone el análisis de la representación del levantamiento popular de fines de mayo de 1969, conocido como Cordobazo, en el cine argentino de intervención política¹ entre 1969 y 1976 (incluyendo algunos films posteriores).

En el apartado I se introduce brevemente a la historia del surgimiento de este cine en la Argentina hasta la irrupción de los sucesos de Córdoba. En los apartados II, III, IV y V se analizan diversos films que incluyeron imágenes o referencias significativas de los hechos, desde los realizados inmediatamente después de ocurridos, hasta otros durante el exilio de algunos cineastas. En VI se avanza en algunas consideraciones finales a partir de ciertos ejes destacados en la discusión general sobre los hechos y el período, comparando el sentido que asume la aparición de las imágenes del Cordobazo en las películas en relación con la orientación de los grupos y el momento atravesado por el cine militante.

I.

Puede considerarse que el cine de intervención política nace en Argentina con *La hora de los homos* (Solanas y Getino, 1968). Aunque podrían reconocerse antecedentes de un cine de temática social y política con objetivos extradiagéticos, el film del naciente Grupo Cine Liberación irrumpe con la intención de articularse a una práctica militante a partir de la constitución de un circuito de exhibición paralelo, oposicional. Su estreno internacional se produce en la politizada *Mostra* Internacional del Nuevo Cine de Pesaro (Italia) de junio de 1968. A partir de su aparición, *La hora...* se proyecta en diversos festivales, muestras, reseñas, cineclubs, cinematecas, así como circuitos alternativos del post '68 en el mundo; y comienza una actividad de exhibición clandestina en la Argentina, vinculada a sectores de la denominada «izquierda nacional», la «nueva izquierda» y combativos del peronismo, en particular al espacio creado en torno a la CGT de los Argentinos.² De este modo, cuando los sucesos del Cordobazo, el cine de intervención política argentino llevaba un año de existencia.

Aunque las condiciones de emergencia de este cine en la Argentina (en sus diversas tendencias) podrían remontarse al proceso general internacional de radicalización política de la década (Revolución Cubana de 1959, guerra de Argelia, guerra de Vietnam, etc.) y, en algunos grupos, al fenómeno conocido como «Resistencia peronista» en el país, dos eventos ocurridos en la segunda mitad de la década pueden considerarse clave: por un lado, el golpe militar de 1966 que inaugura la denominada «Revolución Argentina»; por otro, el Cordobazo, que significa el inicio del fin de dicho régimen.

A diferencia de pronunciamientos militares anteriores, el golpe del general Juan Carlos Onganía, con su proyecto de concentración económica y de poder político

a 10 años, unificó en un lugar de oposición a una variedad amplia de sectores políticos, sindicales, culturales. De algún modo, esta situación general y la consolidación del «bloqueo tradicionalista»³, que venía de algunos años antes, abrió el camino para que algunos núcleos culturales que hasta allí desarrollaban su actividad en un espacio alternativo se precipitasen a un lugar de oposición al régimen, así como para que otros emergentes en esa coyuntura directamente se ubicasen en este lugar. Pero fue el Cordobazo, en su dimensión material y simbólica, el hecho que mayor influencia tuvo en esos años en la generalización de las prácticas culturales militantes.

En este sentido, al igual que lo ocurrido en torno a las movilizaciones del '68 internacional (Mayo francés, '68 mexicano, etc.), también el Cordobazo ocupó un lugar destacado en el naciente cine de intervención política argentino. Por un lado, porque en ese mismo año se hicieron dos películas que tomaron como objeto específico o motivación para su realización los sucesos de Córdoba (y otros «análogos» de esa misma coyuntura, como el «Rosario»): *Ya es tiempo de violencia* de Enrique Juárez y *Argentina, mayo de 1969: los caminos de la liberación* del grupo Realizadores de Mayo. Por otro, porque la mayoría de las películas militantes argentinas realizadas en los años sucesivos incorporaron imágenes de este suceso. Aunque éstas variaron de película en película, hay una secuencia emblemática recurrente: la que muestra a los manifestantes arrojando piedras a la policía montada que se frena en su avance, da media vuelta y se retira a todo galope. Se trata de un fragmento (cuya composición no es exactamente igual en todas las películas) que busca simbolizar el sentido principal atribuido al suceso desde el cine militante; esto es, el avance de las fuerzas populares frente al régimen, atravesado por un registro épico en la mayoría de los casos.

II.

De las dos películas específicas sobre el Cordobazo, por el momento sólo podemos analizar una, *Ya es tiempo de violencia*, de Enrique Juárez.⁴ Se trata de un típico documental expositivo en el que una voz en *off*, de carácter omnisciente, que interpela desde el comienzo al espectador,⁵ desarrolla la exposición de una argumentación sobre el mundo histórico.⁶ El Cordobazo ocupa un lugar principal en la película. Luego de una primera parte en la que se caracteriza la situación del país y la región y se sostiene la decisión de decir «basta ya», «poner fin a esta guerra silenciosa» y encarar la «guerra revolucionaria» aparece la imagen del Secretario de Gobierno, Dr. Mario Díaz Colodrero, que recién llegado de Córdoba es entrevistado por un periodista y se refiere a los sucesos de dicha ciudad.

Luego se introducen las imágenes del levantamiento popular, manteniendo por unos minutos en la banda sonora las declaraciones del funcionario. En este primer

momento, las imágenes de policías y militares en la ciudad (la represión) pero fundamentalmente las de los trabajadores en las calles, las barricadas, el incendio de locales y automóviles, etc., funcionan como contrapunto de dichas declaraciones que se refieren a la pronta normalización de la situación y el carácter subversivo, ajeno al comportamiento nacional, de la protesta. Allí se introduce nuevamente la voz en *off* (sobre las imágenes del funcionario entrevistado por el periodista y luego las de los sucesos de Córdoba) para cuestionar la falsedad de la información proporcionada por el sistema, una información «que el pueblo no cree» y de la que hasta algunas veces «se burla». ⁷ Esta primera utilización de las imágenes del Cordobazo (con el contrapunto entre banda sonora y banda de imagen) remite a una de las características distintivas del cine militante, su dimensión contrainformacional.

El film continúa con secuencias del levantamiento popular en la banda de imagen y el desarrollo de la argumentación como dominante textual: se caracteriza la protesta, los protagonistas, las acciones, la represión y su sentido histórico. De pronto, sobre el mismo tipo de imágenes, se introduce el testimonio de un protagonista del levantamiento popular. El registro de la voz en *off* se modifica. Ya no se trata de la retórica de argumentación del comentarista, sino del testimonio de un «compañero» en un lenguaje más coloquial y que tutea a su supuesto interlocutor.

Este protagonista comienza reconstruyendo brevemente la historia de los últimos 15 años del país (desde 1954-55), para llegar al 29 de mayo y su experiencia personal (y colectiva) en dicha jornada; un relato que pasa por las tres secuencias temporales «clásicas»: la salida de las columnas de los lugares de trabajo a la mañana; el asesinato al mediodía de Máximo Mena, la generalización del enfrentamiento y la superación de las fuerzas del orden; la irrupción del ejército y la aparición de los francotiradores. ⁸

Al finalizar el testimonio, reaparece en la banda de sonido el comentario que, sobre música de fondo, generaliza la experiencia. En esta parte se interrumpen por un momento las imágenes del Cordobazo y se introducen otras de los días posteriores: de las calles del centro de la ciudad con gente depositando flores en los lugares donde cayeron otros, de la policía fuertemente armada y con perros. Pero inmediatamente reaparecen las secuencias de la protesta que ilustran el discurso que ahora se centra en el análisis del sentido de los hechos y sus consecuencias.

La segunda mitad del film se organiza en torno a los hechos inmediatamente posteriores (en los que se discrimina entre el sindicalismo burocrático y el combativo y se muestran las protestas frente al arribo de Rockefeller a la Argentina) y fragmentos sobre instrumentos o sectores constitutivos del poder: la publicidad, la Iglesia, las Fuerzas Armadas. Finalmente, la voz en *off* lee una carta de Agustín Tosco del 12 de

junio desde la cárcel de Santa Rosa. Con la última parte de la carta reaparecen las secuencias del Cordobazo, para finalizar con una imagen congelada de un hombre arrojando una piedra con una humareda de fondo.

Ahora bien, más allá de momentos específicos en los que las imágenes del Cordobazo funcionan como contrapunto del discurso oficial (como vimos más arriba), su función en general es ilustrar el discurso argumentativo del comentarista o del protagonista sin una relación estricta entre éste y las imágenes expuestas en cada momento. ¿Pero cuál es la caracterización y el sentido de los hechos construido por el film?

En el comienzo, ante las acusaciones oficiales de responder a «intereses foráneos», la voz *over* se refiere a una «reacción espontánea del pueblo cordobés». Este carácter «espontáneo» se refuerza en la reconstrucción de los hechos por parte del protagonista. Tras recordar brevemente su experiencia previa, comienza el relato del día 29: aunque al principio remite a una salida organizada de las fábricas («de todos lados, todos juntos»), no hay más referencia a un plan u organización común e incluso, tras el ingreso de las tropas del ejército, la experiencia del protagonista, que busca un arma en su casa y se convierte en francotirador, surge de una decisión individual y casi «natural». Sin embargo, es interesante observar cómo, aunque no se habla de acciones organizadas o planificadas, se insiste en que los objetivos elegidos por los ocupantes⁹, revelarían su «madurez política».

El sujeto protagonista de los hechos es el «pueblo» o más específicamente «la masa obrero-estudiantil que ocupó durante varias horas la ciudad» (Hacia el final, se amplía a sacerdotes tercermundistas y sectores populares también). Al referirse a la represión de la policía, el ejército y los tribunales especiales se ejemplifica con la condena a 8 años y 3 meses de prisión de Agustín Tosco, que aparece como el referente principal (único dirigente nombrado), y su lugar se refuerza al finalizar con la lectura de una carta enviada por él desde la cárcel.

Pero aunque en ese sujeto «popular», «obrero-estudiantil», no hay distinciones partidarias o de sectores sindicales, la identidad del obrero protagonista, desde la que se reconstruyen los hechos, es bastante precisa. Al reconstruir en su testimonio los 15 años previos, relata que vivió en Buenos Aires hasta dos años antes, padeció como el pueblo las proscripciones y la anulación de las elecciones del '62 cuando votó a Framini, y que «todas las mejoras que teníamos durante la época de Perón las veníamos perdiendo de a poco». ¹⁰ Luego nos enteramos (indirectamente) que es un obrero mecánico, del SMATA. ¹¹

Respecto del sentido atribuido al Cordobazo, hay una referencia explícita a su lugar como punto de inflexión. En la primera parte, la voz en *off* señalaba que la

ocupación de la ciudad «más que un símbolo, es un anticipo de lo que va a suceder».¹² Y más adelante: «Es así que lo que se inició como uno de tantos otros enfrentamientos entre obreros o estudiantes con la policía de los que el país tiene en los últimos tiempos tantos ejemplos, se transformó en un alzamiento colectivo no sólo contra Onganía y su gobierno sino contra el propio sistema político y social imperante en nuestro país. Y concluyó con una verdadera rebelión popular que originó la primera batalla victoriosa del pueblo contra el gobierno. Que haya quedado demostrado lo que las masas populares pueden hacer y conseguir a través de la lucha violenta es más importante que las consecuencias que se generaron en el seno del gobierno: caída del gabinete, cambio de gobernadores, etc.».

Este es el primer film del cine militante en que aparecen las imágenes del retroceso de la policía montada frente a las piedras de los manifestantes. Aunque, como señalamos, en general a lo largo de la película no hay una correspondencia precisa entre las imágenes documentales y la tesis desarrollada desde la voz en off; el sentido de esa secuencia emblemática es anclado por el testimonio del protagonista. Tras relatar el avance por la ciudad de los manifestantes («los pasamos por encima varias veces hasta que llegamos a la plaza y nos estaban esperando») y el asesinato de Máximo Mena, sostiene en el mismo momento en que se introduce esa secuencia: «Pasaron los minutos y comenzamos a ser nosotros los dominadores de la situación. Hasta teníamos tiempo de hacer barricadas (...)».

III.

Con el inicio de la década del '70 el cine militante argentino fue consolidando su actividad. Por un lado, el Grupo Cine Liberación (GCL) logró constituir a partir de 1970 varias unidades móviles de exhibición (o grupos adheridos) en ciudades importantes del país. Y desde la izquierda marxista, la figura de Raymundo Gleyzer emerge en lo referido al cine militante con *México, la revolución congelada* (1970) y desarrolla - junto a otros cineastas - una tarea orgánica para el PRT-ERP, el registro fílmico de dos comunicados de esta organización.

Por otro lado, cineastas o grupos vinculados a GCL con su propia orientación político cinematográfica encaran nuevos films de intervención política. Algunos incorporan referencias al Cordobazo: *Perón, actualización política y doctrinaria para la toma del poder* (del Grupo Cine Liberación, 1971-72), *El camino hacia la muerte del viejo Reales* (de Gerardo Vallejo, también fundador de GCL, 1971) y *Operación Masacre* (de Jorge Cedrón, 1972). Por la orientación de estos tres films, en todos los casos el Cordobazo se incorpora (con sus imágenes o en una referencia de la banda de sonido) como un hecho más de las luchas populares argentinas, cuyo principal protagonista es «el pueblo peronista».

En *Perón: Actualización política y doctrinaria para la toma del poder* —uno de los dos largometrajes documentales basados en entrevistas con Juan Domingo Perón registradas en su residencia de Puerta de Hierro en Madrid en 1971 por el GCL— hay un breve prólogo que incluye algunas imágenes del Cordobazo luego de otras manifestaciones populares de signo claramente peronista. Formalmente, las imágenes acompañan más o menos literalmente el texto leído en *off* por Solanas y Getino. Cuando el texto señala las antinomias «Pueblo y antipueblo, Patria y antipatria», el montaje contrapone imágenes de manifestantes y represores avanzando en direcciones opuestas, dirigidos hacia un choque inevitable. Los realizadores sintetizan allí las distintas etapas de una «guerra de liberación nacional» cuyo principal protagonista ha sido el pueblo. Este, por su parte, reconoce un único líder: Juan Domingo Perón. El Cordobazo, que no es mencionado por su nombre, es entonces un hecho más; su cita en imágenes implica su tácita incorporación como parte de la historia de una tradición resistente desarrollada desde 1955 que recibirá su «actualización política y doctrinaria» a partir del largo testimonio de Perón.

En *Operación Masacre*, el Cordobazo se incorpora hacia el final en imágenes documentales que se integran en una suerte de «anexo» posterior a la reconstrucción de la historia de los fusilamientos de 1956 desde la ficción narrativa. La pregunta que recorre todo ese fragmento final es explicitada por Julio Troxler (sobreviviente de la masacre, y actor y relator de los hechos en el film): «¿Qué significaba ser peronista?»¹ La respuesta (ilustrada con imágenes de movilizaciones populares que por momentos se intercalan con imágenes de la reconstrucción ficcional de los fusilamientos, recortes de periódicos, fotos-fijas, etc.) ubica desde la voz de Troxler al peronismo como sinónimo de la clase obrera, expresión de la resistencia de los oprimidos, los explotados, eje del movimiento de liberación nacional, motor de la revolución: «La única revolución definitiva es la que hace el pueblo y dirigen los trabajadores».

Inmediatamente a continuación de estas definiciones, Cedrón introduce diversas secuencias del Cordobazo, con sonido ambiente sincronizado. En particular las de los manifestantes apedreando a la policía montada ilustran la caracterización del sentido histórico del hecho desde la voz en *off* de Troxler: «Por primera vez hicimos retroceder a los verdugos, por primera vez hicimos temblar al enemigo que empezó a buscar acuerdos imposibles (introduce foto de Lanusse) entre opresores y oprimidos. La marea empezaba a darse vuelta».

De este modo, el Cordobazo se ubica como un hecho más protagonizado por la clase trabajadora (= peronismo), pero significa históricamente un punto de inflexión. De allí en adelante, diversas acciones sindicales, populares y guerrilleras (a las que se remite desde la banda de imagen) dan cuenta de la nueva dirección de la

«mareas». Aunque en general no se explicita una subordinación política precisa, el sujeto parece seguir siendo el pueblo peronista y dos pintadas introducidas en ese montaje rápido de fotos-fijas parecen indicar que la protesta se orienta a la vuelta de Perón: «Por la justicia social/por la liberación/Perón al poder», y «Sólo el pueblo salvará al pueblo».

En *El camino hacia la muerte del viejo Reales* no aparecen imágenes del mayo cordobés. La única referencia que encontramos es indirecta y extraña, por cómo se inserta y su sentido en el film. En su intento de introducir, junto a la reconstrucción de la vida de la familia Reales, la situación social y política que en ese momento atravesaba Tucumán, Vallejo incorporó dos «anexos» documentales; uno, tras los primeros minutos y el otro, poco antes del final. En el primer caso se trata de un fragmento sobre la situación de la provincia, su historia y la política oficial de Onganía con el cierre de los ingenios azucareros. El segundo fragmento se inserta en medio de la reconstrucción de la vida del personaje del «Pibe». En la construcción de este personaje, Vallejo sintetizó elementos testimoniales de la vida de este hijo del viejo Reales y otros que representan la experiencia de lucha de los activistas sindicales tucumanos. En este sentido, es en esta parte del film donde se expresa la opción de enfrentamiento al régimen militar, integrada a un accionar colectivo. El segundo fragmento documental se refiere, entonces, a la historia de las luchas obreras en la provincia (con especial énfasis en la FOTIA y el peronismo).

Al finalizar esta parte, el film continúa con el personaje del «Pibe», que comentando (como recordando) sus diálogos con Ramón, un compañero de trabajo y de lucha, introduce una referencia a «los compañeros de Córdoba». Pero ya no en la línea de epicidad con que se introduce en otros films (un lugar que en éste ocupan las imágenes de las luchas tucumanas), sino en relación con las limitaciones y dificultades de las protestas regionales:

*“Yo sé que los peronistas en estos años tuvimos muchos errores, pero también hicimos lo que nadie fue capaz de hacer. La gente ahora se dejaba estar no porque no tuviese fuerzas sino porque se sentía sola. Cuando nosotros peleábamos todos los días, parecía que en el resto del país no pasaba nada. Si no me equivoco nadie hizo ni un paro de un minuto por nosotros. Y es un poco lo que pasa ahora con los compañeros de Córdoba. Esto lo entendía bien Ramón. Por eso él se quedó y por eso yo me había ido (...)”*¹³

Se trata, como se ve, de una referencia al pasar, pero significativa en cuanto expresión de las luchas populares desde el interior. La realidad tucumana, eje del film de

Vallejo, y el riesgo de aislamiento de la lucha de su pueblo se asimilaría así —en esta mirada— al límite que podría llegar a encontrar en esa misma coyuntura (de realización, 1969) la experiencia cordobesa.

IV.

En 1973 el cine de intervención política argentino ha incorporado a sus filas una cantidad importante de técnicos y realizadores (también núcleos de exhibición) y reconoce dos grupos principales: el consolidado Cine Liberación (con una amplia influencia en otros cineastas políticos pero que había sufrido algún desgajamiento) y el emergente Cine de la Base. Entre ese año de apertura democrática y primavera camporista y el comienzo de la represión más abierta que derivará en la muerte, desaparición y exilio (externo e interno) de cineastas, encontramos también varias películas que incorporan los sucesos del mayo cordobés.

En el caso de GCL, los mismos aparecen, de modo diverso, en la versión para la exhibición comercial de *La hora de los hornos* y en la película *Los hijos de Fierro* (de Solanas).¹⁴ En 1973, varios films del cine militante de la etapa anterior llegaron a ser proyectados en las salas comerciales. En el caso de *La hora de los hornos* se exhibió sólo la primera parte, por considerarse la más apropiada para ese circuito. Uno de los hechos más discutidos de este estreno comercial en la Argentina fue la modificación del final de esa primera parte: los últimos cuatro minutos que en la versión original de 1968 estaban ocupados por la imagen fija del rostro del Che Guevara (la del Che muerto, el Che-Cristo), en la versión del '73 eran reemplazados por imágenes documentales de sucesos significativos, movilizaciones y personajes protagonistas de la política argentina y latinoamericana en los años que separan ambas versiones. En la última, la imagen del Che se mantenía, aunque ya no oficiaba a modo de opción final, ocupaba mucho menos tiempo y de algún modo aparecía diluida entre otras: imágenes de discursos de Juan Domingo Perón y Evita, o la fotografía de Perón con su segunda mujer María Estela Martínez, la masacre de Trelew, la movilización popular cuando la asunción de Héctor J. Cámpora, líderes regionales como Castro, Torres, Allende y Torrijos, movilizaciones en América Latina y el Tercer Mundo, y también imágenes del Cordobazo.

Manteniendo el ritmo musical de la banda sonora que acompaña todo el nuevo fragmento, encontramos 15 segundos de un montaje de esas imágenes recurrentes del Cordobazo que muestran a la policía montada retrocediendo ante los manifestantes que avanzan tirando sus piedras. En el marco señalado, con estas imágenes se incorpora el levantamiento popular cordobés a las diversas manifestaciones de la continuación de la «vieja guerra por la definitiva independencia» (texto del cartel que cierra este fragmento). Es decir, se trata de un hecho más de dicha gesta.

Por su parte, la presencia del Cordobazo en *Los hijos de Fierro* resulta original respecto de otros films, ya que se introducen imágenes documentales en medio de la reconstrucción ficcional del hecho, intercalándolas en una solución de continuidad que no permite precisar dónde comienzan unas o terminan las otras. El capítulo IX del film, denominado «La vuelta» («que viene con la revuelta y el fin de la dictadura»), está dedicado al levantamiento popular cordobés que se introduce a propósito del regreso del personaje Cirilo de Buenos Aires a Córdoba para seguir allí su vida y militancia política peronista.

El capítulo se divide en una primera parte en que Cirilo junto a su hijo participan de las manifestaciones en los barrios de la ciudad; y una segunda, en la que con los refuerzos militares cambia la correlación de fuerzas para culminar con el asesinato del joven (el hijo) por las fuerzas de represión. Esto da cuenta, de algún modo, de la ubicación de dos momentos principales: control popular; recuperación del control por los militares. Si el primero, como vimos, en otros films solía representarse mediante las imágenes documentales «recurrentes» (manifestantes vs. policía montada), aquí Solanas recurre a la ficcionalización: Cirilo y un grupo de manifestantes corren perseguidos por dos policías y en una esquina se dan vuelta de golpe y los atacan, desarmándolos y desnudándolos (y finalmente dejándolos ir). Nótese la analogía con la secuencia documental recurrente en los otros films.¹⁵

En el caso de la izquierda marxista, la incorporación y tratamiento del Cordobazo se presenta de modo distinto. Para Raymundo Gleyzer y Álvaro Melián, ambos militantes del PRT y principales responsables del film *Los traidores*, el punto de vista de este film respecto de la situación de Córdoba estuvo claro desde la escritura del guión: «Estábamos contando toda esta historia desde un eje, que era la construcción de la burocracia sindical, y también desde la aparición de esta zona de conciencia dentro del movimiento obrero, que era el clasismo. En ese momento, el clasismo estaba representado básicamente por la experiencia cordobesa, sobre todo a partir de SITRAC-SITRAM y del Viborazo. Pero no tenía presencia en Buenos Aires: aquí las fábricas grandes en esos años eran del peronismo de base -en el mejor de los casos- y si no, estaban en manos de la burocracia».¹⁶

Por todo esto no resulta sorprendente que *Los traidores* proporcione un tratamiento privilegiado a los acontecimientos de Córdoba. Primero hay una secuencia de dos minutos compaginada con imágenes documentales del Cordobazo, que ilustra «La marcha de la bronca» por Pedro y Pablo. El montaje destaca la escena de las pedradas de los manifestantes y el retroceso policial, y por momentos sigue el ritmo del tema musical al modo de un videoclip contemporáneo. El «Un, dos, tres» de la canción, por ejemplo, se corresponde con tres tomas distintas de disparos policiales. La

secuencia resulta así la más extensa y notable de un total de tres secuencias relacionadas con momentos históricos determinados que se ilustran con material de archivo. Es, además, la única que se integra en *tiempo presente* a la línea dramática del film y que recibe un tratamiento formal que le proporciona autonomía estética.

Inmediatamente después hay una escena que transcurre en la sede sindical de Roberto Barrera. Su ex compañero Peralta, ahora militante de la CGT de los Argentinos, lo va a ver «*como viejos peronistas que somos*», en relación con los hechos de Córdoba. Para Peralta se trata de «*no dejar sola a Córdoba, de hacer el Argentinazo. El pueblo está que revienta y va a salir a la calle de todos modos: con los dirigentes a la cabeza o con la cabeza de los dirigentes*». Para Barrera, en cambio, el Cordobazo representa inquietud y nuevas medidas de su seguridad personal: «*No fueron obreros los francotiradores de Córdoba, como tampoco son obreros los comunistas que están detrás de la CGT de los Argentinos*». Ante semejantes caracterizaciones, Peralta se retira sabiendo que su ruptura con Barrera es definitiva.

La situación en Córdoba justifica luego otras dos escenas del film. En la primera, que transcurre en la Embajada de los Estados Unidos, el Embajador muestra inquietud ante la posibilidad de que «*the incidents in Cordoba might come across to Buenos Aires*». ¹⁷ Uno de sus hombres se muestra escéptico pero el Embajador insiste, con palabras similares a las de Peralta: «*You didn't believe in the Cordobazo, you didn't anticipate the Viborazo... Can't you see that the workers are going over their leaders' heads? This is a situation that cannot continue. If the government cannot guarantee the stability that we require for our investments, we have to take action. This has always been our policy*». ¹⁸ Inmediatamente después asistimos a una charla entre el Presidente de la Nación y tres burócratas sindicales peronistas, donde se les anuncia el inminente llamado a elecciones. También se le recuerda a Barrera que acaba de perder las elecciones en la seccional Córdoba.

Por último, hay una escena documental filmada en Córdoba durante una asamblea del SMATA. El orador, aunque nunca es mostrado, es René Salamanca y el objeto de la parte elegida de su discurso es indicar “cuáles son los enemigos que tienen los trabajadores. (...) Los sindicatos participacionistas y traidores. No me refiero a los compañeros de las fábricas. Me refiero a la conducción, totalmente entregada. (...) Porque no quieren que se expresen, porque no quieren la democracia sindical”.

Al final, tras el asesinato de Barrera y durante la lectura del comunicado dejado por el comando que acaba de matarlo, vuelven a verse imágenes del Cordobazo entre otras tomas de movilización popular. Este es el único momento del film en que los hechos de Córdoba reciben un tratamiento similar al de la mayoría de los films del período. Pero incluso aquí se subraya la noción de punto de partida, el primer momento

de intervención exitosa del clasismo y, por lo tanto, de una alternativa a las estructuras sindicales peronistas tradicionales. De hecho, el final del film —el asesinato de Barrera— debía funcionar como disparador de un debate posterior sobre el tema que, debidamente orientado, concluía en la inutilidad de esa práctica: un burócrata es suplantado por otro igual. Lo deseable era reemplazar las estructuras corrompidas por otras formas más puras de organización sindical, es decir, el clasismo.¹⁹

En otros dos films de Gleyzer-Melián aparecen imágenes del Cordobazo con fines menos complejos que en *Los traidores*. En el final de *Comunicado Nº 5 y 7 del ERP* (1972), tras la crónica del secuestro y rescate de Stanley Sylvester, cónsul honorario británico y jerarca del frigorífico Swift en Rosario, se utilizan algunas de las imágenes más violentas del Cordobazo para acompañar el llamado a la movilización: “A luchar o morir por la Argentina”. Dos años más tarde, en el cortometraje *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* (1974), imágenes de Córdoba —entre otras— vuelven a utilizarse con un propósito similar, acompañando una canción que llama a la lucha popular: “*Preparen los fusiles / y la lucha sindical, / y hagamos todos juntos / la revolución social*”. En ambos films la apelación al Cordobazo, aunque mucho más abstracta que en *Los traidores*, implica el comienzo concreto de una lucha dirigida hacia “*la liberación nacional y el socialismo*”. Pero en el caso de *Me matan...* esa noción cobra un nuevo sentido, puesto que Perón ya había vuelto, había gobernado y había muerto, y la liberación nacional difundida desde el film de Cine Liberación, *Perón: actualización...* no había llegado a producirse.

En otro film militante vinculado al PRT, el largometraje colectivo *Informes y testimonios: La tortura política en Argentina, 1966-1972*, la cita del Cordobazo es todavía más abstracta y estilizada, aunque de idéntico signo. El film es uno de los menos vistos y más interesantes del período, en particular por su empleo preciso del plano secuencia y por una estructura modular que alterna datos y testimonios documentales con rigurosas reconstrucciones de escenas de represión y con algunos momentos de corte experimental. En uno de los primeros segmentos, algunas fotos fijas de los acontecimientos de Córdoba integran un muestrario de “violencia política”, compaginado al ritmo de tambores y en contrapunto con la famosa escena de las escaleras de Odessa de *El acorazado Potemkin* (Eisenstein, 1925). Al final de la película, de manera aun más interesante, varias imágenes del Cordobazo —que incluyen el retroceso de la policía montada ante los manifestantes— representan el momento clave de la lucha contra la dictadura y son puestas en relación con otras formas de insurgencia de la historia reciente, desde Vietnam hasta el Chile de Allende. En una de las pocas y más decididas apropiaciones que hizo el cine militante de los símbolos patrios, hegemonizados por la dictadura, el film utiliza el Himno Nacional como fondo musical de esas imágenes y termina con los puños cerrados en alto. En el primer

segmento, la inmovilidad de las fotos-fijas contrastaba con el avance avasallante de la columna de soldados zaristas del clásico de Eisenstein. En cambio, en el segundo segmento, la capacidad de acción quedaba sintetizada por el pueblo resistente de Córdoba. Una vez más, aunque el film termina, la lucha continúa y —a partir del Cordobazo— adquiere una nueva dimensión.

Para cerrar con las películas previas al golpe militar, podemos incluir *El nuevo tango* (Santiago Álvarez, 1974). Aunque la película fue armada en el ICAIC en La Habana y su realizador es cubano, todo el material fue registrado en la Argentina, y parte del mismo fue filmado o facilitado (los noticieros de años previos) por grupos del cine político local.

Santiago Álvarez, el padre de la escuela documental cubana, acompañó con su equipo el viaje del presidente cubano Dorticós a la asunción de Héctor J. Cámpora en mayo de 1973. Producto de ese viaje realizó este documental que da cuenta de dicha visita. Luego del desarrollo de los sucesos de asunción que incluyen la firma del acuerdo de reinicio de las relaciones diplomáticas entre Argentina y Cuba, la última parte del documental se refiere a la visita de Dorticós a Córdoba y su participación en un acto conmemorativo del IV aniversario del Cordobazo. Allí se percibe un clima festivo y emotivo en el acto. Parece (re)construirse una suerte de *diálogo* entre el presidente cubano, desde el palco, y los asistentes. El evento se estructura en base a un montaje de imágenes del escenario colmado, planos generales del público, tomas de carteles y de los principales dirigentes, imágenes de archivo del Cordobazo. La banda sonora incluye al locutor oficial y a un locutor radial, así como los discursos y los cánticos de la gente. Las secuencias del Cordobazo se incluyen en el momento en que el presidente cubano (y los asistentes) se refieren al mismo.²⁰

Las imágenes que acompañan este *diálogo* son inicialmente las de la multitud en el acto frente al palco; e inmediatamente las del levantamiento popular del '69: primero de locales y coches incendiados, gente corriendo y fuerzas de seguridad; y luego la secuencia emblemática constituida por una toma casi de frente de los manifestantes tirando piedras con un desplazamiento de la cámara hacia la derecha para enfocar a la policía montada que frena su avance y retrocede a todo galope.²¹

V.

Entre la producción realizada en el exilio por cineastas argentinos, algunos films se destinaron a la denuncia de la represión de la última dictadura o en general a la revisión de la historia política argentina. En particular dos películas incorporaron imágenes del Cordobazo: *Las vacas sagradas* (Jorge Giannoni, 1977) y *Resistir* (Julían Calinki, alias de Jorge Cedrón, 1978).

En *Resistir* Cedrón puede permitirse conciliar las dos miradas sobre el Cordobazo desde el peronismo. La película se basa en una larga entrevista a Mario Firmenich, quien narra la historia del peronismo y, dentro de ella, la de la organización Montoneros. Ese testimonio está complementado por otro, escrito por Juan Gelman y dicho por el propio Cedrón, que redondea los conceptos de Firmenich, los complejiza y ocasionalmente les aporta una dimensión poética. Ambos testimonios están abundantemente ilustrados por imágenes de archivo.

Tras desarrollar su versión de los orígenes del peronismo y narrar sucintamente las manifestaciones resistentes posteriores a 1955, el testimonio de Firmenich alcanza el punto de llegada acompañado por imágenes del Cordobazo: "(...) Finalmente se producen las movilizaciones insurreccionales que superan a la burocracia sindical peronista, en 1969, y de ellas entonces se va perfilando con mayor claridad este salto revolucionario del peronismo por vía de la generación de las vanguardias político-militares peronistas urbanas".

Pero enseguida, mientras se ven una vez más las imágenes de la policía retrocediendo ante las pedradas, la voz de Cedrón y el texto de Gelman complementan a Firmenich señalando el mismo momento histórico como punto de partida: "Retrocedieron los verdugos, los enemigos temblaron. Por primera vez en cuarenta años las balas empezaron a alcanzar a los torturadores del pueblo, a los jefes de la represión".

Es interesante observar la similitud de este planteo con el de *Las vacas sagradas* –realizado por Giannoni en su exilio en Cuba con guión de Alvaro Melián. El Cordobazo se incorpora aquí en una extensa parte dedicada a la historia de las luchas obreras y populares en Argentina, cuyo desarrollo es cronológico. Luego de referencias a la acción del Che Guevara en Bolivia y al foco guerrillero de Taco Ralo en Tucumán (ilustradas con fotos), se introducen las imágenes de los manifestantes que hacen retroceder a la policía montada (y también otras), como expresión de los enfrentamientos urbanos que se expanden en ese momento.

La voz en *off* que expone la argumentación, al relatar cronológicamente esta historia establece el sentido de los hechos de Córdoba. Aquí también se trata de un punto de llegada en las luchas populares²², y al mismo tiempo de un punto de partida (de una inflexión en dichas luchas): "La llama de la guerra popular como estrategia para la toma del poder se enciende en este período dando origen por primera vez en Argentina a grupos político-militares que actúan en forma ininterrumpida. Esto dio nuevo entusiasmo y confianza a las masas que imprimieron nuevo vigor a la lucha hacia la revolución nacional y social". Claro que a diferencia de la perspectiva de *Resistir*, en *Las vacas sagradas* al hacer referencia a las organizaciones armadas que protagonizarían la nueva etapa se incluye a las de la izquierda peronista, pero también al PRT-ERP.

VI.

Como pudo observarse, en el cine militante argentino el Cordobazo es interpretado casi siempre como un punto de inflexión en la historia de las luchas populares; a partir de allí se generaliza la protesta, las clases populares retoman la iniciativa o se produce un salto cualitativo: desde la referencia, apenas producidos los hechos, en *Ya es tiempo de violencia* a “la primera batalla victoriosa del pueblo contra el gobierno” y “anticipo de lo que va a suceder”; pasando por la consideración de que a partir de allí “la historia se acelera” (*Los hijos de Fierro*), “la marea empezaba a darse vuelta” (*Operación Masacre*), o su lugar destacado como momento clave en las diversas escenas señaladas en *Los traidores* (y otros films de Gleyzer-Melián) o en *La tortura política en Argentina, 1966-1972*; hasta las reconstrucciones posteriores al golpe militar de 1976 que ubican allí el origen de “un nuevo entusiasmo y confianza (de) las masas”, en *Las vacas sagradas*, o un “salto revolucionario” (del peronismo), en *Resistir*. Sin embargo, aunque se percibe entonces como inflexión y punto de partida de una nueva etapa, la interpretación más precisa de la misma y su orientación depende en cada film de la perspectiva político-ideológica del cineasta o grupo realizador, así como de la coyuntura particular atravesada.

En general podría identificarse, por un lado, una tendencia en los grupos de orientación peronista (sea los más vinculados a su ala izquierda o los más alineados con la política del propio Perón) a ubicar el Cordobazo como un momento más (aun cuando destacado) de las luchas de la Resistencia posteriores a 1955, e incluso en algún caso como punto de llegada más alto y que abriría esa nueva etapa (con la caída del régimen militar de Onganía) en la que Perón (y/o el peronismo) ocuparía un lugar protagónico. Por otro lado, una tendencia en los grupos de la izquierda marxista a ubicar el Cordobazo como punto de inflexión en el sentido de la aparición de una alternativa revolucionaria independiente de viejos liderazgos políticos o sindicales.

La primera perspectiva la encontramos principalmente en *Perón, actualización política y doctrinaria para la toma del poder*, *Operación Masacre*, *Los hijos de Fierro*, y –aunque en un sentido un tanto diverso en su organización dentro del film– la versión de *La hora de los homos* estrenada a fines de 1973.

La segunda perspectiva está en *Los traidores* (y con una explicitación menor en los otros films referidos de Gleyzer-Melián, y en *Informes y testimonios...*). El elemento distintivo, en este punto, de *Los traidores* respecto del resto de los films es que el Cordobazo es también un punto de inflexión en otro sentido: coincide con el surgimiento o alcance de visibilidad general del clasismo sindical. Este parece ser el film en que más nítidamente aparece el Cordobazo como “un punto de inflexión, a partir del cual el movimiento obrero y otros sectores populares retomaron la iniciativa política, acorralando

al gobierno y a las fuerzas armadas, gestándose al interior de la clase obrera un movimiento de base fuertemente anticapitalista, el clasismo, estrechamente vinculado a las distintas vertientes de la izquierda revolucionaria”, como escribe Juan Hernández (*Op.cit.*).²³

Esto último nos remite a otro eje importante desde el cual mirar la apropiación del Cordobazo por el cine militante de esos años: el sujeto (colectivo) protagonista de los hechos que se postula.²⁴ En relación con las dos perspectivas señaladas más arriba, en los films que incluyen al Cordobazo como un momento más (aun cuando destacado) en las luchas del pueblo argentino desde 1955, el sujeto protagonista no se distingue del de luchas anteriores, es básicamente ese “pueblo” peronista. A veces esto se sobreentiende y otras se hace más explícito, como en la igualación entre “pueblo”, “clase trabajadora” y “peronismo” de *Operación Masacre*. En los casos en que se incluyen, junto a los trabajadores, otros actores significativos (en particular los estudiantes), se destaca el carácter novedoso de esta incorporación a esa lucha resistente fundamentalmente obrera y peronista; como en *Los hijos de Fierro*²⁵ y –ya no respecto del Cordobazo sino de las luchas tucumanas– en *El camino hacia la muerte del viejo Reales*.²⁶

En *Los traidores* ya señalamos el lugar adjudicado al clasismo. Pero un aspecto singular a observar, apreciado en la recepción del film y relacionado con este tema, es que –en el marco de la confrontación con la burocracia sindical– se reconoce la posibilidad de un origen peronista para los militantes clasistas: “Somos peronistas al pedo si hacemos como ellos”, dice un militante. “Somos peronistas”, responde otro, “pero no como ellos. Si fuera como ellos el peronismo puede irse a la puta que lo parió”. Para Gleyzer y Melián había sido importante constatar que las agrupaciones clasistas no estaban compuestas sólo por militantes originados en la izquierda tradicional o la nueva izquierda marxista, sino también, de modo decisivo, por estos “peronistas conversos” –caracterización difusa pero tal vez acertada, incluso en su confusión– de los sectores de la izquierda peronista que adhirieron al clasismo.

En *Ya es tiempo de violencia*, la identidad de obrero peronista del trabajador que aporta su testimonio de los hechos desde la voz en *off* (y aunque la primera persona del plural parezca remitir en muchos momentos a su colectivo: trabajadores del SMATA, gremio dirigido por el peronista Elpidio Torres) no se generaliza al conjunto de manifestantes. De hecho, se trata de un colectivo más difuso, el pueblo, que incluye en lugar destacado (reiterado) a la “masa obrero-estudiantil”. Esto se enmarca en la convivencia en el film de elementos que podrían reconocerse como distantes en las interpretaciones del Cordobazo, como la identidad peronista (de la Resistencia pero que incluye en un lugar destacado a Perón) y la identificación con Tosco junto a otras referencias como las citadas unidad obrero-estudiantil y el particularismo del sindicalismo

cordobés. Sin embargo, esta convivencia no debería resultar extraña teniendo en cuenta el momento de realización del film. Es decir, se trata en todos los casos de elementos (unidad obrero-estudiantil, Perón, Tosco, Resistencia peronista) que coexisten sin mayor conflicto aparente en la experiencia que desde un año antes venía desarrollando la CGT de los Argentinos.

Otro aspecto interesante de observar es la tematización en varias de las películas del carácter nacional del conflicto. En *Ya es tiempo de violencia*, donde la argumentación es cedida en un extenso fragmento al testimonio de un protagonista de los hechos, hay una referencia explícita a que se trata de una protesta contra la política del régimen militar pero también contra el propio sistema político y social, así como a que el levantamiento tuvo lugar en diversas ciudades y provincias.²⁷ Esa generalización la encontramos implícita en los films que sin referencias precisas incluyen las imágenes del Cordobazo en medio de las de otras movilizaciones populares nacionales (*Operación Masacre* y *Los hijos de Fierro*) o latinoamericanas / tercermundistas (*La hora de los homos*, 1973).

Asimismo, en el marco de los proyectos de liberación nacional presentes en todos los films, puede destacarse la singular referencia al riesgo de aislamiento de las luchas que tienen expresión regional, como cuando Peralta sostiene frente a Barrera en *Los traidores* que es necesario no dejar sola a Córdoba o como cuando “el Pibe” en *El camino hacia la muerte del viejo Reales* se pregunta sobre la situación tucumana, habiéndola asimilado a la de la provincia mediterránea.²⁸

Finalmente, lo que resulta común a todo el cine militante argentino del período respecto del Cordobazo es la definición de un sentido épico en tanto gesta popular, expresión destacada de la lucha de calles. De este modo, no es casual que en muchas de las películas se seleccione —entre todo el material documental disponible— ese fragmento emblemático que, más allá de diversas composiciones, siempre presenta la secuencia de los manifestantes apedreando a la policía montada que frena su avance, da media vuelta y retrocede.²⁹ Así, estas imágenes vinieron a constituirse en el símbolo cinematográfico del avance popular. ■

¹ A los efectos de este trabajo se utilizan indistintamente las nociones de «cine de intervención política» y «cine militante».

² Al igual que otros núcleos de intelectuales o productores culturales, entre fines de 1968 y comienzos de 1969, Cine Liberación estrechará su relación con esta central obrera opositora con la realización del *Cineinforme*

de la CGTA núm. 1, un noticiero cinematográfico (el único que llegó a hacerse) en cuya elaboración participaron Octavio Getino, Nemesio Juárez y Gerardo Vallejo.

³ Terán, Oscar, *Nuestros años sesentas*, Bs.As., Puntosur, 1991.

⁴ La otra, *Argentina, mayo de 1969: los caminos de la liberación*, se cuenta por ahora (setiembre 2001) entre los materiales perdidos o dispersos producto de la última dictadura militar. Su importancia en este contexto, sin embargo, es insoslayable y nos encontramos realizando un trabajo de reconstrucción, a partir de testimonios y documentos.

⁵ «Usted vive en una sociedad (...) Ud. forma parte de este país latinoamericano (...) Ud. ve (...)».

⁶ Véase la clasificación de modalidades documentales por Bill Nichols, *La representación de la realidad*, Paidós, 1997, p. 68.

⁷ «Es falso que lo ocurrido en Córdoba el 29 y 30 de mayo haya sido dirigido por manos extranjeras o grupos que responden a intereses foráneos. Por el contrario (...)».

⁸ Véase, Juan Hernández, «El Cordobazo y sus interpretaciones», en *El Rodaballo*, núm. 10, 2000. Además de la bibliografía sobre el Cordobazo, este texto en particular nos sirvió de orientación para pensar algunas de las ideas desarrolladas en las Consideraciones finales.

⁹ «Casino de suboficiales del ejército y aeronáutica, bancos privados de capitales hechos en base a la usura, organismos oficiales y oficinas del Estado, lugares de diversión nocturna como boite y whiskerías, destacamentos oficiales».

¹⁰ Asimismo, la caracterización general previa realizada desde la argumentación de la voz en *off se* cerraba con una frase de Perón: «(...) Para esto sirve la frase del general Perón: con los dirigentes a la cabeza o con la cabeza de los dirigentes».

¹¹ «A mi derecha, a unos 30 metros, lo vi caer a Máximo Mena. Era un dirigente del gremio (...)».

¹² Es decir, el pueblo «tiene ahora fe en su fuerza y confianza en sí mismo, adquirió conciencia cabal de su poderío y de las posibilidades que alberga potencialmente su fuerza organizada. Seguirá, sin duda, y no lo detendrán».

¹³ Y finaliza presentando las diversas alternativas de lucha (sindical, armada), para sostener que hay que ir viendo cuál funciona sin optar por una sola.

¹⁴ Aunque esta última fue terminada en 1976 y exhibida en el exterior posteriormente, la incluimos en este período previo al exilio porque fue iniciada en 1972 como parte del proyecto de films (incluido *El familiar*, de Getino) para un circuito público de salas encarado por Cine Liberación.

¹⁵ Los sucesos de Córdoba aparecen también aquí como un punto de inflexión, en tanto representan el comienzo del fin de la dictadura. A partir de allí se narra su caída. El capítulo siguiente se inicia con esta referencia de la voz en *off*: «Y la historia se acelera con hechos de tal tamaño, y tantos, que no se extraña si alguno llegue a faltar. Ni se los puede sumar, fueron miles en 3 años (...) El enemigo se siente vencido y comienza a retirarse».

¹⁶ Testimonio de Álvaro Melián a los autores, febrero de 2001.

¹⁷ En inglés en el film: «Los incidentes de Córdoba pueden trasladarse a Buenos Aires».

¹⁸ En inglés en el film: «Usted no creyó en el Cordobazo, ni anticipó el Vitorazo. ¿No ve que los trabajadores están pasando por sobre las cabezas de sus dirigentes? Esta es una situación que no puede continuar. Si el Gobierno no puede garantizar la estabilidad que necesitan nuestras inversiones, debemos tomar medidas. Esta ha sido siempre nuestra política».

¹⁹ Gleyzer siguió de cerca el proceso cordobés a través de una extensión local de su Grupo Cine de la Base, que no sólo proyectaba *Los traidores* en esa provincia sino que también filmó otros sucesos que se consideraron pertinentes. En el epistolario conservado de Raymundo Gleyzer hay dos cartas escritas por Pierre Auguste, profesor de la Carrera de Cine de la Universidad de Córdoba, que acompañaron material filmado en 1971: «Planos diversos de policías que controlan esquinas con equipo de combate. La policía apostada (...) a media cuadra de la CGT (rgnal. Córdoba). Otros policías patrullan por las veredas con

ametalladoras". Como la mayor parte del material filmado por Cine de la Base que no llegó a compaginarse en un film concreto, hoy estas tomas están depositadas en archivos de Cuba e Italia, o bien se han perdido.

²⁰ Dorticós: "Rendir aquí, compañeros, nuestro homenaje cálido a aquel gesto que fue el Cordobazo que todos sentimos en nuestros corazones cuando tuvimos la información de su ocurrencia".

Asistentes: "Cuba, del brazo, de nuestro Cordobazo" (Repite). Dorticós: "Sí compañeros, Cuba del brazo de vuestro Cordobazo". Asistentes: aplausos y gritos.

²¹ En la medida en que se incluyen específicamente en el acto por el cuarto aniversario del hecho, estas imágenes funcionan en primer lugar ilustrando el discurso conmemorativo. El sentido del Cordobazo, representado en las imágenes seleccionadas, parece reactualizarse en las imágenes del acto ancladas por la voz en off de un locutor radial, del locutor oficial del acto, de los asistentes y oradores. Si la presencia de Obregón Cano y Atilio López (Gobernador y Vice) destacada por el locutor radial representa a los sectores combativos del peronismo, la de Tosco (también destacada) reactualiza el lugar del levantamiento popular. En la perspectiva de Álvarez, la nueva etapa (*El nuevo tango*) que se abre en Argentina con la asunción de Cámpora implica un avance hacia la liberación nacional (y en esta línea es solidario con el sentido del Cordobazo).

Por otra parte, una secuencia análoga (respecto del sentido principal) a la emblemática del Cordobazo puede encontrarse en la primera parte del documental. Una toma (desde arriba) de la Plaza de Mayo muestra el avance por una calle lateral de una columna de manifestantes hacia la Casa Rosada, frente a los infantes de marina que empuñando sus bayonetas, retroceden.

²² "Abrumado por la opresión militar y la explotación, el pueblo fue acumulando energías que estallaron a lo ancho y a lo largo del país durante el mes de mayo de 1969. Su culminación se conocerá como el Cordobazo".

²³ Es notable que en los otros films del período 1969-1976 no hubiese referencias explícitas al clasismo, salvo una indirecta que encontramos en *Ya es tiempo de violencia*. Además del lugar destacado ocupado por Tosco ("su valentía", "su honestidad", ya señalado), aparece una referencia (en relación con la experiencia personal del protagonista) al carácter particular del sindicalismo cordobés: "En Córdoba entendí lo que en Buenos Aires me costaba mucho: el sindicato sos vos, soy yo (...) En Córdoba ves todos los días a los dirigentes, a los delegados. En otros lados no es así".

²⁴ En la medida en que en la mayoría de los films comentados la incorporación de las imágenes del (o referencias al) Cordobazo ocupan un espacio reducido (aunque no menor en su significación) en relación con el conjunto de las luchas de resistencia reconstruidas o citadas en el film, en muchos casos no hay una referencia explícita o simplemente se habla del "pueblo". Sin embargo, en otros se explicita ese protagonista o se deriva implícitamente del lugar en que se ubica el Mayo cordobés en el conjunto del film.

²⁵ "Y esta vez no fueron sólo obreros los que lucharon. Por fin al fin se sumaron empleados y comerciantes. Y millares de estudiantes que al enemigo hostigaron".

²⁶ "(El movimiento estudiantil) influenciado por el conjunto de las luchas (se) ha ido integrando a ellas cada vez más como lo probaron entre otras las jornadas de noviembre del '70".

²⁷ "(...) Por ello es que esta realidad puede parir hechos como los de Corrientes, Santa Fe, Salta, Tucumán, La Plata, San Juan, Buenos Aires y especialmente Rosario y Córdoba".

²⁸ "Nuestra situación no puede ser vista sólo por lo que pasa en Tucumán, sino por lo que está pasando en todo el país. Aunque uno a veces no las vea, siempre están pasando cosas. Si no hay una solución para el país, cómo puede haberla para una provincia o para un gremio o para cualquiera de nosotros".

²⁹ En algunos casos, como vimos, reemplazándola por secuencias ficcionales (*Los hijos de Fierro*) o agregándole otras también documentales (*El nuevo tango*) siempre análogas.