

UNA "REDADA" LITERARIA Y CINEMATOGRAFICA
A LA MEMORIA TUCUMANA

POR

BRIDGET V. FRANCO
College of the Holy Cross

Había pasado mucho tiempo y nadie recordaba la redada que, para todos ellos, había sido el suceso más importante de sus vidas. "La redada"

Al principio de la última dictadura militar en la Argentina, el escritor y poeta Leopoldo Castilla escribió un cuento corto titulado "La redada" que documentó los crímenes cometidos en el nombre del Estado contra un grupo de marginados que habitaban en las afueras y en los asilos de la ciudad de Tucumán. La historia verdadera que ocurrió en esta ciudad provincial en 1977 está enmarcada por una reconstrucción ficcionalizada del futuro que correspondería a los años noventa de la posdictadura. Castilla mantuvo una copia de su relato durante casi treinta años, esperando hasta 2006 para publicarlo.¹ Mientras tanto el cuento inspiró una película homónima del cineasta salteño Rolando Pardo que se rodó a finales de los años ochenta y que se estrenó en 1991. Casi veinte años después del estreno me encuentro frente a estos dos textos que se han ido deslizando hacia el olvido crítico. Ambos textos rescatan, a través del cine y de la literatura, la historia de un grupo de individuos ignorados por la historia "oficial" cuya representación creativa supone un cuestionamiento crítico de la política de la memoria con respecto a la última dictadura militar (1976-1983) y la posterior vuelta a la democracia en la Argentina, periodo caracterizado por una tendencia a la desmemoria que se vio en la promulgación de leyes como la de Punto Final (1986) y la de Obediencia Debida (1987), culminando con los indultos de 1990 para los jefes militares de la dictadura.² Como subraya Betina Kaplan: "[...] estas leyes con el pretexto de una

¹ El cuento de Castilla se publicó en 2006 casi treinta años después de su creación, (por iniciativa del grupo editorial santafesino "Los Juegos del Temps" y la casa editora Ciudad Gótica) en una antología titulada *La canción del ausente: Cuentos 1976-1977*. Las citas del cuento en este estudio, sin embargo, remitirán a la edición de "La redada" publicada en *Fórnix* en 2007.

² Hay que notar que más de una década después del estreno de la película el Congreso Nacional derogó estas dos leyes (2003) y poco después fueron declaradas nulas e inconstitucionales por la Corte Suprema de Justicia en 2005.

supuesta fragilidad de la democracia o la necesidad de pacificación nacional, intentaron cerrar la posibilidad de llevar a su término la acción legal contra quienes ejercieron el terrorismo de Estado” (108). Vistos desde este contexto histórico, tanto “La redada” el cuento como *La redada* la película, con una distancia temporal de más de diez años, insisten no sólo en recordar, sino también en testimoniar las injusticias cometidas en nombre del Estado, enfrentándose al ímpetu social y político que abrazó el discurso amnésico durante el periodo democrático de la segunda mitad de los años ochenta y principios de los noventa. Los dos merecen mayor atención crítica no solamente por su exclusión de los estudios que examinan textos literarios y cinematográficos argentinos sobre la dictadura,³ sino también por su capacidad de anticipar y subrayar el tema todavía vigente de la recuperación de la memoria, y por su representación particular de las víctimas históricas que dialoga con el replanteamiento de “la política” desarrollado por filósofos contemporáneos como Giorgio Agamben. La caracterización de estos sujetos marginados en el contexto específico de la más reciente dictadura argentina y el periodo de la posdictadura complica la distinción clásica entre “*zoe* y *bios*, entre la vida como tal y la vida política, entre los seres humanos como seres vivos, cuyo lugar era el hogar, y los seres humanos como sujetos políticos, cuyo lugar era la *polis*” (Agamben 138, traducción mía). Ambos textos que se examinarán en este trabajo postulan una situación en la cual una vida designada *zoe* por el orden político desmiente su estatus supuestamente apolítico a través de la representación artística, problematizando así los límites de los paradigmas aceptados de la política y de la memoria.

Antes de seguir, conviene proveer el contexto histórico y un breve resumen narrativo de *La redada*. Tanto la película como el cuento se basan en un episodio histórico que pasó en Tucumán un año después del golpe de estado de 1976. El catorce de julio de 1977 el gobernador militar de San Miguel de Tucumán, General Antonio Domingo Bussi, mandó a limpiar la ciudad de mendigos, ciegos, borrachos, locos y otros desamparados con motivo de una visita a la provincia del dictador Videla.⁴ Las víctimas fueron perseguidas, forzadas a subir a caravanas militares, y abandonadas en el desierto de la provincia vecina de Catamarca para morir. La redada formó parte de una doble estrategia de Bussi descrita en el cuento de esta manera: “a) combatir las bandas rebeldes que se habían atrincherado en un cerro de las cercanías y, b) higienizar la ciudad” (186). En el caso de la redada titular el motivo de la “limpieza”

³ Después de una búsqueda exhausta sólo he encontrado varias entrevistas periodísticas con el director, una breve mención del filme en un periódico argentino, y un resumen de la película en *Cine argentino en democracia: 1983/1993* editado por Claudio España. El relato de Castilla también carece de extensa crítica académica.

⁴ Se abre el filme con este anuncio: “Esta película está inspirada en hechos reales, sucedidos durante la Dictadura Militar en la ciudad de San Miguel de Tucumán, República Argentina, el catorce de julio de 1977. Paradójicamente, la misma fecha de conmemoración de la Declaración Universal de libertad, igualdad y fraternidad entre los hombres”.



no fue porque las víctimas representaban una amenaza política ni ideológica sino por razones estéticas. “La redada” cuenta la historia desde la perspectiva de un protagonista ficcionalizado llamado Clemente, el único sobreviviente conocido de la redada. Clemente narra desde un presente que, en el caso del cuento, es profético dado que el texto de Castilla se escribió en 1977, muchos antes del periodo de la transición y las discusiones sobre la memoria que se intensificaron con el inicio de la democracia en 1983. En el caso de la película, que se estrenó en 1991 en varios cines del interior del país, el presente de Clemente corresponde al final de los años ochenta o principios de los noventa, coincidiendo con la campaña democrática de Bussi para el puesto de gobernador de Tucumán.⁵ En ambos textos, Clemente (ahora ciego) rememora y cuenta la redada que pasó “hace muchos años” para dos mendigos jóvenes que no vivieron la época de la dictadura. Anticipando la dificultad futura de hacer justicia a los responsables, estos textos señalan el papel clave que tienen la literatura y el cine para recuperar la memoria de las historias no-oficiales y de los crímenes cometidos en nombre del Estado.

En su cuento, Castilla hace hincapié en la división del espacio físico constituido por el margen donde habitan los protagonistas de la historia y el centro ocupado por los oficiales políticos y militares junto con los ciudadanos “normales” de Tucumán. A pesar de estar situado en las afueras de la ciudad, este espacio marginado no está a salvo de la incursión violenta y sin justificación de la policía autorizada por Bussi. A diferencia de las afueras ocupadas por los rebeldes, que se describen en términos militares, el espacio de los marginados representa un peligro más abstracto para la sociedad. Sus habitantes son la contracara de las normas sociales –habitan espacios atravesados por la prostitución, la borrachera, la pobreza, el juego y los cultos religiosos–. El cuento yuxtapone claramente el concepto de la ciudad latinoamericana como una unidad nacional cuyo diseño se basa en la geometría y cuya administración política se justifica con la racionalidad⁶ y los espacios no-oficiales de la ciudad (la orilla del río, la villa miseria Urquiza, la estación de tren, y las chozas deterioradas) desde los cuales los “seres incompletos rompiendo la simetría de una sociedad perfecta [...] intentaban quebrantar la transparencia patria” (Castilla 191). “La redada” ilustra claramente la confrontación entre la representación simbólica de la nación que el gobernador Bussi imagina y la realidad social que existe en las calles de Tucumán. Sus planes reflejan el discurso higienizador del régimen militar en su doble gesto de eliminar a los guerrilleros

⁵ Cuando la película de Pardo se estrenó en 1991, el ex-general Bussi se había postulado a la candidatura del gobernador de Tucumán, enfrentando a su rival el cantante-actor Palito Ortega cuyas colaboraciones cinematográficas durante la dictadura han sido rotundamente reconocidas como propaganda del régimen militar. La presencia de ambas figuras tan estrechamente ligadas a la dictadura en el escenario político es un ejemplo de la realidad amnésica de la “democracia” que anticipa Castilla en su cuento y a la cual se alude claramente en la película de Pardo y sobre la cual el director ha comentado en varias entrevistas.

⁶ Ver *La ciudad letrada* (en particular el primer capítulo) de Ángel Rama para una discusión más detallada de la representación simbólica de la ciudad latinoamericana desde la conquista.

de las cercanías y emplear una estrategia igualmente violenta y agresiva para corregir la imagen desordenada de la ciudad. El personaje de Bussi ordena que los tanques de agua de cada casa se pinten con los colores de la bandera, militariza a las escuelas y los lugares del trabajo, y convoca a los artistas para que construyan estatuas a los próceres nacionales para una avenida central. Se esconden las villas miseria detrás de tapias decoradas con “paisajes que simulaban la continuidad de la pacífica geografía” (188). Pero frente a esta imagen simulada de una ciudad tranquila y patriótica, “faltaba un detalle: los mendigos, los borrachos, los locos” (188). Este “detalle” es la contracara de la fachada limpia y ordenada de la ciudad que el gobernador quiere proyectar; y también apunta a la ambigüedad semántica del término “pueblo” en la política occidental. En *Means without End* Agamben destaca que, por un lado, “Pueblo” con mayúscula se entiende como una totalidad (los ciudadanos del Estado, la inclusión y la existencia política de los individuos) y, por otro lado, “pueblo” con minúscula puede referir a una subcategoría múltiple y fragmentada de cuerpos excluidos, oprimidos y necesitados (31). El cuento de Castilla subraya esta ambigüedad al enfocarse en la humanidad de varios miembros de este otro “pueblo” que fueron eliminados en 1977 no por diferencias de ideología política sino porque no se ajustaban a la imagen de orden social. Los oficiales no temían represalias porque supusieron que no se notaría la ausencia de estos cuerpos incómodos que no participaban en la vida “política” de la sociedad. Para ellos eran meros cuerpos desechables que el Estado tenía la autoridad de eliminar. Veremos más adelante como estos cuerpos representarán un importante desafío a los paradigmas políticos tradicionales; y como el cuerpo sobreviviente de Clemente (sobre todo en su representación cinematográfica) provee una metáfora importante para el ejercicio de la memoria en la época posdictatorial.

En el cuento y en la película estos cuerpos desechables pertenecen a un grupo variopinto de personas que viven al margen de la sociedad. La mayoría tiene su dormitorio bajo el puente en la orilla del río. Se pasan el día entreteniéndose, ganándose la vida, peleándose, participando en actos sexuales, e interactuando con los otros tucumanos. Casi todos los personajes nombrados en el cuento de Castilla aparecen en la película: Clemente, Machaquito, la Francesa, Lucifer, el “Nohaydequé”, la Pata i' catre, el Queso i' Chanco, la Muda y sus cuatro mendigos adoptados, y el Kikiriki.⁷ Cada uno de estos personajes de la periferia representa una caricatura de algún discurso o realidad social: la locura, la prostitución, la homosexualidad, el hambre, la pobreza, la mutilación del cuerpo, la represión de la mujer, el consumerismo, la democracia, la religión dogmática. Sus apodos los definen como un rasgo de la sociedad que incomoda pero

⁷ Algunos personajes nuevos se introducen en el filme: por ejemplo, el Viborero, Huguito, Tarrocefálico, y el Poeta. Curiosamente “el ciego que había matado a otro ciego” a quien se le dedica un aparte en el cuento no aparece en la película.



que late debajo de la superficie –de aquí nace quizás su amenaza para la sociedad que prefiere voltear la cabeza en vez de reconocer su propia cara reflejada en el “otro”–. Una escena emblemática ocurre antes de la redada cuando la Francesa, una prostituta con el maquillaje escurriéndose por su cara arrugada y su abrigo hecho de piel de gato recién cosido, pasea felizmente por la columnata que rodea la plaza central. Durante el paseo encuentra a unas señoras de clase media alta y las saluda cordialmente, pero la respuesta que recibe es silencio y unas miradas disgustadas de reojo. La Francesa es una caricatura de la vida de estas señoras de la burguesía, y la fealdad exterior de la prostituta envejecida refleja la composición interior de estas mujeres que son su contracara. Las capas de ropa usada y las joyas baratas robadas de la basura, su cabello despeinado, su obsesión por la exterioridad se juntan para formar un espejo grotesco de la cultura consumista y su preocupación por la apariencia. La manera en que las señoras salen rápidamente de la escena después de encontrarse con la Francesa muestra su incomodidad al compartir el mismo espacio con ella. Hay otras escenas previas a la redada en las cuales se muestra el rechazo cotidiano de ciertos individuos que la sociedad prefiere aislar, perseguir con violencia, o ignorar. En este sentido “La redada” refiere a una doble redada, una doble marginación. La redada de Bussi deviene una puesta en escena de las pequeñas redadas sociales que estos personajes sufren todos los días. La escena en la cual se queman las chozas y las pocas pertenencias de los habitantes marginados de la ciudad es la culminación visual de una serie de “quemadas”, de rechazos sociales cotidianos. Aunque en el cuento y en la película no se les concede mucho espacio, podemos divisar que los otros miembros de la comunidad aislan y se burlan de estos personajes (como hacen los hombres del bar cuando Machaquito se sube a la mesa del billar para dar su discurso), los persiguen (como los niños del pueblo que tiran piedras al opa Lucifer cuando regresa de sus excursiones en el cementerio), o los ignoran (como las señoras de la Plaza Independencia que “le daban vuelta la cara” a la Francesa). El cuento y la película conectan estas dos redadas, ilustrando como la redada política encabezada por Bussi y basada en un suceso histórico, es permitida y facilitada por un ambiente discriminatorio y el trato diario del “otro” caracterizado por la agresión, la burla y el silencio. No sólo caracteriza la política violenta del régimen militar, sino también es un triste presagio de lo que vendrá después de la dictadura y una observación de la tendencia humana de rechazar al otro que es diferente o que transgrede las normas sociales.

Ahora si la redada captura una serie de expulsiones de los espacios públicos que culmina en una relocalización extrema que a su vez termina en la última expulsión a la muerte, ¿qué espacios les quedan a los personajes? Ya ni siquiera los lugares marginados que antes habitaban (el basural, las chozas, las villas miserias, los dormideros del puente, el cementerio) son seguros. Al expulsarlos literalmente fuera de Tucumán, el Estado les niega cualquier protección política bajo la ley (*bios*), reduciendo los perseguidos a



zoe, un estatus que carece de derechos y de protección. En la versión cinematográfica, cuando el jefe de policía Zimmermann pregunta al gobernador sobre las posibles futuras represalias, éste contesta “Límpielos. En el peor de los casos, será un indulto”. Más adelante, mientras la policía quema las chozas, Bussi comenta que “Nadie se acordaría de esta basura”, insinuando que los sujetos vistos como *zoe* no tienen derecho a la historia. Las acciones del Estado con respecto a estos individuos que considera *nuda vida* se sostienen sobre un concepto del tiempo que es amnésico y con la seguridad de que los crímenes de hoy no tendrán consecuencias en el futuro, una triste pero perspicaz observación en el texto sobre el porvenir político de la transición. Entonces lo que les queda a las víctimas ficcionalizadas de “La redada” como alternativa a la política amnésica y el estado de excepción iniciado por el gobernador es el espacio de la memoria y un espacio ético que desmiente su estatus de *zoe* y que provee un contraste claro con la violencia del Estado –ambos “espacios” (memoria/ética) carecen de un *locus* físico; más bien adquieren el sentido de “transcurso de tiempo entre dos sucesos” (“Espacio”) y del espacio comunicativo que existe entre dos seres humanos–.

El espacio de la memoria pertenece sobre todo a Clemente, el único sobreviviente de la redada que logró volver a Tucumán después del abandono en el desierto y quien, en el presente, todavía ocupa un espacio marginal en la sociedad. Ahora ciego, tiene su dormitorio bajo el puente donde alivia sus penas tomando ginebra y cruzando el río a nado cuando crecen las aguas. La función de este Clemente presente (el sobreviviente) es la de recordar –su presencia corporal es testimonio de lo que pasó, pero también es un recuerdo de sus compañeros que no sobrevivieron–. Su ceguera refleja la de la sociedad que volvió la espalda a las víctimas de la redada, pero también es un corte simbólico con el presente que produce otro tipo de visión interna. Su falta de visión física apunta a la caracterización de una Argentina posdictatorial que no quería ver ni enfrentarse al pasado, mientras sugiere simultáneamente la posibilidad de recurrir a la visión personal, imaginativa y fragmentada que sostiene la memoria. Clemente, sentado con los dos mendigos jóvenes que representan la nueva generación, bebiendo su ginebra y calentándose con el calor de las llamas, les cuenta la historia de la redada que él ve “en el fuego, donde todo eso sucedió, allí están todavía [...] todos tragados por las llamas, el humo y la ceniza de una historia que se olvida. Para reconstruirla basta mirar el fuego” (185). Más adelante, mientras relata cómo la policía los iba metiendo en los coches celulares, Clemente dice que “Es como si lo estuviera viendo” (189); luego comenta cómo miraba la ciudad por las rejas del celular, “como para no olvidarme, ni que supiera que no iba a poder ver más esa ciudad” (190). En contraste con su visión perdida, su memoria le permite “ver” (en el sentido de recordar o volver a vivir) la historia de la redada como si pasara nuevamente: “Clemente recordaba calmo pero con un pasmo brutal en la cara. Como si al reconstruir esa historia él también volviera a andar bajo aquellos relámpagos. Era como si supiera que era el último dueño de esa memoria,



que debía seguir sucediendo, repitiéndose eternamente dentro de él, mientras estuviera vivo" (193). El texto nos presenta al loco Clemente como el más cuerdo de todos, el personaje que tiene una memoria clara y fiel de los sucesos criminales del pasado. A pesar de que "Nadie los había contado entre los desaparecidos, sin embargo Clemente recordaba cada nombre, cada gesto" (193) de sus compañeros perdidos.

Aquí conviene destacar que es dentro del espacio de la literatura que los personajes abandonados en el desierto de Catamarca recobran su memoria. Olvidados por la historia oficial y por el Pueblo, las víctimas de la redada reviven su presencia incómoda (incómoda no solamente porque atestigua los abusos del poder, sino también porque señala la discriminación y el rechazo por parte de la población en general enfrentada con los desamparados, los vagabundos, los locos, las prostitutas y los pobres de la sociedad) a través del texto literario. El último párrafo del cuento representa estéticamente la fluidez inestable de la memoria, la resistencia a presentar el pasado (sobre todo el pasado ligado a un suceso trágico) como una totalidad fija y didáctica, y el dolor inexpressable que el recuerdo enciende. El párrafo es una descripción de las últimas horas de la redada, cuando la policía abandona a sus presos, desnudos, sin comida, en el desierto de Catamarca durante una tormenta de lluvia. Escrito a base de frases fragmentadas y divididas por comas, se mezclan varios tiempos verbales lo cual le da a la narración un sentido de urgencia, tiende un puente inestable entre el pasado y el presente, y apunta al carácter no documental, pero no por eso menos importante, del testimonio de Clemente. Reproduzco aquí las últimas líneas del párrafo:

[...] una enorme caravana desnuda, temblando bajo el agua que cae a mares, cuando el cielo se azula de golpe y Clemente se apura para alcanzarlo al ciego, no vaya que se caiga en un pozo y tras un trueno, el relámpago alumbraba las caras que ya no lloran, los pies que se hunden en el barro, los cuerpos que se van cayendo y se quedan ahí mismo, quietitos, como ramas rotas, mientras el rayo baja del escalofrío, al azul, al grito de Clemente que ahora, sin ojos, apaga el cigarrillo y vuelca el agua sobre el fuego. (Castilla 194)

La función de la memoria en el texto anticipa la práctica de la memoria resumida por Nelly Richard en la presentación del libro *Políticas y estéticas de la memoria* así:

[...] evitar que la historia se agote en la lógica del *documento* [...] o del *monumento* [...]. Es mantener la relación entre presente y pasado abierto a la fuerza del recuerdo como desencaje y expectación. Es impedir que la historia se convierta en la figura estática de un tiempo clausurado [...] Y es también luchar para que el reclamo tenaz, la queja insuprimible, el radical desacuerdo, tengan siempre oportunidad de molestar [...] los montajes livianos de la actualidad fútil, desmemoriada. (11-12)



La historia que recuerda Clemente se aleja de recontar los datos secos de la redada, insistiendo en una versión poética de los sucesos (“el agua que cae a mares”, “quietitos, como ramas rotas”) que no respeta la lógica del tiempo lineal, moviéndose entre el pasado y el presente sin avisar, sin detenerse ni siquiera por la puntuación.

Hay otro momento interesante en el cuento y en la película que ridiculiza la monumentalización histórica que presenta una relación monolítica del pasado. El gobernador Bussi les da veinte días a los escultores de la ciudad para crear estatuas de los héroes nacionales que decorarán la avenida central. Debido al plazo corto de tiempo, que no era suficiente para colar y secar el yeso, el resultado es una serie de estatuas mal hechas, todavía chorreando a la hora de la inauguración: “[...] esa espada que se derretía y goteaba desde el flanco del general tal o el casco patrio de aquel coronel que, a causa del cemento fresco y del feroz solazo, amenazaba con cubrirle toda la cabeza convirtiéndole en una especie de buzo ecuestre” (Castilla 187). La película lleva la parodia al extremo: en una toma se ve un escultor cubierto de yeso tratando de mantenerse inmóvil; en otra toma, cuando se quita la tela para revelar la estatua principal (de Bussi) en primer plano, vemos que en vez de una cabeza, su casco militar está suspendido sobre los hombros por un palo. ¿La reacción de Bussi? “¡Perfecto, perrrrfecto!” La historia (en el sentido de un hecho histórico y también en el sentido de un cuento literario) de la redada se aleja de una estética documental y a través del personaje de Clemente el recuerdo, como las llamas que lo evocan en el texto, no tiene una forma exacta ni contenible, y siempre corre el riesgo de ser apagada.

Si “La redada”, escrito en 1977 por Castilla, es un texto anticipatorio de los problemas y la política de la desmemoria en la que se estructura el fin oficial de las dictaduras conosureñas, la película de Rolando Pardo (Castilla fue el co-guionista), inspirada libremente en el cuento, es un texto narrativo y visual que se encuentra rotundamente enraizado en el periodo de la posdictadura argentina. En términos de su categorización cinematográfica, *La redada*, cuyo rodaje se llevó a cabo en 1987 pero que no se estrenó hasta 1991, no encaja nítidamente en el panorama de cine argentino de la posdictadura por varias razones. Este primer largometraje del cineasta salteño se aleja del estilo de las películas didácticas estrenadas durante los primeros años de la transición argentina, una vez levantada la censura, que tuvieron éxito en el mercado nacional e internacional, como *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985), *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986), o *Los chicos de la guerra* (Bebé Kamin, 1984). Su tono paródico, los rasgos grotescos y humorísticos de los personajes, el rechazo de la nostalgia, y la representación poco foclórica del interior argentino hacen que *La redada* sea un filme difícil de clasificar, y puede haber contribuido también a que esta producción independiente no haya recibido la atención crítica merecida. Su distribución limitada, el declive económico del ochenta y nueve, y los obstáculos políticos que el director enfrentó a la hora de estrenarla también dificultaron su recepción y la alejó



del éxito comercial que tuvieron algunos de los filmes sobre la dictadura que ahora se consideran paradigmáticos.⁸

A pesar de su estatus desconocido actual, la película tuvo un impacto importante en el momento de su estreno en 1991, coincidiendo con la campaña política de Bussi para el puesto de gobernador de Tucumán. En un artículo publicado en 2003 en *El País* Tomás Eloy Martínez recuerda que el resultado de la elección estaba casi decidido con las encuestas dándole al ex-general un 60% de los votos. Martínez señala dos eventos que cambiaron el rumbo de la victoria: el primero fue la decisión del presidente Menem de trasladar los restos de Juan Bautista Alberdi, autor de la Constitución Nacional y tucumano, a la Plaza de la Independencia en una ceremonia pública que incluyó al rival de Bussi, el cantante Palito Ortega. Según Martínez esto revivió la pasión federalista de los tucumanos quienes se dieron cuenta que Bussi no era “uno de ellos”:

Al mismo tiempo que sucedía la escena de los despojos de Alberdi, en Aguilares, Concepción y Monteros –las tres ciudades mayores, después de la capital– se exhibía una película llamada *La redada*, que refiere las desventuras de un centenar de mendigos a los que Bussi recogió de los asilos de Tucumán, hizo subir a un ómnibus y los soltó en los desiertos de Catamarca, una noche invernal de 1977, para que se los comieran los pumas o los derribara el hambre. Algunos de esos mendigos eran los andrajosos bufones de una sociedad en ruinas. Que Bussi los expulsara hacia la muerte fue como si hubiera incendiado el paisaje. Ningún tucumano podría haber hecho eso. (“Donde nada es”)

No debe pasarse sin notar que en la elección de 1991 el opositor del general Bussi y el eventual ganador, Palito Ortega, tiene su propia relación con el cine nacional. Durante los primeros años de la dictadura, Ortega dirigió, produjo, y/o actuó en siete películas que obtuvieron la aprobación contundente de la censura cinematográfica. El crítico cinematográfico Sergio Wolf subraya que filmes como *Dos locos en el aire* (1976) y *Brigada en acción* (1977) no sólo promovieron los valores del discurso autoritario (orden, trabajo, familia, patriotismo) sino que también exhibieron las imágenes militares de la dictadura, incluyendo coches sin placa y el sonido al fondo de la sirena de una patrulla, además del hecho más obvio de haberse filmado en las instalaciones de la Fuerza Aérea (Wolf). También había una tendencia en las películas de este período de representar dos grupos o facciones enfrentados donde el objetivo era exterminar al “otro”.⁹ La película de Pardo entonces, al recuperar el pasado criminal de Bussi en una producción cinematográfica independiente e irreverente, aboga por el recuerdo de las

⁸ Para un recorrido conciso del cine argentino de los ochenta y de los noventa, ver los ensayos de Elina Tranchini (119-135) y Laia Quílez Esteve (71-85) en *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*, Victoria Rangil, editora.

⁹ La presencia en el cine argentino de un “otro” que se representa como antagónico a los ideales nacionales es un tema que remonta al cine argentino de los años 30 y 40.

víctimas junto con un reclamo de justicia para los perpetradores, a la vez que parodia el cine “oficial” de la dictadura en el cual participó activamente Ortega. *La redada* mediatiza la polarización entre Bussi y Ortega, mostrando cómo la nueva política democrática rastrea su pasado infeliz, y ridiculizando las “opciones” electorales constituidas por un ex-general criminal y un actor radicado en Miami desde el año ochenta que se benefició del apoyo del régimen militar y que promovió su agenda política.

La película de Pardo se burla del régimen militar con el gobernador Bussi, interpretado por Ulises Dumont, quien le sopla incesantemente a una escoba para quitarle el polvo, y el jefe de policía Zimmermann que cuida cariñosamente a su pájaro enjaulado. Las dos figuras de autoridad mantienen un diálogo incoherente, hablando en códigos que ninguno de los dos entiende y gritando órdenes como “abracadabra, mierda, rararara”. Las escenas cómicas que muestran la paranoia de Bussi y el discurso sin sentido de las autoridades establecen un vínculo con el humor negro visto en *No habrá más penas ni olvido* de Héctor Olivera, un filme que subrayó las tensiones entre las diferentes facciones del movimiento peronista de los años setenta. En el caso de las víctimas de la redada, sin embargo, no formaban parte de ninguna organización política ni representaban ninguna amenaza para el orden político establecido. Los oficiales confirman su estatus apolítico cuando se refieren a ellos como objetos desechables (el gobernador en múltiples ocasiones refiere a la necesidad de “limpiar esta basura”) y el narrador de la película, que va contando la historia de la redada a su amigo, comenta: “¿No te parece injusto y triste todo lo que le han hecho? Después de todo somos seres humanos, ¿no?” Este “no” retórico recuerda la observación de Agamben sobre la crisis de la política moderna con respecto a la dificultad de distinguir entre el ser humano como vida biológica y el ser humano como sujeto político; sin embargo, frente al poder de las autoridades de crear un estado de excepción en el cual los personajes marginados son considerados *nuda vita* y son abandonados a morir en el desierto, la película desarrolla una representación de las víctimas que desmiente su clasificación como meros cuerpos biológicos, desde las escenas iniciales de su vida diaria hasta una de las últimas escenas antes de su abandono que se analizará a continuación.

Después de presenciar la quema de sus viviendas y sus pertenencias, de sufrir el maltrato de la policía, y de ser conducidos por horas en coches celulares mientras la policía trata de encontrar un lugar para abandonarlos, encontramos a las víctimas de la redada en una escena curiosa que se desarrolla con mucho más detalle en la película que en el cuento.¹⁰ La cámara se enfoca en los personajes perseguidos a través de varias tomas que los muestran ocupados con distintas actividades normales y pacíficas: unos cantan, otros juegan a las barajas, y otros pasean por un terreno árido y seco. A

¹⁰ En el cuento de Castilla se le dedica menos de seis líneas a esta escena: “[...] nos ordenaron que nos sacáramos la ropa y nos empezaron a dar con agua helada, con una manguera de ésas de los bomberos. Fue el desparramo [...]” (191).



primera vista parece que es un lugar abierto y seguro, pero pronto la cámara se aleja y descubrimos a través de un lente de ángulo amplio que este espacio está delimitado por una reja carcelaria. La cámara oscila entre el adentro y el afuera y de repente la tranquilidad se interrumpe por un bombardeo de agua, una violencia no provocada que empapa, lastima y humilla a los secuestrados. El personaje más afectado es Lucifer quien se cae de espaldas en un hoyo y, embarrado de lodo, no puede levantarse. En este momento, dentro de un espacio carcelario (espacio que priva al individuo de su libertad, de moverse, de actuar), los otros personajes participan en la apertura de un espacio ético. Sin hablar, todos se quitan una prenda de ropa (abrigo, camisa, pañuelo), apilándolas para formar una especie de cama, y entre varios hombres sacan a Lucifer del hoyo y lo acuestan en la ropa. La Francesa se arrodilla, le acaricia la cabeza, lo abriga con una de sus telas de gato, y le dice: “Mon chéri, Jean Paul, mon ami”.¹¹ Aun en plena cárcel estos “cuerpos expulsados” no dudan en ayudarse el uno al otro, produciendo así un contraste marcado entre su humanidad y el proceso violento de desterritorialización y abandono que sufren a manos del Estado.

Otro aspecto importante de *La redada*, que problematiza la clasificación de las víctimas como simples cuerpos biológicos, es el tema de la memoria. Igual que en el cuento de Castilla, la película incluye la escena del abandono de los presos en el desierto de Catamarca, justo después de la escena mencionada en la cueva. Vemos una zona indeterminada entre las montañas de la provincia, en algún lugar inhóspito del noroeste argentino. La localización fronteriza, el ambiente frío y desértico, la carencia de las necesidades básicas (agua, comida, ropa, refugio) y la desaparición inminente de los personajes nos hacen pensar en el espacio del campo que, según Agamben, es un territorio ubicado fuera del orden jurídico normal, un espacio en el cual se suspende totalmente la ley y todo es posible hasta el punto en que cualquier acto cometido contra los habitantes no se considera un crimen.¹² Este “campo” presagia (en el caso del cuento) y atestigua (en el caso de la película) los campos de concentración, los centros de detención, y los cuartos de tortura que se utilizaban durante la dictadura y cuyos crímenes en su mayor parte nunca serán o demorarán años en ser juzgados.¹³ Mientras los personajes se ayudan a bajar, empieza a llover. Los vehículos policíacos se van y en medio de la tormenta un relámpago estalla, cegando a Clemente. El significado de este episodio se hará evidente más adelante al darnos cuenta, desde el presente, que

¹¹ Es la misma frase que la Francesa gritaba durante sus sesiones de prostitución mientras veía una foto vieja de un hombre que llamaba Jean Paul antes de la redada. Pero en este contexto, frente a la situación patética de Lucifer y la falta de un elemento sexual, las palabras adquieren un tono de cariño y preocupación que antes no tenían.

¹² Ver su ensayo “What is camp?” en *Means without End* (37-45).

¹³ En el caso de Bussi, fue condenado a cárcel perpetua en 2008 por la desaparición del senador peronista Guillermo Vargas Aignasse; aunque hay que notar que su sentencia se cumple en la comodidad del Yerba Buena Golf Country Club (Elsinger).

Clemente fue el único sobreviviente de la redada. Desde el momento de su ceguera, Clemente tendrá que valerse de su memoria y de su visión interna para sobrevivir la redada. Además en ese momento sus compañeros desaparecen, en el sentido real y en el sentido visual, y la única manera de acordarse de ellos será a través de la narración de los sucesos en el presente.

Se vuelve a este presente en la última escena de la película. Es un espacio futuro desde el punto de vista de la escritura del cuento de Castilla, pero un espacio temporal vigente con respecto a la película que se estrenó durante los años de la vuelta a la democracia en Argentina. Clemente baja las escaleras del puente para encontrarse con los dos mendigos jóvenes esperándolo. Frente a un letrero que avisa: “PELIGRO: AGUAS CONTAMINADAS”, Clemente se desnuda y se tira al río. La película de Pardo enfatiza ciertas tomas importantes en esta escena final que apenas se sugieren en el cuento de Castilla. En el cuento se refiere al acto de cruzar el río en dos ocasiones pero no hay una descripción detallada de la escena. La película, sin embargo, se vale de esta escena para enmarcar la narración de la redada desde el presente, dedicándole más atención e inyectándole ciertos elementos que se abren a una interpretación política. Primero nos muestra el salto del sobreviviente quien, desnudo y de espaldas a la cámara, de repente brinca al agua desde la orilla y se zambulle en las olas turbias del río. Hay unos momentos “muertos” donde no se ve nada, sólo el movimiento del agua, y uno de los mendigos jóvenes dice: “ya va a salir por el otro lado”. Y sí, de pronto Clemente aparece, pero no del otro lado sino en un banco rocoso en medio del río sobre el cual se levantan los pilares de cemento que sostienen el puente. Clemente, sentado sobre las rocas, se abraza las rodillas casi en posición fetal y escuchamos el mismo sonido de viento que acompañó el abandono de los personajes en el desierto.

Lo que me parece importante en esta escena de la película es la decisión de filmar el momento del salto y el significado que tiene este concepto en la teorización de la memoria en los años de la posdictadura del Cono Sur. En *El arte de la transición* Francine Masiello nota que Nelly Richard y otros críticos han escrito sobre el fragmento en el arte posmoderno como una forma de resistencia al concepto de totalidad y como una técnica alternativa a la memoria lineal.

El pastiche, el fragmento desparejo y las formas híbridas de representación otorgan voz a los mensajes no planificados; se abren a la cultura del margen. A la vez, atropellan los esfuerzos totalizadores identificados con el poder oficial y proponen una alternativa a la noción de memoria histórica como concepto acabado de por sí. [...] Nelly Richard alega que esta perspectiva fragmentada también requiere un *salto* [en el cual] reside la ruptura del orden y la lógica lineal. [...] No se trata simplemente, por lo tanto, de un salto al abismo, sino de un movimiento hacia la reconceptualización, en aras de nuevas posibilidades estéticas, de nuevas configuraciones sociales. (Masiello 297)



El uso de la palabra “salto” nos remite al “salto irracional” que toma Clemente. Desde el punto de vista de los jóvenes que lo ven es un acto sin sentido (en la película comentan que “está loco”, y en el cuento dicen que es “raro”). Para Richard la naturaleza incompleta del fragmento nos permite superar la nostalgia y entrar en una relación con el pasado que es crítica e incómoda, nunca fácilmente acabada. El salto de Clemente también transmite una sensación de una ruptura con la lógica del olvido, es decir, opta por meterse de lleno al río contaminado de la política del presente y recordar el pasado continuamente.

También es importante la última toma de Clemente sentado en medio del río (nótese que no logró cruzar el río por completo), desnudo con las rodillas dobladas, abrazándose por el frío. En medio del río, Clemente se muestra en una posición sumamente vulnerable, desnudo, solo, rodeado de agua, como si fuera un naufrago.¹⁴ En su ensayo “La dieta del naufrago” Carlos Pérez Villalobos trabaja el concepto del naufrago como una figura “entre”, suspendido en el tiempo, en el presente eterno, con una vista siempre en el futuro/horizonte pero marcado por el pasado (el accidente que ocasionó su situación presente). Pérez destaca dos estereotipos del naufrago –la sobrevivencia y la excentricidad geográfica (189)– que también marcan la vida de Clemente en *La redada*. Su mera existencia es testimonio de la sobrevivencia frente a la violencia del Estado autoritario y a la vez un sombrío recuerdo de la pérdida de todos sus compañeros desaparecidos. Al posicionar a Clemente en la última escena en una especie de isla rocosa en medio del río se subraya esta “excentricidad geográfica” que define su presente pero que también marcó su vida antes de la redada. El sobreviviente que se tira al río se puede leer como una representación de la memoria que insiste en continuos saltos entre el pasado y el presente, resistiendo así el concepto liso del tiempo de la historia oficial e incomodando la versión superficial del pasado aceptada por la sociedad para seguir adelante. Por supuesto que estamos lejos de postular que este tipo de memoria periférica es algo celebratorio en el contexto de la política amnésica de la posdictadura. De hecho la película incluye unos detalles que no aparecen en el cuento de Castilla que adquieren sentido si tenemos en cuenta la política tucumana durante el rodaje y el estreno. Por ejemplo el letrero en el banco del río que anuncia “PELIGRO: AGUAS CONTAMINADAS” alude a la política y a la memoria contaminada que atraviesa la historia reciente. El acto de desnudarse y lanzarse a estas aguas turbias representa una de las pocas acciones que le queda a Clemente para seguir resistiendo el sistema político que logró llevarse los cuerpos de los otros personajes de *La redada*. Desde un presente en el cual acudir a las autoridades no sirve de nada y los reclamos de justicia caen en oídos sordos, Clemente opta por nadar a contracorriente en vez de

¹⁴ De hecho en el cuento de Castilla se describe a Clemente como “un anciano sobreviviente, un ciego como un único naufrago de esa miseria que Tucumán exhalaba en los suburbios, más allá de los rancheríos de lata, más allá de los basurales” (193).

aceptar el rumbo de la política en curso: “Ahora sólo le quedaba un espacio que vencer para saber que seguía vivo y era ese río que cruzaba crecido, a nado” (Castilla 193). En *Other Worlds: New Argentine Film* Gonzalo Aguilar caracteriza el cine argentino de los noventa como político no por el mensaje que transmite sino por explorar espacios de dominación a través de la forma cinematográfica. Entre otros cambios sociales, Aguilar nota que el rol de la memoria no está sujeto a una declaración de principios (123). Esta escena final de *La redada* se aleja de la parodia política directa de algunas escenas anteriores y participa en el tipo de estética cinematográfica que según Aguilar caracterizará una serie de películas de la década de los noventa, anticipando de alguna manera esta ruptura con los filmes de los ochenta que tendían a la movilización y la acción política.¹⁵

Finalmente hay que notar otra adición introducida en la película de Pardo que no aparece en el texto original de Castilla y que actualiza *La redada* en el contexto político de la transición argentina. Me refiero al ángel narrador, interpretado por el cantante Litto Nebbia, que aparece al comienzo, a la mitad y al final de la película. El ángel, vestido con dos alas enormes atadas a la espalda, sale montado en bicicleta siempre a cierta distancia de los personajes y de los acontecimientos. Nadie lo ve ni interactúa con él pero su discurso, dictado en un tono omnisciente, muestra simpatía por los marginados del pueblo a quienes ve como los más libres de la sociedad. Al principio el ángel parece celebrar su posición marginal de esta manera: “Sólo tienen la inocencia de su locura o su pobreza, pero esa inocencia es su fuerza, su riqueza. Nadie podrá arrebatársela esa fortuna”. Sin embargo el ángel, evocando el conflicto entre los deseos individuales y las restricciones de la sociedad que Freud describió en *Civilization and Its Discontents*, no ignora la tensión entre esta supuesta libertad y el intento de controlarla, comentando más tarde que: “No hay escape de las redes de poder que limitan la libertad de los individuos”. Aquí obviamente se refiere a la inminente redada ordenada por Bussi que hará mucho más que limitar la libertad de las víctimas. Al final de la película, enfrentado con la tragedia de las víctimas de la redada, el ángel, observando desde el puente al único sobreviviente prepararse para cruzar el río, pregunta al cielo: “¿Qué hacer? Qué pude hacer yo con mis pobres alas y mi bicicleta? Algo habrá que hacer. Algo se está haciendo ya”. Pero este optimismo está atenuado por la respuesta que recibe el ángel a su pregunta: “Me parece oír la carcajada de Dios”. Por un lado, la carcajada de Dios podría significar la

¹⁵ Aguilar escribe: “The new Argentine cinema chooses other narrative mechanisms. The prototypical character of the unbreakable fighter who was decisive in the plot development of several movies of the 1980s, including Adolfo Aristarain’s *Tiempo de revancha* (1981) and Fernando Ayala’s *El arreglo* (1983), is nowhere to be found. Nor do we find the mobilization in the streets that, like a prism, captures the light of history and offers an interpretive key for the entire narration, as in Luis Puenzo’s *La historia oficial* (1984). [...] whereas in the 1980s the political was expressed as transparency (or the need to make things clear), in more recent films it appears as *opacity*, frequently read as apolitical or depoliticized” (120).



indiferencia del universo, una respuesta de relativismo total. No hay nada que hacer, la política no va a cambiar, cualquier intento para arreglar el problema, será un intento absurdo, destinado a fracasar desde el principio. También apunta a la tragicomedia que es la política, en este caso específicamente de Tucumán, durante la posdictadura (algo que se afirmará con la eventual elección de Bussi al puesto de gobernador en 1995). Por otro lado, la carcajada que oye el ángel remite a la carcajada de Clemente cuando emerge riéndose en medio del río. Es una risa que también nos recuerda a las diversas risas de sus compañeros perdidos (Lucifer, la Francesa, el Poeta); risas que se cuentan en la historia de Castilla también: “Nos reímos por las dudas” (189), “largamos la carcajada” (191), “las risas desdentadas, roncás” (191). Su risa, haciendo eco de las risas ahora apagadas de sus compañeros desaparecidos, es una de las pocas expresiones de resistencia para Clemente y nos hace pensar en las (im)posibilidades políticas que se ofrecen en el periodo de la posdictadura que se vende como un momento de transición democrática pero que trae consigo ciertos vestigios del discurso totalitario como son la exclusión, el olvido, la impunidad, y el conformismo.¹⁶

Agamben termina *Means without End* con la declaración de que no le interesa separar la nuda vida (*zoe*) de la vida política (*bios*), sino buscar un camino hacia adelante, una política futura que empieza desde la conciencia de que lo privado y lo público ahora son indistinguibles (138). Los personajes de *La redada* borran las fronteras entre inclusión/exclusión, forzándonos a preguntar: ¿qué política posible se ocuparía de estos individuos? En el contexto de la dictadura militar, estas figuras literarias subrayan la facilidad con que el discurso polarizado de amigo vs. enemigo o de nosotros vs. ellos fue transferido a una arena que carecía de cualquier agenda política. La desterritorialización de estas víctimas presagió el uso creciente de campos de concentración y el establecimiento de un estado de excepción que sería la norma durante el Proceso argentino (1976-1983). Además en el contexto de la transición y el periodo de la posdictadura, *La redada* desenmascara los problemas inherentes de un sistema democrático que concede impunidad a las autoridades culpables de crímenes cometidos contra sus propios ciudadanos y que tiende a limar las asperezas asociadas con la tarea incómoda y difícil de recordar los horrores del pasado reciente. Posicionándose frente a un telón de fondo que presenta la continuación de una política de desmemoria e impunidad, tanto el cuento corto como la película proponen un camino político alternativo a través del protagonista ficticio Clemente quien nada contra la corriente, en el sentido literal y figurado. Los saltos aparentemente irracionales de Clemente al agua fría y contaminada constituyen quizás su único modo de resistir, una metáfora para el tipo de fragmentado pero continuo ejercicio de la memoria que se

¹⁶ Uno de los aspectos controversiales del argumento de Agamben es que la política moderna está tan contaminada con el uso creciente del estado de excepción que hay una línea muy débil entre el sistema totalitario y la democracia contemporánea.

opone a la versión oficial de sucesos traumáticos. *La redada* nos deja con esta última imagen del cuerpo desnudo (privado) del sobreviviente convergiendo con el ejercicio público de recordar y de resistir, sugiriendo así que una política futura debería tomar en cuenta lo que ha sido excluido del sistema y anticipando que la propuesta de Agamben de una nueva política alternativa será una tarea solitaria y difícil.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio. *Means without End: Notes on Politics*. 1996. Vincenzo Binetti y Cesare Casarino, trads. *Theory out of Bounds*. Vol. 20. Minneapolis: U of Minnesota P, 2000.
- Aguilar, Gonzalo. *Other Worlds: New Argentine Film*. Sarah Ann Wells, trad. Nueva York: Palgrave MacMillan, 2008.
- Cancela, Lorena, y Silvana Rival. “Los venerables –no– todos, momentos de la periodización de la historia cinematográfica argentina: un recorrido”. *Inti: Revista de Literatura Hispanica* 52-53 (2000-2001): 535-50.
- Castilla, Leopoldo. “La redada”. *Fórnix: Revista de creación y crítica* 5-6 (abril 2007): 183-94.
- Elsinger, Ruben. “Pidieron perpetua a Menéndez”. *Clarín*. 2 julio 2010. <http://www.clarin.com/politica/Pidieron-perpetua-Mendendez_0_290970955.html>. 28 julio 2010.
- “Espacio”. *Diccionario de la lengua española*. Real Academia Española, 2001. <http://buscon.rae.es/draeI/ServltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=espacio>. 30 julio 2010.
- España, Claudio, editor. *Cine argentino en democracia: 1983/1993*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1994.
- Freud, Sigmund. *Civilization and its Discontents*. 1930. James Strachey, trad. Nueva York: W.W. Norton, 1989.
- Kaplan, Betina. *Género y violencia en la narrativa del Cono Sur (1954-2003)*. Rochester: Tamesis, 2007.
- Martínez, Tomás Eloy. “Donde nada es lo que parece”. *El País*. 14 agosto 2003. <http://www.elpais.com/diario/2003/08/14/opinion/1060812008_850215.html>. 4 nov. 2008.
- _____. “La ley y la justicia”. *La Nación*. 2 julio 2005. <<http://www.lanacion.com.ar/717793-la-ley-y-la-justicia>>. 15 octubre 2008.
- Masiello, Francine. *El arte de la transición*. Mónica Sifrim, trad. Buenos Aires: Editorial Norma, 2001. Trad. de *The Art of Transition: Latin American Culture and Neoliberal Crisis*. Durham: Duke UP, 2001.



- Pardo, Rolando. “Cuba como usina de otra clase de cine”. Oscar Ranzani, ed. *Página/12*. 1 noviembre 2007. <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-8142-2007-11-01.html>>. 15 octubre 2008.
- _____. “Rolando con proyectos: ‘falta una decisión política seria’”. Entrevista de Romina Chávez Díaz. 13 marzo 2008. <www.salta21.com/Rolando-Pardo-con-proyectos-falta.html>. 24 sept. 2012.
- _____. “Rolando Pardo exhibió ‘La redada’ durante el juicio a Bussi”. Entrevista con Romina Chávez Díaz. *Salta 21.com*. 5 sept 2008. <www.salta21.com/Rolando-Pardo-exhibio-La-redada.html>. 15 oct 2008.
- Pérez Villalobos, Carlos. “La dieta del naufrago”. *Políticas y estéticas de la memoria*. Nelly Richard, ed. Santiago: Cuarto Propio, 1999. 189-195.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 1984.
- Rangil, Viviana, editora. *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*. Buenos Aires: Biblos, 2007.
- La redada*. Dir. Rolando Pardo. Guión de Rolando Pardo y Leopoldo Castilla. Combien, S.A., 1991.
- Richard, Nelly. “Arte, cultura y política en la Revista de Crítica Cultural”. *Revista de Crítica Cultural*. Nov 2006. <<http://www.criticacultural.org/presentacion>>. 19 marzo 2008.
- _____. eda. *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1999.
- Tranchini, Elina. “Tensión y globalización en las formas de representación del cine argentino contemporáneo”. *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*. Victoria Rangil, eda. Buenos Aires: Biblos, 2007. 119-35.
- Wolf, Sergio, editor. *Cine argentino: La otra historia*. Buenos Aires: Ediciones Letra Buena, 1992.
- _____. “El cine bajo estado de sitio”. *Clarín.com*. 11 marzo 2001. <<http://edant.clarin.com/suplementos/zona/2001/03/11/z-00615.htm>>. 15 oct. 2008.



