

Instituto de Investigaciones Gino Germani
VII Jornadas de Jóvenes Investigadores
6, 7 y 8 de noviembre de 2013

María Luciana Gargiulo

UBA/UNGS-IDES

mlucianagargiulo@gmail.com

Eje 13 Genocidio. Memoria. Derechos Humanos.

Imagen y Memoria: “Sol de Noche”. La represión en el Ingenio Ledesma

“Una leyenda, aquí en Jujuy. La leyenda del familiar. Antes de cada cosecha, un aparecido, un fantasmagórico familiar de los dueños del ingenio, mataba de noche a un trabajador. Se lo lleva y lo entierra en la oscuridad. Un fantasma familiar que entrega un zafretero a la tierra para que la cosecha sea buena”.

Sol de Noche

Según apunta Andrea Huyssen, “si existe una obligación, individual y social, de recordar los traumas de la historia, entonces debe haber imágenes. No hay memoria sin imágenes, no hay conocimiento posible sin ver, aun si las imágenes no pueden proporcionar un conocimiento total” (Huyssen, 2009: 15).

En Argentina, las décadas posteriores a la década de 1970 fueron testigo de una vasta producción de nuevas imágenes. En forma de documental o de ficción buscaban evocar e interpretar lo acontecido en aquellos años (no sólo la dictadura sino también los años previos). Acordando con lo que plantean Feld y Stites Mor “hacer visible lo sucedido, configurarlo, otorgarle sentidos, son actos que constituyen una operación compleja realizada en cada nueva producción fílmica, fotográfica o televisiva” (Feld y Stites Mor, 2009). Sin embargo no es posible asumir que ningún relato pueda dar cuenta de la totalidad de las voces ni proponer todas las miradas; sí en cambio, cada relato es un recorte, una elección un modo de contar la historia ya sea con palabras, con imágenes o sonidos.

El objetivo de esta ponencia es analizar cómo se narra y representa en el cine documental argentino lo sucedido durante la última dictadura militar en el ingenio Ledesma. Algunas de las preguntas que guían este capítulo son ¿Quién narra?, ¿Cómo lo hacen? ¿Qué voces tienen centralidad? ¿Cuáles son las silenciadas?

Es necesario, para comenzar, dar cuenta de algunas características del cine documental. El uso de la imagen transformó definitivamente las formas de comunicación. El cine, la televisión y el video han desarrollado nuevas formas de vínculo con la realidad, con la historia y la memoria. No es casual que en Argentina, después del año 2001, el número de espectadores de cine documental aumentara significativamente (Direse en Historia, Estética y Política, 2010).

Las producciones cinematográficas documentaron, como testigos partícipes, haciendo llegar a los espectadores que lo consumen, problemáticas sociales particulares. Hay que insistir con la idea de que el documental es el que retiene –como decía Benjamin (2011)- a través de la imagen ese potencial explosivo para reorganizar tiempo y espacio en cualquier orden que se desee, derribando con su dinamita el encierro social.

El estilo en el documental está relacionado con la elección de manejo de cámara, iluminación, color, sonido, actuación propio de las películas de ficción combinados con las formas típicas del documental, como diario ó ensayo y los modos expositivo, reflexivo (Nichols, 2001).

Al referirse a los documentales, donde el actor social que se confiesa no es el realizador, Renov (2004) invita a reflexionar sobre la importancia de distinguir entre el *sujeto hablante* y el *sujeto enunciante*. El sujeto hablante se confiesa frente al sujeto enunciante, que edita y decide cómo se presenta el trabajo final.

En estos documentales, donde predomina el formato de la entrevista, se habla por los sujetos, no son los sujetos quienes hablan: se mantiene el modelo jerárquico clásico de la confesión, sin embargo, al establecer una relación familiar y horizontal, donde el protagonista interactúa de cerca con el realizador, se rompe este modelo clásico, para crear una mirada más cercana a los actores representados y tratar de representar así más verídicamente su experiencia.

El documental Sol de Noche, que analizaremos aquí, puede ser comprendido como dentro de lo que se denomina Cine Militante. El cine se ha convertido en un lenguaje cada vez más legitimado para dar cuenta de los acontecimientos históricos (Tacetta, 2010). Como indica De la Puente “es posible señalar que todo cine es político, y que hay un tipo de cine que además de político es militante: aquel que hace explícitos sus objetivos de contrainformación, cambio social y toma de conciencia”. (De la Puente, 2010:244)

Partiendo de esta perspectiva, el cine militante es entonces aquel en el que predomina la instrumentalización y existe la pretensión de que el carácter de “militante” tenga la potencialidad de convertirlo en un hecho político, provocando algún despertar en la

conciencia de los espectadores. El sentido estaría ligado entonces a la posibilidad de que desencadene un debate, una acción.

De esta manera, la instancia de difusión y exhibición asume una importancia central: en el cine militante, tanto en el del pasado como en el del presente: “es el concepto de película lo que se ha modificado, a partir de haberse asumido a la exhibición como parte necesaria del proceso” (De Carli, 2004:75).

Las proyecciones suelen incluir o dar lugar a debates respecto a los cuales las obras actúan como motivadores. En este sentido, se busca contribuir a un cambio de conciencia en el espectador, difundir una lucha o mostrar otros puntos de vista respecto de ésta (De la Puente, 2010). Es por eso que las películas de estas características funcionan como denuncia, memoria y registro de las actividades y de las luchas de los movimientos sociales, y abarcan temáticas diversas, vinculadas a problemáticas sobre los derechos humanos, la memoria histórica, etc. Esta idea lleva intrínseca a la exhibición como lugar fundamental en la que se realiza el cine militante como tal, donde determinado discurso fílmico se encuentra con sus actores-espectadores.

La memoria en imagen: el documental “Sol de Noche”

Sol de Noche, es un largometraje-documental que fue dirigido por Pablo Milstein y Norberto Ludin, y contó con la producción ejecutiva de Eduardo Aliverti. Cuando el trío concretó la película en 2002, Olga aún estaba viva y pudo brindar su testimonio.

El film fue realizado en un contexto de impunidad ya que todavía se encontraban vigentes las leyes de obediencia de vida y punto final. Este dato no es menor ya que da cuenta de las condiciones de producción del audiovisual; condiciones que hicieron posible la emergencia de una serie de testimonios y relatos, además de una forma de contar, particulares, que también se refieren a ese contexto.

En Sol de Noche se narra la historia de Olga Arédez y de Luis Arédez; se narra la historia de su familia y, a través de ellos, la realidad social y política en esa región del país, el vínculo entre la empresa, el Estado y los trabajadores antes, durante y luego de la dictadura.

Luis era médico, había trabajado en el ingenio Ledesma, fue echado, siguió trabajando como médico y fue intendente de Libertador General San Martín en el año 1973. Luis desapareció dos veces, la última fue el 25 de marzo de 1976 y nunca pudo reconstruirse su muerte. Como en la leyenda que recorre los campos de Jujuy, que dice que “hay hombres que son tragados por la tierra antes de la cosecha para que ésta sea buena”, y aunque su ausencia

nada tiene que ver con aquel mito, su vida y su muerte estuvieron íntimamente relacionadas con la historia de esa provincia, con la producción del azúcar, con sus trabajadores y sus gobernantes. Es por eso, quizás, que el documental comienza relatando el mito del “familiar”.

El film está dividido en seis capítulos titulados “Olga y Luis”, “Olga y sus hijos”, “Luis”, “Golpe de Estado”, “Democracia” y “Olga sola”. En cada uno de ellos se hace hincapié en una parte de esta compleja trama en la que se mezclan la vocación de Luis Arédez por lograr un acceso a la salud de los habitantes con menos recursos, la presión del ingenio por mantener su dominio sobre los trabajadores, y la funcionalidad del genocidio.

Sol de noche

El documental comienza con las imágenes de un entierro y la voz de Eduardo Aliverti: “un entierro, hombres tragados en las tinieblas como en una leyenda, pero en Jujuy son historias reales”. En la siguiente escena, sentada en una silla hamaca, Olga explica la necesidad de enterrar a su marido, de encontrar sus restos para concluir el duelo. Más adelante dirá, cuando una de sus nietas le pregunte dónde está enterrado su abuelito: “lo estamos buscando y cuando lo encontremos lo vamos a enterrar”.

Desde el inicio se aborda a la desaparición forzada como central en el relato. La desaparición aparece como difícil de representar. Se presenta para los familiares, y en este caso específico, para Olga, la noción de la imposibilidad del duelo.

Siguiendo a Edelman y Kordon entendemos que “si bien en otras épocas habían desapareció personas, la dictadura militar definió una nueva arquitectura de la muerte al realizarla en forma sistemática como política de estado. El término ‘desaparecido’ implicaba la voluntad de encubrir el destino del secuestrado y la identidad de sus asesinos. Esta práctica producía una situación torturante para los familiares y amigos ya que sin la muerte, sin una tumba, se construye un trauma difícil de ser elaborado (...) Pero la desaparición no fue solamente de sus cuerpos sino también de sus ideas pues había que asesinar la memoria” (Edelman y Kordon, 2007:10). De acuerdo a Kaufman “el dolor ligado a la desaparición no tiene manifestación porque no hay cuerpo, no hay sepultura, no hay certidumbre” (Kaufman, 2004: 16). La imagen de un entierro y el discurso de Olga acerca de su búsqueda, de la búsqueda de su marido dan cuenta de la imposibilidad del duelo y habilita al espectador a tener, desde el inicio, una singular empatía con Olga, personaje central de la historia que se comienza a narrar.

Este documental se inscribe en los trabajos de la memoria (Jelin, 2002). Siguiendo a Jelin podemos comprenderlo como un singular emprendimiento de memoria (Jelin, 2002) que busca rescatar de la desaparición la memoria de Luis Arédez y al hacerlo traer también las memorias de otros detenidos-desaparecidos. Podemos entender, además, que otro de los objetivos del film es dar cuenta de la explotación capitalista en los pueblos que subsisten alrededor del Ingenio.

La construcción del mito: “El familiar”

Tanto en el documental Sol de Noche como en Diablo, Familia y Propiedad de Fernando Krichmar (1999) se menciona, como un elemento singular de la cultura jujeña, la existencia de un mito, el del “familiar”:

“Algunos decían que era un perro, otros un vivorón, otros un hombre con cuerpo de animal, algunos una mujer”, dice Olga Demitrópulos en el documental Diablo, Familia y Propiedad. Cuando había un corte de energía, un apagón, o cuando sonaba la sirena de la fábrica, el “familiar” desaparecía a un trabajador de la zafra. El “familiar” es protagonista en la vida del zafrero, se constituye como un verdadero “monstruo fabril”, que a base de sudor y la sangre de los trabajadores, “alimenta” a los dueños del Ingenio, manteniendo la forma de explotación capitalista.

En el documental Sol de Noche, se lo menciona con la voz en off de Aliverti. Se lo menciona como extemporáneamente permitiendo que el espectador que desconoce la cultura jujeña pueda conocer el mito y a partir de esto decodificar, en parte, la mirada nativa sobre la experiencia de la violencia de Estado.

Según afirma Gordillo (2008) este mito se remonta a comienzos del siglo XX, cuando los indígenas del Chaco centro occidental (oeste de Formosa y nordeste de Salta), migraban a los ingenios azucareros; y que, a partir de la mecanización de la zafra azucarera en la década de 1960, sufrieron un fuerte impacto en sus modalidades de reproducción social.

El “familiar” es concebido por los aborígenes que llegaron a trabajar a los ingenios como la personificación del poder en la fábrica y era alimentado por los dueños de las mismas. El “familiar” velaba por las ganancias de la empresa. Al hacer desaparecer un trabajador, al comerse un trabajador el “familiar” garantizaba que la cosecha sería buena, que el patrón ganaría y que, en consecuencia, habría un derrame de esa ganancia en los trabajadores y sus familias.

En los Ingenios lo único que poseían los trabajadores era a sí mismos, a sus cuerpos, y la imagen del canibalismo que implica el mito del “familiar” inscribe la pauta del terror que tenían de perder lo único que poseían: su propio cuerpo. Terror de ser devorados por una máquina infernal que representaba el Ingenio.

La creencia en el “familiar” lleva intrínseca un contenido crítico e impugnador de las condiciones de trabajo en el ingenio. Confiesa, de alguna manera, que “para la gente había algo demoníaco, maligno, negativo ligado a la producción de azúcar” (Gordillo en Diablo Familia y Propiedad, 1999).

El “familiar” era tan real para los trabajadores como lo era el capataz que controlaba su trabajo, los gendarmes que patrullaban el Ingenio cuando había huelga. No era algo meramente simbólico o cultural, era tan real como el hecho de ir cada mañana a trabajar a los cañaverales. Se constituía en un elemento acerca de la experiencia terrible de ser trabajador en el Ingenio. No era un elemento más, sino uno que daba cuenta –por medio de un rodeo- de las condiciones a las que estaban sometidos los trabajadores del azúcar.

Cieza (2012) afirma que existió una continuidad entre las represiones a las huelgas previas al golpe de Estado y la represión brutal de la dictadura; Tanto en el caso de Sol de Noche como en Diablo Familia y Propiedad se sugiere esa continuidad expresada a través el mito. Es decir, se sugiere la comprensión acerca de la continuidad entre represiones anteriores al golpe de 1976 y las de la dictadura, a la que se refiere Cieza. Esta continuidad se expresaba entre los trabajadores de la zafra a través de este mito, un mito que hacía “familiar” a la violencia del Estado.

El mito del “familiar” está constituido por un conjunto de versiones discursivas, como cuentos, canciones, poemas populares, prácticas mágicas, advertencias y resguardos prácticos para determinadas fechas o signos amenazantes.

Retomando a Clifford Geertz (1994) y a Alejandro Isla (1999) entendemos que es posible reconstruir y comprender la perspectiva nativa para analizar el mito desde el conocimiento de la sociedad donde circula. Es posible, a partir del reconocimiento de su significado, conocer su utilización y el mensaje que conlleva.

El mito del “familiar” supone un pacto entre la patronal y el demonio, el cual se habilita a través de la producción de *desapariciones* o *muertes* de trabajadores. Isla explica que el hambre del diablo se figura desmesurada, como el hambre de riqueza de las patronales. Para este autor las versiones que componen al mito del “familiar” lleva a diferentes territorios temáticos y simbólicos: la implantación del terror y su mantención, el disciplinamiento obrero, la explicación del origen de la riqueza; y si bien la mayorías de las versiones sobre

este mito están relacionadas con los ingenios azucareros, expresiones emblemáticas son usadas en el discurso como metáfora de las relaciones sociales asimétricas en relación al poder y la clase. En este caso el objetivo, el fin último es el provocar terror, mediante la violencia simbólica que transmite: actualiza en la memoria el terror y así fetichiza relaciones sociales particulares (Isla, 1999).

Hay un imaginario de sacrificio y reciprocidad, que se traduce en poner el cuerpo y hasta la vida para que la patronal acumule y así se reproduzca el orden social. Pero también se instaura la noción de genocidio. Según Isla (1999) existe una *coproducción* del mito entre la patronal y las clases más vulnerables en la cual juegan las asimetrías del poder.

Isla afirma que la combinación de historias de, “seres míticos con personajes reales, es característica de la cultura popular. De allí que la ambigüedad, expresada en la multiplicidad de sentidos, no es sólo patrimonio de los relatos míticos; es una forma de resistir o eludir el peso de la hegemonía o la dominación de los subalternos; de quienes no han construido una posición de poder; o que esa posición construida por décadas, como el caso de los sindicatos azucareros y sus cuerpos de delegados, fuera casi aniquilada, como durante la última dictadura” (Isla, 1999: 44).

Veremos aquí como ese mito es revisitado desde la producción de sentidos audiovisuales acerca de las causas y consecuencias del “Apagón”.

No es de extrañar que, dada la disponibilidad de un mito como el del familiar los habitantes de la localidad lo hayan traducido a la represión y la desaparición forzada en dictadura. Desde sus saberes previos pudieron enmarcar una experiencia social novedosa: el genocidio como práctica social. Al decir de Feirstein el genocidio es una: “práctica concebida como la forma que asume la modalidad de aniquilamiento en la modernidad” (Feierstein, 2011: 83). Feierstein entiende que las prácticas sociales genocidas refieren a la “tecnología de poder que tiene como objetivo la destrucción de las relaciones sociales de autonomía y cooperación y de la identidad de una sociedad, a través del aniquilamiento de una fracción relevante, ya sea por el número de sus integrantes o por los efectos sociales de sus prácticas, y del uso del terror, con el fin de establecer nuevas relaciones sociales y modelos identitarios” (Feierstein, 2011: 83,86).

Olga y Luis: un relato sobre la igualdad

En Sol de noche se van intercalando los hechos históricos con los aspectos más personales de sus protagonistas. Se narra la historia de la vida de Luis Arédez a través de los

recuerdos de Olga. Olga lo narra y se narra. Da cuenta de los esfuerzos y convicciones que signaron las prácticas de Luis como médico y como político.

Olga da cuenta de la vocación de Luis. En sus palabras: “cuando Luis comenzó a trabajar en Ledesma había seis médicos para atender a una población de siete mil u ocho mil trabajadores y sus familias. No contaban con la infraestructura sanitaria necesaria”. En los dichos de Olga aparece la escasez como una característica propia del sistema sanitario en el ingenio Ledesma. A estos dichos de Olga le siguen, en el documental extractos de una entrevista a Mario Paz, ex jefe de relaciones públicas del ingenio Ledesma, quién manifiesta con orgullo: “Onganía y Videla visitaron nuestro hospital y dijeron que era el más hermoso de toda la república Argentina, que en Buenos Aires no había un sanatorio como el nuestro”.

Entre los dichos de Olga y los de Paz se inicia, así, una contraposición, donde la palabra de la empresa es expresada por un hombre, mayor, que es filmado sentado, en una especie de oficina donde se lo puede ver fumando constantemente. A Olga, en cambio se la filma en muchas situaciones diferentes. Muchas de ellas de día, a plena luz. Este contrapunto entre los recuerdos de Olga y los de Paz muestra las posiciones en pugna. Esto se seguirá expresando a lo largo del documental.

Luego, más adelante, Olga narra que a los dos o tres meses de trabajar en la empresa, el Ingenio rescinde el contrato laboral de Luis. Olga cuenta: “le dijeron que él solo le hacía gastar más dinero en medicamentos al Ingenio que los otros cinco médicos de planta”.

Luego de los dichos de Olga, se vuelve a reponer el contrapunto anterior, y se le habilita nuevamente la palabra a Paz, quien recuerda a Luis Arédez y lo nombra como “un mediquito zurdo y demagogo”.

Las tomas van recorriendo los rostros de la gente del pueblo, niños trabajadores, hombres y mujeres. En este apartado se describe el pueblo a través de imágenes, se habla del bagazo y del olor que impregnan los desechos de la empresa. Es notorio que esos trabajadores no tienen voz en el documental. Se los ve en la calle, siendo llevados a la zafra, vestidos pobremente, comenzando el día cuando aún es de noche, se los ve pero no se los entrevista, no se les da voz.

En cambio, la voz en off, Aliverti habla de los trabajadores: “Cuando comenzó la tragedia de Luis los zafros eran hombres libre pero sumergidos en un sistema feudal en el que trabajaban a destajo para sobrevivir. Todos ellos eran descendientes o de continuidad indígena, indígenas sobrevivientes. Trabajando más de doce horas, cobrando papeles en vez de dinero, sin derechos de ninguna clase como si el azúcar continuara reclamando a través de

los siglos, la libertad de los hombres, como si Luis se interpusiera entre esa maldición ancestral y un grupo de zafreros del siglo XX”.

La definición de Luis como interrumpiendo un designio trágico en el que los trabajadores estaban sumidos es interesante. Se lo nombra con su nombre y no se hace mención a la presencia de “otros” que, en ese momento, o quizás antes hicieron lo mismo. En el documental entonces se destaca cómo Luis planteó con su práctica médica una contradicción entre la noción moderna de igualdad (para los trabajadores del Ingenio) frente a la noción de jerarquía que se sostenía desde los inicios de la producción de la caña y que la empresa Ledesma estaba interesada en mantener. Para destacar esta lectura, en el documental se le da voz a una se vecina de la familia Arédez durante su estadía en Tilcara, luego de que Luis fuera despedido del Ingenio lo recuerda: “para él éramos todos iguales, nos atendía por igual”.

Para contar la historia de Luis y su lucha contra el poder del Ingenio y las causas de su desaparición durante la última dictadura militar, el film desanda una contradicción inicial, la lucha por la igualdad (encarnada en Luis Arédez) contra la jerarquía¹ social (Dumont, 1997). Sin embargo, paradójicamente, las voces de los trabajadores no tienen un lugar central en el documental. Luis y Olga se destacan, comienzan a cumplir una función especial en el relato sobre la violencia de Estado en el Ingenio, fungen como metonimia, una parte de un colectivo social que, en su trayectoria, explican al todo.

Olga y sus hijos

En este apartado, Luis y Adriana, dos de los hijos de Olga y Luis, relatan cómo era su padre, remontándose a sus recuerdos de su infancia. Para ello, a los testimonios y entrevistas se suman otros recursos propios del formato documental. Entre ellos se encuentra el trabajo con fotografías que fungen como documentos. En algunos casos se utilizan las fotos familiares y en otros casos fotos y documentos de archivo.

Así se utilizan las fotos familiares, cuando media el relato y urge la necesidad de ponerle un rostro al doctor Arédez. Las imágenes muestran a Olga con las fotos de su casamiento, nacimiento de sus hijos y cumpleaños familiares. Se da un tránsito singular de las fotografías desde el mundo de íntimo a lo público (Mendizábal, 2009). Este tránsito tiene una razón. Se busca relatar el vínculo entre empresa y represión a través de la experiencia de una

¹ Dumont (1997) propone hablar de jerarquía y no de estratificación social. la jerarquía en este sentido no es un orden lineal sino que es producto de una oposición jerárquica.

familia, la familia Arédez, las fotos familiares dan cuenta de la existencia del padre, son prueba de su vida, lo traen al presente y permiten configurar el recuerdo.

En esta parte del documental, así como en otras que le suceden, comienza a darse uso a imágenes de archivo. Se utilizan, para marcar momentos históricos precisos o para dar cuenta de los contextos políticos y sociales a los que se hacen referencia. Entre las imágenes de archivo que se utilizan se encuentran una donde se expresa el primer comunicado de Jorge Rafael Videla, el 24 de marzo de 1976, o la asunción presidencial de Raúl Alfonsín, en 1983. Las imágenes de la dictadura o las de la transición democrática no dan cuenta de la represión en el contexto rural, como lo fue en los pueblos de Calilegua y Libertador General San Martín.

Olga cuenta que luego de ser despedido por la empresa Ledesma, Luis comenzó a trabajar como médico del sindicato azucarero. En 1973 le ofrecieron postularse a elecciones como intendente de Libertador General San Martín. Aunque Luis era simpatizante confeso del Partido Radical y el gobierno era peronista, no le solicitaron que se afiliase al partido y Luis aceptó. Entre sus propuestas de gobierno se encontraba realizar una redistribución de los impuestos para que la empresa Ledesma comenzara a pagar tributos -algo nunca hecho ni propuesto hasta ese momento-, la entrega de tierras y un plan de urbanización para los trabajadores del Ingenio.

La existencia de la fugaz intendencia de Arédez es documentada por la imagen detallada del diario que publicó su asunción como intendente y luego de otro en el que se publicó un informe de lo actuado durante su gestión.

La decisión de Arédez como intendente, de cobrar impuestos a la empresa - algo nunca hecho antes - no fue bienvenida por la empresa. En la voz de Mario Paz, ex jefe de relaciones públicas del ingenio Ledesma, quién manifiesta con orgullo las razones esgrimidas desde la empresa para tener el privilegio de no pagar. Para ello, nuevamente, se usa el testimonio de Paz quien afirma “en un principio fue necesario ser dueños de todo, del almacén, del cine, del hotel, de la iglesia, de la gendarmería. No había nada, todo era propiedad de la empresa”. Ledesma tiene un lugar fundacional. Ese lugar es un lugar casi de Estado.

La empresa había sido la fundadora del pueblo y era impensado que tuviera que rendir cuentas o que tuviera que tributar de acuerdo a sus ganancias. El Estado aparece como aliado o, a veces, subsumido en el relato que propone Sol de Noche a las decisiones del Ingenio.

Esto no es excluyente de Ledesma. Es el modo en que los ingenios azucareros se vinculan con el Estado y sus recursos, y –más específicamente- con las fuerzas represivas

como un brazo más de sus empresas. Tal como afirma Da Silva Catela “Los poderes coercitivos del Estado pasaban y pasan a ser los poderes represivos de los señores locales, generando una verdadera y perversa simbiosis entre el poder político e instancias privadas de las elites económicas” (Da Silva Catela, 2008:6). Hay una suerte de indistinción entre Empresa y Estado que se expresó, dramáticamente, durante la dictadura.

En este sentido Kindgard explica que para poder entender esta particular simbiosis, hay que observar cómo queda cristalizada en la directa y apabullante injerencia de los intereses azucareros en las estructuras del sistema político provincial, que reside en el especial interés que demostraron los industriales azucareros por influir en los centros mismos de la toma de decisiones, delineando las pautas de la política estatal en materia impositiva, laboral y de administración de los sistemas de irrigación, aspectos considerados de vital importancia para la maximización de las ganancias del sector (Kindgard, 2001). Esta conducta no es diferente a la que tuvieron otros grandes propietarios de la tierra en Argentina. De acuerdo con Rouquié (1994) la oligarquía en Argentina se define por este particular vínculo, por una suerte de falta de frontera entre sus recursos e intereses y los de Estado.

Luis

En este apartado tiene la palabra Aurelio Martínez, cura de Libertador General San Martín. Recuerda a Luis como un amigo que luego se echó a perder por culpa del Partido Comunista. Ponderaba el paso de Luis por la cárcel porque “allí a Luis le enseñaban la Biblia y el amor a la sociedad”, y que afirma sin inmutarse que “los hijos de los que iban a llorar a la iglesia desaparecían por la mala educación que les habían dado los padres”. El cura dice esto frente a la cámara, sentado en uno de los bancos de esa misma iglesia.

Es significativo que este miembro de la Iglesia enuncie la influencia del Partido Comunista sobre Luis como un factor negativo, sobre todo teniendo en cuenta su confesa identidad radical. Da Silva Catela analiza, para el caso de la localidad jujeña de Tumbaya, el lugar que ocupaba en el imaginario de sus habitantes el Comunismo. Durante el año 1976 se produjeron tres episodios de secuestros, en uno de ellos se secuestraron 20 hombres, todos afiliados al Partido Comunista, seis de los cuales permanecen desaparecidos, siendo que la localidad de Tumbaya contaba en ese momento con 150 habitantes (Da Silva Catela, 2008). Pasado el tiempo, con el rótulo de “comunista” se englobaba a otros a quien temer, otros que, como en el caso de Luis, proponían un discurso de igualdad frente al discurso de naturalización de la desigualdad y de obediencia que impartía la empresa.

Golpe de Estado

Al inicio de este capítulo del video, la voz en off de Aliverti dice: “la dictadura quedó oficialmente asociada a los dueños del país”. Y esos dichos vienen a resonar de un modo particular en el caso de la represión en Ledesma.

Olga relata la primera desaparición de Luis: “A él lo llevan en una camioneta del ingenio Ledesma. Una camioneta blanca con el logotipo de la empresa, así que le pedí al administrador una audiencia para preguntarle porque una camioneta de la empresa se lo llevaba. La camioneta, por cierto la conducían los gendarmes”. La materialidad expresa el vínculo. La empresa brinda sus camionetas a los gendarmes que secuestran, por la noche, a trabajadores e hijos de trabajadores del Ingenio.

Para dar cuenta de los sucesos de esa noche, se reconstruye, a través de ficción, la noche en que la gendarmería irrumpió en la casa de los Arédez para detener a Luis por primera vez. Mientras Olga relata, se monta la escena de una cámara filmando dentro de un vehículo en la noche.

Pocos relatos alcanzan para sintetizar y contraponer las diferentes posturas: Olga, por supuesto, que fue partícipe de cada acto y va reconstruyendo los hechos en los que se vieron involucrados ella y su marido.

En el minuto cuarenta y uno, Mario Paz, ex jefe de relaciones públicas del ingenio Ledesma, vuelve a reponer la voz de la empresa, dice que “el problema de la empresa (sic) lo tenía la gendarmería. Punto. Ellos vivían permanentes en Ledesma. Eran seis hombres. ¡Pero qué seis! ¡Cojonudos! (con admiración), ellos me informaban a mí”. Así, mirando a la cámara, Paz da cuenta cabal del vínculo de la empresa con la represión durante la dictadura. De alguna manera la gendarmería respondía a los intereses de la empresa ya que vivían prácticamente en el Ingenio, la fuerza estatal actuaba como una especie de seguridad privada.

Democracia

“Vida, paz y libertad; palabras cándidas que recobran su sentido”. De esta forma comienza el apartado. Las voces comienzan a escucharse, Olga narra el apagón y diferentes madres toman la palabra para hablar de los secuestros y desapariciones de sus hijos.

Sin embargo, el relato de Olga no pierde centralidad. A ella le hacen planos cortos, se la ve en detalle, en el living de su casa, en la galería, conduciendo su auto, sentada sobre la cama mirando fotos. A una de las madres de un desaparecido en la noche del apagón, se la

entrevista a lo lejos, de cuerpo entero, atrás se puede vislumbrar el contorno de un rancho que parece ser su casa.

En este punto el documental se encuentra con el libro “Memorias del Apagón” de Delia Maisel, que analizamos en el próximo capítulo. Como en ese libro, aquí, nos encontramos, también, con recuerdos y fotografías de detenidos-desaparecidos, con familiares, que también recuerdan el apagón y que dan cuenta de los caminos de la resistencia a la impunidad y al olvido. La noche del apagón es descrita con pocas palabras, casi las mismas que serán usadas tiempo más tarde en el libro de Maisel: “En los pueblos de Libertador General San Martín, Calilegua y el Talar, en el mes de julio de 1976 se interrumpía el suministro de energía eléctrica. En operativos conjuntos de la policía, la gendarmería y el ejército, secuestraban a pobladores de la zona. Cientos de estudiantes, obreros, amas de casa, campesino y profesionales fueron detenidos. Muchos fueron conducidos a centros clandestinos de detención y aún continúan desaparecidos” (Maisel, 2006: 25).

En este apartado se muestra la casa de Olga Arédez como punto de encuentro y convocatoria para la “marcha del apagón”, como para los preparativos previos: armado de pancartas con las fotos y nombre de los desaparecidos, banderas y cronogramas de actividades y el resto de la logística para llevar a cabo la marcha.



Olga en la marcha. Imagen del documental.

El rol convocante de Olga queda manifiesto, pero también su soledad. Decía que no podía ser la abuelita que jugaba con sus nietitos, que tenía que quedarse en Libertador, dándole lucha a la impunidad. Olga cuenta que estaba sola, que su familia ya no vivía en Libertador por miedo. Olga como emprendedora de memoria (Jelin, 2002) llevó adelante su reclamo de memoria, verdad y justicia en soledad, o al menos en eso insiste el documental. La “marcha del apagón”, cada julio, venía a cortar con esa soledad,

Hay imágenes de la marcha. Se la ve a Olga acompañada, liderando, junto a la columna de las Madres de la Plaza de Mayo podemos ver a los trabajadores de ATE.

Luis, uno de los hijos de Olga y Luis reflexiona en voz alta frente a las cámaras y dice: “esto de las madres acá... no me imagino que va a ser de esto dentro de diez años.” Sus palabras datan del año 2002. Diez años después - como desarrollamos en el último capítulo de la tesis- la marcha número 29 de apagón fue testigo de la contingencia de varios factores. La marcha coincidió con el primer juicio de lesa humanidad en Jujuy, que tiene a Blaquier como principal civil imputado, y el “abrazo” a Ledesma pergeñado por la propia empresa.

Olga Sola

El documental da cuenta de la lucha de Olga, de sus esfuerzos por conocer qué había sucedido con su marido, de denunciar los acontecimientos en Ledesma y de relatar su experiencia. Se da cuenta de que en su lucha por Memoria, Verdad y Justicia marchó años sola, cada jueves (como en diálogo con las Madres de la Plaza de mayo), durante más de veinte años, por la plaza del pueblo Libertador General San Martín, con un pañuelo blanco – con el nombre de su marido- y una pancarta con su foto. En el documental se la muestra marchando y la imagen es conmovedora, simboliza su lucha ineludible hasta su fallecimiento, tres años más tarde.



Olga Arédez. Imagen del documental Sol de Noche.

El título de esta sección del documental, Olga sola, amerita sin embargo otra lectura. A pesar de la vasta producción de libros sobre la última dictadura. Desde un principio la

atención se centró en la lucha encabezada por las Madres de Plaza de Mayo, luego se constituyó Abuelas, y años más tarde se fundó la organización HIJOS. Pero las esposas o parejas de desaparecidos nunca se organizaron como tales, de modo que sus vidas y sus luchas, en muchos casos no trascendieron.

En su libro *Pájaros sin Luz*, Testimonios de mujeres de desaparecidos Noemí Ciollaro (2000) -esposa de un desaparecido- se propone dar a conocer las vivencias de estas mujeres, que en muchos casos tuvieron que tomar en soledad decisiones desgarradoras como quedarse o no en la casa donde había sucedido el secuestro, irse del país, volver, recorrer cárceles, hospitales, ministerios, mudarse, trabajar, criar a los hijos, etc. El drama de la ausencia omnipresente que deja la figura del desaparecido es expuesto desde estas mujeres invisibilizadas, que no encontraron un espacio, muchas veces, dentro de las organizaciones de derechos humanos.

Olga se vincula con los organismos de derechos humanos pero no hay ningún organismo específico de mujeres, esposas de detenidos- desaparecidos.

Se puede entender, siguiendo a Ciorallo (2000) que hay un muro de silencio al respecto, una invisibilización, son mujeres que no tuvieron voz. Estas mujeres no institucionalizaron su dolor y su reclamo de justicia, como si lo hicieron madres, abuelas e hijos, desde el parentesco sanguíneo (Pastoriza, 2000). Este silencio hizo que sus memorias fueran subterráneas, no tuvieran lugar en el espacio público y no fuesen escuchadas (Pollak, 2006).

Desde una perspectiva de género, se puede entender que, al desaparecer los hombres la represión de la última dictadura militar modificó el rol de algunas mujeres en el ámbito familiar y de parentesco, es decir, “en el núcleo de sus identidades tradicionales de mujer y esposa” (Jelin, 2002: 105). Muchas de las mujeres, como Olga, vieron afectados los lazos familiares y sociales que tenían antes de la desaparición de su compañero, es por eso que la soledad se torna central en sus experiencias.

En el caso de Olga esta situación se pone en manifiesto cuando afirma que no podía ser la abuelita que jugaba con sus nietitos, que tenía que quedarse en Libertador, dándole lucha a la impunidad y que su familia ya no vivía allí por miedo, que sí pensó en irse, pero que no lo hizo porque quería/necesitaba saber cuál fue el destino de su esposo; también hablaba del rechazo de los vecinos, de la desaprobación social que sufrió. Una de las características de la lucha de Olga fue no excluirse, no replegarse al ámbito privado, a la lucha por la subsistencia familiar, y esto fue posible a su posición económica y su capital social y

cultural (Bourdieu, 1991), los cuales le permitieron tejer redes de contención y enmarcarse como referente en la lucha por los derechos humanos en Jujuy.

Olga tiene voz, pero su lugar como mujer, como compañera de Luis Arédez tuvo que resignificarse. Quizás por eso su decisión de utilizar el pañuelo de Madres de Plaza de Mayo, a pesar de no haber sufrido la desaparición de un hijo. En el documental se da cuenta de la soledad de Olga, invisibilizando a otros ex detenidos-desaparecidos, familiares y madres que también denunciaron a la represión y el vínculo entre la empresa y el Estado genocida. Sin embargo, podemos pensar que algo de la soledad que enuncia el título del apartado se refiere también a la de Olga como mujer de un desaparecido, que tuvo que hacerse lugar, apropiarse de elementos simbólicos, como lo es el pañuelo de madres, para identificar y aunar su lucha con el dolor de otros.



Olga Arédez marchando.

Esta lectura habilita también la comprensión de por qué Olga, como compañera de Luis, emprendedora de memoria de la represión en Libertador General San Martín y Calilegua, usa el pañuelo distintivo de Madres de Plaza de Mayo. Asimismo, nos permite entender por qué en la marcha número 29 del “apagón”, su hija Adriana toma el legado de su madre y se coloca el pañuelo con el nombre de su padre.

Los ecos del documental hoy

El 30 de mayo de 2012 *Sol de Noche* se proyectó en el Auditorio de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Y luego se realizó una mesa-debate, con miembros de organismos de derechos humanos y de movimientos sociales.

La proyección en la universidad y la reedición de la película, se dio en el marco de la reactivación de la causa por la represión en Ledesma y Calilegua, luego de siete años de parálisis judicial. El nuevo juez federal, Fernando Poviña, citó a declaración indagatoria a Alberto Lemos (ex administrador de Ledesma) y a Pedro Blaquier, director del consorcio, por su participación en ese hecho. Nada menos que las cabezas de Ledesma (Página/12, 30/05/12).

Sin sentir que la película haya instalado el tema en la sociedad argentina, Aliverti sí considera que *Sol de Noche* “sirvió para reflejar dos cosas, como ningún documental lo había hecho: la conexión poder económico-terrorismo de Estado y el caso quizá más emblemático de la represión en el interior profundo. Es el primer documental que lo mostró” (Aliverti en Página/12, 30/05/12). Ludin completa que “un poco más que antes” la sociedad asumió que hubo una complicidad civil y empresaria con los genocidas: “también está el tema de la complicidad de los medios. Pero igualmente me parece que hay una visión un poco ingenua de suponer que eran algunos malos y el resto éramos buenos. Hay un poco de eso, de que todo fue responsabilidad de una gente malvada y no tanto una responsabilidad como sociedad que compartimos” (Ludin en Página/12, 30/05/12).

Es interesante notar las expresiones de Aliverti, éstas van de la mano de la lectura que hicimos acerca de una suerte de puesta en diálogo, confrontación, entre los recuerdos de Olga y los de Paz (que es una suerte de personificación de la empresa). En el documental las memorias de la Iglesia (representadas por el cura) van de la mano de la lectura de Paz. El lugar de la empresa en la represión es tan remarcado que no queda un resquicio para preguntarse si la complicidad o la colaboración existieron.

El ejercicio estético y narrativo que propone una lectura de Olga y Luis como biografías que son metonimia del resto de los desaparecidos del pueblo y del resto de los familiares (para el caso de Olga) acentúa la soledad del personaje que el documental construye sin apuntar a una soledad que queda nuevamente silenciada, la de ella como esposa.

Se instala una paradoja. Para dar cuenta de la lucha por la igualdad se genera una desigualdad, la de las voces que pueden narrar y los que no. En el documental, los trabajadores son puro cuerpo, no tienen voz.

Bibliografía

Benjamín, Walter. (2011). Breve historia de la fotografía. Casimiro Libros

Bourdieu.P, (1991). El sentido práctico. Madrid, Taurus Ediciones

Cieza, D. (2012). “La muerte por cuenta ajena”: terrorismo de Estado, gran empresa y trabajadores en conflicto en Argentina. La Plata. Ed. De la Campana. Ciollaro, Noemí (2000). “*Pájaros sin Luz*”. Historia de mujeres de desaparecidos. Buenos Aires. Editorial Planeta.

Da Silva Catela, Ludmila. (2008). Violencia política y dictadura en Argentina: de memorias dominantes, subterráneas y denegadas in FICO, Carlos y otros (Comp.).

Direse, Ariel (2010) Historia, Estética y Política. Disponible en:
www.utn.edu.ar/download.aspx?idFile=13268

De la Puente. Maximiliano. (2010). Estética y política en el cine militante argentino actual. En Cuadernos AsAECA. Teorías y prácticas audiovisuales Número 1. Editoria. Teseo. Buenos Aires. Argentina.

De Carli, G. (2004) “Desterrados, furtivos, presentes, visibles. Apuntes acerca del documental en Argentina” en Revista Zigurat. Año 5. N°5. Carrera de Ciencias de la Comunicación. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires. Prometeo Libros.

Dumont, L. (1997). Homo Hierarchicus. O sistema das castas e suas implicações. São Paulo. Editora Universidade de São Paulo.

Feierstein, D. (2011). “El genocidio como práctica social”. Entre el nazismo y la experiencia argentina. Fondo de Cultura Económica de Argentina S.A.

Feld, Claudia y Stites Mor Jessica. (2009). “El pasado que miramos”. Memoria e imagen ante la historia reciente. Buenos Aires. Paidós.

Edelman, L y Kordon, D. (2007) Por-venires de la memoria : efectos psicológicos multigeneracionales de la represión de la dictadura : hijos de desaparecidos / Diana Kordon, Lucila I. Edelman. -- 1a. ed. -- Buenos Aires: Madres de Plaza de Mayo.

Geertz, Clifford. (1994). Conocimiento Local. Ed. Paidos. Buenos Aires. Introducción, Primera y Segunda Parte.

Gordillo. Gastón. (1995) Después de los ingenios: La mecanización de la zafra saltojujena y sus efectos sobre los indígenas del Chaco Centro-Occidental. Desarrollo Económico, Vol. 35, No. 137. Instituto de Desarrollo Económico y Social.

Huysen, Andreas, 2009, “Medios y memoria” en Feld, Claudia y Jessica Suites Mor (comps.), El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente. Buenos Aires, Paidós. P.15

Isla, Alejandro, (1999) El Terror y la producción de sentidos, Revista de Investigaciones

Folclóricas. Vol.: 14:36-46

Jelin E, (2002): “¿De qué hablamos cuando hablamos de memorias?” en “Los trabajos de la memoria”. Colección “memorias de la represión” Madrid: Siglo XXI Editores, Volumen 1 pp 17.

Kaufman, Alejandro (2004). “Nacidos en la ESMA” en Oficios Terrestres, Facultad de Periodismo y Comunicación Social-UNLP.

Kindgard Adriana (2001) Los orígenes del peronismo jujeño. Jujuy: UNJU.

Maisel, D. (2007). Memorias del Apagón. La represión en Jujuy: 1974-1983, Buenos Aires: Nuestra América Editorial.

Mendizábal, M. E (2009) Recorrido de la Falta: Biografía de una Materialidad Fotográfica. Disponible en: perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/download/763/665

Nichols, Bill. (2001) Introduction to Documentary. Indiana University Press. Bloomington

Renov, M (2004). The Subject of Documentary. University of Minnesota Press

Pastoriza, Lila. (2000) Solas. Disponible en: <http://www.elortiba.org/>

Pollak, M. (2006) Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite. La Plata: Ediciones Al Margen.

Rouquié, Alain (1994) Extremo Occidente. Introducción a América Latina. Buenos Aires. Emecé Editores.

Tarcetta, Natalia. (2010). Identidad y representación. El documental subjetivo en la post dictadura. En Cuadernos AsAECA. Teorías y prácticas audiovisuales Número 1. Editoria. Teseo. Buenos Aires. Argentina.

Documentales:

Krichmar, F. (1999). Diablo, Familia y Propiedad.

Milstein, P. Ludin, N. Sol de Noche (2002)