

# Colonia Vela o la otra historia argentina: una aproximación a *No habrá más penas ni olvido* de Héctor Olivera

---

Carla Rivara y Patricia Malone

---

Instituto de Análisis Semiótico del Discurso  
Universidad Nacional de La Pampa  
Argentina

## Resumen

Este artículo presenta un análisis político de la película *No habrá más penas ni olvido* (1983), una adaptación de la novela homónima de Osvaldo Soriano. Tomando como punto de partida la teoría de Žižek se analiza la presencia totalizadora de lo político en el orden social y simbólico. La película narra un episodio en la historia de Colonia Vela, un lugar tan impredecible como mítico, donde se enfrentan dos facciones del peronismo. Este estudio comenta las contradicciones y complejidades de las luchas intrínsecas al peronismo en la década del setenta.

**Palabras claves:** Argentina – política – cine – literatura.

**Keywords:** Argentine – politics – performing arts – literature.

**Fecha de recepción:** 30-04-2000

**Fecha de aceptación:** 30-07-2000

A partir de 1983, año en que retorna la democracia al país, el cine argentino explora nuevas temáticas, recursos y procedimientos filmicos: atrás había quedado una década de censura, persecución ideológica a directores y artistas, época en que las propuestas de cine comercial, pasatista y de entretenimiento frívolo, constituían la dominante en el mercado cinematográfico.

La mayoría de los largometrajes realizados en el último período de la dictadura militar y en los primeros años de democracia, construyen nuevos códigos entre la literatura y el cine: otros modelos de interdiscursividad irrumpen para cuestionar, por ejemplo, un enfoque "crítico" de los filmes en relación con una pretendida

fidelidad al texto adaptado. Directores como Adolfo Aristarain, Eliseo Subiela, Luis Puenzo, por mencionar sólo a algunos, reelaboran de manera original las poéticas de Mario Benedetti y Oliverio Girondo y, con este manejo retórico, logran cambiar tanto algunas técnicas de producción como los criterios reduccionistas en la recepción de los filmes.

En relación con *No habrá más penas ni olvido*<sup>1</sup>, se da una situación paradigmática: estrenada el 22 de septiembre de 1983, la *avant-premiere* fue tildada por la crítica de "oportunista" debido a su contexto sociopolítico inmediato, porque un mes más tarde el peronismo sufriría una contundente derrota en las elecciones presidenciales. Más allá de esta circunstancia, lo que interesa aquí es hacer una interpretación política de la película, a partir del análisis de sus secuencias principales y de los procedimientos estilísticos utilizados. <sup>2</sup>Unas palabras respecto de qué entendemos por interpretación política en este punto: si bien es importante tener en cuenta los aspectos contextuales aquí ficcionalizados, creemos con Slavoj Žižek, que "la dimensión política está 'doblemente inscrita': es un momento del todo social, uno más entre sus subsistemas, y también el terreno en el que se decide el destino del todo, en el que se diseña y suscribe el nuevo pacto" (Žižek [1991]1998: 253). Es en este sentido, como "terreno en el que se decide el todo" a través de cómo operan los signos ideológicos (tomando prestado este concepto de Bajtín /Voloshinov), en el que analizamos el texto o los procedimientos del filme.

### **Colonia Vela, lugar mítico:**

El filme de Héctor Olivera narra el enfrentamiento entre dos bandos del peronismo en la ignota localidad de Colonia Vela, un día de 1974. Una facción responde a Suprino, el delegado normalizador del partido, apoyado por el intendente Guglielmini; la otra, está representada por el delegado municipal, Ignacio Fuentes, al que buena parte del pueblo respeta, y cuenta, finalmente, con el apoyo de la juventud peronista revolucionaria.<sup>2</sup>

La acción armada durará un día: antes del anochecer, Suprino y el intendente, con refuerzos parapoliciales desde San José, atacarán el edificio. Por la noche, lograrán tomar prisioneros a los rebeldes.<sup>3</sup> Sólo sobrevivirán Ugarte y García, los aliados de Fuentes, con una única expresión de deseos: "¡Si nos viera el general!" y una mirada hacia el cielo soleado en la escena final, símbolo de un día peronista.

La acción ocurre en un *locus* mítico, presentado en el epígrafe de la película como "una indeterminada provincia argentina" y resulta configurador de un primer espesor de signos, al decir de Roland Barthes, para connotar de modo proléptico la realidad representada, esto es, el carácter absurdo e irracional de esas luchas. Ninguno de los actores sociales cuestiona el valor de morir por Juan Domingo Perón; el apriorismo de esa verdad por la que ofrecen su vida ni siquiera les permite avizorar que puedan ser víctimas de una estrategia cooptante del poder.

Una tensión inicial podría establecerse, entonces, entre un primer espacio donde transcurre la narración, el pueblo de Colonia Vela (sin referente extratextual pero al mismo tiempo ámbito de lo real ficcionalizado), y un segundo espacio ausente, el no-lugar de la ciudad. *Locus* que sin embargo, tanto a partir del sintagma intertextual de la novela:

Mi Buenos Aires querido  
cuando yo te vuelva a ver  
no habrá más penas ni olvido

como desde su repetición en el filme (esta vez mediante la voz de Carlos Gardel), tiene resonancia para pensar un efecto de distanciamiento de los personajes con los *index locorum* donde verdaderamente circulan, emanan y se reproducen los discursos del poder. La ciudad es el sitio de los otros: allí el imaginario sitúa a Perón, el Ejército, el "Brujo", la policía, los altos dirigentes del Partido. No tiene presencia real en las vidas de los habitantes del pueblo, pero representa el universo simbólico donde se debaten, por un lado, las fuerzas ascendentes de la utopía y, por otro, la deconstrucción de los códigos del poder desacralizando su ritual performativo: "¿Te lo imaginás a Perón, en el balcón del Municipio,

dando un discurso?". dice García a Ugarte, como si el hecho de pronunciar una arenga en Colonia Vela lograra la misma convocatoria política que incitar a la multitud en la Plaza de Mayo. El discurso del policía se torna irónico porque desaparecen las condiciones contextuales que validan el mensaje, pese a que la ingenuidad del preso y el devenido sargento pueda sustituir con naturalidad un balcón por otro.

En ese escenario se mueven los personajes, que podrían definirse en el sentido de Rodolfo Kusch como "seres del estar".<sup>4</sup> El filósofo argentino caracteriza de esta forma dicho pensamiento:

Esto coincide con la característica argentina, por no decir americana, que pareciera consistir en sumergir todo lo que es estable dentro de la circunstancia, como si aquello en que se anda fuera del producto momentáneo de una gran inestabilidad que se cierne en un trasfondo que no se ve. Un gobierno recién instalado es siempre inestable, lo que se tiene también es inestable, y aun la opinión propia va acompañada por la disculpa del "me parece a mí".

En general se sumerge lo estable en lo inestable, o sea que se puebla el mundo de circunstancias, y se reduce lo que "es" a lo que "está" (...)

El enunciado de lo que *es* lleva a una pronta posibilidad de ya "no ser". En cierto modo, se circunstancializa el "ser", se lo hace morar en la circunstancia, como si todo lo que se da, no pasa de "estar" nomás. En tanto se sustituye el "es" por el "estar en el ser" se puebla el mundo con una dramática inestabilidad. (Kusch 1977: 251).

Los personajes de esta película habitan en la circunstancia sin llegar a actuar sobre ella racionalmente; en algunos casos, comprenden que son víctimas de algún manejo político, pero esa conciencia de la situación pocas veces atraviesa la barrera de lo visceral. Fuentes, Moyanito, el fumigador Cerviño recogen el gesto germinal de que "algo" no marcha bien y hay que proceder a cambiarlo: en ese proceso pelean, mueren, comprometen su sentir. Pero en ningún momento hay una autorreflexión sobre la necesidad revolucionaria, sus causas y azares: apenas un intento de reordenar un

mundo que intuyen poblado de traiciones hacia la causa peronista, su líder o el sentimiento de compartir un ideario. Nunca esta pertenencia cobra autoconciencia crítica del manejo superestructural del proceso histórico, ni mucho menos hace un análisis teleológico del *organon* revolucionario. Ellos tan sólo "salen a pelear" y, en esa apertura al mundo, recuerdan al héroe medieval; pero, en este caso, sin una visión trascendente de la contienda. Una mirada lukacsiana del problema ayudaría a caracterizarlos como héroes sin conflictos internos, con "esa perfecta conformidad de los actos a las exigencias interiores del alma, exigencia de grandeza, de cumplimiento y de plenitud" (Lukacs [1920]1974: 28).

Ignacio Fuentes actuaría, desde el punto de vista de la construcción mítica del personaje, como un *alter ego* de Perón. Sin dobleces ni mezquindades personales, la mirada de los otros lo configura como alguien de quien siempre se espera algo más y por ello se le responde. Un ascenso, la remota posibilidad de traer a Perón, la resistencia contra la ultraderecha, son todas expectativas que alimentan la confianza ciega en él, porque Fuentes no defrauda y, siguiendo hasta las últimas consecuencias esa representación figural proyectada sobre él, dejará su vida. Sin un horizonte de expectativas políticas claro, Fuentes tiene control de la situación a medias: sabe cómo convencer a su gente pero no entiende quién da las órdenes desde arriba ni por qué.<sup>5</sup> Esto se pone de manifiesto en el diálogo que mantiene Fuentes con el comisario Llanos, en una de las primeras escenas de la película y al comienzo de la novela :

- Tenés infiltrados— dijo el comisario.
- ¿Infiltrados? Acá sólo trabaja Mateo, y hace veinticuatro años que está en la delegación.
- Está infiltrado. Te digo, Ignacio, echálo porque va a hacer lío.
- ¿Quién va a hacer lío? Yo soy el delegado y vos me conocés bien. ¿Quién va a joder?
- El normalizador.
- ¿Quién?
- Suprino. Volvió de Tandil y trae la orden.

- Suprino es amigo. qué joder. Hace un mes le vendí la camioneta y todavía me debe plata.
- Viene a normalizar.
- Normalizar qué. Estás leyendo muchos diarios. vos.
- El Mateo es marxista comunista.
- ¿Quién te metió eso en la cabeza? Mateo fue a la escuela con nosotros.
- [...] Te digo en serio. Suprino está en el bar. Te va a ir a ver, te va a aconsejar.
- Que me pague lo que me debe antes. Si no, te lo voy a denunciar. (Soriano [1983]1987: 11-12)

Más allá de esta escasa comprensión política, Fuentes nunca pierde la imagen de caudillo de una revuelta. Cuando se entera de su cautiverio, Juan Ugarte, el preso que no estaba tan preso en la comisaría<sup>6</sup> y más tarde se enrola de manera fortuita en la lucha, grita descorazonado: "¡Entonces, fue todo al pedo!". La visión paternalista del jefe al que se debe lealtad incondicional nunca se pierde de vista en el desarrollo de la diégesis.

Un campo semántico opuesto puede encontrarse en la conformación de los personajes de Suprino y Guglielmini, los inescrupulosos más significativos. A diferencia de los otros, ambos tienen un proyecto político, una defensa maquiavélica de él y un conocimiento más realista de cómo aceitar los engranajes del poder. Guglielmini, por ejemplo, maneja una retórica sutil que negocia los intereses de todos. En el filme, su discurso dirigido a Fuentes, intentando conciliar las aspiraciones de cada quién pero con el objetivo preciso de obtener la rendición del delegado, articula ese interés unificador y aglutinante de lo social (mediante la hibridación de diferentes registros lingüísticos en dicho discurso), con la estrategia denegadora del conflicto que preserva —en última instancia— el carácter monológico del poder, en términos de Bajtín/Voloshinov.

Comprender un enunciado ajeno significa orientarse respecto de él, encontrarle un lugar apropiado en un contexto correspondiente. Por encima de cada palabra de un enunciado que vamos entendiendo formamos una especie de estratos integrados por nuestras propias

palabras de respuesta. Cuanto mayor es su número y cuanto más importantes son, tanto más profunda y sustancial es la comprensión (Voloshinov 1992: 142).

Como el efecto de las palabras de Guglielmini no es la comprensión, sino la manipulación del otro, los enunciados se relacionan, "se mezclan" al mismo nivel, queriendo eludir el conflicto mediante la subsunción del discurso de la otredad. Parafraseando a Guglielmini, somos todos argentinos (¿por qué pelearnos, entonces?); estamos en democracia (en ese caso, habría que reprimir a los subversivos porque se supone que normal e igualitariamente hacemos uso de los derechos) y, si corre sangre..., "bueno, qué se le va a hacer, su mandato terminó".

#### **Siguiendo a la cámara:**

A nivel extradiegético, puede afirmarse que no hay una mirada admonitoria hacia la endeble fundamentación ideológica de los personajes. Por el contrario, la cámara procura captar la complejidad del problema construyendo, por un lado, una continuidad a través de la alternancia de sintagmas filmicos frecuentativos del "combate", con el hiato simbólico que presupone el montaje paralelo.

En primer lugar, la serie de sintagmas seriados de la lucha armada nos ofrece un nexó que procura mostrar, desde dos posiciones encontradas, el carácter recurrente, y por ende disolutorio, de los motivos bélicos, de una guerra en la que casi nadie sabe por qué pelea. A propósito de *No habrá más penas ni olvido*, podría afirmarse que en el filme "ninguno de estos hechos es tratado con la amplitud sintagmática a que hubiera podido aspirar; uno se contenta con 'alusiones', pues es sólo el conjunto el destinado a ser tenido en cuenta por el filme" (Metz [1966]1970:149). El procedimiento de atenuación, que consiste en degradar o banalizar un hecho considerado fundacional o importante, sobrepotencia este efecto: el enfrentamiento se interrumpe, por ejemplo, para dejar pasar a alguien que viene a caballo, o más tarde, cuando estornudando por el D.D.T. que arroja

Cerviño, el fumigador, a un secuaz de Guglielmini se le escapa un tiro que irá a impactar justamente sobre el cuerpo del mismo jinete, esta vez de regreso a casa.

En segundo lugar, es necesario analizar los cortes de esa continuidad, o en otras palabras las estrategias filmicas del montaje, que —como señala Zizek— corta, fragmenta, multiplica la acción; la ilusión de continuidad homogénea se pierde para siempre. El montaje puede combinar elementos de naturaleza totalmente heterogénea y crear de tal modo un nuevo significante “metafórico” que no tiene nada que ver con el valor literal de sus partes componentes. (Zizek [1991]2000: 180).

A partir de estas consideraciones teóricas, es posible encontrar en la película de Olivera un “montaje paralelo” entre las escenas diegéticas que plasman la tortura a la que Fuentes es sometido y las simbolizaciones descriptivas que cortan el flujo de aquellas escenas: a continuación de las vejaciones al delegado, y sus gritos ahogados por la música, se intercalan las imágenes de los próceres argentinos. San Martín, Belgrano, Sarmiento, el ícono de la bandera flameante son congelados por la cámara para contraponer una visión escolar, estereotipada y fundante de la historia, al abismo de una realidad más fragmentaria, menos idílica y siempre conflictiva. Se presentan, a la lectura sintomática de lo implícito, como nuevos significantes metafóricos de una Argentina dicotómica: unitarios *versus* federales, conservadores *versus* radicales, peronistas *versus* antiperonistas, pero con la crisis como constante —paradójicamente— unificadora. La presencia de la música contribuye a fijar estas imágenes de la historia oficial y adquiere aquí lo que Michel Chion denomina efecto de *rendu*, es decir, de marco referencial que asegura la continuidad, mientras la imagen la suspende.

Ese estatuto de la banda sonora también desempeña un papel estructural en las últimas escenas de la película: la cámara inmoviliza los cuerpos entre los escombros, mientras el *rendu* musical se impone como última manifestación de lo real, como efecto perturbador para el

espectador. Cuando Suprino arroja la camioneta sobre Guglielmini, sólo se escucha el tango "Mi Buenos Aires querido", ironía hacia los que creían conocer la esencia del poder, porque éste les contesta demostrándoles que la verdadera voz no está del lado de los sujetos (para quienes habrá más penas y más olvido), sino del objeto que ya no los necesita para perpetuarse, y por ello los descarta. Las formas de reproducción del poder, una vez más, están del otro lado, en ese no lugar al que Guglielmini creía pertenecer y cuya frontera se resistía a cruzar: para el intendente, Colonia Vela fue asumida *ab initio* como un descenso a los infiernos, pero sin redención final. Y el que se encarga de recordarle eso a Guglielmini, en una nueva subversión irónica, es otro mito nacional, conocido por el imaginario colectivo como "El Mudo", remiso al universo de lo sónico.

Por último, el fuego, símbolo de transformación de las cosas, aparecerá superpuesto a las imágenes de los cadáveres. En una doble valencia, este fuego consume o expía culpas, pero a otro nivel indica una lucha pasional que continúa perviviendo. A la manera borgeana, para la que el fuego puede con todos los órdenes y elementos, aquí alimenta la energía de lo no concluido: por ello, los únicos que se salvan, el preso y su antiguo carcelero, pueden decir exultantes al mirar el cielo claro: "Un día peronista".

### **Consideraciones finales:**

En *No habrá más penas ni olvido* conviven la linealidad temporal de la narración con una interpretación de la historia compleja y sin clausura. A modo de síntesis: los procedimientos elegidos por el realizador y el autor de la novela en que se basa el filme (que no casualmente colaborara en la adaptación del guión cinematográfico), rozan el absurdo sin negar la *consecutio temporum*. Pero esta continuidad no debe inducir a pensar en una mirada ascendente de los procesos históricos, sino en una visión de redes de sentido que no desdeñaría las llamadas estructuras de sentimiento del sujeto: allí intervendrían, en caótica coexistencia, la pasión, el ansia de cambiar

las cosas y un pensamiento seminal que prioriza el estar por sobre el hacer, el cómo sobre el por qué. Esto es lo que Soriano y Olivera logran aprehender: el peronismo en su polémica heterogeneidad, que no puede ser sistematizada con éxito por medio de una hermenéutica casuística. Porque, siguiendo a Zizek:

En términos más semióticos, podríamos decir que la política como subsistema es una “metáfora del sujeto político”, de lo político como sujeto: el elemento que, dentro del espacio social constituido, ocupa el lugar de lo político como negatividad que lo suspende y lo funda de nuevo [...]. Por esto los sociólogos positivistas intentan desesperadamente convencernos de que la política es sólo un subsistema: es como si el tono desesperado y urgente de este intento de persuasión hiciera eco a un peligro inminente de “explosión” y de que la política vuelva a “serlo todo”, se convierta en “lo político”. En esta argumentación, hay un inequívoco matiz “normativo” que le confiere un aspecto de conjuro: tiene que “seguir siendo” un mero subsistema... (Zizek 1998: 254-255).

La novela, entonces, y el filme inspirado en ella, constituyen una invitación a reivindicar “lo político”, en su doble inscripción ya mencionada de momento en el todo (pero el todo americano, a partir de sus contradicciones, y de la cultura del estar), aunque también de pacto que refunda y decide un nuevo sujeto social, sin caer en la trampa de “la política como subsistema” explicado a partir del reduccionismo dicotómico peronismo/antiperonismo.

## Notas:

<sup>1</sup> Los actores principales del film son Federico Luppi (Ignacio Fuentes), Lautaro Murúa (Guglielmini), Héctor Bidonde (Suprino), Rodolfo Ranni (Llanos), Miguel Angel Solá (Juan Ugarte), Julio de Grazia (García) y Ulises Dumond (Cerviño).

<sup>2</sup> Suprino, el normalizador, quien recibe órdenes del poder de deshacerse de Fuentes, advierte que no podrá hacerlo fácilmente porque el delegado cuenta con la aceptación popular. Monta, entonces, una operación ideológica que consiste en acusar de "bolchevique" a Mateo Guastavino, un empleado del Municipio. Propalando esos rumores, consigue atemorizar a los más conservadores habitantes de Colonia Vela y, por supuesto, al comisario Llanos, quien teme por su propio ascenso laboral. Pero Fuentes está lejos de acatar las sugerencias de ambos: se prepara para resistir, y toma el edificio comunal. No está solo en la empresa: lo acompañan el agente García ( al que ha tentado con un cargo de cabo), el placero Moyano y Juan Ugarte, un preso que "presta servicios" en la comisaría. La consigna para todos ellos es clara: dar la vida por Perón.

<sup>3</sup> De todos modos, estos tendrán un respiro al contar con una improvisada fuerza aérea: Cerviño, el fumigador, arrojará sobre las "autoridades" primero insecticida, luego estiércol. Fuentes, preso y torturado, será ultimado por un policía tras escupir a la cara de Guglielmini. Pero la lucha también causará bajas en el bando contrario: el comisario será capturado—luego fusilado—por un comando de la Juventud Peronista. El líder de los civiles de San José encontrará la muerte bajo una carga de dinamita mientras va al baño. Guglielmini, por último, morirá aplastado por la camioneta con Suprino al volante, porque la represión no había funcionado según lo planeado y la posición del normalizador peligraba en el Partido, al señalarle el otro: "Usted es el responsable".

<sup>4</sup> Se toma esta definición en sentido analógico.

<sup>5</sup> El desopilante nombramiento de García como cabo —y más tarde como sargento, en plena revuelta— es prueba de ello.

<sup>6</sup> Ugarte desempeñaba tareas pasivas, excepto cuando el comisario le ordenaba: "¡Vos, encerráte en el calabozo!".

## Obras citadas:

- Bordwell, David. *El significado del filme*. Barcelona: Paidós, 1995.
- Gettino, Octavio. *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires: Ciccus, 1998.
- Kusch, Rodolfo. *El pensamiento indígena y popular en América*. Buenos Aires: Hachette, 1977.
- Lukacs, George. *Teoría de la Novela*. Buenos Aires: Siglo XX, 1974.
- Martínez, Carlos Dámaso. "Literatura/cine: Tensiones y desencuentros". *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. X. Buenos Aires: Emecé, 1999.
- Metz, Christian. "La gran sintagmática del film narrativo". *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970.
- Soriano, Osvaldo. *No habrá más penas ni olvido*. Buenos Aires: Sudamericana, 1992.
- Voloshinov, Valentín. *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Madrid: Alianza, 1992.

Zizek, Slavoj. *Mirando al sesgo*. Buenos Aires: Paidós, 2000.

———. *Porque no saben lo que hacen. El goce como un factor político*.  
Buenos Aires: Paidós, 1998.