

Memoria, oposición y subjetividad política en el cine argentino¹

por José Gabriel Cristancho Altuzarra *

Resumen: En este ensayo se examinan las memorias sobre los grupos políticos de oposición y las formas de subjetivación política que se construyen/expresan en el cine argentino. Luego de presentar parte de las apuestas teóricas, en un primer momento se muestran las relaciones entre el cine argentino y los contextos sociales y políticos del s. XX. En la segunda parte se establecen cuatro puntos de vista o modos de ver los grupos políticos de oposición que se configuraron en el cine argentino del siglo pasado. En la tercera parte se hace un acercamiento a algunas películas de la primera década del s. XXI examinando continuidades o rupturas con los referentes y puntos de vista sobre la oposición política del s. XX.

Palabras clave: cine argentino, memoria, subjetividad política, oposición política

Abstract: This essay offers a theoretical perspective on the construction of memory, especially about political dissenters, and the types of political subjectivity produced by Argentine Cinema. Then, the text focuses on the relationship between the Argentine cinematic tradition and its 20th Century sociopolitical context. The second part posits that Argentine Cinema produced four approaches to political dissent. The third part analyzes a few recent films to determine whether or not 20th Century approaches to political dissent continue.

Key words: Argentine cinema, memory, political subjectivity, political opposition

¹ Este artículo se basa en la tesis *Tigres de papel, recuerdos de película. Memoria, oposición y subjetivación política en el cine argentino y colombiano* que se presentó para obtener el título de Doctor en educación (Universidad Pedagógica Nacional, Colombia). Directora de tesis: Martha Cecilia Herrera; Jurados: Marta Cabrera (Pontificia Universidad Javeriana), Pablo Pineau (Universidad de Buenos Aires), Adolfo Atehortúa (Universidad Pedagógica Nacional).

*“Articular históricamente lo pasado no significa
conocerlo «tal y como verdaderamente ha sido».
Significa adueñarse de un recuerdo tal y como relumbra
en el instante de un peligro. (...).
El don de encender en lo pasado la chispa de la esperanza
sólo es inherente al historiador que está penetrado de lo siguiente:
tampoco los muertos estarán seguros ante el enemigo cuando éste venza.
Y este enemigo no ha cesado de vencer”*

Walter Benjamin

En estas frases de Benjamin hay dos cosas radicalmente entrelazadas; la primera, la necesaria reivindicación de la memoria de los vencidos. Y es que *vencidos* y *vencedores* son dos categorías obligadas para entender que lo político y la política no son algo dado y natural, sino, por el contrario, han sido y son fruto de procesos sociales de densa complejidad. Entenderlo permite desnaturalizar los órdenes sociales, en tanto han sido fruto de enfrenamientos en los que ciertos grupos han conquistado el poder en detrimento de otros. Pero, insiste Benjamin, “tampoco los muertos estarán seguros ante el enemigo cuando éste venza”; la disputa política continúa en los procesos de borramiento de toda huella o rastro de quienes fueron los contrincantes; es otro modo de vencerlos. En ese mismo marco está el segundo elemento, la esperanza que reivindica Benjamin: la tarea del investigador historiador es política y consiste justamente en evitar que eso pase; evitar el peligro del olvido total de esos vencidos y de sus luchas, peligro que implica la consolidación y naturalización de poderes hegemónicos y órdenes sociales. Así, “adueñarse de un recuerdo tal y como relumbra en el instante de un peligro” consiste, más que en contar la historia tal y como fue (cosa objetivamente imposible por la condición pasada de lo sido), en recuperar las memorias vencidas para evitar esos peligros, para posibilitar alternativas de ejercicios de reivindicación.

Este planteamiento de Benjamin se complementa perfectamente con lo que exige pensar Mouffe (2007). Esta pensadora reivindica la necesidad de que lo político trascienda mecanismos tradicionales de violencia (física y simbólica)

como forma de ejercer y disputar por el poder, mecanismo que suele solaparse con las categorías liberales de *contrato social* y *consenso*. Así, el dualista *amigo-enemigo*, origen de la confrontación bélica y por tanto del binomio *vencedor-vencido* que emerge de ella, se restaura en su condición política pero resignificado como la posibilidad de que los miembros de la comunidad política sean asumidos como adversarios que en franca lid pueden debatir y enfrentarse en la arena agonista de lo político. De este modo, “El don de encender en lo pasado la chispa de la esperanza” que reivindica Benjamin está en sintonía con que los vencidos recuperen un espacio en la arena política para continuar la disputa en las sociedades democráticas, en las que, en teoría, las batallas no tienen lugar ya a través de la fuerza, sino en las urnas o en otros espacios de reivindicación social. En suma, mantener la posibilidad de que el vencido exista no como vencido, sino como oposición legítima, como alternativa de poder. Y esto, porque en las sociedades contemporáneas la oposición es fundamental para garantizar que el poder no se monopolice. Son todas estas reflexiones las que inspiran este ensayo.

En efecto, la configuración de la oposición en Latinoamérica en el s. XX ha estado marcada por las propuestas y ejercicios de idearios revolucionarios socialistas cuya reivindicación se ejerció a través de los canales institucionales, pero también a través de la configuración de movimientos insurgentes para la toma del poder por medio de las armas, en virtud de un complejo contexto en el que afluyeron la Guerra Fría, el triunfo de la revolución cubana, el cierre de los canales institucionales y la represión estatal, junto a la recepción de ideologías marxistas de corte guevarista, soviético y chino (López, 1994; Calveiro, 2008). Además de esto, las políticas represivas a través de los procesos de violencia política que se dieron en nuestro continente en el marco de la Guerra Fría, y las políticas de la memoria a favor de las víctimas de esa represión, parecen ser dos extrañas orillas opuestas, pero tienen en común una paradójica oscilación desde la autolegitimación del poder absoluto del Estado para reprimir la oposición y obstruirla argumentando la *protección* y *la seguridad*, hasta el

intento de recuperar la legitimidad institucional y *mostrarse democrático* al reconocer a las víctimas en procura de una sociedad posconflicto reconciliada y en paz, es decir, sin oposición.

Curiosamente, estas disputas y ejercicios del poder parecen complementar a las políticas educativas oficiales que, a lo largo del siglo XX propendieron por defender valores conservadores y, en las últimas décadas, han venido insistiendo en fomentar que la institución escolar propenda por una educación en función de la convivencia pacífica, la participación tradicional electoral y la capacidad de resiliencia, adaptabilidad y conciliación, formación en sintonía con la maleabilidad que cada vez más exige el contexto neoliberal de la globalización. Se trata de políticas que parecen propender por una formación para la conciliación y la aceptación de las decisiones políticas y de órdenes sociales jerarquizados, en los que la construcción del disenso y la oposición parecen quedar en segundo plano.

Sin embargo, si algo parece caracterizar al sistema gubernamental democrático que presumen las sociedades occidentales desde la Ilustración, en teoría, es la posibilidad de configurar y dar reconocimiento a la oposición política como plataforma de disensos y desacuerdos que permitan ejercer control, crítica y propuestas alternativas de gobierno (Pasquino, 1998: 31-35), para evitar que el poder se monopolice. Así, la configuración de la oposición política en general, y de grupos políticos de oposición en particular, es un tópico fundamental para pensar la educación política y las posibilidades de configuración de *espacio-temporalidades* de participación, pues la oposición es una faceta importante del poder ya que “el funcionamiento de todos los regímenes políticos se explica eficazmente sólo en la medida en que se explican las relaciones entre oposición y gobierno” (Pasquino, 1998: 41).

En ese sentido, la configuración de la oposición en general no depende sólo de lo que haga el Estado y sus instituciones por reconocerla, opacarla o

fomentarla construyendo modalidades de participación legítima, sino de los procesos sociales, de los colectivos e individuos, en tanto sean capaces de construir oposición, capacidad que será directamente proporcional a que logre exceder el reconocimiento institucional conquistando reivindicaciones y modos de ser reconocidos, que materializan una *espacio-temporalidad* como *tropos* versátil de reivindicaciones que funcione como referente para subjetivaciones políticas individuales o colectivas alter(n)ativas. Así pues, estos procesos sobre la construcción de lo político en general, y las posibilidades de participación y ejercicio de la oposición política en particular, son cuestiones densas y complejas cuya necesidad de reflexión es imposible obviar.

Este denso contexto configurado como campo de estudio sociológico e histórico se intersecta con otro: nuestra época es, como la llamó Benjamin (1989), la de la reproductividad técnica, o aún más, la de la *reproductibilidad digital*; desde hace ya varias décadas las sociedades se construyen a través de las cámaras fotográfica, cinematográfica y televisiva, los álbumes fotográficos y las pantallas. Entre ello, el cine sigue teniendo una centralidad como práctica y expresión cultural de los desarrollos tecnológicos que atraviesan los modos de decir y hacer lo social y lo político, y han conformado la estética predominante del s. XX (Sutton, 2009; Lipovetsky; Serroy, 2009); en ese sentido, ayudan a configurar o expresan estatus de visibilidad y regímenes de audiovisualidad en virtud de sus potenciales que integran el sonido y la imagen, y que, por lo mismo, tienen un rol preponderante en la construcción de modos de pensar y de recordar, construcciones que hacen parte de los procesos de subjetivación a través de las imágenes, de lo que se mira, de las maneras de ver y las formas como se es mirado.

Así, entendiendo el cine como una práctica y expresión cultural inserta en contextos sociales, se puede pensar que éste da cuenta de los modos como se tramitan y conciben los conflictos (De Diego, 2006), máxime por el papel que desde el s. XX tienen la fotografía, la imagen y la cinematografía en los

contextos políticos. Los estudios visuales insisten en que las maneras de ver y de ser vistos (visualidades) no son naturales, sino que se construyen social y políticamente con prácticas del ver y del mostrar, a la par que lo social y lo político son construcciones visuales, lo cual exige preguntar cómo se ha enseñado a mirar, cómo se ha enseñado a ver, qué papel tienen las imágenes en la cultura (Brea, 2004: 18), “cómo miramos y por qué miramos de ese modo” (Mitchell, 2003: 18ss). Desde esta perspectiva, el cine, como práctica y expresión cultural, da cuenta de la construcción de *regímenes audiovisuales* o modos regulares que, por diversas prácticas sociales, culturales y políticas, se instauran como hegemónicas, sirviendo de patrón de las maneras de ver y de ser visto, de escuchar y ser escuchado, regímenes que posibilitan y configuran prácticas sociales y políticas². Todos estos elementos configuran la pregunta principal que se plantea este ensayo: *¿Qué memorias sobre los grupos políticos de oposición y qué formas de subjetivación política se están construyendo/expresando a través del cine argentino?*

Esta pregunta apunta a pensar las maneras como los sentidos que se le dan a los conflictos sociales y a los sujetos, las maneras de recordarlos en ámbitos más o menos públicos o privados (en suma, los usos políticos de la memoria como fenómeno social) se cruzan o están en constante interrelación con la construcción de imágenes, sonidos y miradas, es decir, de audiovisualidades. Por eso, este interrogante se presenta como un interesante laboratorio para examinar la memoria y el cine como prácticas y expresiones culturales en los que se materializan y se configuran maneras de ver(se) y recordar(se) tanto los conflictos sociales como la oposición política.

Partiendo del principio de que lo político es una práctica y expresión cultural, y que lo cultural es práctica y expresión de lo político, es preciso tomar en cuenta

² El concepto *régimen audiovisual* lo derivé del concepto *regímenes visuales*; extendiendo la categoría a lo audiovisual, pues el cine implica imagen y sonido. Sobre el concepto de *régimen visual* véase Sutton (2009).

los procesos que han tenido lugar en la Argentina en relación con el cine; esto me permitirá plantear mi primera hipótesis: expondré los componentes de lo que considero una quintuple raíz de los modos como se fueron instaurando y construyendo en el s. XX cuatro puntos de vista desde los cuales se objetivaron y subjetivaron modos de ver-escuchar y de recordar en el cine argentino a los grupos políticos de oposición, configurándose como referentes sobre la cuestión. Luego, acercándome a algunas películas de la primera década del s. XXI, veré qué desplazamientos se dieron respecto de esa quintuple raíz que se fue configurando a lo largo del s. XX.

1. El s. XX: quintuple raíz de la oposición política en el cine argentino

1.1 Cine, melodrama y peronismo: una matriz de la oposición

Mi punto de inicio asciende al anclaje cultural de los contextos políticos de la Argentina de la primera mitad del s. XX, en los que valores y concepciones tradicionales (distinciones heredadas de la colonia, valores religiosos cristianos, etc.) estaban en permanente tensión con conceptos y valores de vanguardia (liberalismo, modernización y socialismo)³; estas tensiones hundían sus raíces en los procesos de finales del s. XIX en los que el país se estaba construyendo en torno al imaginario que implicaba el dualismo civilización/barbarie, por el cual se justificó la conquista del “desierto argentino” (desplazando y casi exterminando a la población indígena) y se incentivó la migración europea. En estos procesos la presencia de líderes militares en la política y el gobierno nacional fue recurrente, de tal suerte que se configuró una politización de las fuerzas armadas que marcaría profundamente a la Argentina prácticamente hasta finales del s. XX con la reforma constitucional de 1994. Por su parte, la migración europea permitió la circulación de los idearios anarquistas y comunistas que en ese momento agitaban el pensamiento político europeo en

³ Es un fenómeno que, según Paranaguá (2003a), caracteriza a toda América Latina y se expresa en su cine; de ahí el título de su texto *Tradición y modernidad*. Sobre este punto, también véase Ortega (2005).

Francia e Italia y que marcarían profundamente el pensamiento y movimiento social argentino.

También a finales del s. XIX surgió el partido político Unión Cívica Radical (UCR) que alcanzaría la presidencia desde 1916 hasta 1930 y que se caracterizó por una constante intervención estatal sobre los asuntos económicos. En 1930 este clima se interrumpe con un golpe militar, que fue justificado jurídicamente por la Corte Suprema de Justicia, para quien era necesario el poder de facto del ejército en momentos de crisis social para garantizar el orden nacional (doctrina de los gobiernos de facto de la Argentina)⁴. Así, estas circunstancias y este tipo de justificación jurídica funcionaron para que se hicieran recurrentes desde 1930 hasta 1983 golpes de estado y dictaduras en alternancia con democracias inestables, es decir, el uso predominante de la violencia como forma de ejercer y disputar el poder.

Hacia la década del 40, y en medio de tensiones políticas y sociales, surgió el liderazgo del coronel Juan Domingo Perón, como ministro del trabajo; sus políticas que favorecieron a la clase trabajadora fueron consolidándolo como líder, ocasionando también presiones para retirarlo del ámbito público, incluido su encarcelamiento; pero el 17 de octubre de 1945 sectores populares exigieron la liberación de Perón. Se fundó así en 1947 el partido justicialista (PJ), configurándose como segunda fuerza política además de la UCR. La popularidad de Perón y su partido lo llevaron a la presidencia dos veces consecutivas, en las cuales agenció una serie de políticas de Estado de bienestar que favorecieron a las clases populares, la industria y la producción nacional, posicionándose como líder político influyente, como ícono cultural en

⁴ “La doctrina constitucional e internacional se uniforma en el sentido de dar validez a sus actos, cualquiera que pueda ser el vicio o deficiencia de sus nombramientos o de su elección, fundándose en razones de policía y de necesidad y con el fin de mantener protegido al público y a los individuos cuyos intereses puedan ser afectados, ya que no les sería posible a estos últimos realizar investigaciones ni discutir la legalidad de las designaciones de funcionarios que se hallan en aparente posesión de sus poderes y funciones” (Halperín, 2007:) Para profundizar en la politización de las fuerzas armadas y en el clima político de las primeras décadas del s. XX en la Argentina véase también Corbiere, 1983: 8-39 e Izaguirre, 2009: 45-73.

torno del cual se objetivó y subjetivó el peronismo como movimiento político que marcó y sigue marcando profundamente hasta hoy la cultura política argentina⁵.

Entre tanto, el cine argentino, que había llegado desde finales del s. XIX, logró poco a poco consolidarse a nivel local y latinoamericano, conjugando valores costumbristas con los tangos y el cine de Gardel; a su vez, los noticiarios pudieron dar cuenta de las oleadas migratorias de inicios de siglo XX y del clima político en general, incluyendo filmaciones del 17 de octubre de 1945, entre muchos otros. De este modo, en esta primera mitad del siglo XX la película *Dios se lo pague* (Luis Amadori, 1948) expresó a la vez el nivel de desarrollo del cine argentino y las implicaciones de estas tensiones sociopolíticas: fue una película transnacional en tanto que su argumento se basa en una obra de teatro brasileña (*Deus lhe pague*, de Joracy Camargo), pero además, en su producción participan actores no sólo argentinos sino también del *star system* mexicanos (Paranaguá, 2003a). Con este film se pone en evidencia el desarrollo de la industria cultural cinematográfica argentina en la primera mitad del siglo XX y que, al decir de Paranaguá, hacía que la Argentina consolidara, junto a México y Brasil, una cinematografía productiva, un país en el que las empresas productoras y distribuidoras de cine garantizaron un flujo constante de películas locales a pesar de la hegemonía del cine europeo y estadounidense⁶.

⁵ La definición del peronismo como movimiento político no es sencilla dado que ha tenido variaciones y vertientes diversas, incluso en vida de Perón. Suele distinguirse entre un peronismo de izquierda, afín al socialismo, inspirado en las políticas que favorecieron a las clases trabajadoras desde que fuera ministro del trabajo en 1943 hasta su derrocamiento de la presidencia en 1955 a la par que un peronismo de derecha que representaría el giro político que hizo Perón tras su regreso al país en 1973 en detrimento del proyecto inicial de Estado de bienestar, y el movimiento social que apoyaba ese giro. Sobre este punto volveremos más adelante.

⁶ Para Paranaguá no puede hablarse de cine latinoamericano en sentido estricto; el investigador brasileño prefiere hablar de cinematografías productivas que ya mencionamos, y vegetativas, es decir, que nunca lograron consolidar industrias cinematográficas; menciona también cinematografías en un nivel intermedio entre las productivas y las vegetativas (Paranaguá 2003a: 23ss).

Lo interesante de esta película es que objetiva situaciones y apuestas políticas: mientras la obra de teatro de Camargo en la que se inspira la película es una comedia que critica e ironiza la sociedad burguesa desde una perspectiva socialista, la película asume un género radicalmente distinto, el melodrama, con lo que la ironización socialista de la burguesía queda desplazada para dar lugar al estatus audiovisual del populismo que en ese momento encarnaban las apuestas del peronismo (Paranaguá, 2003a: 121-157; Kriger, 1999). Al igual que en el cine mexicano y, como mencionaré, en el colombiano, el melodrama será uno de los géneros cinematográficos privilegiados en el cine argentino, bien sea por su recurrencia, bien sea por la discusión que se establece con este género a lo largo del siglo, pero en todo caso porque en la literatura, en la radio y en la televisión jugará un papel fundamental en la configuración de las culturas latinoamericanas (Martín-Barbero, 2003).

1.2 Cine argentino e idearios revolucionarios

En la segunda mitad del s. XX las cosas fueron distintas y, por ello, en ese contexto estuvo anclado el segundo componente. Por un lado, esa tensión que mencioné al principio se mantuvo, pues los militares lideraron un golpe contra el segundo gobierno de Perón y ejercieron una dictadura militar denominada revolución libertadora (1955-1958) retrocediendo las reformas del Estado de bienestar peronista y proscribiendo este movimiento. Este contexto y el auge del cine norteamericano y mexicano provocó una decadencia de las principales industrias productoras de cine⁷; así, en 1957 el Estado intervino con la ley

⁷ Los cines argentino y mexicano disputaban el mercado iberoamericano gracias a que la llegada del sonido había desplazado en la región el interés por el cine norteamericano por la dificultad de leer los subtítulos de las traducciones. El cine sonoro benefició mucho a las industrias mexicana y argentina, sobre todo sirviéndose del musical de cada país (las rancheras de Pedro Infante y los tangos de Carlos Gardel). El cine mexicano se mantuvo por la fuerte inversión de accionistas norteamericanos sobre proyectos mexicanos, mientras que el cine argentino se iba distanciando del gusto del público (Martínez, 1978: 153-155). Irónicamente, según este autor, el peronismo en el poder fue uno de los factores que coadyuvó a este declive: “en 1945 vendría el golpe de gracia para el cine argentino con la subida al poder de Juan Domingo Perón, quien lo acabó de anquilosar con las normas oficiales. Las películas realizadas por año bajaron a 25 mientras Méjico estaba produciendo 110” (Martínez, 1978:

17.741 y la creación del Instituto Nacional de Cine (INC) para evitar que la industria cinematográfica nacional se fracturara más de tal suerte que desde ese entonces las películas comerciales eran, en su mayoría, financiadas por el Estado (Aprea, 2008: 14), asegurando también un control sobre sus contenidos y estética.

La finalización de la Segunda Guerra Mundial, el inicio de la Guerra Fría y el triunfo de la revolución cubana, así como la exclusión del peronismo y del socialismo a nivel local, se configuraron en un clima cultural y político que hizo emerger y consolidar dos proyectos principales de izquierda socialista, ambas inspiradas en el marxismo y en el antiimperialismo, pero con matices específicos: una nacionalista que fuera el peronismo⁸ y otra inspirada en el indigenismo, el guevarismo y el trotskismo; ambos proyectos se consolidaron en virtud de la tradición de lucha que venía dándose desde las primeras décadas del siglo XX por parte del sector obrero y sindical (Izaguirre, 2009: 55-72), pero recibieron más o menos apoyo de otros sectores sociales; la primera se apoyó también en clases medias ascendentes urbanas y estudiantiles; la segunda en el sector indígena y campesino.

En este clima político mundial y local bipolarizado, y en el seno de estos movimientos aparecen producciones cinematográficas que, rechazando el cine comercial norteamericano predominante y las políticas de Estado sobre el cine, buscaban otros modos de ver y hacer cine en otras vertientes cinematográficas, como el neorrealismo italiano, la *nueva ola* y el *cine-verdad* franceses, el cine directo⁹. Surge el movimiento *Nuevo cine latinoamericano*

155). Pero la película *Dios se lo pague* unió a México y la Argentina y tuvo éxito sin precedentes en estos dos países; no arrojó los resultados esperados más allá del ámbito iberoamericano y recibió fuertes críticas de europeos en donde el melodrama ya estaba desgastado (Paranaguá, 2003a: 143; 148).

⁸ En esa época no se distinguía entre peronismo de izquierda y de derecha.

⁹ Estas vertientes europeas surgen a la par como un modo de ejercer lo político, y como una alternativa de hacer cine más económico, en el período de posguerra. Finalizada la segunda guerra mundial estos estilos propenden por un cine que trascienda la ficción realista hegemónica del cine hollywoodense; privilegian el cine documental, los ambientes naturales y

por el cual, en la Argentina, se configuran dos escuelas cinematográficas que asumen el cine como instrumento de lucha política y herramienta pedagógica, desde una perspectiva socialista: por un lado, el Grupo Cine de liberación, de Octavio Getino y Fernando Solanas, quienes eran militantes del peronismo, para entonces proscrito. Por otro lado, el Cine de la Base, realizado, entre otros, por Raymundo Gleyzer, militante del Partido Revolucionario de los Trabajadores, y luego de la guerrilla del Ejército Revolucionario del Pueblo, cuya orientación también era socialista pero guevarista y trotskista, y que se distanciaba del peronismo.

En esta coyuntura, es de especial interés el Cordobazo, una revuelta popular en la capital de la Provincia de Córdoba que se dio a finales de mayo de 1969, en medio de una fuerte crisis política que la dictadura de Onganía había implicado. Este fenómeno fue interpretado políticamente, en su momento e incluso tiempo después, como metáfora, símbolo y acción de las desigualdades sociales (Lusnich, 2010), como la necesidad de cambios estructurales así como la puesta en marcha de la clase proletaria argentina, que se objetivaba en la configuración de sindicatos combativos en tanto sujetos políticos en busca de su liberación social, cultural y política, adquiriendo así un tono épico y mítico, estableciéndolo como un hito de la lucha obrera de Córdoba y, más tarde, un referente de esas luchas a nivel nacional, como hecho ejemplar que había que imitar o seguir. Estas maneras de concebir el Cordobazo se aunaron por la construcción fílmica de carácter documental, entre los que destacan *Argentina, mayo de 1969: Los caminos de la liberación*; (Grupo Realizadores de Mayo) y *Ya es tiempo de violencia* (Juárez), ambas de 1969¹⁰.

sociales exteriores, así como la necesidad de hacer del cine un modo de acción social. Economía y forma se complementan (bajos costos de producción y bajo nivel de vida en periodo de crisis social para denunciar esa crisis. La película argentina *Tire dié* (Fernando Birri, 1960) es la primera claramente marcada por estas nuevas tendencias (Paranaguá, 2003a; 2003b; Piedras, 2011a).

¹⁰ Para profundizar en los encuentros y rupturas de estos documentales, así como en filmes posteriores que asumieron el Cordobazo como eje temático véase lo planteado por Lusnich (2010).

En virtud de estas apuestas, el cine militante se construye filmando contextos sociales o sirviéndose de otras producciones fílmicas y televisivas¹¹. Este tipo de cine da una fuerza preponderante al cine documental cuyas categorías en común son socialistas y marxistas, y cuyo régimen audiovisual se construye desde el referente de la revolución, por el cual se ve y se mira y, por tanto, se justifica como revolucionario, es decir, como renovador del mundo social a través de la lucha. Esta audiovisualidad de sí está amarrada a otra manera de ver, que es la del pobre como oprimido, como esclavizado, como necesitado de conciencia y liberación, respecto de una manera de concebir al sistema capitalista e imperialista y todo aquello que lo represente (sistema escolar, gobierno, militares, etc.) como el causante de esa opresión, y por lo tanto, como el enemigo contra quien combatir. Esta triada compone el régimen audiovisual que hace parte del proceso de subjetivación revolucionaria socialista en el cine, triada apoyada en una mirada y en imágenes bipolares y excluyentes entre sí.

En virtud de este segundo componente emerge la objetivación cinematográfica de la oposición política en dos sentidos: por un lado, es un cierto tipo de oposición política socialista (peronista, guevarista, trotskista), que construye fílmicamente la realidad social y sus apuestas políticas; en virtud de ello, esa oposición política se construye a sí misma en esas miradas y en esas imágenes fílmicas, es decir, hacen parte de su subjetivación política. Se trata de un cine que da cuenta de un contexto en el que las discusiones sobre las formas de lucha eran álgidas al interior de la izquierda argentina. La situación social y política que implicaba la exclusión del socialismo (peronista o no) y la dictadura de la revolución libertadora hizo que la lucha armada adquiriera una

¹¹ La película *La hora de los hornos* (Octavio Getino y Fernando Solanas, 1968), cita *Tire dié*, de Birri. La película de Getino y Solanas fue aplaudida en festivales internacionales (que no en el país por la proscripción vigente). Del mismo modo Getino y Solanas filmaron entrevistas realizadas a Perón estando en el exilio en España. Por su parte, *Ni perdón ni olvido* (Raymundo Gleyzer, 1972) organizó su montaje sobre todo sirviéndose de la emisión televisiva de las entrevistas a guerrilleros que no lograron escapar del penal de Rawson. Gleyzer realizó planteamientos desde la ficción como *Los traidores* (1973) y *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* (1974).

visibilidad en los medios de comunicación social con imágenes que fueron posicionándola como el medio de lucha preponderante¹². Así, se comprende que tanto *La hora de los hornos* como *Ni perdón ni olvido* hagan una apología de la lucha armada¹³.

En ese sentido, el cine militante de los 70 dio cuenta de un régimen audiovisual de lo que era la oposición, un régimen de audiovisibilidad que puso en primer plano la lucha armada como referente identitario de la lucha revolucionaria socialista, de la oposición política e, incluso, del modo de participar políticamente. Con ello, se impuso un estatus de visibilidad que dejó en un segundo y opaco plano las discusiones al interior de los movimientos sociales en los que facciones de izquierda no veían en la lucha armada una opción de lucha política, régimen audiovisual que aumentó la bipolaridad tanto al interior de la izquierda misma como por parte de la oficialidad, ocluyendo las escalas de grises entre los extremos, situación que implicó que la oficialidad estigmatizara todo lo que fuese oposición como emparentado con los movimientos guerrilleros, sin distinguir las tensiones que al interior existían¹⁴.

¹² Sobre todo, desde la aparición pública de la guerrilla peronista Montoneros, en virtud de la detención y ajusticiamiento del general Aramburu, que tuvo lugar a finales de mayo de 1970. Además de ello, en el peronismo fue clave el hecho de que desde el exilio en España, Perón apoyara y reivindicara la lucha armada que agenciaban sus seguidores contra la dictadura iniciada en el 63.

¹³ Esto es evidente en la heroización del Che Guevara con imágenes de su cadáver y voz *en off* que reivindica escoger la propia vida y la propia muerte por medio de la lucha armada, al final de la primera parte de *La hora de los hornos*, y la manera en que se expresa la radicalidad que implicó el fusilamiento de los militantes de las guerrillas que se entregan a la justicia después de no poder escapar con sus compañeros del penal de Rawson, situación que cuestiona al régimen dictatorial y justifica la lucha armada revolucionaria, en *Ni perdón ni olvido*.

¹⁴ Ejemplos de estas bipolarizaciones al interior mismo de la izquierda son, por un lado, los ya mencionados desacuerdos respecto al peronismo y que dieron origen a las dos vertientes principales de izquierda socialista que ya mencioné. Pero además, al interior de estas vertientes hubo tensiones: por ejemplo al interior del Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT), grupo inspirado en ideas marxistas indigenistas y guevaristas, la discusión acerca de las formas de lucha no logró un acuerdo uniforme, de ahí que el PRT se dividiera en el PRT-La Verdad y PRT-EI Combatiente; del primero se fundará el Partido Socialista de los Trabajadores (PST), que privilegiaba la movilización obrera como forma de hacer la revolución; del segundo surgirá el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) que reivindicaba la lucha armada. Entre tanto, al interior del peronismo, los grupos guerrilleros Fuerzas Armadas Peronistas (FAP), Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR) se unificaron en Montoneros,

1.3 Cine, represión y políticas de la memoria (décadas 70-80)

El tercer componente es el contexto político y cultural que implicó la última dictadura militar y las políticas de la memoria en la transición a la democracia. Por ese contexto el uso de la violencia como modo privilegiado de ejercer y disputar el poder implicó la desarticulación de todos los grupos políticos de la izquierda socialista y la imposición de políticas neoliberales, a través de la represión, cuyos máximos extremos fueron las detenciones arbitrarias, los campos de concentración y las prácticas de tortura a militantes guerrilleros y a personas adscritas o cercanas a proyectos socialistas (Calveiro 2004). La oficialidad construyó a los grupos políticos de oposición desde la visión militar por la cual se concibieron como grupos extremistas y terroristas y, por lo tanto, con una perspectiva delincuencial, a-política.

Este tipo de mirada, que en el marco de la Guerra Fría se construye desde el cine bélico norteamericano en películas como *Apocalypse now* (Ford Coppola, 1979), ya había empezado a construirse en el cine argentino desde mediados de la década del 70; dos producciones audiovisuales que exceden lo cinematográfico y llegan a lo televisivo fueron ejemplo de esa mirada¹⁵: por un lado *“Estoy herido” ¡Ataque!* (Federico Alegre, 1977) es un cortometraje fílmico pero transmitido por televisión que, combinando el cine bélico, el suspenso y el melodrama, construye a la oposición guerrillera como enemigo subversivo y terrorista, “extraño, cruel, dogmático y hartero”, en donde en ningún momento

mientras que la Juventud Peronista (JP) configuró el trabajo en las bases sociales. Cuando el peronismo retorna al poder (1973-1976) deja de ser oposición y se convierte en oficialismo; pero el giro de ese peronismo oficialista hacia la derecha implicó que la izquierda peronista liderada por Montoneros le apostara “por un peronismo sin Perón”, replegándose a la clandestinidad, asumiendo la lucha armada como la única que lograría la revolución. La bipolarización llegó a extremos de plantearse que los militantes que no asumieran esa perspectiva no tenían la suficiente conciencia social para la revolución, que eran *perejiles* (militantes de bajo compromiso) o que eran traidores (Calveiro, 2008).

¹⁵ Otro tipo de películas con este enfoque son reseñadas en el catálogo sobre la última dictadura, elaborado y organizado por *Memoria abierta* (Acción Coordinada de Organizaciones argentinas de Derechos Humanos). Véase: <http://www.memoriaabierta.org.ar/ladictaduraenelcine/>

habla ninguno de los personajes que representan a la guerrilla; esta construcción está en complementariedad con la manera como se construyen las fuerzas militares como victimizadas en la guerra y, con ellas, las familias de soldados caídos en combate, desde los clichés del heroísmo y el patriotismo. Esta manera de ver será también planteada en *Documento final de la junta militar sobre la guerra contra la subversión y el terrorismo*, una producción televisiva transmitida en 1983 por el canal 7. No obstante hubo producciones cinematográficas que a pesar de la censura y la presión militar expresaron críticas contra el régimen dictatorial. Es el caso de *El infierno tan temido* (Raúl de la Torre, 1980), *Tiempo de revancha* (Adolfo Aristarain, 1981)¹⁶, *Últimos días de la víctima* (Adolfo Aristarain, 1982), *No habrá más penas ni olvido* (Héctor Olivera, 1983) (Quílez, 2009: 260).

Con el retorno a la democracia y el juicio a las juntas militares se materializaron unas políticas de la memoria concentradas en el interés de transición a la democracia, de restituir la legitimidad al Estado configurándose en un encuadre y en un lugar político desde donde se miró la oposición política. Ésta se miró en el marco de un pasado que *debe pasar*, que no se debe repetir *nunca más*. Esto implicó la *teoría de los dos demonios*, la cual fue una interpretación moral y religiosa tanto de la represión estatal como de la lucha armada de los grupos guerrilleros, invisibilizando las apuestas políticas que estaban en juego, las tensiones al interior de la izquierda, pero a la vez, equiparando dos *fuerzas apolíticas* en disputa; se trató sin duda de la resonancia de la matriz bipolar de décadas anteriores para ese momento aún vigente.

En virtud del posicionamiento y la preeminencia que se le dio a la narrativa testimonial en el ámbito judicial que implicó el juicio a las juntas, el estatus político de ese escenario se configuró en un régimen audiovisual preponderante, a través de las imágenes fotográficas en la prensa y en la

¹⁶ Sobre esta última véase el interesante análisis de Peris, 2008a.

televisión¹⁷ y con ello, situó el testimonio de las víctimas sobrevivientes de la dictadura como pieza central de la revisión del pasado, las cuales narraron los procesos de violencia represiva padecida en virtud de su detención, desaparición, cautiverio y tortura en los campos de concentración, testimonios centrados en servir de pieza probatoria para penalizar a los responsables. Este régimen audiovisual y testimonial se complementó además con el informe de la Comisión Nacional de Desaparecidos (CONADEP), así como con literatura testimonial de sobrevivientes. En este nuevo régimen de audiovisualidad emerge un nuevo encuadre para ver y mostrar la oposición política por el cual se configuró un nuevo sujeto social, cuya definición política se realizó resaltando el uso de la violencia represiva estatal pero invisibilizando el uso de la violencia guerrillera: la víctima, el desaparecido, el sobreviviente. Ejemplos de este tipo de cine son los filmes *El rigor del destino* (Gerardo Vallejo, 1985), *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986), *Sur* (Pino Solanas, 1987), *El ausente* (Rafael Filippelli, 1987).

Este tercer componente de esa quintuple raíz implica varios giros en las maneras de ver y de mirar a los grupos políticos de oposición en el cine argentino: por un lado, el devenir peculiar del testimonio en experiencia audiovisual excediendo la imaginación. En efecto, la narración testimonial opera en virtud de que quienes pueden escuchar o leer al testificante van recreando en la imaginación lo escuchado o lo leído, según la peculiaridad de esta facultad mental y los referentes individuales y colectivos que ello implica. En este caso, se trata de *imágenes imaginadas*, no de *imágenes vistas*.

Como complemento de esto, aparece un cine que extralimita la función mental imaginativa y recrea a través de la escenificación, la actuación y las atmósferas con bandas sonoras lo que algunos de los testificantes habían narrado. De

¹⁷ Los juicios a las juntas eran grabados pero sólo una parte de ellos y sin sonido eran transmitidos por televisión. Fruto de esas grabaciones se elaboraron más tarde unos documentales (*Señores, ¿de piel?*, 1986; *El juicio*, 1989) cuya circulación fue restringida. Esto es minuciosamente detallado por Feld, 2002.

este modo, el testimonio deviene no imaginación sino imagen y experiencia audiovisual¹⁸.

Así, este giro implica varias cosas: por un lado, si el campo de concentración y la desaparición forzada fueron la objetivación y la subjetivación política más clara de lo clandestino como pretensión del Estado militar de ir más allá tanto de lo íntimo y de lo privado como de lo político (un no-lugar, un no-tiempo, una no-dimensión), el testimonio judicial es el movimiento para visibilizar (a través de la imaginación) lo clandestino como *espacio-tiempo-dimensión* de la detención y la tortura; el testimonio coloca lo clandestino en el ámbito público: así, hace que deje de serlo, lo muestra como político (como modo de ejercer y disputar violentamente el poder) como ilegal (como algo que va contra el derecho) y como ilegítimo (como algo que se deslegitima a sí mismo): es el movimiento de *hacer aparecer la desaparición*. Con las películas sobre la tortura en los campos de concentración, filmes que se dieron principalmente en virtud de los testimonios de sobrevivientes en los estrados judiciales u otras producciones y expresiones culturales de corte narrativo y testimonial, ese movimiento se volverá radicalmente audiovisual, excediendo lo testimonial.

El ejemplo más claro de este giro fue la película *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986), realizada a partir del testimonio de Pablo Díaz, sobreviviente que había desaparecido el 16 de septiembre 1976 y quien participó en la asesoría de la elaboración del film. Su estructura oscila de lo que fuera una movilización colectiva en torno a una reivindicación estudiantil de la Unión de Estudiantes Secundarios por el boleto estudiantil hacia la experiencia de victimización que, si bien también es colectiva, se concentra en particular en la de Pablo Díaz, personaje protagonista. La experiencia de la victimización aparece como trama central del modo de experimentar cinematográficamente lo

¹⁸ En efecto, me distancio de lo que plantean Morin, 1972 y Raggio, 2009, para quienes imaginar es recrear imágenes “en ese pequeño cine que se tiene en la cabeza”. Esa “mirada cinematografizada” de la imaginación impide distinguir las especificidades de imaginar imágenes y visualizar imágenes.

que es la oposición política. En este sentido, si el cine militante privilegió el uso de imágenes en las que el movimiento colectivo era preponderante, o se visibilizaban las miserias o contradicciones del mundo social y político, la mirada en el testigo, la escucha o lectura de su voz, y luego la experiencia cinematográfica de películas basadas en esta narrativa, posicionarán la mirada en la experiencia individual, experiencia traumática de la desaparición y tortura como modo preponderante de victimización.

Así, en virtud de esto, la cámara se desplaza a visibilizar lo que hasta ese momento era oculto, a saber, lo que sucedía en los centros clandestinos de detención. Con ello, la mirada se desplaza entonces a ver las contradicciones sociales y políticas más que en el afuera, en el mundo social y público, en un adentro clandestino, el campo de concentración donde se opera la victimización y el vejamen; por eso, en *La noche de los lápices*, la reclamación del boleto estudiantil se expresa de manera genérica y sólo como justificación argumental de lo que será el centro de la mirada que es la segunda parte de la película, en la que se muestra al ámbito concentracionario y clandestino como el lugar donde acontece la injusticia, la cual ya no es mostrada como injusticia social o económica sino como atentado contra los derechos humanos, como injusticia criminal y, por lo tanto, penalizable. Su tránsito, es decir, la detención, se da en el ámbito doméstico, en la irrupción en la casa de quienes fueron detenidos y desaparecidos. Este cine hace político un tránsito de la injusticia: del ámbito público al ámbito doméstico y luego al ámbito clandestino, que es donde acontece la vejación criminal.

En virtud de este giro visual, el melodrama retorna para posicionarse como género cinematográfico que visibiliza y sonoriza la victimización. Ya no es la voz *en off* del cine militante, ni imágenes documentales del mundo cotidiano, sino la construcción actoral y escénica de un argumento basado en un testimonio, que encuadra la mirada en la experiencia subjetiva (sin negar lo colectivo, pero enfatizando lo subjetivo) de la victimización. Por eso, como dice

Raggio (2009) en *La noche de los lápices* la historia de amor permite la identificación del espectador con la víctima y, por lo tanto, con la exigencia de justicia y de penalización de los culpables¹⁹. Las tensiones y desplazamientos respecto de esta apuesta melodramática para construir actoral y escénicamente literatura testimonial en cine de género estarán presentes en las siguientes décadas²⁰.

Este giro ha dado pie a debates acerca de la politización o despolitización de los militantes y los grupos políticos de oposición en este tipo de cine, así como las implicaciones políticas que tiene el énfasis en la victimización en el sentido en que pueden reactualizar la amenaza de padecer vejámenes en caso de oponerse (Raggio, 2006; 2009). Más que una despolitización, me inclino a pensar que hay una *desmilitarización* de la lucha política, interpretación política del fenómeno en virtud de la coyuntura de la transición a la democracia, que exigía una mirada benevolente de la izquierda argentina, enmarcada a su vez en la *teoría de los dos demonios*. Pero esa mirada benevolente es efecto también de esa bipolarización que impedía ver que la izquierda no era una entidad monolítica, sino que en su interior había diversidad de tendencias y debates. Por eso, en *La noche de los lápices* no se niega en ningún momento que quienes fueron victimizados agenciaban una lucha política; lo que se opera es concentrar esa lucha en una reivindicación muy concreta (el boleto estudiantil), desmarcada de otras reivindicaciones de la época que excedían en mucho esta reivindicación estudiantil, para expresar “que no tenían nada que

¹⁹ Este género también fue usado en la película *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985), primera película argentina en obtener un Óscar a mejor film de habla no inglesa. Su apuesta, radicalmente distinta, se concentra en otro de los crímenes cometidos en la dictadura: la apropiación de hijos de detenidos y desaparecidos, nacidos en cautiverio, y la complicidad de quienes se apropiaron de esos niños, contexto que expresa la lucha agenciada desde finales de los 70 por la Asociación Abuelas de Plaza de Mayo para la recuperación de sus nietos. El posicionamiento cinematográfico de la película da cuenta además del clima de transición en el que también la difuminación de las responsabilidades de lo sucedido en la dictadura también fue fundamental, aducido en las frases como “todos fuimos responsables”.

²⁰ *Garaje Olimpo* (Marco Bechis, 1999), procurará enfatizar rasgos que pretenden exceder lo melodramático; entre tanto, la película *Crónica de una fuga* (Adrián Caetano, 2006), se servirá del género suspenso.

ver” con la lucha armada. Es decir, al ocluir la opción armada como medio de lucha política, se concentra la mirada en una reivindicación aislada de otras que motivaban no sólo la lucha armada sino la movilización social en general.

1.4 La oposición política y el llamado *nuevo cine argentino*

Las tensiones políticas de la década del 90 y sus efectos en las políticas culturales configuraron los componentes cuarto y quinto que quiero mencionar. Por un lado, las políticas menemistas fueron privatizando el Estado, incluyendo los medios de comunicación, de tal suerte que los canales de televisión pasaron a ser parte de empresas periodísticas configurando conglomerados multimedia en torno al grupo empresarial *Clarín*, que desde décadas anteriores venía aumentando la hegemonía empresarial en su campo. Entre tanto, para 1994 la ley 24.337 reestructuró las políticas sobre el cine por las cuales el Instituto Nacional de Cine (INC) se convirtió en Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), por el cual se buscó conjurar la crisis que pasaba la industria cinematográfica argentina en virtud del auge de otras industrias culturales; esto implicó la recaudación de fondos a partir de modos de difusión más allá de la sala de cine (formatos videocasete y DVD), así como incentivos que hicieron “que a partir de 1995 algunos canales de televisión —ahora en manos de multimedia privados—, se incorporan a la producción cinematográfica” (Aprea, 2008: 21-22).

Sin embargo, esto no conjuró totalmente la crisis del cine argentino, circunstancia que compartía con otros países latinoamericanos, y por lo cual el cine argentino fue buscando apoyo, no sólo en el INCAA sino en iniciativas internacionales que fomentan la coproducción²¹. En medio de esto, la

²¹ Por ejemplo, *El lado oscuro del corazón* (Eliseo Subiela, 1992) fue una coproducción argentino-canadiense que se concentró en la experiencia de lo poético, lo estético y lo artístico; aunque no fue su tema central, realizó por medio de lo anterior reflexiones sobre la dictadura y sus secuelas. Las apuestas de coproducción serán recurrentes y se extenderán hasta la

búsqueda de nuevas maneras de construir cinematografía llevarían a que apareciera lo que se ha denominado el nuevo cine argentino, cuya obra de referencia es *Pizza, birra, faso* (Bruno Stagnaro; Adrián Caetano, 1998). Este tipo de cine con bajo presupuesto desplaza su mirada hacia las clases marginales y su vida cotidiana sirviéndose de actores no reconocidos. Aparece un nuevo giro en la manera de mirar-escuchar, audiovisualidad que se encuadra en la experiencia de personas de sectores marginales, presente también en películas como *Mundo Grúa* (Pablo Trapero, 1999) y *El bonaerense* (Pablo Trapero, 2002). El éxito de este tipo de cine estimuló la creación de plataformas de visibilización cultural, como fue la creación del Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI), el cual se ha consolidado como uno de los festivales de cine independiente más importantes de la región y del mundo.

Lo que me interesa de este nuevo giro que implica este cuarto componente, son dos elementos; por un lado, como se ve en *Pizza, birra, faso*, se encuadra y se construye una mirada y sonoridad con cumbia villera, del devenir cotidiano de un grupo de jóvenes que viven del robo, junto a la trama social-doméstica de la violencia intrafamiliar en sectores populares y marginales, y la situación de desempleo en la ciudad de Buenos Aires. Se configura, por tanto, una nueva manera de ver que evoca el neorrealismo italiano²² pero en clave ficcional y atravesada por el nuevo contexto neoliberal argentino que implica una crisis social —la cual se prolongará y estallará en el 2001—, mostrando condiciones sociales y subjetivas de personajes del mundo social marginal. Se trata de un tipo de cine que adquiere visibilización y legitimación en Europa, lo cual da cuenta de cómo también esa manera de mirar lo latinoamericano, e

primera década de s. XXI, como el caso de la película argentino-italiana, *Figli/Hijos* (Marco Bechis, 2002), cuya temática es la identidad de hijos apropiados en cautiverio.

²² Siguiendo a León (2005), Bordigoni y Guzmán (2011: 576ss) clasifican este tipo de cine como *realismo sucio*; me distancio de esta denominación pues se usa un adjetivo que ideologiza (o da cuenta de una interpretación ideológica tradicional) lo marginal. ¿Por qué atribuirle al cine de lo marginal el calificativo de sucio? ¿Acaso el cine de lo no marginal es *limpio*? ¿Hay acaso un *realismo limpio*? ¿En relación a qué se dice que hay un *realismo sucio* o uno *limpio*? Por eso prefiero decir que este tipo de cine evoca el neorrealismo italiano.

incluso esa manera de mirarnos a nosotros mismos, responde a miradas o estereotipos que circulan o se posicionan en festivales de cine europeo²³.

Pero no es un cine militante que desde una postura política e ideológica explícita pretende con su *voz en off* y el montaje una visibilización de las condiciones de desigualdad social y de la responsabilidad burguesa de tal situación para alentar con ello una concienciación para la lucha revolucionaria; más bien es desde un cine ficcional que construye a personas marginadas y delincuentes que se plantea y se deja al espectador la tarea de asumir su postura social y por lo tanto política, la cual dependerá de las interpretaciones subjetivas del espectador. En esta manera de ver y en sus imágenes, la oposición política no es un asunto que anteceda a la película, ni mucho menos que tenga que sucederle como su efecto, pues la toma de postura (a favor de o en oposición a) queda no sólo fuera de campo sino fuera de cuadro. Directores, productores y demás miembros de la producción y difusión objetivan estas audiovisualidades y se expresan en virtud de ellas en el ámbito público que implica la exhibición de películas y, por lo tanto, se expresan desde su subjetivación política primigenia, la *ciudadanía*, pero en sintonía con una sensibilidad sobre el orden social y sus contradicciones.

1.5 La oposición política y los documentales sobre sobrevivientes

El quinto componente, también de esta década, tiene que ver con las relaciones y discusiones que existen con las políticas de la memoria que se habían dado en la década anterior. Por un lado, con el retorno de exmilitantes que se habían exiliado y la visibilidad que ya habían adquirido los sobrevivientes que habían testimoniado en calidad de víctimas desde la década

²³ Pese a lo mencionado en la anterior nota, el trabajo de Bordigoni y Guzmán (2011) da cuenta de manera muy concreta de las relaciones centro-periferia que se dan no sólo en los abordajes de las películas de este tipo, sino en el posicionamiento que tienen sus temáticas, las cuales están determinadas por el *centro* que es Europa y que *rige* la mirada al posicionar este tipo de cine latinoamericano.

anterior, emergen otras apuestas en donde el centro de la mirada es el testimonio de militantes que vivieron, sufrieron pero sobrevivieron a la desaparición y a la tortura en la época dictatorial y el uso de imágenes fílmicas o televisivas de la época. De hecho, hay un resurgimiento del cine documental, marcado por ese régimen audiovisual que implicó el estatus jurídico del testimonio: se trata de una apuesta que encuadra ahora al testimonio en un lugar privilegiado, desplazado de su ámbito jurídico, al ámbito cotidiano encuadrado en lo fílmico, por la filmación y la proyección.

Así, el testigo deviene en entrevistado y el testimonio queda enmarcado en una entrevista en la que no necesariamente las preguntas del entrevistador aparecen, en virtud del encuadre que implica el plano medio o el primer plano del sobreviviente narrando sus recuerdos. En vez de recrear lo que dicen los testimonios como lo hiciera el film ficcional, en vez de agenciar un discurso ideológico por medio de una *voz en off*, como hiciera el documental de los 60 y 70, este tipo de documental de los noventa visualiza y da sonido al acto de relatar lo vivido retornando a la situación inicial que implica el testimonio, a saber, dejar al espectador la tarea de recrear en su imaginación lo que va relatando el entrevistado en calidad de sobreviviente. Sin embargo, esta tarea que es dejada al espectador es apoyada por el film con imágenes fílmicas, televisivas, de periódicos u otras fuentes de la época que va relatando el entrevistado y que se van intercalando con su presencia. *Montoneros, una historia* (Andrés Di Tella, 1995) y *Cazadores de utopías* (David Blaustein, 1996) son dos de los trabajos pioneros en ese sentido.

Esto no implica un rompimiento con el régimen audiovisual inaugurado por *La noche de los lápices*; *Garaje Olimpo* (Marco Bechis, 1999) conserva ese régimen audiovisual, pues recrea desde la ficción testimonios; pero mientras en la primera se hace más énfasis en el tipo de participación política del boleto estudiantil —con las oclusiones que ello implicó y que ya mencioné—, y el subsiguiente ejercicio del poder por medio de la victimización, *Garaje Olimpo*

se concentra mucho más en ésta y en otros procesos que se daban al interior del campo de concentración; en este caso, el melodrama y el romanticismo de *La noche de los lápices* quedan desplazados por la delación por parte de los secuestrados, el suicidio como estrategia de protección de sí y de los otros, la relación de dependencia que se establecía entre los captores y los secuestrados, e incluso el accionar militar de la izquierda contra funcionarios del Estado, el cual abre la película; y la alegoría crítica a los vuelos de la muerte con el himno *Aurora*²⁴.

Así pues, este giro da cuenta de los desplazamientos respecto a lo que se planteara en la década de los 80, pero también los encuentros con otro tipo de narraciones por parte de sobrevivientes. Lo interesante es ver que algunos de los recuerdos que son relatados por entrevistados en *Montoneros, una historia*, son creados escénica y actoralmente en *Garaje Olimpo*. En efecto, en *Montoneros, una historia*, son relatados por varios entrevistados y en *Garaje Olimpo* son recreados escénica y actoralmente la relación afectiva entre represor y detenida, las tareas realizadas por los detenidos para los represores y las tensiones que ello implica de si con ello se colabora o no con la represión. La reparación de una *picana* (máquina de tortura para descargar electricidad) es quizás el ejemplo más relevante para visualizar que los trabajos para los represores no eran por simple supervivencia o por colaboración traidora, sino también para evitar el incremento de la tortura, dado que, según el testimonio filmado y escenificado, la descarga eléctrica sin la picana era más terrible.

Esto nos permite ver la tensión que existe entre imaginación y visualización, sonorización y escucha, y las diferencias que cada uno de estos tipos de

²⁴ Al final del film, se ve el avión que transporta a quienes serán arrojados al mar, avión imponente que contrasta con el cielo y con el mar, mientras se oye el himno Aurora, con clara referencia a la bandera y al avión, a través de la alegoría del águila: "Alta en el cielo un águila guerrera / audaz se eleva en vuelo triunfal, / azul un ala del color del cielo, / azul un ala del color del mar. // Es la bandera de la patria mía, / del sol nacida, que me ha dado Dios; / es la bandera de la patria mía, / del sol nacida que me ha dado Dios. // Así en el alta aurora irradial / punta de flecha el áureo rostro imita, / y forma estela al purpurado cuello. / El ala es paño, el águila es bandera". (Letra: H.C. Quesada y L. Illiaca. Música: Héctor Panizza).

encuadre, enfoque y punto de vista tienen sobre la manera de objetivar y subjetivar lo político, la represión y la oposición política. Además de ello, el ritmo de *Montoneros, una historia*, va convergiendo en dos tópicos: la autocrítica de la militancia que se va desplazando desde los autocuestionamientos de si realmente hicieron lo correcto, de si no se equivocaron desde el principio, de las aberraciones que implicó el uso de la violencia; y también en el denominado *proceso de recuperación* que era agenciado por los militares en la ESMA con el propósito de “convertir” a los militantes, más que en útiles, en activos políticos a favor del régimen. De este modo, testimonialmente aparece lo que ficcionalmente no: los *leprosos* como concepto estigmatizador de parte de los militantes aún no capturados sobre los sobrevivientes liberados considerados con este término despectivo, mirados con recelo por considerarse que sólo en virtud de la traición pudieron haber quedado libres, elemento que incluso se subjetivó como culpa de los sobrevivientes sobre sí mismos²⁵.

Por otro lado, en *Cazadores de utopías* se puede identificar que algunos entrevistados establecen una diferenciación entre la tarea política y la tarea militar, como si la segunda fuese en detrimento de la primera; en otros, por el contrario, se señala que la violencia era una forma de lucha política; de hecho, para estos, ser guerrillero era visto como la cúspide del escalón del ser revolucionario, como respuesta a la dictadura. Una idea que será recurrente es que la lucha guerrillera es concebida como una respuesta a la dictadura, una legítima defensa de la constitución. En ese sentido, el revolucionario es el nombre por el cual se construyen y se reconocen individuos y colectivos en tanto sujeto de lucha política por excelencia.

Por tanto, las apuestas de este cine documental concentran su mirada en el pasado setentista a través del testigo y sobreviviente y de las imágenes de esa

²⁵ Sobre el *proceso de recuperación* y sobre las tensiones que esto generó Andrés di Tella profundiza en un artículo (Di Tella, 1999: 79-105).

época. Se ejerce así un giro audiovisual: sobre ese pasado que fuera la experiencia setentista pero reconstruido a partir de la mirada sobre un presente que se hace tal en virtud de la efectiva presencia del sobreviviente en la pantalla en calidad de testigo de esa época. Esta triple mirada —al presente en el testigo, al pasado en lo que él relata y en las imágenes huellas que quedan de ello, y a la relación entre ese pasado y ese presente— implica un énfasis en la memoria de ese pasado, cuya reconstrucción oscila en dos movimientos: el del autocuestionamiento del sobreviviente y de las apuestas políticas de los 70 y la dignificación y exaltación de ese ideario y de esa época, situando el régimen audiovisual de la víctima que instauró la década anterior como el marco de una ventana para un nuevo estatus de audiovisibilidad: el de las apuestas militantes de los setenta, basado en un modo de recordar y una memoria nostálgica cercana a la mitificación de ese pasado y de sus personajes como protagonistas, héroes que se sacrificaron por una causa, tendencia más evidente en *Cazadores de utopías* (David Blaustein, 1996) (Verzero, 2009).

El otro lado de este quinto componente está en relación con la consolidación de movimientos sociales que habían surgido en tiempos de la dictadura en defensa de los derechos humanos y la reivindicación de la verdad y la justicia, en particular, *Madres y Abuelas de Plaza de Mayo*, y el surgimiento a mediados de la década de *Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio* (H.I.J.O.S.). El trabajo social de estos nuevos movimientos sociales fue consolidando la visibilidad que habían ganado por las movilizaciones en el espacio público (en la Plaza de Mayo como plaza pública y política por excelencia) además que por los reconocimientos que habían recibido a nivel internacional; la visibilidad se extendió además a los espacios culturales de la prensa y la televisión, sobre todo por su activismo con prácticas y agenciamientos para garantizar la recuperación de desaparecidos (sobre todo en la investigación forense para restitución de despojos mortales, así como la visibilización en placas conmemorativas en espacios públicos) y la

recuperación de hijos apropiados, y las presiones ejercidas para exigir la penalización de los responsables de la represión estatal con prácticas de movilización y denuncia como el escrache²⁶, que se consolidaron porque, luego del juicio de las juntas, en la transición se dio indulto a los represores en virtud de las leyes de obediencia debida y punto final de fines de la década del ochenta²⁷.

Esto va situando a estos movimientos como grupos políticos de oposición contra las circunstancias políticas que impiden u obstaculizan la penalización de los responsables de los crímenes de la dictadura y, por lo tanto, como abanderados de las reivindicaciones de la memoria, la justicia y la no impunidad. Como ya lo había mencionado, en el cine de los 80 este lugar de visibilidad ya había sido construido en *La historia oficial* desde el melodrama y la ficción; pero el giro hacia el cine documental y la presencia de testigos entrevistados también se da acá, y se materializará en el documental *Botín de guerra* (David Blaustein 1999), que se concentra en la apropiación de niños en los centros clandestinos de detención y en el activismo social por su recuperación, con entrevistas a nietos recuperados y a abuelas; de este modo, Blaustein continúa el ritmo iniciado en *Cazadores de utopías con tropos* como la victimización y la crueldad de la dictadura, juntando la militancia y el heroísmo de los 70 con la nueva militancia del activismo social y político de *Madres*, *Abuelas* e H.I.J.O.S. en defensa de los derechos humanos y en reivindicación por la memoria, la justicia y la recuperación de los desaparecidos e hijos apropiados, en un tono de exaltación.

²⁶ “Denuncia popular en contra de personas acusadas de violaciones a los derechos humanos o de corrupción, que se realiza mediante actos tales como sentadas, cánticos o pintadas, frente a su domicilio particular o en lugares públicos” (Academia Argentina de Letras, 2008: 298).

²⁷ El cine pasa a invisibilizar esas situaciones con algunas comedias ligeras de esta época, como *Cien veces no debo* (Alejandro Doria, 1989) y *Ya no hay hombres* (Alberto Fischerman, 1991); abordajes que se apartan de esa trivialización y que retoman el tema de la dictadura como resistencia frente a esas políticas de la memoria son *De regreso (el país dormido)* (Gustavo Postiglione, 1991), *La amiga* (Jeanine Meerapel, 1989) (Quílez, 2009: 278).

2. Cuatro puntos de vista sobre la oposición política

Como puede verse, en el desarrollo entretejido del devenir de esta quíntuple raíz por la cual se configura la historia social, política y cinematográfica argentina podemos entrever unos regímenes audiovisuales y memorialísticos sobre los grupos políticos de oposición, que nos sirven de piedra de toque para pensar los procesos de objetivación y subjetivación política que se han configurado en la sociedad argentina de la primera década del siglo XXI. En esa quíntuple raíz podemos concebir cuatro *puntos de vista*, *cuatro emplazamientos reales o imaginarios desde los cuales se producen miradas* (Aumont; Marie, 2006: 182), desde donde se ve y se objetiva y subjetiva audiovisualmente la oposición política.

El primer punto de vista es el emplazamiento de la subjetivación revolucionaria desde el cual la oposición se construye como hacedora de la revolución en virtud del sindicalismo, el trabajo social y la lucha armada; el segundo es el emplazamiento del oficialismo militar, desde el cual la oposición se construye como extremismo y terrorismo criminal o delincencial; el tercero es el emplazamiento del testimonio, desde el cual la oposición se construye como víctima de un poder represor, arbitrario e ilegítimo (campos de concentración, tortura y desaparición); el cuarto es el emplazamiento de la entrevista y el activismo en defensa de los derechos humanos desde el cual la oposición se construye como reivindicación de memoria y de justicia y recuperación de sujetos e identidades arrebatadas. Se trata de puntos de vista que pueden equidistar, coincidiendo o contrastándose entre sí.

Si se mira con atención, el segundo punto de vista construye la oposición como no política, es decir, con la perspectiva de lo delincencial; entre tanto, mientras el primer y el cuarto punto de vista hacen un énfasis especial en la subjetivación política colectiva, el tercero hace un énfasis en la subjetivación política individual. En estos tres casos hay un desplazamiento decisivo en la

oposición política del primer al cuarto punto de vista, mediado, sin duda alguna, por el tercero: mientras el primer punto de vista sitúa la oposición política contra un orden social y económico desigual, el cuarto punto de vista sitúa la oposición política contra la represión en general y la represión de la última dictadura y sus secuelas, en particular la impunidad y la apropiación de sujetos e identidades. Esto da cuenta de los desplazamientos que han tenido los procesos de subjetivación política.

En todo caso, los cuatro puntos de vista están en relación con dos elementos fundamentales para pensar lo político: por un lado, la forma preponderante de ejercer y disputar el poder fue el uso de la violencia, fenómeno social y político presente en la Argentina prácticamente durante todo el s. XX (desde la década del 30 hasta inicios de los 80), razón por la cual la construcción de la oposición política se basa en la acentuación de la construcción amigo-enemigo y desde una perspectiva militar. Esto sólo fue posible porque la violencia fue ejercida primero al interior de las fuerzas armadas desde finales del s. XIX como parte de los procesos de formación militar (Calveiro 2008: 54ss). La coyuntura de los 60 y 70 llevaron a que en la dictadura del 76 las tres fuerzas militares y la fuerza policial se unieran por primera vez, de tal suerte que las instituciones militares se establecen como núcleo de las instituciones políticas (Calveiro, 2008: 49). Se dio así la militarización del estado, la reducción de lo político a lo militar, la institucionalización del uso de la violencia militar para obtener o mantener el poder: “el Estado se confunde con las fuerzas armadas, la política aparece como guerra, los adversarios como enemigos” (Calveiro, 2008: 33).

La lucha armada guerrillera puede pensarse como respuesta pero también continuación de esa condición (Calveiro, 2008: 68). En efecto, como lo dice Calveiro, “La concepción foquista adoptada por las organizaciones armadas, al suponer que del accionar militar nacería la conciencia necesaria para desatar la revolución social, las llevaba a dar prioridad a lo militar”. La preeminencia militarista que dio origen a las guerrillas “contribuyó, con manifestaciones

diferentes pero bajo un mismo signo, a desarrollar una práctica y una concepción militarista y autoritaria en el seno de las organizaciones” (Calveiro, 2008: 87). Más adelante añade: “La guerrilla había comenzado a reproducir en su seno las formas y las técnicas del poder establecido, antes que generar su cuestionamiento y desarrollar variantes alternativas de práctica y participación política” (Calveiro, 2008: 95). Así pues, el hecho de que lo militar subsuma lo político da cuenta de cómo la violencia (el autoritarismo del Estado y la rebelión de las guerrillas), se había subjetivado de tal manera que se configuró como la forma privilegiada y casi exclusiva de ejercer, distribuir y disputar por el poder²⁸.

Estos procesos de subjetivación política de lo militarista se objetivaron en la *alta temperatura* del conflicto antes y durante la última dictadura, lo cual obturó la mirada de tal suerte que se vio como algo local, dejando fuera de campo la Guerra Fría en la cual se enmarcó el conflicto, por lo cual los proyectos políticos y económicos en disputa (capitalismo y socialismo) fueran vistos como nacionales, invisibilizando que estaban enmarcados en una contienda por el control geopolítico y la hegemonía mundial por parte de los dos bloques liderados por la Unión Soviética y por los Estados Unidos²⁹. Esta obturación se acentuó por las políticas de la memoria en la transición a la democracia, que implicaron la reivindicación de los derechos humanos y la *teoría de los dos demonios*, pero además con la terminación de la Guerra Fría a finales de los 80 y la aceleración del neoliberalismo que consolidaron el orden político unipolar (Mouffe, 2007).

²⁸ Puede pensarse que la violencia se hizo la forma preponderante de ejercer y disputar por el poder en la medida en que se dieron procesos de subjetivación política en los procesos de disciplinamiento por medio de la violencia desde finales del s. XIX. La disciplina se encarna por medio el castigo en el ejército y el servicio militar obligatorio como institución disciplinadora. Pero además de ello, el maltrato es un modo de disciplinamiento preponderante en la vida militar, en la cárcel, en la escuela. A través de ella, la obediencia y la sumisión pueden entenderse como disciplina introyectada (Calveiro, 2008), o sea, disciplina subjetivada.

²⁹ Las fuerzas armadas argentinas tuvieron entrenamiento militar por parte de los Estados Unidos en la Escuela de las Américas; las guerrillas tuvieron entrenamiento militar de la Unión Soviética y Cuba.

Estas objetivaciones de lo político tuvieron una implicación peculiar en las subjetividades políticas a partir de la democracia: la última dictadura militar se objetivó y subjetivó como un *tropos temporal local-regional*³⁰, a la par que el concepto *desaparecido* se objetivó y subjetivó como un *tropos identitario*; ambos funcionan como referentes de identidades políticas de los argentinos, en cuanto que estas se construyen en relación con esos *tropos* para reivindicar apuestas políticas desde dos polos complementarios: la deslegitimación del uso de la fuerza represiva estatal y la reivindicación de los derechos humanos por medio del activismo de recuperación de sujetos y memorias, y la movilización social como expresión de disenso y discusión política. Sin embargo, esa reivindicación implica una tensión entre la exigencia del deber de la memoria de ese pasado y de revisión jurídica del mismo y la complementariedad permanente entre victimización y heroización de la oposición política de los 70, con los efectos estereotipantes y mitificantes que ello puede conllevar.

La primera década del s. XXI en la Argentina se caracterizó por unos procesos sociales políticos y culturales complejos, enmarcados en contextos geopolíticos; ¿qué encuentros y desplazamientos respecto de estos regímenes de audiovisualidad y memorialización sobre la construcción de los grupos políticos de oposición en particular y de la oposición política en general se dan en el cine argentino de esa década? ¿Qué objetivaciones y subjetivaciones políticas implican estos procesos y estas maneras de construir miradas y audiovisualidades? Lo que sigue pretende acercarse a estas preguntas a partir de algunos filmes.

³⁰ En efecto, cuando se *recuerda* o se habla sobre la última dictadura las referencias a la Guerra Fría son genéricas o inexistentes; las referencias se extienden a otras dictaduras en la región (de Chile, Uruguay, y Brasil), razón por la cual se usa mucho el concepto *dictaduras en el cono sur*.

3. Cine argentino, oposición y subjetivación política (2000-2011)

La primera década del s. XXI estuvo caracterizada por la confluencia de varios elementos que propiciaron cambios sociales, culturales y políticos en la Argentina. Por un lado, se produce una serie de filmes de tono autobiográfico, en particular por parte de descendientes, hijos, de la generación de los 70, de personas que desaparecieron o cayeron en combate siendo militantes de los grupos políticos revolucionarios. A la par de esto, el neoliberalismo fue profundizándose cada vez más ocasionando una crisis social, económica y política hacia el 2001, año a la vez marcado por el atentado al World Trade Center en Nueva York y que hizo posicionar nuevamente la categoría terrorismo a nivel global. Finalmente, hacia el 2003 la crisis parece poder superarse en virtud del posicionamiento del kirchnerismo en el gobierno argentino con una serie de giros políticos, entre los cuales se encuentra la reivindicación del peronismo de izquierda y de la militancia de los 70. Así pues, en esta sección plantearé cómo a partir de estos complejos cambios sociales, culturales y políticos se configuraron cinematográficamente una serie de articulaciones y figuras sobre lo político para examinar de qué manera incidieron en las formas como se construyeron audiovisualmente los grupos políticos de oposición.

3.1 Memorias y militancias como herencias

En la primera década del s. XXI aparece lo que se ha dado en llamar el *cine de hijos*. Este rótulo identitario y filial está en referencia a militantes desaparecidos o muertos en combate en tiempos de la dictadura. Además de esto, los planteamientos iniciados por Blaustein en *Botín de guerra* con relación a nietos recuperados y, por lo tanto, al trabajo político de los movimientos sociales que reivindican la memoria y los derechos humanos (*Madres, Abuelas* e H.I.J.O.S.), seguirá agenciándose en otros filmes. Se trata de documentales que adquirieron un estatus de visibilidad cultural y política que responden a

interrogantes sobre la identidad de familiares y descendientes de militantes, y por lo tanto, en clara relación y discusión con las políticas de la memoria. Hay, pues, en estos filmes reflexiones sobre las identidades familiares (madres de... abuelas de... hijos de... nietos de...) en clave generacional, es decir, en virtud de “colectivos que participan de la transmisión de legados y herencias” (Verzero, 2009: 183), transmisión que en el contexto argentino implica un desplazamiento del ámbito doméstico al ámbito político; pero también, problematizaciones respecto a la construcción de identidades subordinadas a esa relación filial, discusiones que se extienden a las identificaciones y distanciamientos respecto de las maneras de construir audiovisualmente a los grupos políticos de oposición en virtud de los regímenes audiovisuales de la militancia de los 70 y de la militancia contemporánea en torno a la reivindicación de la memoria y los derechos humanos. En esta sección me ocuparé de esas discusiones analizando algunas de estas producciones fílmicas en las que se establecen articulaciones y figuras en torno a dichas identidades, estableciendo una trama de continuidad; en la sección 3.3 volveré sobre aquellas que establecen puntos de fuga o de ruptura.

(h) *Historias cotidianas* (Andrés Habegger 2000) es una película que está hecha por el hijo de Norberto Habegger, quien fuera guerrillero de Montoneros y quien fue desaparecido. La mirada se enfoca en la experiencia subjetiva de seis de sus pares. Este viraje también da cuenta de la experiencia familiar, los procesos de angustia y duelo que implicaron para ellos la desaparición de sus padres, sus conflictos identitarios por tener que contar versiones falsas de las razones por las que sus padres no estaban y, en un caso, por haber sido criado por apropiadores; por lo mismo, también usa imágenes fotográficas y otros soportes de la memoria que funcionan como rememoradores para quienes participan en el film; el documental también usa la entrevista, pero única y exclusivamente a los seis pares.

La película sitúa dos prácticas sociales radicalmente políticas: por un lado, los modos de pensar la participación política de sus padres. Coinciden en el valor de la lucha que tuvieron, de un clima generacional que los avocó a esas acciones. El uso de fotografía de archivo, de prensa de la época que evoca lo sucedido en los 70, da cuenta, en particular, sobre todo, de la movilización social de ese entonces, así como de la manera como era abordada la disputa política por la prensa. A partir de ello, la reflexión se va hacia ellos, hacia sus modos actuales de participar en el espacio público; la diversidad de posiciones es mostrada: oscilaciones entre deseos de continuar esa lucha de sus padres y la consideración de que ese tipo de lucha ya ha caducado. Explicita el modo como se descubre que el proceso no es individual sino colectivo. Esto hará parte de su proceso de subjetivación política adscribiéndose a H.I.J.O.S., cuyo activismo político se concentra en la reivindicación de la memoria de los desaparecidos, los derechos a la verdad y a la justicia y la recuperación de hijos apropiados en cautiverio (<http://www.hijos.org.ar/>); esta participación implica la movilización social y los escraches. Con imágenes de estas movilizaciones así como de periódicos de la época se da cuenta de esa discusión política con los procesos que para el tiempo de su realización eran vigentes.

Por otro lado, la práctica de las conmemoraciones a través de rituales sociales, e inscripciones de placas. Con la construcción de la expectación cinematográfica, estas prácticas de la memoria colectiva adquieren un estatus de visibilidad que excede el mero hecho ritual o su circunscripción a un lugar fijo. Con ello, estas prácticas de conmemoración adquieren una doble funcionalidad: por un lado, una función personal de proceso de duelo; pero por otro, al realizarse con otros, tiene una función política de hacer ver al desaparecido.

Otro ejemplo de esta condición es el documental *Nietos (identidad y memoria)* (Benjamín Ávila, 2004): la cámara sigue a una abuela de su casa a una oficina de una de las organizaciones encargadas de llevar los registros de los

desaparecidos y de las búsquedas. Fuera de campo para el espectador queda saber de qué organización se trata. Una contextualización del 24 de marzo de 1976 con imágenes de archivo e imágenes de la ciudad, mientras, en *off*, emisiones radiales que exigen el acatamiento de la autoridad militar, ambientan la apelación y la relación al pasado con el presente, da cuenta de la dictadura como *tropos* identitario del que ya hice mención. La noción de *desaparecido* permanece y es justamente el *tropos* identitario que propicia ese movimiento. Audiovisualmente, esto se construye desde los relatos recordados en primera persona del singular o del plural (yo/nosotras), proceso *reconstructivo* que apela a la memoria de sus protagonistas y se enfatiza intercalando imágenes de archivo e imágenes contemporáneas del activismo de madres y el surgimiento de abuelas en la *Plaza de Mayo* como lugar de visibilización. Este proceso se enfatiza con frases como “De simples amas de casa nos hemos convertido en esto, sin saber nada” (55:05).



Nietos (identidad y memoria) (Ávila, 2004)

Aunque la película se titule *Nietos*, en realidad el eje político y temático es abuelas-nietos. Evidentemente, son los desaparecidos el referente desde el

cual se construyen estas apuestas. Por eso, después de que el documental contextualizara desde la dictadura como *tropos*, y enfocara la cámara en el trayecto de una abuela de su casa a una oficina de organización de derechos humanos, la cámara ejerce un movimiento opuesto: del ámbito público al doméstico, más privado, desde el cual, con álbum de fotografías, contextualiza su historia personal y biográfica pero desde la historia de vida de su hija, cuya identidad se construye desde el *tropos* de la desaparición: quién era, cómo era, cuándo nació su primer hijo, cuántos años tenía, cuándo desapareció, cuántos meses de gravidez tenía: macrocontextualización y microcontextualización complementan esta objetivación y subjetivación audiovisual.

El análisis que acabo de presentar de estos filmes permite pensar que en la década del 2000, en las películas sobre los familiares de desaparecidos, en particular, sobre los hijos y los nietos y en relación con la actividad política y social de *Madres y Abuelas*, se da un giro no hacia lo clandestino, como lo hicieran el testimonio y los filmes ficcionales y documentales en tiempos de transición a la democracia, con fuerte referencia a la victimización, sino hacia lo familiar y lo íntimo. El movimiento de visibilizar cinematográficamente el espacio privado de lo familiar o el espacio íntimo de la subjetividad implica establecer estos elementos en el ámbito público, y por lo tanto, visibiliza los modos como lo íntimo y lo familiar son atravesados y objetivados políticamente. Este giro no anula la cuestión del movimiento iniciado sobre la visibilización de lo clandestino, pero sí le da otras connotaciones. Si las películas anteriores mostraban qué pasaba adentro de los campos de concentración y qué le pasaba a los desaparecidos en aquella época (es decir, hace *aparecer* ese pasado y a ellos), las películas de familiares muestran qué pasaba o pasa afuera de esos campos y en una temporalidad actual para el momento de la película. Hay un deslizamiento de visibilizar un pasado en el *adentro* a visibilizar un presente en el *afuera*, pero conectado con lo anterior.

Por otro lado, *Madres, Abuelas* e *H.I.J.O.S.* son construidos como sujetos políticos colectivos en donde, si bien su anclaje es la oposición política a la

impunidad y al olvido, la construcción audiovisual enfatiza su activismo social y cultural. Las tensiones de nietos recuperados en torno a la identidad *falsa* y a la *recuperada* queda situada, más que en el ámbito público, en el ámbito privado, sin que el primero quede ocluido. El referente de la oposición y la participación política sin duda es el pasado, primero en relación con el *tropos* espacio-temporal de la dictadura y, segundo, con relación al *tropos* de la desaparición. La subjetivación y la objetivación del ejercicio y la disputa por el poder que estas apuestas políticas colectivas implican se circunscriben no a la toma del poder estatal, sino a la consecución y recuperación de un poder cultural que sin ser institucional, marcará profundamente la identidad política de los argentinos.

En este sentido, esto no implica que el referente al pasado y a la memoria se configure como una fijación sino, por el contrario, una agencia social que relaciona el pasado con el presente y con el futuro. El poder cultural ejercido, disputado y conquistado por parte de *Abuelas*, *Madres* e *H.I.J.O.S.*, al margen de la oficialidad institucional y que lo excede, se pondrá en evidencia en el estatus de visibilidad y participación política que tendrán a lo largo de la década en virtud de dos coyunturas fundamentales: por un lado, la crisis social, económica y política que estalla en el 2001 y cuya estabilización se dará sólo hasta el 2003; la segunda, y que coincide con este 2003 hasta hoy, la configuración del kirchnerismo como movimiento político predominante, situación que implicará unos virajes en relación con las políticas de la memoria. Estas dos coyunturas y sus efectos en las construcciones audiovisuales nos ocuparán a continuación.

3.2 “en Estado de asamblea”: nuevas luchas, nuevas subjetivaciones políticas

Los procesos privatizadores y las políticas económicas que había agenciado el neoliberalismo desde los 90 desembocaron a finales de 2001 en una inestabilidad económica en la Argentina, que llevó a diversas movilizaciones de

sectores sociales marginales y medios y a una inestabilidad social y política sin precedentes. Sin embargo, esta crisis social permitió también la emergencia y el posicionamiento de nuevos movimientos sociales, los cuales, cruzándose con los puntos de vista anclados en la quintuple raíz que ya mencioné, hicieron posible nuevas miradas sobre esta crisis y sobre el contexto económico, social y político del país. Estas objetivaciones y subjetivaciones jugarán un papel fundamental en las maneras de ver(se), de mirar(se) y de ser mirados, de sonorizar, escuchar(se) los grupos políticos de oposición.

En efecto, Fernando Solanas retorna nuevamente el género documental con una serie de filmes relacionados entre sí, como si cada uno fuera la continuación del anterior, de los cuales me interesan dos: *Memoria del saqueo* (Fernando Solanas, 2004) y *La dignidad de los nadies* (Fernando Solanas 2005)³¹; en estos filmes continúa con algunos rasgos que tuviera en *La hora de los hornos* pero también realizando unos giros audiovisuales; por un lado, en ambos filmes se sirve de la tradicional *voz en off*, pero dejando ver, de vez en cuando, el relato desde la primera persona como realizador e incluso, dentro del cuadro, partes de su presencia corporal. Este elemento da cuenta de un giro hacia una mirada y una posición de enunciación menos objetivista distanciándose del documental setentista, para dar lugar a un punto de vista desde su singularidad.

Además de esto, hay un constante interés por visibilizar situaciones de miseria y marginalidad. Estas secuencias suelen intercalarse con tomas de espacios políticos y financieros. De este modo, los encuadres construyen la

³¹ Los otros filmes de esta serie son *Argentina latente* (2007), *La próxima estación* (2008), *Tierra sublevada: Oro impuro* (2009) y *Tierra sublevada: Oro negro* (2010). Fernando Solanas perteneció al grupo cine de liberación de los 70; luego de su exilio en Francia, en la década del 80 y 90 sus abordajes se hicieron desde el cine ficcional como por ejemplo *El exilio de Gardel* (1986), sobre las vicisitudes de exiliados argentinos en Francia y *Sur* (1988), que reflexiona sobre el contexto de posdictadura. Solanas mantuvo la combinación entre el trabajo cinematográfico y el político; forma parte de un movimiento político denominado Proyecto Sur, participando y ganando el cargo de Diputado nacional en las elecciones de 2007 (Amado, 2009: 65-80, Stites, 2009: 221-254; Piedras (2011b: 651-674).

complementariedad y tensión social con categorías opuestas, que se basan en el dualismo marxista opresores-oprimidos, pero aludiendo a las relaciones de poder y de dominación con las categorías centro-periferia. Encuadres de edificios en contrapicado van construyendo visualmente un centro impersonal monumental en posición de superioridad, en contraste con encuadres de recolectores de basura, indigentes y niños pobres, estos últimos en picado, construyendo así una periferia subjetivada en rostros y personas marginadas económica y políticamente, en posición de inferioridad.



Memorias del saqueo (Solanas, 2004).

Memorias del saqueo acompaña este tipo de imágenes y sus contrastes con una banda sonora que lo configuran como un documental melodramático: en virtud de ello, retorna a la construcción de sectores marginales como pobres oprimidos pero agregando un tono doliente, para instaurarlos como víctimas de la injusticia del neoliberalismo. Con una trama retrospectiva de talante histórico, *Memoria del saqueo* le da dos sentidos audiovisuales en paralelo al concepto de *saqueo*: por un lado, se refiere a los saqueos a supermercados y tiendas que se dieron en la crisis de 2001; pero alude a estos como efecto de otro

saqueo, el saqueo económico y político que otros países y las clases dirigentes argentinas ejercieron sobre las riquezas nacionales.

De este modo, los saqueos masivos de 2001 son construidos no como un fenómeno criminal y delictivo, sino como la salida legítima o efecto de una victimización sistemática sufrida por la sociedad en general cuyo raigambre es el saqueo (éste sí criminal) ocasionado por la deuda externa desde los inicios de la república en el s. XIX³², su avance en tiempos de la dictadura militar y su consolidación en tiempos de democracia con Menem. Con ello logra un encaje y una extensión: las alusiones a la victimización de los 30.000 desaparecidos, la represión clandestina sobre el cuerpo en el campo de concentración como injusticia contra los derechos humanos que había sido instaurada como referente en *La noche de los lápices*, se expande, de ese ámbito clandestino y de esa experiencia que fue la tortura, al ámbito público centro-periferia, en la medida en que ambas victimizaciones son comparadas: de este modo, Solanas construye un encuadre en el que la victimización no fue sólo un fenómeno concentracionario, sino social, económico y político³³. En este sentido, la crisis social se objetiva y subjetiva superponiendo los encuadres de la victimización y de lo marginal.

Así pues, los documentales de Solanas nuevamente evocan al neorrealismo italiano —el cual es retomado sólo que se agrega el tinte melodramático—, como también hiciera el cine militante y el nuevo cine argentino. Pero, respecto de este último, desde la ya mencionada *Pizza, birra, faso* (Bruno Stagnaro; Adrián Caetano, 1998), hasta *Luna de Avellaneda* (José Campanela, 2004), se

³² La deuda externa y, por tanto, la dependencia económica y política de potencias extranjeras desde la primera década del. S. XIX es el referente histórico en el que Solanas sitúa la causa de las desigualdades sociales tanto en este documental como en *La hora de los hornos*.

³³ Una de las lideresas del *Movimiento nacional de mujeres agrarias* que aparece en el documental aludiendo a las presiones económicas sobre campesinos que habían sacado préstamos bancarios y cuyos intereses lo sabían dejado en la ruina, señala: “Cuando se vaya a escribir la historia de estos años van a haber más que 30000 desaparecidos del sistema porque son torturas psicológicas, torturas que matan a las personas también” (*La dignidad de los nadies*, 01:14:50).

ve un recorrido de la mirada sobre la crisis, que va desde la aparente asepsia sobre la decadente realidad social hasta un pesimismo sobre ella, haciendo eco de la crisis social y política del 2001. Con estos documentales de Solanas, la construcción audiovisual *aséptica* de lo marginal que había planteado *Pizza, birra, faso* y el pesimismo de *Luna de Avellaneda*, quedan desplazados por un punto de vista más politizado sobre lo marginal: el marginado como víctima y oprimido.

De este modo, Solanas ejerce un desplazamiento de la mirada hacia la participación política que se dio en la crisis del 2001, la cual nos interesa sobremanera, dado que posee un estatus de oposición política. Hay dos giros audiovisuales y complementarios en este desplazamiento; por un lado, que esa participación política se construye tomando como base el régimen audiovisual melodramático de la victimización pero girando hacia la exaltación; por otro lado, la oposición política es planteada desde tres encuadres: la movilización social desde sus rasgos generales, es decir, como una subjetivación política colectiva masiva, si bien agenciada por individuos, pero todos ellos aglomerados y homogéneos en torno a la misma causa; la segunda, subjetivaciones de individuos singulares, concretos; y una intermedia, subjetivaciones colectivas, grupos políticos de oposición.

En efecto, la movilización social es construida por medio de imágenes que resaltan el cacerolazo, asumiéndola con la categoría *pueblo*, por medio de la *voz en off* que orienta la mirada de las imágenes como “espontáneo despertar de la apatía del pueblo argentino”. De este modo, el film construye la movilización y enfrentamiento como la paulatina toma de conciencia y decisión de personas de toda condición social, movilización masiva, que pese a la fuerte represión por parte del aparato policial no logra ser acallada, situación que evoca sucesos anteriores a la dictadura militar: la movilización es equiparada por medio de la *voz en off* con la movilización del 17 de octubre de 1945 y el Cordobazo de 1969, dos *tropos* temporales e históricos que marcaron al

peronismo y a la izquierda en general y que permiten la construcción audiovisual del *pueblo* como se construía en los 70.

Por tanto, la victimización y el melodrama de los oprimidos que se construye en *Memorias del saqueo* son la plataforma audiovisual para dar lugar a otra mirada y sonorización más explícita, a saber, la heroización del movimiento social de *La dignidad de los nadie*s. Se explica así que la construcción exalta el movimiento social, cierre de *Memorias* pero a la vez ventana que se abre y se desarrolla en *La dignidad de los nadie*s. Así pues, en este cine se cruzan dos regímenes audiovisuales con las circunstancias políticas de la crisis de 2001: el régimen audiovisual de la izquierda de los 70 y el régimen audiovisual de la victimización que se dio en la posdictadura. El binomio víctima-héroe se hace más explícito que en el documental de sobrevivientes de la dictadura que plantea Blaustein en *Cazadores de utopías*. Así, victimización y heroización le dan color político o, mejor, politizado, a lo sucedido.

Estos grupos políticos de oposición se construyen en tres movimientos principales en los que el abordaje audiovisual preponderante es la entrevista de sus *protagonistas*³⁴: el primero, una situación de opresión, de injusticia social como victimización según hemos hecho mención; el segundo, un proceso de toma de conciencia individual y colectiva que lleva a afianzar la configuración de un movimiento social, procesos de subjetivación política colectiva en lucha; el tercero, la exaltación de sus conquistas como fruto de ese proceso como tal. Así, la subjetivación política que se configura audiovisualmente establece una tensión evolutiva entre la victimización y la agencia de lucha, en tono de exaltación, estableciendo un régimen audiovisual ejemplar de modos de participar y luchar políticamente. Precisamente, el despliegue de la película desde su título, *La dignidad de los nadie*s, se constituye en una apuesta por subjetivar a quienes son desubjetivados y asumidos como “nadie” en virtud de

³⁴ La construcción del protagonista no es *a priori* sino *a posteriori*, es decir, se da en el proceso y en el producto de la construcción audiovisual misma.

la marginación, dándoles un estatus audiovisual desde la plataforma cinematográfica.



La dignidad de los nadie (Solanas, 2005).

Además de ello, se reivindican las dos formas de ejercicio y disputa por el poder: la fuerza (que oscila desde la resistencia física a ser llevado a la cárcel abrazándose entre sí, pasando por la fuerza de la movilización y el bloqueo de las vías, hasta enfrentamientos directos contra la policía antimotines) y el diálogo y negociación como modos a través de los cuales los individuos tejen relaciones sociales, planean sus formas de lucha y configuran su poder colectivo. De este modo, el diálogo y la negociación se establecen como un modo de ejercer y conquistar un poder propio, al interior de sí mismos, de sus apuestas, configurando sus pares como *amigos*, mientras la fuerza es el modo de ejercer y disputar ese poder propio frente al otro, construido como *enemigo*. Pero la disputa por el poder del Estado, que fuera el objeto de contienda central en los 70, pasa a un segundo plano, ya no es el objeto de disputa como tal. Precisamente, la cuestión de la disputa y la conquista por el poder del Estado por parte de la oposición política se configura en otro objeto de reflexión audiovisual en estos documentales, en particular, en *La dignidad de los nadie*.

Es decir, la agencia de los grupos políticos de oposición que ejercen unas reivindicaciones concretas es exaltada, pero a la par, permite ejercer unas reflexiones de crítica, no tanto sobre estas subjetivaciones colectivas políticas y sus apuestas de oposición y lucha política, sino en relación con el *pueblo* como *macrosujeto político*. *El pueblo* al poder, o *El poder para el pueblo*, consignas del movimiento setentista, retornan a la reflexión, esta vez no desde la arista de la lucha revolucionaria, sino desde la contienda democrática. Este abordaje se sitúa antes y después de configurar el estatus audiovisual de “los nadies” concretos (individuos o colectivos), de tal suerte que configura el cuadro dentro del que se constituye el campo de ese estatus.

En efecto, señalamos anteriormente que el film construye audiovisualmente un *pueblo político en oposición*, un macrosujeto masivo, combatiente y enfrentando al Estado; el pueblo como macrosujeto político *par excellence*, en la medida en que se resiste a la injusticia social *oponiéndose* y combatiendo. Al principio de *La dignidad de los nadies*, luego de construir audiovisualmente la fuerza de ese movimiento social masivo, la mirada se dirige hacia las asambleas populares vecinales configurando un campo visual y sonoro sobre su movilización y sus formas de organización autogestionadas.

3.3 Otras apuestas

Como mencioné en la sección 3.1, a lo largo de toda la década, pero sobre todo en sus inicios, fueron emergiendo una serie de apuestas cinematográficas planteadas por descendientes de militantes desaparecidos, reflexiones sobre las identidades familiares (madres de... abuelas de... hijos de... nietos de...) en clave generacional, máxime por la visibilización social y política que sujetos colectivos como *Abuelas*, *Madres* e H.I.J.O.S. adquirieron y consolidaron en la década de los 80 y 90. Categorías como *nietos*, *hijos*, *madres*, *abuelas*, fueron tópicos de identidades correlativas o complementarias, dado que sus

conceptos implican otros (madre lo es de un hijo e hijo lo es de una madre, etc.).

A partir de allí se ejercieron problematizaciones respecto a la construcción de identidades subordinadas a esa relación filial, y en este sentido, complementando lo planteado en aquella sección, en el acápite 2.3.1 me ocuparé de algunos distanciamientos respecto de las maneras de construir audiovisualmente a los grupos políticos de oposición en virtud de los regímenes audiovisuales de la militancia de los 70 y de la militancia contemporánea en torno a la reivindicación de la memoria y los derechos humanos, distanciamientos que se constituyen en puntos de fuga o de ruptura. Además de ello, en 2.3.2 me ocuparé de un film que, si bien no es producido desde esta arista del cine de hijos, retoma el tema de la desaparición desde la literatura testimonial, desde un enfoque radicalmente distinto a *La noche de los lápices* o a *Garaje Olimpo*, generando una serie de reflexiones y cuestionamientos sobre el régimen audiovisual instaurado por el testimonio y la victimización.

Papá Iván (María Inés Roqué, 2000) se concentra en el padre de la directora, Juan Julio Roqué (uno de cuyos nombres de guerra es Iván), quien fuera militante de Montoneros y quien murió en combate en 1977. Con este film se da un viraje diferente al de *(h) Historias cotidianas* (Andrés Habegger, 2000), un viraje de fragmentaciones y fisuras de referentes ya instaurados.

María Inés hace objetos de reflexión esa mirada de su padre y la manera como ella era mirada por él. María Inés no lee la carta de su padre e irrumpen imágenes en movimiento radicalmente distintas; mientras las primeras secuencias se construyeron con fotografías en blanco y negro y la tercera secuencia se construye con un *zoom in* en color, con una calidad de imagen muy nítida, la siguiente secuencia se construye con una cámara al hombro, cuya calidad de imagen da cuenta de una técnica cinematográfica antigua y en

blanco y negro, rodada al interior de un carro en movimiento³⁵. Algunas de ellas, en contrapicado hacia las ramas de los árboles del paisaje, enfatizan tanto el movimiento del automóvil, como la confusión que implica ese movimiento subjetivo. Con estas imágenes, se hace una pausa a la lectura de la carta y luego María Inés realiza un monólogo en el que puntualiza con su voz *en off*:

 Mi padre murió el 29 de mayo de 1977. Cuando empecé a hacer esta película sabía algunas cosas... lo que había oído, que no era una descripción clara de los hechos, se convertía siempre en una imagen de una persona muy heroica. Yo una vez dije que yo preferiría tener un padre vivo que un héroe muerto, porque me pasé la vida en México y las veces que fui a Argentina, conociendo gente que me miraba como a la hija de un héroe (*Papá Iván*, 01:10).

Así, pues, por esta irrupción y los movimientos hasta aquí planteados, María Inés sitúa lo que arranca y motiva la película: es la búsqueda de sí misma pero en relación con la búsqueda de otro que es su padre y que la liga con otros. Pero esa búsqueda tiene un punto de partida, unos referentes previos que son objeto de cuestionamiento, situando su búsqueda en diálogo y discusión con una manera como ella misma fue construida por otros en virtud de un modo como fue construido su padre, de una ficcionalización de sí y de otros, de subjetivaciones que pasan a ser objeto de indagación: la manera de ver a su padre como héroe que se construyó en virtud de una memoria transmitida (una manera de oír hablar de él) y de una manera como ella misma era mirada (“gente que me miraba como a la hija de un héroe”).

Por todo lo anterior, podemos entender el documental como la objetivación de un modo como María procura poner en cuestión esas construcciones en virtud de la memoria y el régimen audiovisual, que, al menos en su entorno, se había configurado como manera predominante de ver y de recordar: el héroe. Pero

³⁵ Esto es recurrente en los documentales retrospectivos y de búsqueda de hijos (Amado, 2009).

también, da cuenta además de un proceso de subjetivación que comenzó en su infancia, en virtud del contexto de ese entonces, de las disputas políticas y del ejercicio de y la disputa por el poder por medio de la violencia, que implicó tanto la muerte de su padre como el exilio en México de ella y su familia. Este proceso da cuenta de sus conflictos interiores, desde un tiempo indeterminado, respecto de dichas situaciones y sus referentes: (“Yo una vez dije que yo preferiría tener un padre vivo que un héroe muerto”); este conflicto interior estará presente a lo largo de la película, hasta el final, dialogando consigo misma y a la vez con el espectador, interpeándolo: “Realmente siento que lo que... que lo que más me falta es su mirada... la mirada de tus padres te confirma, te hace, te construye... y eso es... es como crecer a ciegas” (*Papá Iván*, 02:31).



La dignidad de los nadie (Solanas, 2005).

Así, este film es de carácter autobiográfico, concentrado en la subjetividad, tanto por el tono intimista de la voz de María Inés, como el modo como rotula e identifica a las personas que aparecerán en el film. ¿Cómo pensar la construcción de los grupos políticos de oposición y la subjetivación política en este film? Por un lado, lo que he señalado nos permite notar un énfasis en la subjetivación individual del revolucionario, mas no en los procesos sociales que esto implicó. La carta de Papá Iván que ya indiqué, menciona una especie de despliegue, individual sí, pero despliegue hacia el otro, más allá del ámbito familiar (el “compañerito pobre”); su relato, y los relatos realizados por quienes fueron sus compañeros de militancia (incluida Azucena, su madre), visibilizan en segundo plano las prácticas sociales como parte de procesos de subjetivación política colectiva; tan en segundo plano que quedan opacadas.

No quiero decir que esta debería haber sido la apuesta “correcta”; lo que quiero plantear es que esta condición es efecto del modo como es construida y experimentada la proyección cinematográfica y la perspectiva intimista de la película. Se trata de la construcción de un régimen audiovisual y memorialístico basado en un movimiento de repliegue hacia lo familiar, hacia lo íntimo. Pero a su vez, este repliegue puede entenderse como una de las huellas que dejó tanto la violencia política como el exilio: la construcción de sí, a partir del sí mismo, cuya relación más extensa queda circunscrita a lo familiar, al espacio íntimo y doméstico. Esto explica por qué María Inés dirige su reclamo (in)directamente sólo hacia su padre y no contra el Estado, por ejemplo.

En virtud de este repliegue hacia el *sí mismo*, hacia la construcción de sí arraigada en lo familiar, la perspectiva de la experiencia cinematográfica sitúa al espectador en la experiencia subjetiva de duelo de la directora; se configura un encuadre de la visibilidad interior, ejerciendo dos movimientos sobre la oposición política, en particular, sobre los grupos políticos de oposición alzados en armas: como desarticuladores de un proyecto más inmediato, a saber, el proyecto de familia, desarticulación evidente tanto en el abandono de papá

Iván, así como en el acabose de su matrimonio, y las secuelas de estas desarticulaciones en la vida íntima de María Inés. Esas secuelas son el *leitmotiv* de la película, de ahí que hacia el final puntualice en duelo íntimo.

El segundo movimiento estriba en construir un régimen audiovisual sobre lo social, como circunscrita al encuadre de lo íntimo. Al concentrarse en ello en un segundo plano, en un foco opaco, queda la visibilidad de las condiciones sociales y culturales que ocasionaron en aquella época la disputa por el poder y su ejercicio a través de la violencia como tal, tanto por parte de los grupos armados de oposición, como por la represión estatal, como algo que está radicalmente distante y más allá de esa esfera íntima y familiar. Así pues, este documental logra poner en cuestión el estereotipo del héroe que construía esa manera como ella es mirada como *hija de-*, construcción que se basaba en la mistificación y la caída de su padre en combate y la mitificación que este anclaje implica. En suma, logra poner en cuestión ese régimen audiovisual del revolucionario; pero al hacerlo le da un nuevo estatus visual a lo íntimo. Hay un giro audiovisual y memorial: esa mirada que se construyó a partir del encuadre en las condiciones sociales de desigualdad que motivó la configuración de los grupos políticos de oposición inspirados en el ideario revolucionario en los 60 y 70, sufre un giro radical, al menos en este film, hacia una mirada que encuadra las motivaciones subjetivas, a lo que pasa en la intimidad del *sí mismo*. La oposición política alzada en armas y la mirada dicotómica del régimen audiovisual de lo revolucionario que implicó ese modo de oposición quedan en cuestión, pero la posibilidad de construir proyectos colectivos de oposición política por otro tipo de vías queda opacada, en virtud de esa mirada arraigada en la experiencia íntima.

Este mismo acto de objetivarse y subjetivarse en un film puede pensarse como un acto político en la medida en que se hace pública la experiencia íntima y, sobre todo, se pone en cuestión el régimen audiovisual de la heroización de lo revolucionario. También es el caso del cortometraje *Encontrando a Víctor*

(Natalia Bruschtein, 2005) en el que, a diferencia de *Papá Iván* la presencia de la directora es recurrente, para cuestionar la militancia, a los modos como se configuró como un proyecto de vida, como el núcleo ético y político alrededor del cual giraban todos los demás elementos de la existencia, según lo define uno de los entrevistados por Natalia; los cuestionamientos se extienden a la responsabilidad de los sobrevivientes, de los exiliados, a la culpa que pudieron sentir algunos de dejar la causa revolucionaria, y que influyó en que muchos decidieran quedarse: al ver que varios de sus compañeros o amigos estaban siendo desaparecidos o caían en combate, sentían culpa y, en virtud de ella, la necesidad de quedarse.

Es como si esa mirada intimista iniciada por De Roqué fuera expandiéndose más allá del fuero interior. Bruschtein alcanza a los allegados, a un contexto más amplio que el del propio conflicto interior. Con la película *M* (Nicolás Prividera, 2007), cuyo director es hijo de Marta Sierra, funcionaria del Instituto Nacional de Tecnología Agropecuaria (INTA) y desaparecida en 1976, extenderá los cuestionamientos directamente a las militancias, dándoles un estatus distinto: en efecto, su búsqueda en el film se trifurca: qué pasó con su madre, quien nunca apareció; qué tanto ha sido visibilizado su nombre en las placas conmemorativas; y qué responsabilidad civil hubo en su desaparición.

Pero sus reflexiones van girando y convergiendo en un interés que parece más importante y menos atendido: la responsabilidad de las personas que, estando en el entorno de los desaparecidos (familiares, amigos cercanos, compañeros de trabajo), colaboraron de un modo u otro con la desaparición y la tortura, delatando, callando o, simplemente, dejando operar el régimen. Prividera no escatima en encuadrar las situaciones por las cuales ciertas personas se niegan a hablar del tema, se niegan a prestarle ayuda en su búsqueda, lo que en el contexto de sus reflexiones, cuestionamientos y enojos quedan encuadrados como un guiño de complicidad con el régimen victimario y con la ausencia de memoria y responsabilización.

A partir de todo esto, lo que queda en cuestión es el tipo de vínculo que existía entre los posibles colaboradores (fuesen militantes o no) con la dictadura; del mismo modo, los cuestionamientos se extienden directamente a la militancia; estos últimos interrogantes se plantean reflexivamente cuando habla con su hermano, el cual está frente a él pero en la misma posición del espectador³⁶.

Como podemos ver, la reflexión que ejerce Prividera no sólo está despojada de toda mitificación setentista, sino que, por el contrario, pone en evidencia que lo que ha hecho dicha mitificación es ocultar la posibilidad reflexiva, provocando un ensimismamiento conceptual por parte de la misma izquierda que ha obstaculizado los ejercicios de autocrítica cayendo en flagrantes contradicciones. Este mismo ejercicio de distanciamiento le permite que el film avance y se desplace más allá de los estereotipos de la militancia, hacia la responsabilidad política y social de la generación de los 70.

Finalmente, menciono el film *Los rubios* (Albertina Carri, 2003). Aunque este film es anterior al de Prividera y Bruschtein, lo he dejado en este punto porque sus fragmentaciones y fisuras son aún más radicales, sobre todo en el plano audiovisual. Se trata de un film subjetivo, sin duda, pues los interrogantes sobre la identidad son persistentes. Pero la perspectiva subjetiva es excedida por otros elementos, pues desde la parte formal y en su contenido Carri ejercerá una serie de movimientos audiovisuales que pondrá dentro del campo lo que normalmente está fuera de cuadro, haciéndose un film autorreferencial que plantea la circunstancia constructiva en la cual están tanto la identidad como la memoria. Carri objetiva su descontento con los criterios estéticos del INCAA, criterios que en realidad son políticos en tanto regulan el decir y el hacer cinematográfico desde los estereotipos tradicionales de la victimización y

³⁶ Hay un juego semejante al cuadro de las Meninas de Velázquez: el espejo al fondo es el que nos permite ver quién está frente a Prividera (su hermano), pero también hace que el espectador ocupe ese lugar, subjetivándolo como hermano de Prividera, en el sentido político y social.

heroización, *tropos* que pueden verse entre líneas dentro de los criterios estéticos del INCAA; esa regulación puede funcionar, por tanto, como censura; pero dicha regulación y posible censura estalla en mil pedazos al colocarla dentro del campo, al quedar puesta en circulación pública, de tal suerte que la reflexión se desdobra y se extiende a los espectadores —incluidos los miembros del INCAA que evaluaron el guión, por supuesto—; con ello, Carri se subjetiva distanciándose, oponiéndose a esos criterios, reventándolos, situación evidente en el hecho de que la película no sólo se culmina sino que incluye estas reflexiones³⁷.



Los rubios (Carri, 2003)

Perspectivas

Este trabajo permite caracterizar las memorias de los grupos políticos de oposición y la subjetivación política en el cine argentino a partir de la identificación de regímenes audiovisuales y políticas de la memoria que fueron

³⁷ El año de lanzamiento de la película coincide con el año en que Kirchner llega al poder. Así, los *tropos* de la dictadura y los desaparecidos habían configurado tácitamente una memoria oficial, al menos en estos funcionarios del INCAA, antes de que esto se institucionalizara.

emergiendo interrelacionadamente a lo largo de procesos sociohistóricos; a continuación reseñaré estos elementos, tomando como punto de arranque las maneras de mirar(se), ver(se), ser visto, de escuchar(se) y ser escuchado, de imágenes y sonidos que funcionaron como elementos clave en los procesos de configuración de oposición y subjetivación política.

Puede señalarse que en la primera mitad del s. XX el cine pudo configurar y dejar huella de una serie de imágenes y miradas que le dieron un estatus de visibilidad fuerte a la propuesta de modernización que plantearon el peronismo en la Argentina, que reivindicó la modernización de su país a través de políticas de Estado de bienestar; la solidez de la cinematografía argentina permitió la circulación de largometrajes de ficción con tono político y de legitimación del peronismo; estos proyectos se convirtieron en referentes de oposición política una vez las hegemonías tradicionalistas pretendieron obturarlos con el derrocamiento de Perón.

En la segunda mitad del s. XX, el neorrealismo italiano, el *cinema vérité*, el cine directo aunado a la apuesta estética del realismo socialista fueron los estilos cinematográficos que lograron configurar una relación con el ideario revolucionario que se posicionó en los 60 y 70. Esta fue una matriz audiovisual que funcionó como proceso de subjetivación política en torno a ese ideario que sirvió de médula a los grupos políticos de oposición: se configuró una mirada sobre las miserias del mundo social, sobre las contradicciones del orden establecido, y sobre movilizaciones sociales y procesos de lucha como herramienta pedagógica y de lucha para sensibilizar a los sectores populares, para la concienciación de las masas, para denunciar la desigualdad y justificar la necesidad de la lucha política y de empoderamiento. A través de esas miradas, imágenes y sonoridades se objetivó el mundo social y político y a través de ello se subjetivaron los grupos políticos de oposición del ideario revolucionario. Éste fue uno de los tantos elementos a través de los cuales pretendieron conquistar legitimidad, simpatizantes y adscripciones identitarias

en torno a sus proyectos. Así pues, este tipo de miradas, imágenes y sonoridades se configuraron en virtud de y configuraron una sensibilidad por el mundo social, por las desigualdades del *status quo*, y por un impulso de querer cambiarlo o mejorarlo.

La productividad del cine argentino militante permitió una circulación en fábricas y sectores obreros; aunque se dio una pretensión de distanciamiento de un cine hegemónico hollywoodense considerado *visión imperialista*, hubo una concepción pedagógica tradicional del cine militante, entendido por los grupos políticos de oposición como *correa transmisora* y *vehiculizadora*, que, si bien se complementaba con el trabajo del espectador a través de cineclubes o cineforos que posibilitaban la discusión e interacción con el público, se agenció con un toque de *formación doctrinal* y vertical en donde “los que saben cómo es el mundo social se lo enseñan a las clases alienadas para desenajenarlas”.

A lo largo del tiempo y de los procesos históricos hay una serie de giros en las miradas, las imágenes y las sonoridades, que tienen que ver con los procesos de transición a la democracia o de procesos de paz en los 80 que supusieron el auge del pensamiento político y social centrado en los derechos humanos, los procesos neoliberales local y global que se acentuaron en la década del 90 y las hondos cambios políticos, económicos y sociales de la primera década del s. XXI. La *victimización* ha funcionado como un modo de subjetivación política, tanto en el hecho del ejercicio de la violencia sobre quien es ejecutada, cuyo propósito es desbaratar apuestas de oposición, como en la construcción y posicionamiento de la categoría *víctima* en el espacio público, visibilizando los vejámenes sufridos pero con el riesgo de invisibilizar las apuestas políticas de quienes ejercieron o padecieron la violencia, razón por la cual fueron objeto de persecución, y con la posibilidad de desplazar reivindicaciones políticas que eran objeto de oposición política, a reivindicaciones por la memoria (Peris, 2009). Estos procesos fueron dando forma y fondo a imágenes, sonoridades y memorias configurados y configurando *la dictadura* y *los desaparecidos* como

tropos identitarios de los argentinos que, funcionando como astas para ubicarse y posicionarse en el mundo social e incluso internacional, han marcado profundamente los modos de subjetivación política en la Argentina.

Ahora bien, la desarticulación de los grupos políticos de oposición en este país por parte de la dictadura no impidió que cineastas siguieran haciendo películas con un enfoque social y crítico del *status quo* y sus contradicciones, a pesar incluso de la dictadura y de los procesos de transición a la democracia; por el contrario, la larga trayectoria en el campo del cine argentino, el neoliberalismo y la crisis del 2001 los propiciaron. No obstante, aparecen otras miradas que exceden la matriz neorrealista o el *cinema verité* que han posibilitado otras maneras de ver el mundo social, que si bien no enfatizan en la miseria o no idealizan lo popular ni la lucha política, posibilitan unas reflexiones sobre el *status quo* (*Pizza, birra, faso*)

Estos giros audiovisuales y las políticas de la memoria de la primera década del s. XXI dan cuenta de cómo la crisis del 2001 incidió profundamente en la evocación de movilizaciones sociales de los 60 y 70. Estas circunstancias dan cuenta de que a pesar de la fuerte dictadura, y de las políticas de la memoria de los 80 y los 90 caracterizadas en mayor medida por la impunidad, el clima político y la tradición de politización han posibilitado que se configuren apuestas diversas que cuestionan el orden social neoliberal, pero con efectos polarizadores sobre el disenso del proyecto del oficialismo actual, elementos cuyos alcances aún están por matizar y profundizar.

Estos giros en los regímenes audiovisuales como objetivación y subjetivación de lo político también dan cuenta de los efectos sociales, culturales y políticos del uso de la violencia como forma preponderante para ejercer y disputar el poder, en la medida en que los grupos políticos de oposición no obtuvieron el poder por la vía armada. El énfasis de la lucha armada por parte de los grupos políticos de oposición alzados en armas y la concentración de la reivindicación

con ideas como lucha contra el imperialismo, o Estado más justo e igualdad para todos, hicieron de estos referentes algo general y abstracto, sobre todo para la sociedad civil, necesitados de revisión y crítica.

Este recorrido también nos permite pensar que en la Argentina las políticas oficiales de la memoria de los 80 concentradas en las víctimas, permitieron consolidar un régimen audiovisual que le dio un estatus de visibilidad a los grupos políticos de oposición, tanto de los 60 y 70, como los nuevos movimientos sociales, como *Madres*, *Abuelas* e *H.I.JO.S.*, estatus aunado por escenarios políticos distintos al cinematográfico, como las permanentes movilizaciones de estos colectivos en la Plaza de Mayo. En todo caso, este estatus visual ha aumentado también en virtud de las políticas de la memoria del oficialismo kirchnerista que hizo de la memoria de las víctimas de crímenes de Estado, la memoria oficial del país, no sin tensiones sociales. Estos elementos, aunados con los actuales y continuos debates televisivos entre los canales privados del grupo *Clarín* y la televisión estatal en virtud de temas políticos sensibles a diversos intereses sociales y económicos, posibilitan que la sociedad civil argentina se subjetive políticamente a través de una mirada política (¿o politizada?) de los fenómenos sociales, pero con riesgos de bipolarización.

Bibliografía

Abuelas de Plaza de Mayo (2008). *La historia de Abuelas. 30 años de búsqueda. 1977-2007*. Buenos Aires: Abuelas de Plaza de Mayo.

Academia Argentina De Letras (2008). *Diccionario del Habla de los Argentinos*. Buenos Aires: Emecé.

Adorno, Theodor. (1966) *La educación después de Auschwitz*. Conferencia realizada por la Radio de Hesse el 18 de abril de 1966; publicada en *Zum Bildungsbegriff des Gegenwart*, Franfort, 1967. Disponible en http://ddooss.org/articulos/textos/Theodor_W_Adorno.htm

Amado, Ana (2009). *La imagen justa. Cine argentino y política. (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihué.

- Apréa, Gustavo (2008). *Cine y políticas en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*. Buenos Aires: Universidad Nacional General Sarmiento; Biblioteca nacional.
- Aumont, Jacques; Bergala, Alain; Marie, Michel; Vernet, Marc (2008). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Buenos Aires: Paidós.
- Aumont, Jacques; Marie, Michel (2006). *Diccionario teórico y crítico del cine*. Buenos Aires: La marca.
- Bazin, André (2008). *¿Qué es el cine?* Madrid: Railp.
- Bordigoni, Lorena; Guzmán, Victoria (2011). "Márgenes y periferia en la representación de lo social en el Nuevo Cine Argentino", en Ana Laura Lusnich, Pablo Piedras (editores). (2011). *Una historia del cine político y social en Argentina: formas, estilos y registros (1969-2009)*, Buenos Aires: Nueva Librería.
- Brea, José Luis (2005). "Los estudios visuales: Por una epistemología política de la visualidad", en José Luis Brea (editor). *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal.
- Calveiro, Pilar (2006). "Los usos políticos de la memoria", en Gerardo Caetano (editor). *Sujetos sociales y nuevas formas de protesta*. Buenos Aires: Gráficas SRL.
- Calveiro, Pilar (2004). *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue.
- Calveiro, Pilar (2008). *Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años 70*. Buenos Aires: Norma.
- Calveiro, Pilar (2010). *Apuntes sobre la tensión entre violencia y ética en la construcción de las memorias políticas*. Disponible en: <http://www.cels.org.ar/common/documentos/Calveiro.pdf>
- Carri, Albertina (2007). *Los Rubios. Cartografía de una película*. Buenos Aires: BAFICI.
- Chateau, Dominique (2010). *Estética del cine*. Buenos Aires: La marca editora.
- Colectivo Cultural Entreletras (2006). *Memoria, Verdad y Justicia. A los 30 años x los treinta mil*. Buenos Aires: Baobab.
- Corbiere, Emilio (1983). "Los golpes militares en Argentina. Para una historia política de las Fuerzas Armadas", en Revista *Todo es Historia*, 188.
- De Diego Romero, Javier (2006). "El concepto de «cultura política» en ciencia política y sus implicaciones para la historia", en *Ayer*, 61.
- Deleuze, Gilles (1984). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, Gilles (1987a). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- Di Tella, Andrés (1999). "La vida privada en los campos de concentración", en Fernando Devoto; Marta Madero (directores). *Historia de la vida privada en la Argentina*. Tomo 3: *La Argentina entre multitudes y soledades. De los años treinta a la actualidad*. Buenos Aires: Taurus.

- Didi-Huberman, Georges (2004). *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.
- Didi-Huberman, Georges (2006). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Didi-Huberman, Georges (2010). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- Dyer, Richard (2001). *Las estrellas cinematográficas*. Barcelona, Paidós.
- Feld, Claudia (2002). *Del estrado a la pantalla: las imágenes del juicio a los ex comandantes en Argentina*. Madrid: Siglo XXI; Social Science Research Council.
- Gaudreault, André; Jost, François (2010). *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona: Paidós.
- Guasch, Ana María (2003). "Los estudios visuales: un estado de la cuestión", en: *Revista Estudios visuales*. No 1. *Los estudios visuales en el siglo 21*.
- Guerin, Frances; Hallas, Roger (editor) (2007). *The image and the witness. Trauma, memory and visual culture*. Londres: Wallflower Press.
- Halperín, Tulio (2007). *La República imposible (1930-1945)*. Buenos Aires: Emecé.
- Huyssen, Andreas (2009). "Medios y memoria", en Claudia Feld y Jessica Stites (compiladoras). *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Paidós: Buenos Aires.
- Huyssen, Andreas (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Mexico: Fondo de Cultura Económica; Goethe Institut.
- Izaguirre, Inés (2009). (compiladora). *Lucha de clases, guerra civil y genocidio en Argentina 1973-1983: antecedentes, desarrollo, complicidades*. Buenos Aires: Eudeba.
- Jelin, Elizabeth (2001). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- Jelin, Elizabeth (2003). *Los derechos humanos y la memoria de la violencia política y la represión: la construcción de un campo nuevo en las ciencias sociales*. Buenos Aires. Cuadernos del IDES, 2.
- Jelin, Elizabeth. Lorenz, Federico (compiladores) (2004). *Educación y memoria. La escuela elabora el pasado*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Kaufman, Susana (2006). "Lo legado y lo propio. Lazos familiares y transmisión de memorias", en: Elizabeth Jelin; Susana Kaufman (compiladoras). *Subjetividad y figuras de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Kohan, Martín (2004). "La apariencia celebrada", en Revista *Punto de Vista*, 78.
- Kruger, Clara (1999). "El cine del peronismo: una reevaluación", en *Archivos de la Filmoteca. Revista de Estudios Históricos sobre la Imagen*, 31.
- León, Christian (2005). *El cine de la marginalidad: realismo sucio y violencia urbana*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar; Corporación Editora Nacional.

- López de la Roche, Fabio (1994). *Izquierdas y cultura política. ¿Oposición alternativa?* Bogotá: CINEP.
- Lorenz, Federico (2004). “Tómala vos, dámela mí”. La noche de los lápices: El deber de memoria y las escuelas”, en Elizabeth Jelin, Federico Lorenz (compiladores). *Educación y memoria. La escuela elabora el pasado*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Lusnich, Ana Laura (2010). *La representación de los movimientos y rebeliones populares en el cine argentino: el fenómeno del Cordobazo*. VI Congreso del CEISAL. Independencias – Dependencias – Interdependencias, Tolouse, Francia, 30 de junio al 3 de julio.
- Martín-Barbero, Jesús (2003). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Martínez, Hernando (1978). *Historia del cine colombiano*. Bogotá: América Latina.
- Mitchell, W.J.T. (1996). “What do pictures “really” want?”, en *October*, 77
- Mitchell, W.J.T. (2003). “Mostrando el Ver: una crítica de la cultura visual”, en *Revista Estudios visuales*, 1.
- Mouffe, Chantal (2007). *En torno a lo político*. Buenos Aires: F.C.E.
- Moxey, Keith (2009). “Los estudios visuales y el giro icónico”, en *Revista Estudios visuales*, 6.
- Nora, Pierre (2001). *The Tidal Wave of Memory*. Recuperado el 3 de septiembre de 2010 en <http://www.project-syndicate.org/commentary/nora1/English>
- O'Donnell, Guillermo (1989). “Transiciones, continuidades y algunas paradojas”, en *Cuadernos Políticos*, 56.
- Oberti, Alejandra (2006). “La memoria y sus sombras”. En: Elizabeth Jelin; Susana Kaufman. (compiladoras). *Subjetividad y figuras de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Ortega, María Luisa (2003). “El descubrimiento de América Latina por los documentalistas viajeros”. En: Paulo Paranaguá (editor). *Cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra.
- Ortega, María Luisa (2004). “Rupturas y continuidades en el documental social”, en *Secuencias. Revista de historia del cine*, 20.
- Ortega, María Luisa (2005). “Documental, vanguardia y sociedad. Los límites de la experimentación”, en Casimiro Torreiro; Josetxo Cerdán (compiladores). *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra; Signo e imagen.
- Paranaguá, Paulo (2003a). *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: F.C.E.
- Paranaguá, Paulo (2003b). “Orígenes, evolución y problemas”, en Paulo Paranaguá (editor). *Cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra.
- Pasquino, Gianfranco (1998). *La oposición*. Madrid: Alianza.
- Peris Blanes, Jaume (2008a). “Desplazamientos, suturas y elusiones: el cuerpo torturado en Tiempo de Revancha, La Noche de los Lápices y Garage Olimpo”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*.

- Peris, Jaume (2008b). *Historia del testimonio chileno. De las estrategias de denuncia a las políticas de memoria*. Universidad de Valencia.
- Piedras, Pablo (2011a). "Dilemas del centro periferia. Intertextualidades, apropiaciones e influencias de los principales exponentes del cine político internacional en el cine político y social argentino de los sesenta y setenta", en Ana Laura Lusnich; Pablo Piedras (editores). *Una historia del cine político y social en Argentina: formas, estilos y registros (1969-2009)*. Buenos Aires: Nueva Librería.
- Piedras, Pablo (2011b). "Fernando Solanas: esplendor y decadencia de un sueño político", en Ana Laura Lusnich; Pablo Piedras (editores). *Una historia del cine político y social en Argentina: formas, estilos y registros (1969-2009)*. Buenos Aires: Nueva Librería.
- Quílez, Laia (2009). *La representación de la dictadura militar en el cine documental argentino de segunda generación*. (Tesis inédita doctoral). Universitat Rovira i Virgili.
- Raggio, Sandra (2006). "En torno a "La noche de los lápices". La batalla por los relatos", en *Revista sociohistórica*, 19-20.
- Raggio, Sandra (2009). "La noche de los lápices: del testimonio judicial al relato cinematográfico", en Claudia Feld; Jessica Stites (compiladoras). *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós
- Richard, Nelly (2007). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: S. XXI.
- Richard, Nelly (editora) (2000). *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Russo, Juan (1990). "Tipos de oposición y consolidación democrática: Argentina y Brasil" en *Papers. Revista de sociología*, 35.
- Sánchez-Biosca, Vicente (2006). *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites*. Madrid: Cátedra.
- Schwarzböck, Silvia (2007). *Estudio crítico sobre Crónica de una fuga*. Buenos Aires: Picnic.
- Serra, María Silvia. (2011). *Cine, escuela y discurso pedagógico. Articulaciones, inclusiones y objeciones en el s. XX en Argentina*. Buenos Aires: Teseo.
- Stites, Jessica (2009). "Imágenes de un sur desplazado. Fernando Solanas y el imaginario cultural de la transición" en Claudia Feld; Jessica Stites (compiladoras). *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós.
- Sutton, Damian (2009). *Photography, cinema, memory. The cristal image of time*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Vallejo, Aida (2008). "Protagonistas de lo real. La construcción de personajes en el cine documental" en: *Secuencias. Revista de historia del cine*, 27.

Verzero, Lorena (2009). "Estrategias para crear el mundo: la década del 70 en el cine documental de los dos mil", en Claudia Feld; Jessica Stites (compiladoras). *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós.

Wievorka, Annette (1998). *L'ère du témoin*. Paris: Plon.

* José Gabriel Cristancho Altuzarra es Doctor en Educación (Universidad Pedagógica Nacional de Colombia), Magíster en Filosofía Latinoamericana (Universidad Santo Tomás), Licenciado en Filosofía (Universidad de San Buenaventura). Se desempeña como docente e investigador en la Universidad Pedagógica Nacional, el Grupo de investigación *Educación y cultura política* y la Universidad Cooperativa de Colombia. Correo electrónico: jogacral@hotmail.com