

ISSN 2313-9692
E-ISSN 2250-4524

PENSARCINE
HACERCINE
ENSEÑARCINE

TOMAUNO

AÑO 11 | NÚMERO 11 | 2023

Departamento de Cine y TV
Facultad de Artes
Universidad Nacional de Córdoba

<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1>

EdFA Editorial de la
Facultad de Artes



TOMAUNO

AÑO 11 | NÚMERO 11 | 2023

Departamento de Cine y Tv
Facultad de Artes
Universidad Nacional de Córdoba

TOMAUÑO

AÑO 11 | NÚMERO 11 | 2023

EQUIPO EDITORIAL

Directora

- Dra. Cristina Andrea Siragusa (Universidad Nacional de Córdoba / Universidad Nacional de Villa María, Argentina).

Editora

- Dra. Cristina Andrea Siragusa (Universidad Nacional de Córdoba / Universidad Nacional de Villa María, Argentina).

Comité Editorial

- Esp. Alejandro R. González (Universidad Nacional de Córdoba / Universidad Nacional de Villa María / Universidad Provincial de Córdoba, Argentina).
- Mgter. Martín Iparraguirre (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina).
- Lic. María Constanza Curatitoli (Universidad Nacional de Córdoba - CONICET CIT Villa María, Argentina).
- Lic. Paula Compagnucci (Universidad Nacional de Córdoba - CONICET, Argentina).
- Lic. Lucía Rinero (Universidad Nacional de Córdoba - CONICET, Argentina).
- Mgter. Mariana Mussetta (Universidad Nacional de Villa María, Argentina)
- Dra. Mónica Kirchheimer (Universidad Nacional de las Artes, Argentina)
- Dr. Gustavo Aprea (Universidad Nacional de las Artes, Argentina)

Consejo Académico Asesor

- Dra. Constanza Burucúa (University of Western Ontario, Canadá).
- Dra. Eva Da Porta (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina).
- Dra. Cecilia Defagó (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina).
- Dra. Irene Depetris Chauvin (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - CONICET / Universidad de Buenos Aires / Universidad Nacional de las Artes, Argentina).
- Dra. ngela Freire Prysthon (Universidade Federal de Pernambuco, Brasil).
- Dra. Verónica Garibotto (University of Kansas, United States of America).
- Dra. Catherine Grant (University of Reading, Inglaterra).
- Dr. François Jost (Sorbonne Nouvelle Paris III, Francia).
- Mgtr. Pedro Klimovsky (Universidad Nacional de Villa María, Argentina).
- Dra. Ana Laura Lusnich (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - CONICET / Universidad de Buenos Aires, Argentina).
- Dra. Andrea Molfetta (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - CONICET / Universidad de Buenos Aires, Argentina).
- Dr. Guillermo Olivera (University of Stirling, Escocia).
- Dr. Pablo Piedras (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - CONICET / Universidad de Buenos Aires, Argentina).
- Dr. Angel Quintana (Universidad de Gerona, Cataluña).
- Dr. Eduardo A. Russo (Universidad Nacional de La Plata, Argentina).
- Dra. Natalia Taccetta (Universidad de Buenos Aires / Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - CONICET, Argentina).
- Dra. Cynthia Tompkins (Arizona State University Tempe, United State of America).
- Dr. Mariano Veliz (Universidad de Buenos Aires, Argentina).
- Dr. Lauro Zabala (Universidad Autónoma Metropolitana, México).

Equipo técnico de producción editorial

- Dra. María Lucía Tamagnini- Secretaria editorial, gestora y editora técnica OJS (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina).
- Tec. / Prof. Valentina Goldraj - Corrección de estilo (Editorial de la Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina).
- Tec. Marina Fernández - Diseño y maquetación (Editorial de la Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina).
- Lic. Florencia del Río - Diseño y maquetación (Editorial de la Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina).

COMITÉ EVALUADOR/REFERATO N°11

- Dr. Gustavo Aprea (Universidad Nacional de las Artes / Universidad de Buenos Aires, Argentina).
- Dr. Agustín Berti (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina).
- Lic. Alicia Cáceres (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina).
- Lic. Cecilia Carril (Universidad Nacional del Litoral, Argentina).
- Dra. Anabella Castro Avelleyra (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - CONICET/ Universidad de Buenos Aires, Argentina).
- Dra. Regina Cellino (Universidad Nacional de Rosario, Argentina).
- Mgtr. Pedro Klimovsky (Universidad Nacional de Villa María, Argentina).
- Dra. Ana Laura Lusnich (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - CONICET/ Universidad de Buenos Aires, Argentina).
- Mgtr. Mariné Nicola (Universidad Nacional del Litoral, Argentina).
- Dra. Andrea Molfetta (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - CONICET / Universidad de Buenos Aires, Argentina).
- Dr. Juan Manuel Padrón (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - CONICET/ Universidad Nacional del Centro, Argentina).
- Dra. María Paulinelli (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina).
- Dra. Sandra Savoini (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina).
- Dr. Exequiel Svetliza (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - CONICET/ Universidad Nacional de Tucumán, Argentina).
- Dra. Jimena Trombetta (Universidad de Buenos Aires, Argentina)
- Dr. Mariano Veliz (Universidad de Buenos Aires, Argentina).
- Dra. Ximena Triquell (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina).
- Dr. Lior Zylberman (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - CONICET/ Universidad Tres de Febrero/Universidad de Buenos Aires, Argentina).

AUTORIDADES

Universidad Nacional de Córdoba (UNC)

Rector: Mgter. Jhon Boretto

Vicerrectora: Mgter. Mariela Marchisio

Facultad de Artes UNC

Decana: Mgter. Ana Mohaded

Vicedecano: Lic. Federico Sammartino

Departamento de Cine y Televisión, FA, UNC

Director Disciplinar: Lic. Gustavo Alcaraz

EdFA - Editorial de la Facultad de Artes, UNC

Directora: Lic. Carina Cagnolo

DIRECCIÓN POSTAL

Departamento de Cine y TV | Facultad de Artes | Universidad Nacional de Córdoba
Pabellón México, Ciudad Universitaria (5000), Córdoba, Argentina

DIRECCIÓN ELECTRÓNICA

MAIL: tomaunocine@artes.unc.edu.ar

WEB: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/>

FACEBOOK: <https://www.facebook.com/tomaunounc>

MAIL DEPTO. DE CINE Y TV: cinetv@artes.unc.edu.ar

ÍNDICES Y BASES DE DATOS

Toma Uno ha sido evaluada e indexada en las siguientes bases de datos internacionales: [Latindex \(Catálogo 2.0\)](#); [REDIB](#); [Núcleo Básico](#); [MIAR](#); [CORE](#); [BASE](#); [PKP Index](#); [DRJI](#); [I2OR](#); [MIAR](#); [revistasaa.net](#); [Latinoamericana revistas](#); [DARDO](#); [ROAD](#); [CiteFactor](#); [EuroPub](#); [JournalTOCs](#); [LatinREV](#); [Sherpa-Romeo](#); [Malena](#), entre otras.

IMPORTANTE

Las opiniones expuestas en los artículos firmados son responsabilidad de los autores y por lo tanto no expresan necesariamente el pensamiento de los editores o de las autoridades, del Dpto. de Cine y TV, de la Facultad de Artes, ni de la Universidad Nacional de Córdoba. Todos los artículos recibidos a través de convocatoria abierta han sido sometidos a un proceso de evaluación de pares a través del sistema de doble referato ciego. Los artículos a pedido se señalan en los encabezados correspondientes.

LICENCIA

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución - NoComercial - SinDerivadas 2.5 Argentina. (CC BY-NC-ND 2.5).

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>



Toma Uno |

Departamento de Cine y TV | Facultad de Artes | Universidad Nacional de Córdoba.

Edición Anual

I.S.S.N (Versión Impresa): 2313-9692

I.S.S.N (Versión Electrónica): 2250-4524

EdFA Editorial de la
Facultad de Artes

09 *Editorial #11: (1983-2023) 40 años de un paradigma irrevocable: imágenes, imaginarios y narrativas de la democracia en cine y artes audiovisuales*

Cristina Andrea Siragusa

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

PENSAR CINE

15 *Memorias de la postdictadura: algunos registros audiovisuales oficiales, amenazados y preservados*

Maximiliano de la Puente, Matías Scheinig

Universidad de Buenos Aires, Argentina

HACER CINE

33 *Tramas entre la serie documental “La misma tierra. Bolivianos en Argentina (1986)” y la política en el inicio de la democracia: memoria, representaciones y fronteras*

Ana Inés Echenique, Paola Vargas

Universidad Nacional de Salta, Argentina

47 *Retrospectivas del cine platense: estética y política en tres obras de la vieja Escuela*

Juan M. Velis

Universidad Nacional de La Plata, Argentina

65 *El pulso de una época. Redes militantes y afectivas para un cine hecho por mujeres (Argentina, 1988)*

Marcela Visconti

Universidad de Buenos Aires, Argentina

83 *Mirar el pasado para entender el presente: abordaje subjetivo sobre un proceso democrático en “Crónica de un sueño” (Viñoles y Togni, 2005)*

Francesca Cassariego

Universidad de la República, Uruguay

RESEÑAS DE PUBLICACIONES

103 *Pensar “con el cine” una vez más: tercer libro del equipo de Cine, política y derechos humanos (2021)*

Ximena Triquell

107 *Nuevas perspectivas en la historiografía del cine argentino: una mirada sobre las experiencias audiovisuales regionales*

Reseña del libro *Cines regionales en cruce* (2022)

Paola Solá

111 Resonancias

Reseña del libro *Vídeo boliviano de los '80: experiencias y memorias de una década pendiente en la ciudad de La Paz* (2020)

Corina Ilardo

RESEÑAS DE PELÍCULAS**117 Fotografías rebeladas. Reseña del filme**

Reseña del filme *(Des)Aparecer* (Piotr Cieplak, 2023, Inglaterra/Argentina)

Agustín Vallejo

121 Argentina. 1985 o volver a la melancolía

Reseña del filme *Argentina, 1985* (Santiago Mitre, 2022, Argentina)

Iván Zagaib

125 Crónicas de un vaciamiento

Reseña de la película *Memorias del saqueo* (Pino Solanas, 2004, Argentina)

Caleb Calvo

EXPERIENCIAS**131 UN CINE PEQUEÑO CON MUCHA GENTE ADENTRO. Sobre las películas de Ana Mohaded**

Ana Paula Compagnucci, Ana Mohaded

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Editorial #11. (1983-2023) 40 años de un paradigma irrevocable: imágenes, imaginarios y narrativas de la democracia en cine y artes audiovisuales

Cristina-Andrea Siragusa

Universidad Nacional de Córdoba
Universidad Nacional de Villa María
Córdoba, Argentina

sirugasasociologia@yahoo.com.ar

 [0000-0001-6986-9466](https://orcid.org/0000-0001-6986-9466)

 <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s22504524/twldbnni3>

 <https://doi.org/10.55442/tomauno.n11.2023.42891>

Resumen

En este número la Editorial de *Toma Uno* instala la rememoración como un acto ético-estético y político desde el cual posicionarse ante el efecto-efeméride que representan los 40 años del retorno y la consolidación de la democracia en Argentina. En tiempos de redefiniciones en torno al sentido y la orientación de las formas de gobierno y de las prácticas colectivas acerca de lo público, *Toma Uno* establece una posición en el debate.

Palabras Clave

nota editorial,
democracia

TOMA UNO, N° 11, 2023 - <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/>

ISSN 2313-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico)

[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-Sin Derivadas 2.5 Argentina](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/argentina/)



EdFA Editorial de la
Facultad de Artes



Universidad
Nacional
de Córdoba

Abstract

Key words

editorial note,
democracy

In this issue, the Editorial of *Toma Uno* installs remembrance as an ethical-aesthetic and political act from which to position oneself in the face of the ephemeridic effect represented by the 40 years since the return and consolidation of democracy in Argentina. In times of re-definitions about the meaning and orientation of the forms of government and collective practices regarding the public, *Toma Uno* establishes a position in the debate.

Este número de *Toma Uno* se encuentra atravesado por la rememoración (y la celebración) de ese entramado de acciones, voluntades y movimientos colectivos que permitieron construir un marco institucional para dotar de sentido y proyección a una forma, no solo de gobierno, sino también, y fundamentalmente, de vida en democracia. Paradójicamente, el proceso de convocatoria y edición de la revista se insertó en un tiempo político, en Argentina, que podríamos calificar al menos de “extraño” dado que diversos espacios políticos enunciaron y pusieron en circulación discursos críticos y mordaces sobre las formas democráticas, instalando definiciones sobre lo público, los modelos de Estado y la interrelación entre actores sociales y formas subjetivas, por ejemplo, que se ubicaron desde un antagonismo negacionista de los acontecimientos que se desplegaron durante la última dictadura militar en nuestro país.

Esas posiciones, instaladas desde los bordes de la democracia, enturbian el reconocimiento de ese acto tan sentido, sensible y poderoso que representó, a lo largo de cuatro décadas, la recuperación y el sostenimiento de formas políticas que albergaron en el espacio público el diálogo, la disputa y el encuentro de diversas prácticas y subjetividades más allá de las crisis sociales, políticas, económicas y culturales que hemos atravesado como sociedad. Como propone Rosanvallón (2007), “la historia de las democracias reales es indisociable de una tensión y un cuestionamiento permanente” (p. 23), por lo que *Toma Uno* estableció desde el inicio una posición frente a los “40 años”: este eje contenía (y contiene) una postura que asume el carácter irrevocable del paradigma “desde el que” y “en el cual” pensar la vida política e institucional en los actuales escenarios donde las artes audiovisuales y el cine se ponen en movimiento, se materializan y circulan.

A modo de recordatorio y de gesto político: *Toma Uno* es una publicación académica electrónica de acceso abierto que integra la Editorial de la Facultad de Artes y es coordinada por el Departamento de Cine y TV de la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina). *Toma Uno* se instala, entonces, como un proyecto editorial de uno de los espacios académicos de la Facultad que fue duramente afectado por la acción de la última dictadura militar –una acción de violencia política-estatal que representó la persecución, el secuestro, la muerte y la desaparición de parte de nuestra comunidad educativa en los años setenta– y que estuvo cerrado institucionalmente por años. Esta revista no existiría si no se hubiera alcanzado la madurez político-institucional en democracia en nuestro país y en nuestra Universidad pública. Es por eso que se vuelve imprescindible recordar mirando, no solo hacia atrás, sino hacia el futuro.

En esta edición, las lecturas sobre los “40 años” han habilitado el retorno, en particular, de las prácticas y los procesos audiovisuales y cinematográficos, de las experiencias tal vez no tan conocidas en la historia de las artes audiovisuales en nuestro país y en países limítrofes, y de la generación de espacios de construcción colectiva que hicieron posible la configuración de entramados que reconstruyeron reticularmente los vínculos dentro de las instituciones para proyectarse en el tiempo. En las secciones “Pensar cine” y “Hacer cine” se instalan potentes ejercicios de memoria; las reseñas de libros y de películas recuperan parte de la producción cultural de nuestra contemporaneidad para ponerla en diálogo y en contexto; y, en particular, en “Experiencias”, se instala una conversación para repensar el cine de Córdoba desde una perspectiva de creación que resulta central para poner

en común imaginarios, narrativas e imágenes que cruzan una época y también al espacio propio del Departamento de Cine y TV de nuestra Facultad.

Este número asume la potencia del presente para establecer un lugar indispensable desde el cual introducir voces y miradas en las que fluyen y se intersectan los sentidos y los imperativos de la democracia en clave contemporánea.

Lxs invitamos a leerlo.

Bibliografía

Rosanvallón, P. (2007). *La Contrademocracia. La política en la era de la desconfianza*. Buenos Aires: Manantial.

Biografía

Cristina Andrea Siragusa

Licenciada en Comunicación Social, Magister en Ciencias Sociales y Doctora en Semiótica. Docente universitaria e investigadora por la Universidad Nacional de Córdoba. Dirige e integra equipos de investigación que abordan el estudio de producciones audiovisuales de la cinematografía regional con énfasis en el territorio de Córdoba.

Cómo citar este artículo:

Siragusa, C. (2023). Editorial #11. (1983-2023) 40 años de un paradigma irrevocable: imágenes, imaginarios y narrativas de la democracia en cine y artes audiovisuales. *TOMA UNO*, (11). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/42891/version/46790>.





PENSARCINE

Memorias de la postdictadura: algunos registros audiovisuales oficiales, amenazados y preservados

Post-dictatorship memories: some official, threatened, and preserved audiovisual records

Maximiliano de la Puente

Universidad de Buenos Aires
Facultad de Ciencias Sociales
Buenos Aires, Argentina
maxidelapuente@gmail.com

Matías Scheinig

Universidad de Buenos Aires
Facultad de Ciencias Sociales
Buenos Aires, Argentina
matias.scheinig@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-2645-8867>

 <https://doi.org/10.55442/tomauno.n11.2023.42860>

 <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s22504524/vq9ingj8s>

Resumen

Diferentes son las enunciaciones y convocatorias recientes a pensar y dar cuenta de los cuarenta años de democracia ininterrumpida. Es lógico por el carácter traumático que tuvo en Argentina la dictadura cívico-militar y su saldo de treinta mil personas detenidas desaparecidas. La Argentina postdictatorial y democrática ha podido construir un entramado de discursos sociales con una fuerte interpelación a dinámicas de memorias.

Palabras Clave

Cine, Memorias,
Dictadura,
Democracia,
Transición

Recibido: 26/06/2023 - Aceptado: 07/09/2023

TOMA UNO, N° 11, 2023 - <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/>

ISSN 2313-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico)

[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-Sin Derivadas 2.5 Argentina](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)



EdFA
Editorial de la
Facultad de Artes



El cine ha hecho una contribución sustantiva en estos procesos. Sostenemos aquí la importancia del cine y el video en relación a la historia como vía para abordar los testimonios sobre los crímenes de la dictadura y a los procedimientos de memorias durante estos cuarenta años de democracia. En el presente trabajo desarrollaremos el análisis de tres audiovisuales –la ficción *La historia oficial*; el documental *Juan, como si nada hubiera sucedido*; y los registros de ATC del Juicio a las Juntas y sus derivaciones– de la etapa democrática, como un gran arco de cuarenta años, donde la evocación a la transición postdictatorial provoca algunos sentidos que merecen seguir siendo pensados desde tres ejes: la representación, el documento y la acción política.

Key words

Cinema,
Memories,
Dictatorship,
Democracy,
Transition

Abstract

Recent statements and calls to think about and account for the 40 years of uninterrupted democracy are different. This is logical given the traumatic nature of the civil-military dictatorship in Argentina and its toll of 30,000 disappeared detainees. Post-dictatorial and democratic Argentina has been able to construct a network of social discourses with a strong interpellation of memory dynamics. Cinema has made a substantive contribution to these processes. We argue here the importance of film and video concerning history as a way of approaching the testimonies about the crimes of the dictatorship and the procedures of memory during these 40 years of democracy. In this paper we will develop the analysis of three audiovisuals –the fiction *La Historia Oficial*; the documentary *Juan, como si nada hubiera sucedido*; and ATC's recordings of the Trial of the Juntas and its derivations– from the democratic stage, as a great arc of 40 years, where the evocation of the post-dictatorial transition provokes some meanings that deserve to continue to be thought from three axes: representation, document, and political action.

Dictadura, postdictadura, democracia y sus cuarenta años ininterrumpidos

Diferentes son las enunciaciones y convocatorias recientes a pensar y dar cuenta de los cuarenta años de democracia ininterrumpida. Es lógico por el carácter traumático que tuvo en Argentina la dictadura cívico-militar y su saldo de treinta mil personas detenidas desaparecidas. En estos cuarenta años hubo una historia compleja que se fue desarrollando hasta llegar a nuestros días y fundamentalmente hubo múltiples memorias que emergieron y se focalizaron en determinados hechos y sentidos. La Argentina postdictatorial y democrática ha podido construir un entramado de discursos sociales con una fuerte interpelación a dinámicas de memorias. El cine ha hecho una contribución sustantiva en estos procesos.

En el año 2015, se publica en formato libro la tesis doctoral de Gustavo Aprea (2015) con el título *Documental, testimonios y memorias. Miradas sobre el pasado militante*. En una de sus primeras páginas expone una de las ideas principales, posibles en aquel contexto:

De esta manera los medios masivos de comunicación –en especial los que trabajan con lenguajes audiovisuales como el cine– conforman la modalidad dominante para el conocimiento y la difusión del pasado en las sociedades contemporáneas. En nuestro días, la memoria mediática cobra cada vez más importancia y ocupa parte del espacio que tuvieron otras formas de reconstrucción del pasado como las tradiciones orales, el sistema escolar o la propia historia académica como conformadora de identidades nacionales (p. 25).

Dando continuidad a esta idea de Aprea, se reconoce la importancia del cine y el video en relación al conocimiento y la difusión de los testimonios sobre el genocidio perpetrado por la dictadura. Las producciones y realizaciones fundamentalmente, y también los abordajes analíticos de las memorias mediáticas, adquieren hoy relevancia no solo por el hito de los cuarenta años de democracia ininterrumpida, sino por la urgencia de continuar fortaleciendo el pacto democrático de convivencia pacífica, que podemos traducir en el *Nunca más* al terrorismo de Estado.

Las dimensiones analíticas del audiovisual: la representación, el documento y la acción política

La realización audiovisual en sus tradiciones modernas, sea cine o video tanto de ficción como documental, tiene un lugar destacado entre las formas de representar y narrar la historia. Esta tradición está ligada al aspecto formal, lo que hace al lenguaje cinematográfico y su capacidad de ser un discurso social que comunica explicaciones, interpretaciones y definiciones sobre aspectos del devenir, a partir de un procedimiento de selección para reorganizar instancias de la realidad. Este procedimiento selectivo, que se constituye como una mediación con el pasado, define al cine como un arte de representación en el presente de la historia acontecida en el tiempo pretérito. Aquí recuperamos aquella categoría de Raymond Williams, según la cual la tradición selectiva es una “versión intencionalmente selectiva

de un pasado configurativo y un presente preconfigurado, que resulta entonces poderosamente operativo dentro del proceso de definición e identificación cultural y social” (Velleggia, 2010, p. 65).

Asimismo, el cine puede ser abordado y analizado como documento propio de un momento histórico. El documental, con sus imágenes y sus testimonios, también es parte del momento histórico en el que se está realizando; es un contenido de ese continente más amplio que es el flujo de la historia misma que lo atraviesa. Entonces, el documental es ese momento destellante que deviene memoria y que recorta algún proceso histórico, un hecho o algunos pocos participantes de este. Marc Ferro (1972) habla de “evidencias” de la realidad histórica.

El tercer aspecto determinante por encima de su carácter de representación y documento es el que destacamos aquí como su dimensión política. Las cámaras de cine y video han sido utilizadas muchas veces como herramientas por su potencialidad de intervención en la realidad a la que pertenecen. Las películas tienen la capacidad de generar polémicas y develar sentidos ocultos de la verdad, pueden ser tomadas como fuente académica o prueba judicial, pueden convocar y contribuir a la formación y organización política –obviamente de sus colectivos de realización y también como máxima aspiración al público–, buscando transformar al espectador en un militante o en una persona con conciencia social. En la Argentina, particularmente, hay muchas trayectorias importantes sobre este tipo de acción audiovisual que se ha denominado de diferentes maneras según su inserción, su campo de acción y su momento de desarrollo: “Nuevo Cine Latinoamericano”, “Cine Político”, “Cine Militante”, “Tercer Cine”, “Cine Piquetero” y “Cine Comunitario”, entre otras. Podríamos circunscribir el período mítico de este tipo de “acción documentalista” (Scheinig, 2023, p. 19) a la década del sesenta y parte del setenta, hasta el golpe financiero, oligárquico y militar del 24 de marzo de 1976. Muchos señalan a *Tire Dié* (Birri, 1960) como el inicio de esta clase de cine documental. Sus influencias determinantes en tanto film no deben hacernos perder de vista que era parte de una expresión que también se hacía palabra en tanto manifiesto¹. Los documentales de ese período, tanto en Argentina como en América Latina, tomaban posición no solo por sí mismos, sino por este tipo de textos que expresaban una declaración de principios por parte del colectivo de realización. Las características principales de este tipo de documentales eran su impronta contrahegemónica, contrainformativa y revolucionaria.

En la década del sesenta y parte del setenta, la realización fue en muchos momentos clandestina, pues estaba en peligro por el acecho de las fuerzas represivas. Y luego su circulación tampoco era tradicional, se apartaba de las grandes salas comerciales de exhibición para circular en diferentes espacios donde

1 Los manifiestos fueron declaraciones y posicionamientos muy habituales en décadas pasadas, en diferentes países de Latinoamérica, que exponían la posición política del colectivo de realización frente a la realidad social, denunciando las opresiones y señalando un camino de transformación. Destacamos aquí: Manifiesto de Santa Fé (Fernando Birri, 1964); Hacia un tercer cine (Cine Liberación, 1969); Por un cine imperfecto (Julio García Espinoza, 1969); Manifiesto del Cinema Novo (Glauber Rocha, 1970); Manifiesto político: los cineastas chilenos y el gobierno popular (1971); Declaración del Grupo Cine de la Base (1973); Problemas de la forma y el contenido en el cine revolucionario (Grupo Ukamau, 1978).

la construcción de sentido era política y organizativa: sindicatos, locales partidarios y centros culturales o sociales. Las proyecciones se interrumpían para impulsar la discusión, el debate y la organización para la acción. El ejemplo más citado es *La Hora de los Hornos*, obra monumental de Solanas y Getino (1968) que se exhibía en partes. En esas separaciones, las placas orientaban el momento para la discusión y la agitación de acciones políticas.

En los siete años del horror vivido por el accionar represivo que la dictadura cívico-militar perpetró, se impuso un régimen ilegal que suspendió la democracia y el Estado de derecho, y sostuvo la implementación de un modelo económico liberal a fuerza de un plan sistemático de represión que implicó una red institucional de secuestros y desaparición en Centros Clandestinos de Detención, Tortura y Exterminio (CCDTyE). Entre los treinta mil detenidos desaparecidos, el cine también estuvo atravesado por estas prácticas del genocidio. Los cineastas Raymundo Gleyzer, Pablo Szir, Jorge Cedrón y Enrique Juárez son víctimas directas del secuestro, la desaparición y el asesinato. Así, la realización de cine político se vio directamente perseguida e interrumpida. Luego, con la recuperación de la democracia el 10 de diciembre de 1983, el camino de la reconstrucción de las manifestaciones sociales tuvo avances y retrocesos. El cine no fue ajeno a estos vaivenes transicionales.

En el presente trabajo desarrollaremos el análisis de tres audiovisuales –la ficción *La historia oficial*; el documental *Juan, como si nada hubiera sucedido*; y los registros de ATC del Juicio a las Juntas y sus derivaciones– de la etapa democrática, como un gran arco de cuarenta años, donde la evocación a la transición postdictatorial provoca algunos sentidos que merecen seguir siendo pensados desde esos tres ejes recientemente abordados: la representación, el documento y la acción política.

La recuperación del sistema democrático y sus transiciones

El cine y video documental de aquellos años es definido en un marco de transicionalidad (Margulis, 2020, p. 12) entre dictadura y democracia formal. Por un lado, la transición fue institucional, pero atravesada por múltiples conflictos ya que todos los responsables del genocidio seguían en actividad, salvo sus comandantes. Fueron muchas las tensiones en relación a los hechos y sus relatos: los decretos de Alfonsín, apenas asumido, de juzgamiento a las cúpulas militares y guerrilleras; la “Teoría de los dos demonios” en el prólogo del libro *Nunca más* o en la alocución del ministro Antonio Tróccoli, en el programa de televisión homónimo; las tensiones acerca de las posibles formas de juzgamiento: la autodepuración militar, una bicameral y la Cámara Federal; los alzamientos “carapintadas” y finalmente las leyes de Obediencia Debida y Punto Final. Es necesario preguntarnos entonces acerca del tipo de transición que se piensa al evocar este momento histórico, ya que se sabía de dónde se provenía –o al menos una parte de la sociedad lo sabía según lo que se representaba en los relatos de la época–, con las mayorías mirando hacia el pasado a medida que avanzaban las acciones de memoria. Lo que no se sabía era hacia dónde conducía esa transición. En términos cinematográficos también hubo una transición hacia otro estilo y lenguaje que se volcaba a lo testimonial, donde la palabra era protagonista. Esos cambios cinematográficos se insertaban en la

transición tecnológica del filmico al video que comenzaba a acontecer y que tendría su impacto definitivo años después.

Luego de recuperada la democracia en la Argentina en el año 1983, la práctica audiovisual ha sido fundamental en los procesos de construcción de memorias y de identidades vinculadas al campo de los derechos humanos. Las realizaciones audiovisuales son parte del entramado discursivo de circulación pública que va construyendo una de las memorias colectivas, en este caso, la vinculada directamente con la historia reciente. Pero era tan reciente aquella historia trágica que la construcción aún estaba realizándose y tanto las instituciones como los sectores involucrados disputaron los sentidos de esa memoria social. Hay una línea, la que comienza siendo dominante, que es la que gira en torno a la figura del *Nunca más* –inscripción de consenso que perdura–, pero que en su revés traía consigo una impronta propia del gobierno radical que giraba en torno a la idea de los “dos demonios”. El mensaje del gobierno triunfante, que constituyó la salida de la dictadura hacia la apertura democrática, señalaba una igual responsabilidad entre los aparatos represivos del Estado y las organizaciones guerrilleras: “el terror que provenía de la extrema derecha y de la extrema izquierda”² (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas, 1984). Entre estos dos sectores se ubicaría la sociedad, en el medio de este enfrentamiento, atrapada por esas dos violencias, según el prólogo del *Informe Nunca Más*. En este contexto, el alfonsinismo representaría políticamente a esa sociedad a la que le daría respuestas, garantizando “la vida y la paz” –eslógan de campaña del partido radical–, y se enfocaría fundamentalmente en el funcionamiento de los poderes y las instituciones de la república. Pues bien, esa trama discursiva que intentaba ser pilar de la identidad nacional en el marco de la transición a la democracia, desde donde construir una memoria colectiva del pasado, escamoteaba hechos. A continuación, analizaremos algunos aspectos acerca de las realizaciones audiovisuales vinculadas a este contexto político.

La historia oficial

Si se reduce la noción de éxito a la taquilla y a los premios obtenidos, podríamos afirmar que la película más exitosa de la década de los ochenta ha sido la ficción *La historia oficial*, dirigida por Luis Puenzo (1985). Con estos parámetros, el éxito sería una unidad de medida y consagración propia de la industria. La cantidad de público que asistió a las salas cinematográficas –1.700.000 espectadores–, además de la obtención del máximo reconocimiento de la industria cinematográfica comercial made in Hollywood, a través del Óscar de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas a la Mejor Película Extranjera, dan cuenta de la notoriedad del film. Así también los premios obtenidos en los festivales de Toronto, Chicago, Nueva York, Moscú y La Habana, la posicionaron en un lugar privilegiado en tanto discurso

² Así comienza el prólogo del *Informe Nunca Más*, a partir de la investigación realizada por la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas. Previamente, los dos terrores, esos dos enunciados, habían sido publicados oficialmente por el propio presidente Raúl Alfonsín, el 13 de diciembre de 1983, apenas asumido con los decretos 157 (que instaba a la persecución penal a líderes de las organizaciones guerrilleras) y 158 (que instaba al enjuiciamiento ante el Consejo Supremo de los integrantes de las Juntas).

público que revisaba y aportaba algunos sentidos legitimantes acerca de la dictadura recientemente superada. Esta trayectoria iluminada por la marquesina internacional la ubicó dentro del grupo de cine hegemónico de la época. Lógicamente, lo primero que nos resuena es su título: *La historia oficial*, una consigna narrativa sobre los hechos del pasado reciente. Lo que narra la película estrenada el 3 de abril de 1985 era coincidente con los discursos que institucionalmente se estaban intentando imponer. Entre los elementos propios de este film hay evidencias explícitas, huellas más sutiles y ausencias no abordadas, excluidas por lo tanto de esta representación de la historia sobre la dictadura y su transición democrática. El conflicto central que desarrolla esta película es la búsqueda de la verdad sobre los orígenes y la identidad de una niña. La búsqueda la realiza su madre adoptiva, Alicia –protagonizada por Norma Aleandro–. Pero además también era buscada, en paralelo, por su abuela, una integrante de Abuelas de Plaza de Mayo. La niña es hija de desaparecidxs, apropiada y ubicada en una familia de clase media con vínculos directos con integrantes de la dictadura, y, por lo tanto, nieta de una Abuela de pañuelo blanco. Los personajes principales son *lxs* dos integrantes del matrimonio tradicional. Alicia, profesora de Historia en un colegio secundario, es quien atraviesa la transformación de carácter, de no saber y no entender su situación personal-familiar ni su inserción en un sector social comprometido con los crímenes. A medida que avanza el camino narrativo de la revelación, Alicia se enfrenta con su esposo, quien ocultó desde siempre la verdad por ser responsable de la adopción y el registro ilegal. La búsqueda de verdad es el mayor valor de los personajes femeninos: madre adoptiva, abuela y niña. El otro personaje principal es Roberto –interpretado por Héctor Alterio–, hombre, esposo y gerente de una empresa donde confluyen un general y un norteamericano “amigote” del poder y de los dólares; a partir de estos vínculos, Roberto logra que le entreguen a una niña, hija de desaparecidxs. Por supuesto, el tercer personaje de esta familia es la niña, Gaby –protagonizada por Analía Castro– quien, como venimos señalando, había sido víctima del secuestro y la apropiación por parte de la dictadura, así como del cambio de identidad para borrar su origen e imponerle uno falso al integrarla a una familia de clase media alta beneficiaria de los hechos de la dictadura. Otro personaje fundamental es la abuela biológica, Sara –interpretada por Chela Ruiz–, quien busca incesantemente a su nieta, la descubre en manos de este matrimonio y decide ser la reveladora de la verdad ante la docente. La película es un abordaje ficcional realista del horror de la época reciente que representa a la mayoría de la sociedad como ignorante, pues no sabía supuestamente lo que había acontecido y por lo tanto era una indiferente e inocente espectadora (Prividera, 2014, p. 34).

Tal como sostiene Ramiro Manduca (2022):

Justamente la categorización de la sociedad como inocente es otro de los axiomas que se le endilgará a los postulados que, con intensidades diversas, se impulsaron desde el gobierno democrático. Al demonio, la impiedad y la violencia se le oponían la democracia, las instituciones, la ética, por lo tanto, la necesidad de un nuevo comienzo. Esa sociedad inocente era la condición de posibilidad para una vuelta de página superadora de lo pretérito (p. 4).

Esa “inocencia” es la conclusión resultante de los dos enunciados propios de la “Teoría de los dos demonios”. Se trataba de una mayoría inocente atrapada por las extremas derecha e izquierda. El personaje de Alicia, una profesora que

se dedicaba a enseñar la historia del siglo XIX y que, en un principio, sostenía posiciones tradicionales y castigaba a sus curiosos estudiantes revisionistas, termina descubriendo los engaños de su esposo y de a poco va abriendo sus ojos ante la realidad que comienza a mostrarse. Ve las marchas de los organismos de derechos humanos, lee las solicitadas de los familiares de las víctimas y descubre que había sido engañada y que ignoraba la historia reciente.

Por último, destacamos al personaje de Ana –interpretado por Chunchuna Villafañe–, la amiga de la juventud de Alicia. Ella es una mujer exiliada que regresa y se convierte en la ladera confidente, ayudando al camino de transformación de Alicia. Ana se enfrenta a Roberto. La escenificación del conflicto entre ellxs sucede en un espacio poco concurrido, un tanto oscuro: las cocheras subterráneas de las oficinas de la empresa del hombre. El varón apropiador y socio de militares es desafiado por Ana, exiliada y novia de Pedro, un detenido desaparecido. Ella le grita su sospecha: fue, precisamente, Roberto quien la había denunciado y provocado su secuestro. Pero también dice que Pedro y él “eran iguales, las dos caras de la misma moneda”. Ese señalamiento es el que clausura los múltiples sentidos posibles, los diversos caminos de las memorias de las víctimas, asentando férreamente el relato de la historia oficial. Se exponen así las dos caras, los “dos demonios”, las dos campanas y, en el medio, una sociedad ingenua. Por eso el conflicto principalmente abordado es el de una bebé apropiada, un delito de lesa humanidad; un hecho de semejante atrocidad que, al mismo tiempo, tiene la capacidad de sensibilizar a esa parte de la sociedad “inocente” que nada sabía de los crímenes que la dictadura cívico-militar desplegó durante esos años. En esta escena de enfrentamiento, quien no figura es Alicia, ya que en la contienda entran en disputa dos posiciones del “saber”; en cambio, ella representa el lugar del “no saber”. Sin embargo:

En realidad, no es que Alicia “nunca supo nada”. El personaje de Alicia es una encarnación perfecta de la complicidad social como negación: hace como que no sabe, prefiere no pensar, pasa por alto los indicios, les resta importancia, hace la vista gorda, en resumen, se desentiende (Visconti, 2014, p. 6).

El rol de Alicia traza el arco narrativo central de la película, pues representa el “no saber” (o el “no querer saber”) social, en transición hacia el “querer saber” o el “buscar saber”, como parte de dar vuelta la página, como una suerte de adelanto del “punto final” y la “obediencia debida”. Se sabía algo, pero no se indagaba. La legitimación del “no te metás” es la antesala de la conclusión a la que llega la fórmula de la “Teoría de los dos demonios”, que circulaba como relato oficial posible en ese momento histórico y constituía el surco de la transición postdictatorial.

Juan, como si nada hubiera sucedido

Así como *La historia oficial* fue la película de ficción canonizada en aquella década transicional, resulta fundamental recuperar aquí el documental más trascendente que se realizó en aquellos años y tal vez en los cuarenta años de democracia ininterrumpida: *Juan, como si nada hubiera sucedido*. Esta película dirigida por Carlos Echeverría (1987) se terminó de realizar en 1987, justo cuando

estaba sancionándose la Ley 23492 de “Punto Final”³. Precisamente, las últimas imágenes del documental muestran las marchas contra esas políticas oficiales que buscaban cerrar la etapa de los juicios. Un final narrativo, con un intento de “punto final” político-institucional. Tal como señala Paola Margulis (2009), es importante destacar que este largometraje documental es el resultado del trabajo de Tesis Final de los estudios que el realizador patagónico llevó adelante a principios de los años ochenta en la Universidad de Televisión y Cine de Munich, en Alemania (p. 2). Esta película fue estrenada marginalmente en el Canal 10 de Tucumán. Las amenazas recibidas por aquel estreno interrumpieron su circulación. Recién a partir de los gobiernos de Néstor Kirchner y Cristina Fernández de Kirchner, en el siglo XXI, el film volvió a proyectarse pública y masivamente, ya en otro contexto histórico, debido a los cambios en las políticas públicas de derechos humanos que implicaron la revisión del pasado reciente del país. Por esos años, el documental se exhibió en el ciclo *Ficciones de lo real* de la televisión pública y en el Canal Encuentro, una emisora pública, educativa y cultural del Estado argentino. Por lo tanto, si la ficción de Puenzo fue el lado visible del discurso cinematográfico en el proceso de construcción de relatos sociales sobre el pasado, este documental fue su otro lado, el invisibilizado en ese momento. Es el miedo un factor que se invoca y representa cuando se da cuenta de la década del ochenta, un sentimiento que se extendía como consecuencia del terror tan próximo a esos años. La dictadura había finalizado formalmente el 10 de diciembre de 1983, pero muchos de sus resortes institucionales seguían vigentes y activos. Era posible caminar por la calle y cruzarse con cualquiera de los genocidas, la mayoría de ellos aún en actividad tanto en las Fuerzas Armadas como en las policiales y en los servicios de inteligencia. Aquel miedo, representado también en películas, podía ser una explicación de los límites autoimpuestos en muchos casos. Sin embargo, si justamente algo podemos encontrar en el documental de Echeverría es la valentía que el protagonista encarna durante su investigación periodística documental. Esteban Buch recorre diferentes dependencias y locaciones, tanto de Bariloche como de Buenos Aires, buscando información sobre Juan Marcos Hermann, un detenido desaparecido de aquella ciudad del sur, alrededor de cuya figura se articula el film. Esta investigación lo lleva a rastrear la verdad en quienes han sido testigos directos: por un lado, al increpar con preguntas y repreguntas a los militares integrantes de la dictadura en la zona donde fue desaparecido Juan, y también a través de sus amigos y allegados más cercanos, con quienes había ido a estudiar la carrera de Derecho a la capital del país. El documental de Echeverría se vale de recursos análogos a los de la investigación periodística, con una referencia insoslayable al libro del periodista y escritor Rodolfo Walsh, *Operación Masacre* (Margulis, 2009; Sebastián, 2016). Apela además a procedimientos propios del género, más específicamente del policial negro, en la búsqueda de la reconstrucción sobre qué fue realmente lo que ocurrió con Juan Marcos Hermann, en la medida en que la película “presenta a este personaje-detective que se desplaza por el entretejido del mundo histórico siguiendo pistas y contrastando declaraciones, sirviéndose para ello de las herramientas propias de

3 Esta ley, promulgada el 24 de diciembre de 1986, determinó la caducidad de las acciones penales contra los represores que actuaron durante la dictadura militar –responsables de haber cometido el delito de desaparición forzada de personas–, que no hubieran sido llamados a declarar antes de los sesenta días corridos a partir de la fecha de puesta en vigencia de esta.

su profesión periodística” (Margulis, 2009, p. 5). En el documental, Echeverría - a través del periodista investigador Esteban Buch - confrontó a los responsables militares mediante entrevistas: al exgeneral Néstor Rubén Castelli, interventor federal de facto de la provincia de Río Negro en aquel momento; al exteniente coronel Fernando Zárraga, una figura central de la represión en Bariloche; y al exteniente coronel Miguel Isturiz, cuyo auto fue visto en las inmediaciones de la casa de Hermann la noche de su desaparición. En muchas secuencias se pueden ver en el documental las reacciones prepotentes y cargadas de violencia simbólica por parte de los militares, que se rehusaban a contestar directamente o lo hacían de manera evasiva, confrontando al periodista para exigir el fin de la entrevista. También incurrían, en algunos casos, en declaraciones *off the record*, cuando creían que no estaban siendo filmados. El director utilizó la “cámara oculta” como recurso para resolver lo impensable en esos años de transición y así intentar desocultar sentidos clausurados. No obstante, todo quedaba plasmado en las cámaras. Nos encontramos en esos momentos ante secuencias “desprolijas” en su puesta en escena, mal encuadradas y pobremente iluminadas, en donde lo que importa es el registro “en vivo”, esto es, una impactante impresión de realidad testimonial, única en el contexto de realización de la película, en la medida en que aún los represores seguían en actividad. El espectador tiene entonces la certeza de que está sucediendo algo inédito ante sus ojos. En este sentido, tal como sostiene Margulis (2009)

el recurso de la cámara “no autorizada”, promete revelarnos algo cierto, por el simple hecho de que las personas que se desenvuelven frente a ella no son conscientes de que están actuando. El estatuto de estas imágenes se construye, entonces, como el de una verdad revelada (pp. 10-11).

Cabe mencionar también que Echeverría utilizará notablemente unos años después este mismo recurso de la cámara oculta en *Edición plus*, un programa de investigación, que se emitió por Telefé entre 1992 y 1994, en el que se desempeñó como productor periodístico.

Como señalamos, la sociedad argentina tuvo que esperar hasta principios de este siglo para poder ver este documental revelador. Juan había sido secuestrado y desaparecido por su militancia política, algo central en la historia de cada desaparecido y que no había sido representado en *La historia oficial*. Aquí, si bien no es el eje central de la película, ya que el documental no profundiza en la militancia de Hermann dentro de la juventud peronista, es un componente mencionado y que permite reconstruir su identidad. Al no indagar enfáticamente en esta dimensión, el film de Echeverría se ubica dentro de los marcos propios del régimen de decibilidad social de la época, en la medida en que se tendió a privilegiar durante el alfonsinismo “un relato sobre el terrorismo de Estado que priorizó los atributos universales de las víctimas y no su militancia política” (Liberczuk, 2016, p. 2). Se jerarquizan los lazos familiares y se elabora así un relato en consonancia con las estrategias de los organismos de derechos humanos que buscaban justicia. El valor de este documental es particularmente único e insoslayable, puesto que aborda tópicos no tratados hasta ese momento en el cine de la transición, tales como “la complicidad civil, el rol de los medios y los vínculos entre la dictadura y el poder económico” (p. 4).

Imágenes del juicio a la Junta Militar

El juicio a las Juntas Militares de la dictadura se llevó adelante entre el 22 de abril⁴ y 9 de diciembre del año 1985. Ha sido, por cierto, emblemático y ejemplar, único en el mundo como proceso desarrollado con todas las garantías constitucionales. Este hecho de carácter histórico debía ser registrado y documentado para la posteridad. En la Acordada 14 de la Cámara Federal publicada el 27 de marzo de 1985, se dejaron establecidas las instrucciones del funcionamiento del proceso. Allí había quedado asentado cómo sería registrado el juicio. En relación a las imágenes fotográficas, en un principio no había intenciones de que se registrara. La cobertura fue complicada porque la Cámara Federal no quería imágenes del juicio. “Después de varios días de negociación se logró que ingresara un pool. Un fotógrafo por diarios, un fotógrafo por agencias y un fotógrafo por revistas” (Gamarnik, 2015, p. 11). En relación al registro audiovisual, sería realizado completamente por dos cámaras de Argentina Televisora Color (ATC) –Canal 7, actualmente TV Pública–. La información acerca de este registro y el destino de este material fue analizado profundamente por Claudia Feld⁵. En su libro se cita a uno de los jueces del juicio a las Juntas, Andrés D’Alessio, quien da motivos para la prohibición del libre acceso periodístico al recinto, como también de la necesidad legal de tener un registro audiovisual. El juez afirma que era necesario tener control de las grabaciones para evitar posibles ediciones de los testimonios que pudieran falsear lo dicho. Y a su vez, el registro garantizaba su uso para reponer lo actuado en caso de interrupción por parte de los abogados defensores de los genocidas. Pero el hecho más destacado de este registro de cámaras televisivas sería la anulación del vivo propio de este medio. Se realizaron transmisiones de tres minutos en calidad de *flashes* informativos, pero sin audio registrado. Esta decisión buscaba evitar la recepción en vivo y la audición de los testimonios que, seguramente, impactarían y conmocionarían a quienes escucharan. En la Acordada mencionada no había señalamiento al respecto y, meses después, en un cable de la agencia de noticias DyN, Alfonsín atribuía a su gobierno esa decisión para evitar el “espectáculo”. Sin embargo, no quedaba claro el trasfondo. La primera etapa testimonial fue sin audio. La palabra de los testigos –la mayoría sobrevivientes de los campos clandestinos de detención, tortura y exterminio– daba cuenta de las condiciones de cautiverio. Esas voces, esos relatos, solo se escucharon dentro de la sala judicial y, al menos esos audios, no salieron al público. Luego, en la etapa de alegatos, comenzó a discutirse y cuestionarse en ámbitos periodísticos la ausencia de audios. Finalmente, la sentencia fue transmitida completa.

Las 530 horas registradas del juicio tuvieron un destino sinuoso, marcado por la propia dinámica política que atravesó a la transición democrática postdictatorial. Ese material había sido guardado en custodia por la Cámara Federal. Se habilitó

4 El Juicio a las Juntas comenzó 19 días después del estreno de *La historia oficial*.

5 El presente apartado aborda resumidamente el exhaustivo libro de Claudia Feld (2002): *Del estrado a la pantalla: las imágenes del juicio a los ex comandantes en Argentina*. Resulta importante recuperar esta investigación a partir, no solo de la conmemoración de los cuarenta años de democracia ininterrumpida, sino en relación al documental *El juicio*, estrenado en Argentina el 25 de marzo de 2023.

la posibilidad de realizar un video síntesis en Télam durante el año 1986. El visionado total y su edición demandaron nueve meses, casi el mismo tiempo que el desarrollo del juicio. Pero mientras transcurrían los meses las tensiones avanzaron y desembocaron en las leyes de Obediencia Debida y Punto Final, como así también en el alzamiento militar “carapintada”. Ante este nuevo escenario, el documental realizado con los registros del juicio no fue emitido. En 1989 hubo un video realizado por organismos de derechos humanos que sintetizaba el juicio, sin embargo su circulación tuvo lugar entre los espacios que militaban esos organismos. En relación a las 530 horas registradas, luego del alzamiento “carapintada”, los jueces de la Cámara Federal evaluaron y decidieron preservar este material llevando los 147 cassettes a Oslo, Noruega. Allí permaneció resguardado en una bóveda. Esta historia volvió a hacerse pública con el reciente estreno del documental *El juicio*, del director Ulises de la Orden.

En relación con las imágenes del juicio, el período que acabamos de describir está plagado de capitulaciones. Aquello que debía televisarse a todo el país por el canal oficial durante una semana termina circulando fragmentariamente en videos piratas, copiados y distribuidos por particulares... Las imágenes que registraron y debían mostrar un acontecimiento considerado histórico en la Argentina se guardaron en un refugio a prueba de bombas atómicas, a miles de kilómetros de Buenos Aires (Feld, 2002, p. 93).

No es casual que estas imágenes, desconocidas por muchos años, amenazadas, ocultadas entre equipajes y luego refugiadas, pudieran conocerse masivamente ya en el contexto de las políticas de Memoria, Verdad y Justicia, con los juicios por los delitos de lesa humanidad nuevamente en marcha. Esta nueva etapa de los juicios implicó el registro, el archivo y la transmisión de estos.

Son diferentes tiempos políticos, pero también tecnológicos y comunicacionales⁶. Además de que las imágenes del juicio se pueden encontrar en plataformas como YouTube, en el año 2020 sirvieron también para ser representadas en la realización de la película *Argentina, 1985* (Mitre, 2022), estrenada al salir de la pandemia de COVID, en 2022. También fueron presentadas como documento en la película *El juicio*, del realizador Ulises de la Orden, estrenada el 25 de marzo de 2023 en el Centro Cultural de la Memoria “Haroldo Conti”, situado en el predio donde funcionaron la ESMA y el Centro Clandestino ubicado en aquel terreno. De las 530 horas originales, quedaron plasmadas tres horas exponiendo un impactante ejercicio de visionado y edición.

A modo de continuidad: cuarenta años de democracia ininterrumpida

⁶ En relación a las nuevas tecnologías y sus disponibilidades productivas, deberíamos indagar en próximos trabajos los efectos que producen en la capacidad de construir memorias sociales y populares. Así como destacamos al inicio del presente texto al cine como productor dominante de sentidos, en la actualidad deberíamos reflexionar si esa centralidad de las “memorias mediáticas” sigue vigente.

Ya en la década del noventa, los discursos de reconciliación y pacificación que buscaban la impunidad de los genocidas eran resistidos por los organismos de derechos humanos históricos y por la emergencia de la agrupación *H.I.J.O.S.* (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio). El cine documental no fue ajeno a estas dinámicas. El estado de organización popular que tuvo lugar en torno a la crisis económica, social y política de los noventas, eclosionada en los años 2001 y 2002, encontró una correspondencia análoga en los documentalistas que se organizaron para expresar sus demandas alrededor de colectivos como ADOC (Asociación de documentalistas de la Argentina), Argentina Arde y Kino nuestra lucha. Fueron años intensos, en los que proliferaron las producciones audiovisuales que daban cuenta del estado de descomposición económica y social producido por más de una década de políticas neoliberales. De aquellos tiempos se destaca también la capacidad de organización colectiva que ocasionó que desde el 2007 el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) desarrollara, a través de la Resolución 632/07, una línea de subsidio específica para financiar y promover la producción de documentales digitales, lo que generó una gran expansión en cantidad y calidad de filmes que abordaban la realidad en sus diferentes aspectos.

De la misma forma que las políticas de Memoria, Verdad y Justicia, a partir del 2003, fueron el contexto histórico en el cual la realización documental sobre derechos humanos creció como ninguna otra temática en esos años (Aprea, 2015, p. 17), podríamos agregar que el avance de este cine tiene un correlato en la ausencia de cine político característico de las décadas del sesenta y setenta tanto en Argentina como en el resto de Latinoamérica. Ya los manifiestos no podrían ser legibles en las dinámicas de los escasos caracteres de un Tweet ni digeribles en una cultura acelerada y de superficies, sin utopías de transformaciones profundas. Tal vez esa haya sido una de las marcas de derrota que dejó la dictadura en el sistema de medios masivos audiovisuales, donde aún la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual no pudo aplicarse en su totalidad y, en algunos aspectos, fue recortada. A partir del año 2016, las políticas gubernamentales neoliberales y el creciente endeudamiento con el FMI son acompañados por discursos negacionistas y de odio que se constituyen como parte de los intercambios constantes y estructurantes en las redes sociales, pero también han ganado visibilidad en los medios tradicionales de comunicación y en la representación de partidos políticos que están ocupando la centralidad de la escena. Nuevos flujos discursivos desandan el pacto democrático sumando confusión a partir de planteos como una nueva versión recargada de la “Teoría de los dos demonios”.

Los cuarenta años de democracia ininterrumpida nos proponen un momento de conmemoración y de reflexión. El cine ha tenido una importancia central, desde el retorno del período constitucional. Fue capaz de aportar debates y reconocimientos de identidades colectivas, así como fortaleció la construcción de memorias sociales. La continuidad de la realización cinematográfica, a partir de la intervención de políticas culturales públicas vinculadas al fomento de la producción, la exhibición y la difusión de filmes, permitirá dar cuenta de los conflictos, las demandas y los logros de una democracia que enfrenta múltiples desafíos en este aniversario simbólico. Volver a los años ochenta nos sugiere una serie de problemas que merecen ser profundizados: ¿hay lugar para el resurgimiento de prácticas sociales genocidas, o el valor consensuado del *Nunca más* seguirá rechazando esos intentos? ¿Se alcanzará alguna vez una democracia que vaya más allá de lo formal electoral –una democracia

popular, donde los plenos derechos sean garantizados hasta alcanzar el bienestar, la igualdad y la felicidad– o seguirá planteándose como una permanente transición entre crisis y crisis? Tal vez esta segunda pregunta sea la clave para responder la primera pregunta que hoy lamentablemente nos imponen formular.

Bibliografía

- Aprea, G. (2015). *Documental, testimonios y memorias. Miradas sobre el pasado militante*. Buenos Aires: Manantial.
- Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (1984). *Informe Nunca Más*. Buenos Aires: Eudeba.
- Feld, C. (2002). *Del estrado a la pantalla: las imágenes del juicio a los ex comandantes en Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Margulis, P. (2020). *Transiciones de lo real. Transformaciones políticas, estéticas y tecnológicas en el documental de Argentina, Chile y Uruguay*. Buenos Aires: Librería.
- Prividera, N. (2014). *El país del cine. Para una historia política del nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Los Ríos.
- Velleggia, S. (2010). *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano en las encrucijadas de la historia*. Quito: Quipus-Ciespal.

Fuentes

- Ferro, M. (1972). Ficción y realidad en el cine. Una huelga en la vieja Rusia. *Mélanges Braudel*, II. <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/decarli/archivos/Te2tex.html>.
- Garnik, C. (2015). Imágenes de la postdictadura. *Artelogie*, 7. <https://journals.openedition.org/artelogie/1072>.
- Liberchuk, C. (2016). Una memoria crítica de la dictadura: *Juan, como si nada hubiera sucedido de Carlos Echeverría*. *Aletheia*, 7(13). <http://aletheiaold.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numero-13/pdfs/LIBERCZUK.pdf>.
- Manduca, R. (2022, 8, 9, 10 y 11 de noviembre). “Nunca pensé que se hubieran olvidado”. Representaciones del pasado argentino reciente en *Primaveras* (1984) y *La Historia Oficial* (1985) de Aída Bortnik [ponencia]. VII Congreso de Jóvenes Investigadores en Estudios Teatrales (CIJET). Universitat Autònoma de Barcelona y Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona, España.

- Margulis, P. (2009). El camino hacia la profesionalización. Un acercamiento a la producción documental de los años ochenta en Argentina [ponencia]. V Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Argentina.
- Scheinig, M. (2023). La acción documentalista frente a la inmediatez. En M. Broullón y M. de la Puente (Coords.), *Escrituras de ir y venir. Escrituras en devenir*, 4. Madrid: Ed. Universidad Complutense de Madrid. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/77590/>.
- Visconti, M. (2014). Lo pensable de una época: Sobre *La historia oficial* de Luis Puenzo. *Aletheia*, 4(8). http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.6275/pr.6275.pdf.
- Sebastián, R. (2016, 3 y 5 de noviembre). *Juan, como si nada hubiera sucedido*. Arte de intervención en la historia del país. Actas del IX Seminario Internacional Políticas de la Memoria “40 años del golpe cívico militar: reflexiones desde el presente” (pp. 193-210). Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/84321>.

Filmografía

- Birri, F. (Dir.) (1960). *Tire Dié* [documental]. Argentina: Universidad Nacional del Litoral.
- Echeverría, C. (Dir.) (1987). *Juan, como si nada hubiera sucedido* [documental]. Argentina: Coproducción Argentina-Alemania del Oeste (RFA); INCAA, Hochschule für Fernsehen und Film München.
- de la Orden, U. (Dir.) (2023). *El juicio* [documental]. Argentina: Polo Sur Cine.
- Mitre, S. (Dir.) (2022). *Argentina, 1985* [largometraje]. Argentina: La Unión de los Ríos-Kenya Films-Infinity Hill.
- Puenzo, L. (Dir.) (1985). *La historia oficial* [largometraje]. Argentina: Historias Cinematográficas Cinemania-Progress Communications.
- Solanas, F. y Getino, O. (Dirs.) (1968). *La hora de los hornos* [documental]. Argentina: Grupo Cine Liberación.

Biografías

Maximiliano Ignacio de la Puente

Licenciado en Ciencias de la Comunicación, Magíster en Comunicación y Cultura y Doctor en Ciencias Sociales por la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Ha aprobado también el Programa de Posdoctorado de la misma facultad. Es Investigador Adjunto del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y docente de grado y posgrado en la Universidad de Buenos Aires, Universidad Nacional de las Artes y Universidad Nacional de Tres de Febrero. Es integrante de la Comisión Directiva de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual.

Matías Scheinig

Vive en la ciudad de Buenos Aires, Argentina. Es Licenciado en Ciencias de la Comunicación Social por la Universidad de Buenos Aires, donde se desempeña como profesor adjunto de cátedra. Allí se encuentra cursando el Doctorado en Ciencias Sociales. Entre sus producciones y trabajos se destacan el video documental *Viaje a la tierra de los sin tierra* y el libro *Subterráneas de Berlín* (<https://www.teseopress.com/berlines>). Desde el año 1999 se dedica a la comunicación e investigación en programas de derechos humanos. Es integrante de la Comisión Directiva de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual.

Cómo citar este artículo:

de la Puente, I. y Scheinig, M. (2023). Memorias de la postdictadura: algunos registros audiovisuales oficiales, amenazados y preservados. *TOMA UNO*, (11). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/42860>.





HACERCINE

Tramas entre la serie documental *La misma tierra. Bolivianos en Argentina (1986)* y la política en el inicio de la democracia: memoria, representaciones y fronteras

Plots between the documentary series *La misma tierra. Bolivianos en Argentina (1986)* and politics at the beginning of democracy: memory, representations and borders

Ana Inés Echenique

Universidad Nacional de Salta
Laboratorio Experimental de Producción Audiovisual
Consejo de Investigación de la Universidad Nacional de Salta
Instituto de Comunicación Política y Sociedad
Salta, Argentina
anaeche66@yahoo.com.ar

Paola Vargas

Universidad Nacional de Salta
Universidad Católica de Salta
Laboratorio Experimental de Producción Audiovisual
Consejo de Investigación de la Universidad Nacional de Salta
Salta, Argentina
vargas.pm@gmail.com

 <https://doi.org/10.55442/tomauno.n11.2023.42819>

 <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s22504524/etbodrc5m>

Resumen

El advenimiento de la democracia en Argentina forjó nuevas relaciones entre el documental y la política creando un espacio para que los cineastas pudieran construir, a través de su mirada crítica y reflexiva, una conciencia social y política.

A partir de esos “fragmentos de historia”, plasmados a través de la voz en *off*, testimonios, voces autorizadas, materiales

Palabras Clave

Documentales,
Democracia,
Bolivianos,
Representaciones,
Memoria,
Frontera

Recibido: 09/06/2023 - Aceptado: 10/09/2023

TOMA UNO, N° 11, 2023 - <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/>

ISSN 2313-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico)

[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-Sin Derivadas 2.5 Argentina](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)



EdFA
Editorial de la
Facultad de Artes



UNC
Universidad
Nacional
de Córdoba

(Halbwachs en Pollak, 1998) que desde el presente permite deconstruir representaciones que emergen como un síntoma de otra época.

En el marco de esta polaridad de inclusión/expulsión y la relación documental/política, cabe preguntarse si las memorias producidas por la serie documental *La otra tierra*, en el capítulo: *La misma tierra: Bolivianos en Argentina* (1986), operan (modelo durkheimiano) en la duración, la continuidad y la estabilidad de ciertas representaciones o buscan reforzar la cohesión social a través de la comunidad afectiva (Halbwachs en Pollak, 1988). ¿Qué sucede en las fronteras culturales (Cebrelli, 2018) cuando estas representaciones y memorias emergen en el presente?

Este artículo buscará indagar sobre las representaciones en la memoria nacional de los bolivianos en Argentina, construidas durante la Ley Videla a partir de la figura del “extranjero expulsable/enemigo externo”. Así como también analizar si en la manipulación de la interpretación del pasado (Pollak, 1988) que proyectan sobre el presente los documentalistas, continúan circulando subterráneamente códigos cuyas marcas de origen se vuelven camaleónicas, por lo cual no serían reconocibles ni identificables para los contemporáneos.

Abstract

Key words

Documentaries,
Democracy,
Bolivian,
Migrants,
Representations,
Memories,
Borders

The advent of democracy in Argentina forged new relationships between documentary and politics, creating a space for filmmakers to build, through their critical gaze, social and political awareness.

From these “fragments of history”, embodied through the voice-over, testimonies, authorized voices, film materials, archives, etc., there is an underground memory (Halbwachs in Pollak, 1988) that from the present allows deconstructing representations that emerge as a symptom of another era.

In this polarity of inclusion/expulsion and documentary/political relationship, it is worth asking if the memories produced by documentary series *La otra tierra*, in the chapter *La misma tierra: Bolivianos en Argentina* (1986) operate (Durkheimian model) in the duration, continuity and stability of certain representations or seek to reinforce social cohesion through the affective community (Halbwachs in Pollak, 1988). What happens at cultural borders (Cebrelli, 2018) when these representations and memories emerge in the present?

This article will seek to investigate the representations of Bolivians in Argentina in the national memory, built during the Videla Law as the figure of the “expellable foreigner/external enemy”. Therefore analyze whether in the manipulation of the interpretation of the past (Pollak, 1988) that documentalists project onto the present, codes continue to circulate underground whose marks of origin become chameleonic, for which reason they would not be recognizable or identifiable to contemporaries.

El documental no entretiene, ni hace soñar a las masas con su relato filmico; más bien, busca mover y trastocar la conciencia social a través de una historia que visibiliza algo inadvertido por gran parte de la sociedad (Coronado Jaramillo, 2018, p. 9)

La propuesta de este artículo proviene de repensar la tesis de maestría, “Representaciones Sociales sobre los Migrantes Bolivianos en Producciones Audiovisuales Argentinas” (Vargas, 2021)¹, en clave de los cuarenta años de democracia. Si bien la investigación anteriormente mencionada analiza películas ficcionales de este nuevo milenio de Adrián Caetano (Bolivia, 2001) y Pablo Stigliani (Bolishopping, 2014), nos pareció novedoso pensar la democracia como un proceso de reconstrucción y deconstrucción de la memoria colectiva política, no solamente a través de las tensiones propias de la cultura nacional durante la dictadura militar y el retorno de la democracia, sino también, incluyendo representaciones de los migrantes bolivianos en el territorio argentino en ese momento histórico, teñidas aún por los resabios de la Ley Videla (Ley 22439)².

Para pensar en perspectiva los cuarenta años de democracia, es necesario volver a mirar aquella Argentina oscura que experimentó violaciones masivas a los derechos humanos contra la población civil, que se vieron materializadas en detenciones arbitrarias, ejecuciones, exilios forzosos, torturas, violaciones y abusos sexuales, robo de bienes, ataques a las libertades civiles y políticas, entre tantas otras. Pero también, si tomamos distancia de aquellos sucesos, resulta oportuno indagar sobre aquellos migrantes bolivianos radicados en Argentina que fueron seguidos y alcanzados por la Ley 22439 bajo la representación del “enemigo externo”, en tanto que permitiría desarmar algunas tramas de una red compleja y heterogénea del pasado argentino, poniéndolo en tensión y construyendo una nueva mirada desde el presente.

Según Halbwachs (2004), la memoria colectiva es el proceso social de reconstrucción del pasado vivido y experimentado por un determinado grupo, comunidad o sociedad. En este sentido, la memoria colectiva es otra categoría que, desde Halbwachs a Pollak, ha marcado una línea de estudios antropológicos y sociológicos, cuya función es señalar los mecanismos de manipulación de las interpretaciones del pasado, buscando resguardar una memoria nacional.

Concretamente, Pollak (1988) considera que las referencias al pasado sirven para mantener la cohesión de los grupos y de las instituciones que componen una sociedad, para definir su lugar respectivo, sus complementariedades, pero también sus oposiciones irreductibles. Pollak dice:

1 Tesis de Maestría de Paola Vargas dirigida por la Dra. Ana Echenique.

2 El Decreto-Ley Videla, según artículo 95, autoriza al Ministerio del Interior a expulsar extranjeros cuya actividad afecte la paz social, la seguridad nacional o el orden público en el país o en el exterior, sin recurso judicial alguno, y solo dispone de un único recurso administrativo ante el Poder Ejecutivo.

En el abordaje Durkheimiano, el énfasis está puesto en la fuerza casi institucional de esa memoria colectiva, en la duración, en la continuidad y en la estabilidad. Lejos de ver Halbwachs en la memoria colectiva una imposición, una forma específica de dominación o violencia simbólica, acentúa sus funciones positivas desempeñadas por la memoria común, a saber, reforzar la cohesión social, no mediante la coerción sino mediante la adhesión afectiva, de allí el término que utiliza: comunidad afectiva (pp. 17-18).

En la década del ochenta y con el auge del documental, se abre una posibilidad de revisar esas miradas exclusivas y estigmatizantes sobre los bolivianos en Argentina en la búsqueda de visibilizar “eso/aquello” imperceptible durante la dictadura militar. Si bien la Ley Videla (1981) promovía solamente la inmigración de extranjeros cuyas características culturales permitían su **adecuada integración**³ en la sociedad argentina, los aires frescos que se respiraban en ese momento histórico habilitaron nuevas miradas. En este contexto se produce el capítulo *La misma tierra. Bolivianos en Argentina* de Clara Zappettini (1986) en la televisión pública argentina.

Cabe destacar en este punto que en todo momento consideramos las problemáticas de la producción de sentido en fronteras culturales, tanto externas como internas de la cultura nacional, haciendo foco en la heterogeneidad de las prácticas y las estructuras que se presentan en puja, confrontadas y contradictorias entre sí (Echenique, 2020); así como también, para leer las presencias y las ausencias en la producción documental. Señalan Cebrelli y Arancibia (2005):

Una representación funciona como un mecanismo traductor en tanto posee una facilidad notable para archivar y hacer circular con fluidez conceptos complejos cuya acentuación remite a un sistema de valores y a ciertos modelos de mundo de naturaleza ideológica. Gran parte de la capacidad de síntesis se debe a su naturaleza parcialmente icónica, fruto de que –en algún momento de su circulación– se ha materializado por medio de este tipo de signos y, por lo tanto, su percepción y su significación son deudoras de algún tipo de imagen que la refiere y con la cual se identifica. La imagen suele tener una alta recurrencia en la formación discursiva del momento de producción, lo que le otorga ciertos rasgos hipercodificados que posibilitan su reconocimiento inmediato. Esta cristalización parcial, nunca absoluta, se suma a una circulación más o menos sostenida no solo en el momento de producción sino también a lo largo de un tiempo que puede ser tan extendido que sus marcas de origen no sean conscientes ni significativas para los usuarios contemporáneos (pp. 3-4).

Interesa acá la importancia que cobra la iconicidad en los procesos de circulación y de cristalización de las representaciones sociales a lo largo del tiempo y en una coyuntura determinada, en particular, las que sostienen los discursos hegemónicos.

³ Las autoras decidieron el uso de la tipografía en negrita para remarcar el término “adecuada” que se erige en oposición a “inadecuado” que alcanza a la comunidad boliviana en Argentina.

Por otra parte, en ese proceso de análisis resulta de capital importancia la noción de “espesor temporal de las representaciones”, estrechamente ligada a la de “tiempo heterogéneo” de Chatterjee (2008, p. 21) y deudora de la de “tiempos en sincronía” de Cornejo Polar (1994, p. 17).

Cebrelli y Arancibia (2005) escriben:

Las representaciones sociales poseen un espesor semántico particular que resulta de su ‘larga vida’ en la memoria de una colectividad lo que da cuenta de la vitalidad y de la complejidad del funcionamiento semiótico de los horizontes referenciales de cada grupo social (...) Las representaciones sociales, como en un proceso alquímico, van constituyéndose con núcleos sémicos superpuestos, signos variados y fragmentarios provenientes de representaciones que se entienden como afines desde la formación discursiva vigente y que se sobreimprimen sin perder su propia especificidad, dando cuenta de la capacidad de creación de la cultura (...) Si bien las hegemonías tratan de mostrar las representaciones como configuraciones consolidadas y homogéneas, su proceso constitutivo es complejo, disímil, heterogéneo ya que conlleva imágenes ‘fundadas’ en tiempos diferenciados (pp. 115-120).

La posibilidad de poner en foco estas tensiones e interpelaciones permite dar cuenta de las semiosis, en este caso: *La misma tierra: Bolivianos en Argentina*, producidas en fronteras culturales tales como las argentinas. Desde esta perspectiva, Cebrelli (2018) entiende por frontera cultural a un espacio poroso, pero también tensivo y conflictivo; allí las certezas vacilan, se quiebran, se diseminan y, a veces, hasta desaparecen. Nada es ‘como debe ser’, nada responde a las regulaciones y leyes habituales.

Es fácil perder la perspectiva de las cosas cuando se tiene al frente un horizonte ajeno y, por lo tanto, incierto. Sabemos de otras formas de organización social con otros conocimientos, tradiciones, mitos, que nos interpelan y muestran alternativas posibles de convivencias. En una frontera los lenguajes culturales y naturales se desconocen y la comunicación se vuelve un complejo proceso de traducciones vacilantes e incompletas que, en la mayoría de los casos, dejan buena parte de los mensajes en un cono de sombra (Echenique, 2020).

Se producen ‘umbrales semióticos’ (Camblong, 2014) donde los precarios códigos de traducibilidad –siempre insuficientes– varían en cada coyuntura y, por lo mismo, no se mantienen a lo largo del tiempo. Tal vacilación del sentido se entiende, además, como una fuerte interpelación a las identidades locales y nacionales, y suele resultar en la construcción de alteridades, con frecuencia, extremas. De hecho, el funcionamiento de una frontera resulta un signo indicial de la existencia de algún tipo de alteridad (Cebrelli, 2018).

Testimonios: construcción de la realidad

El género documental tematiza y narra historias a través de la selección de imágenes, voces en *off* y cronologías. Los códigos narrativos del documental

producen una trama de miradas desde los diferentes puntos de vista que entretujan tanto la de su realizador como la de sus personajes.

En este artículo analizaremos la iconicidad en las cristalizaciones parciales de esas representaciones sociales y en sus procesos de circulación en cuarenta años de democracia. Este espesor temporal de las representaciones lleva a la construcción de una memoria de un pasado de fronteras porosas donde se generan tensiones, tachaduras, omisiones a través de la voz del documentalista (voz en *off*) y de los relatos de los testimoniantes. Coronado Jaramillo (2018) sostiene:

Los códigos narrativos del documental transmiten una mirada desde los diferentes puntos de vista del realizador y los personajes. (...) El testimonio es considerado un relato oral sobre un hecho acontecido en un lugar y espacio determinados. Cuando la persona, que estuvo presente en los eventos históricos o sociales, realiza una declaración de lo ocurrido, se convierte en un testificante fidedigno de un hecho (p. 11).

Surgen así representaciones y percepciones de los bolivianos en Argentina, tales como, lo comunitario como forma de mantener las costumbres y la cultura; la gratitud hacia la Argentina como tierra de posibilidades; los nichos laborales para migrantes y/o el hecho de ser ilegales o discriminados.

La directora Clara Zappettini transita fronteras identitarias en la búsqueda de generar un diálogo y una reflexión sobre esos otros modos de pensar los territorios nacionales, abriendo espacio a miradas que contemplan una "otredad". ¿Se pueden construir nuevos sentidos de migrantes bolivianos que se funden en otros territorios que no sean los propios? ¿Qué tipos de mundos construye cada personaje de los testimonios en el relato documental?

El documental comienza con un relato en *off* que hace referencia a una Bolivia con un pasado rico y un presente menesteroso, que da cuenta de su historia y su cultura mostrando las artesanías y los resabios que quedan de esa otrora nación, mientras pasan imágenes de personas con rasgos físicos que responden a representaciones de los bolivianos.

El núcleo sémico que condensa la mirada de la realizadora de *La misma tierra: Bolivianos en Argentina* se expresa en el siguiente texto: "son desconfiados y no le faltan razones, solo confían en el sol y en su capacidad de trabajo y en su espíritu solidario, esas manos acostumbradas a sembrar y cosechar, no podían tener otro destino que construir y ofrecer" (Zappettini, 1986).

Esta representación folklorizante construida en el relato sobre los bolivianos que habitan el territorio argentino sobreimprime sentidos más próximos a una condena bíblica –"no podrán tener otro destino que construir y ofrecer"– que a una promesa de tierra próspera para migrantes.

Los testimonios contribuyen a consolidar estas representaciones desde distintos lugares geográficos, etarios y socioeconómicos. De acuerdo a lo observado, podemos encontrar en este audiovisual diferentes espacios que habitan los testimoniantes que van desde lugares públicos hasta privados; todos estos construyen un mapa de representaciones en las que es posible identificar jerarquías, diversidades y diferencias.

El sentido de lo comunitario proviene de la época precolombina, a través de la Minka⁴, que es el trabajo que los miembros de una colectividad realizan en conjunto para lograr un fin. Es por ello que, el migrante boliviano cuando deja su tierra, lleva consigo esta tradición junto a sus afectos e historia a su nuevo destino. Estos lazos culturales en territorio extranjero son los que mantienen viva su cultura.

En el documental analizado, Juan Ceballos, uno de los entrevistados, señala que:

Este es un barrio de bolivianos (...) el barrio es tranquilo, está conformado por tres manzanas (...). Hay pasillos que constan de doce casas (...). En cada pasillo hay dos delegados que se eligió en reuniones anteriores, y están para colaborar con los vecinos (Zappettini, 1986, 2'25". Parte I);

mientras la cámara hace un paneo al barrio y se observa a muchos niños en la calle, y se intercalan imágenes a color con otras en blanco y negro. De la misma manera, María Fernanda Salazar, hija de padres bolivianos, percibe a la colectividad boliviana como “muy unida..., siempre hay fiestas, reuniones, té, yo la veo que permanece unida, a través de diferentes actos” (Zappettini, 1986, 19'12". Parte II). En este testimonio lo que se resalta es que María Fernanda proviene de tres generaciones de bolivianos. La entrevista se realiza en lo que suponemos es la casa de Salazar y ella está en pantalla la mayor parte del tiempo. En contraposición, el testificante Ceballos, está en la calle y su entrevista es presentada en blanco y negro.

Una forma de mantener vivas las tradiciones es reproducirlas tal y como se realizan en Bolivia. Lastenia de Angulo cuenta que iniciaron la celebración de la Virgen de Copacabana un 12 de octubre, cuando el padre de la parroquia pidió a un grupo de señoras que reciba a la virgen. Ellas quisieron hacer la fiesta tal y como se organiza en Bolivia, así que pidieron colaboración a la gente del barrio que también era boliviana y entre todos hicieron actividades para recaudar fondos para realizar la celebración; las organizadoras les mostraron a los demás participantes “(...) pueden preparar los arcos, como también los cargamentos, después todas las señoras se pusieron en unión y todas preparamos para el 12 de octubre para el día que nos entregaron la virgen y todas del barrio hicimos la fiesta” (Zappettini, 1986, 11'17". Parte II). Luego de tres años, y siguiendo las costumbres bolivianas, eligieron un pasante⁵ para que se encargue de la organización de la fiesta. El testimonio de Lastenia de Angulo, se intercala con imágenes de la Virgen de Copacabana, el altar, la iglesia y el barrio donde vive. En las imágenes se muestran las alasitas (objetos en miniatura).

En el documental, Juan Ceballos en su testimonio hace referencia el conflicto que tienen los indocumentados en el país cuando menciona que: “El problema sería

4 La minka (mink'a en quechua), minga, mingaco o faena es una tradición precolombina de trabajo comunitario o colectivo voluntario con fines de utilidad social o de carácter recíproco actualmente vigente en varios países latinoamericanos. Para mayor información consultar: https://www.wikiwand.com/es/Minka_Minka

5 Se denomina pasante a los encargados de apadrinar (organizar y pagar) la fiesta de manera anual.

únicamente los indocumentados que no pueden trabajar ni estudiar” (Zappettini, 1986, 4'03". Parte I) y la entrevistadora le pregunta: “¿Son muchos?”; la respuesta afirmativa de Ceballos queda fundida con la voz en *off* masculina que traslada a la audiencia a la ciudad de La Paz, Bolivia.

Indocumentados e ilegales

Una secuela del Decreto-Ley Videla fue el artículo 95 que autorizó al Ministerio del Interior a expulsar a extranjeros cuya actividad afecte la paz social, la seguridad nacional o el orden público en el país. En sus artículos 30, 31 y 32 se reforzaba aún más esta limitación para los migrantes ilegales según la cual no se les permitía realizar “tareas remuneradas o lucrativas, ya sea por cuenta propia o ajena, con o sin relación de dependencia”⁶. A su vez, esta ley impedía a la gente dar empleo a los indocumentados, contratar sus servicios y/o brindarles alojamiento.

La etiqueta de “indocumentado/ilegal” va más allá del solo hecho de no estar regularizado en un determinado territorio; se trata del impedimento para “ser ciudadano”, porque no se tiene acceso al trabajo, a una vivienda, a la educación ni a la salud. A esto se suma el hecho de ser “ilegal”, lo cual significa experimentar temor constante a ser detenido por la policía y a ser expulsado del país.

Sin embargo, a pesar de enfrentar dificultades y correr el riesgo de ser expulsados por no contar con los documentos exigidos para permanecer en el país, los entrevistados ven a Argentina como un país de oportunidades. Si bien están orgullosos de ser bolivianos, por otro lado, se sienten argentinos y están agradecidos con esta tierra próspera porque, en general, consideran a este país como el que está en mejor situación en relación a los países vecinos. Tal como señala Belisario Castellón –“... en comparación con otros países, yo lo noto bien, todos dicen que estamos mal pero se está mejor que en otros países acá... Descubrí que aquí se vive mejor, mejor que en Tarija, bah, que en Bolivia” (Zappettini, 1986, 16'10". Parte I)–, quien emigró a Argentina y trabaja como carpintero, oficio que aprendió de niño. Castellón cuenta acerca de su llegada y de cómo formó su familia en su carpintería, mientras se muestran imágenes de la frontera Bolivia-Argentina, haciendo foco en la bandera argentina.

Por su parte, José Quinteros, cuenta que llegó al país porque le “dijeron que en Argentina había muchas posibilidades” (Zappettini, 1986, 19'44". Parte I), con su

6 ARTÍCULO 30. – Los extranjeros que residan ilegalmente en la República no podrán trabajar o realizar tareas remuneradas o lucrativas, ya sea por cuenta propia o ajena, con o sin relación de dependencia. ARTÍCULO 31. – Ninguna persona de existencia visible o ideal, pública o privada, podrá proporcionar trabajo u ocupación remunerada, con o sin relación de dependencia, a los extranjeros que residan ilegalmente o que, residiendo legalmente, no estuvieran habilitados para hacerlo, ni contratarlos, convenir u obtener sus servicios. ARTÍCULO 32. – No podrá proporcionarse alojamiento a título oneroso, a los extranjeros que se encuentren residiendo ilegalmente en el país. Cuando se proporcione a título gratuito o benéfico, deberá comunicarse fehacientemente a la autoridad migratoria. (Ley 22.439, 1981)

rostro en primer plano en blanco y negro; y el Dr. José Espada desde su consultorio privado explica que los bolivianos que vienen a trabajar ven a la Argentina como un lugar “donde podrían tener mejores condiciones de trabajo, de actividad, de vida” y los que vienen a estudiar eligen este país por “sus universidades tan mentadas dentro de América Latina, con renombre” (Zappettini, 1986, 24'36". Parte I). También agrega que: “No tenemos que quejarnos porque la Argentina ha abierto los brazos a toda esa gente, lo que nos falta simplemente es una integración” (Zappettini, 1986, 26'48". Parte I).

Por otra parte, los migrantes llegan a Argentina y forman sus familias, lo que permite que se arraiguen un poco más al país receptor. Al respecto Raúl Alcocer menciona que tener hijos argentinos

es una apertura última hacia los países latinoamericanos, eso ayuda mucho a la integración, yo me siento argentino y soy argentino porque mis hijos me impulsan a eso, pero me siento muy orgulloso de haber nacido en Bolivia y me siento adeudado a Bolivia y a Argentina por lo que me dieron (Zappettini, 1986, 1'41". Parte II).

Con respecto a los nichos laborales, los migrantes bolivianos ocupan los más bajos en la escala social; por ejemplo, en el campo de la construcción, la zafra, y en el caso de las mujeres, el campo doméstico. Al respecto, José Quinteros, a la pregunta de por qué cree que hay tantos bolivianos en el campo de la construcción, responde que es

la única puerta abierta para nosotros, yo intenté hacer muchos otros trabajos estando capacitado, pero no, no tuve esa suerte de entrar... yo me dí cuenta que era factor social porque somos cabecitas negras y por ese motivo creo que no nos dejaban entrar porque siempre me trataban de bolita, cabecita negra y bueno, las primera veces, yo siempre me sentía medio agobiado, ¿no? (Zappettini, 1986, 20'47". Parte I)

Dice esto a las cámaras mientras se intercalan imágenes de él trabajando como albañil.

En este punto, también se puede observar la discriminación y xenofobia, ya que, en estos casos, por el país de origen quedan determinados los espacios laborales que se deben ocupar. Esto se refuerza con el testimonio del Dr. José Espada: “El trabajo de los obreros bolivianos está en los reductos más modestos, están cumplidos también por la mujer boliviana que elige el servicio doméstico” (Zappettini, 1986, 24'36". Parte I). El Dr. José Espada es entrevistado en su casa, está sentado y las imágenes de él están a color, al fondo se distingue una ventana que da a un jardín. Se insertan al testimonio imágenes de barrios carentes cuando hace mención al 95% de migrantes bolivianos que vinieron a buscar un mejor futuro en Argentina y cuando hace mención al 5% de migrantes bolivianos de clase media, se muestran imágenes de la Facultad de Medicina de la Universidad de Buenos Aires y de la ciudad.

Belisario Castellón, carpintero por herencia, narra que pudo trabajar como tal solamente una vez que legalizó su situación en Argentina, ya que cuando recién llegó, empezó en la zafra y luego “vendiendo tomates con las paisanas, vendía por

las calles deambulando con el canasto, así he vivido mucho tiempo" (Zappettini, 1986, 16'10". Parte I).

A pesar de que los migrantes bolivianos ven a Argentina como un país con muchas oportunidades para progresar, otro de los temas que se puede resaltar del documental es la discriminación que sufren por el hecho de ser o tener raíces bolivianas, como en el caso de Vícto Torrico y Ariel Chugar, quienes cuentan que: "Cuando pasa algo siempre nos discriminan o nos echan en cara de que somos bolivianos" (Zappettini, 1986, 21'13". Parte II). "Ellos (los argentinos) se creen más, pero yo no veo por qué. Somos iguales y no tienen derecho a tirarnos que somos bolivianos, somos iguales, quizás yo sea boliviano pero quizás sea más humanos que ellos" (Zappettini, 1986, 21'26". Parte II).

En estos testimonios se puede observar que el término *boliviano* es utilizado de manera despectiva por los argentinos para referirse a los migrantes o hijos de migrantes. La entrevistadora hace hincapié en este punto y profundiza con preguntas acerca de si se sienten bolivianos o argentinos y cuál sería el lugar donde preferirían vivir. A pesar de que algunos nacieron en Argentina y otros viven en el país desde los tres meses, para los locales son bolivianos.

Esta idea crece y se acentúa en las palabras de una vendedora paceña de tostado y maní, en la vereda de una calle de La Paz, cuando dice que se siente discriminada por los extranjeros; en este caso en particular, por el entrevistador argentino a quién interpela reclamándole que la imagen que se muestra del boliviano en el exterior es negativa porque los ven como indios y pobres: "Ustedes sacan fotos, graban, todo eso para que rían en sus países de nosotros" y agrega que: "...se mofan de nosotros" (Zappettini, 1986, 5'43". Parte I). En un último intento por mostrarse digna ante las cámaras, la vendedora paceña menciona: "Somos pobres, pero bien pobres" (Zappettini, 1986, 8'20". Parte I), dando a entender que, aunque son pobres, son buenas personas y que a pesar de la discriminación se siente orgullosa de ser india y boliviana.

A modo de cierre

La perspectiva de la distancia temporal permite, no solo mirar los procesos de construcción de las miradas desde diferentes posiciones, sino que también habilita a que todas las tensiones, tachaduras y superposiciones en las memorias colectivas sean reconocidas como una imagen deudora de representaciones de otros tiempos. Estas emergen en un presente como camalotes cuyas raíces, en vez de fijarse a un territorio, flotan en un espacio heterogéneo sin conexiones en la superficie, pero con un andamiaje subterráneo que les da sustento.

No tenemos certeza si la intención de la documentalista fue mostrar una realidad desconocida para otros; si quiso hacer una denuncia o simplemente llevar a cabo sus investigaciones con fines científicos. Lo que sí podemos señalar es que los documentalistas de los comienzos de la democracia no buscaron construir una memoria hegemónica. Sin embargo, la inclusión de una cita del libro de Eduardo Galeano (2008), *Las venas abiertas de América Latina*, leída por la voz en off marca

una época en la que se cristaliza la intención de “cauterizar” parcialmente estas heridas abiertas por la dictadura. Sin duda, la trama que entreteje este documental, a través de los testimonios bolivianos, con la política de comienzo de la democracia permite palpar cicatrices que se suman a la gran herida que dejaron los años oscuros de los gobiernos militares en Argentina.

En los años ochenta la democracia habilitó un trabajo documental desde los márgenes que intentaba iluminar parcialmente algunas memorias subterráneas borradas, tachadas, expulsadas de la memoria nacional por la Ley Videla. Por otra parte, la “adecuación” a la cultura nacional que promulgó esta ley generó mecanismos con fuerzas centrípetas y centrífugas al interior de las fronteras nacionales que produjeron sobreimpresiones acerca de las representaciones de los bolivianos en Argentina.

En este punto, las fronteras culturales se eclipsan entre sí proyectando luces y sombras en un espacio que se ve atravesado simultáneamente por temporalidades diferentes. Allí, en esas fronteras, las representaciones producidas por y en el documental *La misma tierra: Bolivianos en Argentina* de Zappettini, generan signos contradictorios no impugnables ni rebatibles, en tanto buscan promover cohesión social en una memoria colectiva posdictadura. Nos referimos a que, en ese momento político, 1986, este capítulo visibiliza y tensa una temática estratégica, las fronteras nacionales desde una mirada geopolítica, a través de la cual el régimen militar buscó justificarse y legitimarse.

Si bien los testimonios de bolivianos en Argentina generan representaciones sobre su territorio desde una perspectiva diferente, los núcleos sémicos superpuestos (pasado glorioso/presente pobre) crean una cultura boliviana no soberana en territorio argentino.

Se puede vislumbrar en el documental una yuxtaposición de dos capas, una de fondo claro y otra oscura, que constituye un régimen de visibilidad que marca una nueva hegemonía. Se trata de una memoria fundada en un “doblaje” en tanto que la voz en *off* se sobreimpone sobre las voces originales produciendo nuevos sentidos. No es otro idioma, hablamos el mismo idioma, pero sus voces, la de los bolivianos en territorio argentino, no son soberanas al interior del relato documental.

Bibliografía

Camblong, A. M. (2014). *Habitar las fronteras*. Posadas: EDUNAM.

Cornejo Polar, A. (1994). *Escribir en el aire: Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural de las literaturas andinas*. Lima: Horizonte.

Cebrelli, A. y Arancibia, V. (2005). *Representaciones Sociales: Modos de mirar y de hacer*. Salta: CEPHIA-CIUNSA.

Cebrelli, A. (2018). Hacia una epistemología fronteriza y situada para la comunicación. Redes, saberes y articulaciones otras. *Cuadernos De Humanidades*, 29, pp. 19-42. <http://humani.unsa.edu.ar/cdh/index.php/CDH/article/view/7>.

- Chatterjee, P. (2008). *La nación en tiempo heterogéneo y otros estudios subalternos*. Buenos Aires: Siglo XXI-CLACSO Ediciones.
- Coronado Jaramillo, M. J. (2018). *Comunicación Narradores de la memoria: la función de la voz en tres documentales ecuatorianos 2010-2013* [Tesis de Maestría, Universidad Andina Simón Bolívar Sede Ecuador]. Ecuador. <https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/6041/1/T2533-MEC-Coronado-Narradores.pdf>.
- Echenique, A. (2020). *La "salteñidad" puesta en foco. Sujetos, miradas, discursos e identidades en la producción audiovisual de Salta (2001-2013)* [Tesis Doctoral, Universidad Nacional de Córdoba]. Argentina. <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/18108>.
- Galeano, E. (2008). *Las venas abiertas de América Latina*. Madrid: Siglo XXI.
- Halbwachs, M. (2004). *Conclusión. En los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos.
- Pollak, M. (1988). *Memória e Esquecimentos, Silêncio em Estudos Históricos 1989/3*. São Paulo: Editora dos Tribunais limitada.
- Vargas, P. (2021). *Representaciones sociales sobre los migrantes bolivianos en producciones audiovisuales argentinas* [Tesis de Maestría, Universidad Nacional de Quilmes]. Buenos Aires, Argentina. <https://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/3872>.

Fuentes

- Presidente de la Nación Argentina (1981, 23 de marzo). Ley 22.439. Ley General de Migraciones y de Fomento de la Inmigración. Boletín Oficial 24637. <https://acortar.link/vXPkKf>

Filmografía

- Caetano, A. (Dir.) (2001). *Bolivia* [largometraje]. Argentina: INCAA.
- Stigliani, P. (Dir.) (2014). *Bolishopping* [largometraje]. Argentina: Stigliani Mouriño Cine, INCAA.
- Zappettini, C. (Dir.) (1995). *La otra tierra. Bolivianos en Argentina* [documental televisivo] Partes I y II. Argentina: Canal 7.

Biografías

Ana Inés Echenique

Doctora en Comunicación Social, Magíster en Antropología Social y Licenciada en Comunicación Social. Profesora Adjunta a cargo de Teoría y Práctica de TV y Teoría y Práctica de Cine y Video de la carrera de Comunicación, Facultad de Humanidades, UNSa. Coordinadora del Laboratorio de Producción Audiovisual Experimental de la Facultad de Humanidades, Investigadora del Consejo de Investigación de la Universidad de Salta e integrante del Instituto de Comunicación Política y Sociedad.

Paola Marcela Vargas Camargo

Magíster en Ciencias Sociales y Humanidades con orientación en Comunicación. Licenciada en Ciencias de la Comunicación Social. Jefe de Trabajos Prácticos de Teoría y Práctica de TV de la carrera de Comunicación. Facultad de Humanidades, UNSa. Docente de Literatura en la carrera de periodismo, Facultad de Artes y Ciencias, UCASAL; Asesora didáctica de la Dirección de Diseño y Desarrollo Instruccional, UCASAL. Integrante del Laboratorio de Producción Audiovisual Experimental de la Facultad de Humanidades e investigadora del Consejo de Investigación de la Universidad de Salta.

Cómo citar este artículo:

Echenique, A. I. y Vargas Camargo, P. M. (2023). Tramas entre la serie documental *La misma tierra. Bolivianos en Argentina (1986)* y la política en el inicio de la democracia, memoria, representaciones y fronteras. *TOMA UNO*, (11). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/42819>.



Retrospectivas del cine platense: estética y política en tres obras de la vieja Escuela

Retrospectives of La Plata cinema: politics and aesthetics in three films

Juan M. Velis

Universidad Nacional de La Plata

Facultad de Artes

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano

La Plata, Argentina

juan.velis96@gmail.com

 <https://orcid.org/0009-0001-4353-4593>

 <https://doi.org/10.55442/tomauno.n11.2023.42810>

 <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s22504524/bbsmmowcz>

Resumen

El presente artículo ofrece una remisión a tres producciones cinematográficas de la vieja carrera de Cinematografía de la ciudad de La Plata (Buenos Aires), a la luz de las nociones de *estética* y *política*, y sus respectivos entrecruzamientos conceptuales, trazando a su vez un puente hacia ciertas ideas extraídas del manifiesto *Hacia un tercer cine* (1969) de Octavio Getino y Fernando "Pino" Solanas. A treinta años de la reapertura de la carrera en 1993, declarada *extinta* hacia 1978, en medio del desguace cultural impulsado por el último gobierno de facto, se potencia la necesidad de recuperar y rememorar algunas de las producciones gestadas desde esas aulas. Consideramos que se trata de películas fundamentales para revitalizar la conciencia histórica, en un sentido tanto ético y político como expresivo, habilitando a la vez nuevas lecturas en el contexto de conmemoración de los cuarenta años de democracia.

Palabras Clave

Carrera de
Cinematografía,
Estética, Política,
Tercer Cine,
Documental

Recibido: 07/06/2023 - Aceptado con modificaciones: 11/09/2023

TOMA UNO, N° 11, 2023 - <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/>

ISSN 2313-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico)

[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-Sin Derivadas 2.5 Argentina](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)



EdFA
Editorial de la
Facultad de Artes



UNC
Universidad
Nacional
de Córdoba

Abstract

Key words

School of
Cinematography,
Aesthetics,
Politics,
Tercer Cine,
Documentary

This paper offers a review of three films produced in the School of Cinematography of La Plata, Buenos Aires, which was one of the pioneers of Latin America. At the same time, the text brings up certain ideas taken from the manifesto *Hacia un tercer cine* (1969) by Octavio Getino and Fernando "Pino" Solanas, and the concepts of *politics* and *aesthetics*. Thirty years after the reopening of the career in 1993, which was declared extinct in 1978 for the dictatorship, the need to recover and some of the productions developed in those classrooms is strengthened. They're fundamental films to revitalize the historical conscience in an ethical and political sense as well as expressive; enabling at the same time new interpretations in relation to the commemoration of forty years of democracy.

A modo de introducción

La expresión a través de la cámara
será nuestra lucha.
Deseamos que ella colabore,
de alguna manera, en el cambio
del que somos protagonistas
(*Los taxis*, 1970).

El siguiente análisis se propone indagar brevemente en una selección de obras que resultan fundamentales para comprender la historia de una de las carreras universitarias de cine pioneras en América Latina: la entonces llamada Carrera de Cinematografía, perteneciente a la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata (hoy Artes Audiovisuales y Facultad de Artes, respectivamente). Se plantea un abordaje de estas obras tomando como eje conceptual a la interrelación *estética* y *política* y remitiendo a algunas ideas teórico-prácticas extraídas del manifiesto *Hacia un tercer cine*, redactado en el año 1969 por Octavio Getino y Fernando “Pino” Solanas, fundadores del Grupo Cine Liberación. Las tres producciones cinematográficas a las que haremos alusión han sido en su momento restauradas por el trabajo del Museo del Cine, junto al reconocido coleccionista y divulgador Fernando Martín Peña, y recientemente difundidas y digitalizadas a nivel local gracias a la labor del Movimiento Audiovisual Platense (el MAP, un colectivo de docentes y realizadores vinculados académicamente a la Facultad mencionada)¹. *Los taxis* (1970), *Bienamémosos* (1971) e *Informes y testimonios: la tortura política en Argentina 1966-1972* (1973) constituyen un recorte parcial de este esencial acervo identitario; se trata de tres obras concebidas –y eventualmente exhibidas– hacia fines de los años sesenta y principios de los setenta, luego archivadas, casi olvidadas, y finalmente reparadas en un sentido tanto material como simbólico.

La intención es aportar algunas reflexiones sobre estas obras promoviendo una mirada desde una perspectiva crítica que, a su vez, potencie la problematización sobre los cruces siempre polémicos pero imprescindibles entre *estética* y *política*, dos dimensiones conceptuales cuyos lazos es preciso recuperar en el terreno histórico del cine político nacional, a cuarenta años del retorno democrático. La fundamentación es tan certera como reiterada, pero no por ello menos significativa: en tiempos de discursiva fluctuación democrática, surge como una necesidad poder contemplar la importancia de ejercitar la conciencia histórica en aras de una revitalización del estudio de nuestra praxis docente en la realidad que nos habita. Consideramos que, cuando hablamos de ponderar y pensar a conciencia nuestra cultura, debiéramos atender prioritariamente al acto de la identificación de posicionamientos ético-estéticos que resuenan en las expresiones artísticas que nos constituyen en un orden identitario. El *ethos* de nuestra historia subyace

1 Las películas analizadas se encuentran disponibles para su visionado en el canal de YouTube del Archivo Audiovisual del Departamento de Artes Audiovisuales, FDA, UNLP: <https://www.youtube.com/@ArchivAudiovisual-DAA-FDA>

en cómo la narramos, cómo la validamos y legitimamos, cómo la observamos e institucionalizamos; esto es: qué perspectiva decidimos establecer a la hora de transmitir un saber –por ejemplo– en el marco académico de la universidad. A menudo, de manera inconsciente, desestimamos aquel crucial punto de partida que consiste en comprender que todo modo de ver –y de encuadrar la realidad– representa una decisión política, por consiguiente, una cosmovisión ético-estética (o bien político-poética) de la realidad.

Este álgido 2023 nos encuentra celebrando los treinta años de la reapertura de la carrera de cine de la ciudad de La Plata, que fue declarada *extinta* en 1978 por orden del gobierno de facto. Por tanto, se refuerza la intención de restituir el fragor simbólico de algunas producciones gestadas en el marco de la vieja Escuela de Cine² que nuclea gran parte de la huella identitaria de una histórica casa de estudios. Lxs³ realizadores de estas piezas fílmicas (estudiantes devenidos en cineastas y docentes de la carrera) supieron conjugar en el entramado expresivo de sus registros una marcada pulsión militante, tan patente como subterránea. Lograron así poner de relieve una eficaz síntesis político-poética, siempre consciente de un justo equilibrio entre los aspectos técnico-lingüístico-realizativos del cine y su fuerte arraigo con un marco contextual y político acuciante.

Vale aclarar que esta reflexiva incursión se desprende de otro artículo aún no publicado destinado al análisis de un material denominado *Propuestas de trabajo 1972*, un proyecto de plan de estudios que buscó propiciar una actualización en términos de currículum y contenidos para la carrera, redactado en aquel entonces⁴. La perspectiva pedagógica expresada en esas líneas no se llegó a manifestar del todo en los ciclos lectivos que le siguieron; sin embargo, muchos de sus lineamientos fueron recuperados con ímpetu en la lucha impulsada por la Coordinadora para la reapertura de la carrera, que se concretó finalmente en el año 1993. Gran parte del equipo realizador de las películas que atenderemos a continuación formaron parte de esta imprescindible enmienda cultural.

2 Para profundizar más en la historia de la Escuela de Cine de La Plata, conviene revisar algunas publicaciones recientes como *Huellas e historias del cine platense (1955-1978)* (Movimiento Audiovisual Platense, 2021) y *Escuela de Cine: creación, rescate y memoria* (Peña, Massari y Vallina, 2006).

3 El texto asume como criterio político y formal el uso del lenguaje inclusivo mediante la utilización de la letra “x”; no obstante, se procura emplear también otras formas genéricas no sexistas con el fin de propiciar la mayor inteligibilidad y claridad posible en la lectura.

4 Se referencia al final del texto el documento de las *Propuestas* (Departamento de Cinematografía, 1972), y se sugiere revisar el artículo aludido: De Stefano, F., Velis, J. M. (2023). (Re)lecturas y (des)lindes sobre la enseñanza audiovisual: una incursión a las *Propuestas de Trabajo de 1972* (en prensa). Revista Metal. La Plata: Papel Cosid

Una breve contextualización conceptual

El cine elegido no será en colores ni en 35mm.
Tampoco será distribuido por la Metro-Goldwyn-Mayer
o cualquiera de sus similares, porque la elección
es un cine con forma de lucha
(Silvia Verga en *Los taxis*, 1970).

En el año 2021, el referido colectivo del MAP publicó un libro en donde se traza un exhaustivo recorrido de investigación a propósito de estas obras y producciones, titulado *Huellas e historias del cine platense (1955-1978)*. En sus páginas, uno de los autores señala que “con su perseverancia en el tiempo, estas películas vienen a traernos una visión lúcida de un período, a cruzarnos con la percepción de la actualidad, a demostrarnos el compromiso del cine por la transformación social” (Gálvez, 2021, p. 149). Una vez más, nos encontramos frente a una definición común que –en un sentido *praxiológico* (Ferry, 2004)– no siempre vindicamos del todo con plena conciencia, y por eso es urgente recuperar la reflexión como una suerte de consigna práctica: si apostamos a que la representación cinematográfica constituya un cierto desplazamiento en favor de una “transformación social” es porque, antes de eso, asumimos que sus imágenes sensibles repercuten de algún modo en nuestra “percepción de la actualidad”, esto es, en su nivel de injerencia sobre nuestro *modo de ver* e interactuar con la realidad. En este último punto podemos hacer hincapié para convocar, nuevamente, a la idea de *estética* como percepción de lo sensible en articulación inexorable con los aspectos políticos e ideológicos que atañen a una región o territorio determinado. La dimensión tan nutrienda que nos interesa analizar y desentrañar se encuentra circunscrita en esta cita que acabamos de desglosar de manera sucinta.

Podríamos afirmar que, si la idea de *experiencia estética*, situada en el contexto del cine político de los sesenta y setenta, guarda una íntima relación con la noción de la percepción sensible sobre la realidad en pos de lograr una cierta “transformación social” (aunque fuera en diferentes grados de magnitud), entonces es posible contraponer este tipo de expresiones a la hegemonía de la representación, que con frecuencia conectamos con la idea de una pérdida de la sensibilidad, por su tendencia a la universalización y homogeneización de la mirada. Estamos hablando, en este último caso, de un movimiento estético exactamente contrario a la concepción ético-estética que aquí proclamamos. En 1969, Octavio Getino y Pino Solanas ponían en palabras este tipo de aseveraciones, en su célebre manifiesto a favor del *tercer cine*:

Tres cines... el cine comercial, el llamado cine de autor, y un tercer cine. (...)
El dominio de los modelos del cine americano es tal que incluso los films ‘monumentales’ de la cinematografía reciente de muchos países socialistas, son a su vez monumentales ejemplos de la sumisión a todas las proposiciones impuestas por los modelos hollywoodenses, que como bien diría Glauber Rocha, dieron lugar a un cine de imitación. La inserción del cine en los modelos americanos, aunque solo sea en el lenguaje, conduce a una adopción de ciertas

formas de aquella ideología que dio como resultado ese lenguaje y no otro, esa concepción de la relación obra-espectador, y no otra. La apropiación mecanicista de un cine concebido como espectáculo (...). Una dimensión de 'lo espectacular' propia del arte burgués: el hombre sólo es admitido como objeto consumidor y pasivo antes que serle reconocida su capacidad para construir la historia, sólo se le admite leerla, contemplarla, escucharla, padecerla (p. 6).

En algún momento el propio Glauber Rocha habló de *cine digestivo* al referirse a los exitistas modelos productivos de representación provenientes de norteamérica. Un cine *in-sensible, a-estético*, podríamos arriesgar, casi recuperando la etimología griega del término para aludir a su contraparte: *anestesia*. Un cine de anestesia y adormecimiento. Se desprende de este extracto del manifiesto del Grupo Cine Liberación la idea de que si hay imitación y mecanicidad no es posible hablar de ideologías estéticas, de manera plural, puesto que la institucionalidad universalizante de un único (y unívoco) modelo (pre)supone la estandarización formal tanto de la técnica como del lenguaje. Hacia el final del párrafo, los autores sentencian y subrayan la inevitabilidad de una actitud pasiva y estanca por parte del sujeto espectador. Así, se vuelve inadmisibles el gesto de "transformación social" que adelantábamos con la cita de Gálvez (2021). Si la estética es una sola, no hay heterogeneidad posible en los *modos de ver* que definen nuestro vínculo con la realidad, nuestra "percepción de la actualidad"; por tanto, no hay política ni posibilidad alguna de asumir un pronunciamiento ético-estético divergente.

Con todo lo anterior, resulta hasta redundante aseverar que una de las principales directrices moralizantes de la última dictadura cívico-eclesiástico-militar (y un rasgo común a los anteriores gobiernos de facto en el país) fue la promoción de la insensibilidad y la *anestesia expresiva* impuestas a través de la violencia represiva, tanto en un orden físico y explícito como simbólico. Las reacciones del cine ante estas avanzadas coercitivas se venían gestando desde la década de los sesenta con el surgimiento de un cine político que, aun amedrentado por la censura y la represión, logró constituirse como referencia y anclaje, plausible de ser recuperado desde la actualidad para seguir indagando en cómo la política se halla inserta en el campo de las poéticas. A modo de síntesis de lo previamente expuesto, podemos afirmar que el objetivo primordial de este estilo de cine, acaso inaugurado por Fernando Birri y la fundación del Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral en 1957, radicaba en "mostrar una lectura histórica de la sociedad que se enmarcara en un acto de denuncia contra la opresión o la desinformación, para instruir, *sensibilizar* y sublevar al espectador" (Amieva, Arresegor, Finkel y Salvatori, s. f.).

Ahora bien, a continuación desarrollaremos una breve descripción seguida de un análisis en torno a las tres películas anunciadas que, entendemos, configuran un recorte conceptual que singulariza los insoslayables entrecruzamientos que habitan en las nociones de estética y política.

Cine, política y memoria: una tríada de ejemplos

Los taxis (1970)

Esta película fue producida, realizada y firmada por el denominado Grupo de los Seis: Carlos Vallina, Silvia Verga, Diego Eijo, Ricardo Moretti, Alfredo Oroz y Eduardo Giorello. En esta singular pieza cinematográfica, lxs cineastas bosquejan una suerte de dictamen político-poético que les sirve para fijar su identidad en tanto colectivo artístico. Todxs ellxs habían sido protagonistas de la carrera como estudiantes y comenzaban a asumir un rol preponderante como impulsores de una nueva generación de docentes. Si bien el estreno oficial de esta producción tuvo lugar en 1970, lo cierto es que se trata de un compendio de ejercicios prácticos llevados a cabo en el marco de una asignatura hacia el año 1967. *Los taxis* dura veintisiete minutos, por lo que podría considerarse como un mediometraje, y está estructurada en microrrelatos independientes seguidos de entreactos de carácter más experimental e intertítulos de referentes y personalidades célebres del ámbito artístico y político. El eje temático que opera como disparador es el más manifiesto: las vivencias y minucias, algunas más extremas y delirantes que otras, de un grupo de taxistas transitando por la gran urbe. Sin embargo, el registro no reposa en un recorrido meramente observacional, pasivo y transparente, sino que adquiere un tono ensayístico casi sociológico, cruzado por lecturas políticas que conducen a una declaración de principios éticos sobre el final. Esta progresión va generando gradualmente una acumulación de marcas sígnicas y compositivas que nos conducen directamente al punto nodal sobre el que reflexionábamos en párrafos anteriores: la confluencia irrevocable entre la dimensión política y estética del relato.

En uno de los primeros entreactos, se nos invita a leer sentencias propias de figuras autorales del cine como Jacques Rivette: “Creo que un cine revolucionario no puede ser sino un cine diferencial, un cine que cuestione al resto del cine” (*Los taxis*, 1970, 0:37). Una máxima tan asertiva como imprescindible para condensar la perspectiva política de este colectivo de cineastas precursores de la carrera de cine. Seguidamente, podemos identificar otra declaración poética, esta vez firmada por Jean-Luc Godard: “El cine no es un arte para profesionales, debe ser un arte para todos” (3:00). En relación con esto, nos remitimos a otra reflexión del libro del MAP: “¿Qué mejor concepto para dar cuenta del impacto de las vanguardias –Nouvelle Vague desde Francia, el Cinema Novo brasileño, el Grupo de Cine Liberación desde Argentina–?” (Galvez, 2021, p. 141). Rodado en 1967, en pleno onganato, *Los taxis* ciertamente constituye un acontecimiento fílmico que transforma un ejercicio de la Facultad en “un manifiesto sobre el lenguaje y la América latina que los contiene” (Gómez, 2021, p. 153). Reconocer reenvíos y relaciones transtextuales con marcas autorales preexistentes, explicitados mediante el montaje, es por cierto una decisión realizativa político-estética.

Además, esto resulta sumamente interesante para atender al vínculo inexorable de la experiencia realizativa con la formación de grado sobre cine, para inclusive recuperar la reflexión en la actualidad y remover ciertos patrones, imaginarios instalados, que a menudo desprecian los ejercicios prácticos no profesionales que se realizan en el marco de una carrera. De algún modo u otro,

Los taxis nos demuestra que un ejercicio facultativo puede alcanzar el estatus de manifiesto personal sobre el lenguaje.

En relación con esto, en uno de los relatos, la voz de Ricardo Moretti apela con firmeza al espectador, casi desafiándolo o instándolo a tomar partido, a hacerse cargo de sus posicionamientos éticos frente a lo que se decide hacer, y lo que no:

En realidad, había que hacer. Simplemente hacer. Los defectos se superarán en la acción y no en la charla. Esta acción colectiva no es sino un intento en ese camino del hacer. Como diría Rivette, el cine se hace en las películas. Esta no es nada más que una de las infinitas películas que pueden hacerse. Pero existe, es concreta, la están viendo y pueden criticarla por eso. Cosa que no podemos hacer con el cine que no se hace (5:53-6:24).

Vale hacer mención a otras posibles referencias estéticas, reconocibles en decisiones compositivas de encuadres, modos de vincular a los personajes con el entorno de la ciudad y el vertiginoso ritmo articulado por el montaje. Por ejemplo, podemos fácilmente identificar reminiscencias del cine de Robert Bresson, como advierte Marcelo Gálvez (2021) en el libro del MAP. Esto posibilita pensar en una estética vinculada al cine *voyeur*, que convierte la mirada ávida sobre el contexto local en un orden de pensamiento cinematográfico. En tal sentido, recuperando a Bresson, sobresalen referencias a films como *El Carterista* (Pickpocket, 1959), en donde se pone de relieve una conexión casi intrínseca y vital entre el protagonista y el ámbito urbano, la calle, los medios de transporte, los transeúntes, la realidad social en su conjunto; mientras que el espectador asume cierta condición de cómplice por el accionar inhumano del personaje. Esta idea de apuntalar a una identificación cómplice con la mirada espectral, siendo *Los taxis* una película de carácter casi clandestino tanto en su producción como circulación, resulta fundamental.

El propio Carlos Vallina (2014), realizador y profesor emérito de la Facultad, reflexiona a propósito de la experiencia de gestación de este film:

Nuestro docente de tercer año, el respetado maestro Simón Feldman, nos propuso acercarnos al mundo de los taxistas, a su condición de significantes ambulantes hacia relatos que nuestra percepción y nuestra imaginación habilitaran (...) Entendí que *Taxis* era el primer intento por comprometer mi amor con la realidad (p. 82).

Hacia los minutos finales, entre remisiones a tratamientos formales de la Nouvelle Vague y reenvíos políticos a películas potentes como *La hora de los hornos* (Getino y Solanas, 1968) del Grupo Cine Liberación, asistimos a una reunión en el interior de la casa de alguno de los cineastas protagonistas. Allí, los precursores cineastas bautizan una marca autoral de modo grupal, asumiendo una cierta pertenencia dentro de esa etiqueta exigua y problemática de *cine de autor*. Por esto mismo, podríamos arriesgar: trazan un puente indefinido entre ese rótulo incierto y la militante insignia del *tercer cine*. Entre disertaciones y miradas ardientes, se funden en un consecuente debate sobre los tiempos sociales que se avecinan, mientras que una voz emerge, combativa: "la expresión a través de la cámara será nuestra lucha". Así, acuerdan un punto de partida que será bandera política y expresiva: el vínculo afectivo con la cámara, la pertenencia a un campo

disciplinar específico (que es la arcilla propia del cine), en interconexión ineludible con el marco social.

En relación cabal con esto último, podemos recuperar una valiosa reflexión de Raymundo Gleyzer, imprescindible documentalista desaparecido por la última dictadura, quien fuera también estudiante en las mismas aulas de la Facultad de La Plata:

Quando sostenemos la posición de que el cine es un arma, muchos compañeros nos responden que la cámara no es un fusil, que esto es una confusión, etc. Ahora bien, está claro para nosotros que el cine es un arma de contrainformación, no un arma de tipo militar. Un instrumento de información para la base. Este es el otro valor del cine en este momento de la lucha (...). Es así como nosotros entendemos que el cine es un arma (Peña y Vallina, 2000).

Es así como, tal como enfatizaría años más tarde Gilles Deleuze al hablar del cine como un acto de resistencia y de contra-información, podemos reforzar esta idea de ímpetu revolucionario transpuesto en la materialidad del cine como terreno



Los Taxis

Ricardo A. Moretti

Silvia Verga

Alfredo Oroz

Eduardo Giorello

Diego Eijo

Carlos Vallina

propicio para la alegoría, la retórica-enunciativa, la metáfora: la cámara efectivamente no es un fusil, pero el sistema de signos que componen, despliegan y articulan las imágenes sonoras constitutivas del lenguaje del cine pueden significar mucho más que eso. Si la detonación de un arma de tipo militar asegura en el más asertivo de los casos un impacto letal, la declaración expresiva del cine será entonces la de la *paradoxa*: un disparo que no hiera de modo explícito, sino que fuerza la reflexión y abre paso al pensamiento ya no a través de la inyección de verdades unívocas, sino mediante el acto del desenmascaramiento de aquellas verdades que han sido injustamente sepultadas e invisibilizadas. En *Los taxis*, tal como en los títulos que veremos a continuación, palpitan rasgos cinematográficos de estas características.

Imagen 1: Eijo, D., Giorello, E., Moretti, R., Oroz, A., Verga, S. y Vallina, C. (Dirs.) (1970). *Los taxis* [mediometraje]. Argentina: Departamento de Cinematografía (UNLP). Afiche promocional.

***Bienamémos* (1971)**

En este interesante cortometraje, la realizadora Silvia Verga pone de relieve una eterna problemática social: el avasallamiento sobre los derechos de una mujer. Se nos invita a adentrarnos en el set de un programa televisivo de la época, en donde una madre de familia se ve prontamente abrumada por la actitud inquisitiva e impúdica del conductor, que espectaculariza y banaliza su compleja realidad. En una suerte de entrevista, esta mujer de condición proletaria es expuesta miserablemente mientras el presentador pretende forzar algo semejante a la empatía, pero logrando todo lo contrario al recurrir al testimonio de un matrimonio burgués que asiste al programa como invitado con el propósito de ayudar a la entrevistada. “Hay instituciones donde los niños son bien atendidos, sin esa carga podrías trabajar más” (*Bienamémos*, 1971, 5:00), sugiere como alternativa la esposa, una famosa actriz exacerbadamente feliz, con mirada condescendiente y artificiosa amabilidad, tras haber intercambiado con el anfitrión del programa comentarios a propósito de su éxito laboral, en una suerte de proyección ilusoria del *ejemplo a seguir* como ideología de superación.

Sobra decir que *Bienamémos* constituye formalmente una sátira social, en donde se ofrece una interiorización en el drama de una mujer excluida por el sistema, víctima de la creciente desigualdad, que se ve de pronto acorralada en un sombrío marco televisivo en donde solo interesa el *show*. Discursivamente, esta singular pieza despliega una fervorosa crítica hacia las poderosas operaciones mediáticas difundidas por el relato de la TV (en auge hacia aquellos años) como ente modulador de la opinión pública y regulador de un acérrimo sentido común. De manera tan directa como intersticial, Verga expone como dimensión problemática un supuesto básico subyacente de la época: el prejuicio social de clase y la idea del sacrificio como un camino de superación personal, estrictamente individual; como alternativa unívoca para alcanzar el triunfo en un sentido profesional y existencial.

En la susodicha publicación del MAP, la propia realizadora ofrece algunas provechosas reflexiones a la también cineasta platense Betiana Burgardt (2021), acerca de cómo este cortometraje significó un estímulo político sustancial para agudizar su mirada crítica desde una perspectiva de militancia feminista. Esta película breve también fue concebida y producida en el marco de la carrera de grado de la Facultad, y es en este sentido que Silvia Verga asegura lo siguiente:

El profesor de *Bienamémos* era Catrano Catrani, que era un director de cine. No me acuerdo qué me puso, pero fue ocho o nueve, y después me entero que me puso eso porque yo era la mujer de Alfredo Oroz. Entonces... ¿quién le decía a él que no lo había hecho Alfredo al cortometraje? Ahí comencé a militar en el feminismo, porque hasta ese entonces no pasaba por ahí, pero ahí, esa cosa fue muy, muy fuerte (Burgardt, 2021, p. 81).

Estas palabras refuerzan la visión crítica sobre los supuestos instituidos en una sociedad marcadamente patriarcal, reproducidos y afianzados sus enunciados por la insidiosa labor discursiva de los programas de televisión entendidos como operadores (con)formadores de la opinión pública.

Desde luego, cabe enlazar este análisis con una mirada aún más política en función del contexto de época y la consabida complicidad coercitiva promovida

de manera subrepticia por los medios hegemónicos de comunicación en tiempos de dictadura (aplicable a la segunda mitad de los sesenta y, de modo análogo, en los setenta). En esta línea, podemos identificar vínculos conceptuales entre esta producción y ciertas afirmaciones que con agudeza anticipaban Getino y Solanas (1969) en su texto: “la colonización pedagógica de los mass communications, confluyen hoy en un desesperado esfuerzo para absorber, neutralizar o eliminar toda expresión que responda a una tentativa de descolonización” (p. 5). Los intelectuales y cineastas también discuten en estas líneas la dimensión de los supuestos y prejuicios establecidos que subyacen a la proyección de los imaginarios estéticos sobre el cine militante, el cine político, aludiendo a que se “siguen concibiendo el cine, el arte y la belleza como abstracciones universales y no en su estrecha vinculación con los procesos nacionales de descolonización” (p. 5).

Una vez más, asoman aquí los componentes estéticos, políticos e ideológicos de la forma fílmica y los modelos de representación de la época. Si el *universal abstracto* (Casalla, 2009) del cine estandarizado respondía al conglomerado de fantasías propio del imaginario del universo ficcional burgués –que los cineastas sintetizaban bajo el inventario de promesas del “confort, el equilibrio, la paz, el orden, la eficacia, en fin: la posibilidad de ‘ser alguien’” (p. 7)–, entonces el cine de resistencia, *universal situado*, no podía hacer más que discutir esos supuestos básicos tan instaurados como regidos por la expectativa hegemónica universal. En *Bienamémos*, estos álgidos debates cobran relevancia en la discusión del lugar común del discurso mediático y en su rigurosa configuración de un imaginario colectivo que estereo-tipifica a los estratos de la sociedad, y al sujeto latinoamericano en un sentido más amplio, a los neocolonizados (recuperando una vez más los términos empleados por Getino y Solanas en el manifiesto).

Cuando el neocolonizado acepta su situación se convierte en un simpático sirviente y monigote del poder; pero cuando intenta negar su situación de opresión, pasa a ser un resentido, un salvaje, un comeniños (...), un forajido, un asaltante, un violador y en consecuencia, la primera batalla que se entabla contra él no es a nivel político sino con recursos y leyes policiales. Cuanto más resistente es, se lo coloca en el lugar de las bestias (p. 7).

Para finalizar, sobra decir que el cortometraje de Verga constituye una filosa reflexión cinematográfica tan sucinta como poderosa, tan estéticamente audiovisual como políticamente comprometida con una situacionalidad social abrumada y silenciada. En otros términos: su dimensión estética se inscribe de manera indivorciable en la asunción de una *parada* ideológica. Estamos ante un señalamiento de denuncia retórico-enunciativo realmente poco habitual para la producción cinematográfica nacional de aquellos años. Una manifestación política que se propuso revisar preceptos desde lo expresivo tomando como anclaje espaciotemporal a la plataforma contenedora de sentido común por excelencia: la TV.



Imágenes 2 y 3: Verga, S. (Dir.) (1971). *Bienamémonos* [largometraje]. Argentina: Departamento de Cinematografía (UNLP).

Informes y testimonios (1973)

En el hall de entrada de la sala platense del Cine Select⁵, se puede observar el imponente póster promocional de la película *Informes y testimonios. La tortura política en la Argentina, 1966-1972* (1973). Se trata de la pieza cinematográfica fundamental y más reconocida del mencionado Grupo de los Seis. El propio Carlos Vallina (2014) la describió como “un ensayo de interpretación de valor polisémico”, en una entrevista brindada recientemente al MAP. En la breve descripción conceptual y narrativa que se apunta en el canal de YouTube del Archivo Audiovisual del Departamento de Artes Audiovisuales de la Facultad de Artes, se puede leer lo siguiente:

Primer largometraje documental platense que narra mediante reconstrucciones y testimonios de madres de desaparecidos, abogados y psicólogos los métodos de secuestro y tortura empleados en Argentina durante las dictaduras de Juan Carlos Onganía, Roberto Marcelo Levingston y Alejandro Agustín Lanusse, entre 1966 y 1973. Realizado de forma clandestina, fue estrenado comercialmente el 29 de agosto de 1973 en el Cine Embassy (Archivo Audiovisual DAA, FDA, UNLP, 2021).

En estas palabras se sintetiza el contexto sociopolítico que pone de relieve este atrayente registro, tan conmovedor como doliente y pesadoso, desarrollado a partir de una fuerte pulsión creativa de verdadera valentía, no exenta de riesgos y peligros que el colectivo realizador supo burlar. Vale la pena identificar dos aspectos centrales: el primero tiene que ver con el agudo y audaz anclaje en términos de registro documental sobre un penumbroso proceso sociohistórico, una situacionalidad histórica que las imágenes vuelven palpable y elocuente. El segundo aspecto se conecta con una dimensión más estrictamente cinematográfica, y se trata del fuerte carácter de transparencia estética que logra el material, teniendo en cuenta que la mayoría de las escenas y secuencias están configuradas a través de operaciones de ficcionalización de acontecimientos reales. Estamos ante un registro audiovisual meticulosamente orquestado desde un punto de vista coreográfico: los cuerpos de quienes entran en cuadro y el desplazamiento del dispositivo de la cámara se funden a través de estos terribles pasajes dramatizados a partir del relato de las propias víctimas de la tortura. Se nos introduce de manera expresa en un aquí y ahora sangrante, consolidado su fuerte impacto gracias a la ponderación de aspectos propios de la materia prima cinematográfica. La puesta en escena asume su representación desde procedimientos de estricta *mostración audiovisual*, sin reposar en una irrespetuosa banalización gráfica de la violencia: “aquí la tortura no es convertida en la excusa de un género cinematográfico (...), la violencia aparece buscando las distancias necesarias para evitar tanto lo morboso como la falta de afecto, pero enfrentando el desafío de su representación” (Alessandro y Tabarozzi, 2021, p. 170).

5 El Cine Select es una sala del Espacio INCAA que se encuentra en el interior del Centro Cultural Pasaje Dardo Rocha, epicentro de actividades vinculadas al arte y el espectáculo de la ciudad de La Plata, Buenos Aires.

De algún modo, y si bien no se trató del único caso de cine político argentino capaz de desplegar con audacia y claridad estos cruentos acercamientos a lo insoportablemente real de una época, la obra del Grupo de los Seis supo encontrar un lugar dentro de los márgenes ético-estéticos del tan requerido *tercer cine*: desafiando y resistiendo a los horizontes de la representación preimpuestos por el cine *perfecto, el film redondo* (Getino y Solanas, 1969), aquellas grandes barreras formales que no hacían otra cosa que procurar la inhibición por parte del cineasta. Este punto es central: la inhibición. El amoldamiento, el acomodamiento a estructuras preexistentes que películas como *Informes y testimonios* pretendieron remover y desestabilizar. La decisión crucial de ejercitar recursos constructivos y procedimentales propios del campo de la ficción para consolidar así una proyección a modo de documento histórico verídico, constituye nada menos que la evidencia expresa de que el film fue un arrojito político-poético de características experimentales. Es decir, no hubo lugar para la adecuación o el ajuste en función de fórmulas eficaces y convencionales ya instituidas alrededor del epíteto del cine *documental*. No hubo inhibición.

En esta línea, vale hacer referencia a algunos de los principales sucesos verídicos de persecución política y represión que sirvieron como disparadores del largometraje: una obra de teatro basada en el secuestro del guerrillero Luis Enrique Pujals en 1971; la historia familiar del propio Carlos Vallina, ya que su padre y su tío fueron militantes detenidos y torturados; el secuestro, la desaparición y la muerte del médico militante del Partido Comunista, Juan Ingalinella, en 1955 (considerado uno de los primeros desaparecidos de la historia argentina); entre otros testimonios. Vale además reconocer filiaciones y remisiones estéticas, que dialogan con la misma perspectiva de fuerte compromiso político, con películas fundamentales como la ya citada *La hora de los hornos* (1968), en donde

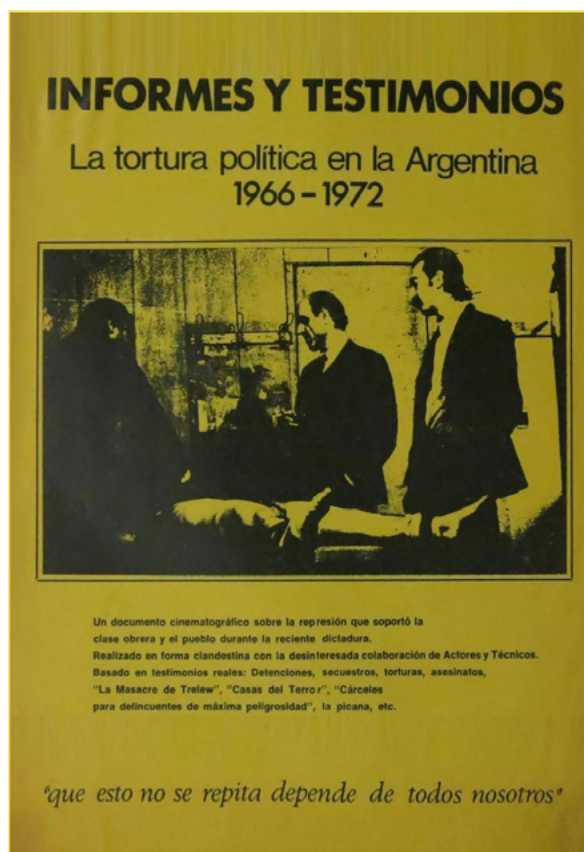


Imagen 4: Eijo, D., Giorello, E., Moretti, R., Oroz, A., Verga, S. y Vallina, C. (Dirs.) (1973). *Informes y testimonios. La tortura política en la Argentina, 1966-1972* [largometraje]. Argentina: Los Autores. Afiche promocional.

se evidencian semejanzas formales en, por ejemplo, la utilización de los intertítulos en los entreactos documentales como puntos de anclaje informativo y estructural.

En relación con esto, podemos recuperar una observación que ofrecen lxs realizadores y docentes platenses Nicolás Alessandro y Marcos Tabarozzi (2021) sobre el film: "*Informes y testimonios* cree honestamente que es posible –desde una moral de la forma– visibilizar estéticamente los modos de ese sistema de represión legalizado durante una dictadura" (p. 175). Siguiendo este análisis sobre el accionar del terrorismo de Estado ejercido como herramienta de control en el marco de la dictadura, se vuelve inevitable destacar cierto espesor simbólico espectral no previsto por el film al momento de su estreno. Es que aún no había acontecido el régimen de facto más brutal de la historia del país, lo cual nos sirve para repensar la significancia siempre trascendental del complemento de sentido por parte del espectador. Esa lectura final que consolida la potencia de sentido en un orden que trasciende lo estético para abarcar lo histórico y lo político. La película del Grupo de los Seis moviliza y agita la memoria en un doble desplazamiento, en un doble contexto: a lxs que nacimos en democracia, ver *Informes y testimonios* nos remite inexorablemente al *Nunca más* exclamado tras el período 1976-1983, enmarcando así al film en una especie de diacronía tan eficaz como letal.

A modo de cierre

Para finalizar, podemos reiterar que uno de los aspectos más significativos que sobresale en las películas analizadas –más aún trazando un puente simbólico con la producción audiovisual en la actualidad– es el del equilibrio en términos realizativos y políticos que exponen las obras, un factor que se enmarca dentro de lo que podemos definir como la responsabilidad ética de toda imagen cinematográfica. De esto se trata lo que venimos señalando desde un principio. No quedan dudas de que la principal motivación del grupo realizador gravitó siempre en pensar

la forma fílmica como parte ineludible de la discusión política, siendo uno de los filmes [por *Informes y testimonios*] que más lejos llevó la pregunta acerca de las relaciones entre forma e ideología en el cine latinoamericano de los años 70 (Alessandro y Tabarozzi, 2021, p. 167).

Estos mismos alcances políticos y poéticos se enmarcan en una de las definiciones más relevantes y determinantes apuntadas en *Hacia un tercer cine*:

El cine revolucionario no es fundamentalmente aquel que ilustra y documenta o fija pasivamente una situación, sino el que intenta incidir en ella ya sea como elemento impulsor o rectificador. No es simplemente cine testimonio, ni cine comunicación, sino ante todo cine-acción (...) Con el cine-acto se llega a un cine inconcluso y abierto, un cine esencialmente del conocimiento. El primer paso en el proceso del conocimiento es el contacto primero con las cosas del mundo exterior, la etapa de las sensaciones (en una película el fresco vivo de la imagen y el sonido). El segundo es la sintetización de los datos que proporcionan las sensaciones, su ordenamiento y elaboración, la etapa de

los conceptos, de los juicios, de las deducciones. Y la tercera etapa, la del conocimiento (Getino y Solanas, 1969, p. 9).

Esto último constituye, acaso, la explicitación final de una valiosa tesis que es siempre necesario recuperar: el cine –como el arte– no constituye un mero registro contemplativo de la realidad, sino la creación de un mundo nuevo, o bien el desvelamiento de una verdad formal a partir de las resonancias fantasmales de ella. En los intersticios de los horizontes expresivos del *tercer cine* se halla la clave para comprender una idea en torno al séptimo arte que debería poder aplicarse hoy en día, de manera casi pedagógica: el cine se potencia y resignifica en el *hacer*, en los surcos de la praxis artística, y allí cabe la necesidad de entenderlo en tanto *cine-acto* (cine-acción), en detrimento a las naturalizadas lecturas de carácter resultadista que no hacen más que sentenciar clasificaciones teóricas de manera taxativa. Si prestamos una mayor atención al proceso, a los pliegues del lenguaje, al contexto, a los desplazamientos recursivos y formales, en vez de al tan ansiado producto final, seguramente podremos comprender mejor por qué es importante seguir trazando puentes y relaciones con el cine histórico constitutivo de nuestro pasado (y, por lo tanto, de nuestro presente y futuro).

Para lograr la deconstrucción desde la expresión es necesario desnaturalizar y, por consiguiente, desdibujar las líneas divisorias de lo político y lo estético. Si hablamos de la superación de eternas dicotomías problemáticas, como Getino y Solanas (1969) hablaban de *cine de destrucción* y *de construcción* en simultáneo, es porque entre la hondura de las imágenes de *Informes* y *testimonios* regurgita la violencia heredada, denunciada, de generaciones que forjaron el dictamen de que el arte es subversión que hay que eliminar, y que no hay cabida allí para el pensamiento crítico. La equivocación suprema subyace en la definición de la noción de *pensamiento*, que ya fue sugerida anteriormente: el procesamiento de datos y la posterior formación de una opinión, idea o representación mental a través de la cognición subjetiva. No hay lugar para el procesamiento y la (con)formación de una idea en el acto de la repetición por imitación de un dictamen preestablecido.

Valdrá siempre notar que la factura técnica y realizativa de estas singulares entregas del cine platense son tan eficaces como su espesor simbólico en términos de reflexión política. Bien podríamos catalogarlas como manifiestos artísticos de producción clandestina, que constituyen un archivo histórico factible de ser exhibido en universidades y facultades a nivel nacional. La estética, el arte, la historia y la política se enlazan de diferentes formas y en diversos grados en *Informes* y *testimonios*, *Los taxis* y *Bienamémonos* como si se tratara de un ahogado grito colectivo imposible de ser expresado y exclamado de otro modo. El desafío mayor subyace en comprender la importancia de la recuperación de la conciencia histórica latente en estas producciones locales, que reúnen dimensiones conceptuales que van desde estrategias de representación documental y ficcional hasta el testimonio como herramienta de divulgación. Sus ideas y efectos semánticos aún reverberan, a cuarentena años de la recuperación del camino de la democracia, a treinta años de la reapertura de una de las carreras universitarias precursoras en la formación profesional de cine en Latinoamérica y en miras a un tiempo futuro tan incierto como tempestuoso, en donde la memoria, la política y la estética, como conceptos

y bastiones históricos de la cultura a nivel nacional, debieran resurgir –más que nunca– como inquebrantables consignas creativas.

Bibliografía

- Alessandro, N. y Tabarozzi, M. (2021). Informes y testimonios. La tortura política en la Argentina 1966-1972. En Movimiento Audiovisual Platense, *Huellas e historias del cine platense (1955-1978)* (pp. 167-176). La Plata: Papel Cosido.
- Amieva, M., Arseygor, G., Finkel, R. y Salvatori, S. (s. f.). Cine argentino y dictadura. https://www.comisionporlamemoria.org/archivos/jovenesymemoria/bibliografia_web/ejes/cultura_amieva.pdf.
- Burgardt, B. (2021). Cuando nos miramos, la memoria e historia se vuelven visibles. En Movimiento Audiovisual Platense, *Huellas e historias del cine platense (1955-1978)* (pp. 73-75). La Plata: Papel Cosido.
- Casalla, M. (2009). El banquete tecnológico universal y los hijos pobres del sur. En *Identidad cultural, ciencia y tecnología. Aportes para un debate latinoamericano*. Rosario: Fundación Ross.
- Ferry, G. (2004). La relación teoría y práctica en la formación. En *Pedagogía de la formación* (pp. 75-85). Buenos Aires: Ediciones Novedades Educativas.
- Gálvez, M. (2021). La Escuela de Cinematografía de la UNLP: El tránsito hacia formas inéditas de representación en el cine argentino. En Movimiento Audiovisual Platense, *Huellas e historias del cine platense (1955-1978)* (pp. 117-151). La Plata: Papel Cosido.
- Getino, O. y Solanas, F. (1969). Hacia un tercer cine: Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo. <https://cinedocumentalyetnologia.files.wordpress.com/2013/09/hacia-un-tercer-cine.pdf>.
- Gómez, L. (2021). Sobre Los Taxis (1970). La tortura política en la Argentina 1966-1972. En Movimiento Audiovisual Platense, *Huellas e historias del cine platense (1955-1978)* (pp. 167-176). La Plata: Papel Cosido.
- Massari, R., Peña, F. y Vallina, C. (2006). *Escuela de cine. Universidad Nacional de La Plata. Creación, rescate y memoria*. Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata: Editorial de la Universidad Nacional de La Plata (EDULP). <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/45719>.
- Peña, F. M. y Vallina, C. (2000). *El Cine Quema: Raymundo Gleyzer*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Fuentes

- Archivo Audiovisual DAA, FDA, UNLP (2021). Canal de YouTube [video]. Youtube: <https://www.youtube.com/@ArchivAudiovisual-DAA-FDA>

Departamento de Cinematografía (1972). *Propuestas de Trabajo año 1972*. Escuela Superior de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata.

Filmografía

Bresson, R. (Dir.) (1959). *El Carterista* (Pickpocket) [largometraje]. Francia: Compagnie Cinématographique de France.

Eijo, D., Giorello, E., Moretti, R., Oroz, A., Verga, S. y Vallina, C. (Dirs.) (1973). *Informes y testimonios. La tortura política en la Argentina, 1966-1972* [largometraje]. Argentina: Los Autores.

Eijo, D., Giorello, E., Moretti, R., Oroz, A., Verga, S. y Vallina, C. (Dirs.) (1970). *Los taxis* [mediometraje]. Argentina: Departamento de Cinematografía (UNLP).

Getino, O. y Solanas, F. (Dirs.) (1968). *La hora de los hornos* [largometraje]. Argentina: Pallero, E., Solanas, F.

Verga, S. (Dir.) (1971). *Bienamémonos* [largometraje]. Argentina: Departamento de Cinematografía (UNLP).

Biografía

Juan M. Velis

Licenciado y Profesor en Artes Audiovisuales graduado en la Facultad de Artes (UNLP). Becario de Maestría en el Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL). Es ayudante adscripto en la Cátedra de Guión 3. Dicta cursos de análisis en la Secretaría de Extensión de la misma casa de estudios y coordina talleres sobre cine en escuelas primarias y secundarias.

Web: <https://linkfly.to/3o9o2UNiOHZ>.

Cómo citar este artículo:

Velis, J. M. (2023). Retrospectivas del cine platense: estética y política en tres obras de la vieja Escuela. *TOMA UNO*, (11). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/42810>.



El pulso de una época. Redes militantes y afectivas para un cine hecho por mujeres (Argentina, 1988)

The pulse of a time. Affective and activist networks for women's film (Argentina, 1988)

Marcela Visconti

Universidad de Buenos Aires

Facultad de Filosofía y Letras

Instituto de Investigaciones de Estudios de Género

Buenos Aires, Argentina

marcevisconti@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-4428-184X>

 <https://doi.org/10.55442/tomauno.n11.2023.42816>

 <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s22504524/1cnwar2j9>

Resumen

En 1988 se celebra en Mar del Plata la primera edición del Festival Internacional de Cine Realizado por Mujeres “La mujer y el cine”, un espacio pionero que busca dar a conocer la obra de directoras de todo el mundo con el fin de alentar la labor femenina en el quehacer cinematográfico. El festival abre una zona de circulación y de visibilidad para el cine hecho por mujeres, creando un entorno de colaboración y de apoyo laboral y afectivo que fue decisivo para consolidar el campo del cine y sus oficios como un área de trabajo para las mujeres. Desde una estrategia feminista de reescritura de la historia orientada a producir nuevos énfasis y enfoques, y asumiendo una premisa que sostiene la necesidad de pensar el cine como un objeto atravesado por tensiones formales y estéticas tanto como institucionales, sociales y afectivas, este artículo se propone historizar la creación del festival como una

Palabras Clave

Festivales de cine, Mujeres, Feminismo, Democracia, Cultura

Recibido: 05/06/2023 - Aceptado con modificaciones: 11/09/2023

TOMA UNO, N° 11, 2023 - <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/>

ISSN 2313-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico)

[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-Sin Derivadas 2.5 Argentina](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)



EdFA Editorial de la Facultad de Artes



Universidad Nacional de Córdoba

forma de asociacionismo que toma impulso desde los espacios de encuentro y militancia de mujeres, que habían cobrado fuerza en el campo cultural argentino tras la apertura democrática en 1983 promoviendo un intercambio de experiencias –y el reconocimiento de lo propio en lo colectivo– como base de la acción política feminista.

Abstract

Key words

Film festivals,
Women,
Feminism,
Democracies,
Culture

In 1988, the city of Mar del Plata hosted the first edition of the “Women and Film” International Women’s Film Festival, a trailblazing space aimed at disseminating the work of female directors from around the world with the goal of encouraging women’s involvement in filmmaking. The festival opened up a zone of circulation and visibility for films made by women, giving rise to an environment of collaboration and work-related and affective support which proved central as a means to establish the realm of filmmaking, with its associated trades, as an area for women to work in. Based on a feminist strategy of re-writing history that enables new emphases and approaches to emerge, and assuming a premise which posits the need to think of cinema as an object crossed by formal and aesthetic tensions, but also institutional, social, and affective ones, this paper aims at historicizing the creation of the festival as a form of association born in the spaces of activism where women met, spaces that had gained momentum in the Argentine cultural field after the return of democracy in 1983, fostering an exchange of experiences –and the recognition of one’s own experience in the collective– as the foundation of feminist political action.

La década de 1980 es una etapa clave en la reconfiguración de los espacios de las mujeres en la historia del cine argentino. En relación con la transformación que se da en ese momento, cuando algunas mujeres comienzan a trabajar con regularidad dentro del campo del cine profesional, fue importante el rol que jugó el Festival Internacional de Cine Realizado por Mujeres “La mujer y el cine”. Creado en 1988, se trata de un evento pionero en Argentina y en América Latina, que cuenta con una trayectoria histórica de continuidad desde entonces hasta hoy, cuando se cumplen treinta y cinco años de su existencia. A lo largo de todos estos años, “La mujer y el cine” se ocupó en reunir a directoras, fotógrafas, guionistas, actrices, productoras, técnicas, escritoras y críticas, fomentando redes y puentes entre cinematografías y generaciones, a través de lazos profesionales y afectivos tendidos por mujeres en su deseo de hacer cine, de ver cine y de hablar sobre cine.

Al momento de su creación a fines de los ochenta, el festival abría una zona de circulación y visibilidad para el cine hecho por mujeres, impulsando el acercamiento entre pares y el encuentro con trabajadoras de otras cinematografías, contribuyendo a tender redes y creando así un entorno de colaboración y de apoyo laboral y afectivo que fue decisivo para consolidar el campo del cine y sus oficios como un área de trabajo para las mujeres. Subrayar la dimensión colectiva que hizo posible la organización del evento lleva a pensar su creación como una forma de asociacionismo que tomaba impulso desde los espacios de encuentro y



Imagen 1: Tapa del catálogo del primer Festival Internacional de Cine Realizado por Mujeres “La mujer y el cine”. Archivo: Biblioteca de la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica del INCAA. Imagen de la última edición del festival realizado en mayo de 2023. Archivo: La mujer y el cine.

militancia de mujeres, que habían cobrado fuerza en el campo cultural argentino tras la apertura democrática en 1983, promoviendo un intercambio de experiencias –el reconocimiento de lo propio en lo colectivo– como base de una acción política feminista con antecedentes desde principios de los setenta. Avanzando en esta dirección, la hipótesis que plantea este artículo sostiene que la emergencia del festival –y, en consecuencia, la reconfiguración de los espacios de las mujeres que se da en la década de 1980 en el ámbito del cine– guarda relación con el impacto del pensamiento y la acción feministas en la cultura argentina.

En función de esta idea, el propósito de este trabajo consiste en historizar y contextualizar el surgimiento de “La mujer y el cine” en relación con otras zonas del campo cultural argentino. ¿En qué articulación de sucesos y procesos inscribir la creación del festival? ¿Cómo pensar su creación menos como un hito que como el emergente de una red de acciones y decisiones, tramada y anudada en distintos tiempos? Desde esos tiempos discontinuos, ¿cuáles serían los cortes con los que es posible trazar (es decir: inventar) genealogías? Partiendo de estos interrogantes, que asumen una estrategia feminista de reescritura de la Historia orientada a producir nuevos énfasis y enfoques (Buarque de Hollanda, 2018), en lo que sigue se reconstruyen algunas coordenadas que alojan los cruces entre cine y feminismo desde los cuales tomará fuerza la conformación de un espacio para el cine hecho por mujeres en Argentina.

Tramas colectivas

La edición inaugural del Festival Internacional de Cine realizado por Mujeres “La mujer y el cine” tuvo lugar del 1 al 8 de abril de 1988 en la ciudad de Mar del Plata. Con la idea de dar a conocer la obra de directoras de todo el mundo y de alentar la labor femenina en el quehacer cinematográfico a nivel local, se proyectaron largometrajes de quince realizadoras de distintos países¹, se presentó una sección especial dedicada a la labor de cortometrajistas latinoamericanas y se realizaron exposiciones fotográficas de Annemarie Heinrich y de Sara Facio, una exhibición de bocetos y vestuarios de cine de Graciela Galán, además de sesiones diarias de debate y variadas actividades sociales. Para la concreción del proyecto fue importante

1 Como parte de la Sección Oficial, conformada por títulos recientes no estrenados comercialmente en el país, fueron exhibidos: *Beirut, la última película* (Jennifer Fox, Estados Unidos, 1987); *Diario para mis hijos* (Márta Mészáros, Hungría, 1982); *Los hermanos Mozart* (Suzanne Osten, Suecia, 1985); *Las madres* (Susana Muñoz y Lourdes Portillo, Argentina-México, 1985); *Lúcida locura* (Margarethe von Trotta, Alemania, 1982); *Sin techo ni ley* (Agnés Varda, Francia, 1985); *La hora de la estrella* (Suzana Amaral, Brasil, 1985); *Nuestro casamiento* (Valeria Sarmiento, Francia, 1984); *La tarde demasiado avanzada de un fauno* (Vera Chytilová, Checoslovaquia, 1983) y *Werther* (Pilar Miró, España, 1986). En la Muestra Paralela se proyectaron: *Buenos Aires, la tercera fundación* (Clara Zappettini, Argentina, 1979); *Juguemos en el mundo* (María Herminia Avellaneda, Argentina, 1971); *Más allá del bien y del mal* (Liliana Cavani, Italia-Francia-Alemania, 1977); *Miss Mary* (María Luisa Bemberg, Argentina, 1986) y *Rosa Luxemburgo* (Margarethe von Trotta, Alemania, 1986). Tomo la información del catálogo del evento (La mujer y el cine, 1988).

la gestión de Susana López Merino (que estaba al frente del Departamento de Cultura y Relaciones Públicas del Hotel Provincial de Mar del Plata), quien convocó a un grupo de personalidades relacionadas con el cine y la cultura para conformar el Comité Asesor integrado por María Luisa Bemberg, Marta Bianchi, Sara Facio, Gabriela Massuh, Lita Stantic y Beatriz Villalba Welsh. La creación del festival fue el emergente de una red colectiva de acciones, decisiones, posicionamientos e intervenciones que tienen una historia vinculada a la defensa de los espacios de las mujeres en sintonía con el pensamiento feminista. Esa red, que había comenzado a tramarse a principios de los setenta, se despliega con fuerza en el contexto de recuperación de la democracia, en un momento de gran efervescencia cultural donde surgirán espacios de encuentro y militancia de mujeres vinculados con prácticas creativas y artísticas que van sentando las bases para nuevas formas de asociacionismo como la que hará posible a “La mujer y el cine”.

En el pasaje de los años sesenta a los setenta, un grupo de mujeres del ámbito cultural, literario y artístico comienza a reunirse en un café de Buenos Aires y funda la Unión Feminista Argentina. Entre ellas estaban María Luisa Bemberg, Leonor Calvera, Sara Torres, Gabriela Christeller, Alicia D’Amico, Marta Miguez, entre otras. En varias ocasiones Bemberg remarcó que las reuniones de concienciación, las discusiones, el ánimo y el sostén brindado entre compañeras fueron determinantes para atreverse a tomar una cámara, abriéndose paso como directora en el mundo del cine profesional. Luego del período de la dictadura, tras el golpe militar del año 76, que obligó a la dispersión de las reuniones y a la suspensión del activismo público², la llegada de la democracia moviliza nuevas acciones y encuentros que en parte continúan el recorrido ya iniciado, sumando el impulso de las mujeres que volvían al país desde el exilio, para abrir espacios de reflexión y de acción cultural mediante iniciativas colectivas que promovían el reencuentro, el intercambio festivo, formas de lo común, la cooperación recíproca, dinámicas de hospitalidad. La efervescencia del momento sintonizaba con lo que entonces estaba pasando en otros países de la región. En 1983, tras viajar a Lima al Segundo Encuentro Feminista de América Latina y el Caribe, Julieta Kirkwood (2021) –un nombre ineludible para pensar los feminismos latinoamericanos en los setenta y los ochenta– notaba

que en todas partes se da o se empieza a dar la conversión de las mujeres en sujeto, que por todas partes las mujeres se toman la palabra; que se juntan en jornadas, en grupos, en congresos, que se organizan y que se unen por la política, por la investigación, por la acción (p. 71).

En nuestro país, los grupos, las iniciativas y los proyectos se multiplican al calor del clima de cambio de época que marcó la vuelta democrática. En 1982 se funda la Asociación de Trabajo y Estudio de la Mujer, ATEM 25 de Noviembre. Unos meses antes del mítico 8 de marzo de 1984, una fecha que quedó en la memoria del movimiento de mujeres como el primer acto público feminista realizado en democracia, se comienza a reunir la Multisectorial de la Mujer, donde

² Acerca de los modos de resistencia del activismo feminista durante la etapa dictatorial, ver el trabajo de Mabel Bellucci (2013) “Estrategias de feminismo local en plena dictadura”.

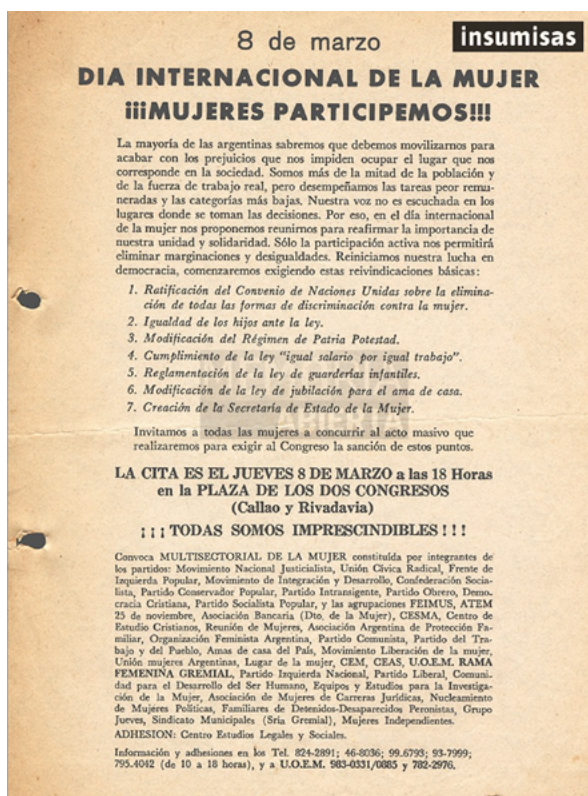


Imagen 2: Volante convocando al acto del 8 de marzo de 1984. Fondo personal Elsa Cola Arena, Memoria Abierta.

se decide llevar a cabo aquel acto que marcaría un hito histórico³. En el marco de este contexto, surgen nuevos espacios culturales con interés en la creatividad y en las prácticas y experiencias creativas de las mujeres.

El 25 y el 26 de octubre de 1982 se realiza el Primer Congreso Argentino “La Mujer en el Mundo de Hoy”, convocado por DIMA (Derechos Iguales para la Mujer Argentina)⁴. Sara Rioja, María Luisa Bemberg, Susana Finkelstein y Leonor Calvera conforman el Comité de organización del evento que se lleva a cabo en dos jornadas de más de doce horas cada una, con debates, mesas redondas y talleres,

3 Sobre las acciones, actividades, grupos y experiencias feministas en los ochenta se puede consultar el número “Feminismo por feministas. Fragmentos para una historia del feminismo argentino 1970-1996”, publicado por la revista *Travesías. Temas del debate feminista contemporáneo*, a cargo de Silvia Chejter (1996). El número incluye una sección, “Los 80 en fotos”, con fotografías de Alicia D’Amico.

4 DIMA era una asociación civil fundada en 1976 para atender y mejorar la situación jurídica de las mujeres. Se crea “por recomendación del Primer Congreso Internacional de Naciones Unidas sobre la Condición de la Mujer, realizado en México en 1975” (Bellucci, 2019, nota al pie 10).

donde participan más de ochocientas mujeres. En las mesas sobre creatividad (uno de los seis ejes del congreso) deliberaron Silvina Bullrich, Griselda Gambaro, Marta Lynch, Carolina Muchnik, Marta Minujin y María Luisa Bemberg⁵. Al año siguiente la experiencia se repite con alcance latinoamericano. Entre un congreso y otro, en abril de 1983, se celebran las Jornadas de la Creatividad Femenina con el lema “En toda mujer hay una creadora y en toda creadora hay una mujer”; un encuentro con características inéditas en el país donde

mujeres de todos los ámbitos de la creación, mujeres con gusto o afición por el arte expusieron sus trabajos junto a las profesionales y, a la par, se reunieron para hablar en talleres y mesas redondas con mujeres espectadoras del arte (Calvera, 1990, pp. 77-78).


María Luisa Bemberg, Norah Borges, Alicia D'Amico, Raquel Forner, Josefina Robirosa, Martha Lynch, Renata Schusshein fueron algunas de las panelistas. De estas jornadas surge Lugar de mujer, un espacio decisivo como punto de encuentro para mujeres y feministas, que funcionó desde 1983 hasta fines de esa década. Fue un ámbito cultural abierto y plural, donde se dio lugar a múltiples iniciativas, charlas y actividades; entre ellas proyecciones de películas con debates y cursos sobre “La imagen de la mujer en el cine”. Entre sus fundadoras estaban Alicia D'Amico, Narcisa Hirsch, Sara Torres, Hilda Rais, María Luisa Bemberg, Marta Miguelez, María Luisa Lerer, Elizabeth Jelin, Graciela Sikos, Lidia Marticorena y Ana Amado –que por esa misma época fue pionera en llevar el feminismo a los estudios de cine en la universidad–.⁶

El 10 de octubre de 1983 se lleva a cabo en Buenos Aires una mesa redonda sobre “El cine y la mujer” con la participación de figuras vinculadas al medio (Silvia Chanvillar, Clara Zapetini, Susana Torres Molina, Graciela Taquini y otras) para conversar sobre la relación de las mujeres con la expresión artística y su inserción en el mundo del cine. Al mes siguiente, el Instituto Goethe realiza el ciclo “La mujer y el cine” con proyecciones de películas alemanas dirigidas por mujeres a cargo de la cineasta Jutta Bruckner, quien organiza junto con Ana Amado un seminario sobre la “Participación de la mujer en la creación cinematográfica”. En el mes de marzo de 1984, en conmemoración del Día Internacional de la Mujer Trabajadora, el Museo del Cine de la ciudad de Buenos Aires organiza el ciclo “La mujer en el cine argentino” con proyecciones de películas, una exposición fotográfica de Annemarie Heinrich y una mesa redonda coordinada por la periodista y escritora Nelly Casas con intervenciones de Clara Fontana (periodista), Silvia Ripoll (montajista),

5 Los otros ejes eran: medios de comunicación, civismo, psicología, trabajo y política. Acerca de la organización de este evento y otros dos llevados a cabo por DIMA por la misma época, ver el relato de primera mano de Leonor Calvera (1990) en *Mujeres y feminismo en Argentina* (pp. 76-79).

6 Sobre la historia de Lugar de mujer, ver el trabajo de Mónica Tarducci (2019), quien recupera y analiza algunos documentos (entre ellos, el acta de fundación) de esta Asociación Civil. Georgina Gluzman (2021) estudia las actividades llevadas a cabo en Lugar de mujer centrándose en las experiencias creativas y en los debates sobre la creatividad de las mujeres. Acerca de la apertura de Lugar de mujer y sus actividades, ver también el trabajo de María Laura Rosa (2014 y otros artículos).

LA MUJER EN EL CINE ARGENTINO



MARZO 1984
**CICLO DE PROYECCIONES
CINEMATOGRAFICAS**
a las 20.30 horas
Entrada libre y gratuita

Lun. 5 -	"CASA DE MUÑECAS" (1943)
Mar. 6 -	"MUJERES QUE TRABAJAN" (1988)
Miér. 7 -	"ALLA EN EL SETENTA Y TANTOS" (1945)
Juev. 8 -	"LA MAESTRITA DE LOS OBREROS" (1942)
Vier. 9 -	"NUESTRA NATACHA" (1944)
Lun. 12 -	"DAMA DE COMPAÑIA" (1940)
Miér. 14 -	"24 HORAS DE LA VIDA DE UNA MUJER" (1944)
Vier. 16 -	"MADAME BOVARY" (1947)
Lun. 19 -	"PASO EN MI BARRIO" (1951)
Miér. 21 -	"LAS FURIAS" (1960)
Vier. 23 -	"HEROINA" (1972)

*La proyección se realizará a las 22.30 horas.

MESA REDONDA
Miércoles 7, a las 20.30 horas.
Participan:
GRACIELA DUFAU
PAULINA FERNANDEZ JURADO
CLARA FONTANA - BEATRIZ GUIDO
ANNEMARIE HEINRICH - SILVIA RIPOLL
Coordinadora:
NELLY CASAS

EXPOSICION FOTOGRAFICA
"RETRATOS"
por
ANNEMARIE HEINRICH
Del 7 al 19 de marzo de 1984,
de lunes a viernes, de 15 a 20 horas.

**MUSEO MUNICIPAL
DEL CINE
PABLO C. DUCROS HICKEN**
Sarmiento 2573 - Buenos Aires - 48-9811


 MUNICIPALIDAD DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES
Secretaría de Cultura

Imagen 3: Afiche del ciclo "La mujer en el cine argentino" organizado por el Museo del Cine en marzo de 1984. Archivo: Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken.

Clara Zappettini (realizadora, guionista y productora), Beatriz Guido (escritora y guionista), Graciela Dufau (actriz) y Paulina Fernández Jurado (entonces directora de la Cinemateca Argentina).

Los espacios de visionado y de discusión en torno al cine, desde perspectivas femeninas o feministas, que en los ochenta abrieron tanto Lugar de mujer como el Instituto Goethe, y también encuentros como los mencionados que comenzaban a darse en diferentes ámbitos, fueron algunos antecedentes, aislados, en la creación de una zona de circulación y de visibilidad para el cine hecho por mujeres. Será este, justamente, un objetivo del Festival “La mujer y el cine”.

El pulso de una época

“¿De qué está hecha nuestra época?”, se pregunta Florencia Angilletta (2021) cuando reflexiona acerca de nuestro presente, advirtiendo que: “*Período y época* no son sinónimos, ni equivalentes, a veces entre sí se empastan, se pisan, pero raramente comienzan y culminan juntos”. Luego explica:

La periodización, aunque no está dada y pueda construirse, es una cronología, una cuenta, un lapso que empieza y termina, mientras que lo epocal es un estado de la imaginación pública, está hojaldrado de sensibilidades, flujos ciegos, espectros, promesas, en un amasado no siempre coincidente que lleva encima emergencias, continuidades, rupturas, desvíos (p. 19).

Sigo aquí estas ideas para pensar los años ochenta en la Argentina como una época marcada por –“hecha de”– el fervor, el entusiasmo, la confianza en un presente que traía la experiencia de la libertad (de hacer, de expresarse, de estar juntxs) como un rasgo que define el “estado de la imaginación pública”. No la promesa de un futuro por venir sino la potencia de un presente vivido desde la sensación colectiva de un tiempo mejor que ha llegado y al que hay que contribuir. Así, la organización de colectivos de mujeres, asociaciones y espacios de encuentro sigue el pulso de ese “cambio de época” en “una etapa inaugural en la que ciertos temas latentes en la sociedad argentina encontraron un lugar para salir a la luz”, lo cual, afirma Mabel Bellucci (2019), “implicó un momento de quiebre y una oportunidad que no fue desaprovechada” (párr. 11). Las mujeres que harán posible el festival “La mujer y el cine” son parte de la nueva escena cultural e institucional que trae la democracia; una escena en la que intervienen con interés sobre problemáticas de la sociedad y en defensa de los derechos de las mujeres. Desde sus propias áreas de injerencia profesional o de gestión, se involucran activamente y mantienen un fuerte compromiso con la cultura argentina, a la par del avance que se daba con el proceso de institucionalización a través de la creación de organismos, programas específicos y políticas públicas a favor de las mujeres.

Además del ejercicio de su profesión como actriz de cine, teatro y televisión, Marta Bianchi se desempeñó como asesora del Programa de Promoción a la Mujer y la Familia y como consultora de la Subsecretaría de la Mujer (Secretaría de Desarrollo Humano y Familia, Ministerio de Salud Pública y Acción Social) fundada en 1987 durante el gobierno de Raúl Alfonsín. Al frente de esa Subsecretaría estaba Zita

Coronato Montes de Oca, quien desde ese lugar brindó apoyo y auspicio al festival. En su rol de promotora cultural, Susana López Merino tuvo gran influencia desde su labor de gestión en Mar del Plata. Gabriela Massuh cumplió un papel destacado al frente del área de Cultura en el Instituto Goethe. Beatriz Villalba Welsh estaba vinculada al Instituto Nacional de Cinematografía y a su escuela de cine. Sara Facio, una fotógrafa muy reconocida dentro y fuera del país, en 1985 había creado y estaba al frente de la Foto Galería del Teatro Municipal General San Martín de Buenos Aires. Lita Stantic desde los años sesenta y setenta se había abierto camino en la producción, un rubro en el que por entonces casi no había mujeres. En los ochenta, conformó una dupla de trabajo junto a María Luisa Bemberg –formalizada en la productora Gea que ambas fundaron al comienzo de esa década–, con quien trabajó en cinco de sus seis largometrajes⁷. Bemberg contaba con una trayectoria feminista pionera en Argentina y en Latinoamérica como militante y cofundadora de la Unión Feminista Argentina, en el mismo momento en que llegaba al cine, a principios de los setenta, a través de la escritura de guiones y de la realización de un par de cortometrajes militantes⁸.

La creación de “La mujer y el cine” tuvo que ver con ampliar las condiciones de posibilidad (materiales, culturales, simbólicas) para que nuevas películas pudieran ser concebidas, realizadas y mostradas. Para que más mujeres pudieran hacer más películas fue fundamental fortalecer un entramado de espacios y de acciones, de alianzas y de afectos. En ese sentido fue importante el acercamiento de periodistas comprometidas con el feminismo y la lucha por los derechos de las mujeres, quienes apoyaron con sus palabras el espacio de la muestra. María Moreno destina al festival casi seis páginas de la sección a su cargo en la revista *Fin de siglo*. Annamaria Muchnik, conductora del ciclo “Ciudadanas”, que desde la Radio Belgrano había contribuido a inaugurar en los medios el debate democrático sobre la condición de las mujeres (Torricella, 2011), participa activamente del evento (oficia de traductora, resuelve imprevistos, colabora con invitadas y organizadoras), al que dedicará un lugar destacado en su programa radial, y luego es convocada a sumarse al equipo del festival para preparar la segunda edición. Desde entonces, Muchnik contribuyó con una labor sostenida para llevar adelante y dar continuidad al festival que, al día de hoy, preside.

7 Cuando se lanza el festival “La mujer y el cine” ya habían realizado *Momentos* (1981), *Señora de nadie* (1982), *Camila* (1984) y *Miss Mary* (1986) y estaban planificando *Yo, la peor de todas* (1990). El último filme de Bemberg, *De eso no se habla* (1993), no contó con la producción de Stantic, que estaba abocada a la dirección de su propia película *Un muro de silencio* (1993).

8 La creación de la UFA acontece paralelamente al momento en que Bemberg está escribiendo el guion de *Crónica de una señora* (Raúl de la Torre, 1970), que fue su primer trabajo cinematográfico. Los cortometrajes mencionados son: *El mundo de la mujer* (1972) y *Juguetes* (1978).

Voces feministas

La directora de la muestra, Susana López Merino (1988), comienza el discurso de apertura dando cuenta del interés que las motivaba:

Para nosotras, organizar este primer festival "La mujer y el Cine" significa (...) fomentar la expresión de un "sí, se puede" en otras mujeres de nuestro país que, por un motivo u otro, han visto postergados sus proyectos de hacer un film (p. 2).

Las palabras comparten el espíritu que animaba una reflexión de Bemberg, formulada diez años antes, en el momento en que se decidía a llevar adelante el proyecto de su primer largometraje, quien subraya el valor del feminismo y de la experiencia militante que la habían impulsado a aventurarse en su camino profesional como cineasta:

El feminismo es una manera de ser que, además, ayuda a vivir. Cuando se comprende que muchas de las cosas que pensamos y sentimos son el producto de una determinada cultura y no una neurosis personal, una se siente mucho mejor. (...) Por eso, cuando veo una mujer desorientada me dan ganas de decirle que no es la única. Que a miles y miles de mujeres les pasa lo mismo. Como me pasó a mí. Y me reúno con mujeres, escribo guiones, realizo films (en Soto, 1978, p. 2).

Esta reflexión expresa la importancia del feminismo, de lo colectivo o, más precisamente, del reconocimiento de lo propio en lo colectivo, para dar valor, para impulsar a la acción, y para sostener el desarrollo personal y profesional, particularmente, en áreas que involucraban la creatividad como un camino posible para las mujeres.

En sintonía con estas ideas, no sorprende la inclusión en el catálogo del primer festival de un par de textos de dos destacadas escritoras feministas: Leonor Calvera (1988) y María Moreno (1988). Me interesa remarcar estos nombres por el peso que tienen en relación con la historia del feminismo y de los movimientos de mujeres de nuestro país. Leonor Calvera había sido una de las fundadoras de la Unión Feminista Argentina y desde entonces mantenía un fuerte compromiso militante. En su texto, resuenan problemáticas centrales del feminismo de los setenta y los ochenta en torno al desarrollo profesional y la dependencia económica de las mujeres y a cómo la sociedad patriarcal moldea, predispone, formatea a las personas desde un reparto prefijado de roles, funciones y atributos de género, tal como queda de manifiesto en el siguiente pasaje:

[Asumirse como directoras] es una tarea compleja, que requiere no sólo creatividad sino facultades ejecutivas y dotes de mando. La suma de todo ello no es fácil hallarla en el género mujer, a quien la sociedad no prepara para el desarrollo de estas cualidades. Un decisivo factor exterior se une a los psicológicos: el cine necesita el aporte de cuantiosos capitales. Aunque trabaje con sueños, es una industria, una fábrica que precisa el alimento de ese dinero, que casi nunca tienen las mujeres (Calvera, 1988, p. 6).

María Moreno, por su parte, contaba con una trayectoria feminista pionera dentro del periodismo gráfico. Había participado en proyectos clave como el suplemento femenino “La Opinión de la mujer”, del diario *La Opinión* en los tardíos setenta, o el mítico periódico para mujeres *alfonsina* lanzado con el retorno de la democracia, así como también en la Sección “La Mujer” publicada en el diario *Tiempo Argentino* entre 1982 y 1986. La nota que escribe para el festival hilvana reflexiones que captan con lucidez el sentido del cambio que había comenzado a producirse en el campo del cine cuando las mujeres se ubican detrás de la cámara.

La presencia de estos textos, dispuestos como apertura y cierre del catálogo, es muy significativa. Calvera escribe como ensayista e investigadora en “temas dedicados a la temática femenina” (p. 7). Moreno lo hace como periodista y, de un modo ejemplar, como crítica y espectadora. Desde esos registros disímiles, las autoras atraviesan los mismos tópicos: los oficios tradicionalmente permitidos a las mujeres dentro del set, la conquista del lugar de directora y las dificultades para ejercerlo, las diferentes formas de aprehender el mundo que comporta la mirada femenina, la necesidad de reformular el ejercicio de la crítica. La inclusión de dos nombres emblemáticos del feminismo argentino, cuyas intervenciones desde la escritura “enmarcan” los contenidos relativos a las actividades propias de la muestra (proyecciones, debates, exhibiciones), es un sello contundente de la orientación ideológica del festival, aun cuando el término “feminismo” no sea utilizado abiertamente como bandera, seguramente en razón del rechazo que la palabra provocaba en la sociedad argentina de los ochenta. Calvera (1990) recuerda que en los encuentros organizados durante aquellos años, ponían “gran cuidado en no mencionarla” para evitar “que un prejuicio verbal nos restara la participación de elementos valiosos” (p. 78).

María Elena Walsh fue otra referente del feminismo que acompañó el festival desde su concepción. En el video de homenaje por los veinte años de “La mujer y el cine”, Gabriela Massuh recuerda con admiración su participación en el encuentro fundacional del evento⁹: “Ahí había dos pilares del feminismo argentino, que eran María Luisa Bemberg y María Elena Walsh (...) Era un poco usar toda la ideología que habíamos aprendido de ellas” (en Angeleri, Farji y Menis, 2008). El reconocimiento de Massuh era un sentimiento compartido, como indica la frase que acompaña la imagen del rostro de la escritora, cantautora y poeta como portada nada menos que del número de lanzamiento del periódico *alfonsina* en diciembre de 1983, donde se lee: “María Elena Walsh: la madre de todas nosotras”. El nombre de Walsh no aparece en el primer catálogo, pero su pensamiento tuvo incidencia en la discusión de las líneas ideológicas del festival, así como en el despliegue de una perspectiva más libre y abierta para reescribir la Historia bajo la premisa de “inventar a nuestras precursoras” –como luego querrá Moreno (2010)–, desempolvando criterios demasiado ajustados a jerarquías androcéntricas que desestiman formas de creatividad femenina fuera de los formatos estipulados. “Es nuestra gran novelista, que por usar los flamantes medios –radio, cine– resulta todavía inclasificable para los revisores del lenguaje que sólo se atienen al prestigio de la palabra impresa”, escribe Walsh (1989) sobre Niní Marshall, a quien rinde homenaje y llama “nuestra

⁹ Me refiero al encuentro organizado por Susana López Merino en 1987, donde se conformó el Comité Asesor.



Imagen 4: Tapa del número de lanzamiento de *alfonsina* (1983, diciembre). Archivo CeDInCI.

Cervanta” en un texto breve publicado en el catálogo del segundo festival (p. 35). Si hacer teoría es “elaborar una distancia crítica y autocrítica que nos impida reproducir pasivamente lo sedimentado como lugares comunes culturales” (Richard, 2018, p. 28), el alegato de María Elena Walsh a favor de Niní anticipaba con gran lucidez la posición teórica desde la cual los feminismos comenzarían a redimensionar el valor del pensamiento y de la labor profesional de mujeres que no encajaban en roles establecidos y eran por eso “ninguneadas”, para decirlo con una de sus palabras.

Una foto en la Historia. Algunas reflexiones finales

Como la teoría fílmica feminista se ocupó de señalar, películas, instituciones y contextos no operan independientemente unos de otros, por ende, es necesario pensar el cine como un objeto atravesado por tensiones formales y estéticas tanto como institucionales, sociales y afectivas. Una de las primeras fotos del festival La mujer y el cine, que circuló en la prensa al momento de su lanzamiento, es elocuente en este sentido. La imagen fue tomada en la conferencia de prensa para la presentación oficial de la programación del festival, realizada en un lujoso hotel porteño el 17 de marzo de 1988. Se trató de un gran evento al que asistieron



Imagen 5: Presentación oficial de la programación del festival “La mujer y el cine”. Conferencia de prensa en el Plaza Hotel el 17 de marzo de 1988. Fotografía publicada en *La Razón* el 20 de marzo de 1988.

personalidades del mundo artístico, empresarios, funcionarios del gobierno y hasta la secretaria privada del entonces presidente de la nación, Raúl Alfonsín, quien días después envió un telegrama de felicitación y apoyo a la muestra. De la mesa de presentación participaron como oradores el director del Instituto Nacional de Cinematografía, Manuel Antin; el Subsecretario de Cultura de la Nación, Luis Gregorich; el subsecretario de Cultura de la Provincia de Buenos Aires, Antonio H. Caruso; la responsable de la Subsecretaría de la Mujer, Zita Montes de Oca; y, por parte del festival, Juan Pablo Mastropasqua del Comité Ejecutivo, Susana López Merino, María Luisa Bemberg y Sara Facio. En la misma conformación de la mesa, en su “puesta en escena”, que disponía las figuras femeninas y masculinas en lugares intercalados, hay una pista del nuevo horizonte que el festival venía a abrir, al promover roles de liderazgo femenino en el campo cinematográfico y en el ámbito de la cultura. Nunca hasta ese momento en la historia del cine argentino había habido una imagen así, con mujeres sentadas a la par que los hombres, con voz y voto, tomando la palabra y conduciendo los hechos y sus acciones conforme a sus propios deseos. La imagen pasó desapercibida. Aunque mirada con los ojos de la Historia, representa el punto en que está aconteciendo una transformación.

Unas semanas después, en el Teatro Auditorium y en los salones del Hotel Provincial de la ciudad de Mar del Plata, un público entusiasta asiste a las proyecciones y participa de las actividades brindando pleno apoyo al evento, lo cual fue decisivo para la continuidad del proyecto que, al año siguiente, incorpora una sección competitiva con un concurso nacional de cortometrajes¹⁰. Desde aquellos primeros festivales, “La mujer y el cine” ha forjado una trayectoria que llega hasta hoy. Entre 1988 y 1994 se llevaron a cabo seis festivales internacionales

¹⁰ Lucrecia Martel, Ana Poliak, Paula Hernández, Ana Katz, Anahí Berneri y muchas otras jóvenes recibieron premios en ediciones de este certamen que contribuyeron a promover la continuidad de sus carreras.

con una periodicidad anual, excepto en 1992 cuando la muestra no pudo realizarse por falta de financiamiento. De 1996 a 2006 “La mujer y el cine” conformó una sección especial dentro del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata. Desde entonces, las ediciones del festival y del concurso nacional de cortometrajes siguen un trayecto más o menos intermitente, en respuesta a políticas culturales precarias o directamente ausentes en el largo plazo como sostén de la continuidad del evento. No obstante, el colectivo ha podido sortear las dificultades y los vaivenes propios de cada coyuntura y permanece como el único festival pionero del cine de mujeres de América Latina con una trayectoria histórica sostenida a lo largo de más de tres décadas.

“La mujer y el cine” forma parte de las historias y de las luchas culturales que sustentan los logros de las mujeres que hoy y desde hace varias décadas hacen cine en Argentina. El festival mismo emerge de un entramado de acciones, luchas, intereses y deseos. En su creación, a fines de los ochenta, sedimentan como capas, historias y luchas colectivas del feminismo y de los movimientos de mujeres, como es fácil advertir si se presta atención a la circulación de nombres que reaparecen en los distintos lugares de encuentro y militancia, en un arco que enlaza acciones, espacios y proyectos feministas entre dos épocas: desde los años pioneros a principios de los setenta hasta la gestión y la concreción de un espacio institucional para el cine hecho por mujeres, en un festival. Trazar genealogías que reconozcan e inscriban estos y otros cruces y articulaciones entre cine y feminismos proporciona un espesor histórico que potencia las luchas del presente a favor de la equidad y la diversidad dentro del campo cinematográfico. Dicho de otro modo, el reconocimiento de un legado en la labor y la obra (estética y militante) de quienes han sido precursoras, establece continuidades con el pasado que impactan sobre el cine por venir.

Bibliografía

- Angeleri, N., Farji, S. y Menis, M. V. (2008). *La mujer y el cine. Homenaje. 20 años [cortometraje institucional]*. Argentina: La mujer y el cine.
- Angilletta, F. (2021). *Zona de promesas. Cinco discusiones fundamentales entre los feminismos y la política*. Buenos Aires: Capital intelectual.
- Bellucci, M. (2019, 28 de abril). De La Voz a la escritura: periodistas feministas en los 80. *Latfem. Periodismo feminista*. <https://latfem.org/la-voz/>.
- Bellucci, M. (2013). Estrategias de feminismo local en plena dictadura. *Damiselas en apuros*, 4.
- Buarque de Hollanda, E. (2018). O grifo é meu. *En Explosão feminista. Arte, cultura, política e universidade* (pp. 11-19). São Paulo: Companhia Das Letras.
- Calvera, L. (1990). *Mujeres y feminismo en la Argentina*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.
- Calvera, L. (1988). El cine y la mujer. *La mujer y el cine* (pp. 6-7). Publicación Oficial del I Festival Internacional de Cine Realizado por Mujeres.

- Chejter, S. (Ed.) (1996, octubre). *Travesías. Temas del debate feminista contemporáneo, 5, Feminismo por feministas. Fragmentos para una historia del feminismo argentino 1970-1996.*
- Gluzman, G. (2021). Feminismos, educación, creatividad y libertad en la Buenos Aires posdictatorial. El caso de Lugar de mujer. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, 18, pp. 110-127. http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=400&vol=18.
- Kirkwood, J. (2021). Todo fue distinto después de Lima. En *Preguntas que hicieron movimiento. Escritos feministas, 1979-1985* (pp. 69-73). Concón: Banda Propia.
- López Merino, S. (1988, abril). Carta de la directora. *La mujer y el cine* (p. 2). Publicación Oficial del I Festival Internacional de Cine Realizado por Mujeres.
- Moreno, M. (2010, 20 de enero). Contra las gallinas ponedoras. *Página 12*, Verano 12. <https://www.pagina12.com.ar/diario/verano12/23-138769-2010-01-20.html>.
- Moreno, M. (1988). Salir de la cámara, tomar la cámara. *La mujer y el cine* (pp. 35-37). Publicación Oficial del I Festival Internacional de Cine Realizado por Mujeres.
- Richard, N. (2018). *Abismos temporales: Feminismo, estéticas travestis y teoría queer*. Santiago de Chile: Metales pesados.
- Rosa, M. L. (2014). Legados de libertad. *El arte feminista en la efervescencia democrática*. Buenos Aires: Biblos.
- Soto, M. (1978, 28 de marzo). El cine de María Luisa Bemberg. *La Opinión*, La Opinión de la mujer, pp. I-II.
- Tarducci, M. (2019). Los ochenta. En M. Tarducci, C. Trebisacce y K. Grammatico, *Cuando el feminismo era mala palabra*. Algunas experiencias del feminismo porteño. Buenos Aires: Espacio Editorial.
- Torricella, P. (2011). Apuntes para una historia de Las 12. *Mora. Revista del Instituto de Estudios Interdisciplinarios de Estudios de Género*, 17, diciembre, pp. 95-114.
- Walsh, M. E. (1989). Niní, Cervanta nuestra (p. 35). Publicación Oficial del II Festival Internacional de Cine Realizado por Mujeres "La mujer y el cine".

Fuentes

- La mujer y el cine (1988, abril). *La mujer y el cine*, Publicación Oficial del I Festival Internacional de Cine Realizado por Mujeres.

Biografía

Marcela Visconti

Marcela Visconti es doctora en Historia y Teorías de las Artes y magíster en Comunicación y Cultura por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Se desempeña como Profesora Titular Regular de "Análisis, Crítica y Estudios sobre Cine" en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Integra el Comité Editorial de *Mora*, revista del Instituto de Investigaciones de Estudios de Género (IIEGE) de la misma institución, donde participa en proyectos sobre género, narrativas contemporáneas y cultura latinoamericana.

Cómo citar este artículo:

Visconti, M. (2023). El pulso de una época. Redes militantes y afectivas para un cine hecho por mujeres (Argentina, 1988). *TOMA UNO*, (11). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/42816>.



Mirar el pasado para entender el presente: abordaje subjetivo de un proceso democrático en *Crónica de un sueño* (Viñoles y Togni, 2005)

Looking at the past to understand the present: *Crónica de un sueño* (Viñoles and Togni, 2005) subjective approach to a democratic concern

Francesca Cassariego

Facultad de Artes, Universidad de la República
Montevideo, Uruguay

cfrancesca@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0001-5152-0573>

 <https://doi.org/10.55442/tomauno.n11.2023.42873>

 <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s22504524/xmqnorsqy>

Resumen

En este artículo se propone una mirada al cine sobre el pasado reciente en Uruguay a través de un análisis de caso de la película *Crónica de un sueño* de Mariana Viñoles y Stefano Togni (2005), con la intención de poner en evidencia la construcción narrativa que se hace sobre el pasado reciente – período marcado por el terrorismo de Estado (1968-1985)–. El proceso transicional llevado a cabo en Uruguay produjo muchos años de silenciamiento social. La generación de posdictadura está constituida por aquellas personas que nacieron durante el terrorismo de Estado y que heredaron las marcas del pasado reciente y el peso de la impunidad. Este hecho generó un quiebre en la transmisión de la memoria y una falta de escucha social a las particularidades de esta experiencia.

Mariana Viñoles, codirectora de *Crónica de un sueño*, pertenece a este grupo de personas que vivieron su infancia en dictadura y su adolescencia marcada por la impunidad respecto

Palabras Clave

cine, documental,
pasado reciente,
elecciones,
generación
posdictadura

Recibido: 15/06/2023 - Aceptado con modificaciones: 11/09/2023

TOMA UNO, N° 11, 2023 - <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/>

ISSN 2313-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico)

[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-Sin Derivadas 2.5 Argentina](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)



EdFA
Editorial de la
Facultad de Artes



UNC
Universidad
Nacional
de Córdoba

a los delitos de lesa humanidad. Esta investigación es realizada, además, desde la perspectiva de una persona que fue víctima directa del terrorismo de Estado durante su infancia y que recién después de más de cuarenta años se comienza a preguntar por qué tanto silencio y qué han realizado a nivel cinematográfico las mujeres de esta generación.

Abstract

Key words

cinema,
documentary,
recent past,
elections, post-
dictatorship
generation

This article proposes a look at the cinema of the recent past in Uruguay through a case analysis of the film *Crónica de un sueño* by Mariana Viñoles and Stefano Tononi (2005) with the intention of highlighting the narrative construction of the recent past –the period marked by State terrorism (1968-1985)–. The transitional process carried out by Uruguay produced many years of social silencing. The post-dictatorship generation, people born during the period of State terrorism, inherited the marks of the recent past and the weight of impunity.

Mariana Viñoles, co-director of *Crónica de un sueño* (Viñoles and Tononi, 2005) belongs to this group of people who lived their childhood under dictatorship and their adolescence marked by impunity. This research is also carried out by a person who was a direct victim of State terrorism during her childhood and who only after more than 40 years begins to ask herself why so much silence and what the women of this generation have done on a cinematographic level. Valencian animator Silvia Carpizo, who has explored in her short films the narrative possibilities of murals from Escif (Valencia) and the East Side Gallery (Berlin); Mario Rulloni and Juan Pablo Zaramella, who animated the city of Buenos Aires through a series of stencils; and the experimental animation by María Lorenzo, which take from a compilation archive of photographs to animate Valencia.

Introducción

Nos proponemos, a través de este análisis de caso, mostrar la construcción que se realiza del pasado reciente por medio de la mirada de una mujer de la generación de posdictadura¹. Para ello, se presenta en primera instancia una sinopsis del film *Crónica de un sueño* (Viñoles y Tonomi, 2005), realizada a los fines de esta investigación. Luego, interesa visualizar el contexto sociohistórico en el cual se desarrolla y produce la película y cómo llega, a nivel personal, la realizadora (Viñoles) a este proyecto. *Crónica de un sueño* es una coproducción entre Viñoles y Tonomi en la que se realiza un registro de las elecciones nacionales de 2004 en Uruguay. Más adelante nos interesa analizar el tipo de memoria que se propone, así como la narrativa que se pone en juego sobre la dictadura y el período previo. Para ello, se toma en cuenta la elección del punto de vista para la narración, la utilización de la música y los tipos de planos y escenas que construyen los relatos. Este análisis permitirá mostrar qué se representa, o sea, la narrativa que se construye del período, y cómo se lo hace a nivel cinematográfico.

Para visualizar qué tipo de construcción se realiza sobre el terrorismo de Estado, se seleccionan algunas escenas de la película y se pone en evidencia cómo se describe el acontecimiento, a través de qué actores y desde qué lugar de enunciación. A su vez, se considera cuáles son las circunstancias en las que emerge la memoria, qué tipo de memoria se manifiesta y cuáles son las elecciones técnicas para su puesta en escena. Nos apoyaremos, para este análisis, en los modos de documentar planteados por Nichols (2013).

Sinopsis y contexto

Crónica de un sueño (Viñoles y Tonomi, 2005) es un registro de las elecciones nacionales de 2004 en la ciudad de Melo, Cerro Largo. Se trata de un documental que hace foco en la militancia política partidaria y las experiencias de la familia de la directora. La película construye una narrativa que coloca como antecedente de ese momento a los sueños de quienes en las décadas del sesenta y setenta llevaron adelante movimientos sociales y políticos, y fueron luego castigados brutalmente por ello. Viñoles recupera y representa la dictadura cívico-militar (1973-1985) porque entiende que el momento que registra es el renacer de aquel proyecto político que comenzó en los años previos al golpe de Estado.

1 Este artículo se basa en la investigación "Cine sobre pasado reciente. Miradas de mujeres que nacieron durante el terrorismo de Estado (1968-1985)", realizada en el marco de la Maestría en Arte y Cultura Visual de la Facultad de Artes, de la Universidad de la República Oriental del Uruguay (UDELAR).

Contexto de producción de la película

Uruguay vive, a partir del año 2000, una de las peores crisis económicas de la historia que deja al país en una situación de emergencia económico-social. Durante ese año y el siguiente, debido a la falta de oportunidades de empleo, más de cincuenta mil uruguayos/as, en su mayoría varones jóvenes, se fueron del país (Pellegrino *et al.*, 2003). En octubre de 2004 son las elecciones nacionales y las encuestas prevén al Frente Amplio (FA) como ganador.

Luego del fracaso del plebiscito de 1989 en torno a la anulación de la Ley de Caducidad, se vive el comienzo de los años noventa en total silencio y olvido; las demandas por la verdad y la justicia no están presentes en la agenda pública (Allier, 2010; Winn *et al.*, 2014; Lessa, 2016)². Sin embargo, desde el 20 de mayo de 1996 (día en que se recuerda el asesinato de Zelmario Michelini, Héctor Gutiérrez Ruiz, Rosario Barredo y William Whitelaw), se realiza anualmente una marcha silenciosa que convoca a cincuenta mil personas y que demuestra que aún están latentes las demandas por los delitos cometidos por el terrorismo de Estado. A través de una procesión interminable de gente en silencio, como en un funeral, se pone en escena un tema que se mantenía silenciado. La *Marcha del silencio* –entre otros acontecimientos– renueva las demandas por la memoria y la verdad, habilitando la toma de la palabra de nuevos actores que, hasta el momento, no habían tenido la posibilidad de expresarse (Ros, 2016).

En este sentido, Winn *et al.* (2014) señalan a los últimos años del milenio como el comienzo de un cambio en Uruguay, como el inicio de un “tiempo de verdad” que deja atrás los años de silencio que siguieron a la promulgación de la Ley de Caducidad, así como al primer plebiscito que la ratifica. En este período las/os más jóvenes tomaron la palabra haciendo nuevas preguntas y colocando una vez más el tema en debate (Lessa, 2016; Ros, 2016; Fuica, 2015).

Uruguay comienza así un nuevo camino en relación a las políticas de memoria impulsado por los avances en la justicia transicional y por el crecimiento del activismo. Esta coyuntura motivó a una nueva generación a reclamar su derecho y lugar en los debates sobre la memoria y en las problemáticas de su transmisión, y a convertirse en un actor social promotor de esta (Ros, 2016, p. 172). En este contexto surge *Crónica de un sueño*, uno de los primeros documentales que presenta la perspectiva de la generación de postdictadura y el primero en hacerlo desde la mirada de una mujer. Se realiza en un año electoral y busca justamente ser una mirada particular sobre un hecho histórico nacional. La posibilidad de que la coalición de izquierda, en

² La ley 15.848 de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado (popularmente conocida como "Ley de Caducidad" y llamada por sus opositores "Ley de Impunidad"), es una ley dictada en Uruguay en 1986. En su artículo 1 expresa: "Reconócese que, como consecuencia de la lógica de los hechos originados por el acuerdo celebrado entre partidos políticos y las Fuerzas Armadas en agosto de 1984 y a efecto de concluir la transición hacia la plena vigencia del orden constitucional, ha caducado el ejercicio de la pretensión punitiva del Estado respecto de los delitos cometidos hasta el 1° de marzo de 1985 por funcionarios militares y policiales, equiparados y asimilados por móviles políticos o en ocasión del cumplimiento de sus funciones y en ocasión de acciones ordenadas por los mandos que actuaron durante el período de facto".

manos de su candidato a la presidencia, Tabaré Vázquez, llegue al gobierno genera mucha expectativa en gran parte de la población. Entre otras cosas se espera que las demandas de las organizaciones de DD. HH. sean escuchadas y, por tanto, lleguen las respuestas a las familias de las personas desaparecidas, así como también a toda la sociedad (M. Viñoles, comunicación personal, 31 de mayo de 2021).

Dicha proyección de un cambio en el gobierno colocaría en el parlamento a una gran cantidad de jóvenes militantes de los años sesenta y setenta, los mismos actores sociales que protagonizaron los movimientos políticos, estudiantiles y obreros que buscaban transformaciones en el país en aquellos años, es decir, una población que había sufrido en su cuerpo la represión desatada por el Estado. La posibilidad de que asuma un gobierno de izquierda se ve, por parte de los realizadores, como un sueño, ya que se presuponen avances en materia de derechos humanos (M. Viñoles, comunicación personal, 31 de mayo de 2021).

Contexto personal de la directora³

Mariana Viñoles tiene veintinueve años cuando termina *Crónica de un sueño* (Viñoles y Togni, 2005); esta es su primera película. Tres años antes se le presenta la posibilidad de viajar a Bélgica para postularse a una beca para la Escuela de Cine. Joven, sin mucho que perder y con su familia en una situación económica acorde al contexto del país, emprende este viaje. Para lograr sus objetivos debe, entre otras cosas, aprender un nuevo idioma y hacerse de nuevos vínculos. Finalmente logra ingresar y estudiar cine.

Más adelante, la directora vuelve a su país acompañada de su pareja, Stefano Togni, un suizo que conoció en la Escuela de Cine y con quien realiza *Crónica de un sueño*. Regresan con la intención de hacer una película sobre las elecciones de 2004. Para ello, consiguen fondos suizos para financiar el proyecto y esbozan una idea primaria. Si bien tienen la idea de hacer un registro de las elecciones y saben las altas probabilidades que tiene el FA de ganar, no tienen certeza sobre cuáles serán los resultados, por lo que el final de la película es abierto en el proyecto inicial, así como durante el rodaje.

Mariana Viñoles no viene de una familia de izquierda, sin embargo, su hermana –trece años mayor que ella– es “de esas militantes hormigas”, según sus palabras (M. Viñoles, comunicación personal, 31 de mayo de 2021). Es, por tanto, quien la educa a través de su acción y convicción sobre el hacer ciudadano en pos de las personas más desprotegidas y la militancia política partidaria. Así, la directora de *Crónica de un sueño* crece teniendo como referente a su hermana y cuñado, quienes eran militantes frenteamplistas.

El documental se gesta luego de que Viñoles haya pasado tres años alejada de Uruguay. La distancia de este tiempo le da la posibilidad de mirar desde otro lugar el país que dejó, un país devastado económicamente y que ahora espera con ansias

³ Este apartado es elaborado en base a una comunicación personal con la autora del 31 de mayo de 2021.

un nuevo gobierno. Para la directora y el director, esta posibilidad de un cambio en la escena política uruguaya trae la esperanza de que el país logre estabilidad económica y social. A su vez, se esperan cambios sustanciales en las políticas de la memoria y en el esclarecimiento de las violaciones cometidas por el terrorismo de Estado para conocer la verdad en torno a las personas desaparecidas.

Análisis del documental

A pesar de que *Crónica de un sueño* es codirigida por Viñoles y Tononi, centraré este análisis en la figura de Viñoles ya que el relato tiene que ver con su historia personal. La película está filmada en Melo, que es su ciudad natal y el lugar donde vivió su infancia. Vale agregar, además, que la mayoría de las personas entrevistadas son integrantes de su familia. Por lo tanto, la construcción del relato es íntima y entrelaza su historia personal con la historia nacional. Se sitúa, entonces, dentro del cine de autor que, a decir de Sarris, abarca películas que añaden un sentido interior que provoca una tensión entre la personalidad del realizador y el material utilizado (en Sanderson, 2005, p. 89).

Crónica de un sueño es una película que busca documentar la militancia política y las elecciones nacionales de un país donde la izquierda, por primera vez, tiene posibilidades de gobernar. Este hito augura un cambio en relación a las políticas de derechos humanos en Uruguay. El documental es llevado adelante desde un modo participativo y performativo, aunque tiene también escenas producidas desde un modo observacional, según las categorías acuñadas por Nichols (2013). Está estructurado en base a entrevistas a sus familiares cercanos –padre, abuela, hermana y cuñado– y a algunas personas de la ciudad de Melo. A través de su voz, la realizadora lleva el hilo narrativo de la película y lo hace desde una mirada subjetiva. Es ella quien nos presenta los espacios, los personajes que retrata y las historias que se cuentan. Tal como lo indica Nichols (1997), se basa en la palabra hablada para explicarnos más sobre lo que vemos y contarnos así su postura en relación a los acontecimientos (p. 50).

De esta manera, al poner su voz, la directora propone una descorporalización que revierte las narrativas hegemónicas patriarcales (Forcinito, 2018), a la vez que se coloca como constructora de significados sobre el terrorismo de Estado. La voz, asociada a la narración masculina omnipresente y omnipotente, aquí es utilizada de una manera subjetiva. Si bien la narración se realiza desde una mirada íntima, subyace la propuesta feminista de que lo individual y particular también es político. A su vez, se posiciona como una activadora de memorias al colocar como tema las demandas por la verdad y la justicia en relación a las violencias cometidas por el Estado en el pasado.

Ya desde el título se indican varios aspectos sobre la película. A través de él se expresan tanto las motivaciones de sus realizadores, como el tipo de película que se busca hacer. Por un lado, refiere a la existencia de un registro a través de la realización de una crónica sobre un momento histórico particular de relevancia general; y, por otro, refiere a lo que esto significa para quien lo produce: un momento deseado, esperado, un sueño que vislumbra un momento añorado. En este sentido,

Crónica de un sueño es un documental donde la postura de sus realizadores es clara, explícita y subjetiva.

El punto de vista de la narración

El documental está narrado en primera persona, utilizando principalmente la voz de Viñoles y, en algún caso, la de Tonomi. Asimismo, en varias oportunidades los directores aparecen ante cámara. A través de la palabra, la película plantea lo que las imágenes no llegan a dar a conocer, un recurso muy utilizado en los documentales (Nichols, 1997). La directora, desde una mirada subjetiva, nos explica sus motivaciones iniciales para la realización de la película, así como también, su postura política.

En las primeras imágenes aparecen la directora y el director en su casa haciendo diferentes actividades, luego vemos nubes desde un avión que nos indican un viaje y, en voz over, Viñoles brinda la razón que la motivó a realizarlo: las elecciones nacionales. El punto de vista que proponen es íntimo y personal; el relato es llevado desde lo individual y particular a lo social, político y general.

Como se puede observar en la imagen 1, la cámara se posiciona al nivel de los personajes, como un modo de proponer una relación horizontal entre estos y los/as espectadores/as. A su vez, por medio de la mirada directa a la cámara, el padre de Viñoles construye un relato de involucramiento y cercanía. El/la espectador/a participa de un encuentro entre padre e hija, desde la perspectiva de la realizadora, desde su subjetividad, lo cual se plasma en la verbalidad, así como también en la selección del encuadre y su proximidad en la toma.



Imagen 1: Viñoles, M. y Tonomi, S. (Dirs.) (2005). *Crónica de un sueño* [largometraje]. Uruguay: Cronopio Films.



Imagen 2: Viñoles, M. y Tononi, S. (Dirs.) (2005). *Crónica de un sueño* [largometraje]. Uruguay: Cronopio Films. Secuencia de lo particular a lo general.

El modo performativo (Nichols, 2013) se manifiesta al mostrar a Viñoles y Tononi como personajes de la película, tal como sucede al comienzo cuando aparecen uno a la vez. Lo mismo ocurre cuando se muestra el almuerzo de estos con la abuela u otra escena en la que están con el padre de Viñoles, su hermana y su cuñado (imagen 1). En todas estas escenas Viñoles y Tononi comparten el espacio frente a cámara con sus personajes, conversan, se ríen e interactúan. Se los muestra sentados alrededor de la mesa, una típica imagen familiar a lo que se suma una cámara subjetiva situada a la altura de la vista que coloca al espectador como participante también de ese encuentro. De esta manera, es la experiencia de los directores ante cámara y el conocimiento encarnado lo que se pone en juego en estas escenas, dotando de magnitud lo local y lo específico de ese espacio de encuentro.

Para Viñoles, la elección de realizar el documental en primera persona no estuvo clara desde el principio del rodaje, sino que surgió a la hora del montaje; ahí se definió que era la única manera posible de contar esta historia. La directora comenta que, si bien no tenía pensado hacer una película desde una perspectiva subjetiva, contaba con el material fílmico para hacerlo ya que desde pequeña siempre filma todo y, en ese todo, se incluye a sí misma. Por ello, al finalizar el rodaje, ya contaba con el material suficiente de ella en escena para incorporar al film (M. Viñoles, comunicación personal, 31 de mayo de 2021).

Este modo de documentar desde lo expresivo o performativo (Nichols, 2013) hace énfasis en las emociones, proponiendo la subjetividad de la experiencia como conocimiento situado. Es así que se pasa de una conversación trivial sobre cómo se coloca la vajilla en la mesa, a hablar de la dictadura. De esta manera, lo personal toma una dimensión política. (imagen 2).

En síntesis, los directores eligen la utilización de la cámara subjetiva, frontal y horizontal colocando a personajes y espectadores en el mismo nivel de poder. Se proponen, así, escenas en primeros planos y planos medios, lo cual brinda mayor intimidad.

El lugar de la música

En *Crónica de un sueño* (Viñoles y Tononi, 2005) la música cumple un rol importante: no está como sonido de fondo ni para acentuar un sentimiento determinado. En cambio, aporta a la narrativa desde una postura política y nos dice

mucho sobre los pensamientos que postula el documental. Es decir, en consonancia con el contenido, está enmarcada políticamente.

En el cine, a través de la banda sonora se contribuye a la construcción del relato y, en esta película, se utilizan canciones en las cuales la palabra está muy presente. Las letras de las canciones realizan un aporte en el plano argumentativo de la película. Como plantea Nichols (1997), la palabra permite sostener la lógica argumental con mayor facilidad que las imágenes (p. 50). Por este motivo, se pone el énfasis en la palabra hablada para comunicar más claramente las intenciones de quienes realizan la película.

Como se viene sosteniendo, en esta película la música contribuye a la construcción de sentidos. Para ello se selecciona como banda sonora a La Tabaré Milongón Banda (La Tabaré), la cual realiza interpretaciones propias de los temas musicales de la película, como es el caso del emblemático tango “Sur”⁴. A su vez, hay una canción –“Bla, bla, bla”– (de la que hablaremos más adelante) que se realiza específicamente para ser utilizada en este documental.

El tango “Sur” es interpretado por una mujer de La Tabaré, lo que nos coloca aún más cerca de sentirlo desde la perspectiva desde donde se narra el documental, contado también desde la mirada y voz de una mujer. Luego de la primera entrevista al padre de Viñoles, suena este tango como primera canción de la película. “Sur” es un tango repleto de melancolías –“ya nunca me verás como me vieras” (Troilo y Manzi, 1948)– que plantea añoranza por un tiempo pasado. En este caso, el tema reafirma un sentimiento planteado por uno de los protagonistas –el padre Viñoles–, brindando un complemento emotivo desde lo poético.

“Bla, bla, bla” se presenta a través de la alternancia de imágenes que muestran las caras de los candidatos de los partidos tradicionales mientras dan un discurso y la música que dice que “son puro *bla, bla, bla*”. Esta expresión está referida al habla, al decir sin contenido, y plantea que estas personas realizan propuestas políticas que luego no se llevan a cabo. A través de este fragmento de música e imágenes, los documentalistas indican que estos políticos plantean discursos sin acciones reales que los respalden.

También hay música que acompaña imágenes de archivo de la dictadura: suena el tema “Chamarrita de los milicos” de Alfredo Zitarrosa cuando vemos la marcha y la represión militar, y las movilizaciones sociales. Se trata de una canción que ironiza sobre la situación de los militares que, como plantea Víctor (1980) en *Confesiones de un torturador*, no siempre ganan un buen sueldo. Por ejemplo, la tropa, gana un sueldo medio que apenas le da para vivir.

Las imágenes finales son acompañadas por el tema “A redoblar”⁵, que surge en plena dictadura, del grupo Rumbo. Fue realizado antes del plebiscito de 1980 a través del cual los militares buscaron legitimar su permanencia en el poder. Para esta película, es interpretado por La Tabaré y acompaña los festejos del FA, así como la alegría de los y las protagonistas y de la directora. Contiene una letra sugerente

4 Música de Aníbal Troilo y letra de Homero Manzi.

5 Canción interpretada por primera vez en 1979.

para el contenido de la película y significativa para los y las uruguayos/as militantes de izquierda.

Achugar *et al.* (2014), en un análisis que realizan en relación a la trasmisión intergeneracional de las memorias sobre el período dictatorial a través de la música, plantean que el uso y la comprensión de este tema musical logra que los y las jóvenes construyan significados y realicen lecturas sobre el pasado. De esta manera, nuevas generaciones se apropian de experiencias no vividas, pero que fueron transmitidas a través de la cultura popular; se logra, así, resignificar en el presente acontecimientos pasados. Este estudio plantea que las percepciones positivas de la canción y el hecho de que se convirtiera en *hit*⁶ tiene que ver con que contrasta la realidad de opresión y represión que se vivía durante el terrorismo de Estado con el presente.

En *Crónica de un sueño*, esta canción también muestra un contraste con aquel momento histórico de violencia y, de esta manera, se resignifica y se le asigna la esperanza fundada en la asunción de un nuevo partido político en el gobierno: el FA. Así, los festejos por este triunfo son acompañados, en la película, por “A redoblar”, en una operación que reactualiza los sentidos de esta canción.

Retrato de la dictadura

Desde el comienzo, *Crónica de un sueño* plantea el vínculo entre pasado y presente: “Votamos por la fuerza política que fue considerada como una unión de corriente subversiva en los años de guerra fría y reprimida por las Fuerzas Armadas con apoyo de EE. UU., como tantos otros países de América Latina” (Viñoles y Tonomi, 2005, 10' 45"). El relato que se construye del FA, como ya mencionamos, es de víctima. Aparecen en esta frase como actores, por un lado, las Fuerzas Armadas y, por el otro, “la fuerza política”, que hace referencia al FA. Las Fuerzas Armadas junto a EE. UU. son catalogadas como responsables de la represión ejercida contra integrantes del FA. No hay sujetos presentes; en cambio, hay instituciones subjetivadas.

Las circunstancias que se resaltan en esta frase son la votación y la represión. Se realiza un paralelismo entre ambas: votamos hoy por lo que ayer fue reprimido. La represión cometida en “los años de la guerra fría” es la motivación de Viñoles y Tonomi para traer al presente el período dictatorial, ya que en ese pasado se encuentra una explicación sobre el presente. A través de este acto de memoria se mira el presente y se proyecta el futuro.

El énfasis está en las violaciones a los derechos humanos cometidas durante el terrorismo de Estado. Por ejemplo, cuando en voz over Viñoles señala “después de tantas muertes, exilios y represiones” (10' 56"), se plantea la violencia ejercida sobre el pueblo sin dar en principio demasiados detalles sobre estos hechos. Estas elecciones nacionales en las que por primera vez se vislumbra como ganador al FA son vistas en la película como la posibilidad de concretar el mismo sueño que motivó

⁶ Achugar *et al.* (2014) hacen este análisis partiendo de las entrevistas que aparecen en la película *Hit* (Abend, 2008).



Imagen 3: Viñoles, M. y Togni, S. (Dir.) (2005). *Crónica de un sueño* [largometraje]. Uruguay: Cronopio Films. Secuencia fin de la dictadura.

a la militancia en los años sesenta y setenta. A su vez, para los directores significa la posibilidad “de poder vivir acá dignamente” (11' 22").

En este sentido, los directores se colocan como frenteamplistas que sienten que la única manera de vivir una vida vivible (Butler, 2020) es a través de un gobierno de izquierda. Reactualizan así las demandas de ayer y las colocan en el presente, planteando que el FA no ha abandonado la lucha que comenzó previo al golpe de Estado. Viñoles, a través de su voz, sostiene: “hoy, 30 años después, el Frente Amplio continúa su lucha” (11 min 56 s). De esta manera, hace una conexión directa entre pasado y presente, y marca un paralelismo entre los objetivos de la lucha de aquellos años con los de hoy. Acompaña estas palabras de Viñoles la siguiente secuencia de imágenes.

En más de una ocasión se relaciona el presente que se registra, que es el acto electoral, con la época dictatorial, por lo cual, se contraponen la democracia del presente con la dictadura del pasado. En otra escena, la directora nos cuenta:

Cuando se terminó la dictadura yo tenía diez años. Con una bandera roja, azul y blanca y haciendo la señal de la victoria a mis padres, que no eran comunistas, mi hermana Andrea me llevó a ver mi primer acto del Frente. Ese día lo guardo en mi recuerdo como el comienzo de una lucha compartida, aunque no entendía la trascendencia de esos hechos, ni mucho menos que formarían mi vida. Me veo a mí, gritando como lo hacía mi hermana que el pueblo unido jamás sería vencido y que se iba a acabar, se iba a acabar la dictadura militar (23').

En esta oportunidad, Viñoles vuelve a hacer referencia a la dictadura y evoca el fin de esta que es, a su vez, el comienzo de su lucha. Menciona a su hermana como el ejemplo de militancia, lo cual puede relacionarse con el planteo de Achugar *et al.* (2014) que sugiere que, a través de estas interpretaciones del pasado relacionadas con el presente, se logra un vínculo entre la historia personal y la social que contribuye a la transmisión intergeneracional de la memoria.

En este fragmento se encuentran presentes varios actores: por un lado, está Viñoles de niña, su hermana mayor y sus padres. Viñoles está al lado de su hermana, que es quien la lleva al acto. Sus padres son presentados a través de una negación: “no eran comunistas”. Aquí el término “comunista” es utilizado como análogo a toda la izquierda, lo cual postula una visión un tanto reduccionista del FA, ya que este no estaba integrado únicamente por esa corriente política. Sin embargo, se

hace hincapié en el hecho de que sus padres no eran comunistas para indicar que no eran de izquierda ni del FA.

El acontecimiento que se describe es evaluado positivamente, se plantea como el comienzo de una lucha compartida. Se menciona además el hecho de que ella no era consciente, ya que tenía diez años, de la trascendencia de aquel acto. Sin embargo, ese desconocimiento de la trascendencia social no empaña el valor personal y afectivo que aquel acto tiene para la directora, lo cual da cuenta de esa memoria sin conciencia de su significado social y político de la generación 1.5 (Suleiman, 2002). Viñoles se desdobra: “me veo a mí, gritando como lo hacía mi hermana”. Estas palabras son acompañadas por un paisaje estático que no interpreta el contenido de las palabras ni lo contradice (imagen 7), lo que habilita a colocar toda la atención en su voz y a construir imágenes propias de lo que cuenta.

Como plantea Ros (2016) el complejo proceso uruguayo en relación a la justicia transicional “se convierte en un obstáculo a la hora de extraer lecciones del pasado para enfrentar los problemas sociales del presente” (p. 163), sobre todo para quienes lo vivieron durante su niñez, ya que no logran dar sentido a ese pasado para poder procesarlo, reapropiarse de este y transmitirlo. Si bien esta apropiación se realiza con complejidades, en algunos casos, como es el de *Crónica de un sueño*, hay una transmisión que se consigue realizar.

En la película se presenta el tema de la dictadura a través del montaje de un comunicado en televisión en el que Aparicio Mendez⁷ aparece hablando sobre los movimientos subversivos, la creciente ola comunista y el desorden social. En tanto escuchamos el discurso proveniente de las FF. AA., vemos imágenes de las protestas sociales: la marcha de los cañeros, un hombre con una remera pintada a mano que dice “viva la huelga” y otros hombres revolviendo grandes ollas de comida. De esta manera, a través de las imágenes se propone una narrativa distinta a la que se escucha:

Estoy firmemente convencido que hay organismos oficiales a los que han ascendido por ósmosis agentes del terrorismo en una organización muy inteligente y hay organismos de carácter internacionales creados por el terrorismo para desempeñar esa tarea. Es tal el concierto de la propaganda, es tal la organización y la sincronización que, para nosotros que somos espectadores, que también somos actores, resulta evidente que es un plan, omnípoterico [sic] plan, preparado para atacarnos. Uruguay por su situación geográfica, despertó el apetito de las fuerzas comunistas, porque poniendo el pie en el Río de la Plata, llave del cono sur, prácticamente estaban en condiciones de ascender y descender para extenderse por toda Sudamérica (25' 31").

La utilización del material de archivo nos brinda la posibilidad de tener acceso al surgimiento de la *narrativa de los dos demonios*, la cual es puesta en cuestión a través de las imágenes que muestran acciones pacíficas de lucha de la sociedad civil organizada, como son las marchas y la resistencia a la crisis económica a través de las ollas populares.

7 Fue un dictador uruguayo que gobernó el país de facto entre 1976 y 1981.



Imagen 4: Viñoles, M. y Tonomi, S. (Dir.) (2005). *Crónica de un sueño* [largometraje]. Uruguay: Cronopio Films. Secuencia discurso A. Mendez.

De este relato general y hegemónico de la dictadura, los directores nos trasladan a la intimidad del hogar de su abuela y ésta, a su vez, nos lleva a su habitación y nos muestra un texto que tiene encuadrado y colgado en la pared. La señora cuenta que es de Lalo, que es el texto final de un discurso que este hizo para los bancarios, donde cita algo que una vez una persona de Melo le dijo: "Hay que saber que ser bancario no es tocar el cielo con las manos, hay que saber estar al lado de la clase trabajadora para estar cerca del cielo" (28' 22"). Como se ve en la imagen 2, el retrato de la abuela es subjetivo; se utiliza el plano medio y planos detalle, por ejemplo, cuando marca con un dedo el texto que va a leer, lo que provoca mayor involucramiento con la escena.

Tras la lectura del discurso para los bancarios, volvemos a la cocina y pasamos de una conversación trivial a un primer plano de la abuela quien cuenta una experiencia personal que vivió durante la dictadura:

A casa, acá, entraron tres o cuatro solda... milicos de los azules, y nosotros vivíamos enfrente. Cuando yo le dije a uno, porque era la una de la mañana, mire, nosotros estamos acá, le digo, nos quedamos esta noche, le digo, pero la casa nuestra es enfrente, si ustedes me permiten, yo le voy a ir a buscar un abrigo. Fui allá, al frente, a la casa de enfrente, había como cinco o seis milicos de los verdes. Rodeando la casa. Como que fuera a un asesino que iban a llevar (29' 24").

Se escucha a Viñoles en *off* preguntar: "¿y qué cosa podía hacer mal, ton-ton?" (30' 2"). La abuela responde: "nada, pelear por el gremio, eso era lo malo que tenía, para ellos, ¿no? y ser del frente, y ser del frente" (30' 6"). Como podemos ver en la imagen 5, la abuela de Viñoles interpela al espectador con este recuerdo cuando cuenta la anécdota de lo que vivió en dictadura y, a través de su mirada a cámara, lo hace partícipe de su vivencia de forma directa. Se hace uso de un primer plano que acerca aún más el relato. A su vez, la imagen de la abuela es situada en el centro de la pantalla y a través de una mirada subjetiva con una cámara horizontal, genera mayor involucramiento con lo que dice. Cuando la abuela mira directo a



Imagen 5. Viñoles, M. y Tonomi, S. (Dirs.) (2005). *Crónica de un sueño* [largometraje]. Uruguay: Cronopio Films. Secuencia fin de la dictadura.



Imagen 6: Viñoles, M. y Tonomi, S. (Dirs.) (2005). *Crónica de un sueño* [largometraje]. Uruguay: Cronopio Films. Secuencia el golpe de Estado.

cámara, se hace evidente la construcción documental que rompe la cuarta pantalla y se dirige directamente al espectador para interpelarlo con el recuerdo.

Según Nichols (2013), el modo performativo coloca énfasis en las complejidades del conocimiento acerca del mundo y para ello hace foco en la subjetividad y la afectividad de quien realiza el film. Esto mismo realiza Viñoles, por ejemplo, cuando, a través del relato de la abuela sobre la experiencia que vivió con los militares, hace ingresar la narrativa sobre el golpe de Estado en Uruguay que comienza en la escena siguiente.

De esta manera, se escucha la marcha militar mientras vemos imágenes de militares y de tanques (imagen 6) que dan paso a un mensaje proveniente de un medio de prensa de la época:

A la una y cuarenta de la madrugada del 27 de junio de 1973 el parlamento levantaba su última sesión, tanques blindados ocuparían el Palacio Legislativo. Los sectores políticos y la gente en las calles fueron impotentes para contener a la dictadura (30' 55").

En ese relato se presentan como actores, por un lado, al parlamento y, por otro, a los tanques blindados. Se trata de una narrativa que coloca a estos últimos como independientes del ser humano, es decir, no hay un actor social asociado al hecho de ocupar el Palacio Legislativo. A su vez, en la segunda frase, los actores son los sectores políticos y la gente en las calles que "fueron impotentes para contener



Imagen 7: Viñoles, M. y Tononi, S. (Dir.) (2005). *Crónica de un sueño* [largometraje]. Uruguay: Cronopio Films. Secuencia "Chamarrita de los milicos".

la dictadura". A través de este discurso se invisibiliza la responsabilidad de los actores sociales involucrados en el golpe de Estado, como si los tanques blindados se manejaran solos y como si la dictadura fuera un ente en sí mismo con fuerza incontenible. En síntesis, en este fragmento se destaca la fecha del golpe de Estado y la última sesión del parlamento, y se hace referencia al golpe cívico-militar a través de los tanques que ocuparon el Palacio Legislativo; dichos tanques representan la represión y la militarización del parlamento sin señalar a responsables.

A través de las imágenes se muestra una ciudad tomada por las Fuerzas Armadas: desfile militar, tanques en la avenida principal, aviones que sobrevuelan la ciudad y el nuevo representante de gobierno –un dictador–. Sin embargo, se propone, mediante la música, un relato que aporta un mensaje diferente al brindado por los medios de la época. Es por medio de "Chamarrita de los milicos" de Alfredo Zitarrosa que se hace un planteo que propone un análisis más complejo sobre la situación del país durante el terrorismo de Estado.

Conclusión

Crónica de un sueño (Viñoles y Tononi, 2005) es testimonio de un momento particular para la historia nacional ya que registra las elecciones nacionales de 2004, en las cuales, por primera vez, gana el Frente Amplio. La narración es realizada en primera persona a través de una construcción subjetiva y de un modo documental participativo y performativo (Nichols, 2013). De esta manera, mediante las vivencias de Viñoles y sus familiares nos introducimos en la realidad política y social del país.

En el documental se sintetizan las esperanzas y los sueños de la directora y, con los de ella, los de la mayoría de la población que eligió al Frente Amplio en esas elecciones. A su vez, la dictadura aparece para explicar quiénes son aquellos que

en el presente son electos como representantes políticos. Es decir, se realiza un retrato de la dictadura que, aunque no es el centro del relato, está presente en todo momento. Al finalizar el documental *Viñoles* dice:

Me llevo conmigo, una vez más, cada segundo vivido, cada mirada, cada sonrisa. Todos los abrazos que dí y los que me dieron, juntos, entreverados. Me llevo cada instante comprometido en esta lucha. Me llevo también, varias preguntas, y el recuerdo profundo con la nostalgia de todos aquellos que aquí estuvieron y hoy no están (88' 57").

Esta frase, aunque no de forma explícita, hace referencia a la violencia cometida durante la dictadura que dejó en el país a centenares de desaparecidos/as, de quienes, hasta el día de hoy, no se sabe ni siquiera el destino de sus cuerpos.

Para *Viñoles* esta lucha es la misma que aquella por la que muchas personas murieron, otras estuvieron presas o exiliadas, y aún quedan sin respuestas los destinos de casi doscientos/as desaparecidos/as. Este momento es vivido con emoción y con la esperanza expresa de que ahora se pueda hacer justicia y acceder a la verdad y al paradero de cada uno de esas personas. En relación a los relatos sobre el terrorismo de Estado, se hace énfasis más bien en la dictadura y se retrata únicamente el momento inicial y el abanico de víctimas que dejó tras su paso, sin profundizar en otros aspectos.

Crónica de un sueño es una película realizada por una persona que fue niña durante la dictadura, pero que recién supo de su existencia cuando esta ya había terminado. En su andar, la directora entabla vínculos con personas de su edad que, a diferencia de ella, fueron afectadas directamente por el terrorismo de Estado. Es esa sensación de desconocimiento, de crecer en un país gobernado por militares y en absoluto silencio, que la lleva a querer hablar de ello. Debió, antes, irse del país para poder verlo con otra perspectiva y liberarse así de las mordazas con las que crecimos.

Es una película de dimensión humana y de gran franqueza en sus postulados, en la que la directora habla de manera directa, sin negar sus convicciones, sino, por el contrario, expresándolas continuamente. Construye un documental desde los afectos, para lo cual entrevista a sus seres más queridos con una mirada subjetiva sobre los hechos tanto históricos como personales.

La película se postula como el registro de la conclusión de un sueño anclado en el pasado, en la revolución social y política del '68, en la militancia de quienes fueron jóvenes en ese tiempo y construyeron el Frente Amplio como fuerza política. De alguna manera, estas vivencias son tomadas como referencias en el presente y, con ello, notamos lo que Halbwachs (2004) dice acerca de cómo la memoria colectiva se construye en relación a intereses del presente. Ese sueño del que *Viñoles* y *Tononi* hablan no es una construcción personal o familiar, sino que responde a discursos sociales que circulan en el momento de producción de la película. Por eso, hablamos de memoria colectiva, porque se construye y se transmite a nivel social.

Bibliografía

- Achugar, M., Fernández, A. y Morales, N. (2014). La dictadura uruguaya en la cultura popular: recontextualizaciones de "A redoblar". *Discurso y Sociedad*, 8(1), pp. 83-108.
- Allier, E. (2010). *Batallas por la memoria: Los usos políticos del pasado reciente en Uruguay*. Montevideo: Ediciones Trilce.
- Butler, J. (2020). *Sin miedo: Formas de resistencia a la violencia de hoy*. España: Taurus.
- Forcinito, A. (2018). *Oyeme con los ojos: cine, mujeres, visiones y voces*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas.
- Fuica, B. T. (2015). ¿Cómo representar la dictadura? Recorrido por estrategias cinematográficas en documentales uruguayos. *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, 30.
- Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva* (Vol. 6). Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Lessa, F. (2016). *¿Justicia o impunidad?: cuentas pendientes en el Uruguay postdictadura*. Madrid: Debate.
- Nichols, B. (2013). *Introducción al documental*. México DF: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- Pellegrino, A., Vigorito, A. y Macadar, D. (2003). *Informe sobre emigración y remesas en Uruguay* (informe de consultoría). Banco Interamericano de Desarrollo.
- Ros, A. (2016). El documental político y la generación de posdictadura en Uruguay. *Imagofagia*, 14.
- Sanderson, J. D. (Ed.) (2005). *¿Cine de autor?: revisión del concepto de autoría cinematográfica*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Suleiman, S. R. (2002). The 1.5 generation: Thinking about child survivors and the Holocaust. *American Imago*, 59(3), pp. 277-295.
- Víctor, J. (1980). *Confesiones de un torturador*. Barcelona: Laia.
- Winn, P., Stern, S. J., Lorenz, F. y Marchesi, A. (2014). *No hay mañana sin ayer: batallas por la memoria histórica en el Cono Sur*. Santiago: LOM ediciones.

Filmografía

Viñoles, M. y Tononi, S. (Dir.) (2005). *Crónica de un sueño* [largometraje documental]. Uruguay: Cronopio Films.

Abend, C. y Loeff, A. (Dir.) (2008). *HIT. Historias de canciones que hicieron historia* [largometraje documental]. Uruguay: Metrópolis Films.

Biografía

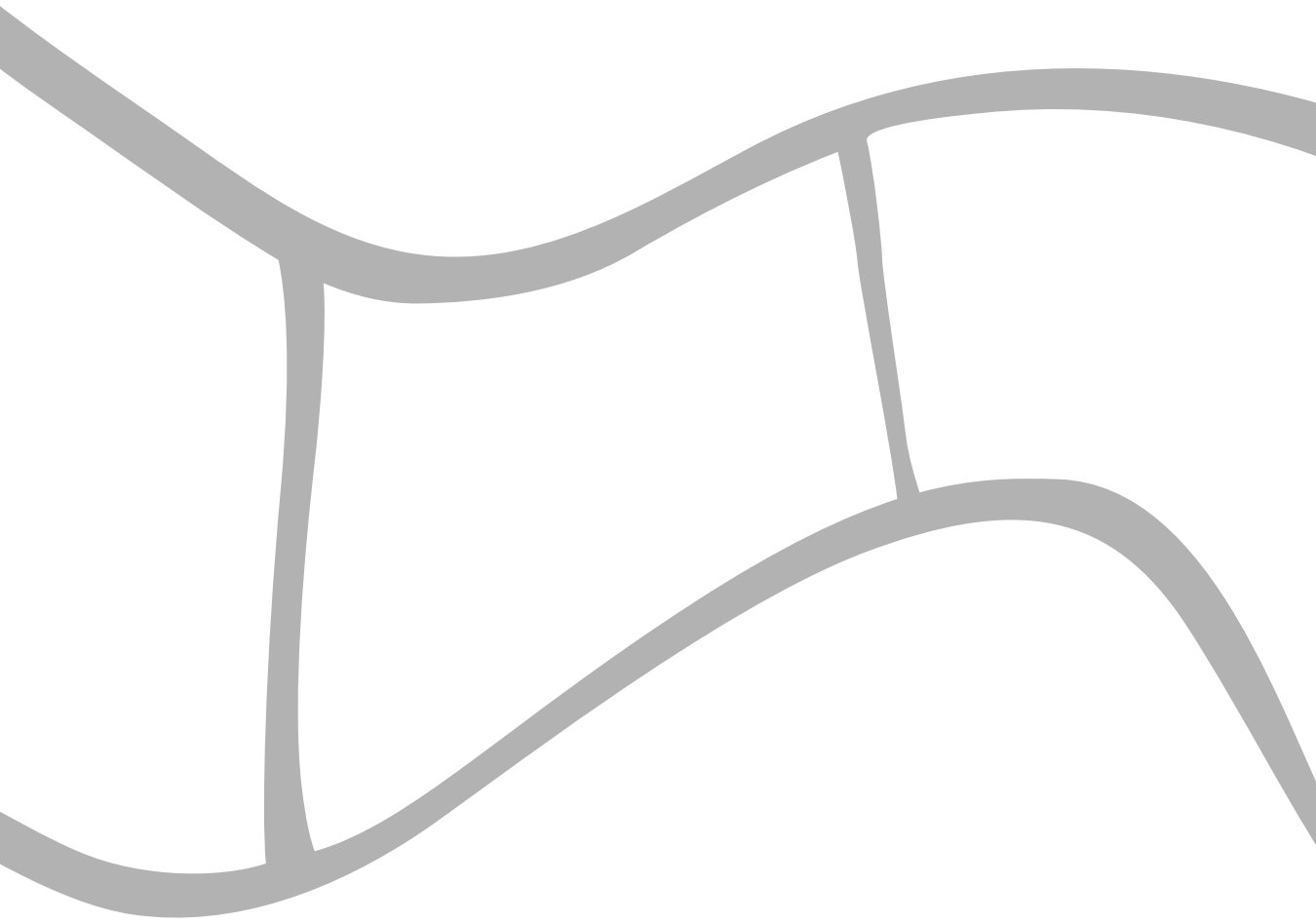
Francesca Cassariego

Magister en Arte y Cultura Visual de la Facultad de Artes, UDELAR. Se encuentra realizando un doctorado en Arte en la Facultad de Arte de La Plata, Argentina. Docente de la Facultad de Artes y directora de Tenemos Que Ver, Festival Internacional de Cine y Derechos Humanos de Uruguay. En 2023 realiza su primera exposición individual denominada Aunque no lo recuerde y participa del 51 Premio Montevideo de las Artes Visuales.

Cómo citar este artículo:

Cassariego, F. (2023). Mirar el pasado para entender el presente: Abordaje subjetivo de un proceso democrático en *Crónica de un sueño* (Viñoles y Tononi, 2005) . *TOMA UNO*, (11). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/42873/version/46772>.





RESEÑAS
DE PUBLICACIONES

Pensar “con el cine” una vez más: tercer libro del equipo de Cine, Política y Derechos Humanos

Arese, L. y Sveko, F. (Comps.) (2021). *Cine, Política y Derechos Humanos*. Córdoba: Programa de Derechos Humanos, FFyH, UNC

Autorxs: Laura Arese, Agustín Berti, Paula Hunziker, Martín Iparraguirre, Paula Maccario, Julia Monge, Liliana Pereyra, Germán Scelso, Fernando Svetko y Sebastián Torres. Prólogo de Sebastián Russo Bautista

Thinking “with cinema” once again: third book from the “Film, Politics and Human Rights” research team

Ximena Triquell

Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina
xtriquell@artes.unc.edu.ar

 <https://doi.org/10.55442/tomauno.n11.2023.42823>

 <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s22504524/3gdb23tky>



TOMA UNO, N° 11, 2023 - <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/>

ISSN 2313-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico)

[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-Sin Derivadas 2.5 Argentina](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/argentina/)

En diciembre de 2021, en un incipiente final de la pandemia, nos encontramos en el patio del Cineclub Municipal para la presentación del tercer libro del equipo de “Cine, Política y Derechos Humanos”, el cual está integrado por docentes de la Facultad de Filosofía y Humanidades y de la Facultad de Artes de nuestra universidad.

A la alegría de volver a encontrarnos en un lugar tan significativo y tan querido, se sumaban otras tres: el hecho de que sea un libro, accesible a todxs en la web en su versión digital, pero a la vez impreso en papel, como forma de dotar de materialidad al pensamiento; que sea el resultado de un proceso que integra la reflexión y la escritura con la docencia (en el seminario de la FFyH con este mismo nombre); finalmente, que en sus páginas se conjuguen el amor por el cine, propio de la cinefilia, con el estudio académico, dos mundos que no siempre suelen coincidir. Todos motivos para celebrar.

En cuanto al libro, desde el título (que es el mismo que el de las dos ediciones anteriores: *Cine, Política y Derechos Humanos*), se nos propone pensar una relación particular entre tres términos unidos por la conjunción “y”. En la gramática, que no siempre coincide con el estilo, la “y” une en principio dos cosas semejantes. Esto es bastante evidente en el caso de los últimos dos términos: política y derechos humanos pertenecen a un mismo campo semántico, porque ¿a quién o a qué, si no a la política, vamos a ir a preguntarle por los derechos humanos? Para entenderlos, para defenderlos, para reclamarlos, para garantizarlos... No sucede lo mismo con el término “cine”, que no entra tan fácilmente en esta sumatoria. Leyendo el título del libro, una podría preguntarse: “¿qué tiene que ver acá el cine?”, o mejor, “¿qué tiene para decirnos, para hacernos ver (en el sentido literal del término) el cine sobre los derechos humanos?”. A pesar de esta aparente extrañeza, es sin embargo este tercer término, el que define la relación entre los dos anteriores, como cuando un tercer elemento nos permite identificar una secuencia, redefiniendo la relación entre dos términos cualquiera. Es entonces el cine el que viene a decirnos algo nuevo sobre la relación entre la política y los DDHH, ¿pero qué?

Creo que la respuesta está en la noción de “representación”, una noción compleja y muy estudiada que, sin abordarse en estos términos, organiza no obstante las discusiones que atraviesan el libro. Es esto lo que agrega la palabra “cine” a las otras dos; pensar la relación entre la política y los derechos humanos desde la representación, en sus dos sentidos: “representación” como “operación política”, según la cual, en el marco de un proceso determinado, un sujeto o un grupo de sujetos asume el lugar de “hablar por otro”; y “representación” como “operación discursiva” que pone en circulación determinadas imágenes del mundo y de lxs otrxs.

Pensaba en esto, vagamente, como una intuición, al comenzar la lectura. Al avanzar en esta, rápidamente me encontré con la tensión que recupera Fernando Svetko entre un “cine de prueba documental”, de dato puro, como el que preconizaba el grupo Cine Liberación, y un cine que tiende a un “conocimiento afectivo”, como el que proponía Glauber Rocha, entre la objetividad del documento y la subjetividad de lxs otrxs, algo que para el autor se conjuga en el cine de Gerardo Vallejos, capaz de dar voz a quienes hasta ese momento no la tenían pero a la vez de “documentar” líricamente, no solo su hambre y su pobreza, sino también sus sueños y alegrías. Se

trata de la tensión entre lo que, en el prólogo, Sebastián Russo llama “dar la imagen” y “dar el tiempo”, porque el cine es ambas cosas: es “la imagen en movimiento”, como se enseña en los manuales, y es “esculpir en el tiempo”, como lo definía Tarkovsky.

Creo que esta tensión aparece a lo largo del libro en los propios films que oscilan todos en ese límite (quizás sea esta la condición de todo cine), pero también entre los artículos que dialogan pendularmente entre sí, recuperando unos lo que otros dejaron “picando”, por decirlo de manera coloquial. Y creo que es por esto que, quizás sin proponérselo, o precisamente por no proponérselo, se lee en el libro una lengua común, como la de exsxs amigxs de muchos años que no basan sus coincidencias sobre lo que dicen o piensan sino en la manera en que lo hacen, en la lógica desde la cual lo hacen.

En el cine villero de César González, en el lirismo de Gerardo Vallejos, en la potencia de Patricio Guzmán, en ese documento de la vida que es *Jeanne Dielman*, en esa mezcla de tiempos y formas de *Branco sai, preto fica* de Adirley Queirós, o en un documental de Khalik Allah sobre una esquina de Harlem, con distintas referencias teóricas e incluso en algunos casos con perspectivas encontradas, lxs autorxs les formulan a los films una misma pregunta, profundamente política y, a la vez, extremadamente cinematográfica: ¿cómo referirnos a lxs otrxs, cómo representarlx, cómo mostrarlx de una manera que les haga justicia? ¿Qué otra cosa se le puede preguntar al cine?

Biografía

Ximena Triquell

Profesora Titular de Narrativa Audiovisual en la Facultad de Artes y de Semiótica en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba.

Cómo citar este artículo:

Triquell, X. (2023). Pensar “con el cine” una vez más: tercer libro del equipo de Cine, Política y Derechos Humanos. *TOMA UNO*, (11). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/42823>.



Nuevas perspectivas en la historiografía del cine argentino: una mirada sobre las experiencias audiovisuales regionales. Reseña del libro *Cines regionales en cruce*

Lusnich, A. L., Cuarterolo, A. y Flores, S. (Comps.) (2022). *Cines regionales en cruce. Un panorama del cine argentino desde un abordaje descentralizado*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eudeba.

New perspectives in the Historiography of Argentine Cinema: a view over regional audiovisual experiences. Book review of Cines regionales en cruce

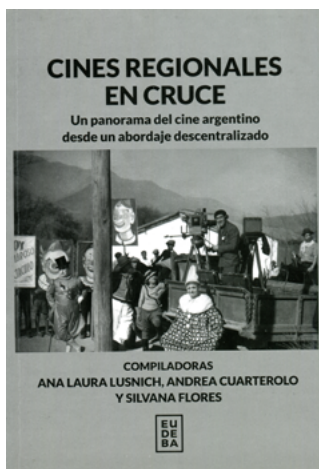
Paola Solá

Universidad Nacional de Córdoba
Facultad de Artes
Facultad de Filosofía y Humanidades
Córdoba, Argentina
paola.sola@mi.unc.edu.ar

 <https://orcid.org/0009-0005-6933-0272>

 <https://doi.org/10.55442/tomauno.n11.2023.42826>

 <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s22504524/frkgikp4a>



TOMA UNO, N° 11, 2023 - <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/>

ISSN 2313-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico)

[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-Sin Derivadas 2.5 Argentina](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

La historiografía argentina en materia audiovisual ha sostenido una mirada centralista desde sus comienzos, enfoque que privilegió las realizaciones cinematográficas producidas en el Área Metropolitana de Buenos Aires (AMBA) y construyó desde allí las categorías a partir de las cuales se elaborarían las primeras historias del cine (Di Núbila, 1960; Mahieu, 1966), así como las escrituras locales de las generaciones posteriores. Según esta perspectiva, el país por fuera del AMBA parece ser principalmente un escenario utilizado para la filmación de películas originadas en la capital y la exploración de distintas experiencias cinematográficas se ve restringida a menciones consideradas atípicas. Sin embargo, en las últimas décadas hemos presenciado un marcado desarrollo en la producción cinematográfica en las regiones, una expansión que ha llevado a reconsiderar esta manera de aproximarse al tema.

Cines regionales en cruce: un panorama del cine argentino desde un abordaje descentralizado es un libro fruto del trabajo realizado desde el año 2017 en dos grupos de investigación que contaron con financiamiento tanto de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad de Buenos Aires como de la Agencia Nacional de Promoción Científica. Sus compiladoras, Ana Laura Lusnich, Andrea Cuarterolo y Silvana Flores, sostienen que la publicación concibe

una lectura descentralizada, basada en la distinción de regiones que ofrezcan un panorama integral de los fenómenos cinematográficos por fuera de aquel eje históricamente anclado, y que dé aliento a la diversidad de enfoques y marcos de representación que ofrece su estudio, tanto particularizado como interrelacionado (Lusnich, Cuarterolo y Flores, 2022, p. 14).

El libro está organizado en torno a tres bloques temáticos que permiten una exposición clara de la cartografía en cuestión. El primer bloque, denominado “Historias”, presenta cinco trabajos que se enfocan en fenómenos regionales poco explorados por la historiografía hasta el momento. El capítulo inicial, escrito por Andrea Cuarterolo y Emiliano Jelicié, expone una investigación sobre las primeras experiencias cinematográficas en la región central de Argentina durante la era del cine silente, donde la ciudad de Rosario se destaca como el segundo núcleo audiovisual más importante después del Área Metropolitana de Buenos Aires. Por su parte, el trabajo realizado por Constanza Grela Reina, Alejandro Kelly Hopfenblatt e Iván Morales revela una considerable cantidad de fenómenos locales desarrollados durante el denominado período clásico industrial, a partir de la cual examinan los puntos en común mediante la indagación en los modos de producción, las representaciones de los entornos locales y la contribución al desarrollo de una cultura cinematográfica en términos de distribución, exhibición y formación de espectadores. En este mismo sentido, el capítulo elaborado por Javier Cossalter y Ana Laura Lusnich presenta un estudio de las regiones del Noroeste argentino (NOA) y Noreste argentino (NEA), en el que analizan los motivos del desarrollo tardío y discontinuo. Por último, el bloque cierra con dos trabajos dedicados a problemáticas actuales: el capítulo escrito por Micaela Conti, Victoria Lencina y Fabián Soberón indaga en los procesos a partir de los cuales las mujeres y las disidencias desandaron el camino de la segregación en el campo de la realización audiovisual; mientras que el capítulo elaborado por Anabella Castro Avelleyra, Carla Grosman, Liza Nannetti y Jorge Sala explora las implicancias que tuvo la creación de las sedes regionales de

la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC) en la federalización de la formación profesional del campo audiovisual.

Bajo el segundo bloque, titulado “Géneros y narrativas”, se agrupan trabajos que abordan modalidades temáticas a partir de las cuales se construyen memorias e imaginarios regionales. Comienza con la investigación de Valeria Arévalos en la que estudia el género de terror en las regiones desde finales de los años noventa y su expansión a partir del surgimiento de plataformas digitales y la realización de festivales específicos del género. El segundo trabajo de este bloque, realizado por Cleopatra Barrios, Pablo Lanza y Franco Passarelli, aborda las vinculaciones entre el cine y las tradiciones religiosas en las regiones del NOA, NEA y Cuyo a partir de las cuales es posible reconocer procesos socioculturales específicos en estas cinematografías.

Finalmente, el bloque “Cruces” ofrece una mirada global sobre problemáticas que atraviesan las regiones tanto en materia de legislación o de festivales así como en la manera en que se investigan estos fenómenos. Silvana Flores, Julia Krejner y Jimena Trombetta presentan una minuciosa revisión del panorama actual de las investigaciones relacionadas con el audiovisual regional, una contribución de un valor incalculable para aquellos que prosigan con estudios en esta área de interés. Pamela Gionco, Ramiro Pizá y Pedro Sorrentino analizan los procedimientos de recopilación y estructuración de información, mediante un enfoque cuantitativo, de la base de datos, con el objetivo de observar tendencias, evoluciones y peculiaridades específicas de las regiones en cuestión. Otro tanto sucede con el trabajo de Pamela Gionco y Teresa Nóbili que analiza la relación Estado-cine a través de la legislación en materia de cine y medios audiovisuales en el ámbito nacional y provincial; y el estudio realizado por Ignacio Dobrée, Gustavo Escalante y Brenda Anabella Schmunck acerca de los festivales regionales, por fuera del AMBA y del afamado Festival de Cine de Mar del Plata, en tres zonas geográficas específicas: las provincias de Santa Fe, Formosa y Río Negro.

Además de los estudios realizados, el libro también cumple la función de servir como un completo catálogo de recursos audiovisuales poco comunes, el cual, con seguridad, será consultado por investigadores en el futuro. *Cines regionales en cruce: un panorama del cine argentino desde un abordaje descentralizado* abre un nuevo camino en la historiografía que propone explorar territorios hasta ahora poco transitados. Los contenidos presentados aquí se convierten en un punto de partida significativo para investigaciones y análisis futuros, enriqueciendo la investigación en materia audiovisual con una perspectiva renovada.

Bibliografía

Di Núbila, D. (1960). *Historia del cine argentino*. Buenos Aires: Cruz de Malta.

Mahieu, J. A. (1966). *Breve historia del cine argentino*. Buenos Aires: Eudeba.

Biografía

Paola Solá

Es Licenciada en Letras Modernas (UNC). Es profesora en la Escuela de Cine “La Metro” y adscripta en el Departamento de Cine y Artes Audiovisuales de la Facultad de Artes y en la Facultad de Filosofía y Humanidades, ambas de la UNC.

Cómo citar este artículo:

Solá, P. (2023). Nuevas perspectivas en la historiografía del cine argentino: una mirada sobre las experiencias audiovisuales regionales. Reseña del libro *Cines regionales en cruce*. TOMA UNO, (11). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/42826/version/46725>.



Resonancias. Reseña del libro *Video boliviano de los '80: experiencias y memorias de una década pendiente en la ciudad de La Paz*

Aimaretti, M. (2020). *Video boliviano de los '80: experiencias y memorias de una década pendiente en la ciudad de La Paz*. Buenos Aires: Milena Caserola.

Resonances. Review of the book Bolivian video of the '80s: experiences and memories of a pending decade in the city of La Paz

Corina Ilardo

Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina

corina.ilardo@unc.edu.ar

 <https://doi.org/10.55442/tomauno.n11.2023.42827>

 <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s22504524/amgorl1a>



TOMA UNO, N° 11, 2023 - <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/>

ISSN 2313-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico)

[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-Sin Derivadas 2.5 Argentina](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

En este libro, surgido de la investigación postdoctoral de María Aimaretti, se aborda el desarrollo de la escena audiovisual, en particular, la realización de producciones en formato de videos, durante la década de los años ochenta en la ciudad de La Paz, Bolivia. La autora se deja interpelar por las imágenes y los sonidos de esa escena, se aproxima a las memorias de los procesos sociales de los cuales emergieron y a sus hacedorxs, y nos invita a afinar nuestros sentidos para resonar con sus efectos.

Desde una perspectiva histórica, Aimaretti triangula la realización de entrevistas a (y comunicaciones personales con) referentes de la época –tales como: Jorge e Iván Sanjinés, Alfonso Gumucio Dragón, Liliana De la Quintana, Alfredo Ovando, Carmen Ávila y Raquel Romero– con el relevamiento de revistas, publicaciones y documentos especializados, y el análisis de las producciones en video efectuadas durante aquella década. La investigadora, de manera precisa y cuidadosa, repone una polifonía de voces no siempre tenidas en cuenta por la historiografía audiovisual (entre las que se destaca la de Luis Espinal y sus Cuadernos de Cine); así como también, las experiencias individuales y colectivas, y las condiciones institucionales, sociales y políticas que contribuyeron a hacer posible la producción de los videos estudiados.

En las páginas del libro reseñado, cual tejedora experta, la investigadora recupera hilos olvidados de la trama audiovisual paceña; descubre las madejas originales que aportaron a los diseños audiovisuales de esa década, las costuras, los anudamientos; y escribe un texto que combina rigurosidad académica con sensibilidad en dosis justas.

Las líneas siguientes adelantan, de modo acotado, el contenido de cada capítulo del libro reseñado con el ánimo de incentivar su lectura.

La escena paceña y sus reverberaciones

En el primer capítulo, de manera exhaustiva, Aimaretti explora la producción en video, la reflexión sobre las imágenes y las formas organizativas que asumieron los distintos actores del sector audiovisual paceño, entre el final de la dictadura de Hugo Bánzer (1977-1978) y principios de la década del noventa. En esas páginas, asoma la riqueza de la escena que movilizó la conformación del Movimiento del Nuevo Cine y Video Boliviano y sus actores: las asociaciones y los conflictos, las publicaciones de la revista *Imagen*, y los espacios de formación y de circulación de los videos.

En el segundo apartado, la investigadora indaga sobre las representaciones de las luchas y los conflictos sociales en los video-documentales bolivianos. Aquí, la historiadora focaliza en las trayectorias de Liliana De la Quintana y Alfredo Ovando quienes, siguiendo las enseñanzas de Luis Espinal, trabajaron en la producción de videos como una forma de intervenir política y culturalmente en los procesos históricos de esos años.

En la tercera sección, María Aimaretti reconfigura los recorridos, las creaciones y las reflexiones de Danielle Caillet, Raquel Romero, Liliana De la

Quintana y Cecilia Quiroga. En esas líneas, con perspectiva de género, la autora pone en valor tanto las producciones como la constitución de una red de videastas y lugares coprotagonicos que aquellas realizadoras supieron disputar a los varones, en un ámbito predominantemente machista y masculino.

En el capítulo siguiente, la autora historiza la instalación y la consolidación de prácticas e instituciones que en un contexto de crisis aportaron a la agencia de actores sociales con conciencia étnica. En este apartado, Aimaretti refiere especialmente a contextos y dimensiones múltiples de análisis de distintas experiencias desarrolladas desde el Centro de Integración de Medios de Comunicación Alternativa, el Taller de Cine Minero y el Centro de Educación Popular Qhana, considerando tanto las intervenciones colectivas como las trayectorias individuales de referentes y sus producciones audiovisuales.

En el quinto capítulo, se pesquisan los proyectos audiovisuales de los años ochenta referidos a la nación y a pueblos e identidades indígenas. La autora demarca un enfoque etnográfico desde el cual los estudia y examina las estrategias narrativas y figurativas de aquellas alteridades en producciones de Alfredo Ovando, Liliana De la Quintana, Eduardo López Zabala y Néstor Agramont.

En la última parte, Aimaretti reflexiona sobre las similitudes y diferencias entre lo local y lo regional, atendiendo a las conexiones, desconexiones, acuerdos, controversias y proyecciones programáticas a futuro entre la escena audiovisual paceña y otras escenas del Caribe y de Sudamérica. Para ello, repone y analiza eventos, agentes, espacios, instituciones, diálogos y declaraciones que contribuyeron a la constitución del Movimiento Latinoamericano de Video.

Por todo esto, se recomienda la lectura de *Video boliviano de los '80* a realizadorxs e investigadorxs, a especialistas en historia del cine y del audiovisual, al mismo tiempo que a comunicadorxs sociales y educadorxs populares que trabajen con medios audiovisuales en experiencias de intervención social, con la certeza de que sus palabras resonarán en todxs ellxs por mucho tiempo y de múltiples formas.

Biografía

Corina Ilardo

Licenciada en Comunicación Social y Doctora en Semiótica. Docente universitaria e investigadora por la Universidad Nacional de Córdoba. Dirige e integra equipos de investigación que abordan el estudio de producciones audiovisuales desde una perspectiva socio-semiótica, narratológica y comunicacional. Intervino en y asesoró procesos de realización audiovisual escolares durante la implementación de distintos programas nacionales educativos. Integró equipos de producción audiovisual documental y dirigió producciones audiovisuales realizadas en el marco de trabajos finales de grado.

Cómo citar este artículo:

Ilardo, C. (2023). Resonancias. Reseña del libro *Video boliviano de los '80: experiencias y memorias de una década pendiente en la ciudad de La Paz*. TOMA UNO, (11). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/42827/version/46726>.



The background features several thick, grey, wavy lines that intersect and curve across the page, creating an abstract, organic pattern. The lines vary in thickness and direction, some curving upwards and others downwards, creating a sense of movement and depth.

RESEÑAS DE PELÍCULAS

Fotografías rebeldas

Reseña del filme *(Des)Aparecer* (Piotr Cieplak, 2023, Argentina/Inglaterra)

Rebel photographs.

Review of the film *(Des)Aparecer* (Piotr Cieplak, 2023, Argentina/England)

Agustín Vallejo

Universidad Nacional de Córdoba
Berlín, Alemania

agustinvarek@gmail.com

 <https://doi.org/10.55442/tomauno.n11.2023.42885>

 <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s22504524/8ualqz4ro>



TOMA UNO, N° 11, 2023 - <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/>

ISSN 2313-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico)

[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-Sin Derivadas 2.5 Argentina](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/argentina/)

Ficha Técnica

Título: *(Des)Aparecer*

Año: 2023

Duración: 64'

Director: Piotr Cieplak

Guion: Piotr Cieplak y Mariana Tello Weiss

Producción Ejecutiva: Piotr Cieplak

Dirección de Fotografía: Sebastián Cáceres

Dirección de Sonido: Carlos Cáceres

Música Original: Fernando "Rahe" Israilevich y Marcela Orge

Como dice uno de los protagonistas apenas empieza la película, el fotógrafo Gabriel Orge, "las fotografías de los desaparecidos forman parte de la memoria colectiva" de Argentina (1' 47"). En esa secuencia inicial, trabajadores o colaboradores de una institución, presentada más tarde en el film, colocan cual pasacalles las sogas de las que cuelgan decenas de retratos en blanco y negro, en primer plano, de personas con peinados y vestimentas de los años setenta. Paradójico efecto tienen estos pasacalles, que buscan darle identidad a cada persona retratada y al mismo tiempo la enmarañan en un pastiche de rostros sin color. Este se encuentra en ese contraste tan propio de las prácticas de memorialización, entre la personalización de la víctima y la masividad de la represión (Jelin, 2017). Quien suela caminar por las calles céntricas de la ciudad de Córdoba, habrá andado bajo las sombras de aquellas fotos: es un andar que a fuerza de costumbre adquiere el poder de amalgamar esos retratos al escenario urbano, no pudiendo evitarse cierta disolución de su significado. Pero el fotógrafo nos rescata de esa hipnosis amnésica a los tres minutos de película, cuando comenta con soltura que conoce a la hija de uno de esos hombres retratados. Su tarea le está permitiendo conectar las imágenes con historias y familias. El fotógrafo, el que escribe con la luz, lee estas fotografías cada vez con mayor precisión.

En el film *(Des)Aparecer*, la segunda protagonista es la sobreviviente del campo de detención, tortura y exterminio "La Perla", Ana Iliovich, que junto a su hermano Lisandro recuerda los tiempos en los que ella estuvo secuestrada, tiempos anclados en una particular fotografía familiar. Las historias del fotógrafo y de la sobreviviente están unidas por una coincidencia geográfica (ambos son oriundos de Bell Ville, una localidad del interior cordobés) y por la relación que tienen con la fotografía: uno desde el lugar del artista, la otra como sujeto que recuerda. El testimonio de Ana Iliovich a lo largo de la película gravita en torno a una foto tomada en 1977, en la que ella está rodeada de toda su familia, luego de haber sido liberada condicionalmente de "La Perla". En ese momento, la foto cumplía la función de crear pruebas de vida de Ana y constituía así un intento de garantizar que no sea secuestrada nuevamente. La fotografía es una forma de sobrevivir.

Gabriel Orge hace de su misión profesional la resignificación de imágenes, de fotografías cuyo designio ya se encuentra revertido. Su materia prima son fotografías de personas desaparecidas por la dictadura, que posteriormente se convertirían en sinécdoque de la lucha argentina por la Justicia, la Verdad y la Memoria. Esos retratos no atienden a una ontología ligada a la muerte y a la opresión, sino al contrario. Como lo describe Ana Iliovich a los pocos minutos de película, "son brutalmente hermosas, sonrientes, llenas de vida" (2' 15"). El dolor, como apuntalamiento emocional a esta figura del consciente colectivo que constituyen estos retratos en blanco y negro, es producto de un desarrollo, de una historia de lucha, de un reclamo. Las fotos y la lucha pertenecen hoy a una misma imagen. Partiendo con esta carga, al ver la transfiguración que propone Gabriel Orge a través de su hacer artístico, es inevitable pensar en una liberación, en un retorno a la vida: las fotos de los desaparecidos son proyectadas en un paisaje y se vuelven visibles mientras más se cierra la noche. La imagen de esos cuerpos se presenta en el espacio, agigantada, en las fronteras entre lo ominoso y lo onírico, jugando con la dualidad de su intangibilidad y la materialidad del soporte. La fotografía es una forma de revivir.

El documental podría considerarse, en suma, como una oda a las funciones rebeldes de la fotografía: a su impertinente vocación por capturar el tiempo, a su resolución unilateral del conflicto teórico por diferenciar Memoria e Imaginación (Ricoeur, 2000), a su carácter denunciante, a su poder indicial instrumentalizado como forma de resistencia, a su primitiva fuerza evocadora al servicio del arte.

(Des)Aparecer evita los golpes bajos y todo carácter panfletario, sin dejar de poner en palabras la vigencia y la importancia política que constituye el ejercicio de la memoria colectiva. En un mismo movimiento, materializa frente a la cámara los puentes que semejante tarea continúa (re)construyendo en el entramado social argentino.

Bibliografía

- Jelin, E. (2017). *La lucha por el pasado: Cómo construimos la memoria social*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Ricoeur, P. (2000). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Éditions du Seuil.

Filmografía

- Cieplak, P. (Dir.) (2023). *(Des)Aparecer* [largometraje documental]. Argentina/Inglaterra: Piotr Cieplak.

Biografía

Agustín Vallejo

Licenciado en Cine y TV por la UNC, radicado en Berlín, Alemania. Ejerce como Video-Periodista en formatos documentales para UFA GmbH. Recientemente ha colaborado con la documentalista y artista Filipa César como asistente de producción en el largometraje *Mangrove School* (2022) y se encuentra en etapa de preproducción de su propio proyecto documental ganador de la Beca Creación del Fondo Nacional de Artes en 2019. Su última producción como director y productor, el cortometraje *Borrador* (2023), forma parte de la 14ta edición de ZEBRA Poetry Film Festival en Berlín.

Cómo citar este artículo:

Vallejo, A. (2023). Fotografías rebeladas. Reseña del filme *(Des)Aparecer*. (Piotr Cieplak, 2023, Argentina/Inglaterra). *TOMA UNO*, (11). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/42885/version/46784>.



Argentina, 1985 o volver a la melancolía

Reseña de la película *Argentina, 1985* (Santiago Mitre, 2023, Argentina)

Argentina, 1985 or return to melancholy

Review of the film Argentina, 1985 (Santiago Mitre, 2023, Argentina)

Iván Zgaib

Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina

jizivan@gmail.com

 <https://doi.org/10.55442/tomauno.n11.2023.42886>

 <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s22504524/8x15y4vrq>



TOMA UNO, N° 11, 2023 - <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/>

ISSN 2313-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico)

[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-Sin Derivadas 2.5 Argentina](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/argentina/)



EdFA Editorial de la
Facultad de Artes



UNC
Universidad
Nacional
de Córdoba

Ficha Técnica

Título original: *Argentina, 1985*

Dirección: Santiago Mitre

Intérpretes: Peter Lanzani, Ricardo Darín, Laura Paredes, Norman Brisky, Anahí Martella y otros

Guión: Santiago Mitre y Mariano Llinás

Investigación: Martín Rodríguez y Federico Scigliano

Fotografía: Javier Juliá

Montaje: Andrés Pepe Estrada

Música: Pedro Osuna

Sonido: Santiago Fumagalli

Producción: Axel Kuschevatsky, Victoria Alonso, Santiago Mitre, Ricardo Darín, Chino Darín, Federico Posternak y otros

Hablemos de casualidades. A menos de dos días de que una pareja de neonazis gatillara a centímetros de la vicepresidenta en televisión abierta, Santiago Mitre estrenó *Argentina, 1985*, una película sobre el mito fundante de nuestra democracia que recibió el premio de los críticos, de los católicos y una ovación del público del Festival de Venecia cronometrada en nueve minutos.

El fervor global no tardó en volverse local. En las semanas previas al estreno argentino, mientras Javier Milei y el hijo del genocida Antonio Bussi hacían poguear a una plaza colmada de jóvenes tucumanos, los cines argentinos limpiaron sus telarañas para recibir a las multitudes que fueron a vitorear el film de Mitre. Vivimos un clima pesado, donde el aire ya no se respira pero se toca. Y en ese contexto, la película que recrea el juicio a las Juntas Militares cometió un acto tan legendario como anacrónico: volvió al cine un acontecimiento sociológico de alcance masivo, cuyas implicancias seguramente sean más complejas que el pensamiento consolador según el cual la democracia argentina (y su cine) están en orden.

Parte de aquella explosión masiva fue engendrada desde el mismo molde en que surge la película. Heredera del cine de época, de los dramas legales y del *thriller* político, *Argentina, 1985* narra el amanecer democrático a través de una serie de *riffs* y motivos codificados por Hollywood; una filiación poco accidental, considerando que se trata de la maquinaria que mejor supo procesar y mitificar la Historia de su país en el siglo XX, tanto para propios como ajenos.

Así, Mitre se mueve con comodidad y eficacia. Construye rápidamente una épica que nos hace sentir al filo de un abismo (“el caso más importante desde los juicios de Nuremberg”, dice Darín) y describe todo lo que allí se pone en juego (empezando por las recurrentes escenas de amenazas, donde el protagonista es bombardeado a llamadas que prometen acabar con su vida y la de su familia). A cada momento grandilocuente, cuyo peso es el del plomo, le corresponde su reverso, que es humor con la ligereza de un valium. El retrato de los abogados que investigan el

caso cumple justamente esa función: suaviza el tono con gags cómicos alrededor de ese grupo disfuncional, conformado por un fiscal apagado, el hijo optimista de una familia de milicos y una comitiva de jóvenes que apenas tienen edad para votar. Todo estos elementos (épica, suspenso, humor) forman parte del ritual de seducción que Mitre ha estudiado y memorizado para vincularse con su audiencia.

De ahí resulta la sensación de inmediatez, que es un arma de doble filo. Está el borde que le permite a la película abrirse paso y está el borde que la hace sangrar con su propio ritmo impaciente y atolondrado. La estética *videoclipera* que permea varios pasajes es prueba de ello: en las escenas del juicio, el montaje es expeditivo y recorta el testimonio de las víctimas como si se tratara de un asunto burocrático. No hay desarrollo exhaustivo ni tampoco un tiempo dedicado a atender a la singularidad de los relatos, sino una lógica acumulativa. Lo que importa es que cada pieza subraye el sadismo de los milicos, que es la carta que el film saca de la manga una y otra vez, hasta doblarle las puntas cuando llega el grito de “Nunca Más” en el cierre.

Mitre confunde la ansiedad contemporánea con la pereza narrativa y la efectividad con el efectismo. Pero esta decisión formal no solo da cuenta de las limitaciones estéticas de la película, sino también de las políticas (acá, como siempre, forma y contenido no pueden cortarse a cuchillo). La versión *mitrista* del Juicio a las Juntas observa los crímenes de la dictadura estrictamente como un problema moral: es la violencia desbordada de los milicos la que los vuelve repudiables. Por perversos, por inhumanos, por injustos. Todo eso es tan veraz como insuficiente, porque la Historia que Mitre entiende apenas como una perversión de los afectos, casi animal, fue además un plan organizado (¡racional!). Hubo una violencia sistemática, comandada por un sector social que doblegó la estructura económica del país según sus intereses. La política entonces se vuelve una elipsis, y lo que queda es *Argentina, 1985*.

Esa lámina moral que recubre y ahoga la Historia también se completa con la simpleza de la estructura dramática. La manera en que Mitre se aferra al modelo hollywoodense del héroe individual hace que la película sobredimensione la figura del fiscal Julio Strassera. Por eso no es casual que las escenas más logradas transcurran entre las paredes del templo familiar, donde se observan los tejidos amorosos que unen al protagonista con su esposa y sus hijos. Allí pesan los remordimientos (de lo que el fiscal no pudo hacer durante la dictadura, de lo que está en riesgo ahora); toda una serie de fibras emocionales que insisten en personalizar un proceso histórico que fue colectivo (y que la película apenas relega a momentos residuales, en los cuales las Madres son un simpático decorado).

Entonces, la contradicción: ¿usó Mitre los dispositivos narrativos de Hollywood para dialogar con los hechos históricos o, por el contrario, convirtió el Juicio a las Juntas en una anécdota intercambiable pero adaptable a esta aceptada ingeniería? Así y todo, con la profundidad de la orilla, la película que reivindica la consigna del “Nunca Más” se convirtió en un fenómeno que corta entradas más allá de las fronteras generacionales: quienes vivieron en carne propia la dictadura, quienes escuchamos su experiencia y quienes recibieron el relato mediado, en tercera persona.

Que las funciones se hayan vuelto un acto público, donde los asistentes aplauden la escena del alegato, sugiere la irrupción de un hecho performático: la memoria se reactualiza en las salas oscuras, una contraofensiva melancólica que recuerda otro tiempo. No solo el del trauma de la dictadura, sino el de una Argentina que se unió para resguardar la democracia. Hoy, cuando los defensores de los genocidas ganan adeptos en las urnas, cuando los salarios se pulverizan bajo la misma estructura económica de la dictadura, cuando la sangre no se ve pero se huele, el recuerdo de *Argentina, 1985* es una evocación fantasmal. En el aire, flota una pregunta inquietante: si el retrato derretido de Mitre no hubiera licuado a la política, ¿estaríamos todos aplaudiendo cuando se prenden las luces?

Biografía

Iván Zgaib

Crítico de cine e investigador de Córdoba, Argentina. Ha colaborado con medios extranjeros y locales como *Rolling Stone* (Colombia), *The Brooklyn Rail* (Estados Unidos), *Senses of Cinema* (Australia), *la Fuga* (Chile), *La Voz del Interior* y *Otros Cines*. Actualmente escribe de manera regular en el diario *La Nueva Mañana de Córdoba* y en la edición impresa de *La vida útil. Revista de cine*. También ha sido seleccionado para participar de distintas instancias de práctica profesional, como el Taller de Crítica y Jurado Joven 2021 del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata (Argentina), Berlinale Talent Press 2018 (Alemania), Residencia NidoErrante 2017 (El Chaltén, Argentina –coordinado por NidoErrante y la Fundación Tomás Eloy Martínez–) y Talent Press Buenos Aires 2016 (Argentina). Ahora se encuentra cursando el Doctorado en Artes de la Universidad Nacional de Córdoba y es becario doctoral de CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas). También se desempeña como docente de Análisis y Crítica en la carrera de cine de La Metro. Desde 2022 comenzó a programar ciclos de cine en distintos espacios de exhibición, como el Cineclub Tyo (General Roca, Río Negro), La Quimera y el Cineclub Municipal Hugo del Carril.

Cómo citar este artículo:

Zgaib, I. (2023). *Argentina, 1985* o volver a la melancolía. Reseña de la película *Argentina, 1985* (Santiago Mitre, 2023, Argentina). *TOMA UNO*, (11). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/42886/version/46785>.



Crónicas de un vaciamiento

Reseña de la película *Memoria del saqueo* (Pino Solanas, 2004, Argentina)

Chronicles of an emptying

Review of the film *Memoria del saqueo* (Pino Solanas, 2004, Argentina)

Caleb Calvo

Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina

caleb.calvo@mi.unc.edu.ar

 <https://doi.org/10.55442/tomauno.n11.2023.42889>

 <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s22504524/e42kv4uiv>



TOMA UNO, N° 11, 2023 - <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/>

ISSN 2313-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico)

[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-Sin Derivadas 2.5 Argentina](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/argentina/)



EdFA Editorial de la
Facultad de Artes



UNC
Universidad
Nacional
de Córdoba

Ficha Técnica

Título: *Memoria del saqueo*

Año: 2004

Duración: 1:54:14

Dirección: Fernando E. Solanas

Guión: Fernando E. Solanas

Producción: Fernando Solanas, Pierre-Alain Meier y Alain Rozanès

Edición: Fernando Solanas, Juan Carlos Macías y Sebastián Mignogna

Música: Gerardo Gandini

Un plano se repite: seguido por la cámara, dentro de las ostentosas oficinas de la Casa de Gobierno, rodeado por paredes rojas y pinturas del Museo Provincial de Bellas Artes, un empleado ronda la mesa central mientras prepara en silencio cada uno de los asientos vacíos. Aunque de frecuente aparición, este plano escapa a la rígida línea discursiva que mantiene Fernando “Pino” Solanas no solo en este ensayo particular que es *Memoria del saqueo*, sino también a lo largo de su inagotable filmografía. Es algo así como una interrupción contemplativa en medio de una lectura de historia, una mirada que examina con melancolía algo faltante mientras por otro lado espera desamparada un porvenir incierto.

Memoria del saqueo fue estrenada en 2004, tres años después de los acontecimientos ocurridos tras el corralito y la crisis económica, política y social de 2001 en Argentina. Su actualidad casi veinte años después resulta indiscutible, en vísperas de las elecciones presidenciales de 2023, cuando los mismos dilemas amenazan con empujarnos nuevamente al abismo. En el filme, Solanas se propone reflexionar, a partir de la vuelta de la democracia en 1983, sobre todos los pasos que desembocaron en el saqueo de las reservas nacionales y la mayor recesión que afrontó el país en su época moderna. Para lograrlo, se vale de una fuente verdaderamente impresionante de material de archivo que se divide en diez partes concatenadas cronológicamente que atraviesan eventos como la adquisición de la deuda externa y los subsecuentes gobiernos de Raúl Alfonsín (1983-1989), Carlos Menem (1989-1999) y Fernando de la Rúa (1999-2001). La historia que narra Solanas es una historia de líderes fariseos que traicionan al pueblo, aliados a los poderes extranjeros que lo depredan. Es la misma historia que no paró de contar desde tres décadas antes de la presentación de este filme cuando, igualmente bajo un contexto postdictadura, estrenó *La hora de los hornos* (Argentina, 1968).

Se le podría criticar que, a pesar de los años, no haya logrado encontrar una fuerza renovadora en su estilo, pero ¿por qué habría de buscar nuevas formas para señalar aquello que parece repetirse siempre de la misma manera? Nos encontramos entonces con un anacronismo, un tono imperativo del pasado que invade el presente, como si aún estuviera en estado de lucha. Ocurre que para Solanas el presente es simplemente una nueva presentación del pasado, un pasado colonial que se reformula en una deuda ilegítima e inmoral –cualquier similitud con

la actualidad argentina no es casualidad-. A medida que avanza el documental, las imágenes son cada vez más crudas, remiten cada vez más al saqueo inhumano de las minas de Potosí. Con cada ajuste estatal, nos menciona una pareja de doctores en un hospital público, la fila de niños desnutridos aumenta.

Memoria del saqueo termina con dos momentos de gran importancia: los gritos de un pueblo que baila y exclama el célebre "Que se vayan todos" se ahogan en el ambiguo silencio de la Casa Rosada. Nuevamente Solanas nos muestra este espacio interior vacío en el que parece conjurarse una especie de eterno retorno, o al menos un porvenir oscuro, pero que sin embargo se rodea de un inconquistable aire de resistencia, que hoy se vuelve más urgente y necesario que nunca.

Biografía

Caleb Calvo

Estudiante de quinto año de la Licenciatura en Cine y Televisión de la Universidad Nacional de Córdoba. Ha trabajado en el área de producción del Festival Internacional SHNIT en Costa Rica. Fue parte del equipo que presentó el documental "El lenguaje de las agujas" en la noche de los museos de Córdoba 2022.

Cómo citar este artículo:

Calvo, C. (2023). Crónicas de un vaciamiento. Reseña de la película *Memoria del saqueo* (Pino Solanas, 2004, Argentina). *TOMA UNO*, (11). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/42889/version/46788>.





EXPERIENCIAS

UN CINE PEQUEÑO CON MUCHA GENTE ADENTRO. Sobre las películas de Ana Mohaded

A LITTLE CINEMA WITH A LOT OF PEOPLE INSIDE. About Ana
Mohaded's films

Ana Paula Compagnucci

Universidad Nacional de Córdoba
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Facultad de Artes
Centro de Producción e Investigación en Artes
Córdoba, Argentina
compagnuccipaula@gmail.com

Ana Mohaded

Universidad Nacional de Córdoba
Facultad de Artes
Córdoba, Argentina
ana.mohaded@unc.edu.ar

 <https://doi.org/10.55442/tomauno.n11.2023.42876>

 <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s22504524/injfiikbb>

Resumen

Ana Mohaded es una realizadora audiovisual oriunda de Catamarca que vive desde hace varias décadas en la ciudad de Córdoba, donde ejerce además, como docente, decana de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, luchadora por los DD. HH. y la memoria, e investigadora.

Palabras Clave

Documental,
Memoria,
Cine-ensayo,
Cine cordobés,
Trayectoria

TOMA UNO, N° 11, 2023 - <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/>

ISSN 2313-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico)

[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-Sin Derivadas 2.5 Argentina](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)



EdFA
Editorial de la
Facultad de Artes



Universidad
Nacional
de Córdoba

El presente artículo surge de la necesidad de dar cuenta de una obra fundamental para la audiovisualidad cordobesa: la filmografía de Ana Mohaded es abundante, vasta, variable y se mantiene en el tiempo tanto por su actualidad como por el hecho de que desde 1987 no ha dejado de filmar, escribir y dirigir películas.

Aquí seleccionamos tres de sus obras para ir tejiendo un análisis que rompe el distanciamiento observacional para construir uno de acercamiento y reflexión. En una conversación que se articula desde la escritura, y apunta al intercambio en una especie de cadáver exquisito de a dos, vamos con Ana transitando un diálogo que pone en valor y contexto sus obras, a la vez que nos conecta con su experiencia en primera persona.

Abstract

Key words
Documentary,
Memory, Film
essay, Cordoba,
Trajectory

Ana Mohaded is an audiovisual filmmaker from Catamarca who has lived for several decades in the city of Córdoba, where she also works as a teacher, dean of the Faculty of Arts at the National University of Córdoba, a fighter for human rights and memory, and a researcher.

This article arises from the need to give an account of a fundamental work for Córdoba's audiovisual culture. Ana Mohaded's filmography is abundant, vast and variable, and is maintained over time, both for its actuality and for the fact that since 1987 she has not stopped filming, writing and directing films.

Here we select three of her works, in order to weave an analysis that breaks the observational distance to construct one of approach and reflection. In a conversation that is articulated from writing and aims at exchange in a kind of exquisite corpse of two, we go with Ana through a dialogue that puts her works in value and context, while at the same time connecting us with her first-person experience.



Imagen 1: Ana Mohaded en el conversatorio Invicines en La Piojera, PCI de la Facultad de Artes (2023). Fotografía de H. Gómez.

Ana Mohaded, una presentación posible

Ana Mohaded es una luchadora por los derechos y la memoria desde diferentes frentes. Uno de ellos, el que me llevó a conocerla –y a otrxs que comparten mi suerte–, es el de la docencia y el de la realización audiovisual. Ana es de esas maestras que una vez que la encontrás en tu camino representa un hito, un modelo a seguir que te enseña desde la práctica cotidiana y artística. Es una referente docente, decana de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, teórica, investigadora, militante y realizadora audiovisual que, mediante herramientas como la ternura, la solidaridad y las reflexiones que colectiviza, nos muestra cómo la política nos atraviesa.

En mi experiencia hay algo que se completa cuando además de conocerla, escucharla, compartir mates y sus ricas comidas o mágicos téis, ves sus películas. Ana ha puesto en escena en sus films, con profunda sensibilidad, sus inquietudes acorazonadas, sus experiencias políticas y sus afectos; estos elementos dan lugar a obras que, de manera única y cercana tanto en forma como contenido, están profundamente comprometidas con la política de su juventud y con la contemporánea.

Ana es ante todo una documentalista que atraviesa todo el tiempo las fronteras del género construyendo un lenguaje de suturas y fracturas, donde dialogan imágenes poéticas, entrevistas, registros observacionales, interacciones, música que le gusta, voces de presentes y ausentes, libros, periódicos, fotos, danzas y reconstrucciones ficcionalizadas. Los personajes de Ana no son solo sus afectos, sino además el mismísimo afecto con el que los construye, inclusive a aquellos a los que no ha visto nunca. Si bien un estilo nos predispone sensiblemente a ciertas expectativas, a ciertos abordajes formales, lo que se mantiene en sus profundidades, en la densidad de la disposición de sus particulares imágenes y signos, “son los fragmentos de una realidad absolutamente extraña al lenguaje” (Barthes, 2000, p. 19). A lo largo del texto nos proponemos identificar los elementos que pueden pensarse como constitutivos del estilo cinematográfico que Ana Mohaded ha desarrollado a lo largo de las décadas constituyendo, desde diversos elementos del lenguaje audiovisual, un modo de presentar la belleza de la vida y también las más cruentas vivencias, de acoger los testimonios más desgarradores de quienes sufrieron grandísimas injusticias y de poner en cámara las valientes experiencias que forjaron destinos memorables y honrosos.

Para Roland Barthes (2000) el estilo no está ligado a una intención, sino más bien surge de un infralenguaje que se elabora en el límite de la carne, del cuerpo de la/el/le autorx, y su mundo; por lo cual funciona como un empuje o una necesidad vinculada a las experiencias que habitamos, con las posibilidades y obstrucciones que nos propone un contexto en el que nace una obra particular. Por esta razón podríamos decir que no cualquier estilo es posible en cualquier época o territorio ni tampoco cualquier persona hará a partir del lenguaje audiovisual un estilo propio, como Ana logra hacer. Vale la pena preguntarnos entonces cómo se configura una obra audiovisual en base a la experiencia de quien la crea, ya que la subjetividad es una construcción, efecto de la interacción con el mundo, producida con el personal involucramiento con actividades, discursos e instituciones que dotan de valor, significado y afecto a los acontecimientos (De Lauretis, 1992). Las obras

de Ana Mohaded están signadas por el contexto histórico y geopolítico en el que se produjeron, pero también está ella como autora signada por sus experiencias que dejan marcas en lo audiovisual y en el modo en que la forma de sus obras se relaciona con el contenido, y viceversa. Entonces me pregunto: ¿Quién es Ana, la jovencita de un pequeño pueblo de Catamarca que pensó en crear cine y después en hacer del mundo un lugar mejor?

Entro al texto invitada por tu pregunta. En verdad no estoy segura de haber elegido hacer cine, a veces siento que el cine me llegó de modo casual, un encuentro no programado. En 1973 inicié la vida universitaria ingresando en arquitectura –que cursé por un año–. En ese tiempo no había muestras de carreras ni modos de googlear la existencia de estas, así que recorriendo la ciudad universitaria encontré un transparente en el hall del Pabellón México, donde me enteré que allí se cursaba Dirección de Cinematografía, y, obviamente, me anoté. En mi infancia había sido cautivada por la magia de la pantalla iluminada en una sala oscura, cuando todo el pueblo se movilizó a la galería de la casa de mi abuelo, donde un señor –de la ciudad– instaló por dos noches unas sábanas blancas y una máquina –con un motor a kerosen– de la que vimos aparecer caballos, sulquis, gente que corría y hasta un auto. Por años ese recuerdo me hizo mirar de otra manera el movimiento de las nubes, de las sombras, las luces de los tucu tucu, o de los faroles. Y cuando llegué a Córdoba el cineclubismo fue el espacio en el que la magia se traducía en narrativas y nuevos significados, y cada película una invitación a un mundo diverso y cambiante. Eso es quizás lo más bonito. Porque además era un tiempo de transformación política en el que primaba el deseo de hacer un país y una sociedad disfrutable, de pan y abrazo compartido, de la que queríamos ser arte y parte. Puedo decir que desde entonces me sentí convocada no por la grandilocuencia del espectáculo, sino por un cine pequeño con mucha gente adentro, sea como protagonistas, hacedoras o empoderadas de su circulación (AM).

Ana pinta su aldea y nos pinta un mundo

La filmografía de Ana Mohaded es extensa, compleja, multiforme y en ella dialogan lenguajes y dispositivos variados, por lo que, en su completitud, podría funcionar como un gran ensayo en donde ella construye un mundo donde existimos –quienes espectamos– como sus testigos. Sus obras audiovisuales nos permiten acceder a un espacio en donde la directora ensaya pensar interrogantes y reflexiones, mientras nos atraviesa con experiencias, sentires y preguntas. Las películas de Ana comparten un mundo político y afectivo, y también una caja de herramientas creativas, sensibles y potentes que hacen presentes a ausentes, que traen al presente el pasado, mientras traza líneas al futuro, construyendo ecosistemas vivibles que se funden unos con otros.

Sus obras son múltiples y variadas, entre ellas podemos encontrar: largometrajes, cortometrajes, intervenciones transmediales, formatos seriados, piezas educativas y fotomontajes. A continuación, una lista de las obras que Ana Mohaded ha dirigido desde la última que se encuentra en postproducción, hasta la primera que es un fotomontaje audiovisual: *Relámpagos* (2024), *Crecientes*

(2020), *PRIMAR II* (2020), *PRIMAR I* (2019), *¿Qué tendrá que ver?* (2015), *Treinta y dos* (2012), *El calzonazo* (2009), *Acciones colectivas* (2009), *Palabras* (2008), *Programa 108* (2008), *Por la memoria, por la justicia, por la vida* (2007), *No se vende* (2007), *Teatro por la justicia* (2007), *Educación, Memoria e Identidad* (2006), *Asociaciones libres y lícitas* (2006), *Tejiendo redes* (2003), *Ciencias naturales* (2000), *Un espectáculo social* (1996), *El cajoncito que habla* (1996), *Los medios de los que no tienen medios* (1996), *Orientando la antena* (1996), *Las contiendas diarias* (1996), *Los mediadores* (1996), *Un camino largo* (1996), *El cuarto poder* (1996), *Cuando yo soñaba un mundo al revés* (1987).

De sus obras elegimos tres para analizar, pensar y contextualizar, a saber, *Asociaciones libres y lícitas* (2006), que recoge las memorias sobre las prácticas políticas de militantes de la Organización Comunista Poder Obrero; *Palabras* (2008), realizada desde la experiencia del testimonio personal de cara al juicio a Menéndez y otros; y *Treinta y dos* (2012), un largometraje documental sobre los presos/as políticos/as asesinados/as durante la dictadura militar en la UP N° 1 (Barrio San Martín, Córdoba). La elección de estas tiene que ver, por un lado, con su pertinencia temática, ya que son películas fundamentales para pensar el cine cordobés que habla de la dictadura del '76 desde un punto de vista personal que colectiviza; y, por otro lado, con la forma, ya que nos permiten observar el modo en que Ana Mohaded reinventa, mezcla y produce dispositivos para darle a cada película lo que necesita. Ahí se constituye su particularidad y fortaleza. Creemos que estos films son fundamentales para pensar el cine cordobés que habla de la dictadura en el contexto de los cuarenta años de la vuelta a la democracia, ya que dan cuenta de largos años en los que se sostuvieron los pedidos de justicia y de las personas y las asociaciones como H.I.J.O.S. que los llevaron a cabo, con las particularidades que adquirieron estos fenómenos en nuestro territorio. Son películas que recuperan y ponen en escena valores, reflexiones y discusiones sobre la lucha setentista en la región, y nos permiten seguir condenando la violencia sistemática perpetrada por el Estado, tanto durante los años del golpe como en los previos a él, en respuesta al fortalecimiento de una ola de discursos negacionistas en nuestro país, en Latinoamérica y también en el mundo.

I. Asociaciones libres y lícitas

Asociaciones libres y lícitas (Mohaded, 2006) es una película que indaga el proceso de constitución y organización de un sector de la nueva izquierda, en los años sesenta y setenta, a la vez que nos introduce en reuniones de amigas y amigos que, casi treinta años después, comparten anécdotas y carcajadas. A medida que avanza el relato nos encontramos con compañerxs y amigxs que discuten y hablan en confianza con ternura, entre mates y vinos, entre historias y recuerdos, entre humoradas y las más delicadas memorias. El dispositivo audiovisual entrelaza juntadas alrededor de una mesa de personas que compartieron militancia en su juventud con entrevistas en las que tratan de explicarnos sus motivaciones para asociarse y formarse, sus principios, sus modos de vincularse y de hacer política. Al tiempo que Ana hace aparecer en la mesa, el escritorio, la cama, la biblioteca y el taller, mediante fotos, libros, artículos periodísticos y la escritura, a sus compañerxs desaparecidxs en dictadura.

En las entrevistas vamos conociendo a la Organización Comunista Poder Obrero, en la que Ana y la mayoría de los entrevistados participaba; de a poco formamos parte de los debates que son tan históricos como contemporáneos: los valores humanistas, las discusiones entre teoría y práctica política, los modos de vinculación comunitarios, familiares y amistosos, las contradicciones, las disputas sectoriales y provinciales, y los espacios de disfrute que forman parte constante de los recuerdos que van inundando la pantalla. Transversalmente en el film, se reflexiona en torno al modo en el que constrúan políticamente en sus organizaciones, y su integración con otras en la izquierda revolucionaria, que nucleaban estudiantes y obrerxs. La caracterización de la organización se realiza en el testimonio de los protagonistas, cuando describen los vínculos amistosos, las reuniones políticas que terminaban en guitarreadas o cuando cuentan que a las crisis que enfrentaban las abordaban con humor; así como también, cuando toman un rol central en el relato las anécdotas graciosas, las chicanas y los chistes. El medimetraje además explica la revolución democrática en la que creían los personajes, la cual no tenía que ver con formar una élite intelectual que tomara decisiones sino con crear las condiciones necesarias para construir una forma flexible de hacer política que se basara en el análisis de la realidad social, yendo de la práctica a la teoría. En esta misma línea, mientras los personajes reivindican la construcción de una práctica revolucionaria, la obra documental va construyendo dispositivos para contar, con libertad estilística, una historia que es huella única e imborrable de lo que ha sucedido, sucede, y también, sucederá. Los contrastes anímicos que atraviesa la película se van profundizando hacia el final, en donde Ana va mostrando cómo la vida de los que quedaron continúa, con imágenes que emanan poéticamente la ternura y las alegrías del hoy; hasta que una tormenta, de viento, lluvia y piedra, da lugar a los últimos testimonios que introducen las discusiones, las crisis y finalmente, la tragedia. En el cierre del medimetraje aparecen las hijas de la directora con remeras de H.I.J.O.S., placas que nombran las ausencias, los ocultamientos y los silencios, e imágenes de movilizaciones que anuncian que la llama sigue encendida para un pedido de justicia y castigo que hasta el momento no había sido resuelto.

Como casi todos, este trabajo fue primero necesidad de indagar, reflexionar, compartir, y se fue transformando en proyecto. Tiene también mucho dolor en su urdimbre, porque narrar los setenta es entrar al hueco de las ausencias, de desaparecidos/as y asesinados/as. Una vez escribí que los procesos de investigación/producción artística se emparentan con los de memoria porque –entre otras cosas– cuando se desatan, inundan la cotidianeidad. En nuestro caso, cuando una película empieza a tener existencia en nuestras vidas, y sobre todo en el rodaje y la edición, el día a día es un gran fundido encadenado, no hay cortes. Bañarse, desayunar, transitar rumbo al trabajo, hablar con otras personas, limpiar la casa, atender los/as hijos/as, todo, absolutamente todo, acontece con diversos niveles de observación, transformación, reescritura del guion, del punto de cámara, de sonido o de los detalles del arte. Y con la memoria pasa igual, los procesos de rememoración transforman los espacios y los tiempos presentes en lugares de encuentro y tránsito con las personas, los espacios, los momentos del pasado, que se releen y reinterpretan permanentemente. Algo de eso intenté proponer en los nexos de las entrevistas, que la narración se va armando con fragmentos en construcción, por un lado, y de esa imposible disociación entre el presente y el pasado, por otro (AM).



Imágenes 2, 3 y 4: Mohaded, A. M. (Dir.) (2006). *Asociaciones libres y lícitas* [mediometraje]. Argentina: Kipus Documenta.

II. Palabras

Palabras (Mohaded, 2008) es un ensayo cinematográfico que transita entre la escritura creativa y el monólogo, en donde Ana se nos presenta frente a una cámara personal e íntima. *Palabras* nos permite atravesar la cuarta pared, tenemos acceso al otro lado del relato; si Ana se encontraba, hasta aquí, detrás de cámara registrando a otrxs, en esta película, el aparato de grabación gira 180 grados. El formato, más que a una autorrepresentación, responde a una confesión en la que, producto de una autorreflexión, somos testigos de cómo el pensamiento va construyendo tiempos propios. Aquí se intensifica el trastocamiento temporal de sus otros films, cuya base lógica tiene que ver con el modo en el que se transita la vida, entre recuerdos y cotidianidades. Ana se pregunta, nos pregunta, y nos propone respuestas a interrogantes imposibles: si el olvido es sano, ¿la memoria para qué sirve?, ¿cómo interrumpe el pasado en la vida cotidiana?; si son personas ancianas, ¿qué hacer con los asesinos?; si lo que no puede ser dicho debe ser dicho, ¿dónde están las palabras que den cuenta de ello?; ¿en cuánto tiempo el presente se vuelve pasado?

En este relato la directora nos sacude. En primera persona nos habla de su rol como madre y enlaza su rutina culinaria y de crianza con los recuerdos de la comida de los campos de exterminio; reivindica las amistades que hoy la cuidan y protegen al tiempo que recuerda las torturas que vivió y los compañeros que fueron asesinados brutalmente, algunos de ellos también la cuidaban. Mientras Ana escribe, para no olvidar nada en la declaratoria del juicio a “Menéndez y su patota”, vemos la pantalla de la computadora que se funde en su rostro mientras lee; allí también nos comparte los mensajes de aliento que recibe, nos habla sobre la docencia y los lazos afectivos que allí ha atendido, intervenidos por los recuerdos de tortura y secuestro, menciona los nombres y las pasiones de los desaparecidos con un tono lleno de amor y amistad. En esta película Ana comparte el dolor de una manera única, sensible y comprometida; hace conexiones imposibles cuando recuerda las patotas, los secuestros, los insultos y las picanas al tiempo que se pregunta sobre las condiciones laborales de los policías que hacen guardia fuera de su casa, en el contexto del juicio que esperó tanto tiempo. En sus “palabras”, sentimos el paso del tiempo, las numerosas declaraciones que tuvo que prestar, los esfuerzos por no olvidar a nadie, los interminables reconocimientos de los campos a los que tuvo que asistir, los años de espera para que se haga justicia. A través de imágenes de archivo, informes judiciales, fotos y recortes periodísticos, vemos a lxs desaparecidxs y también, de manera excepcional en su obra, a los culpables. La directora nos habla sobre el gatillo fácil, la portación de rostro y otras violencias institucionales que se sufren en la provincia, al tiempo que nombra los crímenes de asesinatos, torturadores, ladrones de niñxs; y sin golpes bajos ni sutilezas, nos relata injusticias abominables, mientras va localizando, para quienes conocemos la ciudad de Córdoba, los espacios que funcionaban como centros de detención y tortura en el tejido urbano y alrededores. Del relato de una tortura que sufrió mientras se oía una misa en la D2, al lado de la plaza central de Córdoba y frente a la Catedral, por parte de una mujer policía que estaba apurada porque debía darle la teta a su bebe, nos trae el recuerdo de su madre que acababa de fallecer; una madre que también esperaba justicia y que la había buscado, con coraje y determinación, por todos los cuarteles cuando fue secuestrada. *Palabras* es una película histórica que

mezcla el pasado y el presente mientras los interpela como categorías; *Palabras* conecta lo público con lo íntimo y personal de una manera abrumadora; *Palabras* te embiste el cuerpo, al tiempo que se presenta como un cuerpo embestido. Cerrando el cortometraje: la sentencia del juicio, la condena a los responsables y en un fotomontaje la reivindicación a quienes lucharon porque se haga justicia; daría la sensación de que Ana aquí nos regala una canción, nos consuela con una palmadita en la espalda y nos abraza con esperanza.

En este film experimental, subjetivo y autorreflexivo, explícitamente comprometido social y políticamente, se remite desde la narrativa al flujo del pensamiento, en el cual las acciones de la cotidianidad se vinculan con las memorias y las situaciones menos trascendentales se pueden conectar con el pasado y generar ecuaciones particulares que nos hacen pensar en las propias vivencias, los propios pasados, los futuros posibles y la lucha que es perenne, en la búsqueda de justicia y de alegría. *Palabras* es una película que se lee urgente y que propone ante la urgencia, creatividad.



Imágenes 5 y 6: Mohaded, A. M. (Dir.) (2008). *Palabras* [cortometraje].
Argentina: Kipus Documenta.

Posiblemente cada film, o cada obra, contenga varias otras que no fueron. El guion de este docu surgió como necesidad, manifestada primero por los organismos de DD. HH. y los colectivos que trabajaron en los juicios por delitos de lesa humanidad. Invitaron a compartir con la ciudadanía el proceso vivido. La idea era que cada testigo/a aportara un texto, un dibujo, una foto, un tejido, algo que narrara su backstage del juicio. Me propuse hacer algo audiovisual. El primer guion que escribí pretendía ser un collage con muchísima gente, porque los juicios tenían miles de protagonistas que no se veían, compañeros/as de trabajo, familiares, amigos/as, vecinos/as, etc., con un diseño que requería un tiempo de filmación de al menos una semana y recursos para alquilar equipamientos y hacer una producción con gran movimiento de gente. Pero no había dinero, ni tiempo, ni equipos. Subordinarse a la imposibilidad de resolver la forma, era resignarme a no hacerlo. Habíamos armado un pequeño grupo de trabajo en el que –como suele suceder– todos/as ponían el cuerpo. Hablando ahí, sobre todo con Juampy, camarógrafo y editor, dijimos: hay que hacerlo, ¿con qué contamos? A esa altura no conocíamos, ni habíamos visto, cine en primera persona, no fue esa una elección estética, sino un imperativo del contexto. El cine está siempre condicionado por el contexto, más aún en países en desarrollo. Hacer cine a pesar de todo es también transformar el contexto (AM).

III. Treinta y dos

Treinta y dos (Mohaded, 2012) se filmó durante varios años y da cuenta, desde la sensibilidad y el afecto, de quiénes fueron las personas desaparecidas y asesinadas en la última dictadura cívico-militar por parte del Estado represor argentino, en el marco del tercer juicio por delitos de lesa humanidad realizado en la ciudad de Córdoba en 2010¹. En este, fue nuevamente condenado Videla, después de veinticinco años del Juicio a las Juntas y a veinte años del indulto, junto con Menéndez y otros veintinueve militares, policías y personal civil de las fuerzas de seguridad.

A *Treinta y dos*, hay una pregunta que se le puede proyectar transversalmente y que se vincula con toda la obra de la directora: ¿Cómo se filman las ausencias? Este documental funciona también como un documento que, mediante imágenes extraídas de la realidad, asume un punto de vista empático, cuidadoso y por ende subjetivo; con formas audiovisuales, Ana hace aparecer a sus compañerxs, desaparecidxs en la última dictadura cívico-militar, a través de las memorias de sus familias, mientras nos provoca como espectadorxs al preguntar: ¿Se pueden fusilar los sueños?

¹ “La causa “UP1 o Alsina” investigó los asesinatos de 31 militantes políticos detenidos en la Unidad Penitenciaria Número 1 (UP1) del barrio San Martín, en Córdoba, entre abril y octubre de 1976, quienes fueron trasladados al Departamento de Informaciones de la Policía de Córdoba (D2), donde fueron torturados y luego fusilados simulando un intento de fuga. Todas estas personas habían sido encarceladas antes del golpe de Estado y detenidas “legalmente” a disposición del Poder Ejecutivo Nacional” (Comisión provincial de la memoria de Córdoba, 2010).

Los personajes de la película son amigas/os, conocidas/os, compañeras/os de lucha y/o detención de Ana, por lo que el compromiso afectivo es palpable a lo largo de todo el film, cuando va tejiendo trozos de memorias que construyen un documento único de época. Los treinta y dos hechos del juicio de 2010 son transformados por la directora en personas amadas, recordadas y añoradas por familiares y amistades; la fuerza, la valentía y la sensibilidad que caracteriza a sus personajes no encuentra distinción en lo sexo-genérico. En capítulos llamados “hechos” para el film, en respuesta activa al lenguaje judicial que se olvida de nombrar los afectos, las experiencias y las pasiones de a quienes se les arrebató la vida, se presentan a jóvenes provenientes de diversas provincias, pueblos y ciudades del país.

En *Treinta y dos* se entabla prontamente un diálogo entre el ayer y el hoy situado. Las imágenes de las calles atiborradas –de autos, de gente, de diferencias de clase, de resistencias– de Córdoba de 2000 a 2010 dialogan con las de Córdoba en blanco y negro de 1960 a 1970, periodo previo a la dictadura, foco de las luchas estudiantiles. Los sonidos lo hacen también con una música instrumental que acompaña mientras se van uniendo las imágenes de la ciudad y se funden con las del juicio a las juntas militares, una voz radial característica de mitad del siglo pasado y fragmentos de discursos dados en manifestaciones en los setenta; se presenta así un espacio en el que habitan este presente y ese pasado. Después del montaje atemporal y paralelo de estas imágenes observacionales de Córdoba, leemos en placas una declaratoria de principios: “abrimos la fragilidad de éste relato incompleto, cada uno puede compartir lo que lo que falta” (3' 25"). En este lugar entre dos tiempos, se presenta una escena de videodanza interpretada por actores y bailarines que, descubriremos, son también los testigos que hablan para contar las historias de sus familiares, desaparecidxs en dictadura. A lo largo de la película y mediante placas accedemos al contexto histórico: desapariciones forzadas por parte del Estado, asesinatos y delitos de lesa humanidad; uno a uno, mediante estos elementos gráficos, se van presentando y cerrando los capítulos que corresponden a personas, estudiantes y obrerxs desaparecidxs en la última dictadura cívico-militar. La particularidad del film reside en el tono de los testimonios que componen los capítulos: relatos que desafían la frialdad del lenguaje jurídico cuando comparten las experiencias sensibles y vitales de cada una de las personas asesinadas; allí existen como adolescentes comprometidxs, cariñosxs, sensibles, estudiantes y/o obrerxs que creían en un mundo mejor y que lo construían con las personas que amaban. Desde diferentes puestas de cámara, en planos cercanos, escuchamos y vemos a quienes conviven con las ausencias: familiares y amigos que van narrando sus experiencias con estos jóvenes de todo el país que se nuclearon una vez en Córdoba. Apoyando los testimonios, se construye un montaje donde las personas se funden con materiales de archivo, tales como periódicos en donde aparecen nombradas, videos de reuniones en las que participaron, informes de la policía, boletines con calificaciones de la escuela o la universidad y fotos; es decir, diversos archivos que interconectan los discursos personales con los públicos.

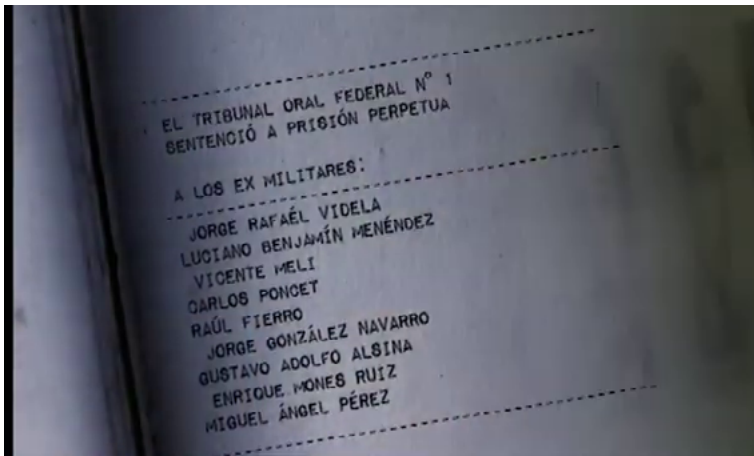
El film se construye como un *collage* barroco en el que aparecen fragmentando el relato –conectando las cápsulas y separando los “hechos” judiciales–, citas de textos literarios, canciones latinoamericanas alusivas a la lucha setentista y diversas imágenes poéticas, indiciales, simbólicas y referenciales. Elementos que interrumpen, en el tránsito de un capítulo a otro, la inmersión en los relatos

personales y obligan a tomar distancia, proponiéndonos atender, ya no a casos particulares, sino a una práctica sistemática. Los testimonios del film son de vital importancia para entender a esos militantes como personas involucradas con su contexto y también como partícipes de redes afectivas, con pasiones, proyectos y trabajos, con amigos y familiares que aún sienten su falta. Las reconstrucciones de vidas disponibles ofrecen como única verdad la propia experiencia, las anécdotas, los recuerdos, la memoria, es decir, una reflexión sobre el mundo que escapa a la narración dramática propia de la ficción o a la promesa histórica del documental, un discurso en primera persona que “no dictamina sino que ofrece y está encarnada (en un cuerpo: vulnerable)” (Weinrichter, 2007, p. 29).



Mohaded, A. M. (Dir.) (2012). *Treinta y dos* [largometraje]. Argentina: Kipus Documenta.

REGISTRO AÑO ACADÉMICO 1975		NUMERO DE M...	
FACULTAD <i>Esc. Ciencias de la Inform.</i>		FECHA DE INSCRIPCIÓN	
CARRERA <i>Licenciatura en Cde la Informac.</i>		PLAN <i>72</i>	D <i>25</i> M <i>3</i>
NACIDO EN <i>Río Cuarto</i> FECHA: <i>13/1/48</i>		LE/DNI N.º <i>656300</i>	
Localidad: <i>Río III</i>		Pasaporte N.º:	
Departamento: <i>Río III</i>		Vence: OBTUVO CARTA 1	
Provincia: <i>Cba</i>		DE CIUDADAN. 2	
País: <i>Argentina</i>			
Nacionalidad: <i>Argentino</i>			
ESCUELA SECUNDARIA DE LA QUE EGRESO		TIPO de ESCUELA	
Nombre: <i>Colegio Nacional N.º 1</i>		1 <input type="checkbox"/> Dependiente	
Localidad: <i>Río III</i>		2 <input type="checkbox"/> Universidad	
Departamento: <i>Río III</i>		3 <input checked="" type="checkbox"/> Nacional	
Provincia: <i>Cba</i>			
País: <i>Argentino</i>			
CON QUIEN VIVE		DONDE VIVE	TITULO SECUN
<input type="checkbox"/> Con sus 3 <input type="checkbox"/> Con otros		<input checked="" type="checkbox"/> En casa	



Mohaded, A. M. (Dir.) (2012). Treinta y dos [largometraje]. Argentina: Kipus Documenta.

Una cosa importante en las artes es que hacemos consciente la toma de decisiones en esa construcción. Digo esto porque en la vida tomamos decisiones a diario, pero a veces automatizamos el mecanismo o lo hacemos con inercia o según mandatos o hegemonías impuestas. En la producción artística sabemos que esas decisiones son las que están moldeando la obra. Decisiones motivadas en diversas dimensiones, no solo racionales, conceptuales, sino también afectivas, sensibles, estéticas, éticas, contextuales, temporales, etc. Diferente a las ciencias que en general quieren distanciarse de las intervenciones subjetivas, aquí les damos lugar porque son los que leudan la poética. En Treinta y dos ese procedimiento fue muy complejo, porque cada decisión involucraba a muchas personas interesadas. Por ejemplo, cada entrevista había durado de media a dos horas, pero en la mesa de edición debía elegir solo dos minutos. Algunos/as era la primera vez que hablaban del tema frente a una cámara, o fuera de

un ámbito íntimo. Costaban, dolían, aliviaban, acompañaban, rearmaban, revivían y ahí estaban, compartiendo entre risas, llantos, abrazos, silencios. Dos minutos de intensas historias, muy diversas y similares al mismo tiempo, cargadas de vida y de ausencias, de amor y terror. Fue tremendo. Ahí entendí la experiencia que Comolli dice haber tenido en una época en la que entraba a la sala de montaje como a una sala de operación donde le sacaban pedazos de carne o de nervios. En cada corte sentía que estaba mutilando una historia única que en sí misma era otra película. Había treinta y dos films dentro de este. Esa sensación quirúrgica calmó un poco cuando revisamos el off line con los/as protagonistas y asentían con naturalidad sobre sus fragmentos: sentí que compartíamos las decisiones. Y mirando la estructura, quizás la decisión más compleja fue cómo capturar el horror que atravesaba cada historia sin narrarlo ni negarlo, sino atendiendo al amor, que es lo que sostiene el enorme trabajo de memoria, verdad y justicia (AM).

Y unas últimas palabras, que no son suficientes ni finales

Las tres películas que analizamos y revisamos, cada una de nosotras desde su perspectiva, dan cuenta del largo proceso de pedido de justicia que se llevó adelante por parte de familiares y víctimas del último golpe militar, desde la vuelta a la democracia. Los tiempos que construyen van desde los años previos a que se hayan declarado inconstitucionales los indultos a los culpables de los crímenes de lesa humanidad, a dos de los juicios que los enviaron a cárceles comunes.

Es interesante cómo Ana en sus apartados va reconstruyendo el modo en el que el cine se funde con la vida, la forma en la que su lucha es también una apuesta audiovisual para hacer ver, escuchar y principalmente sentir a quienes están ausentes. A la vez que da cuenta de los condicionamientos económicos con los que se producen audiovisuales en nuestros territorios, y nos acerca sus convicciones estéticas y poéticas en la práctica audiovisual: profundo involucramiento, cariño social, respeto hacia sus personajes, y hasta una pizca de picardía provinciana. Las carencias presupuestarias y las ausencias estatales que dificultan producir y distribuir cine en nuestra provincia se transforman, en la obra de Ana, “En la teoría y praxis de una Poética de Transformación de la Realidad. Una poética crítica, una poética de la liberación. Así también hemos aprendido que lo útil es bello, que la belleza es útil” (Birri, 2007, p. 243).

A la hora de realizar una obra audiovisual se deben tomar decisiones en torno a qué se cuenta, qué se deja de contar y cómo se lleva a cabo la construcción diegética del mundo. Esto me hace pensar que sin pretensiones feministas ni regionalistas, pero sí con la experiencia de ser mujer y provinciana, Ana Mohaded ha creado personajes –mujeres y hombres– fuertes, valientes y sensibles, provenientes de diversas provincias, pueblos y regiones plurales del país. Sus obras dan cuenta del territorio cordobés, su historia, sus paisajes, los dichos populares, las canciones, las memorias personales y públicas, así como de luchas obreras y estudiantiles de las que fue escenario. Un lugar que ha nucleado por varias décadas tanto a estudiantes de toda Argentina, principalmente del norte, y de Latinoamérica, que venían a estudiar a la universidad más antigua del país, como –en el periodo previo al golpe– a quienes venían a trabajar a las numerosas fábricas que existían. Como muchas

obras del cine latinoamericano, las películas de Ana retratan los procesos históricos reivindicando heroicidades cotidianas de trabajadoras y trabajadores, estudiantes, militantes y artistas que, mediante dispositivos audiovisuales como el testimonio, ingresan no solo como contenido, sino también como forma cinematográfica que integra las voces del pueblo desde la historia, la memoria y la cultura (Mestman y Oubiña, 2016). El involucramiento con sus personajes se pone en escena cuando además retrata sus interacciones con ellos. En diferentes materialidades aparecen en sus films sus amigas y amigos, sus compañerxs, sus hijas y ella; allí también dialogan sus roles: la madre, la hija, la docente, la escritora, la activista y la realizadora.

Las múltiples voces, los archivos históricos, las músicas, los elementos audiovisuales que devienen *collage* y los encuentros que se van entrelazando atemporalmente dan cuenta de un hacer cinematográfico que emplea formas no estáticas para contenidos en disputa; un cine “deconstructivo” que “habla desde posturas políticas en la oposición o se preocupa de temas que el cine clásico ignora o reprime” (Kuhn, 1991, p. 173). Un recurso, una forma, una deformación, un tipo de cine que se ha preocupado por algo más que contar historias, porque surge con el objetivo de producir pensamientos, discutir ideas. Obras comprometidas tanto con sus personajes como con lo social –si fuera posible trazar una diferencia– que utilizan recursos particulares en formas intransferibles y que surgen de que Ana Mohaded haya ensayado pensar, con carácter político y sin las garantías de arribar a una tesis cerrada, la construcción de una realidad, la constitución de un mundo para cada film. Obras de no ficción con forma ensayística que construyen un género fronterizo mediante disputas formales y un tratamiento particular de las temáticas abordadas. Las películas de Ana apuestan por lenguajes que no responden a la lógica binaria institucional de cine de ficción y documental; son obras fronterizas donde aparecen memorias “otras” y procesos de producción de sentido construidos en base a la necesidad de subsistencia, propuesta por una disyunción entre el estar y no estar, cuando se producen sentidos y ordenamientos centralizadores (Camblong, 2009). Películas que mientras enuncian ausencias, están ausentes en la filmografía nacional; ausencias físicas y vacíos temáticos se ponen en escena, haciendo aparecer personas y territorios: con su cultura, sus valores, sus voces y paisajes. Obras que que ensayan métodos de recordación, de autorretrato, de sensibilización y que nos dicen: en el cine aquello que ha muerto puede no desaparecer, aquello que ha desaparecido puede no morir, aquello que no está, sigue estando.

Pienso que cada vez que alguien narra una historia o analiza algo, lo hace desde una perspectiva particular y diferente a la vez. El recorrido, la temporalidad que le imprime, los puntos de atención, la emocionalidad que lo envuelve son especiales de cada quien y en cada momento, porque la vida es permanente movimiento y transformación. Leyendo tu texto me emocioné, por el afecto que me regalas, pero también porque reconozco que es tu escritura, tu modo, tus búsquedas, que sos Paula rescatando reflejos espejados que nos miran. Pero hay un plus, y es que encuentro en vos (aquí y en los quehaceres que les conozco) a otros/as estudiantes (ya egresados/as, ya docentes, ya cineastas, ya investigadores/as) con los que me une ese maravilloso afecto, pariente del amor, nacido en los procesos de aprendizajes compartidos (AM).

Bibliografía

- Barthes, R. (2000). *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Birri, F. (2007). *Soñar con los ojos abiertos: Las treinta lecciones de Stanford*. Buenos Aires: Aguilar.
- Comisión provincial de la memoria de Córdoba (2010). *Juicio UP1/Videla*. <https://apm.gov.ar/em/juicio-up1-videla>
- De Lauretis, T. (1992). *Alicia ya no: feminismo, semiótica, cine*. Madrid: Cátedra.
- Camblong, A. M. (2009). Habitar la frontera. *deSignis*, 13, pp. 125-133.
- Kuhn, A. (1991). *Cine de mujeres: feminismo y cine*. Madrid: Cátedra.
- Mestman, M. y Oubiña, D. (2016). *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. Buenos Aires: Ediciones Akal.
- Weinrichter, A. (Ed.) (2007). *La forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensayo* (pp. 18-48). Navarra: Gobierno de Navarra.

Filmografía

- Mohaded, A. M. (Dir) (2006). *Asociaciones libres y lícitas* [mediometraje]. Argentina: Kipus Documenta. <https://www.youtube.com/watch?v=-dmi4504xjE>.
- Mohaded, A. M. (Dir.) (2008). *Palabras* [cortometraje]. Argentina: Kipus Documenta. <https://www.youtube.com/watch?v=8JiTf6LSoXA>.
- Mohaded, A. M. (Dir.) (2012). *Treinta y dos* [largometraje]. Argentina: Kipus Documenta. <https://www.youtube.com/watch?v=uw12vACqxyU&t=204s>.

Biografías

Ana Paula Compagnucci

Licenciada en Cine y TV por la UNC, se especializó en el área de dirección en la EICTV(Cuba); actualmente doctoranda en Semiótica (CONICET), abordando temáticas que vinculan los estudios regionalistas sobre el cine con las teorías fílmicas feministas. Ha participado en varios libros y escrito artículos académicos. académicos. Integra el Grupo de investigación “Transitando imágenes y territorios en la audiovisualidad de Córdoba (2010-2023): cartografías cinematográficas, dispositivos artísticos y derivas tecnopoéticas”. Realizadora audiovisual de cortos y largometrajes de carácter independiente con anclaje territorial y perspectiva de género que pone en escena temas sociales. Forma parte de DOCLA (Red de Documentalistas Latinoamericanos).

Ana Mohaded

Decana de la Facultad de Artes de la UNC, Profesora en el Departamento de Cine y TV de la Facultad de Artes, UNC y en el Centro de Estudios Avanzados, Facultad de Ciencias Sociales, UNC. Es Magíster en Ciencias Sociales, Licenciada en Dirección de Cinematografía y Licenciada en Comunicación Social. Como investigadora dirige el proyecto consolidar: “ARTES, MEMORIAS Y PROCESOS CREATIVOS: Investigación/producción y divulgación de memorias locales de procesos artísticos y luchas políticas”. Es documentalista, con una producción que pone el foco en los derechos humanos.

Cómo citar este artículo:

Compagnucci, A. P. y Mohaded, A. (2023). UN CINE PEQUEÑO CON MUCHA GENTE ADENTRO. Sobre las películas de Ana Mohaded. *TOMA UNO*, (11). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/42876>.





TOMAUNO

NOVIEMBRE

2023