

Mesa 119. El cine y las industrias culturales audiovisuales y su impacto en la construcción de la Historia reciente. Una reflexión historiográfica

**Título: Miradas sobre el pasado reciente argentino en tiempos de dictadura. Cine y democracia desde la perspectiva de análisis histórico del kirchnerismo.**

Prof/Lic. Alejandro Castro UBA- ISFD N° 45.- UBACYT - alecastro72@hotmail.com

« **Para Publicar** »

### **1. Introducción:**

En este trabajo nos proponemos indagar acerca de las miradas con que se fue leyendo y releando el pasado reciente, especialmente la última dictadura militar, desde las últimas décadas en que se fue consolidando el régimen democrático. Nos proponemos para esto trabajar con las representaciones del pasado reciente que fue construyendo el cine argentino. Siguiendo a Marc Ferro, todo film es histórico, ya que no interesa tanto el rigor de la reconstrucción del pasado sino cómo ven ese pasado sus “productores” (nos referimos a directores, productores, guionistas, escenógrafos, etc). Ya Peter Burke explicitó que “...convendría hablar del realizador cinematográfico como historiador”.

Como sabemos, en la interpretación de una imagen, intervienen varios elementos: el sujeto que la produjo y las condiciones en que fue producida. A su vez, nos encontramos con la interpretación de la sociedad que la recibe y que conforma un imaginario colectivo que la constituye. Cada sociedad comparte valores expresados de manera diferente en un momento histórico determinado, es por ello que es sumamente importante a la hora de utilizar el cine como “fuente” conocer e identificar los códigos de representación en cada contexto cultural. Su lectura, no sólo debe realizarse a partir de la propia imagen y de la narrativa que presenta, sino desde las condiciones de producción que, en general, responden a intereses estatales y/o del mercado.

El cine, es una producción artística grupal, donde pueden intervenir desde unas pocas hasta cientos de personas. Productores, guionistas, directores, actores, escenógrafos. Como afirma Kracauer (2015), al analizar el cine Alemán de entreguerras, este es el producto de muchas mentes, las grandes temáticas cinematográficas, así como las decisiones estéticas y políticas que se toman en cada film se corresponden con cuestiones tanto conscientes como inconscientes que cruzan el espacio social, estas temáticas nos permiten observar la existencia de verdaderos cines “nacionales”. De modo que “Mas que credos explícitos, lo que las películas reflejan son tendencias

psicológicas, los estratos profundos de la mentalidad colectiva que – más o menos- corren por debajo de la dimensión consciente” (Kracauer, 2015: 14)

Esta perspectiva nos parece especialmente adecuada para abordar la forma en que la cinematografía argentina fue releyendo la historia reciente. Observamos que a lo largo de tres décadas de funcionamiento del sistema democrático, retorna la temática de la última dictadura militar y sus consecuencias. Unas veces en forma explícita y otras más veladas.

## **2.- Antecedentes**

Nuestra hipótesis, es que la política represiva y su modalidad clandestina, generó un enorme trauma social, que afectó no solo a las víctimas directas de la represión y a sus familiares, sino a toda la sociedad argentina. En cierta forma, el cine argentino se transformó en una herramienta para la elaboración colectiva de este trauma a través de sucesivas relecturas que permitieron ir elaborando el duelo, mediante la rememoración, pero también mediante la reflexión y el análisis del pasado reciente y sus consecuencias en el presente.

Como dijimos más arriba los estados nacionales desde los orígenes mismos del cine intentaron moldear de distintas formas el relato social que este construía. De manera que debemos comenzar abordando la política que los distintos gobiernos tuvieron hacia la industria cinematográfica.

En el caso argentino, a razón de la crisis de la industria cinematográfica, que vivió su época de esplendor entre mediados de la década del treinta y mediados de la década del cincuenta, se creó el Instituto Nacional de Cinematografía (INC), un ente autárquico, entre cuyas funciones se encontraba el orientar y promover la producción cinematográfica, de acuerdo a ciertos criterios políticos. Para poder financiar esta actividad se le asignó el 10% de la recaudación por la exhibición en salas cinematográficas.

Debido a la autarquía del Instituto Nacional de Cinematografía se creó una situación ambigua en la cual este “ (...) era visto por los sectores participantes como un campo de disputa en el que a través de diversas formas de presión se procuraba obtener la mayor cantidad de beneficios posibles.” (Aprea, 2008: 14)

El estado intervino además desde el año 1968, durante la dictadura del General Onganía, mediante el Ente de Calificación Cinematográfica, organismo dependiente del Poder Ejecutivo que fue, de hecho, un medio de control y censura.

Durante un breve periodo de 1973, en el marco del gobierno peronista de Héctor Cámpora, se designó interventor del Ente de Calificación a Octavio Getino y a Hugo del Carril y a Mario Soffici, como director y subdirector del INC. En este periodo se autorizaron valiosas películas y el cine argentino vivió un periodo exitoso en el cual se estrenaron películas como *La Patagonia Rebelde* en 1974 dirigida por Héctor Olivera, *Quebracho* en 1973/ 1974 dirigida por Ricardo Wüllicher, *Boquitas Pintadas* en 1974 dirigida por Leopoldo Torre Nilsson, *La Mary* en 1974 dirigida por Daniel Tinayre y *La Tregua* en 1974 dirigida por Sergio Renán.

El éxito del cine argentino en este corto periodo se verificó por el éxito en la taquilla, la calidad de los films estrenados y los premios cosechados en festivales internacionales. Sin embargo luego de la renuncia de Cámpora y la asunción de Perón, Getino fue removido del Ente de Calificación Cinematográfica que paso a depender de la Secretaria de Prensa y Difusión. Mientras que Hugo del Carril y Soffici debieron renunciar a la dirección del INC asumiendo Juan Bartolomé Llambres.

Esta situación se agudizó luego de julio de 1974 en que murió Perón y asumió su mujer María Estela Martínez de Perón, al frente del Ente de Calificación Cinematográfica fue nombrado Miguel Paulino Tato y comenzaron a prohibirse decenas de películas. Mientras que la organización paramilitar Alianza Anticomunista Argentina (AAA) comenzaba una verdadera cacería de brujas contra intelectuales vinculados a la izquierda peronista, provocando que “ (...) ya para 1974 varios artistas e intelectuales habían tenido que dejar el país amenazado de muerte.” (Varea, 2008: 20)

### **3.- El cine argentino durante la dictadura**

Luego del golpe militar de marzo de 1976 asumió como interventor del INC el Capitán de Fragata Jorge Enrique Bitleston, quien dio a conocer las pautas que debían regir la producción cinematográfica: “recibirían apoyo económico todas las películas que exalten los valores espirituales, morales, cristianos e históricos o actuales de la nacionalidad, o que afirmen los conceptos de familia, de orden, de respeto, de trabajo, de esfuerzo fecundo y de responsabilidad social; buscando crear una actitud popular optimista en el futuro, evitando escenas y diálogos procaces.” (Varea, 2008: 33)

Días después estas pautas fueron reforzadas por las *Pautas para la orientación y calificación de la producción cinematográfica*, en que además de indicar los valores que debían ser rescatados por la producción cinematográfica, se afirmaba que serían prohibidas aquellas películas que “ (...) atenten contra los propósitos de reintegrar y revitalizar nuestra comunidad, ofendiendo los sentimientos mayoritarios de sus habitantes y de sus nucleamientos.” (: 33)

El resultado de la censura como de la autocensura fue moldear el cine que se produjo durante la dictadura, en este período van a predominar comedias livianas o películas que hacen explícito apoyo a los organismos de seguridad.

La guerra sucia no debía ser mencionada, se cubrió el accionar represivo con un manto de silencio, los medios de comunicación fueron supervisados y censurados, tanto como la producción cinematográfica para favorecer un relato social similar a la visión que los grupos de poder pretendían para la sociedad. Los jóvenes trabajadores y estudiantes, pero también las monjas o sacerdotes, los médicos con ideales socialistas o peronistas, los intelectuales o artistas militantes por una sociedad más igualitaria, con una participación gremial o social, o con un pensamiento crítico no tenían lugar en la sociedad que se intentaba construir. Una parte de la sociedad que detentaba el poder económico y militar destruyó el tejido social extirpando a aquellos sujetos que por sus ideas políticas eran caracterizados como enemigos, ya que eran inasimilables para la concepción que los militares tenían acerca de cómo debían ser los argentinos.

La aplicación de una política económica neoliberal que incluyó la reducción de salarios, la apertura económica, la desregulación de la actividad financiera y el endeudamiento externo provocó una profunda crisis económica y social que se hizo evidente durante el año 1981 con el quiebre de bancos y financieras y el aumento de la desocupación. A esto se sumó el desprestigio internacional causado por las denuncias por violación a los derechos humanos. Por esto se produjo el recambio en el poder de Videla por Viola y una cierta apertura política, en este nuevo clima fue posible el estreno de películas, que basadas en el género policial, denunciaban las consecuencias económicas y políticas de las políticas dictatoriales, como sucedió con *Tiempo de Revancha*, dirigida y escrita por Adolfo Aristarain, producida por el estudio Aries y estrenada en 1981, en la cual un ex sindicalista, Bengoa, encarnado por el actor Federico Luppi, consigue trabajo en una empresa minera, propiedad de un conglomerado económico, Tulsaco, dirigido por un poderoso hombre de negocios.

En la película, que tiene connotaciones del cine político y social de las décadas del sesenta y setenta, Aristarain denuncia la concentración económica y la connivencia entre empresarios y militares, Bengoa, que encarna los valores de la militancia política setentista, representa a grandes colectivos sociales, los luchadores, los militantes, los que perdieron, los que buscan revancha frente a la tremenda maquinaria represiva y concentradora puesta en marcha por la dictadura.

En 1982 con Galtieri en el poder la incursión en Malvinas y la rápida derrota militar con Gran Bretaña provocaron el precipitado desenlace de la dictadura dando paso a elecciones donde triunfo el radicalismo..

#### **4.- Los ochenta: El cine argentino descorre el velo al pasado reciente**

En esta nueva etapa el gobierno de Alfonsín mediante la ley 23052, le devolvió al INC la capacidad de calificar las películas terminando con la censura gubernamental. Al frente de este organismo se nombró a Manuel Antín, el que según Aprea "(...) se propuso una serie de tareas: reflotar la producción local, recuperar el prestigio internacional del cine argentino y abrir las posibilidades a nuevas propuestas estéticas y de producción." (2008:15)

La producción cinematográfica, en buena medida acompañó la perspectiva política del gobierno. Dos películas emblemáticas de este período como la Historia Oficial, guionada por Aida Bortnik y dirigida por Luis Puenzo es estrenada en 1985 con un enorme éxito comercial, la vieron 1.720.000 espectadores y un recorrido por festivales internacionales que la llevó a obtener el Oscar a la mejor película extranjera y Camila, dirigida por María Luisa Bemberg y estrenada en 1984 también nominada al Oscar. Ambas películas, desde distintos géneros, intentaban rastrear los orígenes del autoritarismo en la cultura argentina.

La Historia Oficial retrataba las consecuencias del accionar represivo. La protagonista, una profesora de Historia, representada por la actriz Norma Aleandro, iba descubriendo una verdad que le había sido ocultada a los ciudadanos, la represión ilegal, los secuestros, torturas y desapariciones de toda una parte de la sociedad, así como la aberrante posibilidad de que hubiera niños que nacidos en cautiverio hayan sido apropiados por los militares.

En la Historia Oficial al igual que en Tiempo de Revancha, vemos personajes que se pueden referenciar en grandes colectivos sociales, los militantes, los luchadores y sus

valores éticos. Pero en este nuevo discurso están desplazados del eje, frente a la nueva búsqueda social vinculada con la defensa de la democracia y los derechos humanos.

Para Aprea estos films serios, buscaban responderse la pregunta " ¿Por qué nos pasó lo que nos pasó ¿Qué enseñanzas podemos sacar de todo este sufrimiento? Las respuestas a todos estos interrogantes estaban mediadas por la revalorización explícita de la democracia." (2008: 32)

El triunfo radical de 1983 se basó en un discurso que criticaba el supuesto autoritarismo enraizado en la cultura argentina. Este autoritarismo era encarnado por los militares, pero también por el peronismo y las organizaciones armadas, todos estos actores habían generado un clima de violencia que silenciaba a la sociedad civil.

La nueva concepción política que el radicalismo puso a debate en el espacio público colocaba a la democratización institucional y la acción coordinada de los ciudadanos como la receta para resolver los males argentinos. Una sociedad que no había podido desarrollarse por la existencia de una "democracia entrecortada" que desde la década del 30 había sufrido la interrupción por sucesivos golpes militares, proscripciones y persecuciones políticas. Este era para el Alfonsinismo el momento de enderezar el rumbo, de orientar a la República hacia una mayor calidad democrática.

Parte de esta política consistía en esclarecer lo ocurrido durante los "años de plomo" con los desaparecidos. De manera que el gobierno le solicitó a un grupo de notables elaborar un informe sobre la violación de los derechos humanos en el proceso, para esto creó la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP), la cual debía recabar denuncias sobre la desaparición forzada de personas.

El informe final fue publicado con el resonante título de "Nunca más". En él se contabilizaban cientos de testimonios que denunciaban detenciones, torturas y desapariciones. En el famoso prólogo a dicho informe podemos leer que " (...) De la enorme documentación recogida por nosotros se infiere que los derechos humanos fueron violados en forma orgánica y estatal por la represión de las Fuerzas Armadas. Y no violados de forma esporádica, sino sistemática..." (Quiroga, 2005: 102)

En este momento se empezó a acuñar el concepto de Terrorismo de Estado para abordar el análisis de la última dictadura, es decir un estado que utilizando las herramientas puestas por la ciudadanía a su disposición las usó para amedrentar a la población. Junto con esta concepción, el alfonsinismo también formuló la así llamada

“*teoría de los dos demonios*”, según la cual la sociedad había sido víctima del enfrentamiento en su seno de dos grupos igualmente violentos, los militares y su política represiva y los grupos armados de la izquierda peronista y marxista.

Esta primera etapa del cine nacional del periodo democrático, va a entrar en crisis ya a mediados de la década del ochenta. Los motivos fueron varios, por un lado se van a imponer nuevas formas de visionado de material audiovisual, el Video hogareño y luego el DVD, la Televisión por cable y la posibilidad de reproducir las películas, todo esto le fue restando protagonismo al visionado en las salas cinematográficas.

Junto con este proceso se dio el ingreso de capitales trasnacionales que construyeron sus propios complejos multisala, los que necesitaban de una simultaneidad y diversidad en la oferta cinematográfica. Estos fenómenos fueron moldeando públicos menos nacionales y más cosmopolitas, diversos en sus gustos estéticos e intereses. Es decir varios públicos conectados a un proceso cultural global que comienza a imponerse en la década del noventa.

Por otro lado, la doble transición económica y política que buscaba consolidar el régimen democrático empezaba a mostrar serias dificultades, el fracaso del Plan Austral y luego del Plan Primavera, que ponía en riesgo el valor de la moneda, sumado a los levantamientos “*carapintada*” que a pesar de la sanción de la ley de punto final en 1986 exigían el fin de los juicios y el reconocimiento social por su éxito en “*la guerra contra la subversión*” frustraban las expectativas de la sociedad sobre las capacidades del régimen democrático para resolver los problemas más acuciantes.

El relato cinematográfico de la primera mitad de la década del ochenta ya no podía dar cuenta de esta realidad. La pérdida de credibilidad de este relato basado en preceptos éticos y valores democráticos, junto a la profundización de la crisis económica, provocaron la caída de la recaudación, con el consiguiente cierre de salas y la primera gran crisis de la producción cinematográfica durante el periodo democrático.

##### **5.- Los noventa: De las políticas del olvido a la vuelta de lo reprimido.**

El neoliberalismo que se había instalado durante la última dictadura rompiendo la sociedad industrial y sus valores e imponiendo nuevos valores basados en el individualismo y el consumismo va a tener un nuevo impulso con el acceso de Menem al poder en la década del noventa.

Con la ley de convertibilidad, sancionada en 1991, se sobrevaluaba el peso, hasta hacerlo convertible con el dólar en una paridad de uno a uno, mientras que se garantizaba esto ampliando las reservas del banco central hasta cubrir toda la base monetaria. Este edificio económico estaba sostenido por el acelerado e indiscriminado proceso de privatizaciones de las empresas del estado y luego por la desregulación de la actividad financiera y económica. En una segunda etapa el estado se deshizo de la salud y la educación públicas, delegando escuelas y hospitales en provincias y municipios.

La clase dominante y buena parte de la clase media se entregaron de buen grado al consumismo con viajes al exterior y el consumo de productos importados, algo que había tenido un antecedente claro durante la dictadura con el fenómeno denominado “*plata dulce*”. Las consecuencias de esta política económica comenzaron a hacerse cada vez más evidentes durante la segunda mitad de la década, cuando a raíz de la reconversión económica se produjo un fuerte aumento de la desocupación, junto con el aumento de la pobreza y la indigencia.

La cine argentino que había comenzado a tener problemas a mediados de la década del ochenta llegó a su punto más bajo a mediados de la década del noventa, cuando prácticamente no se estrenaban nuevos films. Esta tendencia se empezó a revertir en la segunda mitad de la década cuando por presión de los grupos vinculados a la producción cinematográfica se sancionó una nueva ley que cambiaba las pautas para la producción audiovisual. Se creaba el Instituto Nacional de Cinematografía y Artes Audiovisuales (INCAA), “la principal novedad de la nueva ley consistía en el reconocimiento de la variedad de formas de circulación del material cinematográfico y una propuesta para reformular las modalidades de recaudación del INCAA.” (Aprea, 2008: 21) Ahora además del 10% de la taquilla cinematográfica, se agregaba un 10% de la circulación en DVD, y el 25% por la circulación televisiva de las producciones cinematográficas locales. Esto le permitió al INCAA financiar películas, asociarse con productores, organizar festivales y otorgar premios.

Junto con esto el gobierno de Menem privatizó los canales de televisión, que fueron adquiridos por actores de los medios de comunicación, construyendo grandes grupos económicos multimedia. Estos se incorporaron a la producción de contenidos televisivos y cinematográficos, como el grupo Clarín mediante Artear y la española Telefónica mediante Telefó Contenidos. En muchos casos, además, asociándose con grupos económicos norteamericanos y Europeos.

De esta manera se fue construyendo una industria cinematográfica que capitalizaba sus productos televisivos mediante el estreno de películas, por ejemplo Dibu o Errewey. También fueron construyendo un sistema de estrellas con los actores y actrices de sus éxitos televisivos, como Adrian Suar, Nancy Dupláa, Guillermo Francella, Pablo Echarri y Natalia Oreiro.

En este periodo también surge el así llamado *Nuevo Cine Argentino* (NCA), que va a retomar las temáticas del cine político y social de las décadas del sesenta y setenta, este cine, al igual que su antecesor, va a constituirse como un cine con pretensiones políticas, entendido esto, como un posicionamiento político a favor de los excluidos.

Aunque este posicionamiento va a adoptar una estética renovada, mas "naturalista", que va a intentar recrear los mundos de los grupos subalternos golpeados por la política neoliberal de los noventa. La película emblemática del NCA, *Pizza, Birra y Faso*, guionada y dirigida por Adrián Caetano y Bruno Stagnaro fue estrenada en 1998 ganando el premio a la mejor película y a la mejor opera prima en el festival de Mar del Plata.

En este film los protagonistas son marginales que viven en el centro de la ciudad, sin trabajo, ni lugar claro en la sociedad, deambulando en busca de una oportunidad. A diferencia del cine político y social de los sesenta y setenta acá no hay grandes grupos sociales en los cuales los protagonistas se puedan referenciar, no hay relatos ni héroes colectivos que den cuenta de su acción.

Como mencionamos más arriba durante la primavera Camporista se estrenó *La Patagonia Rebelde* con una enorme repercusión de público y ganadora del Oso de Plata del Festival Internacional de Cine de Berlín de 1974. La rebeldía, en este caso, está inscripta en el relato colectivo. La política demarca el espacio público, este es el espacio y el modo en que se dirimen los proyectos individuales. Aun el cine de los ochenta incorpora estos héroes con referencia a grupos sociales más amplios, como el *Bengoa*, de *Tiempo de Revancha*.

En cambio el NCA nos muestra grupos reducidos en donde el azar es una fuerza determinante. Estos excluidos están unidos mediante débiles lazos de afinidad o amistad. La propia identidad de los protagonistas es sumamente frágil. Son grupos que se organizan para realizar un robo y luego se vuelven a desarmar, aquí el relato es puro presente se vive el día a día y no hay una claras referencias al futuro.

Por otro lado la política ya no es vista como un medio para la articulación social, la lucha es por la supervivencia y es individual. Tampoco el trabajo es un organizador del relato, como si ocurría en los films analizados de las décadas anteriores, estos jóvenes están excluidos del mundo salarial, o están frágilmente conectados, mediante changas, que combinan trabajos precarios, con actos delictivos,

En *Un Oso Rojo* de Adrian Caetano 2002 el protagonista, interpretado por Julio Chávez, sale de la cárcel y encuentra trabajo de remisero hasta que el dueño de la remisería lo conecta con el Turco, interpretado por René Lavand, que lo "emplea" para el robo de una empresa y luego pretende descartarlo, para no pagarle su parte.

Mientras que en el cine político y social de los sesenta y setenta el trabajo y las relaciones laborales, junto con esto el compañerismo y los valores colectivos organizaban las relaciones sociales. En el NCA, los protagonistas son héroes solitarios, que salen y entran de relaciones laborales precarias. Su relación con el mundo laboral es informal o inexistente, forman pequeños grupos inestables donde el eje está puesto en la supervivencia. Vemos aparecer la "*lógica del cazador*" es decir gente estructuralmente desempleada que sobrevive como puede, aprovechando cualquier oportunidad que se les presente para resolver las necesidades más apremiantes..

Además en esta sociedad se impone la cultura del neoliberalismo a la que habíamos hecho referencia, en donde el dinero es el nuevo articulador social y el medio para acceder a los bienes sociales y culturales tan promocionados. En *Pizza, Birra y Faso* el grupo se nuclea en torno a un robo que finalmente sale mal. Mientras que en la escena final de *Un Oso Rojo*, el Oso, luego del robo y ajustar cuentas con el Turco, el dueño del bar que lo había mandado a matar, pasa por la casa donde su ex mujer Alicia y su hija están por ser desalojadas y le entrega a la nueva pareja de su mujer, un obrero desocupado adicto al juego interpretado por Luis Machín, la mitad de lo robado, a lo que este le recrimina:

Machín .- Mira yo no quiero quilombo. No quiero guita choreada.

Oso .- Dejate de joder toda la guita es afanada.

El NCA de alguna manera, logró construir un poderoso relato mediante un nuevo pacto con el espectador, para esto recurrió al realismo y se alejó de los grandes discursos éticos del cine de los ochenta. Construyendo universos microcósmicos en donde los protagonistas son excluidos a los que se observa de manera más sociológica. Esto

conecta con fenómenos profundos que se estaban produciendo en la sociedad argentina, en la cual se venía viviendo un rápido proceso de desigualación social.

Por otro lado el menemismo, ni bien asumió el poder, indultó a los comandantes militares y a los jefes guerrilleros que aun estaban presos. Esta medida sumamente impopular generó una fuerte resistencia social. De esta manera pretendía resolver el tema pendiente de la subordinación de las fuerzas armadas al gobierno civil. Además de acompañar esta decisión con una política que buscaba el olvido y la conciliación.

De esta manera no era posible seguir elaborando el trauma. Los organismos de derechos humanos se atrincheraron en las consignas de juicio y castigo frente a lo que percibían como el triunfo de la impunidad. Además de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, a mediados de los noventa va a irrumpir en el escenario político la agrupación *Hijos e Hijas por la Identidad, la Justicia y contra el Silencio* (HIJOS), que agrupa a los hijos e hijas de desaparecidos y que utilizó la metodología del escrache para marcar a los militares que de todas maneras estaban impunes.

La resistencia cultural a esta política del olvido conto con algunos relatos cinematográficos como *Garage Olimpo* de Marco Bechis estrenada en 1999. En este caso el film va más allá de lo mostrado por la Historia Oficial, en donde el terror era indirecto, transmitido por el testimonio de una amiga de la protagonista. En este caso el director, que además estuvo detenido en un campo de concentración durante la dictadura, nos muestra cómo funcionaban por dentro estos lugares. Inscribe además al campo de concentración en la cotideaneidad de la vida de la ciudad, ya que desde la persiana entreabierta se puede ver gente saliendo a secuestrar pero también vecinos pasando por enfrente a hacer las compras. Por otro lado el espacio del horror se nos muestra como un espacio fuertemente burocratizado, un verdadero sistema, en el cual cada represor tiene un trabajo que cumplir. Observamos también las relaciones humanas que se establecen entre los represores y entre detenidos y militares. En algunos casos los detenidos van construyendo estrategias que les permitan sobrevivir. En el caso de la protagonista Maria, interpretada por la actriz Antonella Costa, va a vivir una especie de "noviazgo" con un torturado Felix, interpretado por Carlos Echeverria.

Podemos inscribir al film en los tópicos del NCA ya que nos muestra a los protagonistas en su cotideaneidad, vulnerables y sobreviviendo a un entorno sumamente hostil, narrando situaciones como el involucramiento entre represores y detenidos en relaciones "amorosas" sin juzgarlos.

Como mencionamos más arriba en esta etapa también sube al escenario político la generación de los Hijos e Hijas de Desaparecidos. Esta generación fue construyendo su propia mirada del pasado reciente, en su caso no formaron parte del espíritu e ideales de sus padres, la generación "heroica" que se les aparece idealizada a través de los testimonios de sus compañeros de lucha, y ellos tienen que socializarse en medio de estos relatos y cargar con el peso de la herencia, de ser los hijos de estos "heroes" de los que no saben nada, solo tienen unas pocas fotos y algunos recuerdos fragmentarios. Ellos eran muy chicos cuando sus padres fueron secuestrados.

En los noventa además estaban viviendo un doble proceso de negación y olvido por parte del estado, que es también la negación de su propia historia y como jóvenes comparten con el resto de su generación la falta de horizontes económicos y sociales, así como el descreimiento de la política.

Frente a esto muchos de estos hijos y hijas comenzaron a inscribir sus historias mediante el relato cinematográfico, construyendo una mirada propia sobre la historia reciente del país, la generación de sus padres, pero sobre todo expresando su propia mirada generacional.

La generación post dictadura eligió el *documental en primera persona* para encarar una nueva lectura del pasado reciente. Especialmente las obras de Prividera, M estrenada en el 2007, Los rubios de Agustina Carri, estrenada en el 2003 y Papa Iván de María Inés Roque estrenada en el 2000.

En estos casos indagan en el pasado buscando llenar una ausencia, la de sus padres, para esto recurre a distintos medios, las fotografías y filmaciones de sus padres, el relato de los compañeros de estos, y lo hacen con una mirada que intenta poner distancia entre el discurso de la generación previa y la de ellos.

No comparten los principios de la generación de los setenta, no creen en los grandes relatos colectivos que les cuentan, interpelan a sus padres por la ausencia, por priorizar las grandes utopías colectivas, en lugar de los mundos privados. Su ausencia se torna un silencio lacerante del que hacen responsable a la sociedad que no se compromete con este pasado.

Esta generación, como ocurre siempre, se busca a sí misma, para esto busca anclaje histórico en "la heroicidad" de la generación anterior, sin embargo este correlato es imposible. Son mundos distintos, con valores diferentes, vivir en este mundo significa

desechar los valores del pasado, matar a los padres, como intentan Agustina Carri y María Inés Roque al cuestionar sus decisiones.

Cuando estos se fueron eran niñas y era imposible poner palabras a esta ruptura. El hecho traumático de su desaparición y la búsqueda militante de las madres y abuelas sumado a la admiración por esta generación heroica hizo imposible ajustar cuentas con el pasado.

En el caso de Los Rubios Agustina Carri se distancia del relato de la generación de sus padres, los testimonios de los compañeros de sus padres son puestos fuera de foco, disociando el audio y la imagen, por esto se enfrenta con el INCAA, que le cuestiona justamente el tratamiento que hace de la memoria de la generación "heroica". Finalmente el título del documental *Los Rubios*, hace referencia a una vecina de sus padres secuestrados. Esta vecina solo recuerda que todos ellos, su padre, su madre y hermanas eran todos rubios, este testimonio es utilizado por Agustina Carri para mostrar la ruptura entre sus padres y el "pueblo" al cual pretendían representar. Este distanciamiento es tanto espacial como cronológico. Los "rubios" eran ellos los distintos que se instalaron en el barrio pero no lograron inscribirse en el relato colectivo, es también temporal porque estos testimonios no le permiten reconstruir el pasado. La memoria parece un laberinto y el pasado inasible, los testigos y su memoria nos engañan. ¿De que manera recordar verdaderamente entonces? El documental finaliza con todo el equipo de filmación usando pelucas rubias, mostrando también ese extrañamiento, que para nosotros es un distanciamiento con respecto a la posibilidad de acceder al pasado.

Pero este relato se inscribe además en una situación de ruptura de los relatos colectivos, de fragmentación social, de ruptura de los pactos que se construyeron entre el presente y el pasado. El presente es un colador y no puede ser repensado desde un pasado cada vez más lejano. Este es el marco de la Argentina que vivió el fin del menemismo, la frustración de la Alianza y el estallido social del 2001.

*Vivo en un país lleno de fisuras, lo que fue el centro clandestino donde mis padres permanecieron secuestrados ahora es una comisaria. La generación de mis padres, los que sobrevivieron a una época terrible reclaman ser protagonistas de una historia que no les pertenece, los que vinieron después que Paula, Eli, mis hermanas quedaron en el medio, heridos, construyendo sus vidas desde imágenes insoportables. (Carri, 2003:1:09:00 min.)*

En este contexto las expectativas que la Alianza había suscitado de resolver los problemas sociales más acuciantes, como el desempleo y la inseguridad, así como la demanda cada vez más extendida de acabar con la corrupción gubernamental, se vieron rápidamente disueltas cuando el Chacho Álvarez, vicepresidente y fundador de la Alianza, renunció tras las sospechas de soborno a los senadores peronistas para aprobar la ley de flexibilidad laboral.

Frente al evidente vacío de poder, el presidente volvió a convocar a Cavallo al ministerio de economía, este elaboró nuevos planes para asegurar la continuidad de la convertibilidad, a pesar de la recesión económica y el creciente endeudamiento externo. El clima de hartazgo social se pudo percibir en las elecciones de octubre de 2001 cuando el voto bronca alcanzó el sorprendente 42%, sumando el voto en blanco e impugnado.

Este clima social se transformó en estallido cuando Cavallo impuso restricciones al retiro de depósitos bancarios vulnerando el derecho de propiedad. En las jornadas del 19 y 20 de diciembre del 2001 se combinaron los saqueos por parte de los "piqueteros", desocupados organizados y los cacerolazos impulsados por la clase media. Los saqueos y cacerolazos se transformaron en movilización y enfrentamientos en las cercanías de la casa de gobierno cuando De La Rúa impuso el estado de sitio.

## **6. El kirchnerismo y una nueva lectura del pasado reciente**

El 2003, año de estreno de Los Rubios, es también el año en que Néstor Kirchner ganó las elecciones. Durante el año 2002, con la asunción de Duhalde como presidente y la salida de la convertibilidad, se venía produciendo un lento pero claro proceso de reactivación económica. El enfrentamiento al interior del peronismo entre Duhalde y Menem, generó la posibilidad para Néstor Kirchner de postularse a presidente con el apoyo de Duhalde.

El triunfo de Kirchner se produjo con un escaso 23% en gran medida prestado por el aparato político duhaldista de la provincia de Buenos Aires. La necesidad de construir poder político lo vinculó con la temática de los derechos humanos. Junto con gestos muy potentes como la decisión de hacer bajar el cuadro de Videla del colegio militar o el pedido de disculpas en nombre del estado por "haber callado por veinte años de democracia" en acto del 24 de marzo de 2004, en el cual rodeado por los organismos de

derechos humanos transformó el predio de la ESMA, donde había funcionado un Centro Clandestino de Detención a cargo de la marina en un Espacio de la Memoria.

Para Ana Wortman, Néstor Kirchner pretendió con esta política “ (...) legitimarse frente a los sectores que inicialmente habían apoyado al alfonsinismo, que estaban decepcionados de la Alianza y muy sensibles a la crisis económica de 2001, a partir de una vuelta de tuerca al tema de los derechos humanos, sensible para las clases medias más escolarizadas y para el campo cultural.” (2012: 371)

En esta nueva etapa podemos inscribir la película de Benjamín Ávila, *Infancia Clandestina*. Por un lado podemos vincularlo desde el aspecto estético y político al NCA. También en este film observamos la existencia de un mundo frágil, un mundo en constante posibilidad de zozobra, un mundo de sentimientos íntimos, de amor familiar. Es el mundo de una familia que decide volver a la Argentina durante 1978, para participar de la contraofensiva montonera.

En la película vemos contraponerse también los valores de Juan/ Ernesto. Acá Benjamín Ávila desdobra su memoria, por un lado esta es su propia historia, el fue ese niño que volvió junto con su padrastro, Horacio Mendizábal, un importante cuadro montonero, su madre y su hermano a la Argentina de la dictadura. Pero como guionista “*decide contar un cuento*”, es así que realiza cambios importantes en la inscripción del relato. Mientras que en su historia era un niño de siete años, en el film es un preadolescente de once, que vive su despertar sexual y se enamora de una compañera de curso, María. También incorpora a la familia y al relato a un tío, el tío Beto.

Durante el film algunas decisiones estéticas colaboran con la construcción de un relato intimista, sentimental, como los primerísimos planos y el uso de la música, creado un clima desde el primer momento de ensueño casi hipnótico, de mucha intimidad con el espectador. Otra decisión sumamente importante es la de poner la cámara a la altura de Juan/ Ernesto, es la mirada de un niño que observa a sus padres, abuelos, maestros y compañeros. En muchos casos Juan/ Ernesto, observa desde otra habitación, junto a su hermana, o desde el marco de la puerta a sus padres hacer reuniones militantes en su casa, convive con las armas y es retado por el padre Horacio, (en el film Horacio es su padre) a veces lo vemos “*espiando*” reuniones en que se discuten cosas propias de la organización política armada.

La acción transcurre en una casa ubicada en un barrio cualquiera del conurbano bonaerense, allí los protagonistas, recién llegados, son vecinos y se dedican al envasado de maní con chocolate, Juan/ Ernesto va a la escuela y hace amigos. Pero tiene otra identidad, esta es solo la cobertura. En realidad las cajas de maní con chocolate son usadas para transportar propaganda política, dinero y armas en una red de militancia clandestina.

Juan, a su vez, va a la escuela como un niño normal, como Ernesto, un niño que se mudó de Córdoba al barrio, aunque él sabe que su verdadero nombre es Juan y no viene de Córdoba, sino de un largo exilio que incluyó Brasil, México y Cuba. El motivo del exilio el film lo narra en las primeras escenas, cuando en el marco de la convulsionada situación política de 1975 Horacio es alcanzado por un balazo disparado desde un automóvil, mientras Charo intenta entrar con Juan a la casa.

Como dijimos más arriba, podemos incluir este film en marco del NCA. En este caso observamos el naturalismo con el que el director intenta construir su pequeño universo sin juzgar a los protagonistas, sino tratarlos de modo sociológico, tampoco, a pesar de la temática, observamos grandes relatos colectivos, ni discursos éticos, sino simplemente un grupo humano y su vida cotidiana en un entorno hostil.

En este caso nuestros protagonistas también son excluidos, excluidos políticos, "guerrilleros", sin lugar en la sociedad o con un lugar poco claro. Como habíamos visto anteriormente el NCA construyó un potente relato en que los protagonistas no lograban integrarse a la sociedad, una sociedad hostil y con valores individualistas y consumistas. Este grupo de excluidos construye sus propias reglas. Reglas basadas en el afecto, no tanto en lo ideológico.

Tampoco en este caso el trabajo es un referente para pensar la sociabilización. En este caso la familia de Juan/ Ernesto tiene un pequeño emprendimiento de envasado de maní con chocolate, pero este es en realidad la cobertura para la distribución de armas y volantes de propaganda política entre los militantes clandestinos.

Buena parte de la acción transcurre en la escuela donde Juan/ Ernesto se sociabiliza y enamora de una compañera. En la escuela se juegan los afectos pero también es un ámbito en donde el estado represivo forma a los niños y niñas en una cultura autoritaria. Mediante conductas ritualizadas y formales, como saludar a la directora cada vez que ingresa al aula, allí comienza el dispositivo autoritario. Nuestro protagonista se rebela,

frente a este discurso, ya que un día luego de ingresar a la escuela la maestra lo envía a izar la bandera y Juan/ Ernesto se niega, porque el tío le había dicho que la bandera montonera era la que Belgrano había creado, mientras que la escuela usaba la bandera de guerra con el sol en el centro.

La acción sigue cuando los compañeros le cantan el feliz cumpleaños a Ernesto, no era su verdadero día de cumpleaños, pero era el que figuraba en el DNI de su identidad falsa. Juan decide invitarlos a su casa y la organización del cumpleaños va a correr por cuenta del tío Beto, mientras Horacio el padre de Juan y su madre le recriminan el peligro a que esto los expone, Beto insiste en que es una reunión de chicos y que va a estar todo bien. Para festejar el cumpleaños de Juan/ Ernesto Beto decide traer, sin consultar a Horacio, a Amalita, la abuela de Juan, interpretada por Cristina Banegas. Esta situación desata uno de los diálogos más importantes del film. Juan observa este dialogo escondido detrás del marco de la puerta. La cámara esta puesta en ese lugar y a su altura, de modo que también los espectadores asisten a esa discusión desde ese mismo lugar:

Horacio .- ¿Cuántas veces te tengo que decir lo mismo? La vida no es una gran aventura, no sos un pendejo. No tenés cuatro años.

Beto .- Bueno ya estuvo pensado y ejecutado mi comandante (mientras hace la venia)

Beto .- ¿Cuándo vas a disfrutar un poco lo que estamos haciendo?

Horacio .- ¡Disfrutar, no hables de pelotudeses, querés!

.- ¡No me hables de felicidad, sabes de qué es tiempo ahora, de compromiso!

Beto .- Ahora, ahora, ahora se construye con esto (se toca el corazón), no tanto con esto (se toca la cabeza)

Horacio.- Sos un romántico.

Horacio .- ¿Qué haces ahí chango? (Ve a Juan escondido observando la escena)

Beto .- Vení, escucha esto.

El tío Beto, invita a Juan a participar de la discusión, lo suma al debate político, le da protagonismo en la historia, le pide su opinión.

Como en los documentales en primera persona analizados más arriba, la militancia política de sus padres no es comprendida por esta nueva generación, que vive con

profunda irrealidad los ideales de sus padres. Por otro lado reclaman su protagonismo, Juan no es un soldado, y se rebela frente al designio familiar/ militante cuando, más adelante, enamorado de su chica decide tomar el dinero de la organización para escapar junto a ella hacia Brasil.

Frente a esta enorme distancia generacional aparece el tío Beto, en distintas entrevistas el Director y co- guionista Benjamín Ávila afirma que este personaje no es parte del relato autobiográfico.

Este personaje, le permite al protagonista Juan/ Ernesto, y al espectador, conectar el discurso público de la organización Montoneros con el discurso íntimo y sentimental. Es el que entiende las necesidades emocionales personales, íntimas, la pulsión vital. Mientras que la madre y el padre están rigidizados en su función militante, mas de tipo marcial. El decide festejarle el cumpleaños a Juan/ Ernesto y también traer a la abuela para que este con sus nietos tomando riesgos que pueden afectar la seguridad de los personajes, generándose la discusión que narramos más arriba.

Como observa Wortman, mientras el menemismo había construido una imagen negativa de la juventud, era la juventud peligrosa, de hecho durante la década del 90 se construyó la imagen del "pibe chorro" aquel joven desposeído, sin acceso a los bienes básicos, ni culturales, estigmatizado como el nuevo enemigo social.

El kirchnerismo, construyó una imagen positiva de los jóvenes a partir de la reivindicación de la militancia política. Un ideal romántico basado en la figura del militante, aquel que se la juega con una causa colectiva. Se referencia a estos jóvenes en la "juventud maravillosa", la juventud setentista, sobre todo en su versión peronista, la JP y los Montoneros. Esta convocatoria a la militancia política que comenzó con el gobierno de Néstor Kirchner y se hizo más concreto durante los gobiernos de Cristina Fernández de Kirchner. En sus gobiernos se buscó movilizar a esta nueva generación de jóvenes de clase media y popular que comenzaban a acercarse a la política mediante la Cámpora, una organización que referenciándose en la figura del ex presidente Héctor Cámpora, cariñosamente apodado el tío por la llamada "tendencia revolucionaria" del peronismo buscaba recrear los ideales de militancia y compromiso social de los setenta.

El Tío Beto en el film en consonancia con el nuevo clima de ideas del año 2012 es el puente entre esta nueva generación que se acerca a la política, observándola desde el marco de la puerta, a la que le cuesta entender el compromiso vital de la generación

heroica ya que como vimos esta nueva generación creció en la cultura individualista de los noventa. Para esto el Tío simpático y cariñoso apela al discurso de los sentimientos, al amor por el próximo, al placer de entregarse a un proyecto colectivo.

El tío Beto también vehiculiza la escena más conmovedora de todo el film. Mediante la decisión inconsulta de ir a buscar a la abuela de Juan y llevarla con los ojos vendados hasta la casa en donde se festejaba el cumpleaños, generando cuando el cumpleaños estaba terminando este dialogo:

Amalita .- Pero ustedes no pensaran quedarse, no?

Charo .- Mama no te lo puedo decir.

Amalita .- Yo no entiendo porque volvieron al país.

Horacio .- Chango anda a acostarte.

Amalita .- Yo se que ustedes están bien, los veo que están bien. Yo quería proponerles un trato, yo me llevo a los chicos.

Charo .- Estas loca, mama? Son mis hijos.

Amalita .- Son mis nietos también.

Charo.- Si pero son mis hijos, no te olvides nunca de eso.

Horacio.- No insistas Charo. Ya sabes cómo piensa.

Horacio .- ¿Chango que haces vos acá?

Charo .- Bueno pero entonces que no me diga lo que tengo que hacer.

Horacio .- Chango que haces vos acá? ¿No te dije que te fueras a tu cuarto? (Sin embargo no se va a acostar, sino que observa toda la escena detrás del marco de la puerta.

Beto .- ¿Qué pasó acá? Esta es una fiesta. Amalita no tomo nada. ¡Salud!

Charo .- No soporto mas mama. No soporto tu miedo. No aguanto tu pánico. Cagona, papa tenía razón, nunca hiciste nada por los demás.

Amalita (Gritando) .- ¡Ustedes se tienen que ir de acá!

Charo .- No me conoces? No sabes cómo pienso? Si a mí me pasa algo, prefiero que a mis hijos los críen dos compañeros, antes que entregártelos a vos.

Amalita .- ¿Vos querés que tus hijos sean guerrilleros?

Charo .- ¿Cuál es el problema de ser guerrilleros? ¿Vos sabes cuál es el fin de ser guerrilleros?

En esta escena, la más larga de la película, dura 9 minutos podemos observar el conflicto intergeneracional que la sociedad argentina vivió y vive en torno a la forma de recordar los "años de plomo", las recriminaciones son mutuas, la generación mayor critica a la generación setentista por arrastrar a sus hijos a una vida de peligro, mientras que la generación militante, representada por Charo, critica a sus padres y madres por el miedo, la comodidad y la falta de compromiso. Este debate recorrió y recorre el entramado social, mientras se suma una nueva generación al debate. Esta generación, la de los noventa es representada por Juan, que a pesar de ser expulsado por su padre en reiteradas oportunidades para que no escuche esto se resiste a abandonar el escenario y tímidamente se queda detrás del marco de la puerta siendo testigo de toda la discusión. Nuevamente es el tío Beto el que habilita que toda la familia argentina se pueda sentar a la mesa y decirse las cosas en la cara, de esta manera se puede comenzar a tratar el trauma que por la muerte y el posterior silenciamiento de la generación de los setenta no se pudo plantear. Al mismo tiempo invita a esta nueva generación que ahora tiene voz y voto a ingresar al espacio público mediante el compromiso y la militancia a involucrarse en el devenir colectivo.

## **7. Conclusiones.**

A lo largo del artículo hemos ido observando cómo desde el cine argentino se fueron construyendo discursos que buscaban develar lo ocurrido durante la dictadura, estas lecturas además buscaban participar en el debate público, a veces en consonancia con las políticas de la memoria impulsadas por el estado y otras en franca oposición.

Desde la Historia Oficial por ejemplo se comenzó a correr el velo de lo ocurrido con los desaparecidos y sus hijos pero adscribiendo a la teoría de los dos demonios y mostrando una sociedad inocente que se encuentra con una realidad atroz de la que tiene que hacerse cargo, esta mirada estaba en consonancia con la lectura que el radicalismo construyó sobre el pasado reciente. Durante la década del noventa se indultó a los militares y se pretendió imponer una política de olvido y conciliación, sin embargo desde el cine el tema de la represión y los desaparecidos regresó en múltiples formas, en muchos casos con una actitud militante que buscaba preservar la memoria y exigir justicia como ocurrió con Garage Olimpo. La década del dos mil arrancó con un estallido social, en el cual la sociedad expresó su hartazgo frente a procesos económicos

y sociales que ya llevaban varias décadas, pero también frente a la complicidad de la clase política en el proceso de fragmentación social. El kirchnerismo intentó dar cuenta de esta demanda mediante el cambio de rumbo económico, pero también pretendió construir una nueva cultura basada en ideales tomados de la generación de militantes setentistas, ideales de solidaridad social y compromiso político, para esto convocó a una nueva generación a participar en el espacio público y a protagonizar estos cambios. Como observamos que ocurre con *Infancia Clandestina*, donde el discurso militante de los setenta es reactualizado, puesto en valor mediante apelaciones a sentimientos como el amor, la pasión y el compromiso colectivo.

También observamos cómo estas lecturas se fueron haciendo más complejas y reflexivas, incorporando elementos reprimidos en un comienzo, permitiéndonos acercarnos a una imagen más real, en el sentido de más compleja, de lo ocurrido en el pasado reciente.

Desde la Historia Oficial en donde la violencia es solo mencionada, a través de testigos indirectos, a *Garage Olimpo* donde ingresamos al centro clandestino y participamos de la cotidianeidad de su funcionamiento, donde además observamos que entre represores y reprimidos se jugaban relaciones humanas de distinto tipo, de como la represión estaba inscripta en un espacio social más amplio, impidiendo que sigamos diciendo "yo no sabía nada" Hasta *Infancia Clandestina* en que observamos la cotidianeidad de la vida de los militantes clandestinos, las discusiones que tenían y las distintas posiciones que la sociedad adoptó frente a esta realidad.

En definitiva nos parece que a lo largo de estos veinticinco años de democracia el cine fue elaborando miradas más complejas y atrevidas sobre la historia argentina reciente, interpelando de esta manera a la sociedad a involucrarse con lo sucedido, y a construir relatos menos lineales y por lo tanto más verdaderos de lo ocurrido..

### **Filmografía:**

Carri, A. Ellsworths, B. (prod.) Carri, A. (dir) (2003) *Los Rubios*. Argentina

Olivera, H., Repetto, L. (prod.) y Aristarain, A. (dir.) (1981) *Tiempo de Revancha*, Argentina: Aries Cinematográfica S.A.

Piñeyro, M. (prod.) Puenzo, L. (dir.) (1985) *La historia Oficial*. Argentina: Cinemanía S.A., Historias Cinematográficas S.A., Progress Communications.

Puenzo, L. (prod.) Avila, B. (dir.) (2011) *Infancia Clandestina*, Argentina: Historias Cinematográficas Cinemanía.

Stagano, B. (prod) Stagnaro, B. y Caetano, A. (dir.) (2007) *Pizza, birra y faso*, Argentina: Palo y a la bolsa cine.

Stantic L. (prod.) Caetano, A. (2002) *Un oso rojo*, Argentina.

### **Bibliografía:**

Aprea, Gustavo (2008) *Cine y políticas en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*. Buenos Aires: Coeditado por Biblioteca Nacional y Universidad Nacional de General Sarmiento.

Berger, Verena. *La búsqueda del pasado desde la ausencia: Argentina y la reconstrucción de la memoria de los desaparecidos en el cine de los hijos*.

El Aromo (2015) Ojos de niño peronista. Una crítica a la película *Infancia Clandestina*, de Benjamín Ávila. N° 69. 29/08/2015

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

Ferro, Marc; *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel, 1995

Kairus, Mariano (2012) Esto es lo que creo. Entrevista con Benjamín Ávila. Página 12 recuperado <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/subnotas/8231-1802-2012-09-16.html>,

Kracauer, Siegfried (2015) *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós.

Piedras, Pablo (2014) *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires: Paidós.

Rosenstone, Robert; *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de historia*, Barcelona, Ariel, 1997.

Varea, Fernando (2008) *El cine argentino durante la dictadura militar 1976/ 1983*. Rosario: Editorial municipal de Rosario.

Wortman, Ana (2012) La construcción simbólica del poder kirchnerista en Gervasoni, Carlos y Peruzzotti, Enrique (ed.) (2012) *¿Década ganada? Evaluando el legado del kirchnerismo*, Buenos Aires: Debate, 367- 387