

# *El montaje de la transición argentina*

## Un análisis de los films *La República perdida*, *La República perdida II* y *Evita, quien quiera oír que oiga*

Paola Judith Margulis  
*Universidad de Buenos Aires*

*Resumen.* El presente artículo se propone reconstruir una zona de la historia del documental argentino a partir del abordaje de tres films que tuvieron un alto impacto en Argentina hacia la transición democrática: *La República perdida* (Miguel Pérez, 1983), su secuela *La República perdida II* (Miguel Pérez, 1986) y *Evita, quien quiera oír que oiga* (Eduardo Mignogna, 1984). Dada la importancia de estos films –tanto en términos políticos como de impacto en el público–, intentaremos situarlos en contexto y analizar algunos aspectos inherentes a su lógica filmica.

*Palabras clave:* 1. documental, 2. dictadura,  
3. transición democrática.

*Abstract.* This article is aimed at reconstructing part of the history of Argentine documentary filmmaking by addressing three films which had a high impact in Argentina towards the transition to democracy: *La República perdida* (Miguel Pérez, 1983), its sequel *La República perdida II* (Miguel Pérez, 1986), and *Evita, quien quiera oír que oiga* (Eduardo Mignogna, 1984). Given the importance of the mentioned films –not only as far as politics is concerned, but also in terms of impact in the audience–, we will try to put them in context and analyze some aspects of their narrative logic.

*Keywords:* 1. documentary, 2. dictatorship,  
3. transition to democracy.

*culturales*

VOL. VIII, NÚM. 16, JULIO-DICIEMBRE DE 2012

ISSN 1870-1191

*Introducción*

*El documental institucional de la transición democrática*

El documental argentino ha guardado históricamente una estrecha relación con la dimensión político-social. Durante las últimas tres décadas, el cine de lo real se ha manifestado particularmente sensible a los traumas ocasionados por la última dictadura militar (1976-1983). Tal como explica Ana Amado: “El documental fue el formato utilizado de modo creciente durante la década del noventa para examinar acontecimientos del pasado histórico y del presente social, hasta transformarse en uno de los principales géneros cinematográficos en la producción fílmica argentina desde el inicio de este siglo” (2009:24). Si bien la historia de Argentina correspondiente al siglo veinte estuvo atravesada recurrentemente por gobiernos militares, el tramo que va de 1976 a 1983 coincide con la dictadura más violenta que jamás haya tenido lugar en el país. Bajo el gobierno de una Junta Militar integrada por las tres armas (Ejército, Armada y Fuerza Aérea) se instaló un régimen dictatorial que violó sistemáticamente los derechos humanos. Se trató de una operación integral de represión, cuidadosamente planeada por la conducción de las tres armas, la cual suponía el secuestro, tortura, reclusión en centros clandestinos de detención, desaparición y muerte de alrededor de 30 mil personas. El terror, la censura y la violencia se volvieron moneda corriente, apoyados en la complicidad de los medios de comunicación y parte importante de la sociedad civil. Luego del fracaso en la aventura bélica de las Malvinas en 1982<sup>1</sup> –recurso nacionalista que habría sido

<sup>1</sup> La Guerra de las Malvinas fue un conflicto armado entre Argentina y el Reino Unido que tuvo lugar entre el 2 de abril y el 14 de junio de 1982. Concluyó con la derrota de Argentina y la reconquista de las islas por los ingleses. Desde el punto de vista político, la derrota en el conflicto precipitó en Argentina la caída de la Junta Militar. En el Reino Unido, la victoria en el enfrentamiento ayudó a que el gobierno conservador de Margaret Thatcher lograra la re-elección en las elecciones de 1983. Tal como apunta Marcos Novaro, como consecuencia de la guerra murieron alrededor de 700 argentinos y 300 británicos (Novaro, 2010a:188).

## *El montaje de la transición argentina*

promovido por los militares para contrarrestar una larga serie de frustraciones con sucesivos proyectos de expansión económica, política y militar (Novaro, 2010a:186) y poner en segundo plano los reclamos por la desaparición forzada de personas sostenidos por las organizaciones de derechos humanos—, el régimen militar comenzó a evidenciar claros signos de desgaste. El debilitamiento de la censura permitió ese mismo año el inicio de la preproducción de algunos documentales que volverían a intervenir en la arena pública argentina, luego de la total suspensión de la actividad documental durante los tiempos de dictadura (Sel, 2005:31). El documental posdictadura presentó características distintivas, que lo diferenciaron del cine de intervención política propio de fines de las décadas del sesenta y setenta.<sup>2</sup> Igualmente subordinado a la coyuntura política —pero lejos ya de la condición de urgencia y clandestinidad que signó las décadas anteriores—, el documental presentó una perspectiva crítica proponiendo la reflexión y la revisión del pasado reciente antes que la acción.

Pese a tratarse de un espacio de producción marginal dentro del cuadro general de la producción cinematográfica —el cual sostuvo apenas una media de dos estrenos documentales anuales entre 1983 y 1995—,<sup>3</sup> el documental argentino posdictadura funcionó

<sup>2</sup> En el marco general de los movimientos estudiantiles y de liberalización, el cine adquirió una gran visibilidad política. En lo que concierne específicamente a la Argentina, hacia fines de la década del sesenta surgieron distintos grupos de producción cinematográfica colectiva vinculados a la política, los cuales alentaron la concientización, participación y lucha mediante la exhibición clandestina de films. La noción de ‘cine acto’ sintetizó las expectativas del Grupo Cine Liberación (Fernando “Pino” Solanas, Octavio Getino y Gerardo Vallejo). Con las proyecciones clandestinas de films como *La hora de los hornos* (Fernando Solanas y Octavio Getino, 1968, Argentina) el grupo intentaba incitar al espectador a convertirse en un agente activo en la lucha peronista antiimperialista. Desde otra perspectiva, el grupo Cine de la Base (Raymundo Gleyzer, Nerio Barberis, Álvaro Melián y Jorge Denti), brazo cinematográfico del Partido Revolucionario de los Trabajadores—Ejército Revolucionario del Pueblo (PRT-ERP), intentaba movilizar a las bases a partir de la proyección clandestina de films como *Los traidores* (Raymundo Gleyzer, 1973, Argentina).

<sup>3</sup> El bajo grado de institucionalización del espacio de producción documental argentino hace que no existan cifras oficiales sobre el número de documentales

## Culturales

como un importante generador de imágenes de la transición democrática. Estos films lograron un gran impacto social y se volvieron objeto de discusión y debate. Tal como explica el teórico Paulo Antonio Paranaguá, en Argentina el éxito del film de montaje coincide con la transición democrática (Paranaguá, 2003). En dicho contexto, películas organizadas mayormente con base en metraje de archivo –tanto de orientación radical como peronista– lograron, en algunas ocasiones, una monumental afluencia de público. En un breve arco de años se estrenaron variados documentales políticos, como *La República perdida* (Miguel Pérez, 1983), *Evita, quien quiera oír que oiga* (Eduardo Mignogna, 1984), *La República perdida II* (Miguel Pérez, 1986), *El misterio Eva Perón* (Tulio Demicheli, 1987), y más tarde, *Permiso para pensar* (Eduardo Meilij, 1986-1988) y *DNI (caminar desde la memoria)* (Luis Brunati, 1989). Se trata de un grupo heterogéneo de films tanto en lo que refiere a temáticas, perspectivas de abordaje, modalidad de producción, como a su orientación política. Pero más allá de las diferencias, en líneas generales, se trata de films en los que se vuelve manifiesta la voluntad de develar tramos o versiones de la historia que no se corresponden con la “verdad oficial” que había sido sostenida hasta ese momento. Formalmente, se destaca en estos films institucionales un modo de producción hegemónico que plantea una narración regulada, la cual intentará revisar en forma moderada los acontecimientos históricos. En estos casos, la innovación formal tenderá a ser resignada en pos de fomentar un ideal de consenso apoyado en un punto de vista tolerante de enunciador (Lusnich y Kriger, 1994). Según describen Ana Laura Lusnich y Clara Kriger refiriéndose a la producción cinematográfica del decenio 1983-1993, “Las películas hacen hincapié en la nece-

---

argentinos producidos durante el periodo analizado, razón por la cual nos basamos en un listado organizado por Josefina Sartora (publicado como anexo en el libro de Josefina Sartora y Silvina Rival –eds.–, *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*, Buenos Aires, Librería, pp. 189-207). Con base en dichos datos, podemos advertir que entre 1976 y 1982 se estrenaron ocho documentales que abordan temáticas relativas a ecología, música y cultura general.

sidad de reconocer las bondades y miserias de los movimientos populares de la historia” (1994:96).

Postulado desde la perspectiva de la historia de la cultura, el presente trabajo se concentrará en el abordaje de las características generales de los films de compilación realizados durante la transición democrática, focalizando, puntualmente, en el análisis de aquellos que dan inicio a esta serie de estrenos documentales políticos: *La República perdida I* junto a su secuela *La República perdida II*, y *Evita, quien quiera oír que oiga*. Se trata de tres films –dos de ellos realizados aún en tiempos de dictadura– que impactaron en los debates políticos de la transición y que fueron alentados y/o financiados por integrantes de las dos principales fuerzas políticas hacia 1983: la Unión Cívica Radical (UCR)<sup>4</sup> y el Partido Justicialista (PJ).<sup>5</sup> Estas películas operaron como bisagra, en la medida en que resultaron un órgano de debate y reflexión en torno de un proceso en el que intervinieron activamente: la reconstrucción del espacio público argentino y la re-instauración de la vida partidaria. En función de lo recién expuesto, el abordaje propuesto para este trabajo intentará situar dichos films en contexto, buscando reponer algunas de sus características principales, y analizar –recurriendo a herramientas provenientes del análisis del discurso– su lógica fílmica. En la medida en que los documentales aludidos no han sido analizados en profundidad por otros estudios académicos, resultará necesario reconstruir algunos aspectos inherentes a sus condiciones de emergencia y circulación. Dicha reconstrucción presupondrá el trabajo sobre

<sup>4</sup> La Unión Cívica Radical (UCR) es un partido político de Argentina fundado el 26 de junio de 1891 por Leandro N. Alem. Gobernó en nueve ocasiones la república en oportunidad de las presidencias de Hipólito Yrigoyen (en dos ocasiones), Marcelo T. de Alvear, Arturo Illia, Arturo Frondizi, Raúl Alfonsín y Fernando de la Rúa.

<sup>5</sup> El Partido Justicialista (PJ) es un partido político argentino, continuador del Partido Peronista, fundado por el general Juan Domingo Perón en 1947. Tuvo como principal estandarte en sus orígenes la defensa de los trabajadores, quedando desde entonces asociado a la clase obrera y los sindicatos. Junto a la Unión Cívica Radical constituye uno de los dos partidos políticos más importantes que hubo en el país hasta finales del siglo veinte.

## *Culturales*

diferentes fuentes –cruce de entrevistas, revisión hemerográfica, rastreo y análisis de distintos documentos (como comunicados de prensa, guiones, notas de rodaje, etcétera)–. Entendemos que el análisis de estos films abre una entrada privilegiada para abordar algunos aspectos de la reconfiguración del espacio público argentino en su momento de reorganización.

Por otra parte, a partir de la transición democrática, ciertos rasgos propios de lo documental cobraron gran relevancia, potenciados por la coyuntura política. Tal como indica Ricardo Manetti, el documentalismo es una de las características de los films realizados durante el decenio 1983-1993 (1994:257). Según el entender de David William Foster, los films argentinos posteriores a 1983 resultan históricos en cualquier sentido del adjetivo, y “documentales, ya sea en sentido literal o en el sentido de la recreación documental de acontecimientos correspondientes a una época anterior, representando una importante modalidad de la cinematografía contemporánea” (Foster, 1992:12 –original en inglés, traducción propia–). En un contexto signado por el documentalismo, dos de las principales herramientas probatorias del documental –el trabajo sobre materiales de archivo y los testimonios– adquirieron un gran peso social que trasciende la producción estrictamente cinematográfica, y atraviesa discursividades de distinto orden, constituyéndose en marcas de una época. Siguiendo esa premisa, el presente trabajo intentará hacer foco en dichas dimensiones, prestando especial atención a la utilización del metraje de archivo y de los testimonios en esos documentales.

### *Reorganización de la esfera pública*

El documental argentino posdictadura –o por lo menos aquella fracción que logró gran visibilidad– interviene en un espacio público en reconfiguración. La transición democrática –entendida como proceso–<sup>6</sup> supuso la reorganización de la esfera pública

<sup>6</sup> Entendemos aquí la transición democrática como un proceso complejo que

argentina (Habermas, 1994),<sup>7</sup> luego de su total reducción durante los años de dictadura (1976-1983). Los sostenidos años de violencia y censura instalados por el terrorismo de Estado habían alterado los flujos de la vida cotidiana, instalando la cultura del miedo (O'Donnell, 1987). Durante la dictadura –señala Beatriz Sarlo–, intelectuales y sectores populares habrían permanecido casi completamente incomunicados, produciéndose una clausura en la circulación de los discursos y en la producción de contactos entre diferentes lugares de la sociedad (Sarlo, 1987:32).

Hacia 1983, la carrera preelectoral desencadenó un “entusiasmo democrático” que invadió el espacio público y cambió los sentimientos respecto de la ley y el derecho (González Bombal, 1997, citado por Smulovitz, 2010). La vía pública sirvió de escenario para actos de campaña, marchas en defensa de los derechos humanos, protestas sindicales y vecinales que congregaron a centenares de miles de personas, y millones participaron en las campañas de afiliación y las internas de los partidos (Novaro, 2010a:197). En dicho contexto de revalorización que supuso el retorno democrático, la exhibición de documentales fue utilizada como disparador del debate. La necesidad de ver y discutir sobre distintos aspectos políticos y sociales influyó en la diversificación de espacios de exhibición no tradicionales, en los que muchas veces los realizadores eran convocados para exhibir y debatir sus películas. De esta forma, el cine-debate prosperó en espacios como cineclubes, cinematecas y centros culturales;

---

se extiende en el tiempo más allá de traspasado el umbral de las elecciones democráticas. Según la teorización de Juan Carlos Portantiero, el proceso de transición democrática estaría compuesto por tres momentos: en primer lugar, la “crisis del autoritarismo”, seguida por un segundo momento de “instalación democrática”, para dar lugar por último a la “consolidación” de dicho régimen. El éxito de esta última etapa es alcanzable recién en el momento en que se logre una regulación estable de las formas de la democracia política y de la presencia de los intereses del Estado (Portantiero, 1987:262-264).

<sup>7</sup> Entendemos el concepto de *esfera pública* tal como ha sido definido por Jürgen Habermas, esto es, como un espacio en el cual las personas pueden opinar activa y libremente sobre diferentes temas sin la necesidad de que dichas personas pertenezcan al ámbito político (Habermas, 1994).

pero también en otro tipo de ámbitos alternativos, como centros barriales, obras sociales, sociedades de fomento, clubes, escuelas, universidades, bancos, institutos, etcétera.<sup>8</sup> La televisión durante el gobierno radical también se encargó de potenciar la instancia del debate, reproduciéndola en variadas escenografías y formatos (Ulanovsky, Itkin y Sirven, 2006:462).

El sorprendente triunfo radical —que consagró presidente a Raúl Alfonsín el 30 de octubre de 1983, con el 52 por ciento de los votos (marcando la primera derrota del Partido Justicialista en comicios libres)— ubicó en agenda el problema de los derechos humanos durante la última dictadura militar. Alfonsín había accedido a la presidencia con una imagen de “distancia y enfrentamiento frente al régimen militar y a su oponente electoral, basándose en la revolucionaria y, a la vez, conservadora demanda del restablecimiento del estado de derecho y del imperio de la ley (Acuña y Smulovitz, 1995:50). Tal como explica Claudia Feld, esta imagen había repercutido fuertemente en una opinión pública sensibilizada por las reiteradas denuncias sobre los crímenes cometidos por los militares,<sup>9</sup> en una coyuntura en la que las organizaciones de derechos humanos habían logrado unificar su pedido de justicia (Feld, 2002:12-13).<sup>10</sup>

<sup>8</sup> En dichas ocasiones era frecuente que los realizadores aportaran sus propios proyectores 16 mm junto con las latas de películas. La información concerniente a estas exhibiciones se desprende del cruce de entrevistas realizadas a realizadores y técnicos como Carmen Guarini, Carlos Echeverría, Laura Búa, Silvia Chanvillard, Luis Brunati, Diego Boris, entre otros.

<sup>9</sup> Sobre el gobierno de Raúl Alfonsín en materia de derechos humanos, ver Gargarella, 2010:23-40, y Novaro, 2010:41-65.

<sup>10</sup> Algunas de las primeras medidas tomadas por Alfonsín al frente del gobierno se orientaron hacia la promesa de justicia: el 13 de diciembre de 1983 (apenas comenzado su mandato) Alfonsín firmó los decretos 157 y 158, ordenando el procesamiento de las tres primeras juntas militares y de las cúpulas del ERP y de los Montoneros. A su vez, por medio del decreto 187/83 el recién electo presidente creó la Comisión Nacional sobre Desaparición de las Personas (Conadep), destinada a recabar información sobre las personas desaparecidas durante la dictadura; designó una nueva Corte Suprema, integrada con juristas de reconocido prestigio, y en 1985 creó el Consejo para la Consolidación de la Democracia, orientado a planear y debatir reformas institucionales.



*Contextualización de los films*

La República perdida

Uno de los documentales argentinos que más visibilidad ha logrado es, sin dudas, *La República perdida*, film “monumento” que aporta la carga reflexiva del examen sobre reiterados errores históricos y las posibilidades que auguraba la apertura democrática hacia 1983 para revertir el curso de la historia. Realizado aún en tiempos de dictadura,<sup>11</sup> siguiendo la iniciativa de Enrique Vanoli –figura ligada a la propaganda dentro del partido radical (*Tiempo Argentino*, 12 de octubre de 1985)–, con guión del escritor y periodista Luis Gregorich<sup>12</sup> y dirección de Miguel Pérez,<sup>13</sup> el film se estrenó el primero de septiembre, apenas pocas semanas antes de las elecciones del 30 de octubre de 1983, acompañando la campaña de Raúl Alfonsín (candidato de la Unión Cívica Radical). *La República perdida* aborda 50 años de historia argentina, partiendo del golpe que derrocó a Hipólito Yrigoyen<sup>14</sup> en 1930 para detenerse en el inicio de la

<sup>11</sup> Entrevistado por el diario *La Voz*, Enrique Vanoli explicita que la idea original del film surge inmediatamente después de la Guerra de las Malvinas con el objeto de llegar a la gente joven como parte de una reflexión sobre el pasado (*La Voz*, 29 de agosto de 1983).

<sup>12</sup> Luis Gregorich se desempeñó como secretario de Cultura durante el gobierno del presidente Raúl Alfonsín y participó como editor del *Nunca más*.

<sup>13</sup> Miguel Pérez es un compaginador argentino de gran trayectoria. Considerándose adepto al peronismo –al menos hasta mediados de la década del ochenta– (*Página/12*, 26 de julio de 2003), Pérez se mostró interesado en no convertir a *La República perdida* en un film antiperonista. Al respecto, explica: “Aclaré que si la realización sería lesiva contra el peronismo yo me retiraba del proyecto. Por suerte, con la incorporación de Luis Gregorich –en principio se había trabajado en base al material que poseíamos y se hizo una primera versión de 194 minutos de duración– no hubo problemas y pronto nos pusimos de acuerdo ya que él tenía las mismas prevenciones. Teníamos en claro que lo que no deberíamos hacer era algo antiperonista” (*La Voz*, 29 de agosto de 1983).

<sup>14</sup> Figura por demás relevante dentro del partido radical, Hipólito Yrigoyen fue dos veces presidente de Argentina (1916-1922 y 1928-1930). A su vez, fue el primer presidente de la historia argentina en ser elegido por sufragio universal masculino y secreto.

última dictadura militar, reconstruyendo los diversos golpes de Estado comprendidos en dicho trayecto. Impera en el film una impronta conciliadora que busca recuperar la potencia de los dos grandes movimientos que congregaron la voluntad popular –el yrigoyenismo (UCR) y el peronismo–, en oposición a los golpes de Estado y la oligarquía. Este factor influyó en que el film –de claro corte radical (UCR)– no haya sido recuperado por la prensa del momento como un producto panfletario,<sup>15</sup> sino más bien como un valioso documento que se animaba a abordar temas impensables hasta muy poco tiempo atrás (Getino, 2005:79). El film tuvo un gran éxito: fue exhibido por más de 15 semanas consecutivas en cines (*Crónica*, 9 de diciembre de 1983), fue visto por más de dos millones de espectadores (*Tiempo Argentino*, 12 de octubre de 1985) y fue proyectado en diversos países y festivales. Pero más allá de la gran trascendencia que alcanzó en términos comerciales y de relevancia internacional, uno de sus mayores logros es haberse instalado como un documento de educación cívica. Uno de los objetivos del film apuntaba claramente a los jóvenes, buscando intervenir en la currícula escolar.<sup>16</sup> Dicha idea encontró una gran repercusión en la prensa del periodo –extensiva a las cartas de lectores–, estimulando y aconsejando la proyección y discusión del film de Pérez en las aulas.<sup>17</sup>

<sup>15</sup> Al respecto, ver “‘La República perdida’: una explicación particular” (*Clarín*, 2 de septiembre de 1983), “Un documental político que nos obliga a la reflexión” (*La Voz*, 2 de septiembre de 1983), “La cara oculta de la república” (*Tiempo Argentino*, 29 de agosto de 1983), “Medio siglo de ordalías” (*Diario Popular*, 3 de septiembre de 1983), “El pasado que vuelve” (*La Razón*, 25 de julio de 1983) y “Desde el derrocamiento de Yrigoyen hasta la actual realidad política, documenta un film que se estrena” (*La Razón*, 31 de agosto de 1983).

<sup>16</sup> En palabras de Vanoli: “Hay una historia que no se enseña en los colegios; es la que va desde 1939 hasta el presente. Es preciso inculcarla en las nuevas generaciones, y refrescar la memoria de las mayores” (*Tiempo Argentino*, 12 de octubre de 1985).

<sup>17</sup> Al respecto, ver “Medio siglo de ordalías” (*Diario Popular*, 3 de septiembre de 1983), “Un documental político que nos obliga a la reflexión” (*La Voz*, 2 de septiembre de 1983), “El drama de medio siglo argentino” (*Clarín*, 21 de agosto de 1983) y “Carta de lectores firmada por Zaira Laura Henri” (*La Razón*, 13 de marzo de 1986).

## *El montaje de la transición argentina*

### La República perdida II

Desde una perspectiva moderada que busca cerrar las heridas abiertas por el pasado reciente, *La República perdida* optó por no abordar los años de terror vividos durante la última dictadura militar. Vanoli justifica dicha decisión explicando que “Cuando se estrenó la primera parte [de *La República perdida*] estábamos todavía en el autodenominado “proceso” y por esa razón no podíamos, o se hacía muy difícil, tocar ese tema” (*Tiempo Argentino*, 21 de diciembre de 1985). Dicho tramo pendiente fue abordado recién unos años más tarde por *La República perdida II*. La secuela del film también fue dirigida por Miguel Pérez, fue producida por Jorge Poleri y contó con textos de la reconocida compositora argentina María Elena Walsh. Esta segunda parte del film retoma la gran elipsis que había dejado la ópera prima de Pérez: luego de un breve prólogo en el que se recupera la muerte de Juan Domingo Perón,<sup>18</sup> el documental arranca con el golpe militar de 1976 para detenerse en 1983, con el triunfo de Alfonsín en las elecciones presidenciales. De este modo, son abordados aspectos como el terrorismo del Estado, las desapariciones forzadas de personas y la Guerra de las Malvinas. Tal como considera Javier Campo, este segundo film de Pérez podría ser entendido como un agente de una “memoria fundadora oficial” –en el sentido postulado por Luis Alberto Romero (Romero, 2008)–, dado que reúne todas las peculiaridades de la construcción oficial

<sup>18</sup> Juan Domingo Perón ha sido el único ciudadano elegido presidente de la Nación Argentina en tres ocasiones: la primera en 1946, la segunda en 1951 (mandato que no logró completar debido al golpe militar que lo derrocó el 21 de septiembre de 1955) y la tercera en 1973, tras largos años de proscripción y exilio. Este último periodo tampoco pudo ser completado a causa de su fallecimiento. Perón se destacó por su labor en el Departamento Nacional de Trabajo (luego elevado a la categoría de secretaría de rango ministerial), al que accedió durante la presidencia de facto del general Pedro Pablo Ramírez, y en el cual tomó numerosas medidas que favorecieron a los sectores populares.

prodemocrática apuntalada por el ideario del *Nunca más* (Campo, 2010:142).<sup>19</sup>

### Evita, quien quiera oír que oiga

Presentada por la prensa del periodo como la “contrapartida peronista de *La República perdida*” (*La Nación*, 27 de abril de 1984), el estreno de *Evita, quien quiera oír que oiga* fue previsto por los medios de comunicación para antes de las elecciones de 1983,<sup>20</sup> pero finalmente su lanzamiento se produjo el 26 de abril de 1984, varios meses más tarde, a causa de “falta de presupuesto y vientos civiles” (Mignogna, 1984).<sup>21</sup> La gestación del documental habría comenzado alrededor de dos años antes en Milán (lugar donde se encontraba exiliado Eduardo Mignogna).<sup>22</sup> En un momento de particular sensibilidad para la política (y muy cerca aún del sorpresivo triunfo radical en las elecciones), la ópera prima de Mignogna<sup>23</sup> aborda la vida de María Eva Duarte

<sup>19</sup> *Nunca más* es el nombre del informe emitido por la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (Conadep) de la Argentina.

<sup>20</sup> Al respecto, ver “Esta chica es la primera Evita del cine argentino” (s/d).

<sup>21</sup> Según explica Eduardo Mignogna, la finalización del film se demoró porque les faltaba “...material para proceder a su ampliación: como hay fragmentos en blanco y negro, filmados en 16 mm y no había material para ampliar, el trabajo se fue demorando” (*Tiempo Argentino*, 26 de abril de 1984).

<sup>22</sup> Eduardo Mignogna, reconocido hombre de letras, había incursionado en el cine en el campo de la publicidad. Mignogna es autor de la novela *La cola del cocodrilo*, por la que obtuvo en 1971 el premio organizado por la revista *Marcha*; también ganó el concurso de cuentos policiales que en 1975 organizaron, en forma conjunta, Air France y *Siete Días* –cuyo jurado lo integraban Borges, Denevi y Roa Bastos–, y en 1976 obtuvo el premio Casa de las Américas por *Cuatro casas* (s/d, 26 de abril de 1984).

<sup>23</sup> Consultado por la prensa, Eduardo Mignogna dice no ser un militante peronista –mientras que su productor Mario Álvarez sí lo es–, pero afirma que, por sobre todo, no es antiperonista. Según explica Mignogna, la película estuvo financiada estrictamente por capitales privados, sin intervención del partido, pero tampoco del Instituto Nacional de Cinematografía (INC) (*Tiempo Argentino*, 26 de abril de 1984).

## *El montaje de la transición argentina*

de Perón,<sup>24</sup> desde una perspectiva documental-argumental que combina la reconstrucción ficcional con materiales de archivo y testimonios. A partir de la ficcionalización del viaje en tren que realiza la joven de 16 años en 1935 desde Junín hasta Retiro – persiguiendo el sueño de ser actriz–, se vislumbra el rol histórico que le tocaría asumir públicamente a Eva, el cual es evocado con fotos, noticiarios de época y testimonios de allegados y de especialistas. El film toma como parte de su título el nombre de la canción *Quien quiera oír que oiga* –cuya letra fue compuesta por Mignogna y musicalizada por Litto Nebbia especialmente para este film–, la cual versa en su estribillo:

Si la historia la escriben los que ganan,  
Eso quiere decir que hay otra historia:  
La verdadera historia,  
Quien quiera oír, que oiga.

De este modo, el film promete develar la verdadera historia de Eva –a partir de datos biográficos–, y junto con ella, otros aspectos estrechamente vinculados a la historia política de Argentina: la conformación del movimiento peronista, la relación de esta controversial mujer con los sectores populares y la oligarquía. El título del film remite a todo aquello que no pudo ser dicho, incluyendo los años de proscripción del peronismo y tiempo más tarde la dictadura militar. Puestas contra el contexto de su época, *Evita, quien quiera oír que oiga* y *La República perdida* no solamente disputan distintas versiones de la historia, también presentan opuestas estrategias de identificación con las masas. Mientras que la segunda ensaya el rigor de la objetividad a través de un documental expositivo (Nichols, 1997), la primera focaliza en la emoción contenida en la pasión de Eva.

<sup>24</sup> María Eva Duarte de Perón fue la esposa de Juan Domingo Perón. Como primera dama, promovió el reconocimiento de los derechos de los trabajadores y de la mujer, entre ellos el sufragio femenino, y realizó una amplia obra social desde la Fundación Eva Perón.

## *Culturales*

### *La productividad del documental hacia la transición democrática*

#### *Discursos de sobriedad*

Más allá del evidente lugar que tuvo el cine ficcional argentino para tratar el pasado reciente, hacia la transición democrática el documental se mostró especialmente funcional para abordar ciertos procesos históricos. Este factor resulta explicable debido a ciertas características inherentes a los discursos no ficcionales. El estatuto de “discurso de sobriedad” (Nichols, 1997),<sup>25</sup> propio de los films documentales –el cual tiende a imprimirles el valor de “prueba” a este tipo de discursos–, influyó en el modo en que el público se relacionó con estas imágenes, asignándoles el carácter revelador de una verdad que se habría mantenido oculta durante la dictadura. Desde ese lugar, el ir al encuentro de estos documentales fue vivido en dicho momento como una forma más de participación democrática. La gran afluencia de público que alcanzaron algunos de estos documentales, los cuales prometen discutir con las versiones de la historia oficial sostenida hasta dicho momento, pareciera acomodarse sin dificultad a cierta idea presente en el imaginario del periodo, la cual suponía una suerte de despertar luego de la dictadura, un descubrimiento de ciertos aspectos de la historia argentina que habrían permanecido ocultos y que los errores evidenciados en el pasado reciente obligarían a reconsiderar.

El estatuto de “verdad” que le fue atribuido en muchos casos a estos films se debe a que prima en ellos lo que Carl Plantinga categoriza como “voz formal”. Siguiendo al autor, la “voz formal” poseería un ostensible saber que imparte al espectador intentando explicarle una porción del mundo que éste desconocería. De este modo, los documentales en los que predomina la voz formal no solamente sostienen que los acontecimientos que

<sup>25</sup> Bill Nichols explica que los discursos de sobriedad tienen un efecto moderador porque consideran su relación con lo real directa, inmediata y transparente (1997:32). Sobre este tema, ver el capítulo “El dominio del documental” en Nichols, 1997:31-63.

presentan ocurrieron del modo en que son representados, sino que avanzan en un tipo de representación que –junto a otros elementos textuales– constituiría una explicación de algunos aspectos del mundo real, reservándose un alto grado de autoridad epistémica. Según la descripción de Plantinga, se trataría de documentales que en general adoptan características formales y estilísticas “clásicas”, al incorporar estructuras narrativas que suelen ser simétricas, unificadas y cerradas. Al igual que los films clásicos ficcionales, este tipo de documentales tendería a plantear una pregunta –o grupo de preguntas– y establecer una clara respuesta. La voz formal suele ser omnisciente, y se asume un completo conocimiento de los aspectos relevantes abordados. Por otra parte, es frecuente que este tipo de films de no ficción se subordinen a narraciones guiadas por una voz *over* (Plantinga, 2010:107-112). Esta descripción se acerca en lo fundamental a la modalidad que Bill Nichols caracteriza como “documental expositivo”. Este tipo de documentales estaría caracterizado a partir de un relato guiado por una voz *over* (voz de dios), subordinando las imágenes como ilustración o contrapunto. En estos casos, la retórica de la argumentación del comentarista desempeña la función de dominante textual, haciendo que el texto avance al servicio de su necesidad de persuasión. El modo expositivo hace hincapié en la impresión de objetividad y de juicio bien establecido (Nichols, 1997:68), de modo tal que el montaje se vuelve en ellos una herramienta “probatoria” que acomoda las imágenes en función de la lectura interpretativa sugerida por la voz *over*. La forma narrativa que asumieron varios de los documentales estrenados durante la transición –paradigmáticamente, *La República perdida I y II*, pero también *El misterio Eva Perón* y *Permiso para pensar*– coincide con dicha modalidad.

Así también, se observa en este grupo de documentales estrenados durante la transición democrática el predominio de una modalidad enunciativa *transparente* –la cual tiende a borrar las marcas de enunciación, al presentar la argumentación como una verdad– (en oposición a una enunciación *marcada*). Tal como

explica Gustavo Aprea –recuperando las nociones desarrolladas por Christian Metz (1991)–, es frecuente que la modalidad de enunciación *transparente* constituya argumentaciones explícitas con conclusiones evidentes; mientras que la modalidad *marcada* contribuiría a ablandar los formatos de la argumentación clásica debilitando las conclusiones cerradas, cambiándolas, incluso, por interrogantes (Aprea, en prensa). Este tipo de enunciados plantearía aseveraciones fuertes que se presentan como verdades evidentes, resultando plausible de ser pensados a partir de la analogía con enunciados lingüísticos del tipo “los hechos han sido así” (Aprea, en prensa).<sup>26</sup>

Por fuera de las diferencias que separan a estos documentales de la democracia, existen algunos rasgos que resultan comunes a varios de ellos; fundamentalmente, en lo que refiere a su estructura narrativa y argumentativa. Buena parte de ellos corresponde a lo que David Bordwell y Kristin Thompson caracterizaron como “films de montaje”, esto es, documentales que sirviéndose del montaje como herramienta destacada articulan materiales que vienen dados –materiales de archivo fílmico y televisivo, entrevistas, imágenes provenientes de la prensa gráfica, fotografía fija, publicidades, etcétera– (Bordwell y Thompson, 1995, citado por Allen y Gomery, 1995:272).<sup>27</sup> Adoptaremos aquí el

<sup>26</sup> En contraposición, la enunciación *marcada* tendería a generar un efecto opuesto, y limitando la validez de su aseveración construiría un equivalente a “Así recuerdo los hechos” (Aprea, en prensa). Mientras que la modalidad *transparente* pareciera atravesar buena parte de los documentales políticos estrenados en salas con el retorno democrático, la modalidad *marcada* pareciera diversificar sus formas a partir de la segunda mitad de la década del noventa, con el auge del documental de memoria en Argentina.

<sup>27</sup> Esta definición se desprende de la categorización que David Bordwell y Kristin Thompson realizan de los distintos films en función del grado de control que el realizador tiene sobre los materiales con los que trabaja. Siguiendo este criterio, el documental (y en particular el documental de montaje) se ubicarían en los últimos niveles, en tanto que el grado de control que el director está en condiciones de ejercer tiende a ser menor (dado que no trabaja con un guión, no siempre tiene control sobre la iluminación, ni sobre la forma en que se desencadenarán los sucesos frente a la cámara). De acuerdo con este planteo, 1) el primer nivel incluiría el control antes, durante y después de la filmación,



## *El montaje de la transición argentina*

término “film de compilación” (Leyda, 1971; Sjöberg, 2001) para referirnos a estos documentales en la medida en que nos permite diferenciarlos del modelo soviético de los años veinte (Weinrichter, 2005:46).

### *El archivo y el testimonio*

Más allá del vínculo constitutivo que el testimonio guarda con el documental; el contexto de la transición le imprimió ciertos matices a su utilización. Los estudios sobre memoria han dejado claro el “potencial expresivo, ético y político del testimonio audiovisual para promover los derechos humanos y las iniciativas de justicia transicional” (Sarkar y Walker, 2010:2, original en inglés, traducción propia). En el contexto específico de la historia argentina reciente, constatamos que el testimonio ha cumplido un importante papel en la condena del terrorismo de Estado, aportando a la reconstrucción de partes de la historia argentina, que resultarían de otro modo inaccesibles. La trascendencia del testimonio en la esfera pública se evidencia a partir de la amplia base de denuncias que dio forma al informe de la Comisión Nacional sobre Desaparición de Personas (Conadep) (Crenzel, 2008:68); el estatuto de prueba jurídica que adquirió el testimonio en el juicio a las juntas militares (Feld, 2002:39), y también en la materialidad que aportó a la organización de archivos orales y audiovisuales.

---

teniendo incidencia el director en el guión, en la posición de los sujetos filmados, en la iluminación, etcétera. Esto implica que después del rodaje el realizador da forma a lo filmado por medio del montaje (la mayoría de las películas de Hollywood entrarían en esta categoría. 2) En otros casos, el realizador puede ceder un cierto grado de control sobre la planificación de un suceso, pero mantiene su control sobre el modo de grabación de dicho evento y sobre el proceso de montaje (las películas documentales tienden a incluirse en este nivel). 3) En el último nivel se ubican aquellas instancias en las que el realizador tiene control sobre una película sólo después de que ésta haya sido rodada. Este tipo de películas que se basan únicamente en este recurso se denominan películas de montaje (Bordwell y Thompson, 1995, citado por Allen y Gomery, 1995:272).

A los fines de esta investigación, entendemos el testimonio del modo en que ha sido definido por Paul Ricoeur, esto es, como “un relato autobiográficamente certificado de un acontecimiento pasado, se realice este relato en circunstancias formales o informales” (2004:210). Tal como explica Aprea, el testimonio se sostiene en una interacción *escenificada* ya que se constituye como tal únicamente si participa de alguna manera de la esfera pública. Conviene separar aquí las nociones de *testimonio* y *entrevista*. Según explica Aprea (2008), la diferencia pasa por el rol que se le atribuye al entrevistado y al testimoniante. A diferencia del entrevistado, que es interrogado en función de sus conocimientos sobre un tema (en calidad de experto o de testigo) sin que se enfatice su subjetividad, el testimoniante justifica su presencia en función de la transmisión de una experiencia en la que participó como protagonista u observador privilegiado. En la medida en que evoca aspectos personales, hay en él una voluntad que de ningún modo podría ser forzada.

Si bien el metraje de archivo y el testimonio cumplen un rol primordial como elementos probatorios en el documental de compilación, la función atribuida a cada uno de ellos por lo común es divergente. Mientras que el metraje de archivo con frecuencia es asociado a un grado mayor de objetividad –cumpliendo la función de verificar los hechos referidos–, el testimonio –mediado por la mirada de testigos– valoriza las sensaciones y emociones que se producen en torno a los sucesos que se están mostrando (Aprea, en prensa). De esa forma, según abunden los primeros o los segundos, tenderá el documental a asociarse a una noción de objetividad (en el primer caso) o a una búsqueda subjetiva emocional (en el segundo). Pero más allá de la tensión entre la subjetividad del testimonio y la pretendida objetividad del material documental de archivo, el contexto de la transición ayudó a reforzar el potencial probatorio del testimonio en la medida en que éste da cuenta de ciertos aspectos de la historia reciente sobre los cuales no existen otros registros documentales. Tal como explica la teórica y documentalista Carmen Guarini:

## *El montaje de la transición argentina*

En Argentina, superados los años de la transición democrática postdictadura, los medios de comunicación en general y la producción audiovisual de realizadores independientes en particular, fueron propiciando un auge de los testimonios de los sobrevivientes y víctimas del terrorismo de estado (1975-1983) y fueron, ante la destrucción de archivos de la época, un elemento imprescindible para conocer y estructurar esa parte de nuestra historia (2009:78).

Es a la luz de esta serie de factores que también conviene analizar el éxito que han logrado algunos documentales de compilación correspondientes a la transición democrática. Luego del saqueo y destrucción de archivos durante la última dictadura militar, la reconstrucción de versiones de la historia nacional con materiales de archivo le imprimía un sentimiento liberador a este tipo de films. En ese sentido, estos documentales desandaron la tarea destructiva que realizó la dictadura, organizando un esfuerzo de relocalización de los materiales que sobrevivieron a la destrucción, y esto, en un país que nunca tuvo una fuerte política de resguardo de los archivos.

Pero más allá del potencial revelador que contienen los materiales de archivo –por evidenciar la función de “registrar, mostrar, preservar” señalada por Michael Renov (1993)–, existe en ellos un cierto nivel de ambigüedad. Tal como expone Guarini: “El material de archivo en un film es parte de un conjunto de registros que ha tenido no sólo un origen diverso (...), sino que apuntan también a audiencias diversas (pueden ser realizados con fines industriales, políticos, educativos o familiares; noticieros cinematográficos; etc.)” (Guarini, 2009:87). Guarini coincide con François Niney al advertir que las imágenes de archivo por sí mismas no organizan ni la Historia ni la Memoria, son las preguntas que se les hace las que le conferirán finalmente sentido; es la pregunta lo que construye el objeto (Guarini, 2009; Niney, 2002). Tal como postula Niney, los archivos no son inocentes: su naturaleza está armada y orientada. La naturaleza original de esos materiales deviene secundaria con relación a la función que estos fragmentos comienzan a ocupar en el nuevo montaje, el

## Culturales

cual pasará a asignarle un sentido nuevo, distinto de aquel por el que fueron originalmente filmados (Niney, 2002:255). De esa forma, el modo en que los materiales de archivo son interpelados conduce la mirada hacia la función ordenadora del montaje, hacia

...la manera en que ese material sea “puesto en escena”, (re)organizado, resignificado en un nuevo relato (...) Allí comienza a establecer nuevas relaciones de sentido y por lo tanto su origen puede ya no interesar tanto. Lo que importa es su nueva función. Por esto es que muchos materiales no sólo pueden decir “otra cosa” sino “lo opuesto” (Guarini, 2009:88).

### *Análisis de los films*

#### *La República de imágenes perdidas*

Analizando las imágenes documentales de la transición, podremos notar que *La República perdida* constituye un caso emblemático de utilización de archivos audiovisuales en la Argentina. El film está organizado casi exclusivamente con base en material de archivo –metraje fílmico correspondiente a noticieros de cine y televisión, publicidades, fotos, caricaturas e ilustraciones, etcétera–, sin la presencia de entrevistas ni de testimonios. El exhaustivo trabajo de reconstrucción, que abarca un arco temporal de 50 años, contribuyó a organizar un repertorio de imágenes de archivo históricas que tuvo una gran productividad y reutilización en otros medios. En ese sentido, el modo en que *La República perdida* fue consumida, evocada y citada, incita a pensarla como una suerte de filtro histórico: luego de 1983, los noticieros y programas televisivos conmemorativos de algún acontecimiento histórico recuperan las imágenes del film recurrentemente. Por mucho tiempo, el recorte propuesto por *La República perdida* respecto de un material de archivo más amplio ha sido reproducido en forma dominante, dejando por fuera otras series posibles de imágenes que hoy habrían

## *El montaje de la transición argentina*

quedado prácticamente en el olvido.<sup>28</sup> En ese sentido, no sería desatinado atribuirle a *La República perdida* un importante lugar de mediación en lo que hace a la construcción de la memoria histórica argentina.

El documental comienza, incluso, con una reflexión respecto del estado en el que se encuentran los archivos en Argentina. En el epígrafe que da inicio al film puede leerse:

La Argentina se está convirtiendo en un país sin memoria. La destrucción de documentos y archivos continúa consumándose, a veces por motivos políticos, a veces por simple desidia y abandono. Esta película quiere contribuir a la recuperación de nuestro pasado y de nuestra historia.

Ante el saqueo y destrucción de materiales, el trabajo de rastillaje y búsqueda de metraje de archivo que llevó adelante el documental resulta fundamental. Para la realización del film el equipo de producción trabajó en Argentina y Estados Unidos y procesó miles de metros de material documental tomados del Archivo Gráfico de la Nación, noticieros de televisión, noticieros de Lowe y del Archivo Gráfico de Washington, además de fotografías suministradas por el Museo de la Ciudad, y caricaturas extraídas de *Caras y Caretas* o realizadas por Landrú, Hermenegildo Sabat y otros (*Tiempo Argentino*, 29 de agosto de 1983; “Convicción”, 25 de agosto de 1983). Por otra parte, los variados materiales con los que trabaja el film corresponden a formatos y tecnologías de captación diferentes, y responden a heterogéneos estados de conservación.

*La República perdida* constituye, dentro del marco local, el paradigma del documental expositivo. Una voz *over* organiza la cerrada argumentación que guía los 146 minutos que dura

<sup>28</sup> Recién 20 años más tarde del surgimiento de *La República perdida*, pudieron ser recuperadas por medio de la restauración copias de películas que amplían y diversifican las imágenes ilustrativas de momentos clave de la historia argentina, como *Mayo del 1969: los caminos de la liberación* (Grupo de realizadores de Mayo, 1969) o *La marcha sobre Ezeiza* (Carlos Nine, 1973).

## Culturales

el film, imponiendo un buscado efecto de objetividad. En lo fundamental, las imágenes de archivo cumplen en el film una eminente función ilustrativa al brindar forma visual al comentario oral. Pero más allá de lo conservador del formato, hay ciertos aspectos disruptivos en el film que se relacionan, precisamente, con la grandilocuente utilización de metraje de archivo en un momento muy particular, bisagra entre dictadura y democracia. La ubicación del film en función de esta coyuntura es explicada del siguiente modo por el documentalista Andrés Di Tella:

Por algún motivo, los militares consideraban que todo archivo era peligroso, y ese material, de *La República perdida*, se había mantenido hasta ese momento oculto, censurado. La República perdida era también esa República de imágenes que habían sido censuradas... La película era muy convencional, por otra parte, y cualquiera que la vea hoy difícilmente va a entender la dimensión del impacto (Firbas y Monteiro, 2006:73).

Al igual que *Evita, quien quiera oír que oiga*, el film fue realizado todavía en tiempos de dictadura, con el riesgo que implicaba por aquel entonces trabajar con materiales de archivo, puesto que –como expone Eduardo Mignogna, director de *Evita, quien quiera oír que oiga*– en esa época “...no se le podía explicar a nadie que [la investigación] era para hacer una película” (s/d, 26 de abril de 1984). En dicho contexto, incluso la forma más convencional de documental implicaba cierto desafío al orden establecido.

### *Una república sin imágenes*

*La República perdida II* asume el desafío que había dejado pendiente la ópera prima de Miguel Pérez: hablar del periodo 1976-1983, sin duda uno de los más dolorosos de la historia argentina. Pero esta vez la férrea objetividad y la cerrada certeza que caracterizaron al primer film darán lugar a un relato un tanto más abierto. La límpida locución que caracterizó a *La*

## *El montaje de la transición argentina*

*República perdida* se desdobra en esta segunda versión en las voces femenina y masculina de Rita Cortese y Aldo Barbero, aportando matices y expresividad a una posición de enunciación que no por ello se convierte en polifónica. Los textos, a cargo de María Elena Walsh, buscaron humanizar la narración. Según explica Walsh, habría tratado de "...contar la historia en lenguaje sencillo y menos autorizado" (*Tiempo Argentino*, 21 de diciembre de 1985), contrarrestando en parte la búsqueda objetividad que había caracterizado al primer documental expositivo.

El film aborda un periodo difícil de reconstruir, no sólo por el dolor y las contradicciones características de un trauma que recién comenzaba a ser procesado por la sociedad, sino también por enfrentarse a serios problemas de archivo. Finalmente, el material compilado se obtuvo de Argentina Televisora Color (ATC), Canal 9 y videotapes de particulares franceses (*Tiempo Argentino*, 21 de diciembre de 1985). A pesar de los eminentes problemas para dar con la documentación y registros adecuados, el metraje de archivo nutre la mayor parte de los 140 minutos que dura el film. Pero más allá del problema de destrucción de los archivos, se plantea el inconveniente de tener que apelar muchas veces a los medios de comunicación como fuentes, en un periodo en el que su apoyo a la dictadura los habría vuelto poco confiables. Tal como explicita Vanoli refiriéndose al rastillaje que realizó el equipo de investigación, "...costó mucho porque lamentablemente hubo un gran saqueo de los archivos y en aquellos momentos no se reflejaba la realidad tal cual era" (*Tiempo Argentino*, 21 de diciembre de 1985). Sumado a esta situación, existe también el problema del accionar directo del terrorismo de Estado, sobre el cual no hay imágenes documentales: salvo escasas excepciones (como la imagen inédita que incorpora *La República perdida II* de una mujer que abre la puerta de su casa para dar paso a un allanamiento (*La Nación*, 2 de enero de 1986)), hasta el momento, no se han encontrado registros visuales de la violencia ejercida por los militares. Según explica Lior Zylberman, en ocasiones, ante la inexistencia de

cierto tipo de registro histórico –como imágenes de los campos de concentración o de la tortura–, éste es suplantado en los documentales (generalmente expositivos) por otras imágenes que pasan a cumplir una función ilustrativa aun sin estar relacionadas con los hechos a los que se hace referencia. En los casos en que se alude a campos de concentración se recurre muchas veces a “imágenes de operativos, de detenciones, pero muchas de ellas no pertenecen al periodo genocida. De este modo, a pesar de que en numerosos documentales vemos ‘operativos’ y la voz en *off* asevera y remarca sus características, muchas de las imágenes sufren una operación de ‘designificación y resignificación’, dándole a través del montaje nuevos significados, colocándose como prueba en forma incorrecta” (Zylberman, 2011).

Pero más allá de estos distintos elementos sustitutivos, en el caso de *La República perdida II*, uno de los principales recursos empleados para suplir la imposibilidad del registro son el testimonio y la entrevista. El documental organiza dos bloques compactos de testimonios de alrededor de seis minutos cada uno, ubicados el primero hacia la primera media hora y el segundo hacia el final del documental. En ellos se abordan las temáticas de la desaparición forzada de personas, los tormentos y torturas (en la voz de supervivientes) y la incertidumbre y desolación de aquellos a quienes les fueron quitados sus seres queridos. El film también incluye algunas entrevistas a agentes especializados, quienes en función de sus saberes explican aspectos relativos a la doctrina de seguridad nacional, el rol de la Escuela de las Américas, etcétera. A diferencia de los compactos bloques que componen los testimonios, las entrevistas aparecen diseminadas en distintos momentos del film (en algunos casos, entre los testimonios).

Los testimonios en *La República perdida II* sostienen series narrativas corales homogéneas: su yuxtaposición tiende a la complementación de relatos, al organizar en su conjunto una historia común compuesta por múltiples perspectivas individuales. El hecho de que el film no presente a los testificantes por



sus nombres, habilita la universalización de los dichos con la generalización de estos relatos entre miles de personas que se identifican con la misma experiencia (Zylberman, 2011). Más allá del predominio del trabajo sobre materiales de archivo en el film, estos dos breves bloques de testimonios resultan contundentes pues marcan un quiebre en el desarrollo del documental. La puesta en marcha del dispositivo testimonial pareciera, de hecho, poner en suspenso la lógica predominante en el resto del film: las voces *over* omniscientes desaparecen y la dinámica de intervención sobre las imágenes se vuelve más moderada. A diferencia de las entrevistas a especialistas –en las que la voz *over* del entrevistado es ilustrada por mapas, fotografías, infografías, etcétera–, en los testimonios de los familiares de desaparecidos o de sobrevivientes de los campos de exterminio la banda de audio sincroniza siempre con sus rostros. No se aparta de sus miradas, ni del registro obtenido en sus propios hogares (evidenciando la diversidad de realidades y condiciones socioeconómicas que caracterizan a las familias de las víctimas). Las fotografías fijas de las personas desaparecidas a las que se alude son intercaladas solamente en las pausas de la oralidad de los testificantes, o como separadores entre un testimonio y otro. El film se muestra respetuoso y cauto, buscando intervenir lo menos posible en ellos (más allá de las necesarias elipsis temporales y de los notorios acercamientos de zoom). Esta limpieza en el abordaje del testimonio abre un espacio para que las víctimas puedan expresarse sin interferencias –contrarrestando el gesto de violencia y censura de un pasado no del todo despegado del presente del film–. Pero al mismo tiempo la no intervención en su discurso permite aflorar toda la subjetividad del testimonio; y esto, paradójicamente, refuerza su carácter objetivo. Lejos de resultar un elemento ilustrativo (como muchas de las imágenes que integran el film), el testimonio se convierte en documento de una experiencia subjetiva generalizable a gran parte de la sociedad, y es ahí donde radica su carácter documental.

## Culturales

### *El testimonio sobre Eva*

A diferencia de otros films mencionados, *Evita, quien quiera oír que oiga* no constituye un film expositivo. El documental carece de una narración *over* organizadora, pues es la voz de los entrevistados la que lleva adelante la narración. A pesar de las muchas voces que lo componen, el relato resulta unificado, primando en él la búsqueda de emoción antes que la de objetividad. De esta forma, la película utiliza herramientas probatorias propias del documental –no para impartir conocimiento con rigurosidad epistémica, sino para conmover–. Esta perspectiva documental-argumental tiende a reforzar el mito de Eva Perón en un momento de crisis institucional dentro del peronismo (luego de la derrota electoral del Partido Justicialista).

Aun a pesar del claro predominio de la entrevista por sobre el material de archivo; el metraje documental influyó en forma determinante en la organización y planificación inicial del film. Tal como explica Eduardo Mignogna, ante el ofrecimiento de Mario Álvarez de escribir un guión cinematográfico sobre la vida de Eva, él no se habría mostrado interesado inicialmente y como contrapropuesta le habría manifestado al productor su intención de realizar un film sobre Juan Domingo Perón (s/d, 26 de abril de 1984).<sup>29</sup> La investigación histórica y el rastillaje de materiales de archivo –para la cual Mario Álvarez había adquirido registros del *Noticiero Panamericano* de manos de su dueño, Adolfo Rossi (*La Razón*, 27 de abril de 1984)– habrían contribuido a reorientar el proyecto del film. Mignogna narra que Álvarez le habría dicho: “ ‘No conseguí Perón, pero sí conseguí el *Noticiero Panamericano*, donde hay mucha Evita. Después resultó que no había mucha Evita. En el film hay nueve minutos de material de archivo. Ésta fue una de las trabas grandes al comenzar a

<sup>29</sup> Eduardo Mignogna narra los hechos del siguiente modo: “Le dije a Mario que, sin embargo, me gustaría hacer un film que se llamase ‘Mi coronel’, una película que terminase en el 45 y que contase la cara oculta del coronel Perón, para terminar con él asomando al balcón y después de eso poner una necrofilica: ‘Gobernó a los argentinos entre tal y tal año, se exilió, volvió y murió’ ” (s/d, 26 de abril de 1984).

trabajar, porque yo estaba dispuesto a ver una buena cantidad de material sobre Eva Perón, que nunca encontré” (s/d, 26 de abril de 1984).<sup>30</sup> A pesar de la baja proporción en que aparece el metraje de archivo en la totalidad del film, estos fragmentos resultan determinantes pues contribuyen a sostener un efecto de verdad que de otra forma sería muy difícil de lograr.

La carencia de imágenes de archivo como insumo del film fue resuelta mediante otros recursos fundamentales: la ficcionalización –principalmente la juventud de Eva, momento sobre el cual casi no existen registros de ningún tipo–, entrevistas y en menor medida testimonios. Las entrevistas, en algunos casos, fueron difíciles de obtener. En tanto el film fue rodado en plena carrera preeleccionaria –cuando no se preveía aún el triunfo radical–, al menos 20 personas se habrían negado a opinar sobre una figura tan controversial (*Tiempo Argentino*, 26 de abril de 1984). Las entrevistas y testimonios (que suman en total casi 30) duran alrededor de cinco minutos –en algunos casos aparecen desdoblados– y corresponden a personas que conocieron a Eva en su infancia y juventud (maestras, compañeras de colegio), voces autorizadas de especialistas (historiadores, psicólogos, sociólogos, escritores, etcétera) y distintos actores sociales (gremialistas, testigos históricos, etcétera) cuya vida estuvo cruzada en algún momento con la de Eva Perón.

Las entrevistas fueron filmadas en los hogares de los entrevistados (*Tiempo Argentino*, 26 de abril de 1984). Su utilización en el marco del film tuvo influencia en él de distintas maneras. La planificación del documental recurre indistintamente a imágenes recreadas ficcionalmente y a metraje de archivo para ilustrar las voces *over* de los entrevistados. De igual modo, la voz *over* correspondiente a discursos públicos de Eva es acompañada en algunos casos por material de archivo y en otros por recreaciones

<sup>30</sup> Las palabras de César D’Angiolillo –compaginador del film– refuerzan esta versión, al especificar que durante la filmación esperaban la llegada de material de archivo proveniente de Estados Unidos, que finalmente nunca arribó (entrevista concedida el 24 de agosto de 2011).

## *Culturales*

ficcionales. Esta intercambiabilidad de documentos históricos y material ficcional (que muchas veces simula las características formales del material de archivo, al estilo *fake*) con frecuencia licúa la finalidad probatoria tanto de las entrevistas (que entran en diálogo permanente con imágenes que no estaban previstas por las personas que se prestaron a hablar) como del metraje de archivo. A partir de este recurso, el film pareciera hacer explícita su falta de interés en diferenciar la figura mítica de la realidad documentada de Eva. Desde la perspectiva que ofrece, resulta tan verdadera una como la otra.

La excepción a este recurso la constituyen los relatos adversos a la figura de Eva Perón o aquellos que vierten conceptos complejos. Las argumentaciones disidentes son presentadas siempre en plano –la voz y la imagen del entrevistado aparecen sincronizadas–, evitando anclar el razonamiento divergente en imágenes que puedan desvirtuar su argumentación. Sin embargo, el tono homogéneo que caracteriza al discurso de los entrevistados en general neutraliza la crítica presente en algunos de ellos. Tal como notan Ana Laura Lusnich y Clara Kriger, la selección y ordenamiento de las entrevistas y testimonios ayuda a descalificar las voces contrarias a la figura de Eva: a modo de ejemplo, las duras palabras que le dirige el doctor Arnaldo Rascovsky quedan totalmente invalidadas ya que están insertas

...entre el testimonio de Ernesto Sábato, que legitima con su palabra reconocida la acción de justicia social instaurada por el movimiento peronista, y el de José María Castiñeira de Dios, quien trabajó con Eva Perón y relata una anécdota que pone de relieve su capacidad de afecto con la gente que iba a verla en busca de ayuda (Lusnich y Kriger, 1994:95).

### *Algunas reflexiones finales*

Luego de un recorrido por algunos de los principales documentales de compilación realizados hacia el inicio del proceso de

transición democrático argentino, interesa destacar el modo en que estas imágenes nos hablan del mundo histórico. Tal como nota Michael Chanan, formas discursivas como noticiarios, documentales sobre información pública y propaganda, no sólo nos brindan una impresión sobre determinados eventos, sino que también nos aportan una reveladora interpretación de dicho suceso, lo cual resulta un documento histórico en sí mismo. Todo film es documento de sí mismo y está inevitablemente inscrito en sus propias condiciones y circunstancias de producción. Es por ello que –argumenta Chanan– el metraje histórico a veces nos dice más sobre el pasado del cine y su respectiva forma de ver que sobre los eventos que representa (Chanan, 2007:256-257).

En términos generales, el fenómeno de estrenos de documentales de compilación hacia la transición democrática posiblemente responda a la tipología que Antonio Weinrichter cataloga como “final de época” (2009:65-66) para hacer referencia a aquellos documentales de compilación que operan en el cierre de un proceso de guerra o de una dictadura, o, como en el caso argentino, de ambas. En la Argentina, el fin de la Guerra de las Malvinas, el resquebrajamiento del régimen dictatorial –principalmente el margen abierto para la revisión histórica y la denuncia–, junto con la agenda electoral, organizan el mapa de producción de estos largometrajes documentales. En dicho contexto, los films de compilación nos hablan de cómo se fue formando una agenda de temas históricos por discutir, precisamente en el momento en que la esfera pública atravesaba un proceso de reorganización.

En el caso de los films analizados, la primacía de la operatoria del montaje no implica solamente una elección estética, sino que evidencia también un posicionamiento político, el cual se apoya predominantemente en la argumentación y la persuasión. La incertidumbre que marcó la coyuntura de la transición democrática volvió especialmente fértil el carácter probatorio del documental. En ese sentido, no resulta extraña la productividad del discurso argumentativo, tendiente a ensayar lecturas y reordenamientos de una historia que se presentaba, por aquel entonces confusa

y accidentada (Casale, 2011). En dicho contexto, el efecto de racionalidad y certidumbre aportado por la modalidad expositiva demostró una alta eficacia. Fundamentalmente, la promesa de esclarecer y descubrir entramados históricos –común a todos los documentales relevados– se explica si observamos que varios documentales se estrenaron o iniciaron su proceso de producción antes, incluso, que tuviera lugar una de las instancias públicas de develación más significativas: el juicio a las juntas militares en el año 1985.<sup>31</sup> Tal como explica Claudia Feld, este evento tuvo una función reveladora cuando evidenció lo que hasta entonces había sido secreto, ya que la mentira y el encubrimiento en el ámbito público habían completado la modalidad represiva de la desaparición forzada de personas (Feld, 2002:60; Feld, 2009:77-78). En dicho marco, los documentales de compilación se encargaron de imprimir en esta revisión del pasado una sensación de orden.

En lo que refiere específicamente al uso de materiales de archivo, notamos que casi siempre los documentales se apoyaron en una plena confianza en las imágenes como fuentes indiscutibles de la historia. La utilización de estos materiales corresponde, en este caso, a una época en la que ni el documental argentino ni los estudios sobre documentales, y mucho menos el público, pusieron en discusión el estatuto de estas imágenes de archivo, así como tampoco el de los testimonios. Los documentales de compilación asumieron durante la transición democrática la utilización del metraje de archivo de la forma más “tradicional”, al conservar rasgos didácticos: el comentario expositivo, la literalidad del contenido de la imagen histórica, recursos que tenderán a ser dejados de lado por la “compilación moderna”, interesada en “dejar hablar al material por sí mismo” (Weinrichter, 2009:79-80).

<sup>31</sup> En un proceso judicial que convocó a alrededor de 830 testigos, requirió más de 500 horas de audiencias y acumuló casi tres toneladas de expedientes, se establecieron los detalles de un crimen descomunal: la desaparición forzada de personas. El juicio probó que el régimen militar las había secuestrado, torturado y recluso en prisiones clandestinas; luego las había asesinado y ocultado sus cuerpos (Feld, 2002:1).

## *El montaje de la transición argentina*

*La República perdida* –paradigma del film expositivo en Argentina– logró un éxito de público poco habitual para un documental de dichas características, explicable, en gran medida, por la forma en que supo interpretar los dramas e interrogantes de su tiempo, organizando respuestas para preguntas que no habían sido aún debidamente formuladas por la sociedad. Inevitablemente, su búsqueda transparencia y objetividad contribuyeron a generar un canon que luego será discutido o reafirmado constantemente por films posteriores. Como contrapartida, *Evita, quien quiera oír que oiga* se mostró menos interesada en instalar una verdad que en *re-aggiornar* el mito de Eva –y junto con ella el del peronismo– en una nueva etapa. Lejos de proponer certezas, el film de Mignogna vuelve a reubicar en escena las contradicciones del peronismo en un escenario completamente cambiado. En él el recurso de las entrevistas y los testimonios componen una voz colectiva que logra humanizar la figura de Eva, a quien interroga desde una perspectiva histórica en la que el peronismo ha entrado en crisis.

Apelando a estrategias diversas, estos films se relacionaron de divergente modo con las masas. Si en el caso de *Evita, quien quiera oír que oiga* es la voz de los muchos –con el recurso a la entrevista y el testimonio– la que logra evocar la figura de Eva, en las dos versiones de *La República perdida* es el peso de la imagen de archivo el que logra imponer una racionalidad al pasado y abrir una perspectiva al porvenir. De esta manera, las bases del saber epistémico presentes en estas perspectivas documentales son puestas a disposición de nuevos mitos: en un caso, con base en la polémica figura de Eva (y, sintetizada en ella, el pueblo); en el otro, a partir de la colectiva imagen de las masas (reproducida reiteradamente a lo largo del film bajo variadas épocas y signos políticos opuestos), cuya voluntad –tal como es presentada por el documental– ha sido reiteradamente objeto de traición y de engaño. Más allá de la eficacia de una u otra estrategia, queda claro que una mirada ordenadora del pasado se vuelve necesaria cuando se trata de construir un porvenir.

Bibliografía

- ACUÑA, CARLOS, Y CATALINA SMULOVITZ, “Militares en la transición argentina. Del gobierno a la subordinación constitucional”, en Carlos Acuña, Inés González Bombal, Elizabeth Jelin, Oscar Landi, Luis Alberto Quevedo, Catalina Smulovitz y Adriana Vacchieri, *Juicios, castigos y memorias. Derechos humanos y justicia en la política argentina*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1995.
- ALLEN, ROBERT C., Y DOUGLAS GOMERY, “Reintegración de la historia del cine”, en *Teoría y práctica de la historia del cine*, pp. 269-302, Paidós, Barcelona, 1995.
- AMADO, ANA, “Primera parte. Política y estética: las mutaciones de un vínculo”, en *La imagen justa: cine argentino y política (1980-2007)*, pp. 21-53, Colihue, Buenos Aires, 2009.
- APREA, GUSTAVO, “El lugar de los testimonios en los documentales argentinos contemporáneos”, en actas electrónicas del V Congreso Nacional sobre Problemáticas Sociales Contemporáneas, Santa Fe, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral, 2008.
- (en prensa), “Los usos de los testimonios en los documentales audiovisuales argentinos que reconstruyen el pasado reciente”, en Gustavo Aprea (comp.), *Filmar la memoria. Los documentales audiovisuales y la re-construcción del pasado*, Departamento de Publicaciones de la Universidad Nacional de General Sarmiento, Los Polvorines.
- BORDWELL, DAVID, Y KRISTIN THOMPSON, *El arte cinematográfico. Una introducción*, Paidós, Buenos Aires, 1995 (citado por Robert Allen y Douglas Gomery, “Reintegración de la historia del cine”, en *Teoría y práctica de la historia del cine*, pp. 269-302, Paidós, Barcelona, 1995).
- CAMPO, JAVIER, “‘La historia fue así’. Disputas por la legitimidad histórica en el cine documental argentino de los años 80”, en Marina Moguillansky, Andrea Molfetta y Miguel Santagada (coords.), *Teorías y prácticas audiovisuales. Actas del pri-*



*mer Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, pp. 139-146, Teseo, Buenos Aires, 2010.

CASALE, MARTA, “El cine en la postdictadura: los documentales histórico-políticos durante el primer gobierno democrático”, en Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (eds.), *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*, pp. 356-385, Nueva Librería, Buenos Aires, 2011.

CHANAN, MICHAEL, *The Politics of Documentary*, British Film Institute, Londres, 2007.

*Clarín*, “El drama de medio siglo argentino”, 21 de agosto de 1983.

—, “‘La República perdida’: una explicación particular”, 2 de septiembre de 1983.

*Convicción*, “‘La República perdida’, un film político que intenta recuperarla”, 25 de agosto de 1983.

CRENZEL, EMILIO, *La historia política del Nunca Más. La memoria de las desapariciones en la Argentina*, Siglo XXI Editores Argentina, Buenos Aires, 2008.

*Crónica*, “‘La República perdida’ se exhibe en varios festivales”, 9 de diciembre de 1983.

*Diario Popular*, “Medio siglo de ordalías”, 3 de septiembre de 1983.

ESPAÑA, CLAUDIO, “‘La República perdida II’ es un documento con mucha inmediatez”, *La Nación*, 2 de enero de 1986.

FELD, CLAUDIA, *Del estrado a la pantalla. Las imágenes del juicio a los ex comandantes en Argentina*, Siglo Veintiuno Editores, Madrid, 2002.

—, “‘Aquellos ojos que contemplaron el límite’: la puesta en escena televisiva de testimonios sobre la desaparición”, en Claudia Feld y Jessica Stites Mor (comps.), *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, pp. 77-109, Buenos Aires, Paidós, 2009.

FIRBAS, PAUL, Y PEDRO MEIRA MONTEIRO, “Conversación en Princeton”, en Paul Firbas y Pedro Meira Monteiro (comps.), *Andrés Di Tella: Cine documental y archivo personal: Conversación*

## Culturales

- en *Princeton*, pp. 17-104, Siglo XXI Editora Iberoamericana, Buenos Aires, 2006 (Universidad de Princeton, Princeton, 2006).
- FOSTER, DAVID WILLIAM, "Introduction", en *Contemporary Argentine Cinema*, pp. 1-13, University of Missouri Press, Missouri/Londres, 1992.
- GARGARELLA, ROBERTO, "Democracia y derechos humanos en los años de Raúl Alfonsín", en Roberto Gargarella, María Victoria Murillo y Mario Pecheny (comps.), *Discutir Alfonsín*, pp. 23-40, Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires, 2010.
- GETINO, OCTAVIO, "'Cine en democracia' (1983-1989)", en *Cine Argentino. Entre lo posible y lo deseable*, pp. 81-108, Ciccus, Buenos Aires, 2005.
- GONZÁLEZ BOMBAL, MARÍA INÉS, "1983: El entusiasmo democrático", *Ágora*, núm. 7, 1997. Citado por Carolina Smulovitz, "Prefacio. La ilusión del momento fundante", en Roberto Gargarella, María Victoria Murillo y Mario Pecheny (comps.), *Discutir Alfonsín*, pp. 9-11, Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires, 2010.
- GUARINI, CARMEN, "Memorias y archivos en el documental social argentino", en *Giróscopo. Revista Audiovisual y de Otros Lenguajes*, año 1, núm. 1, pp. 77-92, Cátedra Libre María Luisa Bemberg, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina, 2009.
- HABERMAS, JÜRGEN, *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*, Gustavo Gili, Barcelona, 1994.
- La Nación*, "Un documental romántico sobre la vida y la imagen de Eva Perón", 27 de abril de 1984.
- La Razón*, "El pasado que vuelve", 25 de julio de 1983.
- , "Desde el derrocamiento de Yrigoyen hasta la actual realidad política, documenta un film que se estrena", 31 de agosto de 1983.
- , "Vale la pena ver, oír y reflexionar", 27 de abril de 1984.

*El montaje de la transición argentina*

- La Razón*, “Carta de lectores firmada por Zaira Laura Henri”, 13 de marzo de 1986.
- La Voz*, “En la búsqueda de un camino para la democracia”, 29 de agosto de 1983.
- , “Un documental político que nos obliga a la reflexión”, 2 de septiembre de 1983.
- LEYDA, JAY, *Films Beget Films. A Study of the Compilation Film*, Hill and Wang, Nueva York, 1971.
- LUSNICH, ANA LAURA, Y CLARA KRIGER, “El cine y la historia”, en Claudio España (comp.), *Cine argentino en democracia, 1983-1993*, pp. 83-103, Fondo de las Artes, Buenos Aires, 1994.
- MANETTI, RICARDO, “Cine testimonial”, en Claudio España (comp.), *Cine argentino en democracia, 1983-1993*, pp. 257-271, Fondo de las Artes, Buenos Aires, 1994.
- METZ, CHRISTIAN, *L' énonciation impersonnelle ou le site du film*, Méridien Klincksieck, París, 1991.
- MIGNOGNA, EDUARDO, “Nota preliminar”, en *Evita, quien quiera oír que oiga*, Legasa, Buenos Aires, 1994.
- , “Conversación con Jorge Abel Martín”, en *Tiempo Argentino*, 26 de abril de 1984.
- NICHOLS, BILL, “Prefacio” y “El dominio del documental”, en *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, pp. 13-21 y 31-63, Paidós, Buenos Aires, 1997.
- NINEY, FRANÇOIS, “Les archives”, en *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, pp. 253-271, Bruselas, De Boeck, 2002.
- NOVARO, MARCOS, “Formación, desarrollo y declive del consenso alfonsinista sobre derechos humanos”, en Roberto Gargarella, María Victoria Murillo y Mario Pecheny (comps.), *Discutir Alfonsín*, pp. 41- 65, Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires, 2010.
- , “1979-1983: Némesis y transición” y “La conquista de la democracia y el agravamiento de la crisis”, en *Historia de la Argentina 1955-2010*, pp. 167-193 y 195-223, Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires, 2010a.

## Culturales

- O'DONNELL, GUILLERMO, "Democracia en la Argentina: micro y macro", en Oscar Oszlak (comp.), *"Proceso", crisis y transición democrática /1*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1987.
- Página/12*, "Me interesa mostrar una visión argentina de Evita, no fanática". Entrevista a Miguel Pérez por Mario Blejman, sección televisión, 26 de julio de 2003.
- Paranaguá, Paulo Antonio, "Orígenes, evolución y problemas", en Paulo Antonio Paranaguá (ed.), *Cine documental en América Latina*, pp. 13-78, Cátedra, Madrid, 2003.
- PLANTINGA, CARL R., "Voice and Authority", en *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, pp. 101-119, Chapbook Press, Michigan, 2010.
- PORTANTIERO, JUAN CARLOS, "La transición entre la confrontación y el acuerdo", en José Nun y Juan Carlos Portantiero (comps.), *Ensayos sobre la transición democrática en la Argentina*, pp. 257-293, Puntosur, Buenos Aires, 1987.
- RENOV, MICHAEL, "Toward a Poetics of Documentary", en *Theorizing Documentary*, pp. 12-36, Routledge, Londres, 1993.
- RICOEUR, PAUL, *La memoria, la historia y el olvido*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2004.
- ROMERO, LUIS ALBERTO, "Memoria de El Proceso y problemas de la democracia", *Lucha Armada*, núm. 10, Buenos Aires, 2008 (citado por Javier Campo, " 'La historia fue así'. Disputas por la legitimidad histórica en el cine documental argentino de los años 80'", en Marina Moguillansky, Andrea Molfetta y Miguel Santagada (coord.), *Teorías y prácticas audiovisuales. Actas del primer Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, pp. 139-146, Teseo, Buenos Aires, 2010.
- SARKAR, BHASKAR, Y JANET WALKER, "Introduction. Moving Testimonies", en Sarkar Bhaskar y Janet Walker (eds.), *Documentary Testimonies. Global Archives of Suffering*, Routledge, pp. 1-34, Nueva York, 2010.

*El montaje de la transición argentina*

- SARLO, BEATRIZ, “La función de la literatura en un proceso de construcción de sentidos”, en *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, pp. 31-59, Alianza Editorial/Institute for the Study of Ideologies & Literature-University of Minnesota, Buenos Aires, 1987.
- SARTORA, JOSEFINA, “Listado de documentales de producción argentina (1932-2006)”, en Josefina Sartora y Silvina Rival (comp.), *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*, pp. 189-204, Librería, Buenos Aires, 2007.
- S/D, “Esta chica es la primera Evita del cine argentino”.
- S/D, “Eduardo Mignogna: no es peronista, y filmó la vida de Eva Duarte”, 26 de abril de 1984.
- SEL, SUSANA, “Repensando el documental social. Etnografía y praxis en la Argentina de los últimos 20 años”, en Susana Sel (comp.), *Imágenes y medios en la investigación social. Una mirada latinoamericana*, Facultad de Filosofía y Letras-Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2005.
- SJÖBERG, PATRIK, *The World in Pieces. A Study of Compilation Film*, Aura Förlag, Estocolmo, 2001.
- Tiempo Argentino*, “La cara oculta de la República”, 29 de agosto de 1983.
- , “La República perdida II”, 12 de octubre de 1985.
- , “La República perdida II. Cine catástrofe”, 21 de diciembre de 1985.
- ULANOVSKY, CARLOS, SILVIA ITKIN Y PABLO SIRVÉN, *Estamos en el aire. Historia de los medios de comunicación en la Argentina*, Emecé, Buenos Aires, 2006.
- WEINRICHTER, ANTONIO, “Jugando en los archivos de lo real. Apropiación y remontaje en el cine de no ficción”, en Casimiro Torreiro y Josetxo Cerdán (eds.), *Documental y vanguardia*, pp. 43-64, Cátedra/Festival de Málaga, Madrid, 2005.
- , *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental*, Festival Internacional de Cine Documental de Navarra, Pamplona, 2009.

*Culturales*

ZYLBERMAN, LIOR, “Estrategias narrativas de un cine postdictatorial. El genocidio en la producción cinematográfica argentina (1984-2007)”, tesis de maestría en comunicación y cultura, Facultad de Ciencias Sociales-Universidad de Buenos Aires, 2011.

Fecha de recepción: 20 de diciembre de 2011

Fecha de aceptación: 28 de febrero de 2012