

Cine marplatense: historias nacionales en miradas regionales Guerra de Malvinas y retratos de la dictadura

Miguel Antonio Monforte
UNMdP
Jimena Cecilia Trombetta
UBA
Argentina

*Hay un cierto camino entre la postal filmada
y el intento de penetrar en la personalidad de una ciudad*
Neveleff y Monforte, 2008 80.

El título de este ensayo ya perfila una primera pregunta que viene a repensar el concepto de región. De acuerdo a la postura que concibamos sobre qué es lo regional, podremos esbozar si hablar de cine marplatense se acerca o se aleja de un fenómeno local, que efectivamente al recordar las experiencias de otras regiones podemos encontrar factores comunes en las dinámicas de exhibición, difusión y en sus modos de producción. Tal característica hace que nos preguntemos: ¿lo local define lo regional? ¿En el cine lo local solo está situado en la gestión cultural del lugar? ¿Se pueden encontrar rasgos comunes de la ciudad en las temáticas y en los espacios narrados y en los modos de relatar? En este sentido, primero tenemos como tarea principal definir lo regional desde una serie de puntos de vista que le quita ese peso estático y cerrado ocupado por las definiciones que lo categorizan como un espacio netamente geográfico, para dar paso a un concepto más dinámico de acuerdo a Edmundo Heredia (1997), o tal como lo define Susana Bandieri (1995): un sistema abierto mediado por cuestiones político-económicas y culturales que se extienden por sobre lo geográfico, siendo así un “espacio móvil, dinámico y heterogéneo” agregaría Pablo Heredia (2004 104). Por su parte, Víctor Arancibia y Cleopatra Barrios (2017) dan cuenta de que lo regional también suele estar mediado por lo domino-céntrico, un punto que en los films de la ciudad se puede encontrar cuando efectivamente la hallamos representada como “la feliz” por realizadores que no pertenecen a la ciudad.

A su vez no solo tenemos la intención de reflejar cómo se construyen los relatos sobre los marplatenses, sino también observar cómo los cineastas de la ciudad abordan temáticas complejas de la historia reciente como la última dictadura cívico-militar y la Guerra de las Malvinas. Así como se relata Malvinas, los documentales y las ficciones se acercan al hecho de la historia reciente y revisa los cuerpos desaparecidos, los Juicios por la Verdad y se da luz sobre los testimonios de los testigos, siempre enmarcado en las historias marpla-

tenses. Por este motivo, más allá de realizar un panorama sobre algunas producciones de la localidad para ver puntos comunes propios de la postal de la ciudad balnearia, nos interesa brindar otros dos apartados que visiten y analicen el modo de representar temáticas históricas que atravesaron a toda la nación, pero que el corpus elegido refleja desde las memorias de sus habitantes, no sin recordar algunos cruces regionales. Con este objetivo en el artículo analizaremos puntos históricos y estéticos de las siguientes obras audiovisuales: *Malvinas historias de la Historia* (1993), *Un largo 2 de abril* (1996), *Héroe corriente* (2014-2017) y *No me olvides* (2019), los cuatro de Miguel Monforte; *Metidos en algo* (2006) de Julio Lascano; *Postales* (2000) de Marcelo Marán, *Salvar vidas* (2007) un cortometraje de Diego Ercolano, *Volver a los brazos* (2012) de Jorge Della Chiesa; *Bajo mi piel* (2008) de Diego Adrián de Llano

El cine en Mar del Plata: intereses regionales

El cine marplatense cuenta con una vasta producción de la propia localidad a partir del ingreso del video y del fuerte rol que ejercieron algunas figuras de cineastas de los años '80. Como previo a esa década, la ciudad había sido mayormente filmada por miradas céntricas; nos interesa dar un panorama general de la historia del cine marplatense puntualizando en los primeros gérmenes que impulsaron una producción local y en cómo mutó a los nuevos creadores.

En las trayectorias de al menos algunos de los cineastas más representativos de esta ciudad existe un camino que viaja hacia esa búsqueda de la Mar del Plata oscura, profunda, lejana de lo festivo y del verano. De una Mar del Plata que diseña su mar desde los márgenes, que le da espacio a los directores locales para cumplir la “misión de profundizar en la idiosincrasia de la ciudad y su gente. Y estas miradas vendrán desde la periferia de la villa balnearia: del Puerto” (Neveleff y Monforte 2008 80), tal es el caso, por ejemplo, del film *Pescadores* (2004) de Silvana Jarmoluk. La gestión cultural que se impulsa en Mar del Plata y que muchas veces se frena por falta de apoyo, viene a saldar un espacio de exhibición, un espacio que refleja o al menos busca la identidad de la ciudad. Tal es el caso del ciclo *Mar del Plata en Cortos. Proyectando la identidad marplatense*, impulsado por Guillermo Machaco Vallejos que propició más de 55 funciones en las que pasaron una diversidad de obras audiovisuales concretadas por realizadores de Mar del Plata; caso suspendido hace cuatro años.

La inquietud de los marplatenses por comenzar en los '80 a filmar y armar un espacio de creación propia de la ciudad, empezó con el súper 8 y derivó en el VHS, instaló

también la inquietud de conformar espacios propios de exhibición y de formación de cineastas¹. Esto no se generó propiamente en la década de los '80, sino que inició primero con los impulsos de Mario David y Avelino Reboredo, quienes en 1960 habían intentado conformar una productora cinematográfica local, pero que quedaría sin efecto (Neveleff y Monforte 2008). Esta puja por visibilizar y construir un cine marplatense, al menos desde la gestión cultural, habilitó un espacio que terminó siendo efímero pero que tenía la meta de afianzar el interés por el desarrollo audiovisual propio. Mar del Plata se convirtió en una de las ciudades a considerar por parte de un plan federal sobre la enseñanza del cine (Neveleff y Monforte 2008 119). En 1985, el CERC, Centro de Experimentación Cinematográfica, que dependía del INC, Instituto Nacional de Cine, enviaba profesores que dictaban charlas y al año siguiente talleres; sin embargo, la política de formación fue clausurada antes de cumplir un año. Desde allí nacen en 1987 los talleres del Cine Club "Proyección", con el docente y realizador Héctor Sierra a la cabeza, gracias al apoyo de la Asociación Bancaria local que determina la creación del mencionado Cine Club. Los miembros de esta asociación se unieron a la Cooperativa porteña CECICO para brindar talleres de análisis de films y realización cinematográfica, y funcionó como espacio de formación de figuras, que luego iban a ser el sostén y el impulso de programas de formación más extensos, de escuelas y de la construcción de un ámbito de exhibición, que hasta ese momento había estado acotado. De dicho taller surgieron movimientos de diversos cineastas que generaron producciones independientes en Súper 8 mm (el denominado "cine de paso reducido"), y parte de ellos más adelante fueron aquellos que derivaron e impulsaron gestiones y espacios para mostrar los productos en VHS². Esto originó también una nueva forma de distribución: el Súper 8

¹ Otro impulso de estos primeros años, que explican muy bien Neveleff y Monforte, es el número de la revista Cine Foto Club, el Primer Concurso Cinematográfico para películas de 8 mm y Súper 8. Ya en 1976, se suman la creación del Círculo de Cineastas Marplatenses; en 1978 la fundación del Instituto Superior de Estudios Fotocinematográficos José Nicéforo Niepce a cargo de Julio Archet, quien en 1984 organizaría la Primera Muestra Nacional de Cine Independiente; el Primer concurso de cine de paso reducido que había sido auspiciado por la Secretaría de Cultura de General Pueyrredón, donde podremos ver la presencia de otra importante figura, Néstor Deyuanini.

² Video Home System, sus siglas en inglés, un sistema doméstico de grabación y reproducción analógica de video que no solo significó una extraordinaria difusión, como nunca antes había sucedido, del cine universal a nivel hogareño, sino que también permitió una gran democratización en la realización independiente. De hecho, la llegada de la tecnología VHS permitió que las familias comenzaran a registrar, copiar y resguardar en video sus reuniones sociales, generando así un acervo audiovisual propio. Esta nueva modalidad social llevó a que muchos realizadores locales (como en diversos lugares del mundo) se dedicaran durante años al registro de fiestas familiares, actos escolares, videos institucionales y también, dado el carácter de villa balnearia, videos para contingentes turísticos. Esto permitía la reinversión en equipos para grabar, editar, copiar, la práctica permanente con los mismos, y también su utilización para seguir realizando obras audiovisuales con las cuales

demandaba un proceso artesanal similar a la fotografía: una vez que una obra se hubiese filmado, enviar el material negativo a un laboratorio para hacer un positivado a un alto costo y con ese material hacer el montaje, lo mismo para hacer una copia de esa obra una vez finalizada, mientras que con el moderno VHS ahora los realizadores podían grabar y ver en el momento el material, editarlo y copiar infinitamente sin grandes gastos económicos, aunque sí con una pequeña pérdida de calidad, por tratarse el VHS de un sistema doméstico y no profesional.

El envío de material a canales de TV abierta o de cable, como también a diversos festivales, se hizo moneda corriente, con su consecuente expansión de fronteras: ya no era condición prácticamente *sine qua non* de proyectar en una sala como demandaba el Súper 8, el video permitió una difusión inédita, que habilitó el surgimiento de programas de TV específicos donde se emitían cortos de ficción, documental o video arte, tal el caso del pionero *Luz, cámara, Red*, emitido por *Red de noticias*, el primer canal de noticias las 24 horas que lanzó el Grupo TELEFE en 1993. Allí presentó trabajos Miguel Monforte en 1996 y 1997, abriendo una nueva puerta de exhibición para obras marplatenses. A nivel local, a principios de la década de 2000 aparecería “Fase mor”, en Canal 8 de Mar del Plata, bajo idea, producción y conducción de un realizador de la ciudad, Vladek Lakusta. En esos años junto a cineastas como Álvarez, Audine, Mena, Menéndez, Monforte, Sierra aparecían también Carlos Lascano, Julio Lascano y Carlos Pérez Benito, que luego podrían ser visionados tanto en las muestras organizadas para videastas como en el MARFICI.

“A finales de los años 80 el mundo entero cambió. Se cerró, al menos aparentemente, una época histórica y comenzó otra” (Getino 2005 108). Los marplatenses no estaban exceptuados a esos cambios, y los vaivenes políticos y sociales los impactaron. A nivel nacional, las personas que pertenecían al mundo del cine comercial o industrial (algo muy lejano para los marplatenses) volvieron a hacer escuchar sus voces de reclamo a los gobiernos de turno por medidas de fomento y protección del cine nacional. Al mismo tiempo,

poder expresarse como autores. También el sistema VHS instaló una nueva forma de realización, dada la duración de su material virgen: 3 horas de los cassettes VHS o Súper VHS, una tecnología similar, pero con algo más de líneas de resolución de imagen, contra los 3 minutos de los rollos de Súper 8. Asimismo, la posibilidad de visualización inmediata (el Súper 8 necesitaba ser revelado en laboratorios foráneos para poder ver su resultado recién luego de algunas semanas, con el riesgo que el material se perdiera en los envíos), y además el sistema de edición analógica, donde ya no se necesitaba cortar física y literalmente el material positivado, es decir sin resguardo de negativo, como sucedía con el Súper 8, sino que se hacía mediante dos reproductoras/grabadoras sin necesidad de cortar los originales, la inclusión de incipientes efectos y la copia al costo solamente de otro cassette virgen.

“comenzó a instalarse el concepto de lo *audiovisual* como nueva categoría para comprender la actual realidad del cine y sus relaciones con los otros medios” (Getino 2005 111). Desde entonces, fue cada vez más creciente el avance tecnológico, creando modificaciones tanto en las comunicaciones sociales como también en la comunicación audiovisual, influyendo en el modo de vida.

En 1999, se generó la Primera Muestra de Video Marplatense y el Primer Encuentro de Realizadores Marplatenses, en el marco de la Megamuestra “Mar del Plata no duerme”, que luego derivó, gracias al nivel de convocatoria, en el Festival de Video Marplatense ese mismo año con dos meses de diferencia. En esa muestra aparecían los trabajos de al menos 16 videastas entre los que también se encontraba Adrián Mena, quien venía del mundo de la plástica. El Festival de Video Marplatense se extendió de forma consecutiva hasta 2004³ (Neveleff y Monforte 2008).

Por esos mismos años, entre 1999 y 2002, Monforte junto a Gabriel Piquet y Guillermo López, crearon en Mar del Plata el Festival “Cinencuadre”, por entonces única muestra en Latinoamérica dedicada a los géneros de terror, ciencia ficción, fantástico y “clase B”. Se exhibieron obras internacionales, nacionales y también locales.

Generando un salto temporal en el estudio, en 2006, Miguel Monforte organiza la Primera Muestra de Cine y Video Marplatense con el apoyo de la Universidad Nacional de Mar del Plata, y con el auspicio del INCAA (Neveleff y Monforte, 2008); allí dan espacio a mostrar los trabajos de los nuevos realizadores, tales como Diego Campessi, Mariano Laguyás, Beatriz Ardenghi, entre otros. A su vez, Monforte fue convocado por la Subsecretaría de Cultura de Mar del Plata para programar “Mar del Corto” en la 21° edición del Festival Internacional de Cine, una jornada de proyección de trabajos marplatenses o realizados en Mar del Plata, en el “Paseo Astor”, un espacio al aire libre organizado por el municipio para propiciar la participación y vidriera de trabajos de actores culturales locales acompañando al festival internacional de cine. En ese marco, el 15 de marzo de 2002 se exhibieron frente a una gran cantidad de público una decena de cortometrajes. En este mismo año Controversia Films avanzaba con sus producciones y proyectaba en la Feria del Libro de

³ Tanto la Primera Muestra de Video Marplatense, el Primer encuentro de realizadores marplatenses, en el marco de la megamuestra Mar del Plata no duerme, el Festival de video marplatense, fueron organizados y programados por Miguel Monforte. Otro espacio de exhibición de trabajos audiovisuales locales fueron las “72 horas de Arte en Vivo *Casa tomada*”, organizada por el Centro Cultural Cortázar y programado por Monforte. El evento se realizó durante cuatro años, desde 1998 a 2002.

Mar del Plata. Controversia Films fue creada por el realizador Diego Adrián De Llano junto a los productores Luciana Doménica y Matías Barzola. En sus primeros trabajos Diego Adrián De Llano co-dirige junto a Juan José Gattari y también con Diego Ercolano para luego comenzar una profusa tarea como director en solitario, siempre dentro de Controversia Films.

Lo cierto es que la aparición de estos nuevos realizadores tuvo relación y generó vínculos desde la Escuela de Cine Federico Fellini que fue dirigida por Oscar Álvarez⁴ y la ENERC de Buenos Aires que absorbía a parte de los cineastas que decidían ir a estudiar allí y regresaban con intención de afianzar sus carreras en la ciudad natal, por ejemplo Diego Ercolano y Mariano Laguyás.

Por otro lado, desde el 2006 la ciudad ofrecía otro espacio de formación tal como Videofactorías, un taller de realización audiovisual surgido en el marco del Programa Factoriarte, dependiente de la Subsecretaría de Cultura de la Municipalidad de General Pueyrredón, coordinado por Miguel Monforte. En 2007, incorporaron equipos para generar producción de videos dando por resultado diversos cortometrajes. Este programa de enseñanza no paga, que funcionó hasta 2019 y fue interrumpido por la pandemia, tiene una gran lista de producciones que efectivamente fueron habilitadas por las posibilidades que ingresaron a partir del uso de las nuevas tecnologías.

Todo este fenómeno de festivales, muestras, y búsqueda de las escuelas era acompañado desde 2004 por el MARFICI, Mar del Plata Festival Internacional de Cine Independiente que amparaba cine de diversos países y localidades. Sin embargo, la mirada hacia Mar del Plata y el espacio de cineastas marplatenses comienza en la segunda edición a partir de la incorporación de programadores marplatenses, que dieron espacio a otros realizadores como Carlos Lascano, que en los años '90 fue parte de los que se ocuparon de incorporar el video a la escena del audiovisual marplatense. Asimismo, esa edición proponía como

⁴ Oscar Álvarez comenzó como realizador audiovisual en los años '80 y evidentemente es una de las figuras más relevantes dentro del campo cinematográfico, especialmente por ser uno de los que introduce el video a la ciudad. Entre los films que crea se encuentran: el premiado cortometraje *Querida Soledad* (1988) en super8; *Custodios de la Democracia* (1993), exhibido en programas de TV de aire y cable; *Remota cercanía* (1993), *Alma Gaucha* (1996); *El Mundo que queremos* (1997) y *Cinco Pétalos caen* (2000). Ya en 2010 realiza el documental *Las Maquinarias de la Ilusión* - Ganador del Concurso "Nosotros" INCAA - Región Pcia. de Buenos Aires en el marco del Plan de Promoción y Fomento de Contenidos Audiovisuales Digitales para Televisión Digital Abierta en 2010. Este documental fue producido por el grupo de Fellini. Se exhibió en el Canal Encuentro en el mes de mayo de 2012. Estuvo disponible en el segmento documentales en la página CDA (Contenidos Digitales Abiertos) hasta el 2016 y en consecuencia fue exhibido por distintas televisoras de la TDA. Están todavía sus antecedentes en el BACUA (Contenidos Públicos Digitales). A su vez se vio en diversos festivales nacionales e internacionales.

jurado de la Competencia de cortometrajes nacionales a dos personas de la ciudad: el montajista marplatense Danilo Galase y la realizadora documentalista marplatense Silvana Jarmoluk. En 2005, por ejemplo, *Pescadores* de Silvana Jarmoluk había sido programada por fuera de competencia, ya que la propia realizadora era jurado dentro del festival. Pablo Jacobo mencionaba para una entrevista realizada en conjunto a Ramiro Pizá que el MARFICI se había diseñado desde el impulso del periodista Luis Jacobo, su padre, para brindar un espacio de trabajo a todos aquellos pertenecientes al campo del cine de Mar del Plata

En este sentido, las secciones del MARFICI se iban nutriendo tanto de films provenientes de diversos ámbitos de lo independiente a nivel internacional como de los films que presentaban los cineastas de la región, en secciones como Danza con los sueños destinada a largometrajes argentinos⁵, también en cortometrajes en competencia⁶.

Con el espíritu de construir una sección exclusiva de las producciones marplatenses es que en el quinto MARFICI del 2009 nace la sección Pinta tu aldea⁷, impulsada por Miguel Monforte. Esta sección habilitó pero no cercó la visibilidad del cine marplatense exclusivamente a ese espacio. Dentro de la sección participaron los cineastas Diego Adrián de Llano, Mariano Laguyás, Diego Campessi, Diego Ercolano y se sumaron Julián Gil y Verónica Paz. En el caso de estos dos últimos, queremos mencionar que se trata de cineastas,

⁵ Entre los films que pudimos relevar se exhibieron: *La vigilia* de Javier De Silvio; *Astor Piazzolla. La otra cara del tango* de Natalia Montagna y Pablo Díaz, 2005; *Metidos en algo* de Julio Lascano, 2006; *Sueño negro* de Mariano Laguyás, 2006. En 2007 en la misma sección participaron *El grito del caladero* del colectivo El grito del caladero, 2007; *Sin horario*, del Colectivo “Terraza” y colectivo “El grito del caladero”, 2007. Ambas producciones se dieron juntas, por eso estaban integradas en la sección de largometrajes. Asimismo formó parte *Pegar la vuelta*, de Diego Adrián De Llano, 2007. Por su parte Verónica Paz como programadora de dicha sección en 2011 exhibió *Detrás del horror* de Diego Adrián De Llano.

⁶ *Nabuel* de Carlos Pérez Benito, 2006; *Hasta perder mi propia sombra* de Pablo López; “Cabeza de tuerca”, de Dante Fernández; *El margen* de Fernando Javier Farías; *Karasha* de Fernando Farías y Nahuel Montes, 2006; *La espera* de Jorge Della Chiesa, 2006; *La funámbula* de Verónica Paz, 2006. Asimismo programaron entre 2006 y 2007 la sección Cortometrajes invitados: *Sopa de caracol* de Mauro Carusso, 2006; *Préfacios* de Diego Adrián De Llano, 2006; *Memories* de Juan José Gattari y Diego Adrián De Llano, 2006; *El siguiente* de Patricia Bianco, 2006; *Actos de fe* de Eloísa Marina Guerrero, 2007; *Adiós* de Danilo Galasse, 2006; *Sin palabras* de Diego Ercolano, 2007; *Hiperpampa* de Jorge Gabotto y Alejandro González, 2007; *Destino crucial* de Beatriz Ardenghi, 2007; *Vestigios* de Diego Ercolano y Diego Adrián De Llano, 2006

⁷ Por su parte dicha sección fue creada y programada por Miguel Monforte durante algunos años, luego del alejamiento de Monforte del MARFICI fue programada sucesivamente por Ricardo Aiello, Verónica Paz y Oscar Álvarez. En ella se exhibieron: *Abs traer se* de Demián Basualdo, 2010; *Redes* del Colectivo eljobusca, 2011; *Entre ciegos* de Demián Basualdo- Sebastián Ivcic, con realización del Taller Videofactorías, 2010; *Des cubrir* de Natalia Beresiarte, Florencia Correa, Mary Segovia, Adriana Mozzi, 2010; *Ciudad feliz* de Fernando Ortiz, 2011; *Alas argentinas* de Mariana Oliveros, 2010; *Bienvenido Teo* de Marcelo Cancinos, 2010; *Terminal* de Ricardo Aiello, 2011; *Proyecto Bāngbala* de Javier Gogña, 2011; *Ojos fríos, rocas muertas* de Leandro Di Fino, 2010; *La Belle Époque* de Pablo Gabriel López, 2010; *Su último muelle* de Yésica Almandaz, 2010; *Delirium Tremens* de Luciana González, 2010; *Doble sorpresa* de Fernando Ortiz, 2011.

gestores culturales y programadores que estuvieron vinculados al Instituto Superior Bristol y a la Escuela de Cine Federico Fellini respectivamente. Alejado de la programación del festival Miguel Monforte, Verónica Paz comenzó años después a desempeñarse como programadora del MARFICI luego de ganar un premio como mejor cortometraje por *Atlantis I*. Allí seguiría vinculada a la labor de difusión de Jorge Capelloni y a los trabajos de Oscar Álvarez. A su vez, en el año 2011 existió una sección de cortometrajes que enfocaron su interés en lo creado por Gustavo Galuppo y Miguel Monforte. Allí se exhibió *Sinfonía políexpresiva* (2009), un cortometraje experimental con influencia *found footage films*: documentales de metraje encontrado de acuerdo a la visión de Aprea (2015) que proponen una mirada crítica sobre determinados hechos del pasado mediante diversas imágenes y sonidos del pasado.

Independientemente de las figuras mencionadas en la cuarta edición del Marfici, comenzaron a darle espacio a los creadores que las escuelas comenzaban a generar. En la sección Encuentro de Estudiantes de Cine, participaron los estudiantes de las escuelas Instituto Bristol, Federico Fellini y Martín Malharro. Además, el festival fue generando lazos con el cine independiente de diversas regiones. Así, por ejemplo, habilitó charlas con Raúl Perrone, con integrantes del CAPBA, con el clúster marplatense y con el Festival de Cine Inusual.

Los avances tecnológicos permitieron que aquello que pocos años antes parecía un anhelo sólo alcanzado por foráneos, se convierta en realidad para las nuevas generaciones de marplatenses: la posibilidad de realizar y distribuir sus obras en un formato profesional. Esto permitió que en 2013 Diego De Llano y su productora Controversia Films pudieran estrenar por primera vez en una sala comercial de la ciudad una producción íntegramente marplatense. *#Navidad*, que además fue adquirida por una distribuidora de Hollywood para exhibirla en EEUU. Poco antes, en 2012, el mismo De Llano junto a Controversia Films habían producido *Detrás del horror*, un largometraje que también tuvo oportunidad de ser exhibido en EEUU, Canadá y España a través de distribuidoras extranjeras.

Bajo este panorama general sobre la historia del campo audiovisual marplatense, podemos observar diversas figuras que desde sus vínculos se acercan a conformar un espacio de gestión, producción, formación y difusión que perfila lazos regionales desde los que buscan posicionarse en una ciudad, que en el imaginario social de Buenos Aires, prima como una ciudad balnearia y símbolo del histórico festival de cine de clase A, que en raras ocasiones ha dado espacio a las producciones locales, y es visto como un fenómeno que

invade la ciudad más que conformarla. En este pantallazo lo regional del cine marplatense, realizado por marplatenses, hace vínculos a su vez con otros fenómenos regionales que también se posicionan en los márgenes del cine domino-céntrico (Arancibia y Barrios 2017). Sus vínculos con el CAPBA, con el Festival de Cine Inusual, dan cuenta de una gestión que busca visibilizar estos fenómenos productivos. Lo que vemos en este sentido, la región se dinamiza estableciendo lazos que dan cuenta del camino que se transita para pensar qué se ve/vio y qué fue/es desplazado.

Las estéticas de los cineastas marplatenses no pueden unirse en un solo género cinematográfico, y tampoco unificarse cuando transitan un mismo género. Existen particularidades, pero mediante diversas entrevistas sí hallamos una tendencia a representar a la ciudad como un espacio distinto a la que reina en el imaginario turístico: 'la feliz'. Muy por el contrario, la ciudad en los realizadores marplatenses se acerca a un mar desolado, frío, por momentos oscuro. *Las maquinarias de la ilusión* (2010), un documental de Oscar Álvarez lo narra en sus planos detalles del mar que se aproxima a una costa invernal y ventosa. Sin embargo, ese mismo documental marcará un inicio de la ciudad curiosamente amparado en la oligarquía y su espacio de distracción, de entretenimiento. Se trata de un origen que alterna el espíritu festivo, glamouroso y frívolo de sus fundadores; y la clase social que se aproxima desde el puerto, pescadores que viven otra Mar del Plata, los trabajadores que viven las cuatro estaciones. *Las maquinarias...* que fue co-guionado por Verónica Paz y Jorge Capelloni complejiza lo regional desde el perfil histórico que transita dicho documental al narrar los orígenes y las salas cinematográficas de la ciudad y su lucha por su subsistencia

Por otro lado, Mariano Laguyás comenzó junto a Diego Campessi en Dos delfines y luego creó Proficens! Estas productoras realizaron films que pudimos relevar en la base de datos creada por el grupo CIyNE. Se trató de los medimetrajes *Apuntes* (2004) y *Sueño negro* (2005) con dirección y autoría de Laguyás, los cortometrajes *Mixticia* dirigido por Diego Campessi y *Vitreaux* (dirigido por Laguyás) (2008). Particularmente también en ese plan autogestivo y con creación de un sello propio se filmó *Chau* (2013) (dirigido por Laguyás y producido por Campessi) que participó del 28° Festival Internacional de Cine de Mar del Plata (2013). Vale destacar que esta fue la primera producción realizada en Mar del Plata por técnicos y elenco local en acceder al festival clase A en toda su historia. Participó en la sección Proyecciones especiales. A su vez, desde la productora Proficens!, filmó *El tiempo*

compartido (2017)⁸ que fue el segundo largometraje marplatense que se estrenó comercialmente, y además fue el primero en recibir apoyo del INCAA por Crédito de Fomento. En el caso de *Mixticia* (2014), Diego Campessi avanza desde el subgénero del suspenso y el terror para narrar la historia de un profesor de antropología que se dedica además a perseguir y asesinar mujeres. Los paisajes nocturnos en el mar, los espacios que se recrean y el registro periodístico de los hechos que aparecen dentro del cortometraje dan cuenta y sitúan la historia en Mar del Plata. El recurso de convertir al mar en un espacio tenebroso y dar espacio a los medios de comunicación marplatenses para brindar la noticia es una modalidad que también aparece en *Jekeyll* (2014) de Julián Gil. Por su parte *El tiempo compartido* es un thriller dramático que no se priva de mostrar imágenes de la ciudad que van desde el mar hasta el hotel Costa Galana y referencias a los Juegos Panamericanos desarrollados en la ciudad en 1995. En este afán de registrar diversos modos de construir el mar, lejos del espacio turístico, Diego Adrián de Llano lo convierte en escenario en *Detrás del horror* (2013), un film que mezcla el suspenso, la comedia y el terror, para narrar la historia de un grupo de cineastas que intentan filmar con mínimas condiciones. Y podríamos continuar registrando imágenes que instalan el mar como espacio de conflicto, de terror, de trabajo, de creación, de reflexión como en *Margen* (2018).

Pero pensar lo regional midiendo las imágenes solo por la narrativa sobre el mar, en algún punto también sería reducir la ciudad a su aspecto más conocido. En este sentido, todos los cineastas mencionados recrean historias que hacen referencia a diversos espacios marplatenses que se viven como marplatenses. Tal es el caso del film *El camino del Padre Varetto*⁹ (2019) de Miguel Monforte. En este sentido recordemos que la idiosincrasia mar-

⁸ Avant Premiere en el Ciclo "Cine Mar" del 32° Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, Argentina, 2017.

⁹ Se trata de un documental que fue apoyado por diversas instituciones municipales y por Videofactorías. El film narra la vida y obra del Padre Luis Varetto, párroco de la congregación Don Orione, pupilo del propio Don Orione, inmigrante italiano y ferviente trabajador a favor de los jóvenes, creador de los scout de Mar del Plata que dejó un legado de valores basado en la comunidad y la ayuda a los más necesitados. Este documental de entrevistas que mezcla en él algunas imágenes animadas sobre la guerra y el hambre que vivió el Padre Luis Varetto en su infancia, promueve una ciudad conmovida por la acción social del párroco. Surgen las imágenes de la iglesia y la Escuela Modelo de Artes y Oficios "Pablo Tavelli", Obra Don Orione. Propone una construcción de la ciudad, que, así como en *Las maquinarias de la ilusión*, deja a la vista la población inmigrante, la fundación del puerto y la necesidad de un grupo de la elite marplatense de evangelizar a los hijos de los inmigrantes en general, y de los provenientes de la región del Veneto, en Italia, en particular.

platense se construyó a partir de narrar por un lado historias marplatenses¹⁰, pero también historias que desde algún lugar los marcaron. Tal es el caso de *Querida soledad*¹¹ (1988) que, en su constitución, decidía abordar cuestiones de género que hasta el momento no eran trabajadas en la ciudad. En síntesis, este primer apartado, que resume brevemente un campo audiovisual activo tanto desde sus producciones como desde sus espacios de exhibición y formación, lógicamente siempre con tensiones para que los mismos se habiliten y se sostengan, dan ese espacio para producciones que quiebran por completo la postal balnearia y que tienen que ver con los sucesos históricos de mayor trauma para la historia nacional.

Entre la heterogeneidad marplatense y un tema que se replica en la ciudad: la Guerra de las Malvinas

El conflicto sobre las Islas Malvinas se remonta a una disputa sobre la soberanía desde los acuerdos firmados en 1770 por Gran Bretaña donde las reconocía como pertenecientes al Virreinato del Río de la Plata. No obstante, en 1833 la nación inglesa hace caso omiso a esos acuerdos y toma las islas como entidad propia. A partir de ese contexto comienzan una serie de acuerdos comerciales y exigencias sobre la soberanía a los que Inglaterra usualmente resolvió por la negativa. Hay que recordar que el conflicto bélico acontecido desde el 2 de abril de 1982 dejó seiscientos cuarenta y nueve muertos luego de sesenta días sangrientos enmarcados en una Argentina sitiada por la dictadura cívico-militar. Todo ocurrió a causa de la orden de Leopoldo Galtieri de ocupar las Islas y un plan preestablecido por Margaret Thatcher que habilitaba la ocupación para justificar posteriormente la guerra. En ese contexto histórico se enviaron soldados recién ingresados al Servicio Militar Obligatorio, sin entrenamiento y sin conocer el motivo por el cual viajaban hacia allá. Tal como sostiene Vitullo (2012), la disputa por Malvinas siempre obtuvo una discusión compleja dentro de la historia argentina, en tanto que implicó también comprender por fuera de los reclamos ideológicos internos, una postura sobre lo nacional, y una defensa sobre la

¹⁰ Tal es el caso por ejemplo de los films *Sin horario* (2007) Colectivos Terraza y El grito del caladero, 29'. Un trabajo interpretado por gente de la pesca, a partir de un taller de creación en el que reflexionan sobre sus condiciones laborales en Mar del Plata.

¹¹ En papeles inéditos Oscar Álvarez nos relataba el proceso que pasó la película *Querida Soledad*, y como se habilitaba la necesidad de narrar una historia que tocaba un tema de diversidad de género aún no trabajado en la época: "Cuando a partir de gente del INCAA, surgió la posibilidad de participar en Festival de la American Widescreen Asociación, como el tema era significativo y nos convocaba como grupo, se hizo un concurso de guiones y quedó elegido lo que sería *Querida Soledad* y finalmente el conjunto de los integrantes del cineclub me propuso como director. Hay que hacer acá un poco de contexto. La cuestión gay no tenía ni por asomo la entidad que tiene hoy (era la época de los programas de Olmedo en la tv para que te hagas una idea), recuerdo que hicimos reuniones con gente de la Asociación de psicoanálisis de Mar del Plata para entender más profundamente una temática a la que sinceramente traté de abordar con el mayor de los respetos posible (lo que implicaba "sacarnos de encima" todos los prejuicios que teníamos)".

soberanía de las islas que atravesó gobiernos de diversa índole política. La guerra se inscribe, tal como señala Vitullo (2012) y Fernández (2018), por fuera de la épica en tanto que en los propios testimonios la posible heroicidad decae frente a la farsa gestada desde el Estado de Terror argentino y del Estado británico. Este hecho y las repercusiones que ocasionaron el desconocimiento y la falta de reconocimiento a los jóvenes enviados a la guerra configuró un escenario histórico político y social que habilitaba al campo cinematográfico y audiovisual a observar, denunciar, analizar y reflexionar alrededor de lo sucedido y de cómo era abordado por la historia.

De acuerdo a Acevedo (2016), cuando observamos la Guerra de Malvinas y vemos sus construcciones discursivas, por momentos hasta ficcionales, impresas en una diversidad de films con diversidad de poéticas visuales, se reconfigura el conflicto bélico hondamente controversial que devanea entre el reclamo soberano de hace 190 años de usurpación por parte del Imperio Británico, el intento bélico acontecido en 1982, comandado por una cúpula forjada en un gobierno de facto, y al menos dos décadas de desmalvinización. Efectivamente, siguiendo a Acevedo (2016)

la recuperación de la cuestión Malvinas en la agenda del Estado puede entenderse como parte de la reparación histórica que el Estado, en la figura del presidente Néstor Kirchner expresó como un pedido de perdón en nombre del Estado, que aunque democrático aún tiene necesidad de revisar y profundizar procesos de democratización recientes. La causa Malvinas constituye parte de los agujeros rotos de la trama social, que hoy en un contexto de restitución y ampliación de derechos, iniciado en 2003 se procura restaurar. (2016 3)

El general Leopoldo Galtieri y su cúpula enviaron tropas tras una situación nunca terminada de esclarecer qué sucedió en marzo de 1982 en las lejanas islas Georgias del Sur con un grupo de civiles argentinos encabezados por el empresario Constantino Davidoff, que fueron a desguazar una ballenera para venderla como chatarra, en una transacción comercial civil acordada entre el empresario argentino y los británicos. Pero una vez que llegaron allí los 39 operarios, fueron acusados por los británicos de izar la bandera nacional y cantar el himno, algo que fue tomado como una provocación. Esta situación armó un revuelo diplomático internacional que terminó con la apresurada decisión de retomar un viejo plan de la Armada, la “Operación Azul” para convertirla en la “Operación Rosario” y recuperar las Malvinas por la fuerza, pensando que los británicos no vendrían y estarían obligados a sentarse a realizar negociaciones diplomáticas para volver a tratar el tema de la soberanía de las islas, algo a lo que se negaban sistemáticamente. Las urgentes instancias di-

plomáticas no fueron favorables para la Argentina. Cuando Margaret Thatcher envió toda su flota, Galtieri quiso retroceder en su decisión, pero ya era imposible, el pueblo ahora estaba eufórico a favor de esa locura, volverse atrás hubiera significado su fin. Tuvo que derramarse sangre y perder la batalla para terminar con ese plan que costó cientos de vidas. Este tipo de políticas, señala Vitullo (2012), habilitaron una serie de ficciones en la literatura y en el cine en las que se construyó un imaginario social bastante maniqueo sobre el conflicto. Las ínfulas de trofeo que pregonaban los medios de comunicación sobre la supuesta recuperación habilitaron discursos de carácter heroico, matizados a su vez por la posterior rendición que dio paso a dejar las complejidades exclusivamente en el rol de víctimas. Ambos puntos, de acuerdo a Vitullo (2012), construyeron una suerte de épica que efectivamente se resiste al compararla con la documentación y sobre todo con los testimonios de algunos ex-combatientes que en la actualidad mantienen una postura crítica, y que en última instancia apuestan a la construcción de una memoria basada en las complejidades y no en una posición maniquea.

Varios de estos ex soldados pertenecientes a la ciudad marplatense declaraban y denunciaban las acciones autoritarias de los oficiales y suboficiales que eran combatidas por “las imposiciones de silencio (que) fueron complementadas con dispositivos de acción psicológica y de conRAINTeligencia; por ejemplo, en las reuniones de formación de los primeros centros de ex soldados, tendientes a restringir la circulación de información y a blindar la experiencia vivida en Malvinas” (Abelelda y Villalba, 2017 en Ressa 2021).

Son varios los cineastas marplatenses que desde la ficción o el documental se acercaron a narrar conflictos a nivel nacional, tales como la última dictadura o la Guerra de Malvinas. Entre ellos podemos mencionar a Oscar Álvarez, Diego Ercolano, Julio Lascano, Miguel Monforte, Juan Carlos Quattordio sobre Malvinas y a Jorge Della Chiesa, Diego Adrián De Llano, Marcelo Marán y el propio Julio Lascano, sobre el período de la dictadura, la acción de las abuelas y los Juicios a la Junta Militar.

Dentro de ellos podemos dividirlos en dos categorías: aquellos que corresponden a los films de reconstitución histórica (Ferro 1991) entre los que analizaremos los trabajos de Monforte-Quattordio, Della Chiesa, Ercolano y Lascano; y aquellos que se componen como documentales de memoria, tales como los de Álvarez, Monforte y Marán. En este caso retomamos la explicación de Gustavo Aprea (2015), quien observa que Dentro de los documentales de memoria, la mirada construida desde el filme implica en todos los casos el establecimiento de una distancia temporal con respecto a los aconteci-

mientos evocados. Pero, al mismo tiempo que se genera la separación del pasado, se lo actualiza haciendo visible la recordación a través de recursos como los testimonios o la narración de la búsqueda que permite el proceso de evocación. Mediante estas estrategias se patentiza un rasgo central que caracteriza los procesos de construcción de memoria: traer el pasado al presente. (Aprea 2015 73)

Las categorías de Bill Nichols (1995) sobre las modalidades en el documental pueden ser útiles para comprender cómo tanto en los documentales sobre Malvinas como en los documentales sobre la dictadura, existe por parte de los videastas y documentalistas un vaivén entre la modalidad interactiva y la reflexiva al momento de acudir a la instancia testimonial. El testimonio, aún mediado por la cámara parece accionar un recordar en los agentes entrevistados en donde implica un afecto mutuo en el set de filmación que implica para los creadores el ingreso al propio mundo de quienes son tomados como medios de la historia oral. En ese sentido, el testimonio es mirado por quien registra y no solo absorbido por la mecánica o cristalizado por el objetivo de la cámara.

En el caso de Miguel Monforte podemos armar una genealogía sobre el modo de relatar el conflicto bélico, que propone una mirada de denuncia en un primer momento como lo es *Malvinas, historias de la Historia*¹² (1993), mediada en su segundo film *Un largo 2 de abril* (1996) a causa de la persecución acaecida sobre el primer documental, y finalmente un documental que busca rehabilitar la historia de Malvinas y darle entidad a los cuerpos que yacen en el cementerio de Darwin, como lo es *Héroe Corriente* (2014-2017); este último complementado por el reciente cortometraje animado *No me olvides* (2019) realizado junto a Juan Carlos Quattordio.

El primero de los documentales fue realizado entre 1991 y 1993 por Monforte como director y productor, y por Oscar Álvarez como co-productor. El primero de los testimonios de veteranos de guerra: el comandante de aviación Rubén Moro, ex piloto de aeronaves Hércules, y experto en la Guerra de Malvinas, explica cómo fue el desembarco argentino el 2 de abril de 1982, un éxito militar, sin bajas enemigas. Mediante la incorporación de un nuevo recurso narrativo, la voz en off, en este caso de Martín Bisceglia, se vuelve al contexto histórico, para ubicar al espectador nuevamente en Mar del Plata, algo que

¹² *Malvinas, historias de la Historia* contó con el aval de la Dirección de la Juventud y la Dirección de Cultura de la Municipalidad de Mar del Plata, la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata y el Centro de Ex soldados Combatientes en Malvinas de Mar del Plata. Se proyectó por primera vez el 18 de septiembre de 1993 en una sala municipal de Mar del Plata, que lució colmada, con gente parada.

reafirma que la perspectiva del relato siempre genera un contexto regional que implica un espacio tiempo histórico territorializado.

Aparece allí el primer testimonio de un ex soldado, Gustavo Amaro, quien cuenta que en 1982 tenía 18 años y comenzaba sus primeros días de instrucción para cumplir con el Servicio Militar Obligatorio en el GADA 601, Grupo de Artillería de Defensa Aérea 601, con asiento en Mar del Plata. El 2 de abril les informaron sobre la toma de Malvinas y les dijeron que no debían preocuparse, que “de las puertas del cuartel no vamos a salir”¹³.

Vale recordar que, al regresar de Malvinas, los ex soldados habían sido obligados a llenar formularios y firmar declaraciones donde se comprometían a mantener en silencio lo que habían vivido en las islas. (Lorenz 2017; Ressia 2021) Este pacto se extendía a los integrantes de las Fuerzas Armadas, pero ya como un acuerdo tácito. La oportunidad de expresarse ante cineastas independientes era para algunos de aquellos jóvenes un acto delicado que los llevó a dudar y no participar en el documental, para otros una posibilidad de revisar el trauma y por miedo a revivirlo, también se negaron, y para varios representó una oportunidad única de expresar, durante encuentros previos y en la misma grabación, situaciones y vivencias que hasta ese momento no habían hablado, a veces ni con sus familias y ni siquiera con otros veteranos de guerra. Ante la gravedad de lo denunciado en los testimonios, que incluía un estaqueo decidido por sus propios superiores en plena guerra a uno de los ex soldados, sobre esto se quiso dar lugar en el documental a los militares acusados por este y otros maltratos (miembros del GADA 601 de Mar del Plata) a que dieran su versión de los hechos. De todos modos, además de los testimonios que ofrece el documental podemos reafirmarlos en un ejemplo retomado por Julieta Ressia (2021) quien expresa el estaqueo sufrido por Darío Gleriano y observa en su estudio histórico que en ese contexto no era posible “llevar adelante la denuncia ante la justicia, ya que continuaban vigentes las leyes de impunidad” (Ressia 2021 295).

Para ello los productores tuvieron que dirigir una carta directamente al General Martín Balza, por entonces jefe del Estado Mayor del Ejército Argentino, y también veterano de guerra, explicándole el proyecto de documental que se intentaba hacer y la participación de los militares que se pretendía. Ningún acuse de recibo ni respuesta llegó a los realizadores. Los meses pasaron y la edición del material continuó con la participación de

¹³ Paradójicamente se lo dice el teniente Alejandro Dachary, quien luego perdería la vida en la contienda de Malvinas junto a algunos de sus conscriptos.

voces de los jóvenes ex soldados, la hermana de uno de ellos (Alejandra Niella) y de dos aviadores de la Fuerza Aérea retirados, Rubén Moro y Carlos Cachón.

Los productores Oscar Álvarez y Miguel Monforte habían cursado invitaciones a las autoridades del GADA 601, pero no accedieron a testimoniar. Una vez estrenado el film asistieron tres integrantes uniformados y se retiraron y desde allí comenzó cierto hostigamiento hacia los productores que finalmente no volvieron a proyectar el material.¹⁴

Se puede observar que lo sucedido responde a presiones que aportaban al clima de época. Los militares del GADA y sus testimonios no podían justificar los actos de violencia. De hecho, el maltrato a los jóvenes que habían mandado a la guerra siguió al regreso, en el cuartel, no conocían otra forma de mantener autoridad. Podemos decir, sin dudas, que su silencio fue general y programado; además estaba avalado por la democracia con la desmalvinización.

¹⁴ Sobre este tema el propio Miguel Monforte testimoniaba: Tenía la inocente esperanza de que vieran el trabajo y quisieran dar sus testimonios, yo estaba dispuesto a hacer un nuevo montaje del documental para incluirlos, algo que dejé en claro en la nota que les enviamos con la invitación. A la distancia, me doy cuenta que más que inocente, mi mirada hacia el contexto era peligrosamente ignorante, no alcanzaba a comprender el momento histórico en el cual estábamos aún insertos. (Reflexión de Monforte años después, durante la muestra Conexión Malvinas organizada por el Centro de Ex soldados Combatientes en Malvinas de Mar del Plata en 2019) De hecho, tres integrantes del GADA asistieron, con sus uniformes militares, se presentaron antes de la proyección y se retiraron sin saludar inmediatamente se encendieron las luces de la sala al finalizar la proyección. Las semanas posteriores resultaron un subibaja emocional: el director de Cultura de la Municipalidad quería comprar copias del documental para poder proyectarlo en diferentes lugares, inclusive en Buenos Aires (recordemos que era la época furor del VHS), tenerlo como material de consulta en bibliotecas municipales y proyectarlo para colegios. Los ex soldados combatientes que habían dado testimonio sentían un particular alivio al “descargar la mochila” con sus “verdades” en ese producto que además mostraba la posibilidad de masificar su difusión. A través de uno de los exsoldados que era protagonista del documental, llegó una noticia diferente: a la gente del GADA no les había gustado para nada el material y querían citar a Miguel Monforte y Oscar Álvarez en el cuartel del regimiento. Algunos sindicalistas amigos y hasta concejales sugerían no concurrir, o ir con una delegación, había mucho temor aún hacia los militares. “En mi inexperiencia, con mis 26 años de aquella época, fui a ver a su propio departamento al teniente que nos estaba buscando porque en sus palabras *no sabía cómo localizarnos para la citación*, algo absurdo porque en mi nota dirigida a Balza y con copia al GADA figuraban todos mis datos. El hombre se ofendió porque averigüé su dirección y me presenté para ver qué necesitaba. Allí me mostró un documento que estaba caratulado en letras rojas “Confidencial”, donde decía que debían investigarnos a Álvarez y a mí por nuestro documental. Ni siquiera éramos profesionales del medio, teníamos cada uno su trabajo por fuera del quehacer audiovisual, lo que nos permitía llevar adelante una pequeña productora para hacer los documentales que queríamos. Finalmente fuimos citados al GADA, y luego de charlar con las autoridades militares, quienes nos dijeron que lo que se contaba no era cierto, ofrecí agregar sus testimonios como descargo, no aceptaron, la situación fue muy tensa. Debo decir que nunca nos dijeron que no volviéramos a proyectarlo, pero luego de la reunión y sobre todo ante el miedo surgido en las instituciones y amigos civiles que nos habían apoyado, y también ante las dudas que surgieron en algunos excombatientes acerca de su difusión, decidimos no volver a proyectar *Malvinas, historia de la Historia*, teníamos que pensar muy bien qué hacer con ese material”, recordaría Miguel Monforte en la mencionada muestra Conexión Malvinas.

Como contracara a lo vivido por Monforte y Álvarez con los militares, estaría cerca de ellos el periodista e historiador Osvaldo Bayer, que en ese momento se encontraba comprometido con una actividad cultural de la Asociación Bancaria de Mar del Plata, espacio en el que trabajaba Oscar Álvarez. Bayer, atento a lo acontecido, pidió una copia del documental a los realizadores para un tiempo después darle valor en una nota del diario Página 12 a *Malvinas, historias de la Historia* mediante una nota titulada “Los hijos de Malvinas”:



Malvinas, historias de la Historia no volvió a proyectarse, pero la cantidad de horas grabadas con testimonios y actividades de los ex soldados seguía latente. Monforte realizó un nuevo montaje tomando algunos ejes temáticos puntuales y finalizó en 1994 el documental de 43 minutos *Clase 62-63*. Posteriormente, en 1996, concentrando más la atención hacia un hecho específico, con parte de esos crudos concretó el cortometraje *Atacan!*, sobre el primer ataque de los británicos a las islas, el 1 de mayo de 1982. Ambos trabajos tuvieron una difusión discreta.

En 1996 llegó la oportunidad de utilizar parte de ese archivo junto a material nuevo en *Un largo 2 de abril*, también dirigido por Miguel Monforte. Fue una coproducción con “La Capital Cable”, de Mar del Plata, y se emitió por primera vez el 2 de abril de 1996. Luego se volvió a pasar por el canal y también tuvo varias proyecciones en salas independientes de la ciudad. Nuevamente con los testimonios de ex soldados combatientes en Malvinas de Mar del Plata, este documental es considerado por su realizador una adaptación televisiva dulcorada de su trabajo anterior sobre la temática *Malvinas, historias de la*

Historia. En este sentido, la representación de las realidades amparadas en los testimonios, a causa de la persecución y del espacio de exhibición, debió ser sopesada. No obstante, tampoco podríamos sostener que por este motivo se alejara de los hechos, dado que siendo el film parte de lo que Plantinga (2014) denominaría cine de no ficción, lo presentado corresponde al mundo de lo real. Así se formuló un documental que varía entre las modalidades expositivas y reflexivas propuestas por Nichols (1997).

Un cartel inicial aclaratorio justifica la utilización de material de archivo propio, pero generado en diferentes años: “El presente trabajo es la concreción de cinco años de investigación y labor técnica. Por cuestiones narrativas, sus imágenes pueden no seguir un orden estrictamente cronológico”. Esto se debe a que el tema central era hablar del 2 de abril, su evolución desde el desembarco en las islas hasta las conmemoraciones de mediados de los '90. Hay algunos puntos que, de todos modos, se replican en ambas versiones. Un nuevo texto ya es parte de la introducción del documental: “Aquellos que no pueden recordar su pasado, están condenados a repetirlo”, una frase atribuida al filósofo español Jorge Santayana. Un rótulo para expresar la necesidad de no olvidar nuestra historia reciente.

El documental comienza con imágenes de la Plazoleta Islas Malvinas de Mar del Plata, llena de gente durante la conmemoración del 2 de Abril de 1982, al cumplirse el 10° aniversario de la recuperación de las Malvinas por parte del gobierno de facto que ejercía el general Leopoldo Galtieri. El audio que se escucha corresponde al discurso oficial del Centro de Ex Soldados Combatientes en Malvinas en Mar del Plata, por entonces presidido por Julio Aro.¹⁵ Promediando el film, Hugo Scherbath habla de la importancia del discurso oficial del CESC de cada año, y del homenaje a los caídos. Hay que recordar que en 1996, cuando se realizó este trabajo, todavía se reclamaba por una justa reivindicación y reconocimiento, había falta de asistencia médica y psicológica oficial, se luchaba por pensiones de guerra, había numerosos suicidios de ex soldados combatientes, episodios de violencia protagonizados por algunos de ellos, de allí que por entonces surgió la frase “para un ex combatiente no hay nada mejor que otro ex combatiente”, todo esto se trataba de expresar en cada discurso.

¹⁵ Vale recordar que por entonces aún no se había instituido al 2 de abril como el Día del Veterano y de los Caídos en la Guerra de Malvinas, algo que estableció el gobierno nacional a través de la Ley 25.370 recién en el año 2000; pero aun así la conmemoración de los 10 años tuvo una notable respuesta popular.

En el film, hay un breve collage de imágenes en blanco y negro que comienza con archivo de la guerra y posteriormente muestra imágenes en el monumento a los caídos ubicado en Mar del Plata, hasta que aparece el título de inicio, con un tinte rojo sobre una imagen en granito de las Islas Malvinas, remitiendo a la sangre derramada en aquel territorio; dando paso a un recurso simbólico sobre la guerra que en producciones posteriores, el director, irá reconfigurando y resignificando para evitar aspectos redundantes sobre cómo narrar las acciones del Estado de terror.

A los recursos propios del lenguaje cinematográfico se le suman la utilización de los testimonios y declaraciones de los ex combatientes, que construyen al documental desde la modalidad de documental interactivo, de acuerdo a la perspectiva de Bill Nichols (1997). Aquél retoma los testimonios como un modo de reconstruir una memoria colectiva que lejos lo reciente de su historia aún se pronunciaba como una memoria débil (Traverso 2007). Es decir una memoria que aún luchaba por ingresar en los discursos históricos institucionalizados y que efectivamente comienza a hacerse presente como memoria fuerte (Traverso 2007) desde el revisionismo histórico y desde el espacio y reconocimiento que comenzó a tener en espacios de legitimación como Centros de Ex soldados Combatientes y otras instituciones que nacen más tarde y en su constitución también incluyen a madres y padres de caídos y civiles a quienes les interesa la Causa Malvinas, como la Comisión de Familiares de Caídos en Malvinas e Islas del Atlántico Sur o la Fundación No me olvides, o el apoyo político a nivel internacional. En este sentido consideramos a la memoria colectiva como lo que queda del pasado en lo vivido por grupos o colectivos sociales, cualesquiera ellos sean, o bien lo que estos grupos hacen del pasado. Tenemos allí una primera cuestión, la que sitúa a la memoria colectiva en dos planos diferentes, antagónicos: la memoria colectiva del poder y la memoria colectiva de los dominados. Es decir, hay una confrontación entre memorias colectivas pertenecientes a colectivos sociales diferentes, de los cuales hay una que tiende a imponerse como la memoria porque corresponde a aquellos que ejercen o tienden a ejercer el control de la sociedad. (Ansaldi 2012 16)

Un largo 2 de abril -tanto como *Malvinas, historias de la Historia*- impulsa un fenómeno de cambio que implica devolver la subjetividad, el carácter de sujeto a los ex combatientes que previamente habían sido objetivados, cosificados, convertidos en hombre-máquina/hombre-arma. Esto lo podemos observar en el modo de reclamo, expresado por Hugo Scherbath, que lejos de plantear un regocijo en el conflicto y reinventarse únicamente como

ex soldado, propicia un recobrar facetas propias y de los protagonistas de esta historia, para no circunscribirse ni etiquetarlos bajo una única rúbrica social.

La cosificación sufrida por los ex combatientes muestra sus consecuencias en el registro de los testimonios. Amaro comenta la muerte de compañeros suyos: los soldados Jorge Llamas, Oscar Diarte y el sargento René Pascual Blanco mientras operaban un radar, posición que también compartía Amaro. Él recién había dejado la batería porque fue enviado a otra posición, comenta su desazón porque al regresar un rato después sus compañeros habían sido alcanzados por un misil, comenta su culpa “por no estar ahí, no para morir, pero...”, se le dificulta expresar su sentimiento (la entrevista es de 1992), todavía costaba poner en palabras el trauma, algo que se potenciaba ante la falta de atención profesional, y que costó que el estrés postraumático fuera aumentado, en plena desmalvinización, por lo que los Centros de Ex soldados comenzaban a ser imprescindibles para la autocontención, pero de todas maneras no pudieron impedir que cientos de ex soldados se suicidaran y muchos otros se inclinarán con los años a diferentes tipos de adicciones. El ex soldado combatiente en Malvinas Hugo Scherbath narra lo que él vivió, se refiere a la desmalvinización, confiesa que tuvo dos intentos de suicidio, “antes me daba vergüenza decirlo, ahora lo tengo asumido: un intento en Malvinas y otro en el continente. El primer año de la vuelta fue muy difícil...” Hugo Scherbath explica (hay que leer entre líneas mientras se miran las imágenes de Gustavo Amaro y otro veterano de guerra en viejos actos del 2 de abril vestidos con ropa militar) que se logró un cambio interno: ya no más vestidos de verde (“disfrazados”, dice Scherbath), atrincheramientos simbólicos, ellos son civiles, si se hace eso no es para recordar, sino revivir la guerra, eso es autodestrucción. Este cambio atrajo a la gente común, al ciudadano de a pie que también mutó su actitud hacia los ex combatientes, “no más loquitos de la guerra, no pobrecitos, no somos tampoco privilegiados, sí tenemos la necesidad de un reconocimiento, que tu pueblo, al que vos representaste, porque de alguna manera lo representaste en las islas.....”, enfatiza Scherbath, “no debemos dar lástima, sino el ejemplo”. Se muestra parte del discurso oficial del CESC en 1993, a cargo de Hugo Scherbath. Gustavo Amaro continúa su exposición: habla de “los elogios falsos cuando la gente se entera que sos ex combatiente, y después te cierran las puertas, y golpeás y se cierran, y golpeás y se cierran”. A continuación, el propio Scherbath comenta para el documental: “El acto es apolítico, pero hay que decir todo, porque están las autoridades y los medios, hay que hacer reclamos puntuales”.

Este film, tanto como el de *Malvinas historias de la Historia*, funcionó como motor de visibilización de la causa Malvinas y se propusieron separar el controversial hecho de vincular la causa exclusivamente a un impulso gestado por el gobierno de facto; uno de los instrumentos efectivamente era mostrar lo acontecido por los ex soldados en manos de oficiales y suboficiales. En este sentido, se separa de la desmalvinización que, de acuerdo a Francisco José Pestanha (2012), ese fenómeno se compuso de una serie de ítems: “Instalar la idea de la guerra como un episodio aislado, descontextualizado de sus antecedentes históricos”; “instalar la idea de que se trató de una confrontación entre la democracia (inglesa) y la dictadura (argentina)”; “imponer en el inconsciente colectivo el fatalismo de la impotencia nacional frente a las agresiones coloniales.”; y “categorizar con diversos rótulos minusvalidantes a los veteranos (desde “loquitos” hasta “víctimas”)” (Pestanha 2012 26).

En off y con imágenes originales generadas por Miguel Monforte y Oscar Álvarez, la formación del Centro de Ex soldados Combatientes en Malvinas de Mar del Plata y su tarea de contención mutua, mientras los jóvenes veteranos de guerra planifican los actos por el 2 de Abril en el monumento construido en la Plazoleta Islas Malvinas de Mar del Plata, que se genera a instancias de José Gurrieri, un inmigrante italiano que había luchado contra los británicos en la Segunda Guerra Mundial, luego emigró a la Argentina en busca de un futuro mejor, acá se casó y formó su familia, y uno de sus hijos, Ricardo, cayó en Malvinas enfrentando a los ingleses, cumpliendo con el Servicio Militar Obligatorio en el GADA. El mismo José Gurrieri, junto a otros padres de caídos, impulsó la construcción del monumento que los recuerda en la Plazoleta Islas Malvinas de Mar del Plata. Esto es dicho por los mismos veteranos de guerra, que dan su testimonio reconociendo la labor de Gurrieri. En el documental se ve trabajando a Julio Aro con una pala sacando basura de la llama votiva, a otros veteranos de guerra haciendo arreglos, con sus pequeños hijos acompañándolos. Más allá de la anécdota, las imágenes evocan la construcción y el cuidado de un monumento con fuerte peso simbólico que territorializa lo acontecido en la propia ciudad y atraviesa a los protagonistas de dicha localidad.

Se ve una nota que le realiza el periodista Marcelo Pasetti, del diario “La Capital”, a Julio Aro, por entonces presidente del CESC de Mar del Plata, ante la proximidad del 2 de abril de 1992. “Son 10 años, queremos hacer algo que le llegue al corazón de la gente, para demostrar que estamos reintegrados a la sociedad, abrir las conciencias adormecidas, como dice la negra Sosa”, comenta Aro en la entrevista. El ex soldado combatiente José Luis Capurro habla en una entrevista radial, comenta acerca del poco cuidado al monumento,

“el 2 de abril todos se acuerdan, pero debería ser algo de todos los días...” Continúan las imágenes de arreglos y limpieza en el monumento. Estas imágenes son de 1993, en la proximidad al 2 de abril (se repite la situación de desidia del año anterior). Los ex soldados están otra vez con sus hijos, limpiando la fuente. Luego de noche, poniendo una placa central que había sido robada (para venderla por el granito). Mediante la voz off se destaca la tarea del CESC, superando la desidia oficial, la indiferencia y el desinterés de gran parte de la población, y con mucha democracia interna, sin individualismos. Se destaca la interacción y la unión de aquel momento, y la búsqueda de inserción plena en la sociedad. Todas estas escenas componen los actos simbólicos que conforman las memorias colectivas (Jelín 2002) y que apuntan a comenzar a darle espacio a esas memorias débiles (Traverso 2007) en pleno período de desmalvinización.

Luego el documental registra todas las actividades que se van realizando en el acto del 2 de abril desde la llegada de la gente, izamiento de la bandera, preparativos de los veteranos, “comienza una larga jornada de emociones”, dice la voz en off. El obispo de Mar del Plata, José María Arancedo, legitima los reclamos, y hasta menciona que “se necesitan gestos grandes que nos reúnan a los argentinos”. El veterano de guerra Juan Carlos Carrara añade: “Cada año hay más placas en el monumento, no están físicamente, pero hay más suicidios y muertes injustificadas.” Las imágenes con ofrendas florales de particulares e instituciones son acompañadas por un emotivo minuto de silencio.



Luego se realiza la “Marcha de la esperanza”, hasta la Catedral de Mar del Plata, que está a pocas cuadras. Durante la misa, los ex soldados reciben un diploma con la bendición del Papa Juan Pablo II; más tarde los integrantes del CESC visitan un jardín de infantes y nuevamente reunidos en el monumento, los veteranos reciben el afectuoso saludo de chicos con discapacidad, que además ponen ofrendas en el monumento. Las imágenes muestran a los ex soldados muy conmovidos.

Falta todavía la visita al cementerio, para homenajear a Rolando Pacholczuk, un soldado que fue herido el último día de combate, pero falleció cuando la guerra había concluido y era trasladado en buque al continente. Es el único fallecido en la guerra que pudo ser inhumado en un cementerio común, en este caso de Mar del Plata. Se inicia una discusión entre los jóvenes veteranos de guerra: algunos quieren ir al cementerio sí o sí, otros sienten ya el enorme peso de “un día de muchas emociones”. Finalmente, un grupo acompaña a la tía de Rolando Pacholczuk al cementerio.

El documental multiplica las acciones, aunque no todas pertenecen al 2 de abril del mismo año, por eso la aclaración del cartel inicial. Ahora se muestra a los ex soldados en la Plaza del Folclore de Mar del Plata recibiendo el saludo y homenaje de un grupo tradicionalista. Por otra parte, otra conmemoración, en este caso en el Barrio 2 de abril de Mar del Plata. Si bien los protagonistas son los vecinos que agasajan a los veteranos de guerra, este acto ha sido organizado por un partido político, aunque esto no es mostrado explícitamente en el documental.

En la secuencia final del documental, se llega a la arriada de la bandera nacional al finalizar el 2 de abril de 1992. Y una nueva situación, absolutamente distinta. La llegada del velero “Malabar”, que regresaba luego de incursionar pacíficamente en las aguas militarizadas de las Islas Malvinas, no llegaron a Olivos, su puerto natural, entraron al Club Náutico de Mar del Plata para reabastecerse y sus tripulantes, Aurora Canessa y Tony López, que estaban en contacto con los veteranos de guerra locales por medio de radioaficionados y un programa de radio de la ciudad, fueron hasta el monumento y en el anochecer de ese largo 2 de abril regaron con agua malvinense el monumento. Aurora Canessa, además, fue invitada a arriar la bandera del pabellón, ante la emoción de los numerosos presentes.

Como pudimos observar, todos los testimonios y las acciones en ambos documentales dicen lo vívido de Malvinas, por los habitantes de Mar del Plata, y aunque el trauma sea compartido desde cualquier punto de la Nación, la marca histórica y regional dentro de los documentales se pueden observar como un modo de relato. Es desde ese espacio-tiempo que se piensa Malvinas y sus vínculos con otras regiones (Arancibia- Barrios 2017; Bandieri 1995; Campo- Lusnich 2018; Heredia, E, 1997; Heredia, P. 2012). En este sentido, a lo largo de todos los films se focaliza (en términos de Gaudreault- Jost 1995) sobre los testimoniantes. Así se construyen esas memorias colectivas (Jelín 2002) sobre Malvinas.

En el caso del recorrido del tema Malvinas que realiza su director se puede vislumbrar un recambio en la postura. Mientras que este primer film tiene una perspectiva de re-

clamo y de pedido de leyes que tenían que salir adelante, en los films más recientes, *Héroe corriente* (2015) y *No me olvides* (2018) predomina una mirada de resiliencia que ubica el foco (Gaudreault- Jost 1995) en la posición política de Julio Aro que es acompañada por el contexto histórico. Con la llegada de Néstor Kirchner al gobierno de la Argentina, comenzó un período de “malvinización” que se mantiene años después. Así como se refleja en los films una visión renovada del conflicto bélico, también los acontecimientos históricos se revisan y se vuelven contenidos simbólicos resignificados. El 14 de junio existente anteriormente como el Día de la rendición se lo renombra como el Día de la máxima resistencia.

A este trabajo se suma *Héroe Corriente*, y un corto de animación titulado *No me olvides* producido por el Canal de Televisión de la Universidad Nacional Mar del Plata en 2018 para la Red Nacional Audiovisual Universitaria, que este cineasta escribió y dirigió. El cortometraje *No me olvides* (2019), que actualmente se puede ver en CINE. AR, se enmarca como proyecto en la temática abordada por *Héroe Corriente* (2014), explora la subjetividad de uno de los excombatientes generando un viraje en la composición del personaje. En este caso en particular podríamos observarlo como un film de reconstitución histórica de acuerdo a Marc Ferro (1991) que responde de acuerdo a la visión de Caparrós-Lera (2010) a una impronta que aborda la historia desde la subjetividad del realizador para hablar de la visión del conflicto bélico y sus resultantes desde el presente. Por medio de la animación se lo construye primero como sujeto contenido en un ámbito familiar que la inminente Guerra de Malvinas destruye para incorporarlo a la maquinaria de la guerra como uno de los tantos engranajes que sostienen los conflictos bélicos. Walter Emilio se transforma de sujeto marplatense amparado en un ámbito familiar a objeto bélico.



Así, Juan Carlos Quattordio y Miguel Monforte logran dar cuenta de cómo los cuerpos armados se convierten en objeto, en términos de Simone Weil (s./f.), de aquellos cuerpos devenidos soldados a través de dos recursos propuestos en el relato. Por un lado,

la animación en blanco y negro que denota la estética del film “The Wall” en base al disco del mismo título de la banda inglesa Pink Floyd, y estructuras y técnicas cercanas al animé y al manga, con determinadas referencias que aportan a una metáfora similar a la construida en la película británica, y, por otro lado, un tablero de ajedrez en el que se observa un sinnúmero de soldados caídos, una imagen que da cuenta del absurdo que compone considerar la guerra como un juego de tácticas y estrategias. A esos planos verificados por los gestos animados que visibilizan el horror, le suceden planos de resiliencia donde ambas partes logran reconstruir un reparo, un sello de amistad y camaradería al estrecharse las manos. Este impulso se afianza sobre la propia historia de Julio Aro y Geoffrey Cardozo, quienes habilitaron con sus acciones políticas, y propicias para dar paz, al impulsar la restitución de identidades de todos aquellos cuerpos caídos en el cementerio ubicado en las Islas Malvinas, hasta ese momento mencionados con una frase genérica “Soldado argentino sólo conocido por Dios”. Así, los planos finales, luego de aquel montaje oscuro que replica la guerra, avanzan sobre imágenes en las que predomina el blanco y la luz.

Esa frase también sería impulso y guía del trabajo de Julio Aro y de la Fundación No me olvides en el documental *Héroe Corriente* (Miguel Monforte, 2014-2017). En 2008 Julio Aro, un ex soldado combatiente en la Guerra de Malvinas, realizó un viaje a las islas con el que pretendía cerrar aquella experiencia que lo había marcado para siempre. El retorno le sirvió para encontrar al Julio que había quedado allí hacía 26 años, de acuerdo a su testimonio; luego de visitar el cementerio de Darwin, se propuso la tarea de reponer el nombre de los caídos que yacían bajo esa frase: “Soldado argentino sólo conocido por Dios”. En este sentido, este documental de testimonios y acciones en búsqueda de la identidad de los caídos en la guerra de 1982, habilitó el espacio de las madres (y los padres) de Malvinas, dando paso a una acción social y política de escalada internacional en defensa de los derechos humanos.

La identificación es, entonces, un proceso de articulación, una sutura, una sobredeterminación y no una subsunción. Siempre hay «demasiada» o «demasiado poca»: una sobredeterminación o una falta, pero nunca una proporción adecuada, una totalidad. Como todas las prácticas significantes, está sujeta al «juego» de la *différance*. Obedece a la lógica del más de uno. Y puesto que como proceso actúa a través de la diferencia, entraña un trabajo discursivo, la marcación y ratificación de límites simbólicos, la producción de «efectos de frontera». Necesita lo que queda afuera, su exterior constitutivo, para consolidar el proceso. (Hall 2003 15-16)

En ese marco el documental parte desde el proyecto Identidad Compartida, ideado por Julio Aro y José María Raschia, otro ex soldado combatiente en Malvinas, proyecto que proponía juntar una madre argentina y una madre inglesa que perdieron a sus hijos en Malvinas con la finalidad de preguntar ¿Quién ganó la guerra? Con esta idea, Julio Aro y José María Raschia viajaron a Londres junto a José Luis Capurro, otro ex soldado combatiente en Malvinas, para proponer el proyecto en el marco de una serie de charlas sobre estrés postraumático de guerra que realizaban los británicos. Allí se encontraron con el ex coronel Geoffrey Cardozo, quien había llegado a las islas tras la guerra y tuvo a su cargo re inhumar los cuerpos de los caídos argentinos diseminados en diferentes lugares de batalla y crear el cementerio de Darwin, donde les dio sepultura con honores militares y religiosos. Cardozo elaboró en aquel momento un completo informe con todos los datos que pudo recabar de aquellos cuerpos que le resultó imposible identificar por carecer de su medalla identitaria, algo usual en los soldados, pero que muchos argentinos no tenían. El gobierno británico envió ese informe en 1983 al gobierno de facto que todavía regía en la Argentina, pero fue desdeñado y jamás publicado. Gracias a la entrega de una copia de ese documento en 2008 a Julio Aro y sus dos amigos, al regreso a la Argentina pudieron detectar el cuerpo de Gabino Ruíz Díaz y a partir de esa certeza comenzar a insistir a nivel personal primero, visitando a las familias de los caídos inhumados como desconocidos, para hacerles saber de esta posibilidad de restitución de identidades, y a nivel en institucional luego para lograr que el gobierno nacional tome cartas en el asunto. Se consiguió que la entonces presidenta de la nación, Cristina Fernández de Kirchner, en una reunión en la ONU, expusiera la necesidad de devolver la identidad de los soldados argentinos caídos en Malvinas.



El acceso a la presidenta fue debido a una carta que Roger Water le entregó en el 2012. El músico británico había sido contactado por Gabriela Cociffi subdirectora de la

revista Gente, quien por entonces se había involucrado en la investigación que estaban llevando adelante Julio Aro, José María Raschia y la recién originada Fundación No me olvides. Así se dio paso a la tarea forense a cargo del Comité Internacional de la Cruz Roja y el Equipo Argentino de Antropología Forense, además de otras importantes áreas del estado nacional. La realización del documental *Héroe corriente* fue pensada como una labor concreta de apoyo al proyecto de Julio Aro, y junto con él traer al escenario del presente a los anónimos Héroes de Malvinas y las historias de sus familias, en especial la de Gabino Ruiz Díaz, dando una participación especial a su madre, Elma Pelozo, de este modo incorporando por primera vez la voz de las madres de Malvinas en un tema que parecía hasta el momento solo destinado a los testimonios y protagonistas masculinos.

Además de los aspectos de contenido que en este caso no son menores, reconsideramos, en particular el testimonio de Julio Aro, el cual presenta los hechos pero también las acciones que afectaron su subjetividad. Aro observaba que ver bajar la bandera argentina en Malvinas, entregar las armas, recolectar la documentación propia, y haber pasado por un sinnúmero de situaciones bélicas enajena la total conciencia, la percepción cabal del grave hecho. Esa expresión lejos está de ofrecer una nulidad de la memoria, observa desde nuestro punto de vista la imposibilidad de mirar de frente el rostro del terror. El acontecimiento traumático existe en esa pérdida de la conciencia del espacio-tiempo que acompaña la pérdida de la subjetividad. Es esa subjetividad la que luego se debe recuperar, la identidad que por haber sido convertido en cosa (Weil, s/f) se disocia del cuerpo. Por este motivo el testimonio, la narración, el relato son espacios necesarios para la recuperación de la memoria y con ella la identidad, en tanto que se acerca en parte a esa sutura (Hall 2003) generada en el acontecimiento. Esa misma necesidad se produce en las madres y los padres de los ex combatientes y es este punto el que el documental vino a registrar.

Más allá que no se trate de un documental, tal como en el cortometraje *No me olvides*, también encontramos en *Salvar vidas* de Diego Ercolano (2007) un film de reconstitución histórica (Ferro 1991) que aborda la temática Malvinas y que hace referencia a la ciudad. Ofrece planos detalle, y primeros planos del rostro de un joven contemporáneo al conflicto que frente a los tiempos genocidas prefiere estudiar medicina, privilegia salvar vidas. Los planos de su habitación con detalles simbólicos concentrados en soldaditos de juguete, hacen confluír la tensión entre el juego y la realidad. Los planos del libro de medicina se interrelacionan y aumentan el contraste con registros documentales de la Guerra de Malvinas. Ese contraste habilita la reflexión sobre cómo esos ciudadanos, habitantes de la

ciudad marplatense, son cosificados, convertidos en armamento, transformados en objeto de acuerdo a la postura de Simone Weil (s.f.). En este sentido, el archivo cobra una importancia poética dentro del cortometraje, que invita a conformar un registro memorístico ya no ubicado en el dato duro, sino en las consecuencias acontecidas a causa del belicismo reinante en ese período histórico y oscuro de la historia argentina.

A lo largo de este apartado pudimos observar modos de relatar un mismo tema, primero desde el contexto cercano al trauma, en plena desmalvinización y luego una cercanía hacia la recuperación de la subjetividad e identidad en un marco democrático y malvinización que le otorgan una entidad en la historia oficial y se ocupa de resarcir las secuelas y conformar los testimonios en un puntapié para formar memorias fuertes (Traverso 2007).

Recordar Malvinas también es abordar la última dictadura

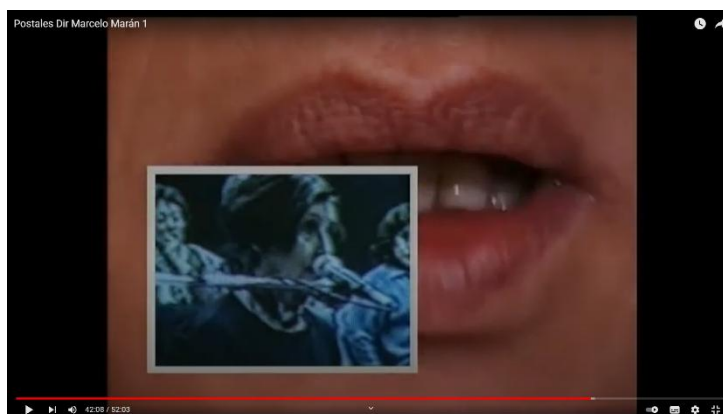
Las temáticas sobre los crímenes de lesa humanidad se replican no solo con la mirada crítica sobre la Guerra de las Malvinas, sino también con las temáticas que la rodearon, los cuerpos desaparecidos en dictadura y las consecuencias que eso contrajo en miles de hijos en búsqueda de su identidad. A su vez encontramos un viraje en el modo de narrar estos hechos que van desde retomar los testimonios directos de quienes padecieron los centros clandestinos de detención hacia darles espacios a la lucha de las abuelas. Sin cerrar la óptica en una única lectura, vemos cierta tendencia a habilitar un espacio de justicia a partir de 1998, donde los Juicios por la Verdad comienzan a darse lugar en la historia de Argentina, y las abuelas comienzan a cobrar un lugar fundamental en la política del país. Por este motivo es que nos interesa analizar cuatro ejemplos que ubicamos de modo cronológico en tanto que responden a las inquietudes proporcionadas por el contexto histórico en que fueron filmados.

Aquí analizaremos *Postales* (Marcelo Marán, 2000), docudrama que trata sobre los centros clandestinos de detención y tortura en Mar del Plata. Comienza en blanco y negro con primerísimos primeros planos de bocas femeninas cantando lírico. Se suman pronto otros primerísimos primeros planos de bocas de mujeres (actrices) que leen e interpretan testimonios de casos reales de personas secuestradas por la dictadura cívico militar en Mar del Plata. Por montaje, se superponen las imágenes de las bocas que dan testimonio, se da idea de varias voces que serán protagonistas. Sigue el testimonio de una mujer que recuerda el sonido de aviones muy cercanos mientras estuvo secuestrada y torturada, por lo que deduce que la tuvieron en la Base Aérea. Y dice “Yo soy nacida en Mar del Plata”, esto da pie a la gráfica de títulos de inicio: *Postales*, van pasando en una sucesión de animación sencilla

postales clásicas de Mar del Plata, que se mezclan con fotos de la dictadura. Aquí convive el blanco y negro con el color. Las voces, el decir, el reconstruir la memoria de modo colectivo, conformar una cultura de la memoria en términos de Jelín (2002), es parte de la dinámica de este documental, que juega a su vez con la coloratura para marcar un diálogo entre el presente y el pasado a recordar. Otros fragmentos del documental que a su vez enlaza lo poético con la clásica modalidad de entrevistas lo aporta una voz en off masculina que da una definición clásica de postal, y reflexiona con que con ese significado solo se retratan lugares y edificios, pero que al unir todas las postales se reconstruye la historia. Narra el comienzo y desarrollo de la dictadura, acompañado este relato con imágenes de archivo. En un mapa de la ciudad de Mar del Plata caen gotas de tinta negra sobre los lugares donde funcionaron centros clandestinos de detención, y su radio de acción. Este reconstruir la historia aporta también ese elemento de lo regional que decide aplicar el documental, al elegir como eje de su guion lo sucedido en la dictadura pero cartografiando la ciudad. Por este motivo, todos los testimonios y registros que brinda el film se concentran en abordar la ubicación. Por ejemplo, sigue un nuevo testimonio, esta vez a cámara de otro joven ingresante a la Escuela de Suboficiales de Infantería de Marina, ESIM, de aquellos años, quien menciona que en sus guardias le tocaba estar muy cerca de la cárcel improvisada en aquel lugar de entrenamiento, y que él y sus compañeros tenían órdenes de disparar al cuerpo si alguien huía, ya que la gente allí alojada “era muy peligrosa”. Ya ingresado en la carrera militar, en 1982 le tocó ir a Malvinas, y ver, según sus propias palabras, la cobardía de los suboficiales y oficiales hacia un enemigo internacional y militar profesional, el Ejército Británico, esto lo llevó a tomar la decisión de dejar la fuerza en 1983, y al año siguiente dio testimonio a la CONADEP para ayudar a reconocer el lugar donde habían funcionado las cárceles clandestinas en la ESIM. “Todo lo que había hecho esta gente es violar las leyes, violar la Constitución Nacional, y hacerse *los malos* con personas indefensas”, textuales palabras que dice en el documental. “Más allá de la búsqueda de justicia, que las leyes de Punto Final y Obediencia Debida trabaron, queda algo muy importante aún: saber el destino de los desaparecidos y el derecho del conocimiento de la verdad por parte de sus familiares”, dice a continuación la voz en off masculina. Luego esa misma voz menciona las jurisdicciones en que estaba dividida la ciudad, como la Subzona 15, bajo la jefatura de área del GADA 601, y menciona los otros lugares utilizados “para la lucha contra la subversión”. El documental se conforma como dispositivo de denuncia y motor de la memoria de los marplatenses “300 desaparecidos son 300 esperanzas, son 300 razones para alzar la

voz”, dice la voz en off masculina mientras se muestra un largo plano de un grupo de jóvenes tomados de las manos, en representación de los 300 detenidos desaparecidos de Mar del Plata. Aparecen luego carteles con fotos de los desaparecidos colocados en la playa y, posteriormente, planos de personas que se cruzan y se unen en un gran grupo, el pasado y el presente de lucha. Ya instalados en el presente en este último segmento del documental, se muestra el Bosque de la Memoria Viva, en el Parque Camet de Mar del Plata. Antonia Segarra, de Abuelas de Plaza de Mayo, cuenta cómo fueron sembrados los 300 árboles en homenaje a los 300 desaparecidos de la ciudad. En este sentido, hay un juego con la postal, que justamente comienza a cuestionar la regionalización de Mar del Plata como la feliz, lejos de conformar ese estereotipo, el documental describe desde las fotografías los registros de sucesos que la alejan de la localidad balnearia y la acerca a la historia soterrada, aquella que debe ser visibilizada para conformarse en una memoria fuerte. Por ejemplo, sobre una foto del interior de la mencionada Comisaría Cuarta, aparece un largo texto en rol que explica cómo era el lugar en aquel momento según el informe de la CONADEP.

Nuevamente la intención es describir el lugar, ya no como postal específicamente, pero sí como parte de los temas elegidos para construir este documental, que se emparenta con la necesidad de reconocer y ubicar con exactitud, a pesar del paso de los años y las modificaciones realizadas, los principales lugares que funcionaron como centros clandestinos de detención en Mar del Plata durante la dictadura. A este ejercicio de la memoria el film le introduce diversos planos y escenas de la cantante lírica que en muchos casos simbolizan un cuerpo en grito, vendado, y siendo ahogado e incluso también se alternan varias veces reiterados primeros planos de una dramatización en blanco y negro de gente siendo secuestrada y trasladada en un Ford Falcon. Tras los créditos finales, un par de entrevistados hacen mención de postales de Mar del Plata que muestran lugares de detención, como el faro o la Base Naval, a veces, como en este último caso, no son estrictamente postales de cartulina, sino imágenes televisivas muy clásicas, que muestran “diferentes postales” de Mar del Plata, sin saber exactamente la historia que ha transcurrido allí. Leda Barreiro finalmente comenta un gran contraste: “Por encima nuestro, en aviones, iban y venían los turistas, a la ciudad feliz”, refiriéndose a la cercanía de la Base Aérea donde estaba instalada “La cueva” y el aeropuerto de Mar del Plata. “Reconstruir todas las postales, es la forma de consolidar nuestra memoria”, dice la voz en off final.



Por su parte, un cineasta como Julio Lascano, junto al guion de, nuevamente, Marcelo Marán y Caótica producciones en *Metidos en algo* (2006) narran la vida de un ex combatiente de Malvinas que comienza a vincularse con un joven dibujante marplatense que se interesa por la defensa de los derechos humanos y las historias que aparecen en los testimonios de los sobrevivientes de la última dictadura. Este medimetraje fue el resultado del Proyecto de Investigación denominado: “Historia reciente de Mar del Plata: Juicio por la Verdad y reconstrucción de la Memoria”. Aquí, las imágenes sobre el mar son siempre acompañadas por la mirada del ex combatiente (llamado Catamarca) que recuerda las situaciones sufridas en Malvinas. La noche en el mar, los espacios fríos parecen establecer un vínculo con las islas, vínculo que Lascano, en la entrevista realizada para grupo CIyNE observó como posible. Son reiteradas las escenas en las que *Metidos en algo* hace referencia a la Guerra de Malvinas en conjunto con el testimonio de Catamarca, y ese hecho se hila con el argumento más pregnante dentro del film que refiere a los juicios por los derechos humanos. La película recorre en sus escenas problemáticas como la identidad y la memoria, ubicando esos hechos como disparadores de conflicto sobre ambos conceptos.

En la introducción de la película, se presenta el amplio abanico de temáticas traumáticas que abordará la trama del medimetraje, todas como consecuencia de la última dictadura cívico militar que vivió Argentina. Mediante montaje paralelo vemos imágenes que muestran que el joven con el que está hablando “Catamarca” (Ariel) es un artista callejero, que le comienza a interesar una chica y la dibuja (Mariana) mientras ella está preparando una pancarta, al mismo tiempo “Catamarca” sigue hablando en off, ahora de la deuda externa aleccionando a Ariel: “No solo mataron 30.000, nos mataron el futuro”. Mariana descubre el dibujo que hizo Ariel de ella y se lo lleva, sin que el joven se dé cuenta. “A mí me importa un pito el futuro, Catamarca: Yo nunca tuve futuro”, le dice Ariel a “Catamar-

ca”, para finalizar un primer segmento introductorio con los personajes principales presentados.

Los traumas, los conflictos de identidad y memoria se plasman en un elemento narrativo y poético que será parte de la historia. Unos golpes en la puerta de “Catamarca” sacan a Ariel de su sueño. El veterano de Malvinas aparece con “la piedra de la memoria”, que encontró rastrillando en la playa (otro rasgo marplatense: los rastrilladores de la playa que buscan objetos de valor). Esta piedra de la memoria atraviesa varias puntas de lanza que ofrece el film, los traumas mencionados, pero a su vez la diáspora que se padece en la constitución de la identidad en las crisis económicas causantes de la inmigración de la hermana de Ariel. Y que luego será la que eleve al cielo en el final, como acto simbólico de justicia.



Como hemos visto en el análisis sobre los films que toman Malvinas, Enzo Traverso (2007) explica el concepto de memoria compuesto desde las memorias débiles y las memorias fuertes. Mientras que las primeras estarían prohibidas, ocultas y subterráneas, las segundas habilitarían —desde una reconfiguración de la historia oficial, desde la consideración en las instituciones y desde el ingreso al discurso histórico— la solidez y el camino para dar paso a la necesidad de Verdad y Justicia, y por tanto a la incorporación del concepto de veracidad en los testimonios del testigo. Sin dejar de lado que el film tensiona los costados de ficción y documental, podemos ver escenas en las que los testimonios sobre Rosa Ana Frigerio, por ejemplo, vienen justamente a mostrar este punto, este proceso y ejercicio memorialístico que realizan también los personajes del film. Por ejemplo, Ariel sale del correo y abre un paquete que le mandó su hermana desde Europa: contiene dibujos de carácter infantil. Desde la escalera del correo, Ariel ve a Mariana caminando por la vereda de enfrente. Ella no se percata de su presencia y entra al Tribunal Oral Federal, que es-

parcialmente está realmente ubicado frente al correo de Mar del Plata, tal como lo muestra la ficción.

Ariel la sigue y sin querer comienza a presenciar el testimonio de un hombre en un juicio por la verdad. Ariel comienza a dibujar, plasma en su hoja el relato que escucha. El declarante menciona por primera vez a Rosa Ana Frigerio, detenida desaparecida que estuvo en dos lugares emblemáticos del circuito represivo de la dictadura en Mar del Plata: la Base Naval y la ESIM, Escuela de Suboficiales de Infantería de Marina.

El desarrollo de la película involucra a partir de este momento duros testimonios reales dramatizados (actuados), que informan no solo al joven personaje de ficción, sino también a los espectadores. La cámara aquí comienza a realizar movimientos circulares, muy prolija, con planos cerrados en los actores que dan testimonio y los que offician de jueces.

En una próxima escena, grabada en una zona del paseo costero de Mar del Plata, “Catamarca” le relata a Ariel que tenía 12 años en 1976 cuando entraron los militares a su casa y se llevaron a su hermano mayor. “¿Él estaba metido en algo?”, pregunta Ariel. “¿Qué hacían, ponían bombas?”, insiste casi inmediatamente, pero “Catamarca” no lo escucha, está muy concentrado relatando un recuerdo, una situación en la que su hermano salió en su defensa cuando era chico, se enfrentó a tres de más edad y a pesar de su guapeza, lo golpearon y dejaron maltrecho en el piso, cuando “Catamarca” se acercó a levantarlo, su hermano lo miró y le dijo “Nunca te comás un sapo”. Esta situación puede ser leída como una respuesta a las inquietudes de Ariel: alguien que se enfrenta a un poder superior, pero a pesar de todo le hace frente, y la frase “nunca te comás un sapo” dicha hace años por el hermano de “Catamarca” cobra actualidad para responderle ahora a Ariel, e interpelar a los espectadores también: ¿cuál es su actitud sobre este tema? Inmediatamente Ariel pregunta por el hermano de “Catamarca”: ¿Y apareció?”. “Muerto, en un enfrentamiento”, responde el hombre. “Fue una guerra”, dice Ariel. “Eso no fue una guerra, guerra fue la de Malvinas”, responde “Catamarca” mientras le quiere mostrar cómo le quedó el pie por el frío, “No se hace guerra a la gente desarmada, eso fue una hijaputez”, sigue diciendo el ex combatiente. Este breve intercambio alude a las dos posturas que se tienen sobre la trágica situación vivida durante la dictadura. Queda bien clara la línea de pensamiento que lleva adelante esta producción, la convicción que transmite.

En la escena siguiente aparece otro testimonio, en este caso el de una declarante femenina, en el Juzgado Oral Federal. Ariel está allí y dibuja, pasa a papel lo que escucha,

los dibuja. Entre la gente que presencia el testimonio también está Mariana, Ariel la mira de reojo. El testimonio vuelve sobre los últimos días de Rosa Ana Frigerio, secuestrada de su casa el 25 de agosto de 1976, enyesada casi de cuerpo completo por una operación en su columna. Se deduce por lo dicho que en febrero de 1977 estaba con vida en la Base Naval de Mar del Plata. Los dibujos de Ariel representan lo expuesto por la declarante.

Reconstruir la memoria, habilitarla desde la historia y darle espacio al testimonio de los testigos, habilita la construcción de memorias colectivas (Jelin 2002), esas que venimos mencionando, que sostienen esa veracidad y que efectivamente intentan saldar la conformación de una identidad, no sin conformar toda una concepción de mundo que confronta y que también permanece en tensión.

Ese mucho o poco en la conformación de la identidad también acontece en *Metidos en algo*. En la escena que se muestra a la madre entrando al cuarto de Ariel tiene un planteo conflictivo alrededor de cómo se conforma la identidad. Ella le pregunta qué está haciendo y él le dice “recuperando la memoria” y le explica (también al espectador) que está realizando una historieta sobre abogados que defendían obreros en contra de los intereses de los empresarios. Ariel ya no es una persona desinformada, ahora es un militante. La madre le pregunta cuándo pasó eso, él le dice “cuando los militares”, a lo que su madre reprocha: “¿Para qué te metés con cosas que pasaron hace tanto tiempo?” La madre entonces le cuenta que su padre dibujaba historias infantiles (el espectador puede relacionarlo con los dibujos que le envió su hermana desde España), pero no soportó no poder comercializar sus ideas, traer plata a su casa y “desapareció”. Dejó a su mujer con sus hijos de 3 y 5 años. Ariel creía que se había ido con otra mujer, ahora recién sabe la verdad, comienza a recomponer su propia identidad. Le pregunta si está vivo, ella le dice que no sabe, que una vez lo vieron por Tucumán. Y él le dice en tono de reproche: “¿Sabés que hay juicios porque hay gente que busca la memoria, saber qué pasó?” El desinterés de la madre por saber sobre su marido/pareja contrasta con la nueva realidad que vivencia Ariel a través de los Juicios por la Verdad.

Como parte de las producciones que tomaron estas temáticas en la propia Mar del Plata, creadas por marplatenses y con menciones a la ciudad, queremos sumar una breve perspectiva sobre otros dos films de ficción como lo son *Bajo mi piel* (2008) de Diego Adrián De Llano y *Volver a los brazos* de Jorge Della Chiesa. *Bajo mi piel* es un videominuto que obtuvo el apoyo de las Abuelas de Plaza de Mayo. Este cortometraje efectivamente sitúa el conflicto de identidad de un joven que toma conciencia sobre su condición de hijo

de desaparecidos. Una pesadilla abre la trama. En un plano blanco y negro conformado por un pronunciado picado su madre grita en un centro clandestino de detención. Un primer plano del protagonista despierta agitado por la verdad que se revela. Desde allí el espejo y pronunciar un enunciado como “Ahí voy ma” se convierte en un espacio de ruptura en su identidad. El primer plano del protagonista, y el gesto de sus ojos se interroga y se interpela finalmente en una pregunta ineludible “¿ma?”. Una vez más, muy por encima de lo geográfico, lo regional se pronuncia por su producción y no por sus paisajes, por sus historias y no por sus postales. Estamos delante de una Mar del Plata atravesada por la historia nacional que también habilita el espacio de reclamo como necesidad propia y no como herencia del centro. Y los temas centrales de Argentina también pueden ser narrados con fondos de diversas ciudades, esta localidad que trabajamos es un ejemplo que en otros casos enmarca la lucha por la justicia sobre los crímenes de lesa humanidad en espacios propios de la ciudad. Por su parte, *Volver a los brazos* (2012) de Jorge Della Chiesa es uno de los ejemplos. Este potente cortometraje que retoma el tema de la última dictadura militar desde una mirada presente, que se inclina más a narrar poéticamente un espacio de contención y de cierre, un espacio de memoria y resiliencia que a revivir el espacio de clandestinidad y tortura acontecido en el período de facto. Un sugerente primerísimo primer plano de una mujer a la que vemos quitarse la venda de los ojos propone llevar hacia atrás las acciones del pasado y arribar a un espacio de luz que brinda el propio plano y la decisión de dirección de arte que durante todo el cortometraje ofrece colores vibrantes. A partir de ese plano se concatena un montaje de asociación que ofrece niños y niñas regresando a los brazos de sus madres y padres. El juego temporal del cortometraje ofrece una cámara en reversa que simboliza la posibilidad de sellar un período de la historia gracias a la posibilidad de dar justicia y espacio a la lucha de las Abuelas de Plaza de Mayo que serán el último cuadro. En un plano conjunto una mujer regresa a los brazos de las abuelas que se encuentran de espaldas encarnando toda la historia en sus blancos pañuelos. En este sentido, tanto *Volver a los brazos* como *Bajo mi piel* implican un espacio de justicia desde el presente que se ajusta a los conflictos de las generaciones que padecen las consecuencias del borramiento de la identidad, de esa sutura generada a partir de la desaparición de sus padres. En este sentido, el foco que ofrece el documental de Maran en el 2000, aún fuera de las reconsideraciones de la agenda política y con el resabio de un indulto provocado por Menem, es de reclamo porque aún pervive la herida abierta sin un espacio de justicia.

Conclusiones

Las producciones que visitamos se destacan por filmar una Mar del Plata lejana a la de la postal, aparecen sus calles, su ciudad, su mar fuera de temporada, sus conflictos sociales, su interés por revisar hechos relacionados a los derechos humanos, a la dictadura y a la Guerra de Malvinas. ¿Acaso las historias que se corren de la ciudad no tienen de todos modos un patrón propio de la idiosincrasia marplatense? Y a fin de cuentas: ¿no siguen siendo marplatenses aquellos films que son activamente generados por un equipo marplatense, con historias que atravesaron a los ciudadanos como es el caso de los films sobre la dictadura y el conflicto bélico? ¿Acaso no son parte de los films mencionados un reflejo de inquietudes sociales acontecidas en el marco de la ciudad?

En este sentido, a lo largo del primer apartado pudimos recabar todo un sistema dentro del campo audiovisual de Mar del Plata que le da entidad propia a la ciudad como productora, exhibidora y formadora de realizadores. Lógicamente también percibimos cómo ese marco se fue gestando, en gran parte gracias a quienes hoy están en los espacios de enseñanza y que transfieren el modo de filmar desde la propia localidad. Los realizadores de esta ciudad, incluso los que han viajado por fuera de ella para formarse, retoman sus paisajes desde una composición territorial que se aleja, tal como venimos insistiendo, de la postal de “la feliz”.

Esa manera de componer sus historias habilita introducirse en los temas que afectaron a Mar del Plata en el marco de conflictos que podrían extenderse a toda la Argentina, pero que tal como vimos, aquí se relatan retomando las historias locales. Si se habla de Malvinas, si se denuncia los crímenes de lesa humanidad por parte de oficiales y suboficiales es en referencia a aquellos que lo padecieron en la ciudad, son los ex combatientes de Malvinas marplatenses los que salen a escena a exponer las heridas de la guerra y es un equipo de esa localidad los que los siguen y dan espacio para retomar sus testimonios. Si se habla de la dictadura militar, de los desaparecidos, se toman de referencia los trescientos que fueron afectados allí. Y del mismo modo pudimos observar cómo, en última instancia, las decisiones a nivel nacional también son en función de cómo afectaron la vida de los marplatenses.

En esta vía es que podemos ver que, en la búsqueda de la identidad, en la necesidad de recobrar subjetividades perdidas, existe un volver al hogar, al territorio, donde si bien existen lazos con otras regiones, con otros casos similares, son esos breves planos los que enmarcan un pasado por fuera del Estado de Terror, que pueden en sus plazas, en sus playas, recobrar un aspecto de la memoria y de la justicia.

© Miguel Antonio Monforte y Jimena Cecilia Trombetta

Bibliografía

- Acevedo, Mariela Alejandra. "Tras un manto de neblina: representaciones de la guerra Malvinas en dos momentos de la revista Fierro (1984/85-2012)" Buenos Aires: Clacso, 2016.
- Ansaldi, Waldo "La memoria y el olvido como cuestión política. A propósito de Malvinas" en dossier *Malvinas: argentinas y latinoamericanas. 1982-2012*, Ciencias Sociales. Revista de la Facultad de Ciencias Sociales/ UBA, N°80, abril, Buenos Aires, 2012.
- Apra, Gustavo. *Documental, testimonios y memorias: Miradas sobre el pasado militante*, Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2015.
- Aumont, Jacques y Michel Marié. *El análisis del film*, Barcelona: Paidós, 1993.
- Bandieri, Susana "Acerca del concepto de región y la historia regional: la especificidad de la Norpatagonia" en Revista de Historia, número 5, pp. 277-293, 1995.
<http://revele.uncoma.edu.ar/htdoc/revele/index.php/historia/article/view/688>
- Arancibia, Victor y Cleopatra Barrios (2017) "Audiovisual y región: reflexiones interdisciplinarias." Revista Folia Histórica del Nordeste, N° 30, septiembre-diciembre. 2017.
<https://revistas.unne.edu.ar/index.php/fhn/article/view/2722/2413>
- Caparrós Lera, José M. (2010). "Nueva propuesta de clasificación de películas históricas."
<http://www.cinehistoria.com/propuesta-de-clasificacion-de-peliculas-historicas.pdf>.Caparrós
- Campo, Javier; Lusnich, Ana. "El cine argentino y su dimensión regional". Aura. Revista de Historia y Teoría del Arte. 8, pp. 2-7, 2018.
- Fernandez, Ernesto. *Esto es la Guerra pibe. El cine bélico en la representación de la Guerra de Malvinas*, Buenos Aires: Universidad del Cine, 2017.
- Ferro, Marc. "Perspectivas en torno a las relaciones Historia-Cine" Film-Historia, Vol. I, No.1: 3-12, 1991.
- Fierro. *La Historieta Argentina*, n° 66, abril, Buenos Aires: Editorial La Página, 2012.
- Gaudreault, Andrew y Jost, Francois *El relato cinematográfico*, Barcelona: Paidós, 1995.
- Getino, Octavio *Cine Argentino: entre lo posible y lo deseable*, Buenos Aires: Ed. Ciccus, 2005.
- Hall, Stuart y Paul Du Gay. *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.
- Heredia, Edmundo. "La región en la globalización y en la historia de las relaciones internacionales y latinoamericanas." Revista Ciclos, VII, 1er. semestre. 1994.
- Heredia, Pablo "Propuesta para un estudio de las operaciones políticas de regionalización cultural en la literatura argentina". En A. Nalim, L. Massara, y R. Guzmán (directoras.) Literatura del Noroeste Argentino. II, (pp. 19-34). Argentina, San Salvador de Jujuy: UNJU, 2012.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*, Buenos Aires: Paidós, 2002.
- Kohen, Marcelo y Facundo Rodríguez. *Las Malvinas entre el derecho y la historia*, Buenos Aires: Eudeba, 2016.
- Lorenz, F. (2017). "La llamada: historia de un rumor de la posguerra de Malvinas". EDUNT.
- Neveleff, Julio y Miguel Monforte. *Mar del Plata 100 años de cine 1908-2008*, Buenos Aires: Corregidor, 2008.
- Nichols, Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona-Buenos Aires- México: Paidós, 1995.
- Pestanha, Francisco José "Las disputas por Malvinas" en dossier *Malvinas: argentinas y latinoamericanas. 1982-2012*, Ciencias Sociales. Revista de la Facultad de Ciencias Sociales/ UBA, N°80, abril, Buenos Aires, 2012.

- Plantinga, Carl. *Retórica y representación en el cine de no ficción*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.
- Traverzo, Enzo. "Historia y memoria. Notas sobre un debate". En Franco, M. y Levín, F. *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*, Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós, 2007.
- Vitullo, Julieta. *Islas imaginadas. La Guerra de Malvinas en la literatura y el cine argentinos*. Buenos Aires: Corregidor, 2012.
- Weil, Simone "La Iliada o el poema de la fuerza.", s. f.
<http://www.uam.mx/difusion/revista/feb2001/selva.html>