



Millcayac
ISSN: 2362-616X
revistamillcayac@gmail.com
Universidad Nacional de Cuyo
Argentina

Voces y memorias regionales en torno a la dictadura cívico-militar (1976-1983): reflexiones sobre la producción cinematográfica y audiovisual de Cuyo y del Noroeste

Lusnich, Ana Laura

Voces y memorias regionales en torno a la dictadura cívico-militar (1976-1983): reflexiones sobre la producción cinematográfica y audiovisual de Cuyo y del Noroeste

Millcayac, vol. IX, núm. 16, 2022

Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=525869877015>

DOI: <https://doi.org/10.48162/rev.33.038>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Voces y memorias regionales en torno a la dictadura cívico-militar (1976-1983): reflexiones sobre la producción cinematográfica y audiovisual de Cuyo y del Noroeste

Regional voices and memories around the civil-military dictatorship (1976-1983): reflections on film and audiovisual production of Cuyo and the Northwest

Ana Laura Lusnich alusnich@gmail.com

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas., Argentina

Millcayac, vol. IX, núm. 16, 2022

Universidad Nacional de Cuyo,
Argentina

Recepción: 08 Diciembre 2021
Aprobación: 21 Febrero 2022

DOI: <https://doi.org/10.48162/rev.33.038>

Redalyc: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=525869877015>

Resumen: El artículo analiza la producción cinematográfica de las regiones Cuyo y Noroeste que se enfocan en acontecimientos históricos relacionados con la irrupción, el accionar y las consecuencias del gobierno militar. Se estudian los modos de producción y las características textuales de los films, la creciente tendencia a la diversificación y la conformación de relatos situados territorialmente. Asimismo, se indaga en la concepción del tiempo histórico y en la producción de memoria histórica, ahondándose en dos aspectos convocantes: el cuestionamiento de la perspectiva histórica sesgada y monocausal en torno a los hechos y la conformación de memorias territorializadas, colectivas y disidentes.

Palabras clave: Representaciones audiovisuales, Memoria, Dictadura militar, Cuyo, Noroeste.

Abstract: The article analyzes film production in the Cuyo and Northwest regions that focus on historical events related to the military government's irruption, actions and consequences. This article studies the modes of production and the textual characteristics of the films, the growing tendency towards diversification and the conformation of territorially situated narratives. The article also analyzes the conception of historical time and the production of historical memory, delving into two aspects: the questioning of the biased and monocausal historical perspective on the facts and the conformation of territorialized, collective and dissident memories.

Keywords: Audiovisual representations, Memory, Military dictatorship, Cuyo, Northwest.

Introducción

En los años de la última dictadura cívico-militar (1976-1983) y en toda su historia posterior, la cinematografía argentina produjo un vasto corpus de films destinados a documentar y/o representar las trágicas situaciones vividas en ese período tanto como sus consecuencias en la larga duración histórica (Canelo, 2008; Franco, 2015). En sus diferentes aproximaciones, ficcionales, documentales o de cruce, las realizaciones que abordan esta etapa de la historia argentina con mayor trascendencia

nacional e internacional en el campo de la recepción y de la opinión pública fueron realizadas en Buenos Aires, por equipos de producción y dirección oriundos de la ciudad capital del país. Dos de ellos -*La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985) y *Los rubios* (Albertina Carri, 2003)-, gestaron, de hecho, paradigmas textuales e ideológicos que demarcaron, en diferentes épocas, el horizonte de expectativas de los realizadores, el público y la sociedad en general en lo que concierne a la representación y la interpretación de los sucesos relacionados con el proceso militar (Amado, 2003; Yanco, 2010; Visconti, 2014)¹.

Esta centralidad manifiesta en el campo de las dinámicas cinematográficas y culturales contemporáneas traduce una situación recurrente en lo que respecta a otras épocas del cine vernáculo, y a su vez ha tenido una repercusión directa en la producción de la memoria histórica en torno al período dictatorial estudiado al desconocerse y/o desatenderse fenómenos cinematográficos de gran significación a nivel nacional.

Estudios recientes basados en nuevos paradigmas teóricos y críticos comenzaron a recomponer el tejido cinematográfico y audiovisual plasmado a lo largo del tiempo en todo el territorio nacional², advirtiendo –entre otros fenómenos– que las cinematografías regionales han tratado en numerosas oportunidades la brutalidad de los actos ocurridos en los años de la dictadura, así como los procesos que el terrorismo de Estado provocó y desencadenó en las décadas posteriores: juicios de lesa humanidad, seguimiento de casos particulares de personas torturadas y/o desaparecidas, organización de asociaciones civiles en reclamo de justicia, traumas sociales. Algunos de estos films, como ha sido el reconocido *Juan, como si nada hubiera sucedido* (Carlos Echeverría, 1987), inaugurarían modalidades filmicas innovadoras mucho antes que los gestados en la ciudad capital del país³.

En el conglomerado regional, comparativamente, y exceptuando Buenos Aires, las regiones Cuyo y Noroeste (NOA) se destacan no solo por haber producido un considerable volumen (sostenido y creciente) de piezas audiovisuales sobre estas problemáticas, sino también por coincidir en las elecciones expresivas, semánticas e ideológicas empleadas con el fin de tematizar, representar y reflexionar en torno a los tópicos asociados a la dictadura militar. Con una serie acotada de antecedentes en épocas previas, con el cambio de siglo, y más aún en el curso de las dos últimas décadas, se confirma en estas regiones un incremento exponencial en el número de obras de corto y largometraje relacionadas con estas temáticas, situación atribuible a factores internos y externos al campo audiovisual. Los factores intrínsecos de crecimiento responden a las políticas de federalización y fomento del sector audiovisual por parte del Estado nacional y de las reparticiones provinciales en este período, la creación de productoras y de colectivos de cineastas que se desempeñan en sus territorios de origen y las iniciativas emprendidas por las universidades públicas. Por su parte, los externos refieren a la implementación y el sostenimiento de las políticas de la memoria y del accionar del poder judicial, acordadas desde 2003 con los objetivos de develar, reparar y condenar la vejación de los derechos humanos en dictadura en el plano

nacional y regional. Complementariamente es de importancia destacar el auge de la historiografía regional enfocada en la historia reciente, la apertura y la confección de archivos organizados en base a testimonios y documentos de época, y la reafirmación de las prácticas audiovisuales en lo que concierne a la producción de información y de conocimiento. Si en líneas generales se trata de factores que han atravesado a todas las regiones del país, se advierte, en las aquí estudiadas, un mayor dinamismo en el orden de lo institucional y lo privado y en los resultados obtenidos, siendo necesario reconocer especialmente en este impulso la sanción en pocos años de una serie de leyes provinciales de promoción y estímulo del sector audiovisual, la creación de las sedes de la ENERC en cada una de las regiones, y la intensa actividad desplegada por dos entidades académicas de las cuales provienen la mayoría de los realizadores y obras analizadas: la Escuela Regional de Cine y Video de la Universidad Nacional de Cuyo; la Escuela Universitaria de Cine, Video y Televisión de la Universidad Nacional de Tucumán (Cuadro 1).

<p>Factores internos al sector audiovisual relacionados con las políticas de federalización y el impulso al sector:</p> <p>Ley Provincial N° VIII-0240-2004 (5675) - Ley de Cine. Provincia de San Luis</p> <p>Ley Provincial N° 9058/2018 - Promoción y desarrollo de la industria audiovisual en el territorio de la Provincia de Mendoza</p> <p>Ley Provincial N° 9.450 - Provincia de La Rioja</p> <p>Ley Provincial de Promoción Audiovisual – Tucumán</p> <p>Creación Sede Cuyo ENERC (San Juan)</p> <p>Creación Sede NOA ENERC (Jujuy)</p> <p>Escuela Regional de Cine y Video de la Universidad Nacional de Cuyo</p> <p>Escuela Universitaria de Cine, Video y Televisión de la Universidad Nacional de Tucumán</p> <p>Factores externos al sector audiovisual relacionados con las series política y socio-cultural:</p> <p>Implementación y el sostenimiento de las políticas de la memoria y del accionar del poder judicial, acordadas desde 2003</p> <p>Auge de la historiografía regional enfocada en la historia reciente</p> <p>Apertura y confección de archivos organizados en base a testimonios y documentos de época</p> <p>Reafirmación de las prácticas audiovisuales en lo que concierne a la producción de información y de conocimiento</p>

Cuadro 1. Factores internos y externos que explican el desarrollo de las realizaciones cinematográficas en torno a la dictadura militar y el pasado reciente en las regiones de Cuyo y NOA

Partiendo de estas consideraciones preliminares, el objetivo de este trabajo es analizar esas “otras voces” y “memorias” en torno al último golpe de Estado y sus repercusiones en el tejido social, tomando para el estudio un corpus seleccionado de films provenientes de estas dos regiones. En los dos primeros apartados se indaga en torno a las características expresivas y semánticas de las realizaciones, a fin de evaluar el desarrollo histórico de determinadas modalidades narrativas y espectaculares, la creación de relatos situados territorialmente y la tendencia a la diversificación en la producción. En un tercer apartado se estudia la concepción del tiempo histórico y la producción de memoria, ahondando en el cuestionamiento que los films impulsan de la perspectiva sesgada y monocausal en torno a los hechos históricos tanto como en el afán por conformar memorias territorializadas, colectivas y disidentes. Finalmente, se proponen las reflexiones finales tendientes a compilar las características principales que distinguen y reúnen a las producciones tratadas y a identificar la

significación que este conjunto asume como efecto de corpus en los planos cinematográfico, cultural e histórico.

Formas narrativas y espectaculares en dictadura y en los años de recuperación de la democracia

Las realizaciones estudiadas de Cuyo y NOA exhiben concordancias en la predominancia de ciertos modos de producción y en las formas narrativas y espectaculares empleadas, observándose una serie de movimientos y giros históricos que estuvieron determinados por tres factores en particular: los contextos políticos, culturales y cinematográficos; las mayores y/o menores restricciones impuestas al sector en los años de la dictadura, y los intereses individuales y colectivos de los realizadores y equipos de trabajo. En líneas generales, salvo excepciones que comentaremos a continuación, las obras se distancian del canon de la producción industrial, asumiendo –por necesidad, aunque fundamentalmente por decisiones propias– la creación de films de corte independiente que privilegian la construcción de perspectivas informativas y reflexivas de los hechos y situaciones tratadas⁴.

En dictadura y en los años inmediatos a la recuperación de la democracia se constata la hegemonía de las ficciones realistas y de las ficciones alegórico-metafóricas (Lusnich, 2019), con un corpus restringido compuesto por tres films: *Difunta Correa* (1975), *Visión de un asesino* (1981) –ambas realizadas en San Juan por Hugo Reynaldo Mattar–, y *El rigor del destino* (1985) –concretada por el realizador tucumano Gerardo Vallejo en su provincia natal–. Si bien se trata de realizaciones que buscan encuadrarse en las bases económicas y expresivas del modo de producción industrial, apelando a la construcción de relatos ficcionales, la constitución de equipos profesionales y artísticos que concilian lo local y lo interregional (con la presencia de actores y actrices de Buenos Aires), y el estreno en salas comerciales, asimismo exhiben una serie de particularidades que refuerzan su carácter marginal o anómalo dentro en la industria cinematográfica de esos períodos. Las dos primeras contemplan los recursos técnicos existentes y las posibilidades reales de financiamiento en los años de la dictadura, pudiendo ser interpretadas como eslabones aislados en la cinematografía cuyana de la época⁵. Los films coinciden en su financiamiento privado gestionado directamente por Mattar (a través de EVA S.A.I.C.A y AR Tv Producciones, respectivamente)⁶, en tanto los resultados de su comercialización fueron dispares: *Difunta Correa* tuvo estreno inmediato en Buenos Aires (en los cines Hindú y Alfa, entre otras salas); *Visión de un asesino* fue exhibido localmente en el cine América de la ciudad de San Juan, y posteriormente en pantallas televisivas. El film de Gerardo Vallejo corresponde al ciclo de films de ficción histórica financiados por el Instituto Nacional de Cine en los años de la recuperación de la democracia, etapa en la cual el Estado nacional a través de sus diferentes organismos y estamentos públicos emprendió la revisión del pasado reciente incluyendo en los

debates históricos la producción artística y cultural en general (Kriger, 1994; Lusnich y Kriger, 1994)⁷.

Sin embargo, debido al marcado centralismo de la producción, el predominio histórico de Buenos Aires y la inexistencia de planes federales de créditos e incentivos, las cinematografías regionales tuvieron un acceso sumamente restringido a estas líneas de financiamiento público, predominando como consecuencia las representaciones y los imaginarios en torno a la dictadura forjados desde la ciudad capital del país. *El rigor del destino*, junto con el film de Miguel Pereira *La deuda interna* (1988), realizada en Jujuy por un realizador oriundo de esa provincia, son dos excepciones de este carácter marginal atribuibles en gran medida a las trayectorias consolidadas por sus directores en el campo de la realización, la enseñanza y la gestión pública⁸.

En sus elecciones narrativas y espectaculares, mediante relatos que oscilan entre la transparencia y la opacidad, los films construyen discursos críticos y disidentes del régimen militar. Con estos fines, en plena dictadura, Mattar opta por diseños narrativos y espectaculares alegórico-metafóricos que le permiten referir al tiempo presente eludiendo los designios de la observación de las autoridades y la censura. *Difunta Correa* comprende la historia de Deolinda Correa (conocida como Difunta Correa) en su contexto histórico,[9] y de igual modo deja registro del culto popular desplegado en torno a su figura mediante una secuencia documental que expresa la devoción de sus fieles en la actualidad. Es esta secuencia ubicada en el tramo inicial la que establece la dimensión crítica y disidente del relato, al tematizar las medidas adoptadas en marzo de 1976 por el Episcopado Argentino y las autoridades militares (bajo los argumentos de ser un culto no reconocido por la Iglesia católica, se intervino la fundación que lo regimentaba y se prohibieron las peregrinaciones y visitas al santuario). Su siguiente film, *Visión de un asesino*, propone la reconfiguración de un relato policial convencional en una clave que establece potentes filiaciones con el presente dictatorial. En particular, la indeterminación narrativa (la historia de un grupo de arqueólogos y paleontólogos que se enfrentan a una sucesión de hechos extraños y de asesinatos no resueltos) asume un anclaje espacio-temporal preciso, pudiéndose establecer a partir de la fijación territorial de la historia en el Valle de la Luna, en tiempo presente, interpretaciones del film tendientes a imbricar y/o conectar la trama ficcional con las historias de terror y de muerte vividas entonces en la región cuyana (Vega, 2014).

El rigor del destino, por su parte, puede ser definida como una ficción contra-hegemónica que concilia lo intrafamiliar y la historia colectiva del norte argentino en los años de la dictadura. El reencuentro en el Tucumán natal luego del exilio político de un niño con su abuelo paterno y la lectura de un cuaderno que ha dejado el padre ausente (abogado que representaba a los trabajadores de los ingenios azucareros y que muere los días previos al golpe de Estado de 1976), devienen en el recuerdo, la reconstrucción y la interpretación de su derrotero personal y del tiempo histórico en el que vivió. Como ha analizado Rodrigo Sebastián (2014), si bien se trata de un film de ficción predominantemente realista, asimismo

explora y contiene componentes narrativos y espectaculares propios de las ficciones alegórico-metafóricas –la representación de la violencia ejercida por los militares a los civiles a través de una escena en la que se persigue violentamente y se encierra a unos perros en una jaula es un ejemplo de esto–, e incluso abona de estrategias propias de las prácticas documentales. Todos estos aspectos contribuyen en la creación de un relato potente en lo expresivo y sumamente verosímil en su presentación del período dictatorial. Como expresa Sebastián, el *Rigor del destino* convoca en su trama ficcional la presencia de personalidades de raigambre en la cultura tucumana que aportan su palabra y su corporalidad, la materialidad del paisaje y de los habitantes del lugar interpretando algunas escenas, y la intensidad de las pinturas del artista Gerardo Ramos Gucemas (residente en la provincia) que representan rostros y cuerpos torturados y violentados en dictadura.

Crecimiento de la producción y diversificación de las modalidades de representación en las últimas décadas

Con el paso de los años, y fundamentalmente en las últimas dos décadas, el volumen de realizaciones vinculadas con estas problemáticas creció de forma significativa, de acuerdo con los factores internos y externos al campo audiovisual detallados en la introducción de este trabajo. En paralelo a la multiplicación de las fuentes de financiamiento y de las instituciones y agentes involucrados en la producción y la realización de los films, se observan una serie de movimientos específicos que refuerzan las afinidades trazadas entre las obras de Cuyo y NOA que representan y tematizan la dictadura. Una de ellas reside en la convivencia –frente a los períodos anteriores–, de distintas modalidades de representación (las ficciones, los documentales de contra-información, las docu-ficciones, fundamentalmente), situación que interviene en la conformación de diferentes abordajes e interpretaciones del período dictatorial y el pasado reciente. En segundo lugar, más allá de la diversidad de sus fuentes de financiamiento, esquemas de producción y modalidades de representación, el conjunto de los films realizados en estas últimas dos décadas se enmarca en el horizonte del cine de corte independiente privilegiando la construcción de relatos territorializados y de perspectivas fuertemente informativas y reflexivas en torno a los hechos y situaciones tratadas. En este entramado audiovisual los documentales de contra-información (Bustos, 2006) cobran una dominancia inusitada, estableciendo entre sus objetivos centrales rectificar e impugnar las noticias, informaciones y visiones construidas sobre ambas regiones por el poder militar, y postular una mirada crítica que contemple diferentes perspectivas en relación con los acontecimientos. En última instancia, sin desconocer la tradición cinematográfica local forjada en este campo de creación en los años 60 y 70, los documentales de contra-información exhiben facetas diversas e innovadoras que incluyen bases creativas y expresivas múltiples que se asientan en la investigación histórica, el trabajo en archivos, la recolección y producción de testimonios, la apuesta por

la primera persona y la mixtura con la ficción, entre otras posibilidades (Cuadro 2).

2001	D2 / Rodrigo Sepúlveda y Fernanda Santos / Documental de contra-información (Mendoza)
2003	El juego de Arcibel / Alberto Lecchi / Ficción alegórico-metabólica (San Luis)
2004	7746. Legajo CONADEP / Rodrigo Sepúlveda y Cecilia Agüero / Documental de contra-información (Mendoza)
2005	Con identidad propia, 30.000 vidas, una historia / Mario Lázaro / Documental de contra-información (Mendoza)
2005	24-03-05 00 hs / Mario Lázaro / Documental de contra-información (Mendoza)
2007	Tucumán: operativo independencia / Dante Fernández / Documental de contra-información (Tucumán)
2007	El Tucumanazo. 1969/1972 / Diego Heluani / Documental de contra-información (Tucumán)
2009	La última Navidad de Mauricio López / Lourdes Gómez / Docu-ficción (Mendoza)
2011	Las imprescindibles / Rodrigo Sepúlveda / Documental de contra-información (Mendoza)
2011	Techo pan y vino. Mauricio López / Damaris Rendón / Documental de contra-información (Mendoza-San Luis)
2011	Famillá, Tucumán. Historias de surcos y luchas / Ezequiel Monteros y Jenny Wolka / Documental de contra-información (Tucumán)
2011	Verdad y justicia / Aluminé Ruiz, Carlos Guevara, Emiliano Lucero / Documental de contra-información (Mendoza)
2013	Cuadro 33 / Rodrigo Sepúlveda / Documental de contra-información (Mendoza)
2013	Uturruncos / Claudio Beyza / Documental de contra-información (Tucumán)
2014	Apuntes de la Memoria, relatos de una universidad posible / Mariano Donoso y Federico Cardone / Documental de contra-información (Mendoza)
2014	Proyecto Mariposa / Sergio "Cucho" Constantino / Documental de contra-información (San Luis)
2018	La ausencia de Juana / Pedro Ponce Uda / Ficción realista (Tucumán)

Cuadro 2. Selección de films realizados en las regiones de Cuyo y NOA en el siglo XXI en torno a la dictadura militar y al pasado reciente.

Con el propósito de avanzar de forma concreta en las relaciones que se han entablado entre los términos dictadura, región y audiovisual en estas últimas décadas (Damonte, 2011; González, 2011), sin poder profundizar en la totalidad de los films, nos detendremos en los núcleos narrativo-conflictivos troncales que atraviesan el corpus audiovisual seleccionado y en la afirmación del conjunto en la creación de relatos situados territorialmente. Como es posible apreciar, se trata de dos aspectos íntimamente imbricados que demuestran los procesos de indagación histórica y de autoconocimiento desplegados en el campo del audiovisual. Por otra parte, por estar filmados en parajes y localidades específicas de ambas regiones, la territorialización de los relatos enfatiza las perspectivas regionales plasmadas en los films; de igual modo, como se intentará explicar a continuación, los films contribuyen mediante esta estrategia a los procesos de reapropiación de los espacios (geográficos, urbanos, arquitectónicos), intervenidos, alterados o transformados en dictadura.

En el trazado de esta cartografía narrativo-territorial en torno a la dictadura, el Operativo Independencia y, de forma concomitante, las luchas libradas por los trabajadores azucareros en las provincias norteañas, son acontecimientos convocantes en un vasto conjunto de documentales¹⁰. Las razones que explican esta tendencia fundada en estos recortes temáticos radican en la repercusión política y social de estos sucesos históricos en el plano de lo nacional y la incidencia en la producción audiovisual de las tradiciones historiográficas que lo han analizado como umbral de la inminente catástrofe que se irradiaría en todo el país. Sin embargo, los films incorporan de igual manera las perspectivas que han reinterpretado este episodio de la historia argentina en clave regional, asociándolo a las luchas populares que en los años sesenta y setenta se libraron en varias provincias del noroeste argentino (Nassif, 2018;

Garaño, 2021) ¹¹. Entre ellos, si *Tucumán: Operativo Independencia* (Dante Fernández, 2007) se enmarca en la primera de las perspectivas, *El Tucumanazo. 1969/1972* (Diego Heluani, 2007) contrapone una mirada más compleja y abarcadora de los levantamientos obreros y estudiantiles ocurridos en esa provincia en la antesala del golpe de Estado de 1976 como consecuencia del cierre de muchos ingenios azucareros en los años del gobierno militar de Juan Carlos Onganía. Mediante material de archivo, testimonios de dirigentes obreros, sindicales y estudiantiles que vivieron esos acontecimientos y la investigación histórica provista por el historiador tucumano Rubén Kotler, el documental reconstruye y rememora las diferentes rebeliones populares tejidas en Tucumán, prácticamente desconocidas a nivel nacional ¹².

En su apuesta a la territorialización, con las escenas y los reportajes rodados en múltiples locaciones y parajes, junto con los registros espaciotemporales plasmados en los materiales audiovisuales de archivo, la provincia de Tucumán (sus espacios rurales y urbanos) adquieren gran protagonismo alertando sobre el carácter extensivo de las luchas populares tanto como de la represión ejercida por las autoridades militares en todo ese territorio. En el conjunto, *Famaillá, Tucumán. Historias de surcos y luchas* (documental realizado por Ezequiel Monteros y Jenny Wolka, 2011), refuerza las asociaciones trazadas contemporáneamente entre la investigación histórica y el sector audiovisual, participando este último no solo en el campo de la creación propiamente dicha sino a su vez como herramienta de la historia oral en la producción y registro de testimonios audiovisuales. Bajo esta perspectiva, se funda en el trabajo iniciado en 2005 por el Grupo de Investigación sobre el Genocidio en Tucumán (GIGET), valiéndose en su materialidad y contenidos de las fuentes documentales y audiovisuales que conforman el Archivo Testimonial sobre el Operativo Independencia y la dictadura militar de Famaillá, Tucumán (1975-1983) creado por el GIGET. En su configuración narrativo-argumentativa, el documental propulsa dos núcleos que se complementan, articulando a través de ellos la corta y la larga duración histórica y la perspectiva integradora recientemente mencionada: uno es la historia de la Escuelita de Famaillá, primer centro clandestino de detención en la Argentina construido en esa localidad en 1972, luego sede del comando de operaciones de las fuerzas conjuntas a cargo del Ejército durante el Operativo Independencia; el segundo es la reconstrucción de las luchas sociales y obreras en la región en las décadas del 60 y 70. En su recorrido observacional por las localidades de Famaillá, Monteros y Río Colorado, junto con los testimonios actuales de los protagonistas y/o testigos de los acontecimientos, se revisa el virulento proceso vivido en los ingenios tucumanos desbrozando los acontecimientos históricos y sus consecuencias ligadas al sometimiento, el desempleo y la miseria.

Otros núcleos narrativo-territoriales que han colaborado en el conocimiento de las múltiples situaciones y hechos ocurridos en dictadura en ambas regiones conciernen al terrorismo de Estado enfocado en la persecución, tortura y desaparición de personas, y la creación de centros clandestinos de detención. Dos ficciones han encarado estas

problemáticas desde paradigmas narrativos y espectaculares que tienden al antirrealismo. *La ausencia de Juana* (Pedro Ponce Uda, 2018, Tucumán) construye un relato que mixtura la transparencia y la opacidad con el objetivo de transmitir los estados internos de sus protagonistas. Progresivamente, el reencuentro de una madre con su hija, Juana, maestra secuestrada por un lapso breve por las fuerzas paramilitares que operaron en los prolegómenos de la dictadura en Tucumán, se tiñe de una atmósfera de irrealidad. Con producción de la Escuela Universitaria de Cine, Video y Televisión de la Universidad Nacional de Tucumán, empleando una textura visual en blanco y negro, el recuerdo del secuestro y de lo ocurrido en la jefatura de policía en la que estuvo cautiva Juana se desarrolla en paralelo a un eclipse solar total. La puesta en escena de la dualidad claridad-oscuridad expresa de forma potente las vivencias de la madre y de la hija ante las situaciones extremas que han atravesado. Desde otro punto de vista, *El Juego de Arcibel* (Alberto Lecchi, 2003, San Luis) se organiza narrativa y espectacularmente en torno a una serie de problemáticas que abarcan el encierro, la falta de libertad y la tortura. Ubicando la historia en un país ficticio de Sudamérica llamado Miranda, en el que rige un régimen totalitario y los disidentes son encarcelados y privados de su libertad, el film construye un relato alegórico-metafórico que refiere al pasado dictatorial argentino y latinoamericano en general.

Por su parte, los documentales que han abordado la creación de centros clandestinos de detención y las acciones de tortura y/o de muerte desplegadas por las autoridades militares, han coincidido en líneas generales en tramar asociaciones estrechas entre ciudades y/o localidades específicas y los centros clandestinos de detención en ellas emplazados, como han sido los casos de la ciudad de Mendoza y el Departamento 2 de informaciones, y la localidad de Famaillá, Tucumán y el centro clandestino de detención La Escuelita. Estas correspondencias recomponen los trazados espaciales y arquitectónicos desplegados por el poder militar en prácticamente todas las provincias de Cuyo y NEA, e imbrican (ya sea por ausencia o permanencia de estos centros de detención) el tiempo pasado y el presente. Asimismo, como fue la propuesta del ya mencionado *Famaillá, Tucumán. Historias de surcos y luchas*, el film colaboró en el emplazamiento de estos sitios como lugares de la memoria vindicando la existencia de estos espacios aun cuando no han quedado vestigios¹³. En relación con estas problemáticas *D2* (Rodrigo Sepúlveda y Fernanda Santos, 2001, Mendoza) se propuso reconstruir la historia de represión y tortura en la provincia de Mendoza, con especial atención en el funcionamiento del principal centro clandestino de detención: el Departamento de Informaciones Policiales creado en 1970 y activo a esos fines entre 1975 y 1983. *D2* construye el saber histórico mediante la confluencia de componentes discursivos y audiovisuales mixtos: la *voz en off* del narrador acompañada por material de archivo (gráfico, fotográfico y audiovisual), se alterna con secuencias testimoniales que se corresponden con más de una docena de testigos directos o cercanos a los hechos. El *narrador en off* recompone e interpreta información histórica valiosa en torno a la última dictadura militar y al

funcionamiento interno de la represión en la provincia de Mendoza; el material de archivo ofrece una dinámica distinta y complementaria a esta narración, aportando datos y fechas concretas en lo que atañe al derrotero de acontecimientos y las figuras vinculadas al terrorismo de Estado a nivel nacional y provincial. Por su parte, los testimonios configuran un dispositivo oral que reconecta empáticamente a los receptores con el tiempo pasado haciendo confluír, en un único momento, en términos de Leonor Arfuch (1995), historia y memoria.

Las historias de vida de militantes, obreros, estudiantes, sacerdotes y personalidades de la cultura perseguidas y desaparecidas conforman el tercer núcleo narrativo-territorial preponderante en el corpus estudiado. Entre los films que ahondan en estas perspectivas (biográfica, o que plantea el tránsito y/o la mixtura entre lo personal y lo colectivo y social), nos interesa establecer relaciones entre dos de ellos, ambos procedentes de la provincia de Mendoza: *La última Navidad de Mauricio* (Lourdes Gómez, 2009) y *Techo pan y vino: Mauricio López* (Dámaris Rendón, 2011). Los films coinciden en su afán por reconstruir la historia de Mauricio Amílcar López, profesor de la Universidad Nacional de Cuyo y rector de la Universidad Nacional de San Luis, secuestrado en 1977, alojado y desaparecido en el Centro Clandestino de detención Las Lajas de Mendoza. El primero mixtura principios del documental y de la ficción; privilegiando una perspectiva íntima y familiar; entrelazando escenas dramatizadas, testimonios y material de archivo, se centra en el último tramo de la vida de Mauricio López previo al momento en que es secuestrado de forma violenta. El segundo, documental de contra-información, recorre la trayectoria profesional de Mauricio López en diferentes ámbitos de la cultura y la educación a escala regional. Apelando a entrevistas, testimonios, material de archivo de cine y televisión y mediante un relato que compendia su extensa trayectoria y especialmente su actividad en las dos universidades públicas mencionadas, el film construye el perfil público de una personalidad destacada y reconocida en su medio que fue secuestrada y desaparecida el 9 de enero de 1977. Interpretados como díptico, en conjunto, la composición narrativa y espacio-territorial se redefine y amplifica de forma sustancial, en clave regional. El hecho de contener en sus facetas de producción la coparticipación de profesionales (y de entrevistados) de ambas provincias, y las exhibiciones de los films en salas, festivales y espacios universitarios de Mendoza y de San Luis, son otros aspectos que expresan las dinámicas intrarregionales entre provincias vecinas basadas en la solidaridad y la reciprocidad.

Concepción del tiempo histórico y producción de memoria: los caminos del cine y el audiovisual

Conjuntamente con las características de producción y las modalidades de representación analizadas hasta el momento, las obras estudiadas han coincidido en cuestionar e impugnar los preceptos y las determinaciones que orientaron la concepción del tiempo histórico y la construcción de

memoria impuestas por el poder militar y aun por otras formulaciones planteadas en los años de democracia¹⁴. En sus aproximaciones al período dictatorial y con la canalización de ciertas formas de interacción forjadas entre el sector audiovisual, las universidades y la sociedad, las piezas coinciden en acompañar y reforzar las políticas públicas de la memoria implementadas en el período 2003-2015 por los gobiernos de Néstor Kirchner y Cristina Fernández, aun a posteriori de culminados sus mandatos, poniendo énfasis en algunos núcleos centrales de esas políticas: la revisión del pasado reciente, la reconstrucción de las historias de militancia, el acompañamiento a los juicios a represores y a las luchas de los colectivos que representan a familiares de desaparecidos-asesinados en dictadura (Escalante, 2016). Bajo estos lineamientos, frente a una perspectiva histórica sesgada y monocausal que representa el punto de vista de las autoridades militares y del poder político que las secundaba, las realizaciones relevadas presentan una visión compleja y alternativa del tiempo histórico de la dictadura, exponiendo las posiciones y ópticas de aquellos individuos y sectores vulnerados y silenciados.

En correspondencia con sucesos y procesos estrictamente regionales, una de las directrices convocantes es la defensa de la tesis del sofocamiento y la represión social extendida, incorporándose a las narrativas audiovisuales y a los debates del pasado reciente el devenir de los movimientos populares y sociales que tuvieron lugar en las regiones Cuyo y NOA en los años 60 y 70, los procesos de concentración monopólica que principalmente se sucedieron en la región NOA en el ámbito de la industria azucarera, y el entendimiento entre las Fuerzas Armadas y los sectores empresariales, ampliándose con estas determinaciones los márgenes de la conflictividad trazados por el poder militar (Nassif, 2018). A estos fines, se opta por una concepción integral y pluricausal del tiempo histórico que inscribe los acontecimientos y las historias de vida abordadas en la mediana o la larga duración histórica (Mudrovic, 2018), aspectos que concuerdan en la gestación de sistemas de argumentación y de representación complejos tanto como en la demarcación de asociaciones más amplias entre lo local, lo provincial, lo regional y lo nacional. En el espacio de la ficción, tempranamente, *El rigor del destino* estableció un diálogo crítico con otros films contemporáneos realizados en los años de la recuperación de la democracia que exponían las políticas de la memoria enarboladas por el gobierno de Alfonsín (entre ellos el ya mencionado *La historia oficial*), al reivindicar la visión del interior del país y las historias de sojuzgamiento de los sectores populares en diferentes parajes de la provincia de Tucumán en los años de la dictadura. Más allá del dispositivo narrativo por el cual, como expresa Sophie Dufays (2014), el personaje del niño se somete a un aprendizaje bifocal de conocimiento y de identificación con el pueblo de su padre y de su abuelo¹⁵, al focalizar alternadamente en la historia del padre ausente (de profesión abogado, con ejercicio en la Federación Obrera Tucumana de la Industria Azucarera) tanto como en la sumisión del pueblo tucumano en la miseria y el olvido, el film cuestiona las interpretaciones históricas que equipararon los actos de violencia y terrorismo ejercidos por las

Fuerzas Armadas y las organizaciones guerrilleras así como aquellas que argumentaban a favor del uso de las armas por parte de las Fuerzas Armadas en pos de la pacificación nacional. En una dirección cercana a la planteada por el film de Gerardo Vallejo, los centrados en la historia de vida del intelectual y académico Mauricio López secuestrado y desaparecido en dictadura (*La última Navidad de Mauricio López. Techo pan y vino. Mauricio López*) enfatizan el perfil humanista y pacifista del protagonista, relatos que dejan por sentado que el accionar del terrorismo de Estado se extendió de forma injustificada a vastos sectores de la sociedad que (como ha sido el caso de López), si bien tenían compromisos políticos, tomaron distancia del ejercicio de la violencia.

En el entramado audiovisual analizado, en estrecha relación con las perspectivas narrativo-espectaculares mencionadas en los segmentos anteriores y bajo una concepción del tiempo histórico compleja y descentralizada en lo que compete a los sectores sociales que cobran visibilidad y a las situaciones abordadas en clave regional, la producción de memoria histórica en torno a la dictadura y el tiempo presente comprende dos tendencias dominantes y coexistentes. Por un lado, las realizaciones construyen memorias territorializadas en torno a los acontecimientos y los procesos históricos, las cuales -retomando ideas de Cora Escolar y Silvina Fabri (2015)- reconfiguran y fortalecen las prácticas memoriales a nivel provincial y regional. Organizados en torno a acontecimientos suficientemente cercanos en lo geográfico y vivencial, los equipos de producción y de creación se involucran con los entramados espaciales urbanos y rurales, locales y provinciales, en búsqueda de historias, indicios y huellas. Bajo dos lógicas predominantes (la zonal o centrípeta y la reticular o centrífuga), los acontecimientos y los territorios representados en los films intervienen activamente en la construcción de las memorias regionales de Cuyo y NOA en torno a la dictadura y el pasado reciente. Como es posible apreciar, los films ofician aportando información y conocimientos específicos en torno a los hechos, develan los puntos de vista de sectores olvidados y marginados, en tanto a su vez (al volver sobre el entramado geográfico, espacial y arquitectónico en el cual sucedieron los trágicos acontecimientos del período dictatorial) se reapropian y resignifican esos entornos en clave local y regional. Al respecto, solo por mencionar un ejemplo paradigmático en este terreno, el ya analizado documental *D2* engloba las dos directrices mencionadas, expandiendo lo zonal (lo ocurrido en los márgenes del centro clandestino que da nombre a la película) a lo reticular (la ciudad y la provincia de Mendoza). Por su recorrido narrativo, territorial y argumentativo, que comprende todo un gran segmento vinculado con las denuncias y los testimonios realizados en torno al accionar de las fuerzas militares en dicho centro clandestino de detención y una secuencia de clausura que registra las movilizaciones públicas que se fueron desarrollando en Mendoza acompañando los primeros juicios a las fuerzas armadas y policiales denunciadas por la violación de los derechos humanos, es posible afirmar que el film construye una memoria territorializada expandida, colectiva y disidente de la dictadura, siendo los destinatarios principales la sociedad y la justicia.

En relación con lo dicho, por otra parte, los films se inclinan por una memoria colectiva, transmitida y construida socialmente, en la cual adquieren un lugar central sectores excluidos, olvidados o no reconocidos por la historia oficial (Hallbwachs, 1968). Más allá de las mencionadas en el transcurso del artículo, a lo largo de los años, incluso, emergieron temáticas y situaciones vividas en dictadura, muy poco divulgadas, y que al ser tematizadas y representadas fueron acrecentando el campo de conocimientos en torno a esa etapa de la historia argentina. Entre estas indagaciones emergentes *Proyecto Mariposa* (Sergio Constantino, 2014)¹⁶ explora la intimidad de la relación sentimental entablada entre dos presos políticos del Poder Ejecutivo Nacional encarcelados en una prisión de San Luis. Tomando como marco contextual el momento en el cual se realizan, en los primeros años del siglo XXI, los juicios condenatorios a los oficiales que cometieron vejámenes y secuestros (entre ellos los de David Mazal y Catalina Garraza, protagonistas del documental), el film se retrotrae al tiempo pasado rememorando la historia de amor que surgió estando ambos privados de la libertad, a merced de los intercambios de correspondencia que se realizaban. Mediante un relato que no desconoce la brutalidad de las Fuerzas Armadas pero que busca ahondar en los mecanismos de supervivencia labrados por personas privadas de la libertad, se reconstruyen las historias de militancia de Lina y David y el nacimiento de una historia de amor que se afianzaría luego de 1983, momento en que se conocen personalmente y construyen una familia.

Reflexiones finales

Las aproximaciones desplegadas en torno al conjunto filmográfico analizado de las regiones de Cuyo y NOA permiten establecer algunas consideraciones finales que, sin ser definitivas, ponen énfasis en su significación y trascendencia en diferentes esferas y campos de acción. Con un caudal en permanente desarrollo los films develan la existencia (temprana y continuada) de una producción cinematográfica gestada en torno a problemáticas sensibles de la historia argentina asociadas a la última dictadura cívico-militar y su repercusión en las décadas posteriores, lo que demuestra el interés del sector audiovisual de ambas regiones por participar en los debates históricos contemporáneos postulando representaciones y reflexiones multidireccionales y profundas de los acontecimientos históricos.

La divulgación y el estudio de estas realizaciones en el ámbito de la crítica y la investigación académica en las últimas décadas ha abierto, por su parte, un nuevo horizonte de interrogantes y de ideas que como hemos procurado exponer, comprenden la delimitación de prácticas audiovisuales regionales que han tendido a forjar, en torno a estos temas, una serie de directrices específicas. Entre las principales se encuentra la inscripción de los films en el campo del cine de corte independiente que se distancia del cine industrial de corte espectacular y que en sus lineamientos semánticos e ideológicos tiende a hallar nuevas

informaciones y conocimientos en torno a las realidades vividas en ambas regiones en la dictadura y aún a posteriori. Con estas decisiones, bajo el imperativo creciente de la modalidad del documental de contra-información, las obras se apartan de la tradición cinematográfica que ha dominado el terreno de las representaciones del pasado reciente usualmente enmarcadas en las directrices de la industria cinematográfica forjada desde la ciudad capital del país.

En su afán por abarcar en toda su magnitud los vejámenes y las situaciones de terror padecidas por los sectores históricamente olvidados o marginados en las narrativas y explicaciones históricas hegemónicas (al igual que en la mayoría de las realizaciones cinematográficas surgidas en Buenos Aires), los films fueron componiendo tres núcleos narrativo-conflictivos predominantes referidos al tratamiento de temas específicos: la emergencia del terrorismo de Estado y las persecuciones a los sectores populares, la creación y el accionar de los centros clandestinos de detención, y las historias de vida de detenidos-desaparecidos en dictadura. De igual modo, especialmente con el paso de los años, indagaron en otros perfiles y acontecimientos menos transitados, como es el hecho de exponer relaciones sentimentales y privadas que son producto de un tiempo presente marcado por el terrorismo de Estado. Otra tendencia que atraviesa los films es la construcción de relatos situados territorialmente, encaminados a exhibir, transitar y/o reapropiarse de locaciones regionales que han sido protagonistas de sucesos e historias generalmente trágicas, sobre las que se retorna con el objetivo de revelarlas o reinterpretarlas en clave regional. Asimismo, en relación con los lazos estrechos entablados entre los equipos de trabajo, las instituciones públicas y privadas que han financiado o avalado los films y la sociedad, algunas de las obras estudiadas construyen fuertes vínculos interregionales e incluso intrarregionales, si tomamos como ejemplos aquellos que consolidan colaboraciones entre fuentes de financiamiento, profesionales e intérpretes locales y exógenos.

En última instancia, los films adhieren y estimulan una concepción del tiempo histórico compleja, crítica y multicausal, al igual que la construcción de memorias territorializadas, colectivas y disidentes. Bajo estos lineamientos una parte del sector audiovisual puja por instalarse en el terreno de la producción de conocimientos y de memoria histórica en torno a la dictadura y el pasado reciente, rectificando y/o contradiciendo muchas de las formulaciones impuestas a lo largo de los años en ambas áreas por las instituciones nacionales, o bien por las reflexiones y discursos históricos procedentes de Buenos Aires. En esta dirección hemos observado que las obras concuerdan en dar visibilidad y protagonismo a sectores sociales específicos (los sectores populares, los colectivos de obreros y trabajadores, los militantes políticos en sus diferentes adscripciones y pertenencias, las personalidades de la cultura que han desplegado una trayectoria pública significativa) que no han tenido trascendencia por fuera de las regiones estudiadas. Por otra parte se han esforzado en refutar ideas o interpretaciones preconcebidas que han desconocido u omitido los alcances del terrorismo de estado en ambos territorios regionales, en particular aquellas que no han examinado en

profundidad las trágicas situaciones (y consecuencias) vividas por los sectores populares.

Referencias bibliográficas

- Amado, Ana (2003). Los infantes del terror. Nota sobre *Los rubios*, de Albertina Carri. En *El ojo que piensa. Revista Virtual de Cine Iberoamericano* (3). México.
- Arfuch, Leonor (1995). *La entrevista: una invención dialógica*. Barcelona: Paidós.
- Bennett, Todd (2002). The Celluloid War: State and Studio in Anglo-American Propaganda Film-Making, 1939-1941. En *The International History Review*, 24, (1), 64-102.
- Bustos, Gabriela (2006). *Audiovisuales de combate. Acerca del videoactivismo contemporáneo*. Buenos Aires: CCEBA-La Crujía.
- Canelo, Paula (2008). *El proceso en su laberinto*. Buenos Aires: Prometeo.
- Damonte, Gerardo (2011). *Construyendo territorios. Narrativas Aymaras contemporáneas*. Lima: Grade.
- Dufays, Sophie (2014). *El niño en el cine argentino de la postdictadura (1983-2008). Alegoría y nostalgia*. Suffolk y Rochester: Boydell & Brewer.
- Escalante, Lucía (2016). Argentina: políticas públicas en memoria (2003-2015). En *Revista Argumentos* (3), 74-89.
- Escolar, Cora y Fabri, Silvina (2015). Pensar el territorio. Reflexiones en torno a las prácticas N° 3, as institucionales y memoriales a partir del caso Predio Quinta Seré. En *Revista da Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Geografia*, (16), 67-83.
- Franco, Marina (2015). La «transición a la democracia» en la Argentina frente a las cristalizaciones de la memoria. En *Caravelle* (104), 115-131.
- Garaño, Santiago (2021). Ensayo del terrorismo de Estado en Argentina: el Operativo Independencia (Tucumán, 1975-1977). En *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani* (54), 137-162.
- González, Alejandro (2011). Nuevas percepciones del territorio, Espacio social y el Tiempo. Un estudio desde los conceptos tradicionales (o clásicos) hasta su concepción en el siglo XXI. En AA.VV., *VI Jornadas de Jóvenes Investigadores*. Instituto de Investigaciones Gino Germani: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- Halbwachs, Maurice (1968). *La memoria colectiva*. Bergara: UNED.
- Kruger, Clara (1994). La revisión del proceso militar en el cine de la democracia. En C. España (Dir.), *Cine argentino en democracia 1983/1993*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Liberczuk, Carolina (2016). Una memoria crítica de la dictadura: *Juan como si nada hubiera sucedido* de Carlos Echeverría. En *Aletheia*, VII, (13), 1-18.
- Lusnich, Ana Laura y Kruger, Clara (1994). El cine y la historia. En C. España (Dir.), *Cine argentino en democracia 1983/1993*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

- Lusnich, Ana Laura (2019). El devenir de las imágenes en los años de la última dictadura militar argentina: circulación y recepción de las ficciones hermético-metafóricas. En *Revista Fotocinema* (18), 249-272.
- Margulis, Paola (2012). Imagen de una narración no autorizada. Un análisis del film *Juan como si nada hubiera sucedido* de Carlos Echeverría. En G. Aprea (Comp.), *Filmar la memoria. Los documentales audiovisuales y la reconstrucción del pasado*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Mudrovic, María Inés (2013). Regímenes de historicidad y regímenes historiográficos: del pasado histórico al pasado presente. En *Historiografías* (5), 11-31.
- Nassif, Silvia (2018). Terrorismo de Estado en la Argentina: Tucumán y la ofensiva contra los obreros de la agro-industria azucarera. En *Revista Interdisciplinaria de Estudios Agrarios*, (48), 57-91.
- Noriega, Gustavo (2009). Una estética de la desaparición. En J. Pena (Ed.), *Historias extraordinarias. Nuevo cine argentino. 1999-2008*. Madrid: T/B.
- Sebastián, Rodrigo (2014). Fragmentos de una constelación crítica en el cine argentino del período 76-86. Una revisión desde los procedimientos formales. En *IV Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual*, Universidad Nacional de Rosario, 13 al 15 de marzo.
- Vega, Dante (2014). Las dos fases del terrorismo de Estado en Mendoza. En D. Vega et. al (Comps.), *El libro de los juicios*. Mendoza: EDIUNC.
- Visconti, Marcela (2014). Lo pensable de una época. Sobre La historia oficial de Luis Puenzo. En *Aletheia*, 4, (8), 1-13.
- Yanco, Ezequiel (2010). La desaparición forzada de personas y los límites de la representación cinematográfica en *Los rubios*. En *L'Ordinaire des Amériques* (213), 123-139.

Notas

- 1 Por décadas, La *historia oficial* fue concebida como una película de buena factura técnica, que aportaba una perspectiva simplista del período dictatorial que desligaba de responsabilidades a la ciudadanía. Visconti (2014) ofrece otra interpretación, enfocada en la toma de conciencia de la protagonista. Alicia, profesora de historia que por las maniobras de su marido termina siendo madre adoptiva de una niña hija de desaparecidos, construye un saber individual y a su vez colectivo. Lo que le sucede a este personaje (esposa-madre-educadora), es representativo de lo que acontecía en la sociedad argentina en los años posteriores de la dictadura. Respecto de *Los rubios*, tanto Amado (2003) como Yanco (2010) coinciden en destacar su actitud rupturista en el plano formal y semántico. Realizado por una hija de padres desaparecidos, *Los rubios* impone un nuevo paradigma imaginario de la dictadura que se caracteriza por la cohesión de documental y ficción y el desplazamiento y la parodia de las herramientas históricamente empleadas por los documentales que se proponían cuestionar el pasado dictatorial.
- 2 Nuestro artículo se enmarca en un proyecto de investigación titulado "Modalidades de producción y de representación en los cines regionales de Argentina: diversificación de la producción y debates en torno a las identidades regionales" financiado por la Universidad de Buenos Aires y el CONICET. El mismo se asienta en una perspectiva teórico-metodológica que impulsa la descentralización de los estudios del cine y el audiovisual en

- la Argentina por vía de la indagación del tejido policéntrico y diverso que se ha desplegado a lo largo del tiempo en las regiones y/o conglomerados audiovisuales de nuestro país.
- 3 Como analizan Paola Margulis (2012) y Carolina Liberczuk (2016) el film de Echeverría, director oriundo de la provincia de Río Negro, implementa estrategias narrativas múltiples que abarcan cruces entre el documental y la ficción: en paralelo a los testimonios de los perpetradores y de integrantes de la sociedad civil, se compone la figura ficcional del periodista Esteban Buch dedicado a la investigación del secuestro y la desaparición del estudiante universitario y militante peronista Juan Herman en la ciudad de Bariloche.
 - 4 De acuerdo con el relevamiento realizado para este artículo, si bien existen producciones sobre las temáticas estudiadas en muchas de las provincias de las regiones aquí tratadas, nos centraremos fundamentalmente en aquellas que lideran cuantitativamente este horizonte creativo: Mendoza y Tucumán.
 - 5 Las autoridades militares fueron virulentas en el control de la producción cinematográfica realizada en todo el territorio nacional. Este sector se vio afectado por las medidas generales adoptadas por las autoridades militares: recortes en los presupuestos, persecuciones, censura. La reducción significativa del cine documental, motivada por la desarticulación de los equipos de trabajo y la imposibilidad de registrar de forma libre los acontecimientos del tiempo presente, estuvo acompañada de la promoción por parte del Instituto Nacional de Cinematografía de ficciones comerciales realizadas casi en exclusividad por directores porteños. El limitado corpus de films realizados entre 1976 y 1983 en las regiones Cuyo y NOA expresa la crisis general que atravesaba el sector, y de igual manera destaca la valentía de Hugo Reynaldo Mattar por intentar afianzar la producción cinematográfica en su provincia mediante productos de buena factura audiovisual y que escapaban del cine pasatista y de entretenimiento.
 - 6 Hugo Reynaldo Mattar, nacido en Chile y criado en la provincia de San Juan, es una personalidad única, sumamente proactiva en un campo cinematográfico regional aún en vías de consolidación. Desde joven tuvo participación en diferentes medios de comunicación de la provincia, gestionando espacios y proyectos para cine y televisión.
 - 7 Durante el gobierno de Raúl Alfonsín (1983-1989) se dictaron una serie de medidas que fortalecieron el desarrollo de la industria cinematográfica, la abolición de la censura ejercida hasta ese entonces por el Ente de Calificación Cinematográfica y el crecimiento de los espectadores. Una de las vertientes cinematográficas que tuvo amplia promoción por parte del Instituto Nacional de Cine y aceptación en la opinión pública fue la de las “ficciones reparadoras” de corte realista (Noriega, 2009), cuyo ejemplo paradigmático es *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985).
 - 8 *La deuda interna* aborda el trágico destino de los jóvenes conscriptos y voluntarios de las provincias del norte argentino enviados a la Guerra de las Malvinas.
 - 9 La historia de la Difunta Correa se enmarca en la época de los conflictos entre unitarios y federales sucedidos en diferentes zonas de nuestro país entre 1820 y 1852. La historia de una mujer que perece al atravesar la provincia de San Juan junto con su pequeño hijo en busca de su marido que fue tomado prisionero, deviene en leyenda y culto años más tarde en el momento en que varios arrieros imploran ayuda frente a su tumba y se les conceden sus pedidos. Su santuario principal se ubica en Vallecito, Departamento de Caucete, San Juan.
 - 10 El Operativo Independencia remite a la actuación ordenada por el Decreto N° 261/75 del gobierno constitucional de María Estela Martínez de Perón al Ejército Argentino y la Fuerza Aérea Argentina, con el fin de neutralizar y eliminar el accionar de lo que se definía como elementos subversivos, en la Provincia de Tucumán. En su desarrollo, las Fuerzas Armadas instalaron un régimen de terror que incluyó combates sangrientos y matanzas de diferentes

- sectores, desapariciones forzadas y el establecimiento de centros clandestinos de detención.
- 11 Más allá de las diferencias, ambos films tienen como referencia, y contradicen, los postulados del cortometraje de ficción *“Estoy herido” Ataque* (Marcelo Alegre, 1977) difundido en la televisión argentina. Realizado por un equipo técnico y profesional de experiencia en el sector privado puesto al servicio de las Fuerzas Armadas, el film adhiere a las vertientes tradicionales del cine de propaganda, actualizando las notas principales de su aparato retórico: el nacionalismo exacerbado, los planteamientos maniqueos en lo que atañe a los personajes y situaciones, la exaltación de las emociones, la anulación de la reflexión, la adopción de la posición que promueve el productor-emisor (Bennett, 2002). En su estructura narrativa-espectacular, el film abordaba la lucha de las fuerzas militares en el marco del Operativo Independencia mitigando los focos guerrilleros.
 - 12 Los tres “tucumanazos” reivindicados en el film incluyen la resistencia contra el cierre de los ingenios azucareros, la resistencia contra el cierre del comedor universitario de la Universidad Nacional de Tucumán, y la resistencia contra la dictadura de Onganía. Todos ellos ocurrieron en paralelo al movimiento librado en Córdoba en 1969 conocido como Cordobazo.
 - 13 En agosto de 2012, las autoridades tucumanas inauguraron un monumento compuesto por tres pilares de hormigón de tres metros de altura, en la ruta provincial 323, en el acceso a la escuela Diego de Rojas, nombre original de la institución educativa. Mediante esta acción, contribuyeron a la señalización de uno de los lugares que fueron utilizados para la detención, tortura y desaparición forzada de personas en dictadura. En ese mismo acto, se exhibió el documental.
 - 14 Más allá de impugnar y tomar distancia de los postulados ideológicos de la dictadura, asimismo se cuestionan las políticas de la memoria trazadas durante los gobiernos de Raúl Alfonsín y Carlos Menem por considerárselas basadas en olvidos e indulgencias. Las leyes de Punto Final y Obediencia Debida, promulgadas por Alfonsín y vigentes hasta 2003, y la determinación del presidente Menem por clausurar los debates en torno al pasado dictatorial, son algunos de los retrocesos significativos que forman parte de las discusiones encaradas por los films.
 - 15 En consonancia con su filmografía anterior, Gerardo Vallejo alude y representa de múltiples maneras al pueblo tucumano. Dedicó el film a los dirigentes que formaron parte de las luchas populares, elige como protagonista al actor Carlos Carella (también militante de la resistencia peronista), incluye a los lugareños en el rodaje de varias escenas. Entre estas, el segmento en el que Don Ramón, padre del abogado asesinado, lleva en su camioneta el féretro de su hijo muerto y es secundado por el pueblo tucumano, adquiere una textura que mixtura la ficción y el documental, al incorporar a la escena pobladores reales comprometidos con los acontecimientos y el paisaje exuberante de la región.
 - 16 Si bien no es una producción estrictamente regional, debido a que compromete recursos financieros y profesionales que provienen preferentemente de la Ciudad de Buenos Aires, el film es un ejemplo de los vínculos interregionales trazados con los objetivos de profundizar en realidades poco conocidas a nivel nacional. Contiene testimonios de quienes son protagonistas de la historia, residentes en San Luis, y procura realizar un seguimiento en tiempo presente a los juicios condenatorios de los vejámenes ocurridos en dictadura en la región cuyana.

Notas de autor

Ana Laura Lusnich es Licenciada en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Doctora

en Teoría e Historia de las Artes, UBA. Investigadora Independiente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Profesora Titular de la carrera de Artes, FFyL, UBA. Sus líneas de trabajo abarcan el estudio histórico, teórico y crítico del cine argentino y latinoamericano, la preservación audiovisual y las relaciones intermediales del cine con otras disciplinas artísticas. Publicó numerosos artículos en revistas académicas y volúmenes colectivos en el país y en el exterior. En los últimos años participó como editora y autora de los siguientes libros: *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros, 1896-1969*, Volumen I y II. Buenos Aires, Nueva Librería, 2009 y 2011; *Cine y revolución en América Latina. Una perspectiva comparada de las cinematografías de la región*. Buenos Aires, Imago Mundi, 2014, y *Pantallas transnacionales. El cine argentino y mexicano del período clásico*, Buenos Aires, Imago Mundi, 2017.