

## **Dictadura y representación. *Las AAA son las tres armas* de Cine de la Base**

**Natalia Taccetta\***

### **Resumen**

En este trabajo se abordan algunas nociones del filósofo de la historia norteamericano Hayden White. A partir de ideas en torno a la historiofotía y la representación histórica y partiendo de la valoración whiteana del carácter figurativo del lenguaje en la construcción del discurso histórico, se partirá de pensar a la última dictadura como punto cero de la memoria colectiva argentina, según la propuesta del historiador italiano Enzo Traverso en diversos escritos. A fin de indagar sobre la relación entre narrativa histórica y las nuevas formas necesarias para la representación de acontecimientos propios del siglo XX, se toma el cortometraje *Las AAA son las tres armas* que el colectivo Cine de la Base realizó en 1977 basándose en la *Carta abierta a la Junta Militar* de Rodolfo Walsh a fin de reflexionar sobre la relación entre cine e historia.

**Palabras claves:** dictadura – representación – cine

---

\* Prof. de Filosofía – maestranda en Sociología de la Cultura (IDAES /UNSAM) – doctoranda en Ciencias Sociales (UBA). Email: ntaccetta@gmail.com

## **Dictadura y representación. *Las AAA son las tres armas de Cine de la Base***

En relación con la experiencia argentina de la última dictadura, se ha vuelto evidente la relación entre la producción y circulación de representaciones de los campos de concentración, la construcción de la memoria colectiva de la represión y, aunque menos frecuente, la representación de lo que podría denominarse la “vida cotidiana” durante la dictadura. En cualquiera de los casos, queda implicado el aceptar el estrecho vínculo que existe entre la memoria y la representación, la evidencia de que toda construcción discursiva de acontecimientos conlleva una recuperación memorística y la importancia fundamental de prácticas de representación no institucionales que plantean la posibilidad de modos alternativos de construcción de la memoria.

Según un acuerdo generalizado entre historiadores y especialistas en filosofía de la historia, la última dictadura se ha convertido en el punto cero de la memoria colectiva argentina y en centro de una representación en la que las figuras del testigo, el sobreviviente o el familiar son, según Enzo Traverso, “encarnación del pasado del cual es preciso mantener recuerdo” (2007: 67). Teniendo en cuenta este marco de construcción de la memoria colectiva, en estas páginas se parte del cortometraje *Las AAA son las tres armas*<sup>1</sup> que el colectivo Cine de la Base<sup>2</sup> realizó en 1977 basándose en la *Carta abierta a la Junta Militar* de Rodolfo Walsh, a fin de reflexionar sobre la relación entre cine e historia.

### **Film histórico: ¿historia ficcional o ficción histórica?**

*Las AAA son las tres armas* fue realizado en Perú, lugar en el que se habían exiliado los integrantes del grupo Cine de la Base –colectivo cinematográfico que pretendía contra-informar, es decir, “informar lo que no informaba el sistema [por] la mordaza que había sobre los medios de comunicación”<sup>3</sup>– tras el secuestro y desaparición de su fundador, Raymundo Gleyzer, el 27 de mayo de 1976. La película realizada por Jorge Denti, Nerio Barberis y Walter Tournier fue la primera película hecha artesanalmente fuera de la Argentina. Según afirma Denti en entrevistas, la carta de Rodolfo Walsh “era el mejor testimonio que h[abía] (a un año de gobierno militar) sobre lo que estaba haciendo la dictadura con el pueblo argentino”<sup>4</sup>.

Tomando la carta de Walsh como una suerte de guión cinematográfico, el corto rompe con narrativas audiovisuales convencionales, pues no hay, estrictamente, una historia con personajes que se posicionan sobre esquemas axiológicos definidos, ni es posible establecer

claramente la estructura paradigmática de tres actos (principio, medio y fin), ni existe un final cerrado que sea potencialmente interpretado como una victoria o una derrota. En *Las AAA...* un joven va leyendo fragmentos de la carta de Walsh a un grupo sentado alrededor de una mesa. De ellos sólo se ven sus rostros escorizados, el movimiento de sus manos y la expresión de gestos breves. Las palabras de Walsh se van ilustrando con fuentes documentales convencionales –como fotografías y material fílmico de archivo– y con tratamientos menos convencionales –como el montaje intelectual con pretensiones irónicas de fotos de Videla, Massera y Agosti, o la voz acelerada e incomprensible que acompaña la imagen de María Estela Martínez, o las imágenes de historietas con las que se ilustran instituciones como el FMI y la CIA–.

A fin de analizar diversos aspectos –podría decirse, discursivos y testimoniales– de este cortometraje del Grupo Cine de la Base, es interesante retomar algunas nociones del filósofo de la historia norteamericano Hayden White sobre las implicancias epistemológicas y ontológicas de la representación audiovisual, teniendo en cuenta que la utilización de esta perspectiva funciona por analogía, es decir, no se trata de una aplicación directa de esta perspectiva teórica. Entre otros trabajos, *El contenido de la forma* (1992) de White plantea un serio cuestionamiento al divorcio entre historia y narrativa que pretenden algunos historiadores. Para este pensador, los hechos históricos, cualquiera sea la forma de relatarlos, simplemente son (y siempre está incorporándose de manera más o menos explícita) algún tipo de estrategia discursiva. White encuentra un proceso de ficcionalización en la manera en que las fuentes tratan a los “hechos” con el objetivo de unificarlos en historias más cómicas, más trágicas o más románticas, según la organización que la narrativa histórica les atribuya.

Si se acepta esta desarticulación de un supuesto abismo entre la narrativa historiográfica y la ficcional y que la imbricación entre cultura, memoria y medios redefine las relaciones entre ficción y documental, el planteamiento de White apunta en tres direcciones complementarias que podrían resultar muy estimulantes al momento de reflexionar sobre la relación entre cine e historia: en primer lugar, a declarar la no-existencia de una división definitiva entre ficción y verdad; en segundo lugar, a aceptar el carácter inevitablemente sustitutivo de toda representación; finalmente, en tercer lugar, a considerar los textos fílmicos como algún tipo de evidencia histórica.

No es casual que Bill Nichols (1997) y otros especialistas en cine documental –que, en principio, tiene por objetivo acercarse al “mundo real”– retomen algunas de las enseñanzas de White. Nichols en particular pone en crisis la separación entre ficción y documental,

definiendo a este último como “una ficción (en nada) parecida a cualquier otra”<sup>5</sup>, habilitando la consideración de los relatos documentales como interpretaciones de la realidad y el uso de la narrativa y la participación de la subjetividad como algunas de las cualidades más destacadas tanto de la ficción como del documental. Términos como “realidad” o “verdad” no tienen cabida en el abordaje que Nichols propone, pues asume que lo que se entiende por “la realidad” es necesariamente una construcción y que el documental apunta al mundo histórico siendo sólo “una visión” de él. En este sentido, el planteo de White es muy cercano, pues los relatos sobre fragmentos del mundo histórico son construcciones a partir del lenguaje (o lenguajes) como mediación.

En “Historiography and Historiophoty”, Hayden White define a la “historiofotía” como la “representación de la historia y de nuestras ideas en torno a ella a través de imágenes visuales y de un discurso fílmico” (2010: 217). El autor asegura que las convenciones comunicativas de las ciencias humanas están volviéndose al menos tan “pictóricas” como verbales en sus modos de representación predominantes. En su esfuerzo por definir la historiofotía, White dialoga con dos historiadores –Robert Rosenstone y Ian Jarvie– sobre la posibilidad o no de “traducir” un relato histórico escrito a un equivalente visual-auditivo sin que se produzcan pérdidas significativas de contenido. Además de una respuesta afirmativa a este interrogante, White es claro en su afirmación de que la representación de acontecimientos históricos, agentes y procesos en imágenes visuales presupone un léxico, una gramática y una sintaxis propios, es decir, un modo discursivo particular, que no tiene que ver con una representación más fiel o veraz, sino que se vincula con la preocupación del autor por que la vinculación con el pasado sea “y no debe dejar de ser, emotiva” (Tozzi, 2003: 10), destacando la dimensión poético-expresiva del relato sobre la historia. En este sentido, White no considera que los films sean un simple complemento de la evidencia verbal, sino que son más bien un discurso con derecho propio, un tipo de evidencia particular (*imagistic evidence*, en términos de White) que proporciona una base para la reproducción de escenas y atmósferas más precisas incluso que el testimonio verbal, a través de la cual se puede decir algo realmente diferente. Estas afirmaciones se apoyan, además, en el énfasis whiteano en que hay determinados acontecimientos que son *per se* mejor representados en films, dado que éstos consiguen mayor verosimilitud y más precisión en los detalles.

La distinción de White entre “acontecimientos” –que ocurren o simplemente se dan– y “hechos” –que son contruidos a partir de la subsunción a una descripción– es esencial para destacar dos cuestiones: por un lado, que toda narración implica alguna predicación; por otro

lado, que la adecuación del relato sobre un acontecimiento depende de la elección de los conceptos o elementos formales utilizados para la construcción de esos “hechos” específicos. En este sentido, lo específicamente cinematográfico del cortometraje de Cine de la Base, es decir, las elecciones sobre el montaje, los tipos de plano y la duración de los mismos, los cuerpos fragmentados de los actores que interpretan a los jóvenes alrededor de la mesa, la música y demás sonidos utilizados, son los mecanismos de predicación de este tipo de discurso, como lo son las frases, las oraciones y las secuencias de oraciones en el discurso hablado o escrito. Así es como en el film seleccionado se vuelve interesante destacar algunos momentos.

Primer ejemplo. El texto de Rodolfo Walsh dice lo siguiente:

“Quince mil desaparecidos, diez mil presos, cuatro mil muertos, decenas de miles de desterrados son la cifra desnuda de ese terror... Colmadas las cárceles ordinarias, crearon ustedes en las principales guarniciones del país, virtuales campos de concentración donde no entra ningún juez, abogado, periodista, observador internacional”.

Estas palabras son ilustradas con fotografías de cárceles y razias en las calles. La cámara se acerca hasta detenerse en las ventanas enrejadas de una institución pública. También se ven imágenes de archivo fílmico que muestran a un grupo de jóvenes siendo hostigados por la policía, sobre quienes la cámara se acerca para tomar en detalle sus rostros golpeados y ensangrentados. La música que acompaña el conjunto es un tango de Astor Piazzolla.

Segundo ejemplo. El texto de Walsh dice lo siguiente:

“La falta de límite en el tiempo ha sido complementada con la falta de límite en los métodos, retrocediendo a épocas en que se operó directamente sobre las articulaciones y las vísceras de las víctimas; ahora con auxiliares quirúrgicos y farmacológicos de que no dispusieron los antiguos verdugos”.

Estas palabras son acompañadas por fotografías de cuerpos torturados, ilustraciones de torturas medievales y hasta la dramatización de la técnica de tortura conocida como “submarino”.

Cuando el texto de Walsh se refiere a las irregularidades y disposiciones fraudulentas que se hicieron frecuentes a partir del golpe militar de 1976, como la aparición de “cuatro mil nuevas plazas de agentes en la Policía Federal, doce mil en la Pcia. de Buenos Aires, con sueldos que duplican el de un obrero industrial y triplican el de un director de escuela”, el film ilustra con imágenes de un mapa de América del Sur acompañado de la música típicamente norteamericana de *El puente sobre el Río Kwai*, viñetas de historieta que muestran a un norteamericano enorme que ofrece migajas a unos personajes muy pequeños con sus bocas abiertas, en una clara utilización de la ironía. A esto le siguen fotografías de niños humildes en

un comedor, con sus ojos en primer plano, que crean un contrapunto evidente al yuxtaponerse a las imágenes de los gordos toros de la Sociedad Rural Argentina y a un alocado grupo de corredores de bolsa mientras la voz en *off* señala que “[l]a política económica de esa Junta sólo reconoce como beneficiarios a la vieja oligarquía ganadera [y a] la nueva oligarquía especuladora”.

Así es como va configurándose el entramado del film. White entiende por “entramado” a “la manera en que una secuencia de sucesos organizada en un relato se revela de manera gradual como un relato de cierto tipo particular” (2005a: 18). Teniendo en cuenta esta definición y asumiendo el carácter figurativo de todo lenguaje para representar un relato – tanto histórico como ficcional–, acusar a las imágenes fílmicas de falsedad (debido a la utilización de la ironía por la yuxtaposición de imágenes, los contrapuntos audiovisuales generados por el montaje y las sobreimpresiones que pretenden alguna intensificación de la conciencia por parte del espectador), por construir un relato “no literal” y figurativo, es olvidar que ese estándar de literalidad representacional haría imposible todo esfuerzo historiográfico.

En relación con la representación por medio de actores, es interesante destacar que, para White, la “veracidad” de la secuencia en un relato fílmico está en un nivel de representación que es el de la tipificación, es decir, la secuencia debería ser tomada como representando un *tipo* de acontecimiento. Así, el referente es el tipo de acontecimiento descrito (jóvenes en el exilio leyendo la *Carta* de Walsh) y no los acontecimientos discretos retratados (un grupo de actores o pseudo-actores participando de una filmación). Respecto de este punto, es interesante recuperar una reflexión de Jorge Denti sobre lo que significaban esos jóvenes alrededor de la mesa escuchando la lectura de las palabras de Walsh. Denti señala que la idea surgió para representar a los “muchos y muchas que todavía estamos en esta tierra y que pensamos y tenemos esperanza de que el hombre pueda cambiar”<sup>6</sup>.

Siguiendo a White, se podría decir que la veracidad de esas escenas depende de la descripción de las personas cuya significación histórica deriva del *tipo* de acto que llevan a cabo, pero que en el caso particular del corto *Las AAA...* coinciden paradójicamente: se trata de un grupo de actores jóvenes y exiliados políticos representando a un grupo de exiliados políticos. Se representa a un grupo de jóvenes que, en absoluta clandestinidad, lee la carta de Walsh que es, precisamente, lo que los realizadores de Cine de la Base son, más allá de que sean o no estrictamente ellos los que actúan en el film. Ya muerto Gleyzer, a los realizadores

de Cine de la Base les quedó el exilio, la militancia y el cine clandestino y es exactamente eso lo que el corto pone en escena.

En relación con estas consideraciones, dos secuencias se vuelven significativas. En primer lugar, las imágenes de una calle de Buenos Aires muy transitada acompañadas de música de Piazzolla y, en segundo lugar, las imágenes de las manifestaciones y marchas de organizaciones militantes que se yuxtaponen al final a las del grupo alrededor de la mesa. Nuevamente, los jóvenes aparecen sólo en escorzos: algunas partes de sus rostros, sus manos, los ceniceros colmados de colillas y la imagen cenital que se va alejando de ellos mientras comienzan la charla (aparentemente, descontracturada y espontánea) sobre la carta de Walsh que acaban de leer. En el caso de la gente que camina por la calle, con sus rostros pálidos y serios, podría estar representando, en la lógica argumentativa del film, a toda la sociedad argentina que caminaba sin hablar, sin mirar a los costados, sin llamar la atención. Las otras imágenes –tanto las de las organizaciones políticas militantes como las del grupo que “protagoniza” el film– muy posiblemente representen a “personajes tipo”, en expresión de White. El espectador accede a ellos por sus atributos sociales generales y por el “rol histórico” que el entramado fílmico les asigna. Los elementos específicamente cinematográficos utilizados en la ilustración que *Las AAA...* hace de un conjunto de acontecimientos históricos – el exilio, la militancia, la reflexión de los jóvenes sobre su tiempo–, no sacrifica la “precisión del detalle” que temen los historiadores con los que White discute, sino que ésta depende, por un lado, de la “forma” elegida para representar el acontecimiento y, por otro lado, de la perspectiva que el mismo texto construye sobre lo que podría denominarse su significación histórica.

De lo señalado hasta aquí y aceptando que las representaciones fílmicas, como toda historia escrita, son el producto de mecanismos de condensación, desplazamiento y simbolización, como propone White, se podría decir que parece subyacer en el planteo del autor la idea de que el lenguaje figurativo refiere más fielmente la realidad. En este sentido, el corto *Las AAA...* no sería la excepción. El reconocimiento del carácter figurativo y tropológico del discurso no atenta en modo alguno contra el estatus cognitivo del relato y tampoco sobre la responsabilidad ante el lector/espectador que tiene el historiador/documentalista en relación con los acontecimientos del pasado. Así como el historiador prefigura su campo histórico a partir de mecanismos diversos, el realizador –o los realizadores, en este caso– constituye un dominio sobre el que hacer explícitas sus consideraciones de tipo ontológico, político-ideológico y narrativo. Así como en White se entiende la obra histórica como un

discurso, producto de determinada ordenación, entramado y argumentación, el film se organiza sobre los mismos parámetros que, en este caso, se vinculan con la ilustración de una suerte de "guión" –la carta de Walsh–, imágenes documentales de distintos tiempos y lugares y una puesta en escena con actores o amigos. El estilo del film, es decir, la forma final que adquiere el relato, tiene que ver con estas elecciones y se convierte en una cuestión ética por las implicancias que conlleva. En este caso, es la misma dimensión figurativa la que implica la reflexividad política, no sólo por lo que el texto puede significar hoy en tanto testimonio de la vida cotidiana de ciertos argentinos en tiempos de dictadura (en el exilio, en este caso), sino por lo que implicó hacerla y por sus propios aspectos artísticos.

White pone, además, atención en la construcción de los textos históricos con relación a cómo construyen su universo referencial. Explora los recursos retóricos de la escritura y propone liberarla de las constricciones de veracidad, instando a hacerse cargo del carácter sustitutivo de toda representación. La tensión se desplaza desde la vocación de inteligibilidad del referente hacia los artefactos textuales por los que se alude a él. Estas ideas emancipan a la representación de la obsesión por la objetividad, pues se parte de que la realidad y la verdad no son entidades a las que se acceda directamente, y que los textos son el resultado de complejos entramados culturales. White no cuestiona que sea posible fijar la realidad o acceder a alguna exactitud sobre los sucesos históricos; hace referencia, más bien, a que el relato histórico –y fílmico– es un entramado potencialmente coherente que cohesiona con un marco de interpretación específico: un principio, un medio y un final.

En "El entramado histórico y el problema de la verdad" (2007), White asegura que en toda representación de fenómenos históricos hay una relatividad irreductible que es una función del lenguaje que se usa para describir sucesos del pasado en tanto posibles objetos de explicación y comprensión. Toda narración es una suerte de "contenedor" de datos históricos que, lejos de ser neutral, impone a dichos datos todo lo que una entidad lingüística implica. De este modo, las descripciones narrativas –que contienen en sus afirmaciones elementos poéticos y retóricos con los que transforman al conjunto de acontecimientos en un relato– configuran una entidad que también tiene una funcionalidad concreta. En el caso de *Las AAA..* es interesante notar que el colectivo Cine de la Base había hecho este film ante la inminencia del Mundial de Fútbol de 1978 y que se convirtió en uno de los puntapiés de una campaña de denuncia contra las aberraciones de la dictadura. Es un film que actuó históricamente y no por la veracidad de las imágenes ni por la constatación de todos los datos de la *Carta* de Walsh, ni

por los sentidos nuevos que se generaban por medio de la combinación arbitraria de imágenes y sonidos, sino por la denuncia efectiva de los crímenes y sus responsables.

### **Historias finales**

Como todo film militante, *Las AAA son las tres armas* tuvo serias dificultades para ser difundido. En una entrevista, Denti asegura que, cuando viajó a Italia ayudado por sus contactos, el guionista italiano Cesare Zavattini<sup>7</sup> le dijo que se trataba de “un documento que dice la verdad” a lo que agregó “es conmovedora la verdad de la Argentina que nosotros no conocemos”<sup>8</sup>. Así fue como los italianos ayudaron a Denti a realizar la traducción del film a seis idiomas para que se supiera en el mundo que la imagen idílica de los argentinos esperando el Mundial 78 era una realidad fingida con ayuda de agencias norteamericanas.

La distribución no tuvo menos problemas: escondido en cajas que transportaban chocolate, el film pudo llegar a Estados Unidos y Canadá sin ser detectado en la aduana. El compromiso de los integrantes del grupo y la ayuda de amigos en el exilio posibilitaron que llegaran a sacarse doscientas copias del corto en distintos idiomas y que se proyectara en “todos los festivales, todos los mitines, en todos los foros y en todas las muestras de cine”<sup>9</sup> que se hacían en Europa.

Extrapolando algunas de las ideas de White en relación con la literatura testimonial, se podría decir que, más allá de la pregunta por qué puede ser afirmado sobre el pasado con cierta “evidencia” y, en consonancia con este interrogante, si es posible que un film sea el testimonio del tipo de vida que llevaban determinadas personas en un momento histórico, el significado de *Las AAA...* radica menos en la veracidad de la información que aporta sobre la vida en dictadura que en la dimensión poética y retórica que emplean sus realizadores para construir una imagen sustantiva de un momento con innumerables consecuencias. Utilizando estrategias que son inherentes a los films de ficción (montaje, música, sobreimpresiones, etc.), el corto logra demostrar la diferencia entre “un relato simplemente verídico de un acontecimiento –como el proporcionado por la mayor parte de los testigos-sobrevivientes– y un tratamiento artístico de un acontecimiento real del pasado que trasciende la distinción verdad-realidad” (White, 2005b: 147). Se podría decir también que *Las AAA...* es, como dice White, verdadero en un sentido ficcional, pues el modo de mostrar e interpretar es “fiel” en tanto “verdadero” en relación con los sentimientos inducidos por la experiencia del miedo que caracterizaba a la vida cotidiana en Argentina y la de aquellos que decidieron exiliarse.

A la luz de estas consideraciones, si se intentara responder a si existen ciertas representaciones que sean “legítimas” o “más legítimas” que otras, el planteo de White conduce el planteo sobre la relación entre historia y representación hacia un dejar de lado la preocupación por la adecuación de la representación con su referente, por lo que toda representación se vuelve válida o legítima en sentido estricto. White explora los recursos retóricos de la construcción de relatos históricos emancipando a la representación de la obsesión por la objetividad, pues se parte de que la realidad y la verdad no son entidades a las que se acceda directamente, y que los textos –que son interpretaciones e interpretaciones de interpretaciones– son el resultado de complejos entramados culturales. Cuestionada la separación del discurso histórico de otras formas narrativas al enfatizar el carácter retórico de toda representación, cualquier film debe asumir su carácter de representación. Jugando con la compleja (y falsa) dicotomía entre ficción y documental, *Las AAA...* asume sus propias condiciones de posibilidad en un juego reflexivo por medio de imágenes, fotografías, música, sonidos y articulación cronológica. Siguiendo el planteo whiteano, proporcionar una trama a la situación histórica significa la configuración de una explicación y una interpretación que es esencialmente discursiva, pues los hechos solos no cuentan su historia. Pero es la instauración de un relato la manera de familiarizar a los lectores/espectadores con sucesos con los que no pueden establecer vínculo directo.

Acontecimientos modernistas como los del siglo XX no son para White más irrepresentables que cualquier otro acontecimiento de la historia humana. La única restricción que White advierte es que, ya sea en un tipo de relato histórico o en una ficción, la configuración de esa representación requiere el tipo de “estilo modernista que se desarrolla con el fin de representar esa clase de experiencias que el modernismo social hizo posible” (White, 2003: 90), un estilo que se encuentra en un cierto número de escritores modernistas y que, considerando especialmente la idea de “historiofotía”, podría ampliarse a la figura del documentalista que escribe su relato no convencional/modernista con imágenes. El enfoque narrativista se ocupa de analizar los mecanismos que se ocultan tras las operaciones de la narración y la explicación históricas. De acuerdo con esta propuesta, pierde sentido la pregunta por las condiciones de veracidad de la obra que da cuenta del pasado, pues la verdad o falsedad son consustanciales a la naturaleza enunciativa del relato. El fundamento ontológico de la historiografía tradicional queda fatalmente herido al considerar las características formales del relato histórico y de su misma construcción por lo cual se puede

pensar no sólo la necesidad de nuevas formas de representación, sino la inexorabilidad de que éstas aparezcan.

Interrogar a este cortometraje sobre su valor documental y su capacidad de convertirse en testimonio de lo que los especialistas acuerdan en llamar “pasado reciente”<sup>10</sup> implica asumir que la evidencia histórica producida por nuestra época es al menos tan visual como oral y es aceptar, a su vez, la importancia del cine como fuente y agente de la historia.

## Notas

<sup>1</sup> El cortometraje se atribuye al colectivo cinematográfico Cine de la Base. El realizador de este corto de 18 minutos sería Jorge Denti. El film no tiene créditos en los que se puedan identificar los cineastas que participaron ni las funciones que cada uno cumplió en su realización.

<sup>2</sup> Raymundo Gleyzer había creado el grupo de Cine de la Base en septiembre de 1973. Cine de la Base fue el grupo que produjo y realizó su película *Los traidores*. “El objetivo era producir películas para intervenir concretamente en el terreno de las relaciones políticas del proceso argentino con un cine que se definía como clasista y militante. La producción consistía en documentar las luchas populares que se desarrollaban en las fábricas, barrios, villas, sindicatos, organizaciones políticas y estudiantiles, haciendo con esto un canal propio de información. Con la producción de este cine colectivo y la interrelación con el público, el cineasta buscaría ampliar su horizonte humano y político, y tendería a ser un movilizador de conciencia y organizador de la vanguardia cultural. A partir de septiembre del ‘73, comenzó a darse una política de producción, distribución, exhibición, tanto de las producción colectiva propia, como de películas de productores latinoamericanos y clásicos del cine, lo cual tenía como objetivo llegar a las bases de los obreros, del campesinado, de los estudiantes” según lo expresa Jorge Denti en entrevista con Oscar Ranzani, publicada el 31 de mayo de 2009 en el suplemento *Radar de Página 12*. Extraído de [www.pagina12.com.ar](http://www.pagina12.com.ar).

<sup>3</sup> Jorge Denti en entrevista realizada por Nicolás Aponte A. Gutter en junio de 2009 y publicada en la revista *Kane* [http://www.grupokane.com.ar/index.php?option=com\\_content&view=article&catid=37:catdocumental&id=162:artentrevidenti&Itemid=29](http://www.grupokane.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&catid=37:catdocumental&id=162:artentrevidenti&Itemid=29).

<sup>4</sup> Denti, en entrevista de *Kane*.

<sup>5</sup> Se trata del título de la segunda parte del libro.

<sup>6</sup> Denti, en entrevista de *Kane*.

<sup>7</sup> Cesare Zavattini (Luzzara, 20 de septiembre de 1902 - Roma, 13 de octubre de 1989) fue un guionista cinematográfico italiano, uno de los principales teóricos y defensores del movimiento neorrealista al término de la Segunda Guerra Mundial. Fue también poeta, periodista y pintor, aunque su trabajo más reconocido ha sido el cinematográfico desde su colaboración, a partir de 1939, con el director Vittorio De Sica. Juntos realizarían películas como *Ladrones de bicicletas* (*Ladri di biciclette*, 1948), *Milagro en Milán* (*Miracolo a Milano*, 1951) o *Umberto D.* (1952).

<sup>8</sup> Denti, en entrevista de *Kane*.

<sup>9</sup> Denti, en entrevista de *Kane*.

<sup>10</sup> Se entiende como “pasado reciente” a ese momento que se sustenta en un régimen de historicidad basado en la coetaneidad entre pasado y presente. Esta coetaneidad se da por la supervivencia de los actores y protagonistas del pasado para dar su testimonio y la experiencia de una memoria vivida por el historiador. El libro compilado por Franco y Levín contiene varios artículos que, fundamentalmente desde la historiografía, producen aproximaciones a este pasado reciente o cercano.

## Bibliografía

Franco, M. y F. Levín (2007): “El pasado cercano en clave historiográfica”. En *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*. Buenos Aires: Paidós.

Nichols, B. (1997): *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós. Traducción: Eduardo Iriarte Goñi y Josetxo Cerdán.

Tozzi, V. (2003): "Introducción". En *El texto histórico como artefacto literario*, Buenos Aires: Paidós.

Traverso, E. (2007): "Historia y memoria. Notas sobre un debate". En FRANCO, M. y F. LEVÍN: *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*, Buenos Aires: Paidós.

White, H. (1988): "Historiography and Historiophoty". En *American Historical Review*, XCIII, pp. 1193-1199.

(1992): *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós.

(2005a): "Introducción: la poética de la historia". En *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica. Traducción: Stella Mastrangelo.

(2005b): "Introduction: Historical Fiction, Fictional History, and Historical Reality". En *Rethinking History*, Vol. 9, No. 2/3, 147-157.

(2007): "El entramado histórico y el problema de la verdad". En Friedlander, S. (comp.): *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes. Traducción: Marcelo G. Burello.