

Movilidad y contra-hegemonía en el cine documental argentino de los noventa

Verónica Garibotto
The University of Kansas

Resumen

A partir de 1990 el documental argentino posdictatorial ha recurrido a poéticas de desplazamiento que no habían sido casi utilizadas dentro de su género. Rompiendo con la típica estrategia de las cabezas parlantes, que depende de la inmovilidad frente a la cámara, películas como *Montoneros: una historia* (Andrés Di Tella, 1994) o *(h)istorias cotidianas* (Andrés Habegger, 2001) enfatizan planos móviles, tomas panorámicas y desplazamientos espaciales como estrategias de escenificación de la memoria. Seguramente debido al tema central de los documentales (la dictadura militar), estas poéticas han sido leídas sobre todo desde una lente teórica que vincula desplazamiento, trauma y memoria. Mi artículo propone que distanciarse de esta perspectiva ayuda a percibir otros sentidos que también se encuentran activados por las imágenes móviles. Apoyándome en teorías sobre la conexión entre movilidad, modernidad y hegemonía y utilizando como caso de estudio una serie de documentales de la década del noventa entre los que destaca *Montoneros: una historia*, analizo cómo el uso de la movilidad permite una representación contra-hegemónica de la modernidad neoliberal.

Desde 1990, el documental argentino posdictatorial –es decir, el documental que pone la última dictadura argentina (1976-1983) en el centro de su narrativa– ha recurrido a poéticas de desplazamiento que no habían sido casi utilizadas. Rompiendo con la típica estrategia de las cabezas parlantes, que dominaba el cine de los ochenta y que dependía precisamente de la inmovilidad del hablante frente a la cámara, películas como *Montoneros: una historia* (Andrés Di Tella, 1994), *Prohibido* (Andrés Di Tella, 1997), *Botín de guerra* (David Blaustein, 1999), *Papá Iván* (María Inés Roqué, 2000), *En memoria de los pájaros* (Gabriela Golder, 2000), *(h)istorias cotidianas* (Andrés Habegger, 2001), *Los rubios* (Albertina Carri, 2003), *Encontrando a Víctor* (Natalia Bruschtein, 2005) y *M* (Nicolás Prividera, 2007) enfatizan planos móviles, tomas panorámicas y desplazamientos espaciales como estrategias de escenificación de la memoria. Estas poéticas de desplazamiento se ponen de manifiesto tanto en el nivel diegético (en los recorridos espaciales que realizan los personajes dentro de la narración) como en el nivel técnico (en el movimiento causado por distintas estrategias de filmación y edición). En *Montoneros*, por ejemplo, la ex militante Ana Testa nos cuenta su experiencia de los setenta mientras recorre autopistas y ciudades que marcaron esa experiencia. En *Papá Iván*, *Los rubios*, *Encontrando a Víctor* y *M*, los cineastas se lanzan a las calles en busca de alguna pista sobre sus padres desaparecidos o muertos. *Prohibido*, *(h)istorias cotidianas* y *Botín de guerra* alternan cabezas parlantes con tomas panorámicas de diferentes sitios urbanos. Y *En memoria de los pájaros* nos presenta una doble pantalla en la que una sucesión vertiginosa de planos móviles impide posar la mirada. Es decir, en lugar de basarse principalmente en relatos de testigos filmados en interiores con cámara fija, estas películas eli-

gen el desplazamiento (diegético y técnico) como articulador de la narración.¹

La popularidad reciente de estas poéticas del desplazamiento ha llevado a Pablo Piedras a postular la existencia de un nuevo subgénero, el de las “docu-road movies”: documentales en los que existe una progresiva influencia de los códigos genéricos de la “road movie”. El énfasis en la movilidad y el desplazamiento que típicamente se asocia con este género de ficción, dice Piedras, ha permitido al cine documental explorar tanto la historia íntima como la pública, tanto la memoria personal como la colectiva. Los viajes a sitios específicos de memoria han hecho posible no sólo la reconstrucción histórica sino también la reconfiguración de lazos de solidaridad que se encontraban resquebrajados después de la experiencia traumática de la dictadura (219-221).

Una conexión similar entre desplazamiento, trauma y memoria se encuentra en el corazón de la mayoría de las lecturas que atienden a estas películas. Jens Andermann, por ejemplo, sostiene que las representaciones móviles deben leerse como prácticas que espacializan el duelo y evitan caer en la fijación melancólica propia del monumento (“Expanded” 177-181). Ana Ros considera que la falta de clausura de muchos de estos filmes alude a la existencia de un nuevo tipo de memoria que ya no se percibe de manera estática, sino como un proceso dialógico, abierto y en constante movimiento (5). Gonzalo Aguilar propone una interpretación análoga de la cámara en movimiento que domina *Montoneros*: el vaivén continuo permite a Di Tella explorar el pasado y alejarse de una visión congelada y romántica de los setenta (28). A tono con estas lecturas pero refiriéndose a *Los rubios*, Gabriela Nouzeilles señala que la idea de que el pasado solamente puede recuperarse a partir del desplazamiento metafórico hace que la película de Carri se corra de la melancolía y se enfrente a la pérdida (270-271). Y Ana Amado agrega que en ese mismo documental el desplazamiento, tanto físico como subjetivo, es clave a la hora de simbolizar la ausencia de espacios donde anclar el trabajo de duelo (193).

Aunque estoy de acuerdo con muchas de estas lecturas –y, de hecho, me apoyaré en algunas de ellas a lo largo del artículo– quisiera proponer un análisis de las poéticas del desplazamiento en el documental posdictatorial reciente que se aleje de la lente teórica que vincula desplazamiento, trauma y memoria. A pesar de que esta perspectiva ha sido clave para entender la producción filmica de las últimas décadas, no permite percibir otros sentidos que también han sido puestos en circulación a través de la movilidad de la imagen cinematográfica. Para demostrar este punto, mi artículo se centra en una serie de documentales posdictatoriales de los noventa. Me detengo especialmente en un análisis de *Montoneros: una historia*, una película que condensa las principales estrategias de representación del período y que por ende facilita la comparación con otras del mismo género. Alejándome de la lectura que conecta trauma, desplazamiento y memoria y apoyándome en cambio en teorías que ayudan a establecer una conexión entre mov-

¹ Entiendo esta periodización menos como una clasificación rígida que como una indicación de tendencias generales. Hay al menos una película en los ochenta, *Juan, como si nada hubiera sucedido* (Carlos Echeverría, 1987), en la que el desplazamiento espacial sirvió como eje articulador de la memoria sobre el régimen militar. Del mismo modo, existen películas posteriores a los noventa que apelan sobre todo a la inmovilidad de las cabezas parlantes, por ejemplo *Cazadores de utopías* (David Blaustein, 1996), *H.I.J.O.S., el alma en dos* (Carmen Guarini y Marcelo Céspedes, 2000), *Nietos. Identidad y Memoria* (Benjamín Ávila, 2004) o *Padres de la Plaza* (Joaquín Daglio, 2010). Sin embargo, hay una diferencia notoria en cuanto al volumen de películas que optan por una u otra estrategia en los dos momentos—y, a su vez, una diferencia notoria en el uso específico de las estrategias de desplazamiento en los noventa y después del 2000. Uno de los objetivos de este artículo es precisamente marcar los lineamientos generales para una periodización alternativa a la que surge cuando se lee la producción filmica desde la perspectiva del trauma, aun cuando haya algunas excepciones a estas tendencias generales. De hecho, en este artículo me refiero a la película de Habegger, filmada entre 1998 y 2000, como un ejemplo del cine de los noventa. Es decir, entiendo el cambio de décadas menos como un parteaguas fijo que como una categoría que permite diferenciar dos tipos de sensibilidad.

ilidad, modernidad y hegemonía, propongo que en el documental posdictatorial de los noventa el uso de la movilidad articula una representación contra-hegemónica de la modernidad neoliberal.

Distinciones conceptuales: movilidad y contra-hegemonía

Antes de comenzar el análisis me gustaría despejar el significado de los dos términos teóricos que sirven de hilo conductor de este artículo: ¿qué quiero decir con “movilidad” y a qué me refiero con “contra-hegemonía” y por qué no opté por los conceptos de desplazamiento o movimiento, más afines al español, y por “anti-hegemonía” o “post-hegemonía”, nociones más utilizadas en el discurso académico reciente? Entiendo “movilidad” en el sentido en que los teóricos del llamado “mobility turn” o “mobilities paradigm” –el paradigma surgido en las últimas dos décadas que considera que el movimiento es constitutivo de la vida social y por ende un concepto esencial para las humanidades y ciencias sociales– han definido el término. Es decir, entiendo “movilidad” como desplazamiento con significado (Adey 54), como movimiento cargado de sentido, poder e ideología (Cresswell, *On the Move* 2), como un componente clave de una estructura de sentimiento más amplia (Urry 7). Aunque “desplazamiento” o “movimiento” tienen en español una connotación más extendida, prefiero en este caso mantener la traducción del concepto anglosajón para mejor enfatizar los significados, ideologías y relaciones de poder que la poética documental pone de manifiesto. En estas películas no sólo se registran desplazamientos físicos e imágenes móviles, sino que esos desplazamientos y movimientos se encuentran mediados por la representación, es decir, que están necesariamente imbuidos de significado, poder e ideología. En otras palabras, lo que me interesa de estos documentales no es solamente constatar la existencia de movimiento en bruto sino también dilucidar cómo ese movimiento, al ser representado, se carga de sentido ideológico. Como señala Cresswell, al ser producida socialmente, la movilidad debe entenderse a partir de tres niveles interrelacionados: en primer lugar, la movilidad debe entenderse como un hecho en bruto –como movimiento observable. En segundo lugar, la movilidad debe entenderse como una representación cargada de significados ideológicos. Por último, la movilidad debe verse como práctica, como estrategia y como experiencia (*On the Move* 3). Son esos tres momentos interrelacionados el objeto de análisis de este artículo. He elegido apoyarme en el paradigma teórico del “mobility turn” precisamente porque, aun cuando haya surgido en el seno de las ciencias sociales, permite una comprensión abarcadora que incluye lo diegético, lo técnico y lo ideológico. Este paradigma resulta entonces especialmente pertinente para entender la configuración del documental posdictatorial, en el que los tres niveles se encuentran entrelazados y se imbrican unos con otros.²

Mi concepto de contra-hegemonía se desprende principalmente de las teorizaciones de Ernesto Laclau y Chantal Mouffe, para quienes la hegemonía es una operación a partir de la cual una fuerza social particular asume la representación de una totalidad que es radicalmente incommensurable (Laclau y Mouffe x). Basándose en la premisa de que el orden social se estructura como el discurso (es decir, es un conjunto de elementos en el que las relaciones diferenciales juegan un rol constitutivo), Laclau y Mouffe sostienen que en toda sociedad hay un número de demandas insatisfechas que establecen una relación de equivalencia con otras demandas insatisfechas. Eventualmente, varias de estas demandas forman una frontera antagónica y se unifican en torno a un sistema estable de significación. Es en ese momento que una de esas

² Para una introducción al concepto de movilidad desde esta perspectiva, véanse Adey; Cresswell, *In Place/out of Place* and *On the Move*; Urry.

demandas particulares articula los otros elementos heterogéneos y fija la unidad, adquiriendo un significado universal inconmensurable y volviéndose hegemónica. El significado universal es inconmensurable, en primer lugar, porque esa demanda, aunque asuma la representación de una totalidad, continúa siendo una particularidad y, en segundo lugar, porque, al no existir un afuera de la lógica relacional, el significado universal es un objeto imposible. En otras palabras, este elemento particular asume una función estructurante universal y actúa como un significante maestro, un significante privilegiado que fija el sentido de una cadena de significados (Laclau y Mouffe 99).³

Aunque Laclau y Mouffe apelan a este modelo sobre todo para explicar la emergencia de actores colectivos, lo encuentro útil para entender las conexiones entre hegemonía y representación en general. Este artículo analiza entonces cómo, a través del uso de la movilidad, el cine documental genera representaciones contra-hegemónicas que cuestionan el significante maestro de la década del noventa: “modernidad”. Me refiero a “contra-hegemonía”, en lugar de a “anti-hegemonía”, para no perder de vista que, aunque estas películas se oponen a narrativas hegemónicas, al mismo tiempo aspiran ellas mismas a ser hegemónicas—es decir, se oponen a la hegemonía existente pero no a la hegemonía *per se*. Como suele ocurrir con las identidades subalternas, “they bid for hegemony, aspire to moral and intellectual leadership of the nation, and to an alternative way of identity” (Beverly xvii). Asimismo, el prefijo “contra”—en lugar del más unificador “anti”—captura mejor la multiplicidad de posiciones antagónicas dentro de una formación discursiva antes de la estabilización de una frontera unificada.

Decidí también dejar afuera el término “post-hegemonía”, un concepto destinado a capturar la emergencia de la multitud como una fuerza social que excede la noción de hegemonía. Algunos académicos como Jon Beasley-Murray y Alberto Moreiras argumentan que, en un mundo posmoderno marcado por la desterritorialización de la economía, fuerzas supra- e infra-nacionales han vuelto obsoletas formas nacionales de coerción y que la ideología ya no es más la fuerza política central en los mecanismos de control social. Para ellos, entonces, la noción de hegemonía, que depende de la ideología, no logra ya captar las vicisitudes del orden social. Creo, sin embargo, que incluso cuando fuerzas supra- e infra-nacionales impactan el cine documental posdictatorial, la ideología a nivel nacional es todavía la fuerza principal en este caso particular —y el mejor antídoto en contra de una perspectiva globalizante y ahistórica del género. “Contra-hegemonía” es entonces el término que mejor describe lo que ocurre en los documentales posdictatoriales que abordo en este artículo. Aunque muchas veces una posición contra-hegemónica coincide con una posición anti-oficial (y, como veremos más adelante, éste es precisamente el caso de los noventa en Argentina, en los que el discurso oficial en cuanto a la modernidad coincide con la visión imperante), no siempre se da esta coincidencia y los dos términos ciertamente difieren a nivel conceptual. A pesar de que en este caso particular podría usar los dos conceptos de modo intercambiable, prefiero entonces mantener “contra-hegemonía” justamente para no perder de vista la distinción conceptual y trazar líneas de lectura que sean también útiles para aquellos momentos históricos en los que las dos nociones no coincidan.⁴

3 Véanse Laclau y Mouffe 1-36 para una genealogía de la noción de hegemonía y 55-78, 122-131 para una explicación de cómo su noción difiere de la concepción gramsciana, especialmente respecto de la primacía de la categoría de clase y de la existencia de un centro hegemónico en cualquier formación discursiva.

4 Véanse Beasley-Murray; Hardt y Negri; Moreiras; Williams para las referencias paradigmáticas sobre post-hegemonía. Véase Beverly 1-28 para una crítica a este paradigma que podría extrapolarse al caso del cine posdictatorial argentino.

Recorridos por una modernidad fallida: el documental de los noventa

La escena inaugural de *Montoneros: una historia*, la película de Andrés Di Tella en la que un grupo de ex miembros de la organización guerrillera a la que refiere el título reflexiona sobre su pasada militancia, condensa varios de los sentidos centrales que la movilidad adquiere en el documental posdictatorial de los noventa.⁵ En una estación de servicio, sentada al volante del auto que la llevará a recorrer los sitios que marcaron su activismo en los setenta, Ana Testa, la narradora principal del filme, nos cuenta:

Esto empieza cuando yo tenía dieciséis años, la misma edad que Paula, en San Jorge. San Jorge es un pequeño pueblito en Santa Fe, donde nació. Paula, que estaba preparando su examen de historia de cuarto año para dar en el colegio, me pregunta qué pasó en los setenta. Ellos son jóvenes del noventa. ¿Qué pasó? ¿Por qué, si Perón los quería tanto, los echó después? Y justo el día del examen de mi hija me llama una persona que yo no veía de aquella época y que creía desaparecida. (énfasis en el original)

Los recuerdos de Testa inauguran una doble secuencia. Por un lado, dan comienzo a una secuencia formada a partir de imágenes de archivo que nos presenta los hechos históricos que permitirían responder la pregunta de Paula (“¿Por qué, si Perón los quería tanto, los echó después?”). Esta serie empieza en 1973 con la masacre de Ezeiza (en la que francotiradores afiliados con el peronismo de derecha mataron al menos a trece personas), se retrotrae luego a escenas emblemáticas para el activismo de izquierda (la visita de Fidel Castro en 1959, los sermones del sacerdote tercermundista Padre Mugica y el secuestro y ejecución del general Aramburu por parte de la organización Montoneros) y termina con la separación de Perón y Montoneros, la escalada de violencia que sigue a su muerte, el golpe militar de 1976 y el retorno de la democracia en 1983. Por otro lado, los recuerdos de Testa dan lugar a otra secuencia más personal: la de su propia historia como activista. Si la primera se organiza a partir de material de archivo, ésta se estructura a través de una especie de “road movie” en la que Testa recorre San Jorge (el pueblito en el que descubrió una versión más abierta del catolicismo), Chaco (la provincia en la que conoció al padre de Paula y se involucró en la política) y Buenos Aires (donde se refugia cuando comienza a tener dudas sobre su militancia y donde ocurren su secuestro y posterior liberación).

Además de inaugurar esta doble secuencia, esta primera escena de memoria condensa la relación entre movilidad y temporalidad que se encuentra en el corazón de la película. Y es que, como dice Tim Cresswell, el movimiento supone siempre tanto una temporalización del espacio como una espacialización del tiempo (*On the Move* 4). La observación describe exactamente lo que ocurre en *Montoneros*, donde espacio y tiempo se superponen y se implican mutuamente. Es a través del desplazamiento físico en los noventa que se puede realizar una reconstrucción histórica de los setenta. Mientras Testa habla, la cámara la sigue a San Jorge, Chaco y Buenos Aires. El espectador entiende su sensibilidad católica a la par que camina con ella por el patio de la que fue su escuela de monjas, se entera sobre el secuestro de un compañero de militancia cuando ella señala la esquina real en la que se llevó a cabo y ve la cerca exacta que Testa tuvo que saltar para intentar escapar de los militares que la buscaban. La des-sincronización temporo-espacial que, al decir de John Urry, caracteriza al sistema automovilístico se vuelve visible (124).

⁵ El Movimiento Peronista Montonero se formó en 1970 como un movimiento guerrillero compuesto principalmente por peronistas de izquierda y miembros de la Iglesia Católica. El movimiento fue casi completamente desmantelado hacia 1979. Véanse Donatello; Gillespie; Vezzetti, *Pasado*; *Sobre la violencia* para más referencias.

Gracias al desplazamiento en automóvil, los setenta y los noventa se entremezclan—una mezcla que Testa hace explícita en su uso indistinto de tiempos verbales (“Esto *empieza* cuando yo *tenía* dieciséis años...Paula, que *estaba* preparando su examen de historia... me *pregunta* qué *pasó* en los setenta. Ellos *son* jóvenes del noventa...Y justo el día del examen de mi hija me *llama* una persona...”, énfasis mío). Pasado y presente se entrelazan. Los setenta no pueden despegarse de los noventa. Testa se mezcla con Paula. La historia de Paula, que es la historia de los jóvenes de los noventa, no puede desprenderse del itinerario de Testa, el itinerario político de la juventud radical de los setenta. Aunque parecería que Testa está a punto de contar una historia remota y distante —una sensación enfatizada por el sonido de un viejo proyector de cine que acompaña las primeras imágenes de archivo—, la movilidad trae paulatinamente esa historia hasta el presente de enunciación de la película.

Esta estrategia de escenificación de temporalidades es mucho más compleja de lo que parece a simple vista. Como ya ha sido varias veces señalado (véanse por ejemplo Chanan; Doane; Rosen), la condición indicial de la imagen cinematográfica hace que representar el presente sea al mismo tiempo ineludible e imposible. Por un lado, el hecho de que la imagen filmica sea un índice (es decir, requiera de un referente real para formarse como signo) hace que el presente de enunciación se cuele siempre dentro de la película. En otras palabras, la imagen de Testa caminando por el patio de la escuela de monjas sólo puede formarse si ella y el patio se encuentran delante de la cámara, volviendo ineludible que el presente de enunciación se filtre dentro del mundo filmico. Por otro lado, en tanto el cine (a diferencia de la televisión) depende de una proyección diferida, en el momento en que nos confrontamos con esas imágenes del presente, se han convertido ya necesariamente en pasado. Representar el presente se vuelve entonces imposible. Como sugiere Jens Andermann, el cine es una representación histórica que tiene la necesidad de encontrar estrategias formales para resolver las paradojas de su no-simultaneidad (Andermann, *New Argentine* 155). En *Montoneros*, donde distinguir (para luego entrelazar) el “pasado” de los setenta y el “presente” de los noventa es crucial, esta solución formal pasa precisamente a través de la movilidad. Es la movilidad lo que permite primero diferenciar y después entremezclar los dos tiempos históricos—operación de la que, como veremos enseguida, depende gran parte de las connotaciones ideológicas de la película.

Una conexión análoga entre temporalidad y movilidad se pone de manifiesto en una gran cantidad de documentales posdictatoriales de esa misma época. En *Prohibido*, otra película de Di Tella sobre cómo intelectuales y artistas reaccionaron frente a la dictadura, material de archivo de los setenta se intercala con testimonios de los noventa. Aunque acá los tiempos no se conjugan a partir de los códigos de la “road movie”, es también la movilidad la que conecta el pasado militar con el presente de enunciación a través del uso de lo que podríamos llamar “recreación de material de archivo ficticio”. Después de cada testimonio (siempre filmado en color), hay una escena en la que el mismo testimoniante aparece en blanco y negro, como si fuera parte del material de archivo de los setenta. Es el desplazamiento el denominador común de estas escenas: en una, por ejemplo, el testimoniante camina por un área desierta como evitando llamar la atención; en otra, otro de los entrevistados corre por una calle como si lo persiguieran.

Botín de guerra, el documental de David Blaustein sobre Abuelas de Plaza de Mayo y la búsqueda de sus nietos nacidos en cautiverio, yuxtapone también testimonios contemporáneos al presente de enunciación, material de archivo formando una cronología que se extiende desde el golpe del 76 a 1990 y tomas panorámicas de la ciudad de Buenos Aires.⁶ Son estas imágenes

6 Abuelas de Plaza de Mayo es una organización fundada en 1977 con el objetivo de encontrar niños robados durante la dictadura militar y generalmente adoptados de manera ilegal. Se estima que alrededor de 500 niños

móviles de la ciudad las que enlazan la continuidad temporal entre los setenta y los noventa. Las imágenes aparecen después de cada testimonio, aludiendo al horror de lo narrado. Al relato con el que Chicha Mariani evoca el secuestro de su hijo y nuera, por ejemplo, lo sigue una serie de tomas panorámicas de barrios desolados en los noventa. Los recuerdos del terror que la mujer sentía en los setenta se visualizan a partir de imágenes filmadas en el presente de enunciación de la película en las que sirenas, cadenas y todo tipo de ruidos siniestros inundan las calles de Buenos Aires. Estas imágenes de desplazamiento urbano, entonces, establecen una doble continuidad: se entrelazan tanto con la época militar como con los noventa.

(h)istorias cotidianas, el documental de Andrés Habegger filmado entre 1998 y 2000, sostiene también su continuidad temporal a través de imágenes móviles de sitios urbanos. El filme nos presenta las historias de seis hijos de desaparecidos a partir de una combinación de material de archivo de los setenta y de testimonios filmados tanto en interiores como en la calle, en lugares significativos para las historias personales de los entrevistados: un edificio del que se llevaron a los padres de uno de ellos, un parque al que solía ir la familia antes de la desintegración, etcétera. El uso de color subraya el entrelazamiento temporal. Las imágenes urbanas aparecen en blanco y negro después del material de archivo, sugiriendo una continuidad con los setenta, y en color después de los testimonios en interiores, estableciendo una continuidad con los noventa.

Ahora bien, al contrario de lo que podría esperarse, la conexión entre movilidad y temporalidad que se registra en todos estos documentales no resulta en la representación de un pasado concluido y un presente abierto, dinámico y en movimiento. Más bien, las películas nos confrontan con un pasado dinámico y un presente estático y cerrado, en el que no parece haber posibilidad de cambio. El viaje de Ana Testa es un buen ejemplo de esta representación paradójica. En primer lugar, como observaba Piedras en relación con las “docu-road movies”, el viaje permite la reconstrucción histórica y la reconfiguración de lazos de solidaridad resquebrajados. El relato de Testa se combina con los de otros antiguos compañeros de militancia para brindar una visión compleja y afectiva del activismo de los setenta. Traza una geografía emocional en la que—como dirían Davidson, Bondi y Smith—los sentimientos se construyen en su mediación socio-espacial en vez de como estados mentales subjetivos (3). El pasado militante se transforma en un espacio móvil, abierto a la exploración y la duda (Aguilar 21-32), en una narrativa sin clausura (Andermann, *New Argentine* 113), en una zona inestable con fronteras fluidas y abiertas al cuestionamiento (Álvarez, n.p.).⁷ En este sentido, el viaje de Testa se enmarca dentro del sistema experiencial que Mimi Sheller describe como “automovilidad”: una economía afectiva, generada en el uso del sistema automovilístico, en la que hay un flujo de emociones entre personas, objetos y lugares (224).

En segundo lugar, el viaje revela exactamente lo opuesto de lo que la movilidad suele revelar: nada ha cambiado. Testa, de hecho, verbaliza este congelamiento cuando señala la esquina de la que se llevaron a su compañero: “Es increíble. Esto está exactamente igual”. La monja de su antigua escuela transmite un sentimiento similar de estancamiento cuando interrumpe los recuerdos de Ana para asegurar que en el colegio siguen haciendo cada una de las cosas que ella recuerda. Pero, sobre todo, la sensación de inmovilidad surge cuando comprobamos que los lugares filmados en el viaje de los noventa se ven exactamente como los que se cuelan en el material de archivo. La casa y la cerca de la que Testa se escapó de los militares, por ejemplo, son

nacieron en cautiverio de madres que luego fueron desaparecidas. Hasta junio de 2017, se han encontrado 122. Para más detalles, véase “Quiénes somos” en la página web de la organización.

⁷ Para otras lecturas de la representación de la militancia de los setenta en *Montoneros*, véanse Forcinito 120-126; Ranalletti 86; Oberti y Pittaluga 121-127.

idénticas a una casa y a una cerca que se filtran en un informe televisivo sobre un grupo de montoneros prófugos. El garaje donde, según uno de estos informes, se escondían unos guerrilleros es casi una réplica del que se encuentra en la casa de los padres de Testa en los noventa. Incluso, mientras Testa habla, puede verse un Ford Falcon verde (el auto comúnmente utilizado para los secuestros) estacionado en frente de la casa de la que ella huyó en los setenta. Contrariamente a lo que suele ocurrir en un “road trip”, en el que el presente parece estar en constante evolución y cambio, el desplazamiento espacial de Testa revela una dimensión afilmica completamente estática. En rigor, si hubieran estado en blanco y negro, las imágenes de los noventa no hubieran podido distinguirse de las de archivo—una impresión enfatizada en una entrevista tomada en una villa de emergencia en los noventa que se ve igual de precaria que las que aparecen en las imágenes de los setenta.

Esta revelación de un referente estático contrasta de manera notoria con el discurso de progreso, modernidad y éxito que formaba el corazón de la retórica oficial del menemismo (1989-1999). Con el propósito de continuar una profunda reforma neoliberal que incluía la privatización de la industria pública, el desmantelamiento de organizaciones sindicales, la desregulación laboral y un plan de convertibilidad que equiparaba el peso con el dólar, el entonces presidente Carlos Menem impulsó un discurso lleno de optimismo neoliberal en donde la globalización y el mercado se convertían en las claves para alcanzar la modernidad y el crecimiento económico—una visión que eventualmente resultaría en la mayor crisis en la historia del país.⁸ Contrariamente a lo que enfatizaba la retórica oficial en la Argentina de los noventa, entonces, el documental de Di Tella descubre un país que está exactamente igual a como estaba en los setenta e interrumpe la temporalidad teleológica que se aloja en la base del discurso menemista. En vez de un presente moderno e hiper-tecnológico que, como prometía Menem, haría posible para los argentinos viajar a la estratósfera y llegar a Japón en una hora, la película expone un presente “retrasado” que quedó estancado en los setenta.⁹ La estación de servicio que se cuele por la ventanilla del auto cuando Testa comienza su relato es un ejemplo paradigmático de este contraste. Una toma panorámica revela una estación de servicio desierta y casi en ruinas. En el fondo de la escena pueden verse dos máquinas dispensadoras de nafta con logos borrosos de YPF, la empresa petrolífera privatizada durante el gobierno de Menem. Filmadas en 1993, las imágenes corresponden a una estación de servicio posterior a la privatización y alude así a las promesas vacías de progreso y modernización.¹⁰ Si, como observa Aguilar, en *Montoneros* la cámara está siempre en movimiento en su exploración del pasado (28), ese movimiento constante exhibe también un presente que, en lugar de avanzar hacia el capitalismo global, ha quedado estático.

8 Para más detalles sobre el menemismo, véanse Grimson y Kessler; Acuña; Romero, *Breve; Crisis*; Basualdo; Epstein y Pion-Berlin; Fiorucci y Klein. Usé deliberadamente “continuar” para referirme a la reforma neoliberal de Menem porque, como ya ha sido notado, Menem profundizó una reforma que en realidad ya había comenzado durante la dictadura (Véase Lvovich y Bisquert 50-55 para profundizar en esta cuestión). Asimismo, creo que el mejor índice de que en este momento histórico, como decía al comienzo del artículo, el discurso hegemónico y el oficial respecto de la modernidad coinciden es la reelección de Menem basada en lo que estos analistas políticos llamaron “voto licuadora”: la fascinación provocada por la disponibilidad de productos importados, como la licuadora, que hizo que muchos argentinos se sintieran avanzados, modernos y parte del primer mundo, a pesar de la profunda crisis política y social.

9 Me refiero al famoso discurso que Menem dio para inaugurar el ciclo lectivo en una escuela rural de Salta, Argentina, en el que dijo: “Se va a licitar un sistema de vuelos espacial mediante el cual, desde una plataforma que quizás se instale en la provincia de Córdoba, estas naves espaciales van a salir de la atmósfera, se van a remontar a la estratósfera y desde ahí elegir el lugar a donde quieran ir. De tal forma que en una hora y media podemos estar desde Argentina en Japón, en Corea o en cualquier parte del mundo”. El discurso completo está disponible en youtube <https://www.youtube.com/watch?v=HiDTY2XMbzE>

10 Agradezco a Andrés Di Tella por su generosidad al responder mis preguntas respecto del momento de filmación de la película.



Imagen 1. La estación de servicio YPF en la que Testa comienza su relato.

El uso de los códigos de la “road movie” se vuelve ahora aún más relevante. Como ya han notado varios académicos, desde sus comienzos el género ha tenido una conexión estrecha con la modernidad (Laderman 13; Cohan and Hark 3). Las “road movies” dependen de un medio moderno, el cine, que es, en palabras de Mary Ann Doane, “crucial to modernity’s reconceptualization of time and its representability” (4). Se configuran también en torno a medios de transporte modernos (auto y moto) y, sobre todo, escenifican movimiento hacia adelante, contagiando a los espectadores el deseo de modernidad y progreso (Orgeron 2). Parte de este deseo surge también de iconografía compuesta por lo que podríamos llamar, siguiendo a Sara Ahmed, los “objetos felices” de la modernidad: objetos que prometen felicidad, en este caso asociada a sentirse modernos, y que circulan como bienes sociales, acumulando un valor afectivo positivo (22). Autos, rutas, horizontes en expansión, estaciones de servicio—casi siempre representados en impactantes tomas panorámicas y aéreas—transmiten la sensación de que alcanzar la modernidad significa ser independiente y sentirse realizado. Este afán de modernidad sirve, como ya ha sido observado, para articular los valores de libertad individual y movilidad que se encuentran en las raíces de la mitología nacional estadounidense (Cohan y Hark 1; Orgeron 3). Por el contrario, una de las características distintivas de la “road movie” latinoamericana, también prominente en *Montoneros*, es la relación tensa que los países latinoamericanos establecen con la modernidad (Garibotto y Pérez 2). Si la “road movie” estadounidense es vital para promover ideales modernos a través del despliegue de los objetos felices de la modernidad, la “road movie” latinoamericana convierte estos objetos felices en “extraños afectivos” [affect aliens] (Ahmed 49) que rechazan el valor afectivo positivo de estos objetos y muestran el costado oscuro de la modernidad en pleno neoliberalismo.

El documental de Di Tella es un caso emblemático. Desde la ventanilla, el viaje de Testa traza el paisaje fallido de la Argentina moderna: autopistas abandonadas, tierra sin explotar, estaciones de servicio desiertas, calles precarias y ciudades estáticas que se ven exactamente como las de los setenta. En este sentido, el vínculo entre movilidad y modernidad que emerge en la película se alinea con el segundo tipo de ideología observado por Cresswell: en el primero, la movilidad es sinónimo de progreso, libertad y oportunidad; en el segundo, se percibe como resistencia, errancia y desvío (1-2). Estas dos ideologías suponen una relación contradictoria y hasta opuesta respecto de la modernidad. Por un lado, la movilidad se ve como central a la con-

stitución de lo moderno. Por el otro, se la ve como algo que lo moderno, en su afán de orden y racionalización, debe combatir (18).

Una representación contra-hegemónica similar de la modernidad neoliberal imperante en los noventa puede observarse en los otros documentales referidos. Las imágenes que cierran *Prohibido*, por ejemplo, explicitan la conexión entre temporalidad y movilidad que había estado anticipándose a lo largo de la narración. Los créditos finales que informan sobre el número de artistas e intelectuales que todavía se encuentran desaparecidos se ven acompañados de nuevas escenas de recreación de material de archivo ficticio en las que aparecen las calles que habían surgido durante el transcurso de la película, esta vez inundadas y vacías. Al primero diferenciar y después mezclar la dictadura de los setenta y los noventa menemistas, *Prohibido* sugiere que en realidad los dos momentos históricos deberían verse como uno solo. En *Botín de guerra*, una especie de prólogo hecho de imágenes de archivo que precede a los testimonios enfatiza esta misma constelación temporal. En este prólogo, imágenes de las partes más icónicas y modernas de la ciudad de Buenos Aires en los setenta (el Obelisco, la calle Florida, la avenida Santa Fe) se intercalan con imágenes de gente haciendo largas filas para comprar dólares, contando dinero y haciendo cálculos. Estas imágenes en realidad no juegan ningún papel en la construcción de la secuencia cronológica formada por el resto del material de archivo. Insertas en la película justo en el comienzo, estas escenas de una Buenos Aires de los setenta moderna y consumista –una Buenos Aires que, si no fuera por el blanco y negro, uno inmediatamente asociaría con los noventa– amarra los dos momentos históricos, convirtiendo a los objetos felices de la modernidad en extraños afectivos y aludiendo a la posición contra-hegemónica que la película asume en la Argentina neoliberal. En *(h)istorias cotidianas*, las tomas urbanas forman una simetría casi perfecta entre aquellos lugares significativos en las memorias familiares de los entrevistados y las partes más modernas de la ciudad como nuevos puentes, autopistas y rascacielos. La simetría sugiere que muertes y desapariciones han sido el alto precio pagado por la modernización –una modernización, además, desigual y fallida.

La creación y movilización del afecto, argumenta Nigel Thrift, se ha convertido en parte integral del paisaje urbano de todos los días. El afecto configura el modo en que se entienden las ciudades (172). La afirmación condensa perfectamente lo que muestran estos documentales. En la Argentina de 1990, el horror y la pérdida se entremezclan con el paisaje de la ciudad, creando una imagen compleja de la modernidad como afecto negativo y transformando las calles urbanas en “ruinas alegóricas” (Avelar 10) que apuntan a un pasado oscuro. En el documental de Habegger, son una vez más los códigos de la “road movie” los que proveen de una herramienta indispensable para representar esas ruinas—como se ve en el testimonio de una de las hijas, Victoria Ginzberg, filmado mientras camina por la calle, fotografías en mano, buscando los lugares en las que las tomaron. En lugar de contagiarnos el deseo de modernidad, acá la movilidad los confronta, como en *Montoneros*, con sus extraños afectivos. En vez de hacer tolerable la racionalización del tiempo que constituye el núcleo ideológico del capitalismo (Doane 11), las imágenes móviles nos exponen la contracara indeseable de esa ideología.

Claro que esta posición contra-hegemónica no deja de tener sus contradicciones. En 1994, a pesar del discurso oficial en contra de la intervención estatal y de los recortes de presupuesto en cultura y educación, se sancionó una nueva ley para el desarrollo filmico que, aunque surgió como un proyecto multipartidario, fue especialmente apoyada por el menemismo. La ley incrementó los impuestos a la proyección, alquiler y transmisión televisiva de películas nacionales y permitió así al Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales quintuplicar sus ganancias. Además, con el objetivo de favorecer la privatización de la televisión pública, el gobierno sub-

sidió conglomerados mediáticos como el Grupo Clarín. Muchos de estos grupos se asociaron con compañías internacionales y crearon productoras transnacionales, como Patagonik, que hicieron películas que fueron éxitos de venta—por ejemplo, *Evita* (1996), *Cenizas del paraíso* (1997) y *Nueve reinas* (2000). También, las políticas económicas que favorecían la importación hicieron posible el auge de tecnologías más baratas, como el video digital, que impulsaron el crecimiento de la producción filmica nacional. Este crecimiento se vio acompañado de una profesionalización sin precedentes de la escena filmica local: el establecimiento de escuelas privadas como la Universidad del Cine, la apertura o reapertura de festivales como el Festival de Mar del Plata y la creación de revistas especializadas como *El amante*. En otras palabras, a pesar de la crisis generalizada y de los recortes de presupuesto, la escena filmica creció muchísimo durante la era menemista, haciendo posible la emergencia de lo que comúnmente se llama el nuevo cine argentino. El cuadro general es, entonces, bastante contradictorio. Por un lado, los noventa neoliberales fueron en gran parte responsables del éxito del cine argentino. Por el otro, fueron el blanco principal de sus críticas.¹¹

Apuntes finales para una reinterpretación

Quisiera volver ahora brevemente a la lente teórica que ha resultado más popular para leer estas películas: la que enlaza desplazamiento, trauma y memoria. Como señala Andermann, en la Argentina posdictatorial, la ausencia de lugares para anclar el duelo ha sido contrarrestada con una apertura hacia el espacio (“Expanded” 166). En una ciudad marcada por las desapariciones y, por ende, por la ausencia de sitios de memoria, el desplazamiento crea memorias itinerantes y erráticas que permiten por fin superar la repetición melancólica (166). Como observa Piedras, a diferencia de su contraparte estadounidense, la “docu-road movie” latinoamericana se caracteriza por ser una herramienta de reparación identitaria y de reconstrucción mnemónica, tanto individual como colectiva (230).

Los documentales analizados efectivamente realizan este doble movimiento de duelo y reconstrucción social. (*h*)*historias cotidianas* es el que tal vez lo exhibe de forma más clara. Después de atravesar la ciudad, los seis testimoniantes encuentran por fin un lugar que les permite clausurar su historia personal y familiar. Úrsula Méndez elige el edificio del que se llevaron a su madre y organiza ahí un homenaje para, en sus propias palabras, “estar en paz” con su imagen. Cristian Czainick opta por el río, adonde sospecha que arrojaron a su padre. Claudio Novoa destaca la importancia de tener una tumba en la que visitar los restos del suyo, que acaban de ser recuperados y enterrados. Victoria Ginzberg finalmente encuentra el sitio exacto del parque en el que tomaron la última foto familiar. Florencia Gemetro decide que es su militancia en H.I.J.O.S. lo que la reconecta con sus padres desaparecidos y elige entonces los “escraches”.¹² Y Martín Mórtola Oesterheld regresa a la casa de su infancia en los suburbios. Estos sitios de memoria ayudan a los testimoniantes a cerrar el pasado y clausurar la historia de la generación anterior, aunque más no sea de manera simbólica. Una serie de créditos acompaña estas últimas

11 Para un análisis más detallado de la industria filmica durante el menemismo, véanse Falicov; Andermann, *New Argentine*; Aprea.

12 H.I.J.O.S. es el acrónimo de Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio. La organización, compuesta por hijos de desaparecidos, se formó en 1995 como reacción contra el menemismo. Uno de sus principales métodos de protesta fueron los “escraches”, manifestaciones en las que señalaban la existencia y ubicación de participantes de la dictadura para que recibieran repudio social. Para más detalles sobre su origen e ideas, véase “Quiénes somos” en la página web de la organización.

escenas y contribuye también a esta clausura simbólica: los créditos proveen detalles biográficos para cada uno de los testimoniantes, la fecha exacta en la que sus padres desaparecieron y, en el caso de Novoa, la fecha en que sus cuerpos fueron recuperados. Además, la elección de estos sitios de memoria sirve para reconfigurar un lazo de solidaridad como sobrevivientes de segunda generación, como puede verse en la última escena en la que se comparten unos a otros sus fotografías familiares.¹³

Creo, sin embargo, que esta lente teórica pasa por alto la conexión fundamental entre movilidad y modernidad que se aloja en el corazón de estas películas y que analicé a lo largo del artículo. Una lectura que atiende en cambio a la conexión entre movilidad, modernidad y hegemonía ilumina cómo las películas de los noventa enfatizan sus marcas indiciales para desafiar el discurso hegemónico de progreso neoliberal. El cine de los noventa construye dos tiempos diferenciados y luego los mezcla para indicar una continuidad—una continuidad que hace que el presente de enunciación se vuelva un ente estático, congelado o ruinoso que contrasta con la visión optimista de la modernidad imperante durante el menemismo. Apelando a la vocación política que, como diría Michael Chanan (16), es inherente al género documental, estas películas escenifican temporalidades, organizan secuencias históricas y representan sujetos testimoniados de un modo fundamentalmente distinto al de otros momentos históricos. A diferencia de lo que ocurría en el cine de los ochenta, las poéticas de desplazamiento de estos documentales pueden leerse como narrativas contra-hegemónicas que apuntan a desarticular el significado universal inconmensurable que la modernidad alcanzó como significante maestro de la Argentina de 1990.

13 Aunque la producción filmica posterior al 2000 no forma parte del caso de estudio propuesto en este artículo, me gustaría mencionar que hay una gran diferencia en el tipo de representación que prevalece en este período—una diferencia que precisamente se pone de manifiesto en el modo en que la movilidad funciona en los dos momentos. En *Papá Iván*, *En memoria de los pájaros*, *Los rubios*, *Encontrando a Víctor y M*, la movilidad, lejos de permitir la reconstrucción histórica, configura imágenes anacrónicas y borrosas. Las imágenes móviles acaban en un torbellino caótico que impide la configuración de un relato del pasado. En vez de con sitios urbanos que denuncian la contracara de la ideología de la modernidad y el progreso, nos encontramos con tomas indistintas que, al no permitir un anclaje temporal, complican una lectura ideológica. En este sentido, creo que en realidad es a estas películas posteriores al 2000 a las que mejor les queda la interpretación de Andermann: “the viewer is confronted with an errant act of memory (in the double sense of adriftness and confusion of the facts)” (“Expanded” 177). Aunque los dos tipos de filme pueden verse como actos errantes de memoria, la segunda acepción de “errante” (confusión de los hechos) no se condice del todo con lo que ocurre en los noventa, cuando las películas todavía confían en la posibilidad de una reconstrucción histórica—y, de hecho, muchas veces terminan, como en la película de Habegger, con la reconversión del espacio móvil en monumento.

Bibliografía

- Abuelas de Plaza de Mayo. "Las Abuelas." *Abuelas*, www.abuelas.org.ar/abuelas/historia-9
- Adey, Peter. *Mobility*. Routledge, 2009.
- Aguilar, Gonzalo. "Maravillosa melancolía. A propósito de *Cazadores de utopías* de David Blaustein." *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo*. Eds. María José Moore y Paula Wolkowicz. Librería, 2007, pp. 17-32.
- Ahmed, Sara. *The Promise of Happiness*. Duke UP, 2010.
- Álvarez, Victoria. "¿Habremos hecho bien? Una aproximación a las zonas grises en *Montoneros: una historia*." *Revista Cine Documental*, vol. 5, 2012. http://revista.cinedocumental.com.ar/5/articulos_05.html
- Amado, Ana. *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Colihue, 2009.
- Andermann, Jens. "Expanded Fields: Postdictatorship and the Landscape." *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 21, n° 2, 2012, pp. 165-187.
- . *New Argentine Cinema*. Tauris, 2012.
- Apréa, Gustavo. *Cine y políticas en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años*. Universidad General Sarmiento, 2008.
- Avelar, Idelber. *The Untimely Present: Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning*. Duke UP, 1999.
- Basualdo, Eduardo. *Estudios de historia económica argentina: desde mediados del siglo XX a la actualidad*. Siglo XXI, 2006.
- Beasley-Murray, Jon. *Posthegemony: Political Theory and Latin America*. U of Minnesota P, 2010.
- Beverly, John. *Testimonio: on the Politics of Truth*. U of Minnesota P, 2004.
- Botín de guerra*. Dir. David Blaustein. Zafra, 1999.
- Cazadores de utopías*. Dir. David Blaustein. SBP, 1996.
- Cenizas del paraíso*. Dir. Marcelo Piñeyro. Patagonik, 1997.
- Chanan, Michael. *The Politics of Documentary*. British Film Institute, 2007.
- Cohan, Steven y Ina Rae Hark. *The Road Movie Book*. Routledge, 1997.
- Cresswell, Tim. *In Place/Out of Place: Geography, Ideology, and Transgression*. U of Minnesota P, 1996.
- . *On the Move: Mobility in the Modern Western World*. Routledge, 2006.
- Davidson, Joyce, Liz Bondi y Mick Smith, eds. *Emotional Geographies*. Ashgate, 2005.
- Doane, Mary Ann. *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*. Harvard UP, 2002.
- Donatello, Luis Miguel. *Catolicismo y montoneros. Religión, política y desencanto*. Manantial, 2010.
- Encontrando a Víctor*. Dir. Natalia Bruschtein. Centro de Capacitación Cinematográfica, 2005.
- En memoria de los pájaros*. Dir. Gabriela Golder. Vimeo, 2000.
- Epstein, Edward y David Pion-Berlin, eds. *The Argentine Crisis and Argentine Democracy*. Lexington Books, 2006, pp.3-26.
- Evita*. Dir. Alan Parker. Patagonik, 1996.
- Falicov, Tamara. *The Cinematic Tango: Contemporary Argentine Film*. Wallflower Press, 2007.
- Fiorucci, Flavia y Marcus Klein, eds. *The Argentine Crisis at the Turn of the Millennium: Causes, Consequences and Explanations*. Cedla, 2004.
- Forcinito, Ana. *Los umbrales del testimonio: Entre las narraciones de los sobrevivientes y las señas de la posdictadura*. Iberoamericana Vervuert, 2012.
- Garibotto, Verónica y Jorge Pérez, eds. *The Latin American Road Movie*. Palgrave Macmillan, 2016.
- Gillespie, Richard. *Los montoneros: soldados de Perón*. Grijalbo, 1998.

HISPANIC STUDIES

review

- Grimson Alejandro y Gabriel Kessler. *On Argentina and the Southern Cone. Neoliberalism and National Imaginations*. Routledge, 2005.
- Hardt, Michael y Antonio Negri. *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire*. Hamish Hamilton, 2004.
- H.I.J.O.S., *el alma en dos*. Dirs. Carmen Guarini y Marcelo Céspedes. Cine Ojo, 2005.
- H.I.J.O.S. "Quiénes somos." *HIJOS*, www.hijos-capital.org.ar
- (h)istorias cotidianas. Dir. Andrés Habegger. Zafra, 2001.
- Juan, como si nada hubiera sucedido*. Dir. Carlos Echeverría. HFF, 2005.
- Laclau, Ernesto y Chantal Mouffe. *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*. Verso, 2001.
- Laderman, David. *Driving Visions: Exploring the Road Movie*. U of Texas P, 2003.
- Lvovich, Daniel y Jacqueline Bisquert. *La cambiante memoria de la dictadura: discursos públicos, movimientos sociales y legitimidad democrática*. Univ. Nac. de General Sarmiento, 2008.
- M. Dir. Nicolás Prividera. Trivial, 2007.
- Montoneros, una historia*. Dir. Andrés Di Tella. SBP, 1994.
- Moreiras, Alberto. *The Exhaustion of Difference: The Politics of Latin American Cultural Studies*. Duke UP, 2001.
- Nietos. Identidad y memoria*. Dir. Benjamín Ávila. Primer Plano, 2004.
- Nouzeilles, Gabriela. "Postmemory Cinema and the Future of the past in Albertina Carri's *Los Rubios*." *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 14, n° 3, 2005, pp. 263-278.
- Nueve reinas*. Dir. Fabián Bielinsky. Patagonik, 2000.
- Oberti, Alejandra y Roberto Pittaluga. *Memorias en montaje. Escrituras de la militancia y pensamientos sobre la historia*. El cielo por asalto, 2006.
- Orgeron, Devin. *Road Movies: From Muybridge and Méliès to Lynch and Kiarostami*. Palgrave Macmillan, 2008.
- Padres de la Plaza*. Dir. Joaquín Daglio. Oruga Cine, 2010.
- Papá Iván*. Dir. María Inés Roqué. Zafra, 2004.
- Piedras, Pablo. "The Contemporary Documentary Road Movie in Latin America: Issues on Mobility, Displacement, and Autobiography." *The Latin American Road Movie*. Eds. Verónica Garibotto y Jorge Pérez. Palgrave Macmillan, 2016, pp. 217-235.
- Prohibido*. Dir. Andrés Di Tella. Latin American Video Archives, 1997.
- Ranalletti, Mario. "El cine frente a la memoria de los contemporáneos. Historia y memoria en la Argentina sobre el terrorismo de Estado a partir de dos películas de Andrés di Tella." *Historia contemporánea*, n° 22, 2001, pp. 81-95.
- Romero, Luis Alberto. *Breve historia contemporánea de la Argentina (1916-2010)*. Fondo de Cultura Económica, 2012.
- - -. *La crisis argentina: Una mirada al siglo XX*. Siglo XXI, 2003.
- Ros, Ana. *The Post-Dictatorship Generation in Argentina, Chile, and Uruguay. Collective Memory and Cultural Production*. Palgrave Macmillan, 2012.
- Rosen, Philip. *Change Mummified: Cinema, Historicity, Theory*. U of Minnesota P, 2001.
- Los rubios*. Dir. Albertina Carri. Primer Plano Films-Women Make Movies, 2003.
- Sheller, Mimi. "Automotive Emotions: Feeling the Car." *Automobilities*. Ed. Mike Featherstone, Nigel Thrift y John Urry. Sage, 2005, pp. 221-242.
- Thrift, Nigel. *Non-Representational Theory: Space, Politics, Affect*. Routledge, 2008.
- Urry, John. *Mobilities*. Polity Press, 2007.
- Vezzetti, Hugo. *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Siglo XXI, 2002.

HISPANIC STUDIES

r e v i e w

- - -. *Sobre la violencia revolucionaria: memorias y olvidos*. Siglo XXI, 2009.

Williams, Gareth. *The Other Side of the Popular: Neoliberalism and Subalternity in Latin America*.
Duke UP, 2002.