

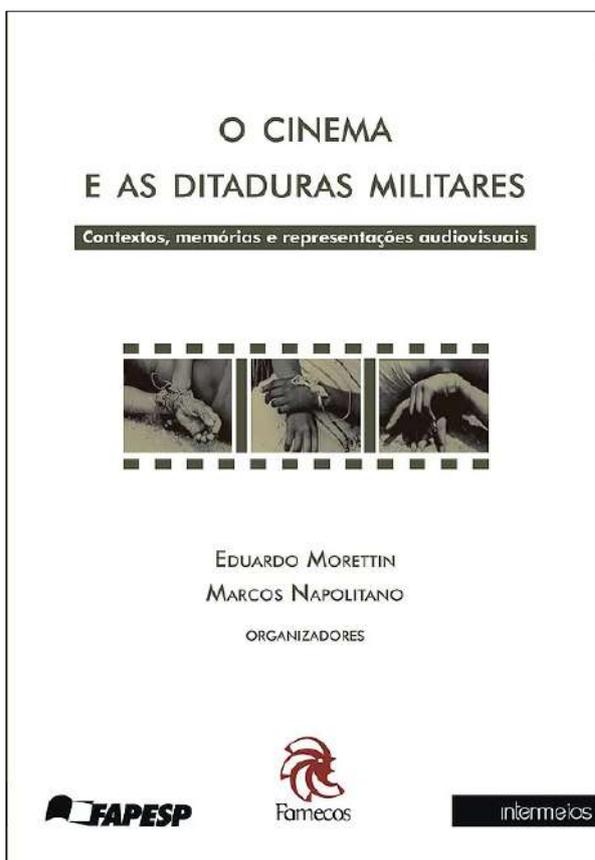
Sobre Nuno Cesar Abreu, Alfredo Suppia e Marcius Freire (orgs.). *Golpe de vista. Cinema e ditadura militar na América do Sul*. São Paulo: Alameda, 2018 / sobre Andréa França, Tatiana Siciliano e Patrícia Machado (orgs.). *Imagens em disputa. Cinema, vídeo, fotografia e monumento em tempo de ditaduras*. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Editora, 2018 / y sobre Eduardo Morettin e Marcos Napolitano (orgs.). *O cinema e as ditaduras militares. Contextos, memórias e representações audiovisuais*. São Paulo: Intermeios, 2018.

Por Marina Moguillansky*

Estas reseñas forman parte de un **Dossier de Reseñas en Diálogo** organizado por la Comisión de Estudios Audiovisuales Brasileños de AsAECA que tiene como objetivo reflexionar sobre los intercambios y las conexiones entre el audiovisual brasileño y el latinoamericano a partir de la producción académica reciente. Asimismo, se busca dar cuenta del crecimiento de las redes de trabajo a nivel regional que dan fuerza a la idea de Brasil como parte de los estudios comparativos de cine latinoamericano.

Cine, historia, trauma en tres libros recientes

En 2018 se publicaron en Brasil tres libros sobre cine y dictaduras militares en América Latina, en una muestra de la relevancia del tema —marcada también por un contexto actual de reivindicaciones públicas de la tortura y la violencia— así como también son testimonios de la vitalidad de tres grupos de investigación diferentes (basados uno en la USP, otro en UNICAMP y el tercero en la PUC-RJ) que, con matices y enfoques particulares, se encuentran trabajando colectivamente estos temas.



El libro *O cinema e as ditaduras militares. Contextos, memórias e representações audiovisuais*, organizado por Eduardo Morettin e Marcos Napolitano, presenta los resultados de una investigación colectiva sobre las relaciones entre cine, historia y dictadura en Brasil, financiada por el CNPq (Consejo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológicos) y basada en la Universidad de San Pablo. En la presentación del libro, los autores señalan que el cine ha sido, en América Latina, un discurso privilegiado por la elaboración

simbólica de los traumas de las dictaduras militares, destacando en particular los casos de Argentina, Brasil y Chile. Su objetivo fue revisitar la relación entre cine y dictadura, más allá de la pregunta —ya bastante transitada— acerca de cómo el cine representó a las dictaduras. Uno de los ejes que buscaron abordar fue la relación de los gobiernos militares con la industria del cine, indagando sobre las políticas culturales de las dictaduras, la reacción de los cineastas y los debates que se dieron en torno de la relación cine, política y Estados autoritarios. Al mismo tiempo, se buscó incluir dentro del corpus de películas algunas obras no canónicas o menos transitadas por la crítica, así como también trabajar desde perspectivas novedosas con filmes ya analizados en otros trabajos.

El capítulo que abre el libro, de Eduardo Morettin, analiza el fomento del cine histórico por parte de la dictadura brasileña: en 1972, el Ministro de Educación convocó a la producción de películas sobre la historia de Brasil, sobre sus

héroes, con una lista de tópicos posibles; en 1975, se creó una línea de subsidios para películas históricas y luego otra para series televisivas históricas. Señala que la mayoría de los proyectos que se presentaron no se concretaron —o sólo fueron realizados varios años después— y explora el rol de los historiadores en dichos proyectos. A continuación, el capítulo de Ignacio Del Valle Dávila complementa el trabajo de Morettin al proponer un análisis del film *Independência ou morte* (1972), una de las primeras superproducciones históricas que responde al llamado del régimen militar por un cine brasileño que aborde temas nacionales heroicos. También sobre la cuestión de los intelectuales-cineastas y los debates que supuso la política cinematográfica de la dictadura en Brasil, el texto de Margarida Maria Adamatti aporta una mirada interesante al reconstruir el pensamiento de Gustavo Dahl (realizador y luego también gestor público con un rol importante en Embrafilme) sobre el cine político a través de sus entrevistas y artículos publicados durante la dictadura. Allí muestra que el contexto de censura imponía una retórica del silencio y señala las continuidades en el pensamiento de Dahl, así como el cambio de su perspectiva —y de la de muchos realizadores del cinema novo— en cuanto al tipo de lenguaje y la estética que debían perseguir las películas. Hacia la década de 1970, los realizadores y Gustavo Dahl en particular, hacen una auto crítica sobre el hermetismo de sus películas previas, se proponen producir un cine político que utilice el lenguaje del cine más comercial para llegar al pueblo.

Los artículos que siguen se centran en el análisis estético e histórico de audiovisuales que pusieron en pantalla a la dictadura. Marcos Napolitano y Fernando Seliprandy proponen una cartografía de las películas que retrataron a la dictadura, señalando una primera etapa centrada en la resistencia como tópico y matriz de representación, para luego marcar en contraste la emergencia de una serie de nuevos enfoques y temas en las producciones de los últimos años. Resulta interesante la indicación de los temas aún no tratados, como el colaboracionismo civil con la dictadura. Luego el artículo se centra en el análisis de un film pionero: *Paula, história de uma subversiva*, una

obra no canónica y por tanto, poco estudiada por la crítica. Pese a los problemas estéticos y dramáticos del film, los autores muestran la productividad de examinarlo en tanto una suerte de marco cero que muestra tensiones y contradicciones en la construcción de la memoria de la dictadura.

A continuación, el trabajo de Mônica Almeida Kornis explora la serie *Anos rebeldes*, producida por la Rede Globo en 1992, que presentaba una historia de amor con el trasfondo histórico de la dictadura militar —utilizando secuencias de imágenes de archivo y filmaciones en blanco y negro, con música de la época, a modo de contextualización. Resulta interesante su tratamiento semiótico de la serie, analizando los bloques narrativos y el uso de recursos estéticos. Asimismo, la autora da cuenta de la censura que la serie sufrió internamente por parte de la Rede Globo. El aspecto más interesante del trabajo es que aborda un producto audiovisual que tuvo una difusión masiva a través de la televisión, y que generó un amplio debate social, con reacciones críticas tanto de derecha como de izquierda. Casi en contrapunto con este trabajo, el análisis de Rosane Kaminski propone leer el cortometraje de Arthur Omar, *Ressurreição* (1988), como una intervención crítica sobre la violencia tanto de la dictadura militar como de la sociedad brasileña en la década de 1980. La pieza de Omar utiliza fotografías periodísticas que retratan cuerpos mutilados y sangrantes, de crímenes acontecidos en Rio de Janeiro; esas imágenes son acompañadas por música religiosa y aplausos del público. Señala Kaminski que de esta manera el realizador propone una crítica al apoyo implícito de la clase media a la represión y a la violencia.

Los trabajos de Cristiane Freitas Gutfriend y de Reinaldo Cardenuto indagan acerca de la relación el cine, la dictadura y las estéticas del realismo. Gutfriend señala que el realismo es la estética dominante en el corpus de filmes sobre la dictadura, no obstante lo cual pueden distinguirse dos modalidades: por un lado, la imagen biográfica y su carácter utópico; por otro lado, el cine político. Cardenuto se centra en los documentales subjetivos y las narrativas en primera

persona, para problematizar los modos en los cuales se rememora la Historia desde la historia personal.

Por último, los capítulos finales del libro se dedican a los casos chileno y argentino, con trabajos de Carolina Amaral de Aguiar y de Ana Laura Lusnich, respectivamente. De esta manera, el libro tiende algunos puentes que permiten una lectura de conjunto sobre la relación entre cine y dictaduras en América Latina.



El libro *Imagens em disputa*, organizado por Andréa França, Tatiana Siciliano y Patrícia Machado tiene una impronta diferente, con miradas interdisciplinarias que reúnen a especialistas en comunicación, cine, letras, artes e historia. Los análisis de imágenes —que incluyen no sólo cine sino también fotografías e instalaciones— se proponen desde lecturas teóricas de autores como, Comolli, Didi-Huberman, Mitchell. El libro recoge las discusiones y lecturas realizadas en el marco del grupo de investigación *Memórias rarefeitas: a*

ditadura no documentário contemporâneo e a disputa das imagens, con sede en la Pontificia Universidad Católica de Rio de Janeiro, y de un seminario que organizaron en 2015, con el título “Memorias audiovisuais da ditadura: imagens em disputa”. El libro se abre con una introducción, seguida por cuatro secciones tituladas “Fotografías”, “Cartografías”, “Migraciones” y “Cines políticos y democracia”.

El artículo de Anita Leandro se ocupa de la delicada cuestión de los usos de las fotografías producidas por el aparato represivo de la dictadura militar en Brasil, por parte de documentalistas. Analiza su propio proceso de investigación y realización del documental *Retratos de identificação* (2014), en el cual aborda las imágenes fotográficas como testimonios de la historia represiva. Se trata, en su mayoría, de fotografías de los detenidos, tomadas desde la cintura para arriba, en planos frontales, que eran usadas para registrarlos. Esas fotografías fueron archivadas como material confidencial hasta 1990 y recién en 2012 fue habilitada la consulta para cualquier ciudadano. La autora argumenta que el documentalista toma posición en su trabajo con fotografías, en una triple disputa: por las imágenes (por el acceso a ellas, el derecho a su resguardo como testimonios, el uso de los historiadores), con las imágenes (recuperando su carácter político y estético) y entre las imágenes (en el proceso de montaje, en el confrontar de los diversos registros y fuentes). En el contexto actual de Brasil, señala, en que todavía no se han revisado de manera suficiente los crímenes de la dictadura —y que existen además intentos revisionistas que buscan reivindicarla— es central sacar a las imágenes de su encierro en archivos y ponerlas en circulación. En ese gesto, el montaje de las imágenes es en sí mismo una elección política.

A continuación, el artículo de Ana Maria Mauad se centra en las relaciones entre política, fotografía e historia, a partir de la reconstrucción minuciosa del 31° Congreso de la Unión Nacional de Estudiantes (UNE) acontecido en Salvador de Bahía en mayo de 1979. El fotógrafo Milton Guran realizó una cobertura independiente del evento, produciendo más de 500 imágenes, de las cuales 56 fueron seleccionadas y publicadas en un libro célebre. El trabajo de Mauad reúne un análisis de las publicaciones de la prensa gráfica de la época, una contextualización sociopolítica del momento en el que ocurre dicho Encuentro y una entrevista realizada al fotógrafo. Para analizar la relación entre subjetividad, política e imágenes, Mauad recurre a algunos conceptos propuestos por Agamben en *Profanaciones*, que le permiten recuperar el gesto

del autor en la elaboración de una mirada, de una memoria y de una historia a partir de sus fotografías.

El artículo de Mauricio Lissovsky y Ana Lúcia Leite e Aguiar, titulado “Monumentos a deriva: imagens e memórica da ditadura no cinquentenário do golpe militar de 1964” reflexiona sobre el fracaso de las iniciativas de construir una memoria pública y una revisión crítica sobre la dictadura militar en Brasil, a 50 años de su inicio, en el año 2014, y sobre todo, busca indagar acerca de cuáles serían las imágenes justas para recordar esas experiencias. El trabajo revisa diversos intentos de construcción de monumentos dedicados a la memoria de la dictadura: el proyecto del Memorial da Liberdade y el Monumento Tortura Nunca Mais, ambos encargados a Oscar Niemeyer (que nunca fueron construidos), las imágenes diversas sobre la tortura conocida como “pau de arara”, el conflictivo Memorial de la USP y los usos de las fotografías de Dilma Rousseff “guerrillera” durante la campaña presidencial de 2014. En la discusión, muestran la polisemia de las imágenes utilizadas o proyectadas, y también cómo en varias ocasiones estas iniciativas fueron aprovechadas —y posibilitadas— por empresas que buscaban réditos de marketing.

La siguiente sección titulada “Cartografías” se abre con el artículo de Andréa França y Tatiana Siciliano: “Quando o cosmos é carne: a montagem por correspondências de Guzmán”. Las autoras revisan *Nostalgia de la luz* (2011) y *El botón de nácar* (2015), dos documentales de Patricio Guzmán que abordan poéticamente la memoria de la dictadura en Chile. Según reflexionan las autoras, en estos documentales el cielo y el agua son los elementos a través de los cuales se lee, se metaforiza y se elabora simbólicamente el trauma en estos documentales. Desde la ética y la estética de Guzmán, la política se lee en y con la naturaleza: el océano y el desierto son pensados así como paisajes que guardan memorias opresivas.

A continuación el trabajo de Fernando Andacht propone un contrapunto entre la instalación *Air Discurso* (2012, Pablo Uribe, Uruguay) y la video performance *Últimas palabras* (Argentina, 2013, Jaio y Gorkum). En *Air Discurso*, se trata de cinco actores conocidos que rememoran y aluden al Acto del Obelisco ocurrido en 1983, cuando cientos de miles de personas se reunieron en el Parque Batlle, en Montevideo, para escuchar la proclama de las fuerzas políticas que reclamaban el retorno a la democracia. La particularidad de esta instalación es que los actores no hablan, no repiten ni actúan la proclama, por lo que el autor del artículo la menciona como una “proclama silenciada”. En el caso de *Últimas palabras*, se toman las palabras de Alfredo Astíz, el ángel de la muerte, durante su defensa en el juicio que se le siguió por su participación en la represión ilegal durante la dictadura militar en Argentina. La propuesta de Andacht es destacar el contraste entre el silencio de la instalación de Uribe, que puede pensarse como lýtote, y la logorrea hiperbólica de *Últimas palabras*, como dos modos estético-políticos de explorar y simbolizar lo que significaba la vida en dictadura.

El trabajo de Raquel Schefer se ocupa del cine de Jonathan Perel, con sus documentales *El predio* (2010), *17 monumentos* (2012) y *Toponimia* (2015). Según la autora, los trabajos de Perel constituyen un momento de desestructuración del canon fílmico en relación a la dictadura, diferenciándose de producciones anteriores en su ascetismo: son películas que no intervienen sino que buscan explorar el silencio, con planos largos e inmóviles, que se interrogan por la dimensión estética y política de ciertas configuraciones visuales, de la arquitectura y de los mapas de la represión en Argentina. De forma sutil, señala los modos a través de los cuales estos documentales se preguntan por las contradicciones de la política estatal de la memoria, por sus inclusiones y exclusiones, por sus callados conflictos.

En conjunto, la sección de “Cartografías” parece haber sido pensada para reunir trabajos que articulan preguntas sobre las relaciones entre imágenes,

memoria e historia, desafiando las ideas establecidas acerca de la experiencia personal, de la rememoración y el realismo representativo. Son estrategias y estéticas “otras” las que emergen en los particulares filmes e instalaciones que aquí se analizan.

La siguiente sección, “Migraciones”, se abre con el artículo de Patricia Machado, sobre las experiencias del exilio en el documental *Quando chegar o momento (Dora)* (Luiz Alberto Sanz y Lars Säfström, 1978), que reconstruye la trayectoria de una militante política brasileña que se refugió en Alemania y terminó suicidándose, a la espera de la llegada de los documentos que le permitieran salir de la ilegalidad. La autora del artículo reconstruye, en primer lugar, la historia de la realización del documental, que involucró una investigación de campo en diversas ciudades. Analiza las estrategias de montaje, que reúnen registros de las conversaciones y recorridos durante dicha pesquisa, con materiales de archivo como documentos, cartas y fotografías. Cuando no hay imágenes, se utilizan archivos que no son personales, sino que recrean, alegorizan, simbolizan el pasado de Dora. La descripción y el análisis estético que propone Machado sobre el filme es detallado y eficaz para presentar sus preguntas y argumentos. La autora muestra que las imágenes no tienen sentidos fijos, que el cine documental tiene el potencial para subvertir y recrear sentidos, así como diálogos entre imágenes y documentos, recontextualizando los discursos. Del mismo modo, la historia de la producción y de la circulación del film ponen en evidencia que la recreación del sentido es, en efecto, incesante.

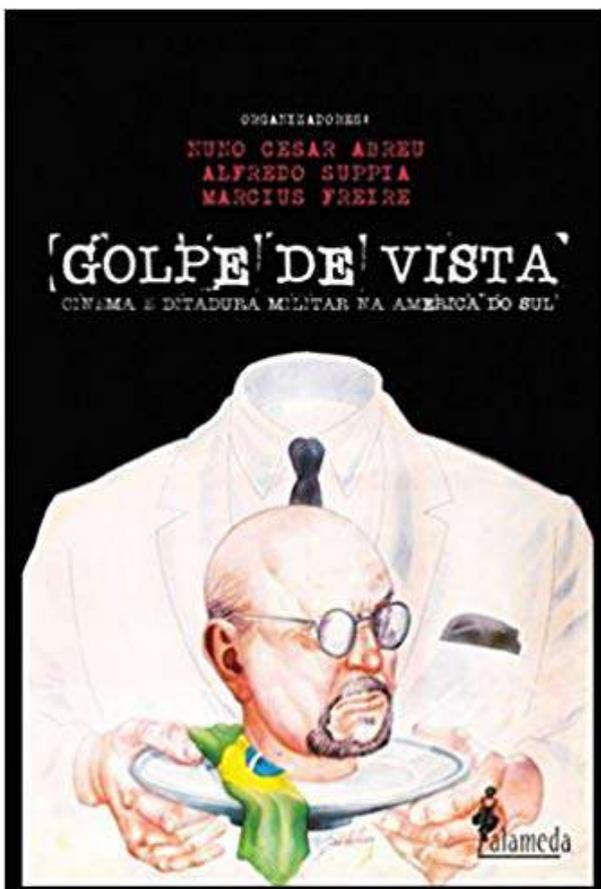
El artículo de Maria do Carmo Piçarra amplía el alcance geográfico e histórico del libro, pues se ocupa del cine de las luchas de liberación en África, realizado por Sarah Maldoror. Con un trabajo de investigación que combina el análisis de los filmes, la lectura de los cuadernos de filmación, entrevistas a la realizadora y fuentes sobre la circulación de las películas. Realiza así una suerte de etnografía sobre esas películas, en la cual la autora del artículo discute algunas

cuestiones claves: la elección de la ficción como estrategia representacional, el rechazo a que los productores condicionaran sus elecciones estéticas y la centralidad del papel de las mujeres en las luchas de liberación. La mirada feminista de Maldoror es así destacada por el trabajo analítico del artículo.

La última sección, titulada “Cines políticos y democracia”, presenta dos artículos sobre la experiencia del cine político argentino en relación con la dictadura y la memoria. Andrea Molfetta en “El cine político como práctica de una ética de la finitud” propone una reflexión teórica sobre la ética de los documentales performativos que abordan la cuestión de la memoria de las dictaduras. En estos documentales, señala Molfetta, se construye una posición ética que enlaza la cuestión del testimonio, el arte y la política. La autora discute contra la noción de “documentales en primera persona”, pues la performance de los documentalistas es siempre dentro de un campo de intersubjetividad, de diálogo con otros —que son, a su vez, constitutivos de esa identidad en tránsito— que a través de la cámara busca una elaboración simbólica. La propuesta de Molfetta recurre a los conceptos foucaultianos para entender a estos documentales dentro de la ética del cuidado de sí; al mismo tiempo, recupera las ideas de Rancière para pensar al documentalista como ciudadano que “toma parte del Estado al ofrecerse al proceso de comprensión a partir del arte”.

El artículo de Emilio Bernini “La configuración de un relato. El cine argentino durante el terror de Estado y la democracia” es un broche de oro para el libro. En una apuesta clara y sintética, Bernini argumenta que la dictadura militar interrumpió el desarrollo del cine modernista en Argentina y se configuró entonces un tipo de relato cinematográfico caracterizado por la precedencia del sistema de géneros cinematográficos, con una serie de invariantes temáticas y estructurales. Entre ellas se destacan la lectura de la política como amenaza, la construcción del pueblo como inocente y alegre, la caracterización del Estado represor como adverso y violento, casi de forma incomprensible. También

destaca el uso de la alegoría y de la metáfora. Bernini afirma que ese tipo de relato, conformado durante la dictadura, marca también al cine de la transición democrática, que no logra reinventarse.



El libro *Golpe de vista. Cinema e ditadura militar na América do Sul* es posiblemente el más ambicioso de los tres que aquí reseñamos, por su extensión y alcance temático. En cierta manera, combina aspectos de los libros reseñados más arriba: un abordaje historiográfico, que predomina en la primera parte, titulada “Dossier I. Archivos abiertos”, que cuenta con nueve capítulos de carácter más general, y un tratamiento de la estética de ciertos realizadores, filmes o series, en la segunda parte del libro, titulada “Dossier II. Recortes”, con once capítulos. En

la presentación del libro, los organizadores dan cuenta de los orígenes de la publicación, a partir de una idea del cineasta Nuno Cesar Abreu,¹ realizador del film *Corpo em delito* (1989), el último en ser lanzado por Embrafilme y que aborda de manera directa la represión durante la dictadura militar brasileña, que tenía el proyecto de producir una compilación sobre el cine y la dictadura. Los autores reflexionan sobre la renovada actualidad que adquiere el tema abordado, la memoria audiovisual y las dictaduras en América Latina, teniendo en cuenta los giros recientes de nuestro continente.

¹ Fallecido en 2016, antes de que el libro fuera publicado. Tuvo una carrera como realizador, dirigiendo varios cortometrajes y un largo que le valió varios premios: *Corpo em delito* (1989). Era asimismo profesor de cine en la UNICAMP.

El “Dossier I. Archivos abiertos” se abre con el texto de Margarida Maria Adamatti, que analiza los discursos de los realizadores del Cinema Novo durante la dictadura militar, a través de las publicaciones en revistas alternativas de izquierda, en las cuales se registraron debates sobre la posición a tomar por parte de cineastas y críticos con respecto al régimen, enfrentados a la paradoja de un Estado represivo que financiaba la producción de artistas de izquierda. En estas discusiones se plantea una variedad de derroteros posibles para los artistas e intelectuales: desde la posibilidad de acercarse al régimen para intentar minar sus bases desde adentro, a través de los textos fílmicos, como también era posible resistir a través de un distanciamiento del circuito principal de exhibición. Es interesante que Adamatti encuentra en los textos de los periodistas y cineastas una “estética del silencio”, debida a la censura imperante, lo cual le permite leer esos textos dentro de sus contextos.

El texto de la historiadora uruguaya Cecilia Lacruz se ocupa de analizar la experiencia de las funciones de cine realizadas entre 1973 y 1983, en el Establecimiento Militar de Reclusión, una prisión en la que se mantuvo encerrados a cientos de detenidos políticos, durante largos períodos de tiempo. Con gran originalidad, el trabajo encara un análisis del cine en un espacio y situación atípicos, con base en una reconstrucción del repertorio de películas exhibidas a través de catálogos y en entrevistas con ex presos. Lacruz muestra los listados de películas exhibidas que nos permiten acompañar más de cerca la cotidianeidad de esas funciones de cine en reclusión y argumenta de manera convincente que esas funciones pueden pensarse en tanto prácticas de resistencia que permitieron a los presos fortalecer su identidad colectiva.

Por su parte, Mariano Mestman se ocupa de las teorías y las prácticas de exhibición del cine militante en Argentina, enfocándose en el Grupo Cine Liberación. Dicho grupo nace con la presentación de *La hora de los hornos* en 1968 y va a desarrollar un circuito de exhibición alternativo —por fuera de las salas de cine— vinculado a organizaciones populares (gremiales, políticas y

culturales) en forma clandestina, dadas las condiciones inestables y represivas que atravesaba la Argentina bajo la dictadura militar de Onganía. También tuvieron actividades de difusión en el exterior. En cuanto a la teoría y la reflexión sobre estas prácticas, Mestman destaca que aparecen las nociones de “cine militante” y de “Tercer Cine” que al principio se confunden, pero luego serán distinguidas en un documento de 1971. Si el Tercer Cine se definía en contraposición a Hollywood y al cine de arte, de autor o de vanguardia, el cine militante será aquel que se utilice como instrumento en la lucha antidictatorial y de liberación. En anexos el capítulo incluye algunos documentos clave para la reconstrucción de estos debates.

El trabajo de Javier Campo, titulado “La resistencia en el exilio: el documental político argentino entre 1976 y 1984” se ocupa de analizar las actividades de los exiliados políticos en distintos contextos nacionales, sus asociaciones y redes, en particular en cuanto a la producción de once films que fueron realizados en el extranjero. Su trabajo clasifica a estas producciones según su toma de posición en distintos aspectos (en ejes como unilateralidad–pluralidad; personal–colectivo; pueblo–antipueblo; lucha armada–derechos humanos) mostrando así la heterogeneidad de miradas políticas y estéticas. Campo propone una periodización que marca una etapa inicial entre 1976 y 1978, en la cual las películas producidas se asocian a la narrativa revolucionaria, seguido por un período que va de 1979 a 1984, en el cual se introduce una perspectiva abierta y las narrativas adquieren una tonalidad humanitaria, que rescata el valor de la democracia.

El trabajo de Ignacio Del Valle Dávila reconstruye los debates sobre cine y política en el período de los años ‘60 y ‘70 en América Latina, mostrando las tensiones, la circulación y la transferencia de ideas entre dos núcleos de cineastas: Glauber Rocha y el Cine Liberación. Su análisis se basa en una minuciosa revisión de documentos, manifiestos y archivos de ambos grupos, en los cuales rastrea la discusión de ideas y modelos de cine. Muestra que

Glauber Rocha y el grupo Cine Liberación compartían algunas ideas —la convicción de que el arte debía ponerse al servicio de la revolución— pero presentaban formas opuestas de pensar la relación entre política y estética del cine, la relación entre cine y pueblo, el rol específico del cineasta como intelectual, entre otros.

Por su parte Fabián Núñez estudia el rol de las cinematecas latinoamericanas durante las dictaduras. Entre las estrategias que encuentra, destaca la difusión cultural como práctica de militancia cultural, la actividad de producción y de formación audiovisual que llevaron adelante en algunos casos, el resguardo de materiales que podrían ser censurados o destruidos, por considerárselos subversivos y la articulación internacional entre cinematecas, como modo de legitimación y de valorización de las cinematografías nacionales. Su trabajo muestra una gran heterogeneidad entre los países de América Latina, con un destaque especial para las cinematecas de Brasil y Uruguay, que cumplieron roles clave durante las dictaduras. Llevando la discusión a la etapa contemporánea, observa que las cinematecas pasaron a ser objeto de actividades y debates de carácter más técnico, luego de haber tenido roles claramente políticos en el pasado.

El capítulo de Luis Dufuur propone una serie de reflexiones sobre los filmes que se hicieron durante la dictadura cívico-militar en Uruguay, entre 1973 y 1984: *Gurí* (Eduardo Darino, 1980) y *Mataron a Venancio Flores* (Juan Carlos Rodríguez Castro, 1982). Apoyándose en Kracauer, plantea que estos filmes representan el carácter de su tiempo histórico: las perspectivas ideológicas asociadas con la dictadura, serían similares con las que se inscriben en dichos filmes. En particular, argumenta que en ellos hay referencias a la patria, a las tradiciones orientales y a cierto nacionalismo que resultan coincidentes con la ideología militar de la época.

El trabajo de Mariana Villaça también se ocupa del cine uruguayo, en este caso proponiendo un contraste entre los filmes producidos durante el Pachecato (1967-1972) y aquellos producidos durante la dictadura (1973-1985). Su trabajo rescata una serie de documentales y de cortometrajes realizados en el período previo al golpe, describiendo un proceso de radicalización política. El pasaje que la autora marca va de una crítica irónica hacia un compromiso cada vez más explícito por parte de los cineastas. El contraste con el cine que se pudo hacer durante la dictadura es muy grande. Como señala la autora, la dictadura hizo difícil producir cine, tanto cortos como largos, documentales como ficciones; y el cine que se produjo tuvo que recurrir entonces a los mensajes cifrados, a las alegorías y metáforas, para eludir la censura.

Como cierre al “Dossier I. Archivos abiertos”, el trabajo de Carlos Reyna se centra en el cine andino durante la dictadura peruana (1968-1980). En primer lugar, reconstruye la historia del cine peruano antes de la dictadura militar, destacando en particular la Escuela de Cusco. La dictadura militar en Perú es presentada en dos fases: 1968-1975, que corresponde a un régimen militar de izquierda, y 1975-1980, etapa en la cual domina la derecha. En la primera fase se aprueba una Ley de Fomento a la Industria Cinematográfica, en 1972, que favoreció la producción, distribución y exhibición de cine peruano, y que fomentó mucho el desarrollo del cortometraje. En las producciones de la primera fase de la dictadura el tema de la reforma agraria aparece como central, valorizando al campesino y sus luchas. El trabajo examina el rol de algunas figuras clave en el panorama intelectual y cinematográfico del Perú. Resulta un texto sumamente original, ya que en la investigación sobre dictaduras latinoamericanas de estas décadas no se suele incluir a Perú.

El “Dossier II. Recortes”, como el título indica, reúne artículos más específicos, que abordan películas o estudios de caso. El trabajo de Marcius Freire recupera la figura de Chris Marker en relación con la serie *On vous parle du Brésil* (1969), en un análisis detallado, casi un *decoupage*, de los capítulos

dedicados a la tortura y a la figura de Carlos Marighella (un militante asesinado en 1968) en este audiovisual de contrainformación. Según el análisis de Freire, en esos dos filmes hay un doble esfuerzo de la memoria: por un lado, aquel que realizan los que proveen los testimonios, por el otro, el esfuerzo de los espectadores, en un viaje hacia el fondo de sí mismos. El capítulo de Francisco Elinaldo Teixeira contrasta los filmes *Matou a familia e foi ao cinema* (Júlio Bressane, 1969) y *A idade da terra* (Glauber Rocha, 1980), en tanto presentan estrategias diferenciales de tratamiento de la violencia en dos momentos distintos: fines de 1960 e inicios de 1980. Carolina Gomes Leme se enfoca en tres filmes brasileños que proponen lecturas de la dictadura brasileña en una clave que señala los entrelazamientos de pasado y presente, en contraste con la estrategia dominante en buena parte de las películas que retrataron a la dictadura brasileña como un acontecimiento distante y ubicado en el pasado. José Inácio de Melo Souza propone una relectura crítica del filme de Nelson Pereyra dos Santos *Fome de amor* (1968), en la cual recupera la recepción de la época y la relaciona con los debates políticos y estéticos del momento.

A continuación, el original texto de Carolina Amaral de Aguiar reconstruye las redes de solidaridad con Chile por parte de intelectuales y realizadores no chilenos, en Caracas, en un encuentro realizado en 1974; en Cuba, con la Cinemateca chilena en el exilio, los noticiarios que le dedicó el ICAIC y las producciones de Santiago Álvarez; y finalmente en México, donde estuvo exiliado Miguel Littín, y donde también se expresó la solidaridad institucional con Chile, así como el compromiso de realizadores mexicanos que produjeron documentales que registraron la represión de la dictadura de Pinochet.

Reinaldo Cardenuto analiza el film *A queda* (Ruy Guerra y Nelson Xavier, 1976) a partir de los múltiples sentidos de la caída: el literal, que remite al cuerpo de un hombre que cae de una obra en construcción; el sentido simbólico, de la caída del proyecto revolucionario; y un sentido vinculado a la puesta en escena, a través de la estética sucia e improvisada, que señala una cierta

urgencia en la (des)composición formal. El trabajo de Maria Leandra Bizello analiza el film *Ação entre amigos* (Beto Brant, 1998), inspirándose en la teoría de Paul Ricoeur para indagar acerca de la dialéctica entre memoria y olvido; entre subjetividad privada y colectiva. Marina Soler Jorge se ocupa de la reciente miniserie *Magnífica 70* (2015), producida por HBO, en la cual tematiza la representación de la dictadura militar y del cine de la Boca do Lixo en aquella época.

El capítulo de Alfredo Suppia y Roberto de Sousa Causo se centra en las relaciones de la ficción científica en la literatura y el cine brasileño con respecto a la dictadura brasileña, encontrando que la crítica que se hace en dichos textos y películas no sólo se dirige a la dictadura sino también a los procesos de modernización que esta condujo, entendiendo que la ciencia y la tecnología eran factores del imperialismo de naciones extranjeras. Priscyla Bettim estudia las relaciones de los tres primeros filmes de Andrea Tonacci con la dictadura militar brasileña, a través de una entrevista con el realizador. Esos filmes son *Olho por olho* (1966), *Blá blá blá* (1968) y *Bang Bang* (1971). Denise Tavares analiza una película ecuatoriana, *Con mi corazón en Yambo* (María Fernanda Restrepo, 2011), y el documental paraguayo *Cuchillo de palo* (Renate Costa, 2010), para mostrar estrategias de reconstrucción de la memoria y de cuestionamiento de la represión en estos países. En ambos casos, se trata de documentales subjetivos que parten de la experiencia personal para retratar un escenario más amplio de tramas sociales, políticas y culturales que posibilitaron la violencia y el autoritarismo.

Entre los tres libros se tejen posibles diálogos y circuitos de lectura: en conjunto, proponen una mirada instigante que invita a leer, a ver, a interrogarse nuevamente sobre cuestiones que en la actualidad vuelven a tener urgencia política y ética. Una de las grandes virtudes de estos libros es que proveen a los lectores con mapas y cartografías sobre las películas, series, videoinstalaciones y fotografías que han abordado la memoria y la historia de

las dictaduras militares en América Latina. Como dicen los autores en varias oportunidades, el cine ha sido y sigue siendo un discurso privilegiado para construir memoria: pero muchas de estas películas han tenido circulaciones limitadas, quedando en el olvido. La lectura crítica las recupera y nos invita a revisarlas nuevamente, a incorporar diferentes perspectivas de análisis, a entretelar miradas densas, que contextualicen e historicen nuestros análisis.

* Marina Moguillansky es Investigadora Adjunta del CONICET, con sede en la Universidad Nacional de San Martín, donde también es Profesora Adjunta de Sociología. Se dedica a temas de sociología del cine latinoamericano y ha publicado *Cines del Sur. La integración cinematográfica entre los países del Mercosur* (Imago Mundi, 2016).
E-mail: mmoguillansky@gmail.com