



# Tesis de grado

## **DNI Nac&Pop**

**Universidad Nacional de La Plata**  
Facultad de Periodismo y Comunicación Social

**Integrantes:**

GOMEZ, Silvana Belén      Legajo N° 19630/6  
SEGESDI, Lucas              Legajo N° 19618/1

**Directora:**

Lic. GÓMEZ, Lía

**Sede en la que se cursó la carrera:**

Instituto Superior de Enseñanza Radiofónico (I.S.E.R.)

**Fecha de presentación de la tesis:**

Junio de 2015

*A nuestros pueblos latinoamericanos  
que resignificaron la lucha desde la cultura  
y convirtieron la lejana utopía  
de la libertad identitaria  
en una creciente realidad*

## Índice

<b>Introducción</b> .....	4
<b>Enfoque teórico - metodológico: ¿De qué se alimenta la investigación?</b> .....	16
El cine. Esa imagen que nos dice algo .....	18
Cine Argentino.....	19
Nacional y popular: patria y pueblo .....	26
Investigación cualitativa por categorías .....	29
Entrevista .....	38
<b>Conceptos para el análisis técnico de los documentales</b> .....	40
Cómo analizar un film .....	41
Tipificación de los documentales .....	42
<b>Recursos, categorías y representaciones de los films</b> .....	44
<i>“DNI, la otra historia”</i> .....	45
<i>“Evita, quien quiera oír que oiga”</i> .....	76
<b>Análisis técnico de las secuencias</b> .....	91
Análisis: <i>“DNI, la otra historia”</i> .....	92
Movimientos de cámara en ambas películas.....	105
Análisis técnico del relato histórico .....	109
Análisis técnico de la historia ficcionada .....	128
Análisis: <i>“Evita, quien quiera oír que oiga”</i> .....	132
Testimonios.....	132
Recreaciones actorales .....	133
Material de archivo .....	140
Otros recursos utilizados .....	146
<b>Consideraciones y reflexiones finales</b> .....	153
<b>Bibliografía</b> .....	157

# Introducción

El proyecto que conforma nuestra tesis de grado se denomina “**DNI Nac&Pop**” y hace referencia al análisis de las representaciones sociales de lo nacional y popular en los documentales cinematográficos “***DNI, La otra historia***” y “***Evita, quien quiera oír que oiga***” de Eduardo Mignogna.

**Palabras clave:** representaciones, nacional y popular, patria, pueblo, nación, Argentina, Evita, DNI.

**Keywords:** representations, national and popular, country, people, nation, Argentina, Evita, DNI.

## **Objeto de investigación:**

Las representaciones sociales de lo nacional y popular en el documental cinematográfico.

## **Justificación de la investigación del cine documental en el plano de la comunicación:**

Como estudiantes y profesionales de la comunicación, decidimos vincular nuestra tesis con dos productos cinematográficos, porque entendemos el cine como una herramienta comunicacional que construye un lenguaje propio a través del cual problematiza las convenciones socio-políticas, mediante la construcción de un discurso audiovisual. En este sentido, la imagen cobra fuerza y se instala como una estructura de construcción de sentido que, a partir del montaje, elabora un discurso: un discurso audiovisual.

*“En una primera instancia, tomamos al cine como un lugar de visibilidad de representaciones sociales de una época, como documento de memoria y constructor de sentido, y lo identificamos como espacio en el cual observar las “representaciones/narraciones” del imaginario social”<sup>1</sup>*, establece la Licenciada Lía Gómez. Es así, que una de las particularidades más importantes del cine es la imagen y las implicancias artísticas/estéticas que ésta genera. Nosotros potenciaremos esta particularidad, descompondremos ambas películas hasta llegar a esa mínima partícula que constituye el todo cinematográfico, y la analizaremos para reconocer a las representaciones nacionales y populares dentro del género.

---

<sup>1</sup> Gómez, Lía. *“Aprender a investigar: recorridos iniciales en comunicación”*. Ediciones Periodismo y Comunicación (EPC). 2012

En el proceso de la elección de las películas *“DNI, la otra historia”* (de ahora en más *“DNI”*) y *“Evita, quien quiera oír que oiga”* (de ahora en más *“Evita”*) la cuestión de la recuperación de piezas documentales difíciles de acceder fue un punto clave en dicho proceso.

En un principio la idea era recuperar una copia de *“DNI”* -que no se podía conseguir por Internet y tampoco figuraba en ninguna grilla de los canales de cine que ofrecen las operadoras de cable-, ya que desde *“DNI”* entendíamos que podíamos construir la tesis. La búsqueda nos llevó a dialogar con el director, Luis Brunati, quien nos comentó que había alguna copia digitalizada pero que iba a ser difícil encontrarla y *“la lata”* del film, la película en su versión analógica, se encontraba en los estudios del canal *“Volver”*. La misión se veía difícil.

Luego de mucho buscar, pudimos dar con la copia y, cuando la tuvimos en nuestras manos, entendimos que mantener el archivo fílmico nacional visible para todo aquel que quiera entender el pasado, tenía que ser uno de nuestros objetivos; porque comunicar también es hacer visible lo que antes no lo era o había dejado de serlo. De este modo, desentrañar el film desde el foco de la comunicación social nos genera la satisfacción de ofrecer nuestro mínimo aporte al diverso mundo de lo documentado, al gen nacional que se perpetúa en sus memorias, sea en el soporte que sea.

Luego, a lo largo de los primeros análisis en torno a *“DNI”*, notamos que el desarrollo del análisis precisaba apoyarse en un film de similares características para darle sustento al objetivo de hallar las representaciones de lo nacional y lo popular, una película que retorne el discurso político post dictadura tal como lo hizo *“DNI”*, por lo que surgió la posibilidad de sumar a *“Evita”*. Si bien el contenido argumental de ambos films difieren, los documentales encarnan un mismo sentido: rescatar a las masas populares, bajo una identidad nacional y popular como actores protagónicos de la memoria histórica argentina –y por extensión, latinoamericana- y desenterrarlos de años de ocultamiento, sosiego y minimización. De esta forma y

respetando la cronología del proceso en sí, **en muchos estadios de la investigación se hace más hincapié en “DNI” que en “Evita”.**

“DNI, la otra historia”, realizada en el año 1989 por Luis Brunati, es un recorrido histórico desde antes del nacimiento de la República Argentina, en 1806, hasta el término de la última dictadura militar, en 1983. El desarrollo del documental se alterna con la historia ficticia de un trabajador, de su familia y sus problemas cotidianos.

El film nace de inquietudes revisionistas del director, quien deseaba difundir en forma masiva una visión más comprometida con el campo popular, en la búsqueda por generar condiciones más equitativas para la confrontación ideológica. El libreto que le dio vida al proyecto audiovisual quedó conformado por distintas personas de todas las facciones políticas del país quienes, a través de una comisión redactora elegida por el voto de los integrantes del grupo, dieron con el libreto final con el que se llevaría a cabo el rodaje del film en el año 1989.

Luis Brunati (1942-) tuvo un largo recorrido en la política nacional desde las bases del peronismo de izquierda. Fue diputado nacional y ministro de gobierno la provincia de Buenos Aires durante la gobernación de Antonio Cafiero. Pero su filiación política se hizo más conocida cuando integró el “grupo de los 8”, disidentes del PJ en disconformidad por el giro neoliberal que comenzó a dar el primer gobierno del político riojano, Carlos Menem.

La mirada por lo no denunciado o lo oculto a los ojos de la sociedad se reflejaron en los enfoques de sus cortos y largometrajes a lo largo de su carrera como realizador audiovisual. Su ópera prima fue “Nuestro Río” (1985) que relatava el pésimo estado del Río Reconquista. Posteriormente realizó “Está todo bien” (1986) sobre drogadependencia, “Consejos de la comunidad” (1988) sobre los problemas sociales, “La tierra en el ojo ajeno” (1988) sobre los asentamientos urbanos y, finalmente, “DNI”.

Por su parte, *“Evita, quien quiera oír que oiga”* constituye la ópera prima del director Eduardo Mignogna, realizada en 1984.

Eduardo Mignogna (1940-2006) fue un reconocido director argentino de cine que también se desempeñó como guionista, dramaturgo y novelista. *“Evita, quien quiera oír que oiga”* constituyó su primera película como director de cine. También se lo reconoce por películas como *“El viento”* (2005), *“Cleopatra”* (2003), *“La fuga”* (2001), entre otros films.

Mignogna estuvo exiliado de Argentina desde 1975 hasta 1983, tiempo donde se desarrolló la última dictadura cívico-militar. En Europa, lugar donde se refugió, cosechó grandes amistades con personas partidarias al anti-régimen militar que lo influenciaron enormemente.

*“Evita”* hace referencia a las experiencias vividas por Eva Duarte de Perón, desde que decidió partir de su pueblo natal rumbo a Buenos Aires, hasta su deceso en julio del '52. Sus pasos por la actuación, su amor con y hacia Perón y, por sobre todo, las suscitaciones de carácter social -determinadas principalmente por las masas trabajadoras- que se gestaron y se potenciaron en torno a su figura, y que instalaron a las masas populares como actores políticos-sociales en Argentina.

El eje vertebrador del trabajo se realizó desde el concepto de matriz de pensamiento nacional y popular latinoamericano de Alcira Argumedo, sobre la cual se intensifica el marco teórico. La elección de los conceptos de Argumedo, por sobre otros autores, se justifica desde su mirada latinoamericanista a lo nacional, como un subgrupo de otra *“nación”* más grande.

Gilberto Giménez también hace un arduo análisis de lo nacional desde la identificación, de la relación subjetiva de los individuos con el colectivo simbólico de *“nación”*. Él las clasifica en dos grupos, la identificación por pertenencia, en donde el individuo se adscribe a colectivos del espacio social inmediato, como la familia, la etnia, el club, etc. Y la clasificación por referencia o autoproyección, en donde entre

otras, entran las adhesiones predominantemente políticas que asumen como criterio decisivo la lealtad a las instituciones del estado.<sup>2</sup>

En tanto, desde la mirada histórica de la construcción de nación, para Benedict Anderson, las naciones y el nacionalismo son productos culturales modernos y más fáciles de estudiarlos en relación a fenómenos como el parentesco o la religión, en vez de vincularlo al liberalismo o al fascismo. Considera la nación como una comunidad imaginada caracterizada por su limitación espacial y por su aspiración a la soberanía política. La nación es imaginada porque ni los miembros de la nación más pequeña conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas y aun así *“en la mente de cada uno está presente la imagen de su comunión”*. Todas las comunidades mayores a un pueblo donde no exista un contacto cara a cara, son imaginadas. Lo que distingue a la nación es la forma en la que es imaginada; se la imagina como una comunidad porque la nación siempre es concebida en términos de una profunda camaradería horizontal.<sup>3</sup>

El nacionalismo será la fuerza ideológica capaz de dar vida a esta comunidad, al tiempo que el resultado de un proceso en el que, junto a la erosión de la religión, las lenguas sagradas y las viejas monarquías, se ha producido *“la medio fortuita, pero explosiva interacción entre un sistema de producción, una tecnología de la comunicación y la fatalidad de la humana diversidad lingüística”*.<sup>4</sup> Respecto a esto, su mirada más cercana a lo humano dentro del complejo concepto que involucra a lo nacional, nos inclinó a tomar como referente a Alcira Argumedo desde su definición relacionada al pensamiento del problema de lo nacional y popular. El otro foco importante se adjudica a las categorías de **sujetos sociales, idea de Historia, significaciones culturales, valor de lo nacional, definición de lo popular.**

---

<sup>2</sup> Giménez, Gilberto. *“Apuntes para una teoría de la identidad nacional”*. Artículo de la revista del departamento de Sociología de la Universidad Autónoma Metropolitana. 1993.

<sup>3</sup> Anderson, Benedict. *“Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la evolución del nacionalismo”*. 1993.

<sup>4</sup> Bilbao, Kepa. *“Naciones, nacionalismos y otros ensayos”*. 2006.

Argumedo reconoce que *“(...) esta matriz autónoma de pensamiento, con valores de orientación nacional y popular, expresada en el ensayo político latinoamericano, en la literatura, en los movimientos de masas, en las manifestaciones de resistencia social y cultural, en el legado de ideas de las capas mayoritarias, no pretende una autarquía teórica (...) sino elaborar respuestas críticas frente a los paradigmas euro céntricos”*.<sup>5</sup>

Llevando la discusión al plano del cine y su articulación, a lo que decidimos llamar *“el espíritu evangelizador del cine político”* -sin que ello sea un juicio de valor-, Octavio Getino señala que *“Este proceso de integración, que se hace extensivo al conjunto de los aspectos socio-económicos, culturales y políticos, obliga a ir sentando con más solidez y coherencia las bases de una cinematografía latinoamericana (...) Hablar entonces de cine nacional en nuestro caso, es hacerlo -cada día más- de un cine de alcances continentales, es decir, de un cine latinoamericano formulado todavía apenas como necesidad y proyecto”*.<sup>6</sup>

El razonamiento propuesto por intelectuales como Argumedo o Getino, nos motivó a hablar de cine nacional inmerso dentro de un contexto latinoamericano. Por eso, hablar de Argentina, es hablar de Latinoamérica, así como pensar al cine nacional y cine latinoamericano como único sujeto, inseparable, indivisible.

En definitiva, la historia latinoamericana es un visión integral de las historias de los países que la componen, países cuyos pasados fueron trazados en su gran mayoría por acontecimientos similares determinados por la dominación y el vاپuleo imperialista, y los múltiples regímenes dictatoriales que trabajaron para los intereses de las potencias económicas mundiales.

Hablamos de representaciones de lo nacional y popular cuando hablamos de las masas populares, los protagonistas del lado B de la historia que no cuentan los hegemónicos, los poderosos; hablamos de las minorías. Minorías que reconocen el

---

<sup>5</sup> Argumedo, Alicia. *“Los silencios y las voces en América Latina”*. 1993

<sup>6</sup> Getino, Octavio. *“Cine argentino, entre lo posible y lo deseable”*. 1998.

poder omnipotente, ingobernable e insoslayable que poseen determinado por la cultura como su principal eje identitario.

Pensar en las minorías es pensar en términos de construcción de identidad, porque en esa construcción encontramos la clave desde donde se generan los roces entre esta minoridad y las estructuras hegemónicas –ya sea el Estado como amenaza dictatorial o las potencias imperialistas internacionalmente dominantes-. El reconocimiento de las minorías y su construcción de identidad, tanto en *DNI* como en *Evita*, son representadas por el pueblo. En “*DNI*”, la murga se fortalece como figura social representativa de lo popular y, en ambos films, los archivos fílmicos donde se ven a grandes grupos de personas manifestándose, también destacan la figura del pueblo en la vida política de la Argentina de las décadas `40 y `50.

Contemporáneos como Renato Ortiz, Néstor García Canclini, Jesús Martín Barbero Rossana Reguillo, entre otros, han hecho aportes y conceptualizaciones de suma utilidad sobre el concepto de identidad. Sin ir más lejos, Canclini sostiene que *“esta historia diferente y desigual de Estados Unidos y de América Latina hace que no predomine en los países latinoamericanos la tendencia a resolver los conflictos multiculturales mediante políticas de acción afirmativa. Las desigualdades en los procesos de integración nacional engendraron en América Latina fundamentalismos nacionalistas y etnicistas, que también promueven autoafirmaciones excluyentes – absolutizan un sólo patrimonio cultural, que ilusamente se cree puro– para resistir la hibridación”*.

Canclini destaca que los estudios culturales latinoamericanos que le parecen más fecundos, analizan las injusticias en las políticas de representación pero, en vez de enfrentarlas mediante el separatismo de la acción afirmativa, *“ubican las demandas insatisfechas como parte de la necesaria reforma del Estado-nación. En tanto las reivindicaciones de los ofendidos y los estudios que las interpretan se canalizan de este modo, muestran su propósito de hacer conmensurable la heterogeneidad y volverla productiva”*. Es decir que se adopta el punto de vista de los oprimidos o excluidos ya que puede servir en la etapa de descubrimiento, para generar hipótesis

o contra-hipótesis, para hacer visibles campos de lo real, descuidados por el conocimiento hegemónico.

Al día de hoy, una identidad no se crea únicamente sobre los imaginarios nacionales, como se hacía en el tiempo de la consolidación de los Estados-nación, sino que se teje sobre imaginarios globales que son transmitidos por medios de comunicación de masas, aplicable al cine. Hay que reconocer que los estilos de vida, las costumbres y el sentimiento de nación de algunas regiones, sobre todo del mundo occidental, sin excluir al mundo oriental, giran en torno al mercado y a la acumulación del capital, y dichos modelos de vida y consumo se replican desde los medios y hacia la población, los cuales podemos englobar bajo el concepto de *“sueño americano”*.

Touraine profundiza los aspectos de la identidad y la cultura, y sostiene en *“unir el universo de los medios, en el que todo el mundo participa (...) no hay que buscar más el universalismo en un principio superior, sino más bien, en la necesidad de cada individuo y de cada comunidad de estar definido por identidades (culturales) y, a la vez, por la participación en el mundo técnico-económico”*<sup>7</sup>. En este sentido, el teórico francés hace hincapié en la cultura, y su importancia como elemento de identidad regional conducida desde la herramienta del cine u otro tipo de expresión de las artes, donde todo el *“universo de los medios”* sea plausible de ser incorporados al conjunto de la sociedad, y con esto profundizar el concepto de identidad nacional desde la cultura.

En relación a las anteriormente mencionadas teorías coincidentes, la justificación que nos manifestó a través de una entrevista el director de *“DNI”* -Luis Brunati- sobre el porqué hacer un film documental que recorriera toda la historia socio-política de la Argentina, fue una sumatoria fundamental a nuestra motivación en la elección de las películas. Brunati manifestó que *“todos los que hicimos `DNI, la otra historia´ pensamos en generar una mirada revisionista de la historia de la Argentina, ya que*

---

<sup>7</sup> Touraine, Alan. *“¿Podemos vivir juntos?: iguales y diferentes”*. Madrid, PPC Editorial. 1997.

*en el año en que lo hicimos, 1989, (la historia) todavía era relatada por el Billiken<sup>8</sup> y el manual Kapeluz<sup>9</sup>, donde nos mostraban a San Martín desde su corcel blanco cruzando la cordillera. Era una obligación moral de los que creíamos que había que mostrarla desde otra realidad histórico-político-social, desde antes que la Argentina tuviera nombre”.<sup>10</sup>*

De este modo, si bien uno de los documentales realiza un contenido más abarcativo de la historia, mientras que el otro se centra en la vida de una figura política determinante en el desarrollo histórico-cultural de nuestro país, ambos hacen especial hincapié en el peronismo y, en una instancia no muy lejana, en el irigoyenismo. El peronismo, que en ambas películas rompe los límites del movimiento político para reconocerlo como una forma de vida, constituye para estas películas el eje central donde reside la solución al añejo problema argentino/latinoamericano: el peronismo como modelo socio-político a seguir para la construcción democrática del país, para el pueblo y en manos del pueblo. Un pueblo, valga la redundancia, representado por la unión de las minorías/masas populares/descamisados, y de carácter nacional y popular.

Así, los argumentos de los dos films seleccionados conforman el trabajo realizado por dos directores situados en una época histórica concreta, que contaron prácticamente con los mismos recursos de bajo presupuesto para llevar los documentales a cabo, tales como las imágenes de archivo, los testimonios, las voces en *Off* y algunas recreaciones actorales para darle cierta inventiva al verdadero mensaje que intentaron transmitir, el cual queda patentado en una de las canciones interpretadas por la cantante Silvina Garré en la película “Evita, quien quiera oír que oiga”: *“Si la historia la escriben los que ganan, eso quiere decir que hay otra historia, la verdadera historia. Quien quiera oír, que oiga”*.

---

<sup>8</sup> Revista infantil de tirada semanal, creada en 1919 por Editorial Atlántida, a cargo del periodista Constancio C. Vigil.

<sup>9</sup> Editorial argentina.

<sup>10</sup> Entrevista a Luis Brunati 20/04/2013

*“DNI”* y *“Evita”* representan cinematográficamente una lucha social gestada durante décadas de la que somos parte y que se sostiene con la continuación de gobiernos democráticos ininterrumpidos, lo que también nos sirvió como herramienta creativa para transmitirlo.

**Enfoque teórico- metodológico:**  
**¿De qué se alimenta la investigación?**

El documental *“DNI: La otra historia”* del director Luis Brunati realiza un recorrido por los acontecimientos históricos más relevantes que tuvo Argentina, desde las invasiones inglesas, en 1806, hasta la última dictadura cívico-militar de 1976.

Brunati establece audiovisualmente un paralelismo entre la historia de nuestro país, mediante imágenes de archivo, documentos gráficos, y la crónica ficcionada de una familia de clase trabajadora del interior del país, que se instala en Buenos Aires para mejorar su calidad de vida.

Por su parte, el film *“Evita, quien quiera oír que oiga”*, de Eduardo Mignogna, narra la vida de Eva Duarte de Perón, dentro de un marco vivencial que parte desde su llegada a Buenos Aires para profesionalizarse en la actuación, atravesando hitos que refieren desde su vínculo con Juan Domingo Perón hasta su muerte, momento simbólicamente culmine donde todo el país la llora. El desarrollo del documental realiza un relevante hincapié en todos los acontecimientos sociales y personales que se gestaron en torno a su figura durante su acercamiento a la política gracias a su vínculo con El General.

Los recursos utilizados para llevar a cabo *“Evita, quien quiera oír que oiga”* están constituidos por la entrevista (a historiadores, amigos, sociólogos, conocidos, militantes, trabajadores, políticos, entre otros sujetos sociales), los metrajes de archivos correspondientes a la década del `40 y `50, la voz en *Off* del personaje de Evita y la historia ficcionada de la madre de los descamisados, personificada por la actriz Flavia Palmiero, la cual configura el hilo conductor en todo el film.

Para llevarlo a cabo los largometrajes, los directores utilizaron el cine documental como elemento de comunicación.

En su trabajo de indagación teórica, Javier Campo, establece que *“con el regreso de la democracia el discurso político fue retomado en los films institucionales de Miguel Pérez (“La república perdida I”, 1983, y “La república perdida II”, 1986), Eduardo Mignogna (“Evita, quién quiera oír que oiga”, 1984) y Luis Brunati (“DNI”,*

1989), para plantear sólo algunos ejemplos de documentales fomentados por movimientos y estructuras políticas (...)y sus discursos tendieron a sostener al sistema democrático como el único posible y deseable”<sup>11</sup>.

En *“Cómo analizar un Film”*<sup>12</sup>, los autores hacen foco en la comunicación en el film y a través del film. *“el film es una realidad compleja, que constituye al mismo tiempo el objeto y el terreno de la comunicación (...) la idea del film como lugar de representación y de principios reguladores (...) desde el punto de vista de la comunicación, un análisis, por así decirlo, inmanente del film, situándonos “dentro” y no “fuera” del texto”*.

**El cine.** *Esa imagen que nos dice algo.*

Para comenzar a hablar de cine, partiremos de los conceptos del filósofo Gilles Deleuze que resignifica el cine desde la imagen como una célula que compone un todo, donde radica la raíz de todo significado y significante, y que nos proveyó de un análisis exhaustivo para alcanzar nuestros objetivos de tesis. *“El proyecto de cine de Deleuze es, entonces, obtener una “esencia del cine, describir lo que le pertenece como propio, analizar cómo y según qué modelos singulares, el cine piensa directamente en las imágenes”*<sup>13</sup>

Bajo el paradigma de la imagen como raíz del todo cinematográfico, Deleuze identifica dos tipos: imagen-movimiento e imagen-tiempo. Ambos casos fueron considerados al momento de descomponer los documentales seleccionados para realizar nuestro proyecto de grado. *“El concepto de imagen-movimiento permite situar en una nueva perspectiva los debates que conciernen a la relación del montaje con el plano, así como la cuestión de relación entre cine y narración”*, se destaca en el compilado de manifestaciones de Deleuze<sup>14</sup>. Por otro lado, en el libro también se

---

<sup>11</sup>Campo, Javier. Introducción *“Cine Documental Argentino: entre el arte, la cultura y la política”*. Ediciones Imago Mundi. 2012.

<sup>12</sup> Casetti, Francesco y Di Chío, Federico. *“Cómo Analizar un Film”*. 1991

<sup>13</sup> Marrati, Paola. *“Gilles Deleuze: Cine y filosofía”*. 1ª ed.-Buenos Aires: Nueva visión. 2003.

<sup>14</sup> Marrati, Paola. *“Gilles Deleuze. Cine y filosofía”*. Ed. Nueva Visión. 2003.

sostiene que *“el concepto de imagen-tiempo, en cambio, da cuenta de la mutación acaecida en el cine de posguerra, de la fractura entre el cine “clásico” y el “cine moderno”. La articulación que entre la imagen-movimiento e imagen-tiempo traza no sólo una articulación interna a la historia del cine, sino también una articulación, las otras artes y un cierto estado del mundo. A través de la clasificación de las imágenes que Deleuze propone, se perfila una historia del cine como una historia de las apuestas, estéticas, políticas y filosóficas del siglo XX”*.

Ahora bien, para hablar del cine como un todo, es decir, para entender su concepción desde su pregunta paradigmática *“Qué es el cine”* consideramos y nos apoyamos en la mirada filosófica de Deleuze, entendiendo que *“el cine transforma la filosofía, es decir, que el cine transforma la noción misma de idea. En el fondo, el cine es la creación de nuevas ideas sobre lo que es una idea”*<sup>15</sup>.

¿El cine comunica o sólo nos da un punto de vista? Es cierto que el cine puede partir de la idea de un realizador y llevarla a cabo desde su propia mirada, sin embargo siempre intenta comunicar algo, sobre todo el cine documental. El *leit motiv* de los documentales se puede entender como una manera de realizar una vigilancia epistemológica acerca de las verdades reveladas en el imaginario colectivo, como puede ser el caso de las villas miseria, eternamente estigmatizadas y puestas en diálogo con el espectador desde el cine. El abordaje de ambos films nos lleva a problematizar las miradas desde el espectador crítico que genera nuevas reflexiones sobre temas que son o fueron tabú en la época en que fueron concebidos los films.

## **Cine Argentino**

Para poder abordar la categoría de cine argentino, es menester definir primero *qué es el cine*, porque se la considera *“el séptimo arte”*: *“...diremos que el cine es un arte de masas porque es arte de la imagen, y la imagen pueda fascinar a todo el mundo (...) Estamos en una visión del cine como fabricación de una apariencia de lo*

---

<sup>15</sup> Yoel, Gerardo. *“Pensar en cine 1. Imagen, ética y filosofía”*. Ed Buenos Aires Manantial. 2004.

*real (...) el cine es la perfección del arte de la identificación*<sup>16</sup>. Gerardo Yoel explica que *“lo universal del cine contiene un lenguaje visual, que es más atrayente que el resto de las artes, porque contiene a todas desde los sentidos que cada una de ellas captura. Se podría decir que el cine retiene de las demás artes todo lo que tienen precisamente de popular. Y también que el cine, el séptimo arte, toma de las otras seis (artes) lo más universal”*<sup>17</sup>.

Argentina es pionera en Latinoamérica en cuanto a producciones cinematográficas nos referimos. Apenas comenzado el siglo XX, empresarios argentinos comenzaron a crear empresas dedicadas a la venta y distribución de films, cámaras y material fotográfico. El empresariado entendió por dónde venía el negocio y se relacionó rápidamente con los presidentes y hombres del poder político y económico local.

Los cambios culturales y políticos, la inmigración y la necesidad de nuevas narrativas que construyan a la opinión pública hicieron que el hombre político recurriera al cine como herramienta de construcción de identidades y comunicación de las acciones y decisiones. Los títulos de los primeros films fueron *“El presidente de la Nación Victorino de la Plaza llega al Palacio del Congreso (...), 1901”*, *“Presidente R. Saenz Peña asiste a la revista naval de unidades de guerra, 1912”* entre otros, para demostrar que el cine, al comienzo, relataba la realidad desde la mirada del poder, y lejos quedaba la posibilidad de hacer visible la imagen de los sectores sociales desposeídos o críticos, teniendo en cuenta que era un período de luchas obreras que tuvieron desenlaces fatales, como lo fueron *“La Semana Trágica”* y los fusilamientos obreros patagónicos<sup>18</sup>. Teniendo en cuenta el contexto y lo oneroso que resultaba realizar un film es comprensible que el Estado haya sido el principal cliente y el único que podía pagar por realizar un film con fines propagandísticos.

---

<sup>16</sup> Yoel, Gerardo. *“Pensar en cine 1. Imagen, ética y filosofía”*. Ed Buenos Aires Manantial. 2004.

<sup>17</sup> Op. Cit 15

<sup>18</sup> Remedi, Claudio. *“Apuntes para una historia del cine documental Argentino”* (artículo) <http://www.docacine.com.ar/histar.htm>

El cine político es una categoría con luz propia, y es preciso que contextualicemos la unión del arte y la política como una respuesta a la necesidad de exponer la denuncia de parte de los grupos político-sociales argentinos surgidos en épocas de democracias interrumpidas. Es cierto que, como mencionamos en la página anterior, el cine argentino en sus comienzos tenía como principal cliente a los gobiernos que elegían el cine como medio para ejercer la propaganda. Sin embargo, en los años `60 y `70, el cine militante, que representó un complejo entramado dentro del género del cine político, comenzó a solidificar su estructura, a encontrar su sentido, su forma.

En *“El resurgimiento del cine militante argentino”*, los autores explicitan: *“Nadie podría negar hoy que todo cine es político, pero hay un tipo de cine que además de político es militante: aquel que hace explícito sus objetivos de contra información, cambio social y toma de conciencia.”*<sup>19</sup>

Dos de los exponentes del “cine de intervención” o “cine militante” son *Cine de la Base* y *Cine Liberación*, dos formas de pensar el vínculo cine y política. *“Cine de la Base surge como grupo con “Los traidores”, (1973), una película de Raymundo Gleyzer y Álvaro Melián. Gleyzer y su grupo formaban el brazo cinematográfico del PRT-ERP”*<sup>20</sup>. Por su parte, *“Cine Liberación se crea con “La Hora de los Hornos” (de Fernando Solanas y Octavio Getino). El primer manifiesto del grupo es de mayo de 1968, inmediatamente anterior al estreno del film en 1972”*, determina el director y dramaturgo, Maximiliano de la Puente.<sup>21</sup>

Ambas experiencias del cine militante plantean problemáticas y aportan interesantes reflexiones acerca de lo que estos grupos pensaban sobre la articulación entre cine y política; *“Según Mariano Mestman, en el caso de Cine de la Base, la opción de “Los traidores” por la ficción y una estructura narrativa de inspiración*

---

<sup>19</sup>Russo, Pablo M. y de la Puente, Maximiliano Ignacio. *“El resurgimiento del cine militante argentino”*. Universidad de Buenos Aires (Argentina)

<sup>20</sup>De la Puente, Maximiliano Ignacio. *“Cine militante 1, estética y política en el cine militante argentino actual”* (artículo) <http://www.lafuga.cl/cine-militante-i/13>

<sup>21</sup> Op. cit 20

*clásica, se justificaba porque los integrantes del grupo percibían cierto límite en el documental (contra)informativo para interpelar a un público popular habituado al consumo del cine de ficción y priorizaban, entonces, un modelo narrativo eficaz para atraer a ese público; restando importancia a consideraciones sobre la necesaria identidad entre nuevos contenidos y nuevos lenguajes que permitiese romper los límites de expresión impuestos por el modelo narrativo clásico, fuertemente denunciado en esos años en su versión genérica hollywoodense”* Lo planteado por De la Puente a través de Mestman resulta visionario en cuanto al mensaje, si lo que se busca es una mayor difusión del concepto político, la forma de narrarlo tiene que ser lo más *“amigable”* para la masa crítica que consume la cultura a través del cine.

Por otro lado, el grupo de Cine Liberación *“le otorgaba un espacio importante al problema del lenguaje, en la medida en que, para los cineastas de este grupo, la revolución debía estar tanto en el contenido como en la forma”* (...) en *“La Hora de los hornos”*, se impone la idea de revelar el artificio de la puesta en escena”<sup>22</sup>. De esta manera, ellos buscaban dejar al descubierto los efectos manipuladores de las ilusiones que brindaba la puesta en escena clásica, ejemplificada en las películas de Hollywood.

No obstante, para De la Puente son interrogantes sin resolver *“en tanto todo cine político necesariamente adquiere sentido en función de su contacto con las masas, y por lo tanto de su posible eficacia política en el “mensaje” que logra transmitir a la mayor cantidad posible de público”*<sup>23</sup>.

Asimismo y, como establece el profesor e investigador de cine, Javier Campo en su libro *“Cine Documental Argentino: entre el arte; la cultura y la política”*<sup>24</sup>, el cine documental argentino, que nace con *“Tiri Dié”* de Fernando Birri (1958/1960), tiene su naturaleza intrínseca en la política, la cual se delimita como la vertiente temática que caracteriza por completo a este género. Así, el cine documental constituye un

---

<sup>22</sup> Op. cit 20

<sup>23</sup> De la Puente, Maximiliano Ignacio. *“Cine militante 1, estética y política en el cine militante argentino actual”*. (artículo) <http://www.lafuga.cl/cine-militante-i/13>

<sup>24</sup> Ediciones Imago Mundi. 2012

elemento comunicacional fundamental, cuya estructura es imposible desvincularla con los cambios, las características y la cultura inherentes a la sociedad. *“El cine documental argentino nos habla de nuestra sociedad, de nosotros mismos. Nos propone reflexionar sobre procesos políticos colectivos (films históricos) o individuales (films subjetivos o en primera persona), obras de arte, costumbres culturales cercanas o lejanas, personajes relevantes para nuestra historia (como lo es Eva Perón, materializado en la “Evita” de Mignona) o condiciones sociales críticas (como lo muestra “DNI” a lo largo del film)”*, reconoce Campo<sup>25</sup>.

Con el metraje de archivo incorporado a la película se exhibe cómo era el cine tiempo atrás, de qué manera la técnica empleada de acuerdo a las condiciones tecnológicas de la época, eran utilizados por los directores pioneros.

El sociólogo Mario Margulis cita al realizador cinematográfico Michael Chanan al mencionar que todo film es documento de sí mismo y está inevitablemente inscrito en sus propias condiciones y circunstancias de producción. Es por ello que el metraje histórico a veces nos dice más sobre el pasado del cine y su respectiva forma de ver, que sobre los eventos que representa.<sup>26</sup>

Es así que el lenguaje audiovisual, a través del cine documental, conforma un modo de comunicación a partir de la representación social. La representación de la realidad, de la sociedad contemporánea en los ochenta post dictadura, y de la mirada desde dónde se desarrollan y se juzgan los personajes, las instituciones y los acontecimientos que construyeron nuestra historia como nación y que fueron partícipes, mediante la ficción o el archivo, de los documentales que forman parte de nuestro análisis.

Tal como lo explican Alejandra Cebrelli y Víctor Arancibia en *“Representaciones sociales: modos de mirar y de hacer”*, *“Las imágenes fílmicas visibilizan los procesos*

---

<sup>25</sup> Campo, Javier. Introducción *“Cine Documental Argentino: entre el arte, la cultura y la política”*. 2012.

<sup>26</sup> Margullis, Paola. *“El montaje de la transición argentina. Un análisis de los Films La República perdida, La República perdida II y Evita, quien quiera oír que oiga”*. Artículo UBA (Universidad de Buenos Aires).

*de conformación y/o reproducción de los imaginarios y de las prácticas, lo cual permite a los espectadores centrar la mirada sobre procesos y prácticas que están naturalizados y, por lo mismo, pasan desapercibidos en las interacciones cotidianas. En este sentido, la producción cinematográfica se transforma en un archivo de una determinada formación histórica-discursiva y social ya que registra las modalidades de producción, las interacciones sociales y lingüísticas así como los mecanismos por medio de los cuales una sociedad conserva su memoria cultural”<sup>27</sup>.*

Por la misma senda transita Bill Nichols, aunque complejiza aún más la definición de documental con una compilación de distintos teóricos de la materia, partiendo de los puntos de vista del realizador, del texto y del espectador.

Desde el punto de vista del realizador se destaca la diferenciación con la ficción y el menor control sobre los hechos que tiene un director de documentales. Nichols expresa que *“lo que el documentalista no puede controlar plenamente es su tema básico: la historia.”<sup>28</sup>* Dentro de la historia cinematográfica se encuentra el *“Cinema verité”* como una síntesis de este punto de vista, donde a menudo diferenciamos una película documental de una de ficción según el grado de control que se ejerce durante la producción, donde el director de documentales controla sólo ciertas variables de la preparación, como el rodaje y el montaje; *“algunas variables (por ejemplo el guión y la investigación) se pueden omitir, mientras que otras (decorados, iluminación, comportamiento de los “personajes”) están presentes, pero a menudo sin ningún control”<sup>29</sup>*

Desde el texto, el autor hace foco en las películas incluidas en este género que compartirían ciertas características. Diversas normas, códigos y convenciones presentan una eminencia que no se observa en otros géneros. Cada película establece normas o estructuras internas propias, pero estas estructuras suelen

---

<sup>27</sup> Cebrelli, Alejandra y Arancibia, Víctor. *“Representaciones sociales: modos de mirar y de hacer”*. 1era edición – Salta: Consejo de Investigación de la Universidad Nacional de Salta. 2005.

<sup>28</sup> Nichols, Bill. *“La representación de la realidad. Cuestiones y Conceptos sobre el Documental”*. 1991.

<sup>29</sup> Op. Cit.28

compartir rasgos comunes con el sistema textual o el patrón de organización de otros documentales.

Nichols advierte que *“una estructura paradigmática para el documental implicaría la exposición de una cuestión o problema, la presentación de los antecedentes del problema, seguida por un examen de su ámbito o complejidad actual, incluyendo a menudo más de una perspectiva o punto de vista. Esto llevaría a una sección de clausura en la que se introduce una solución o una vía hacia una solución.”*<sup>30</sup>

En relación al espectador, Nichols pone en foco la ideología del que observa el film documental. A través de la naturaleza del mundo, cuyo recorte compone la formación ideológica del espectador, destaca que *“las capacidades del procedimiento de visionado, como las costumbres y el inconsciente freudiano en general, nos orientan hacia el mundo, o hacia un texto, de modos específicos que están abiertos al cambio pero son también considerablemente capaces de hacer frente a reveses y refutaciones(...)Estos procedimientos son una forma de conocimiento metódico derivado de un proceso activo de deducción basado en el conocimiento previo y en el propio texto.”*<sup>31</sup>

En síntesis, para el análisis de ambos films hacemos foco en la relación entre cine y política, en las formas de hacer cine político, en el peso del testimonio como elemento vital de esta forma de cine, teniendo en cuenta el punto de partida de los colectivos fílmicos de los `60 y `70, y siguiendo en la búsqueda de desarrollar teoría en cuanto a la manera de visibilizar a lo “nacional y popular” en referencia al peronismo y otros movimientos sociales.

---

<sup>30</sup> Op. Cit.28

<sup>31</sup> Op. cit.28

## Nacional y popular: patria y pueblo

La realidad está determinada por infinitas representaciones. Es así que la realidad no se constituye como un todo absoluto, sino que es una construcción social de carácter subjetivo y delimitado por pautas sociales que son naturalizadas e institucionalizadas y que construyen nuestra identidad social.

Nuestro trabajo será encarado a partir de lo que Juan José Hernández Arregui establece: *“toda historia del pasado se escribe en función de los intereses del presente. Comprender el pasado es tomar conciencia del porvenir”*<sup>32</sup>. De esta forma, la historia constituye los cimientos del presente. Características que no son fruto de las prácticas culturales propias de la actualidad en que se grabó la película, sino que son la herencia de una historia argentina –que, según Brunati, inició en 1806 con las invasiones inglesas- trazada en su gran mayoría por conflictos políticos, económicos, sociales y culturales: luchas internas –unitarios y federales-, supremacía dominante de las potencias, como Gran Bretaña y Estados Unidos, que fueron condicionadas y celebradas por los gobiernos liberales que comandaron, bajo dictaduras y fraudes electorales, la mayor parte de la historia argentina.

Hernández Arregui enarbola conceptos que enlazan a lo nacional y lo popular, desde lo simbólico a la tradición de masas: *“El pensamiento nacional es el reflejo de esa actividad política de las masas, de esa agitación viva del país subterráneo y el pueblo lo crea, o mejor, lo estimula. A su vez, ese ideario nacional les es devuelto a las masas políticas, en tanto nacionalismo revolucionario, por los grupos intelectuales nacionales que han sistematizado, o tienden a ello, tales exigencias colectivas dándoles forma de programa político. De ahí la rapidez con que la cultura institucionalizada se agrieta al chocar con la reacción anticolonialista de las masas y el pensamiento nacional que la acompaña. Las masas fundan el pensamiento nacionalista que, a su vez, se convierte en teoría y práctica de la Revolución*

---

<sup>32</sup> Hernández Arregui, Juan José. *“La Formación de la conciencia nacional”*. Ed. Peña Lillo, Buenos Aires, 2005.

Nacional”<sup>33</sup>. Consideramos estos conceptos para analizar la representación de pueblo que existe en las películas.

En relación a los parámetros establecidos por Arregui que tomamos como cimiento teórico para el análisis de nuestra tesis, también consideramos los conceptos de Aritz Recalde que establece que *“el Pensamiento Nacional aborda, desde diferentes perspectivas y ámbitos de acción, el debate sobre la nación cuya condición intrínseca implica problematizar y poner en cuestión, cuál es el camino más adecuado para alcanzar el desarrollo del país en el contexto de la división internacional del trabajo mundial”*<sup>34</sup>.

Bajo este lineamiento teórico, retomamos los conceptos elaborados de Alcira Argumedo, entendiéndolo que *“la articulación de un conjunto de categorías y valores constitutivos (...) conforman la trama lógico-conceptual básica y establecen los fundamentos de una determinada corriente de pensamiento(...)Las diversas matrices contienen definiciones acerca de la naturaleza humana; de la constitución de las sociedades, su composición y formas de desarrollo; diferentes interpretaciones de la historia; elementos para la comprensión de los fenómenos del presente y modelos de organización social que marcan los ejes fundamentales de los proyectos políticos hacia el futuro”*. Asimismo, formulan planteos sobre los sujetos protagónicos del devenir histórico y social; hipótesis referidas a los comportamientos políticos, económicos, sociales y culturales, y fundamentos para optar entre valores o intereses en conflictos. *“El punto de partida de una matriz de pensamiento estaría dado entonces por la forma como concibe a lo social”*<sup>35</sup>. Esta matriz, reconoce el Pensamiento Nacional desde las prácticas populares y las desvincula de la política de salón: los intelectuales, las conclusiones académicas. Reivindica la acción de las masas populares por sobre el planteo intelectual de la solución, formulaciones teóricas de revolución.

---

<sup>33</sup> Hernández Arregui. 2004.

<sup>34</sup> Cuaderno Nº1: *¿Qué es el pensamiento nacional?* Cuadernos de trabajo del Centro de Estudios Hernández Arregui.

<sup>35</sup> Argumedo, Alcira. *“Los silencios y las voces en América Latina”*. 1993.

En el concepto de matriz de pensamiento latinoamericano, Alcira Argumedo hace especial hincapié en la categoría de lo popular como condición *sine qua non* para el cambio en la América Latina eurocentrista: *“el punto de vista popular recupera los relatos de las alteridades excluidas por las corrientes eurocéntricas. Impone el reconocimiento del otro históricamente menospreciado, de los significados y tradiciones que alimentan la ‘visión de los vencidos’, ‘la otra cara de la conquista’.*

A lo largo de este trabajo la pregunta por lo popular será replantear no sólo cómo fue abordado teóricamente a lo largo de la historia nacional, sino de qué manera se puso en perspectiva el *“signo popular”* con respecto a la lucha de clases. Es necesario contextualizar lo popular desde la mirada de las gárgolas iluminadas del poder mediático-económico: negación, atraso como resabio de tradiciones estancadas para entender en principio cuál es el punto de roce entre dicho poder de concentración económica con el grupo social que lucha por su igualdad. Así, lo popular como cultura se abre paso a través de la oralidad, como el encuentro de nuevas subjetividades. *“La irrupción de lo masivo sumado a las nuevas tecnologías de los medios y las migraciones internas provocaron la redefinición del alcance del concepto popular: de negación a resistencia. Como una mirada del mundo, como cultura, cargado de significaciones y resignificaciones, de nuevos sentidos”*<sup>36</sup>

En tanto, Schumttemberg clarifica conceptualmente el campo entendido como *“nacional-popular”*, que tanto nos desvela. Habla *“desde los movimientos latinoamericanos, partiendo de un conjunto de experiencias, imaginarios, figuras, mitos, símbolos y relatos ligados al peronismo, al nacionalismo revolucionario, al campo de la izquierda y a miradas revisionistas de la historia”*.<sup>37</sup>

Bajo esta perspectiva teórica, buscamos analizar por separado los significantes y significados sobre lo nacional y lo popular para entender el significado del tándem *Nacional-Popular* y sus implicancias como columna vertebral de los documentales

---

36 Lobo, Claudio. *“Reflexiones en torno a los enfoques de J.M Barbero y N.G. Canclini: Hegemonía cultura y comunicación”*. UNSL, 2006.

<sup>37</sup>Schuttenberg, Mauricio. *“Los movimientos sociales ‘nacional populares’ en la etapa Kirchnerista”*. Revista Intersticios.

que elegimos descomponer. Nacional y popular como conceptos intelectualizados durante décadas (Arturo Jauretche, Raúl Scalabrini Ortiz, John William Cooke, Alcira Argumedo), hoy aplicados a la realidad y temáticamente en boga no sólo políticamente sino comercialmente (como por ejemplo, la indumentaria textil NYC – siglas de Nacional y Popular- y los locales de comida rápida *Nac&Pop* -nacidas como alternativa de raigambre popular de la multinacional *McDonald's*), entre otras propuestas.

En definitiva, el trabajo se enfoca en los conceptos sobre la matriz latinoamericana de pensamiento que se pueden identificar con las representaciones de lo nacional y lo popular en los documentales que analizamos. *“Las matrices de pensamiento son formas de reelaboración y sistematización conceptual de determinados modos de percibir el mundo, de idearios y aspiraciones que tienen raigambre en procesos históricos y experiencias políticas de amplios contingentes de población y se alimentan de sustratos culturales que exceden los marcos estrictamente científicos o intelectuales”*, manifiesta Argumedo.<sup>38</sup>

Para encontrar respuestas más concretas al momento de examinar los datos, y a la hora de conjeturar conclusiones respecto a lo desarrollado en esta tesis, trabajamos varios métodos y técnicas, determinados principalmente por el análisis técnico, la tipificación de los documentales y la entrevista. Los resultados fueron puestos en diálogo, posteriormente, con las categorías desarrolladas dentro de este apartado (sujetos sociales, idea de Historia, significaciones culturales, valor de lo nacional, definición de lo popular).

### **Investigación cualitativa por categorías**

Nuestra investigación se enmarca dentro de la investigación cualitativa que se entiende como *“una categoría de diseños de investigación que extraen descripciones a partir de observaciones que adoptan la forma de entrevistas, narraciones, notas de campo, grabaciones, transcripciones de audio y vídeo cassetes (sic), registros escritos*

---

<sup>38</sup>Argumedo, Alcira. *“Los silencios y las voces en América Latina”*. 1993.

*de todo tipo, fotografía o películas y artefactos*”<sup>39</sup>. No estudia la realidad como factor objetivo sino que se focaliza en el estudio de las construcciones que existen en función de ella, es decir en cómo se construye esa realidad.

La investigación cualitativa admite diferentes tipos: la fenomenológica, la etnográfica, la teoría fundamentada, la etnometodología, la investigación-acción y el método biográfico. Para nuestro proyecto utilizaremos la investigación cualitativa de tipo etnográfico ya que focaliza en el modo de vida la de sociedad, sus prácticas, sus convenciones y la conformación a partir de sus pautas culturales. *“Cuando nos referimos a la etnografía, la entendemos como el método de investigación por el que se aprende el modo de vida de una unidad social concreta. A través de la etnografía se persigue la descripción o reconstrucción analítica de carácter interpretativo de la cultura, formas de vida y estructura social del grupo investigado”* según Pérez Serrano<sup>40</sup>

El análisis por categorías es la arista teórico-cualitativa más relevante para el desarrollo del trabajo. El mismo parte de la descomposición técnica de los films, ya que nos proporcionó un panorama más específico y pormenorizado que permitió un resultado acorde a nuestras expectativas.

Estas categorías, que entendemos como instrumentos para entender la dinámica de las sociedades y sus formas de expresión, son de suma importancia, pues nos dio una idea cabal de las representaciones sociales de lo nacional y popular en el cine documental argentino. Para la socióloga española Zaira Rodríguez, en la investigación social es importante segmentar el todo en categorías representantes de lo social debido a que *“las categorías sirven de instrumentos teórico-metodológicos de la actividad científica y práctica del sujeto social, y (...) también actúan en calidad de esquemas para la interpretación y orientación de los resultados de la actividad humana. De este modo, la estructura categorial del pensamiento teórico de una*

---

<sup>39</sup> Pérez Serrano, Gloria. *“Investigación cualitativa. Retos e Interrogantes. II Técnicas y análisis de datos”*. Editorial: La Muralla S.A. 2002

<sup>40</sup> Pérez Serrano, Gloria. *“Investigación cualitativa. Retos e Interrogantes. II Técnicas y análisis de datos”*. Editorial: La Muralla S.A. 2002.

*época histórica conforma la armazón lógica a partir de la cual se puede dirigir y fundamentar la actividad práctico social”.* <sup>41</sup>

El fundamento del porqué utilizar categorías para generar un análisis descriptivo y orgánico tiene como fin responder la pregunta de esta tesis sobre la construcción de las representaciones de lo nacional y lo popular. Entendemos que este tipo de trabajos dentro del cine se deben realizar como tarea de relojero: de una sola pieza sabemos que al abrirlo vamos a encontrarnos con cientos de pequeñas partes que hacen que el reloj funcione y tenga estructura, pero no sabemos cómo es su funcionamiento, y para ello, vamos a “desarmar” la película para ver su estructura comunicativa, superando la superficial mirada técnica referidos simplemente a los movimientos de cámara, la iluminación o el sonido ambiente, por ejemplo.

#### *- Sujetos sociales*

Desde la mirada de los teóricos, los sujetos sociales pueden ser vistos y estereotipados de distintos modos. No obstante creemos que todos confluyen en la puja por una identidad que se nuclea en un grupo de personas que, a su vez, tienen un objetivo en común.

Para Marx, un sujeto social bien identificable como la clase obrera, que como todo sujeto social está caracterizado por una constante y permanente pugna con el poder, conforma una clase agrupada en pos de una misma finalidad: dejar de estar enajenada. La idea fue buscar tanto en “*Evita*” como en “*DNI*”, las tensiones sociales que constituyeron acontecimientos muy importantes en la historia e identificar de qué manera se exponen esas fricciones entre clases sociales, la prole y los dueños del país.

Argumedo explica que un sujeto social son “*fuerzas sociales actuantes a partir de experiencias, identidades y aspiraciones*”. Dichos sujetos están lejos de ser simples

---

<sup>41</sup> Rauber, Isabel. “*Tiempos de herejías, Instituto de Estudios y Formación de la CTA*”. Buenos Aires, 2000.

categorías censales, sino complejos entramados de las sociedades tensionadas por las diferencias de clase, ideológica, política y económica.

Cuando se indaga en la construcción de los sujetos sociales que aparecen en ambos films analizados, lo que se requiere es distinguir si emergen construcciones arquetípicas (individuales o grupales) que tengan una característica identitaria propia y que, a su vez, remitan a ciertos valores constitutivos.

### - *Idea de Historia*

Desde la categoría analítica de idea de Historia buscamos desde qué lugar de la Historia se enfocó a las películas elegidas, dentro de qué período y qué parte de la historia abarcaron para concebirla, ya que su resultado es indispensable en el guión final.

Kant explica que la historia es la que se encarga de narrar las manifestaciones del hombre, aunque no nos permita conocer las causas de los mismos. Así la historia puede ver de forma más amplia las acciones humanas en su conjunto, y contempla el juego de la libertad humana en grande.

La elección de materiales de archivos audiovisuales son de por sí un recorte subjetivo por parte del director, y es enriquecedor para la historia contada del film entender porqué un director elige seleccionar los bombardeos acontecidos en el '55 en Plaza de Mayo u otra mirada más antagónica como las tapas del Diario Clarín, que por esos meses coronaban al General Leonardi como presidente, mediante una volanta alusiva al Golpe de Estado: "*Vuelve la tranquilidad al país*"<sup>42</sup>.

---

<sup>42</sup> Imagen documentada en Flickr <http://www.flickr.com/photos/argentinaar/7993964945/>

### - *Significaciones culturales*

Amparados en que la creación de significados culturales responden a un proceso social continuo, el objetivo de esta categoría es reconocer los elementos constitutivos de un cuerpo socio-cultural que demarque la identidad colectiva de los distintos actores sociales mostrados en los films.

El reconocido sociólogo Gilberto Giménez, a través de las antropólogas Claudia Strauss y Naomí Quin (2001), explica a la cultura y su significación en el entramado social identitario: *“un significado cultural es la interpretación típica, recurrente y ampliamente compartida de algún tipo de objeto o evento, evocada en cierto número de personas como resultado de experiencias de vida similares”*.

Pero el foco más intenso lo apuntamos en identificar la mundialización cultural que surge desde la comunicación, además, poder analizar la especificidad de las culturas significadas en sus costumbres, y si la manera de mostrar del realizador figura una mirada positiva o negativa de las representaciones culturales de los pueblos. También, si el impulso de fondo de este planteamiento está en la afirmación de una observación-representación de las culturas, dejando de lado cuestiones epistemológicas –teorías del conocimiento- y analizándolo desde la comunicación del cine.

Otro foco constituye en notar las características que atañen a la categoría identitaria de las distintas clases sociales del país a lo largo de su historia, partiendo de una visión simplificada de las dos piezas fílmicas seleccionadas, correspondientes, intencionalmente, a la industria nacional.

### - *Valor de lo nacional*

A partir de esta categoría, observamos cómo se construye simbólicamente la idea de lo nacional tanto en *“DNI, la otra historia”* como en *“Evita, quien quiera oír que*

*oiga*". Partimos del concepto de lo nacional como elemento incorporador de un sujeto en sociedad y, por extensión, sus elementos socializadores como la política y las festividades. Cuando hablamos de nacional, nos es muy importante hacer una salvedad: no hablamos de fronteras físicas donde, según nuestra perspectiva teórica, se interpreta la existencia de la "otredad" que conforma lo "NO" nacional.

Para el historiador Reinaldo Rojas, que cita al también historiador Eric Hobsbawm, la denominada *"cuestión nacional, se sitúa en un punto de intersección entre la política, la tecnología y la transformación. Por ello, para abordar su estudio como fenómeno histórico hay que confrontar su construcción, esencialmente desde arriba, por su comprensión desde abajo, es decir, a partir de hipótesis, esperanzas, necesidades, nostalgias e intereses (...) de las gentes ordinarias"*.<sup>43</sup> Esta categoría cumple una función integral dentro de este tipo de análisis, ya que incorpora de todas ellas matices que logran realizar la imagen de lo nacional. La cultura como memoria de los pueblos, la historia como el relato de los pueblos, lo popular como masa homogénea que hace al sujeto social dentro del Estado-Nación.

#### *La nación y sus transformaciones:*

Cuando hablamos de nación, hablamos de un sistema de convenciones netamente sociales, compuesto por las costumbres culturales, el idioma, la historia y, generalmente, la religión, entre otras características, que son aprehendidas por un mismo grupo de personas. Este grupo de personas naturaliza estas características y las toma como propias, reconocen esa nación como su grupo de pertenencia y comparte la misma memoria colectiva; así, cada uno de ellos, se transforma en un "Ser nacional": un ciudadano que abandona su categoría de "individuo" para ser un **Ser nacional**, un compañero, un sujeto que convive con otros sujetos, compartiendo la misma historia, la misma lengua, las mismas costumbres sociales y las mismas convicciones.

---

<sup>43</sup> Rojas, Reinaldo. *"Nación y Nacionalismo en el debate teórico e historiográfico de finales del siglo XX"* Ponencia, 2001.

La nación no se limita a las fronteras físicas de los países, sino que en algunos casos las excede. Las características intrínsecas de la nación son sociales/culturales, más no geográficas. Residen en la memoria y el vivir cotidiano de sus miembros, quienes ayudan a perpetuarla en el tiempo.

Según Habermas, la nación *“tiene el sentido de una comunidad política conformada a partir de una procedencia común, al menos, a partir de una lengua, una cultura, una historia común”*<sup>44</sup>. De esta forma contrapone el concepto de “natio” al de “civitas”, pues la nación, si bien posee relaciones de vecindad, costumbres y tradiciones comunes, todavía no están integradas políticamente en el marco de una forma de organización estatal.

Dentro de este marco, es donde surgen los Estado-Nación, es decir: un grupo de personas que viven dentro de un sistema de convenciones y pautas culturales en común (idioma, religión, tradiciones, memoria colectiva) y que, a partir de la época moderna, se estructura dentro de un marco político-estatal, donde todas las características de la nación, están enmarcadas dentro de un Estado, entendiendo al Estado como una construcción que los propios miembros de la nación elaboran.

En este sentido, escapamos de las conceptualizaciones que rondan al término “Estado” para detenernos en las características propias de la nación como categoría, ya que si bien reconocemos al Estado como una institución que sirve para la organización política de la sociedad nacional, entendemos a la nación como un sistema de construcción cultural que excede los límites estatales, un claro ejemplo es *“La Patria Grande”*, conjunto de países latinoamericanos en convivencia para englobar la región y establecer los mismos parámetros identitarios, en relación a la cultura, la política y la economía (siempre dentro de los rangos generales, teniendo en cuenta que cada país cuenta con sus propias costumbres, a raíz del lugar donde viven y sus historias autóctonas).

No obstante, bajo el concepto de nación, los individuos, ahora seres nacionales, forman parte de un grupo de pertenencia llamado pueblo y construyen su soberanía. Pero ¿en qué momento empezó a transformarse la nación? La nación sufrió

---

<sup>44</sup> Habermas, Jürgen. *“La inclusión del otro”*. Ed. Paidós, Barcelona, España, 1999.

transformaciones debido a los cambios políticos, económicos y sociales que suscitaron a raíz del pasaje de la época medieval a la época moderna: el capitalismo y las nuevas formas de producción cambiaron las características propias de las sociedades medievales, para convertirlas en sociedades modernas, las cuales fueron administrándose en Estados-Nación. Bajo esta consigna, el pensador John Thompson reconoce que *“el Estado moderno tal y como lo conocemos en la actualidad es el Estado-Nación o el Estado nacional, un grupo de instituciones cuya forma distintiva surgió gradualmente a partir de un largo proceso de formación del Estado”*<sup>45</sup>.

De esta forma, las sociedades feudales, que regían su autoridad por sobre todo el campesinado sin restricción de fronteras sino de jerarquías sociales, fueron liquidados a partir de la Revolución Industrial, del cada vez creciente capitalismo y de la necesidad, siempre determinada por la producción y el comercio, de determinar la nación en Estados-Nación para el consecutivo desarrollo, ampliación y extensión de la industria. Posteriormente, el mercado fue delimitando fronteras entre estos Estado-Nación, que fueron naturalizadas y profundizadas por los diferentes pueblos, que aprehendieron sus usos y costumbres desarrollando su propia nación.

#### *- Definición de lo popular*

La búsqueda de lo popular tiene que ver con la búsqueda dentro del film de todo lo que represente a lo folklórico, lo aglutinante para un pueblo diezmado por una realidad económica o política. El elemento popular puede ser un punto positivo como la cultura que acerca y afianza las bases del pueblo, o desde una mirada negativa, todos alienados en la tecnología porque la realidad que se vive es muy dura como para generar lazos en el tejido social, por ejemplo.

Para el filósofo Juan Martín Barbero, el cine en la vida cultural de un pueblo es determinante para fijar las costumbres socio-culturales. *“El cine media, vital y*

---

<sup>45</sup> Thompson, John B. *“Los media y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación”* Ed Paidós, 1998.

*socialmente, en la constitución de esa nueva experiencia cultural, que es la popular urbana: él va a ser su primer lenguaje”.*

En línea con el pensamiento de Barbero, los hombres generan un encuentro – cuya génesis es el *Ser ciudadano-*, y al permitir al pueblo encontrarse, lo nacionaliza, no otorgando nacionalidad, sino otorgando el modo de resentirla, fijarla, profundizarla. Este sentido de lo nacional, bajo una perspectiva que refiere a la realidad, adquiere valor, sobre todo desde el aluvión de cine extranjero, el de la Industria cinematográfica hollywoodense, que actualmente acapara la mayoría de las carteleras de las salas de cine a nivel mundial.

Las características de esta matriz de pensamiento, razonado desde lo popular se determina a partir *“de las experiencias vitales y de las experiencias culturales de un sujeto social heterogéneo, que encuentra sus puntos de unidad en una historia común de resistencias y desgarramientos, de sueños de dignidad y autonomía. Historia integrada por innumerables identidades y saberes, que ha ido generando lineamientos compartidos; una matriz de pensamiento cuyos rasgos esenciales asumen lo que Arturo Jauretche llamará una posición nacional, que es también latinoamericana.”*<sup>46</sup>

El compost de esta definición de popular se erige en el sujeto social heterogéneo de Argumedo que se expresa y se ve en el encuentro entre éstos, que genera al ciudadano concebido por los conceptos de Barbero, que se ve reflejado en su cultura y su cultura es reflejo de él.

Desde la concepción folklórica de todo lo popular, como una forma de patrimonio intangible, principalmente apoyado sobre las tradiciones y su oralidad, para Prat Ferrer el folklore es “el conjunto de elementos, actos y procesos culturales expresivos que se transmiten en variantes en los grupos humanos, según las reglas

---

<sup>46</sup>Argumedo, Alcira. *“Los silencios y las voces en América Latina”*. 1993.

de creación, transformación y transmisión propias de la comunidad a la que pertenecen, y que forman parte de su identidad y patrimonio.”<sup>47</sup>

## Entrevista

El objeto de la entrevista es poder establecer un vínculo entre el director y su causa. En este caso las entrevistas a Luis Brunati, director de “DNI”, nos sirvió para profundizar los conceptos teóricos que dieron sustento a nuestra investigación y que articulan las teorías que sostienen nuestros argumentos y las surgidas del análisis de los films.

Existen muchos conceptos acerca del lo que es la entrevista y de los diferentes tipos que la componen. Bajo estas condiciones, nosotros tendremos como paradigma conceptual, los términos utilizados por Juan Manuel Cantavella<sup>48</sup> que determina que *“(…) la entrevista es el resultado de una relación dialéctica entre entrevistado y entrevistador, que genera nuevas respuestas e interrogantes a propósito de algo, es decir, que genera conocimiento”*. De esta manera, *“lo que se presenta, en definitiva, es que el entrevistado exprese lo mejor de sí mismo, en el transcurso de la conversación, incitado por las preguntas y obligado a reflexionar a partir de éstas”*.

Dentro de la entrevista distinguimos varios tipos (en profundidad, relación entrevistado-entrevistador, Focus Group, cuestionario, grupo de discusión, entre otros, siempre dependiendo del autor, ya que hay diferentes tipificaciones de entrevista, conforme a la cantidad de autores que hablen en ella). Nosotros elegiremos la técnica de entrevista en profundidad: *“El desarrollo de la entrevista en profundidad se apoya en la idea de que el entrevistado o informante es un ser humano, no un organismo que responde a un estímulo externo: es una persona que da sentido y significado a la realidad. Desde esta perspectiva la entrevista se concibe como una interacción social entre personas a la que va a generarse una comunicación*

---

<sup>47</sup> Prat Ferrer, Juan José. “Sobre el concepto del Folklore”. Universidad SEK, 2006.

<sup>48</sup> Cantavella, Juan Manuel. “De la entrevista periodística. Cap 1: Qué se entiende por entrevista”. Ed. Ariel Comunicación. 1996.

*de significados: una persona va a intentar explicar su particular visión de un problema, la otra va a tratar de comprender o de interpretar esa explicación”.*<sup>49</sup>

Finalmente, y para alcanzar un objetivo donde prevalezca la calidad de la información antes que la cantidad de entrevistas, trabajaremos a partir de la saturación metodológica. Es decir, que utilizaremos esta técnica en la medida en que nos proporcione información nueva e enriquecedora para nuestra tesis de grado. Una vez que las entrevistas saturen esa intencionalidad, para pasar a conformar un caudal de entrevistas que brillen más por su cantidad que por la información contribuyente, dejaremos de realizarlas para continuar nuestro proyecto desde otros métodos y técnicas.

En pos de materializar nuestras intenciones, realizaremos una entrevista exhaustiva al director del documental *“DNI, la otra historia”*, Luis Brunati. En este aspecto, también consideraremos los conceptos manifestados por Orozco Gómez cuando refiere al tipo de entrevista cualitativa semi estructurada semi rígida que son *“temas y subtemas con preguntas amplias (no específicas), que permiten que el entrevistado pueda semiconectarse libremente con el subtema abordado”*<sup>50</sup> para así abarcar los temas que se creen convenientes para aportar a la investigación, dando un contribución valiosa a las demás técnicas de investigación elegidas, para lograr un efectiva profundización del trabajo de grado.

De este modo, apostamos a esta metodología como base para el análisis del género documental y como herramienta útil para abordar distintos objetivos propuestos en este trabajo de investigación comunicacional.

---

<sup>49</sup> Pérez Serrano, Gloria. *“Investigación cualitativa. Retos e Interrogantes. II Técnicas y análisis de datos”*. Editorial: La Muralla S.A. 2002.

<sup>50</sup> Orozco Gómez, Guillermo. *“La Investigación en Comunicación desde la Perspectiva Cualitativa”*. 1996.

## **Conceptos para el Análisis Técnico de los documentales**

## Cómo analizar un film

Para el análisis de los films en sí, utilizamos los conceptos del libro *“Cómo analizar un Film”* de Casetti y Chio. Los autores permiten visualizar al cine documental como una forma concreta de comunicación. *“Un análisis bien conducido deberá representar un momento de descomposición que no resulte casual o autorreferente, sino ya en sintonía con el relieve que se quiera dar a ciertos elementos y, consiguientemente, un momento de recomposición que se apoye en un modelo en el fondo ya presente desde el principio, con el fin de guiar la selección y el ordenamiento”* manifiestan los autores.<sup>51</sup>

En definitiva abordamos los dos tipos de descomposición de las escenas seleccionadas de los largometrajes: la descomposición de la linealidad o segmentación y la descomposición del espesor o estratificación, con el sólo objetivo de encontrar la forma más efectiva de descomponer las escenas, y así lograr la recomposición de las mismas con sus cuatro pasos: la enumeración, el ordenamiento, el reagrupamiento y la modelización.

Para el desarrollo del análisis ahondamos en los cinco tipos de significantes: imágenes, signos, escritos, voces, ruidos y música, o *“cinco materias de la expresión”*<sup>52</sup>

Para concluir en uno de los objetivos específicos de la tesis, las secuencias o los encuadres de nuestros referentes empíricos son abordados desde el punto de vista de la narración y la comunicación, para poder identificar las herramientas utilizadas en el recorrido de los documentales elegidos.

---

<sup>51</sup> Casetti, Franceso y Di Chio, Federico. *“Cómo Analizar un Film”*. 1991.

<sup>52</sup> Op. Cit.51

Si bien el enfoque del libro citado es de carácter técnico, al descomponer algunas escenas se permitió elaborar un enfoque técnico cualitativo, siempre apuntando a la hipótesis planteada en el plan.

## **Tipificación de los documentales**

Para abordar esta compleja cuestión de establecer una herramienta que nos ayude en las clasificaciones correctas de las películas elegidas, pusimos en diálogo los modos de representación determinados por Bill Nichols<sup>53</sup>. Considerando sus manifestaciones y reconociendo la falta de elementos metodológicos alineados a una misma idea universal, partimos de su descripción de las modalidades propuestas en *“La representación de la realidad. Cuestiones y Conceptos sobre el Documental”* (1991), texto mediante el cual obtuvimos la información complementaria para la investigación.

En el texto se enumeran cuatro modalidades representantes del género documental, mediante las prácticas cinematográficas de los realizadores o, según el autor, los enfoques característicos de la representación de la realidad: *“expositiva (comentarios clásicos de «voz de Dios», por ejemplo); de observación (que minimiza la presencia del realizador); interactiva (en el que el director y los actores sociales reconocen la presencia del otro abiertamente en la conversación, las acciones participativas o las entrevistas); y reflexiva (en la que el realizador dirige la atención del espectador hacia la forma de la obra). Se bosquejan algunas de las implicaciones filosóficas, sociales y estéticas de cada una de estas modalidades.”*<sup>54</sup>

Partimos de esta clasificación documental para saber desde dónde nos habla Nichols cuando nos manifiesta sobre el texto del film, desde cual, las cuatro modalidades de representación son entendidas como patrones organizativos dominantes en torno a los que se estructuran la mayoría de los textos fílmicos: *“cada modalidad ha tenido un período de predominio en regiones o países determinados,*

---

<sup>53</sup> Nichols, Bill. *“La representación de la realidad. Cuestiones y Conceptos sobre el Documental”*. 1991.

<sup>54</sup> Op. Cit.53

*pero las modalidades también tienden a combinarse y alterarse dentro de películas determinadas.”<sup>55</sup>*

Luego, a través de la axiografía, también propuesta por Nichols, examinamos el modo en que cada una de estas modalidades de representación establece una serie diferente de retos y limitaciones éticas, entre otras cosas, por trabajar con “*personas*” en lugar de actores de ficción.

El aporte de Nichols en cuanto al análisis desde los enfoques propuestos, elevó la calidad investigativa de nuestro proyecto, ya que buscamos traspasar las generalidades de la narrativa, moralizante y utilizada para la “*bajada de línea*”, y el realismo, con un discurso nacido del “*cinéma vérité*” o cine de realidad, donde se representa a la realidad palpable y a la identificación de lo social, vertido en el cine.

---

<sup>55</sup> Op. Cit.53

## **Recursos, categorías y representaciones de los films**

## “DNI, la otra historia”

- *Categorías, un modo de contar un film.*

Las películas, sean de corte ideológico, documental, grandes producciones con presupuestos importantes, de ciencia ficción o simples cortos amateurs, buscan un objetivo: la visibilización de “algo”.

Apenas iniciado el largometraje “DNI” se puede comenzar a visualizar la intencionalidad del film. Para graficar esta construcción audiovisual, los recursos utilizados en la introducción fílmica fueron los Inserts de un tren en plano subjetivo cruzando una villa, las tomas –determinados por grandes planos generales descriptivos- de la Ciudad de Buenos Aires colmada de personas, y determinadas manifestaciones callejeras o marchas de protesta. Todas estas herramientas cinematográficas compuestas por los Inserts, marcan la idea en relación a qué **sujeto social** se focalizó el director en el documental cinematográfico.



**DNI.** Insert. Tren avanzado entre las casas humildes de un asentamiento. La secuencia es realizada a través de un plano subjetivo.

El relato en *Off* que reza “*Unitarios y federales, criollos y europeos*”, termina por confirmar el mapa de antagonismos entre aquellos que tenían compromisos ideológicos con el país, y los que eran indiferentes a tales cuestiones, a los empobrecidos habitantes del interior o los “*13 ranchos*”, como antes se mencionaba de modo despectivo a las provincias que no correspondían al territorio “porteño”. En este sentido, proclamas ideológicas y/o partidarias constituyen los ejes del país que se exponen en el film.

El documental de Luis Brunati, desarrollado en tiempos de post dictadura –año 1989-, refiere al panorama de la República Argentina, incluso desde mucho antes de enarbolarse como República, visto desde los ojos del federalismo.

Para plasmar su intencionalidad ideológica, Brunati utilizó dos recursos audiovisuales determinados por 1) Una historia ficcionada. Carlos Arellana, personaje principal, es un ciudadano del Interior del país que migra a Buenos Aires junto a su familia, en busca de una mejor calidad de vida; 2) Relato de la historia argentina. El mismo es un recorte que abarca los puntos más importantes que fueron delimitando la historia de nuestro país, según el director del producto cinematográfico. Para desarrollarlo, Brunati utiliza el relato en *Off* de diferentes locutores, imágenes de archivo, Inserts gráficos y de audio, y representaciones actorales y simbólicas para apoyar el relato histórico que justifica las consecuencias sociales (como es el caso de la murga, una representación actoral cuya culminación está basada en un simbolismo intencional por parte del director, el cual analizaremos más adelante).

Ambos recursos utilizados por Brunati para el desarrollo del documental significan un complemento único, que es el resultado final del film ¿Qué entendemos como complemento único? Ninguno de los dos recursos utilizados por Brunati carece de vida propia, es decir, que ambas herramientas audiovisuales empleadas no se sostienen por sí solas ante la mirada del director: la historia de Arellana no sería nada si no fuese por las consecuencias analizables del relato histórico que presenta el film, ni éste tendría razón de ser sin lo que genera socialmente, tal es el caso del personaje de Arellana y su familia. Sería una especie de estímulo-respuesta que se retroalimentan y que

coexisten, una cosa no sería sin la otra, no tendría sentido alguno la historia de un país, territorio, planeta, sin las consecuencias que ésta genera. Es un sistema cuyas estructuras que la componen no se valdrían por sí mismas si no tuviesen relación con las demás.

Si analizamos la ficción que Brunati utilizó como recurso para desarrollar la historia del documental, encontramos escenas sumamente didácticas, como por ejemplo, en la escena donde Carlos Arellana, el albañil, interactúa con su jefe. La escena consiste en las siguientes acciones: el patrón, sujeto perteneciente a una clase media pudiente, llega con su automóvil a la construcción de la cual es dueño y en la cual Arellana trabaja como su empleado. En ese momento, Arellana le pide un adelanto monetario que él le niega, pero que logra conseguir luego de una breve insistencia.



**DNI.** Escena donde Carlos Arellana le pide un adelanto salarial a su patrón.

Asimismo, es interesante destacar la escena que también se sitúa en la misma locación -la construcción-, y conforma el apedreo a Arellana proveniente de jóvenes vandálicos, pertenecientes a la clase socioeconómicamente baja, mientras éste se

encontraba en la profundidad de un pozo que él mismo cavó como parte de una de las actividades de obrero.



**DNI.** Escena donde un grupo de jóvenes delincuentes apedrean a Carlos Arellana en su lugar de trabajo. En esta acción prevalece el PE conjunto.



**DNI.** Escena donde un grupo de jóvenes delincuentes apedrean a Carlos Arellana en su lugar de trabajo (tomado desde otro ángulo de la cámara). Destacamos esta captura donde prevalece la toma realizada en cenital.

Así también la escena donde, a duras penas, el almacenero del barrio le “fía” una garrafa a Arellana, ya que éste último no contaba con el dinero sustancial para suplir con un requerimiento como el gas.



DNI. Escena donde Carlos Arellana le pide al almacenero que le fíe una garrafa.



DNI. Escena donde el almacenero cede a fiarle una garrafa a Carlos Arellana.

Todas estas escenas anteriormente mencionadas dibujan el sujeto social que Brunati intenta hacernos llegar. Bajo estas circunstancias, nos planteamos ¿Por qué Brunati elige a un albañil, oriundo del Interior de nuestro país con deseos de ser feliz en Buenos Aires? ¿Por qué, haciendo honor a la introducción del largometraje, *“la cosa se puso fea”* en el Interior? Así la visión en relación a los Unitarios y los Federales resulta el fundamento base de la historia donde, exponiendo las características propias de cada región y los acontecimientos históricos, termina denunciando la realidad, *“la otra historia”*. Historia que más allá de haber sido acallada durante décadas, nunca dejó ser parte de nuestra identidad, de nuestro *“DNI”*.

La línea histórica que se desarrolla en *“DNI, la otra historia”* se apoya en los pilares que creemos son concluyentes para abarcar una idea cabal de lo que fue la construcción de la patria a lo largo de los 170 años de vida. Estos pilares se basan en las disputas de Buenos Aires, el histórico dueño del puerto más importante del país, y el Interior. Las batallas, como la Vuelta de Obligado, y las Invasiones Inglesas, las representaciones a través de la dramatización de los desaparecidos y torturados en la última dictadura cívico-militar, la dramatización de una casa *“reventada”* por militares de civil donde *“chupan”* (secuestrar, en el lunfardo de la dictadura) a una persona. En este sentido, la **idea de historia**, que confluye en todo el entramado que conforma el proyecto de Argentina como país, nació con una parte separatista de la otra, en el siglo XIX y, posteriormente, como nación derruida desde su pulsión democrática interrumpida consecutivamente por Golpes de Estado militares y cívico-militares en el siglo XX.

En este caso, la **idea de historia** de la película tiene un fuerte propósito revisionista a partir de su modo de reescribirla y reinterpretarla, que termina repercutiendo en la exaltación de las voces de los sectores socioeconómicos, de territorios federales, nacionales, que fueron postergados por los acontecimientos históricos que desembocaban en la prevalencia de Buenos Aires como imperio unitario. La óptica de análisis adoptada por Brunati critica a las corrientes de interpretación histórica alineadas con la historia oficial, liberal y centralista, y adopta la *Concepción Federal*

*Provinciana* como verdadera constitución argentina. En la misma se reconoce al país argentino como nación, identificando los sectores federales y unitarios como un todo, y donde el pueblo se ejecuta y se autentifica como el verdadero protagonista y como única riel para el desarrollo de una nación.

Es en la cultura es donde el director establece un vínculo directo con el espectador. Tal es el ejemplo de la murga. La aparición de las murgas a lo largo del documental se distingue como una clara interpretación del pueblo: la murga constituye un fuerte simbolismo que determina la personificación del pueblo. El pueblo como elemento caracterizador, a lo largo de toda la película, de las luchas célebres de la historia nacional desde el lugar de las clases populares.

La murga surge como un elemento identitario del Río de la Plata, que naturalmente representa la mirada del rezagado en la escala social racionalista. Si bien este recurso no se condice directamente con la mirada federal provinciana, se entiende que el pueblo es el resultante de múltiples expresiones. En el largometraje documentado, la murga atraviesa todos los períodos históricos, esto es: constituirse en portavoz de expectativas reivindicatorias de los sectores sociales más desposeídos.

Bajo esta mirada, el intelectual Gustavo Diverso establece: *“El proceso evolutivo de la murga hasta sus formas actuales de representación, se relaciona en forma directa con las características del contexto socio histórico, los textos de sus canciones y/o recitados refieren ineludiblemente a situaciones previamente conocidas por el espectador a través de otros medios.”*<sup>56</sup>

La murga en el Río de La Plata surge a raíz de un complejo proceso político económico-social y cultural producto del inmigrante y su involucramiento con las tradiciones que traían de sus tierras. De alguna manera, las tradiciones foráneas se entremezclaron y se afirmaron en lo que hoy es nuestra cultura, bien representada en la figura de la murga, a lo que Milita Alfaro denomina *“memoria colectiva (...) y que no*

---

<sup>56</sup> Diverso, Gustavo. *“Murgas: la representación del carnaval”*. 1989.

*puede destruirse porque es algo que ha impregnado la retina del rioplatense, piedra de arranque de lo que es hoy la murga.*<sup>57</sup>

Dentro de la película, otra significación cultural representativa es determinada por una de las escenas cuya acción principal se constituye en un picado de fútbol en un potrero, acompañado por el relato en *Off* de Arellana: *“El invierno pasado inauguramos un refugio con música y baile. Y vino el cura a bendecirlo, es gaucha el curita, no es como esos curas de iglesia (...) él trabaja con nosotros”*. La frase da muestra de la desvalorización de las instituciones, ya que el relato crudo de Orellana separa al *“curita”* que los representa fuera de la iglesia como Institución. Para los pobres la Fe no se encuentra en una figura institucional. Así, el director refleja la intención de subestimar la Fe de los humildes para reivindicarla en la cooperación y la unión de grupo del pueblo. Dentro de esta secuencia narrativa, reconocemos el elemento más contemporáneo que utiliza el director en relación a lo cultural y el ocio, donde se muestra a un grupo de jóvenes jugando al pool y ensimismados en los *“fichines”*. En el relato en *Off*, Arellana manifiesta: *“Los domingos es un día mas, lo único que se puede hacer es un picado al futbol o al pool. No me gusta el pool, debe ser por las máquinas o porque se toma mucho, y cuando se toma nunca falta una pelea”*, Brunati ensaya una visión de las **significaciones culturales** de manera negativa, donde un estrato social golpeado por una realidad económico-social es el depositario de la desesperanza y pone de manifiesto a la tecnología como elemento alienador de los jóvenes.

---

<sup>57</sup> Daniel E. Creche; Tesis sobre el fenómeno de la murga como instaurador del arte popular callejero.



**DNI.** La escena refiere a un domingo familiar en el barrio humilde donde vive Carlos Arellana. Allí los niños juegan un partido de fútbol en un potrero. En esta escena prevalece el PG y el movimiento de cámara en picada.



**DNI.** La escena refiere a un domingo familiar en el barrio humilde donde vive Carlos Arellana. En una casa de juegos, los niños juegan al metegol y a los "fichines".

Es así que Brunati logra en nosotros la creación de un paralelismo reflexivo donde concluimos en que el entramado de conflictos existentes desde la era colonial

comenzó a marcar a fuego las estructuras de la nación, y que los enormes conflictos que se generaron entre nativos, criollos y españoles fueron la argamasa del grupo multiétnico que somos hoy día.

La forma de llegar a darle valor al tejido que conforma lo nacional fue tan lenta como la roca que espera cientos de miles de años en que el agua y el viento la erosionen para darle forma. El documental analizado rescata el **valor histórico por lo nacional**, como reconoce la base en la problemática de la inmigración y las migraciones internas del “interior” a la ciudad, las cuales forjaron el país en distintos momentos, y en donde el pueblo deja de ser un niño maleable y de papel secundario en la historia, para ser el protagonista principal.

El director fija el lugar del pueblo en todo lo popular manifiesto, otorgándole una impronta de héroe a lo largo del documental (renegándose al estereotipo de héroe “*apuesto y decidido*” que caracterizan las imágenes de los antiguos bustos y monumentos que se distribuyen en las ciudades) y se lo manifiesta con las irrupciones de las murgas para representar dentro de la película, por ejemplo, en la escena donde la murga, vestida de celeste y blanco en clara emulación a la bandera argentina, baila al ritmo de la percusión, los gritos, los silbatos y las banderas flameando, al compás de canciones peronistas. Bajo estos parámetros, consideramos a la misma como una representación hiperbólica de **lo popular** que refleja el vaivén renacentista del pueblo democrático entre los Golpes de Estado y las democracias interrumpidas. El renacer de la nación bajo las ordenanzas del pueblo, de las masas populares.



DNI. Escena donde la murga baila al ritmo de los cánticos peronistas. En la escena prevalece el PML y PE conjunto a través del movimiento de cámara “paneo”.



DNI. PC de uno de los murgueros flameando la bandera argentina

Para Argumedo, el concepto de pueblo refiere a *“la construcción de un bloque político-social del conjunto de las clases subordinadas cuyas características son esencialmente históricas, ya que la composición en clases y fracciones sociales que han*

*ido integrando esos movimientos populares ha adquirido rasgos disimiles en los distintos países y coyunturas de la historia”<sup>58</sup>*

Si en el documental lo popular se refleja en el pueblo, el pueblo se mira en dos figuras: Hipólito Irigoyen y Juan Domingo Perón. Las imágenes de archivo de los referentes del radicalismo y el peronismo seleccionadas por el director, responden a un paralelismo que, si bien no es contemporáneo, resulta de características similares. Perón e Irigoyen como figuras políticas aclamadas por los ciudadanos que desbordan las veredas, incluso *post mortem*, determinan la intencionalidad manifiesta del director por reconocer a ambos referentes políticos como figuras salvadoras del pueblo. La voz en *Off* da cuenta de la comunión entre pueblo y líderes bajo la frase “*el pueblo llora a su líder*”.

En términos concretos, para Brunati, los gobiernos populistas como los de Juan Domingo Perón e Hipólito Yrigoyen constituyen un ideal a seguir para el progreso de una nación.

#### *- Tipificación de las representaciones en el cine: formas de buscar lo Nac&Pop*

En el desarrollo de un documental, si bien puede recorrer la trama o el guión de manera lineal, atemporal, a través de los recursos audiovisuales como los flashbacks o los flashforwards, su intención se verá modificada de acuerdo al enfoque teórico-técnico y a la apuesta estética del autor.

Nichols generó una sistema de representaciones dividido en cuatro modalidades, pero gracias a la imaginación que tenemos nosotros, los *Homo Sapiens*, es difícil que podamos hacer caber dentro de un “cubo” el tipo de documental, sin pisar aunque sea de refilón otra modalidad, y evitando dejar de lado el hecho de que los documentales tienen una naturaleza “*impura*”.

---

<sup>58</sup> Argumedo, Alcira. “Los silencios y las voces en América Latina”. 1993.

El enfoque expositivo, que parte de las locuciones omniscientes en la narrativa emulando la “voz de Dios” (en este caso son tres: dos voces masculinas, Arnaldo Colombo y Edgardo Suarez, y una voz femenina, Nora Perlé) refiere a cómo el texto “le habla” directamente al espectador, y donde las imágenes sirven de contrapunto con ilustraciones en las primeras secuencias, y más adelante, le suceden las fotografías y/o material de archivo, lo que determina una intencionalidad por parte del director para acompañar el avance de la tecnología en base a una cronología lineal que repercute en el largometraje. Así como también la voz del texto que se sostiene como “anfitrión” que lleva adelante la película, *“la retórica de la argumentación del comentarista desempeña la función de dominante textual, haciendo que el texto avance al servicio de su avance de persuasión”*, determina Nichols.<sup>59</sup>

La forma que tiene *“DNI, la otra historia”* de representar lo nacional-popular es, desde un lugar, de una moralidad incuestionable, donde la palabra *pueblo* aparece por doquier, y a su vez, es quien en definitiva protagoniza el documental audiovisual. Lo hace desde un lugar casi de mártir que resurge de la ignominia y lo refleja desde las primeras frases al inicio del film: *“DNI, análisis histórico elaborado por mujeres y hombres de distinta extracción política y un compromiso común: la causa nacional y popular”*<sup>60</sup>. Bajo este lineamiento, la perspectiva didáctica de *“DNI”* se contempla desde el lugar del realizador, con ciertas reminiscencias poéticas cuando de reafirmar figuras políticas se trata.

El documental expositivo, que tiene a *“DNI”* como referente, se erige *“sobre una sensación de implicación dramática en torno a la necesidad de una solución”*<sup>61</sup>. La dramatización del albañil Arellana, si bien el film lo menciona como una persona real, juega ese papel de personaje de ficción al cual, la misma película y los mismos espectadores le piden que le pasen cosas para ver cómo las resuelva; como en el *“suspense narrativo”* que determina que, aunque el problema sea planteado en un

---

<sup>59</sup> Nichols, Bill. *“La representación de la realidad”*. 1997.

<sup>60</sup> Extracción de *“DNI, la otra historia”*

<sup>61</sup> Nichols, Bill. *“La representación de la realidad”*. 1997.

mundo histórico, la dinámica de anticipación, postergación, estratagemas y enigmas que son la base de la narrativa ficcional mencionados por Nichols, bien se cumplen en la parte de la película en la cual actúa el albañil.

En “DNI” encontramos múltiples complicaciones analíticas, debido a su mixtura de modalidades dentro del género fílmico, y reconocemos que las representaciones se hibridan, en orden de mayor a menor, entre la modalidad expositiva, interactiva y reflexiva.

La identidad de los documentales interactivos son las imágenes de testimonio o intercambio verbal (entrevistas) y las imágenes de demostración. “DNI” utiliza el material de archivo para dar validez a la voz omnisciente y, muchas veces, la música incidental que acompaña esta mixtura de recursos fílmicos. El documental de Brunati se centra en el proceso en donde el pasado se reconstruye en el presente (mostrando los inicios de la patria hasta el final de la dictadura de 1983) desde la interpretación visual a partir del archivo. El lineamiento editorial del director se refleja en las estatuas y bustos de próceres, mostrados desde la visión binaria de un busto exagerado para un hombre que trabajó contra el pueblo, en el caso de Justo José de Urquiza y en el hombre patriota olvidado por la historia como Mariano Moreno. En este sentido, y respetando la magia de los recursos audiovisuales, Brunati utiliza las imágenes y las herramientas visuales y auditivas para transmitirnos su pensamiento, su ideología, su mensaje a transmitir.

El film también utiliza estrategias reflexivas, y lo refleja a través de la política, enfocado directamente a la conciencia del espectador. Tal es así que el director, al momento de realizar el film, enfatizó el revisionismo de las versiones oficiales de la historia argentina, donde se busca la concienciación a partir de *“una conciencia social o colectiva en vez de la peregrinación personal”*<sup>62</sup>. De esta manera “DNI” cruza a tres modalidades en mayor o menor medida, y esto habla de lo complejo de su estructura y lo rico en sus recursos fílmicos y textuales

---

<sup>62</sup> Nichols, Bill. *“Las representacion de la realidad”*. 1997.

- *Las murgas y la visibilización de lo popular.*

La lógica revisionista de “DNI” desde las colonias hasta el año 1983, pone de manifiesto la intención de recuperar elementos identitarios de la cultura popular, solapado por las culturas institucionalizadas, representaciones de la cultura y la identidad nacional, y popular. La murga, entre otras, se constituye como un actor social muy importante en el desarrollo de la historia. A lo largo del documental, la murga tiene apariciones claves que se reconocen como claros simbolismos de “pueblo” como sujeto social, el cual es enfatizado por imágenes de archivo y el recurso de *voice over*, cuya intencionalidad se determina en el consecuente llamado de reflexión por parte del espectador.

Los *murgueros*, en esta ocasión representados por la agrupación “*Los privilegiados del Plata*”, serán presentados en el film como dispositivo rioplatense contracultural o desafiante del habitus de las tradiciones de la “alta cultura”, según Canclini. “*Hay que observar a las murgas como una de las formas de festejo de carnaval más discursivas. Este elemento sumado al carácter siempre en tensión, pero siempre presente, del carnaval como transgresión subversión y burla de lo instituido*”, determina María Raquel Pozzio<sup>63</sup>.

Para Gustavo Diverso, un estudioso del movimiento murguero rioplatense, “*en los momentos de la representación (...) la murga se vale de hechos y situaciones que ya son de dominio público, es decir, están de alguna manera socializados como un discurso definido anteriormente por los modelos de comunicación.*”<sup>64</sup> Diverso vuelve a poner en foco un tema fundamental para entender el porqué de la “*indulgencia*” de las murgas para con el poder establecido, poniendo en contrapartida el interés genuino de mostrar tanto los abusos del poder, “*burlado*” por cantos y marionetas gigantes, como los reclamos silenciados del pueblo oprimido. A su vez, reconoce que “*las formas paródicas de representación de las murgas, han ido conformando a través de su historia sistemas más o menos coherentes de valores, para anteponer a los criticados.*”

---

<sup>63</sup> Pozzio, María Raquel. “*Murgas: Cultura, Identidad y Política. Sus nuevos significados*”. 2003.

<sup>64</sup> Diverso, Gustavo. “*Murgas: la representación del carnaval*”. 1989.

*Hablar de “sátira” moral y política son propuestas que en grandes líneas responden a intereses definidos, cada vez más cercanas a la opinión generalizada de ciertos sectores (...) que conforman la mayoría del público habitual de las murgas”<sup>65</sup>*

Tanto la parodia como la sátira, son elementos constitutivos de las murgas, que surgen de la necesidad de llamar la atención de determinados temas que a menudo son incandescentes para la conciencia popular. La parodia se manifiesta desde el hecho de *“provocar la toma de conciencia de un estilo, género o movimiento que previamente se daba por supuesto”<sup>66</sup>*. Por su parte, la sátira expone más el tema y busca como recurso *“intensificar la conciencia de una actitud social, valor o situación problemáticos”<sup>67</sup>*

La murga como representante *ipso facto* del pueblo, suele tomar como propio los dolores y frustraciones populares de la coyuntural tensión entre las clases populares y la otra clase, la política, y suele sentirse como instrumento para elecciones. Por eso, Diverso profundiza y analiza lo que la murga representa cuando realizan sus performances en los carnavales, el cual fue vetado durante años por –sin ir más lejos– la última dictadura, y a lo largo de 27 años de democracia: *“la crítica jocosa de las murgas no sólo involucra hechos políticos o sociales, sino que también incluye consideraciones morales, pautas de comportamiento o instituciones sociales de todo tipo. La utilización de ciertos temas o del vocabulario dejado de lado por la “norma” culta dominante, origina por este simple hecho una cierta relación de complicidad con el público que ríe al ver trasgredidas sus propias reglas”,* expresa.

#### *- Análisis e interpretación conceptual de las murgas*

En las recreaciones donde participa la murga, vamos a considerar tres secuencias que creemos son representativas desde su concepto.

---

<sup>65</sup> Op. Cit.

<sup>66</sup> Nichols, Bill. *“La representación de la realidad”*. 1997.

<sup>67</sup> Op. Cit.

1. En un pasillo largo, el ejército inglés avanza sobre tierra americana, pero es enfrentada y es derrotada por el ejército rioplatense. A grandes rasgos, nos atrevemos a dar por hecho que el imaginario popular recuerda la derrota de las invasiones inglesas, cuando los habitantes de Buenos Aires recibieron a los soldados británicos arrojándole aceite hirviendo (aunque varios historiadores revisionistas dan por hecho que lo que se arrojaba de los balcones era agua hirviendo, por lo costoso que resultaba el aceite en esa época). En este sentido, lo que en el film se identifica como un grupo de personas que avanza, vistiendo los colores de la bandera inglesa, sobre un pasillo oscuro y que luego retrocede por el avance contrario de una murga, con vestimenta y banderas argentinas; en su reinterpretación lo consideramos como la obstrucción al avasallamiento del ejército inglés, en plena invasión inglesa de 1806/1807, por parte del pueblo argentino, siempre simbolizado por la murga (en este aparato tuvimos en cuenta el error del director de vestir y embanderar a la murga con los colores de la bandera argentina, teniendo en cuenta que para ese entonces aún no existía dicho símbolo patrio –la creación de la bandera, bajo el liderazgo del General Manuel Belgrano, fue en 1812-).

Es así que, según Diverso, *“tomado como referencia, este discurso es reformulado en forma de sátira con una visión particular y generalmente intencionada que involucra caracteres morales o ideológicos, utilizando para este fin cierto estilo de representación cuya estructura por diferentes razones, ha cristalizado la tradición”*<sup>68</sup>

La representación efectuada en dicha escena, adjudica al *pueblo* en el sonido y los movimientos de la murga. El sonido ambiente sobredimensiona la acción, donde los representantes rioplatenses avanzan sobre ejército británico. La fanfarria y el sonido ambiente de la murga, con bombos y platillos, completan la escena. El pueblo-murga avanza y retira al enemigo del cuadro-tierra.

---

<sup>68</sup> Diverso, Gustavo. *“Murgas: la representación del carnaval”*. 1989.



**DNI.** Escena que representa el avance del ejército inglés sobre tierras patrias, durante las Invasiones Inglesas. Brunati utiliza el PG conjunto.



**DNI.** La murga avanza sobre el ejército británico y las avasalla. Brunati utiliza el PG conjunto.

2. En otra de las escenas que destacamos, cuyo plano primordial es en supina, se visualizan las banderas de Inglaterra y Francia izadas en el mástil de dos barcos: la Batalla de Obligado había comenzado. La murga hace su aparición y

cruza un río encadenado de costa a costa, representación del bloqueo marítimo impuesto por ambos países europeos a Argentina, efectuado durante la década de 1840.

Los planos utilizados para la escena fueron los Planos Generales (PG) con zoom in-out, para dar visibilización a los murgueros burlando las cadenas. La secuencia culmina con cañonazos y fuegos artificiales, los cuales se realizaron a través del movimiento de cámara en contrapicada, resaltando el triunfo contra los países europeos.

En este sentido, en lo que en el film se reconoce como dos barcos que se acercan a la orilla de un río, locación en la cual irrumpe una murga bailando con cadenas gigantes que ellos mismo manipulan entre sus manos mientras bailan, en nuestra interpretación determina la existencia de un tiempo concreto en la historia argentina, donde las potencias extranjeras de la época tenían intenciones de internarse en la aguas rioplatenses, para invadir territorio nacional y colonizarnos económicamente. En la escena, ese interés de conquista extranjera fue obstruido nuevamente por la murga, que siempre simboliza la figura del *pueblo*, del *pueblo argentino*, evitando el avasallamiento de las potencias imperialistas de aquel entonces.



DNI. PE compuesto de la murga –pueblo- enfrentando a las potencias extranjeras en el Río de la Plata (Batalla de Obligado).



DNI. PG de la murga –pueblo- enfrentando a las potencias extranjeras en el Río de la Plata (Batalla de Obligado).

3. La riqueza de los productos audiovisuales se establece a partir del imprescindible apoyo de la imagen y el sonido. Ambas herramientas tienen una intencionalidad en el desarrollo de la historia, por lo que es necesario plasmarla en el presente trabajo. La iluminación, los planos, la música, entre otros factores, son primordiales para que la intencionalidad del director pueda ser transmitida o al menos influenciada, ya que en definitiva la interpretación final del espectador puede variar infinitamente si retomamos el concepto de que la realidad es un recorte convencional y que existen tantas realidades como individuos habitan en el mundo.

Bajo este concepto, la tercera escena comienza con un sujeto haciendo uso de un violín –la acción es tomada a través del movimiento de cámara paneo-, a través del cual entona unas notas y canta unos estribillos musicales en alusión homenaje a Juan Domingo Perón (la letra de la canción expresaba “*Yo te daré, te daré patria hermosa, te daré una cosa, una cosa que empieza con `P` : ¡Perón! (...)*”). Instantes más tarde, la murga entra a cuadro bailando, cantando, tocando instrumentos, usando silbatos carnalescos y, como siempre, vestidos con los colores que se identifican como la bandera argentina.

Cabe destacar algunos planos utilizados para visibilizar a la murga en esta escena, como el primer plano en contrapicada. Si analizamos estos planos, podemos reconocer la intención de Brunati de darle identidad a cada individuo, reconociéndolo como sujeto social perteneciente a una masa popular. Un sujeto con intereses, sentimientos y opiniones formadas.

La iluminación juega un papel determinante en la identificación murga-pueblo, como sujeto social indispensable para la historia. Particularmente en esta escena, se nota cómo la murga y el violinista van atravesando un puente oscuro, iluminados apenas por algunos faroles alineados a lo largo del puente.

La interpretación a la cual concluimos en esta secuencia se desarrolla partir de cómo las masas populares se reivindican como actor social, en este caso, gracias al peronismo y sus políticas populares, como la instalación del sufragio femenino, la creación de los derechos de la clase trabajadora y su consecuente legitimación en las reformas de la Constitución Nacional en 1949, junto a la formalización de los derechos del niño y la familia.

La escena se refuerza con la utilización de Primeros Planos (PP) en contrapicada de cada miembro de la murga, lo que denota la idea de un pueblo reconocido como tal, con derechos, pensamiento crítico y sentido común. Además, dentro de la multiplicidad de interpretaciones que podemos encontrar, es claro el objetivo de Luis Brunati que establece el puente iluminado de la escena como el camino que se debe seguir. Acompañado por los cánticos peronistas, la iluminación intencional y los murgueros -en una clara referencia al pueblo-, el mensaje en “DNI” es que podemos vislumbrar un único sendero posible: la democracia, es decir, el gobierno en manos del pueblo.



**DNI.** Comienzo de la escena donde aparece el violinista. La locación es un puente levemente iluminado por unas pocas lámparas que participan como objetos en la escena. Es plano que prevalece es el PG.



**DNI.** Momento de la escena en que entra en cuadro el violinista. Es tomado en PML a través del movimiento de cámara "paseo".



**DNI.** Luego de la entrada en escena del violinista, aparece la murga –pueblo- que celebra y apoya los cánticos peronistas manifestados musicalmente por el instrumentista. Se realiza en PML conjunto y a través del movimiento de cámara “paneo”.



**DNI.** PC y PP de los miembros de la murga. Interpretamos que la intencionalidad de Brunati es darles identidad a los miembros de la murga –pueblo-, reconociendo su rol activo social, sus sentimientos y sus intereses.



**DNI.** Otro ejemplo de cómo Brunati utiliza los planos para darle identidad a cada uno de los personajes de la murga –pueblo-. En este caso es un PP en contrapicada.

En “DNI”, Luis Brunati selecciona los acontecimientos históricos que a su criterio conforman la columna vertebral de nuestra historia. Su recorrido nace en las invasiones inglesas de 1806-1807 y finalizan en la última dictadura cívico-militar originada en 1976. Dentro del período seleccionado, el relato histórico -que según Brunati “*hace a la historia argentina*”- hace especial hincapié en el gobierno del General Juan Domingo Perón: sus primeros pasos en el gestión de Rawson y su *in crescendo* político en el ámbito político argentino, su primera asunción en 1946 y sus políticas de Estado: los Planes Quinquenales, la nacionalización del Banco Central, los servicios públicos, YPF, la Marina Mercante, los trenes (“*Ya son nuestros los ferrocarriles*” luce una bandera en la mano de un trabajador en el film), la creación de las instituciones proteccionistas, la eliminación de la deuda externa, y la imprescindible figura de María Eva Duarte de Perón y sus implicancias sociales.

En épocas de post dictadura, donde el desprestigio de las instituciones sociales y la pérdida de sueños e ideales están a la orden del día, Brunati apuesta a un único camino como solución posible: el gobierno popular, así como lo fue el del General Juan Domingo Perón y el de Don Hipólito Irigoyen.

Para concluir con las representaciones de las murgas, la socióloga María Raquel Pozzio pone de manifiesto la identidad en el entramado murguero: *“la murga significa también la creación de una identidad, una forma de ver y valorar a la sociedad, una mirada acerca de la cultura y sus potencialidades, un imaginario colectivo en permanente movimiento, una voz que interpela y cuestiona”*<sup>69</sup>.

Por su parte, Diverso ve representadas a las murgas como las *“voces de la calle”* y *“las opiniones más comunes sobre infinidad de temas que son de dominio público: la subversión de valores y normas establecidas, se da en este caso sobre un escenario, bajo la forma de representación.”*<sup>70</sup>

#### *- Recursos filmicos: el uso de carteles, monumentos y edificios históricos*

La descomposición del film nos permitió descubrir los principios de su construcción y su funcionamiento. A partir de dicho recurso analítico, destacamos la utilización de carteles de calles, monumentos y bustos, y edificios públicos históricos a lo largo de todo el documental. Todas estas estructuras tienen algo en común: representan a los próceres y las figuras más relevantes de la historia argentina.

Independientemente del bajo presupuesto utilizado para la realización de la película, el director -que en la entrevista que le hicimos asumió que la utilización de estos objetos se debió al bajo presupuesto con el que contaban-, resaltó la importancia del uso de estas imágenes, vistos como una sucesión de elementos homogéneos cuya función era enfatizar del mensaje en cuestión. Estos recursos conforman un código, el cual *“se refiere a un sistema de equivalencias que genera que los elementos del mensaje tengan un dato correspondiente cada uno (...) Son una serie de posibilidades que permiten que las palabras pronunciadas reenvíen un vocabulario (...) un conjunto*

---

<sup>69</sup> Pozzio, María Raquel. *“Murgas: Cultura, Identidad y Política. Sus nuevos significados”*. Tesis sociología UNLP. 2003.

<sup>70</sup> Diverso, Gustavo. *“Murgas: la representación del carnaval”*. 1989

*de comportamientos ratificados que logran que remitente y destinatario compartan y operen sobre un terreno común”<sup>71</sup>*

Para Brunati, ese recurso es fundamental para comprender el código del film: *“es la historia oficial la que le puso nombre a las calles. El ejemplo más claro es Rivadavia. Lo mires por donde lo mires es difícil salvar a Bernardino Rivadavia, pero es la calle que divide a Buenos Aires en dos, de un lado se llama Avenida La Plata y del otro Río de Janeiro y así todas. Las únicas dos que no cambian son la Avenida 9 de Julio y General Paz, que por otro lado es parte de una división más lacerante aún: la ciudad que supo separarse del resto del país y adoptar su propia Constitución”.*<sup>72</sup>

Es interesante como Brunati en *“DNI, la otra historia”* rescata a través de la creatividad, forzada por los bajos recursos económicos disponibles, la desnaturalización de los objetos y/o estructuras de carácter público, y los cuestiona: lo que podría llamarse los “antipróceres” o los que bajo la lupa de *“la otra historia”* no hicieron más que atentar contra la unión de los pueblos y la solidificación de Argentina como nación, como Estado y como patria, son los que, visto desde los ojos de unos pocos, llámese Buenos Aires, oligarquía dominante o Unitarios, son los que se constituyen como los verdaderos y legítimos héroes de la Patria. Por el contrario no enarbolarían las calles, las plazas y las instituciones, nombres como Bernardino Rivadavia, Marcelo Torcuato de Alvear, Nicolás Avellaneda, Justo José de Urquiza, Bartolomé Mitre, Manuel Quintana, Agustín P. Justo, entre otros. Es decir, que la historia argentina resultó ser un cuento convenido por unos pocos –Buenos Aires, oligarquía dominante, Unitarios- y que fue naturalizado por los ciudadanos de todo el territorio argentino como valedero. Por esta razón, Brunati a través de la comunicación-arte, plantea una reversión de la historia desde otro punto de vista: desde el lado federal, el de los pueblos, el de las voces acalladas que defendieron nuestra patria desde las invasiones inglesas –simbolizado a través de la murga-, pero que nunca se ganaron una identidad, hasta los gobiernos irigoyenistas y peronistas.

---

<sup>71</sup> Casetti, Francesco y Di Chio, Federico. *“Cómo Analizar un Film”*. 1991

<sup>72</sup> Entrevista Luis Brunati

Es menester aclarar el uso de cierta ironía, por parte del director, en relación a las imágenes de bustos, monumentos, carteles de las calles, entre otras estructuras. El hecho de que se muestre la enorme cantidad de bustos, edificios y demás elementos representativos de la ciudad alusivos a Rivadavia, por ejemplo, mientras enumeran sus actitudes antipatrióticas tiene un propósito reflexivo para Brunati. La ironía es una lectura válida, puesto que en este caso ejerce una denuncia solapada. Nichols sostiene que *“la ironía plantea una cuestión incisiva acerca de la propia actitud del autor con respecto a su tema”*<sup>73</sup>.

Para el director resultaba de suma importancia considerar algo simple de la manera más obvia y repetitiva de la historia. En varias secuencias de la película este recurso es utilizado, por ejemplo, el relato desarrollado por la voz en *Off* que narra los manejos políticos que perjudicaron social, económica y políticamente a Argentina por parte del ex presidente Rivadavia, es acompañado por Inserts de carteles de numerosas calles y avenidas alusivos al nombre *“Rivadavia”*: plazas, monumentos y edificios. Así, la contradicción propuesta por *“la historia oficial”* es puesta en revisión a lo largo de todo el film, y la utilización de los carteles, monumentos, edificios y plazas tienen objetivos pretensivos para Brunati, en mira al reconocimiento por parte del espectador, de la contradicción tejida y, posteriormente, naturalizada de la historia nacional. Brunati lo resume de la siguiente manera: *“este procedimiento –que persiste aún en los períodos en los que existen imágenes de los temas tratados (de “DNI”) – resulta redundante y hasta ingenuo aun cuando grafica con claridad en qué medida la memoria colectiva puede construirse sobre bases falaces”*.<sup>74</sup>

---

<sup>73</sup> Nichols, Bill. *“La representación de la realidad”*. 1997.

<sup>74</sup> Casale, Marta. *“El cine en la post dictadura: los documentales histórico-políticos durante el primer gobierno democrático”*. Fuente: [http://www.academia.edu/1521567/El\\_cine\\_en\\_la\\_postdictadura\\_los\\_documentales\\_hist%C3%B3rico-pol%C3%ADticos\\_durante\\_el\\_primer\\_gobierno\\_democr%C3%A1tico](http://www.academia.edu/1521567/El_cine_en_la_postdictadura_los_documentales_hist%C3%B3rico-pol%C3%ADticos_durante_el_primer_gobierno_democr%C3%A1tico)



DNI. Insert de un cartel de la estación de ferrocarriles "Rivadavia".



DNI. Insert de una placa homenaje a Bernardino Rivadavia.



DNI. Insert de la imagen de una escuela que lleva el nombre de Rivadavia.



DNI. Insert de la imagen del cartel de un parque que lleva el nombre de Bernardino Rivadavia.

Es así que es imprescindible destacar los monumentos (cuyo término en latín significa “*memoria*”, “*recuerdo*”), nombres de calles y bustos de las ciudades. Éstos son el testimonio de la memoria colectiva, memoria colectiva formulada por grupos

minoritarios que, posteriormente, fueron denunciados, entre otras formas, a través del cine.

Jacques De Golff conduce el análisis histórico del comportamiento del “hacer hablar” a la historia: *“la conmemoración se apropia de nuevos instrumentos de sostén: monedas, medallas y estampillas se multiplican. A partir de la mitad del Ottocento aproximadamente, una nueva oleada de estatuaria, una nueva civilización de las inscripciones (monumentos, letreros en las calles, lápidas conmemorativas colocadas sobre las casas de muertos ilustres) inunda las naciones europeas. Vasta región donde la política, la sensibilidad, el folclore se mezclan, y que espera a sus historiadores”*<sup>75</sup>

Para De Golff, la epigrafía logra lo que muchos reyes querían: inmortalizar sus propias empresas y batallas ganadas por medio de representaciones figuradas acompañadas de una inscripción. Ya en el final de la película, preponderamos una escena que pone en puja estos conceptos “triumfantes”. La cámara captura la Pirámide de Mayo (monumento ubicado en la Plaza de Mayo, en conmemoración de la Revolución de Mayo de 1810) y, posteriormente, a las Madres de Plaza de Mayo con sus pañuelos blancos característicos, rodeando la pirámide. En ese momento la película cambia el sentido: en este caso, el monumento encarna una nueva representación social. La ronda de las madres significará, desde ese momento y casi finalizando el largometraje, la visibilización de los desaparecidos en época de dictaduras, hasta transformarse en una nueva figura institucional, antítesis de personajes como Rivadavia, Rawson, Marcelo T. De Alvear o Bartolomé Mitre.

---

<sup>75</sup> Le Goff, Jacques. “El orden de la memoria”. 1991.



**DNI.** Recreación de las Madres de Plaza de Mayo rodean la Pirámide de Mayo en reclamo pacífico por la aparición de sus hijos desaparecidos. La escena empieza tomando únicamente la Pirámide de Mayo. Luego hace un Zoom Out para terminar en un PG donde entran en cuadro las Madres.

Este giro narrativo en el relato fílmico de Brunati tiene una finalidad concreta que tiene su sentido en el *“cada cosa vuelve a su lugar”*: el revisionismo histórico desarrollado a lo largo del film, permite una mirada reflexiva que reconoce la contradicción de la conmemoración de los *“vendepatrias”* a través de monumentos, nombramiento de calles, edificio y/o plazas, y se los *“devuelve”* a aquellos personajes que contribuyeron al progreso nacional, pero que fueron omitidos durante toda la historia.

En definitiva la historia estuvo plagada de gobiernos que, junto con sus herramientas de cohesión (ambientes sociales y políticos), pugnaron por tener el monopolio de la memoria, a partir de la formulación de una historia construida a fuerza de intereses económicos, sociales, políticos y de poder, y muy lejos de representar los valores, los intereses y la luchas de los pueblos, sus verdaderos ciudadanos. De este modo, Brunati intentó a través de *“DNI, la otra historia”*, despojar a los ciudadanos de la memoria colectiva manipulada por la historia oficial de unos pocos y mostrarles una nueva realidad mediante el cine. Una realidad donde la

democracia, el gobierno en manos del pueblo, se condecora como fin último para el progreso y la prosperidad de una nación.

### **“Evita, quien quiera oír que oiga”**

#### *- Análisis de los componentes*

La película *“Evita, quien quiera oír que oiga”* muestra una estructura en el relato que se guía a partir de los testimonios de las personas que fueron parte o pasaron por la vida de Eva Duarte, o bien, fueron partícipes activos en el estudio de su persona. En este sentido, el enfoque está dado en la multiplicidad de declaraciones atravesadas por figuras de distintas clases sociales, religiones, extractos políticos, corrientes sociológicas, historiadores, del ámbito de la psicología, del mundo del espectáculo y gremialistas de la vieja escuela, que hacen que el guion se alce sobre vías interdisciplinarias, en donde los testimonios de esta gran cantidad de entrevistados (treinta para ser exactos) son la base para contar la historia de Evita desde su crianza como *“hija natural”* en Los Toldos hasta su muerte, en el momento más alto de su encumbramiento social.

En el desarrollo de la película, se puede observar que Mignogna utiliza dos elementos relevantes y uno secundario para llevar adelante el documental. Los primeros hacen referencia a la entrevista -eje principal en el relato del film- y a los metrajes de archivo que acompañan los testimonios. Por último, las caracterizaciones de distintos momentos de la vida de Evita realizados mediante la recreación actoral protagonizada por la actriz Flavia Palmiero, ocupan un tercer orden dentro de la trama del film.

En este sentido, hacemos un apartado para explicar el modelo trídico como elemento utilizado por el director para enlazar los relatos de todos los entrevistados de la película, los cuales algunos se dotan de sentido con ciertos testimonios al seguir

el concepto de la historia de vida de Evita. El relato entero está constituido por un encadenamiento de micro-relatos. Todos los relatos del mundo según esta concepción, estarían conformados por diferentes combinaciones de una decena de micro-relatos.

Durante el análisis descubrimos el montaje ideológico realizado por el director a través de la edición del film. Este punto es una mirada positiva ya que nos referimos a su uso como contraste entre los entrevistados y sus relatos de un momento en la vida de Evita, de manera muy dispar, y lo sumamos como elemento que enriquece el guión, y deja la reflexión en el espectador como “tarea para el hogar”.

#### *- Los entrevistados dialogan, tijera en mano*

En los films, el montaje es una decisión tanto narrativa como ideológica, de modo tal que en el cine, la forma y el contenido se encuentran asociados en el sentido. De esta manera, se puede ver dialogar sobre una parte de la vida de Evita, es decir, sobre un mismo tema, a una amiga y ama de casa, a su maestra, a una psicóloga. Este recurso narrativo de generar un dialogo ficticio entre los entrevistados hace que a nuestro entender, no sólo se humanice a una figura que trascendió la muerte, sino que se eliminen tabúes sobre qué temas pueden hablar las personas de acuerdo a su clase social o nivel de estudios, y permitir exponer desde la dialéctica de cada individuo su punto de vista de la vida de Eva. Las entrevistas fueron realizadas de modo individual, en espacios distintos y en diferentes momentos, pero la edición efectuada durante la instancia de postproducción las enlazó formando un discurso.

Esta forma de expresión utilizada por Mignogna es la herramienta más relevante que recogimos del análisis, ya que no sólo se nutre la trama de material de archivo de momentos culmines en la historia Argentina, como los bombardeos de 1955 y el discurso de Evita renunciando a la candidatura a la vicepresidencia en la recordada escena del balcón, entre otros, sino que enriquece el relato desde la multiplicidad de conceptos de los entrevistados que han interactuado, sin quererlo o saberlo, ya que sólo expresaban sus ideas, muchas veces enfrentadas, a partir del montaje del director

En el análisis en sí, rescatamos algunas discusiones que merecen ser resaltadas por los actores que entran en diálogo y los comentarios que realizan, debido a que, en variadas ocasiones, los contrastes son notorios. Para identificar el análisis los llamamos *Diálogos con el director*, ya que es este el que triangula, de manera virtual, en los cruces entre los entrevistados, y que generan la riqueza de conceptos que hacen a la trama de la película.

- *Diálogos con el director*

1-

En la primera instancia del film se desarrolla una conversación sobre los orígenes humildes de Evita, la cual tiene un quiebre en el momento en que el relato da cuenta a la condición de hija natural o bastarda de Eva Duarte. A partir de esta realidad se genera un debate interesante ya que todos los entrevistados que hicieron referencia al tema partieron de algo indiscutible como su condición de bastarda: su amiga de la infancia, Elsa Sabella, habla de una “*maldición*” que sentía Eva a tal condición, y que sufría la discriminación por parte de sus compañeros de escuela primaria.

Por otro lado, un psicoanalista (Arnaldo Rascovsky) establece que dicha condición es el génesis del “*rencor social*” que creció en Evita y que ese sentimiento negativo lo volcó en la política a través de una canalización de odio hacia los poderosos. En este sentido, Evita lo elige hacer desde ese punto y no desde su identificación por cercanía con las clases populares.

No obstante, la psicóloga Beatriz Grosso profundiza la cuestión y si bien reconoce la condición de hija natural de Eva como una experiencia negativa, expresa que “*en una experiencia traumática de vida te bloqueas o luchas contra un medio injusto que te rodea (...) como Evita*”, es decir que hace hincapié en cómo de un pasado tormentoso surge algo positivo como la lucha social de Eva.

2-

En este caso, un actor (Pascual Pelicciota), un historiador (Fermín Chávez) y un modisto (Paco Jamandreu) se centran en su carrera como actriz, y en lo difícil que era hacerse artista dentro de un contexto negativo para la mujer.

Cuando hablaba de Evita, el actor se refiere a una *“morochita linda de ojos muy penetrantes, que le gustaba decir versitos”*. Su relato de Evita es algo despectivo, teniendo en cuenta su rol de mujer y actriz en aquella época, donde no era bien visto que una mujer se preciara de sus dotes histriónicas.

El modisto relata que se habían hecho amigos por sus sueños en común ya que ambos querían ser artistas, y en su época el hombre que quería ser artista se lo tildaba de *“mariquita”* y a la mujer de *“bataclana”*. Ese estigma los había unido.

En cambio, el historiador realza la condición de actriz, ya que la misma la llevó *“a encontrarse con su destino”*. Desde esta óptica, Evita quería llegar a la popularidad y, a lo largo del film, esa arista nunca se evitó mostrar en Evita, además se intensificó gracias a, por ejemplo, las recreaciones actorales referentes a la llegada en tren de Eva a Buenos Aires para cumplir su sueño.

En ese sentido, el director buscó generar el vínculo entre su capacidad histriónica y su carisma, con la popularidad que Eva tenía, sobre todo, en las clases populares, a través de variados relatos de allegados y profesionales que analizaron sus comportamientos: *“le costaba asimilar mucho un texto ajeno (...) pero ella fue la actriz de sí misma y su propia autora”*, estableció la escritora -y también entrevistada- Silvina Bullrich.

En contraparte con su popularidad -que, sin embargo, realza el porqué de su enorme estima de y hacia las clases populares-, el director elige sumar un relato en *Off* en donde el personaje de Evita le contesta irónicamente a las damas de beneficencia, mujeres de las clases altas porteñas, manifestando que se negaba a asumir la presidencia de la sociedad ya que, como su organización exigía la dirección de

personas de mayor madurez y que, según las damas aristocráticas, Eva era demasiado joven para poder presidirla, les proponía irónicamente que, entonces, designaran como titular a su madre Doña Juana. Este rechazo por las diferencias de clase, bien ejemplificadas con las damas de beneficencia, explicitan el humor ácido de la Madre de los Descamisados y su distancia con las clases altas.

Desde los ojos de Mignogna, Eva era tan popular para los descamisados como impopular para las clases acomodadas de Buenos Aires.

3-

El 17 de octubre de 1945 es, sin dudas, la fecha más emblemática para el peronismo, ya que ahí nació y se consolidó la adhesión de masas por *"El General"*.

En el film se establece una, por demás interesante, discusión en torno al Día de la Lealtad Peronista. En esta secuencia se debate el rol de Eva en la liberación de Perón durante su arresto en la Isla Martín García. En esta puesta en diálogo participan la escritora Silvina Bullrich, el historiador Félix Luna y el gremialista Cipriano Reyes.

La escritora comienza el relato mencionando que el peronismo no hubiese existido, ni Perón liberado, sin la fuerza de Evita. Por su parte, el gremialista enfatiza cómo los trabajadores en masa se concentraron para pedir por Perón, pero subraya negativamente que Evita no participó del 17 de octubre, ni tampoco colaboró. En cambio, el historiador da cuenta de la voluntad de Eva Perón por salvar a Perón del encierro, pero remarca el nulo peso político y la incapacidad que podría llegar a tener Eva en ese entonces, para influenciar los cuadros gremiales y, por ende, la imposibilidad de una acción enteramente de su autoría para la liberación de Perón.

Este diálogo, polémico y cargado de polisemias ideológicas generadas por el director, enriquecen el relato ya que no se compromete con ninguna posición e invita a la reflexión sobre la posibilidad de una Evita *"inflada"* por el carisma.

La secuencia se concluye con el gremialista Cipriano Reyes que da cuenta de los cantos de “los *grasitas*” marchando pacíficamente a barrio norte: “*Maricones a otra parte, viva el macho de Eva Duarte*”. Reyes lo relata así: “*Después ya era muy tarde. Empezó la desconcentración de la enorme multitud que estaba en la Plaza de Mayo. Vuelvo a repetir: gente muy alegre. Y enseguida corrió una voz `¡Al Barrio Norte!’. Yo me mezclé con ellos, estaba entusiasmado con lo que todos llamaban `Los descamisados’, `Los grasitas’, e iban cantando un canto que me gustó. Iban pasando por las residencias del Barrio Norte, donde sabías que estaban los antiperonistas y conocían la prédica de los antiperonistas contra Eva y contra Perón, entonces estaban como amenazando con las antorchas, aunque nunca quemaron nada, diciendo: `¡Maricones a otra parte, viva el macho de Eva Duarte!’*”).

4-

En este apartado la discusión alcanza un punto más filosófico. Se busca discutir la naturaleza dogmática o pragmática de Evita y su diferencia brutal entre el discurso y la acción. La puesta en diálogo está establecida entre el historiador Félix Luna y la socióloga Graciela Maglié.

Teniendo en cuenta esta cruzada discursiva, el historiador menciona que Evita era una mujer reaccionaria en todo lo que decía pero no en lo que hacía, y reconoce que “*la mujer puede realizarse a través del hombre y su causa*”. No obstante, la socióloga carga sobre la espalda de Eva Duarte los avances que obtuvo la mujer durante el peronismo como una mayor participación política de la mujer y la igualdad de derechos con el hombre: “*Si nos atenemos a estos componentes nada más y nos aislamos, indudablemente coinciden con el ideal tradicional de mujer en una sociedad con fuertes resabios patriarcales como la nuestra. Pero si miramos hacia la acción de Evita, me parece que se perfila un fenómeno bastante diferente: funda el Partido Peronista Femenino, anteriormente tiene una participación activa en pro de la ley de sufragio femenino, incita a la participación política de la mujer y, de hecho, se abre en Argentina, una instancia de participación política ampliada de las mujeres,*

*especialmente de las mujeres de sectores populares que habían estado secularmente excluidas de la vida política argentina”, determina Maglié.*

Maglié también contradice a Luna respecto a la subordinación de Eva ante Perón y enfatiza que *“en realidad, para entender la verdadera significación de Evita en relación al papel social de la mujer en Argentina, entiendo hay que distinguir entre lo que Evita decía acerca de estas cuestiones de lo que podemos interpretar a partir de la acción”.*

5-

En este punto, el tópico temático se centra en la ayuda social impulsada y profundizada por Evita, mérito que es reconocido mundialmente y, en esta película, se desarrolla polémicamente. Los testimonios que se ponen en diálogo son el del economista Ramón Cereijo, el psicoanalista Arnaldo Rascovsky y el Premio Nobel de la Paz, Adolfo Pérez Esquivel.

El economista reconoce a la Fundación Eva Perón como un monumento a la ayuda social, no obstante luego se genera un juego de miradas ideológicas sobre este tema entre el psicoanalista y el Nobel de la Paz. El psicoanalista hace una feroz crítica a la ayuda social de Evita al mencionar que realizaba pequeños favores individuales, y eso la hacía dueña de los pobres. Asimismo, la cataloga de cruel y fría. A diferencia del Nobel de la Paz que recuerda una anécdota positiva que refiere a cuando le escribió una carta a Evita para jubilar a su padre enfermo y la institución que brindaba ayuda social, y que Eva había creado, los había visitado y otorgado la jubilación.

En síntesis, la habilidad del director consta en mostrar cómo la misma figura tiene distintas valoraciones de acuerdo a la mirada ideológica que se le otorgue y, sin apartarnos de lo general del relato, ninguna es mostrada como errónea ni menos valedera, sino que les permite mostrar los diferentes puntos de vida respecto a temas eternamente polémicos.

- *Evita superhéroe y los límites del Ser humano*

*“Cada sociedad tiene los mitos que se merece”*

Román Gubern

Román Gubern es un reconocido sociólogo y analiza cómo en una sociedad de determinadas características socio-económico-religiosas erigen a sus mitos, y explica cómo el mito es un síntoma elocuente de necesidades sociales psicológicas o científicas mal resueltas en el plano de la realidad<sup>76</sup>.

En este caso hablamos de Evita, sensible al problema de lo popular pero con el poder suficiente para que su figura reúna a cientos de miles de personas viviendo su presencia. Y a esto apunta Mignogna, a la manera en que una joven soñadora del Interior se convierte en un ícono, en una imagen que engloba ideales y sueños del oprimido socialmente, porque un ser humano con grandes sueños de popularidad atañados a la cultura, encuentra su destino desde la política y la luchas de clases.

Consideramos a la figura de héroe que se vincula con Evita en el inconsciente colectivo, como parte de la cultura popular, y establecido como un dato social y psicológico significativo: *“la mitología popular sigue demostrando especial afecto hacia las formas más elementales y llamativas del mito, hacia aquellos especímenes dotados de poderes sobrehumanos”*. De este modo, el gris anonimato de las mujeres que no participaban en política, no sufragaban, los trabajadores que no tenían aguinaldo ni vacaciones se homogenizan en Evita.

- *El director, los entrevistados y las imágenes: interacción*

A partir del análisis en relación a las películas seleccionadas, consideramos que la modalidad documental de representación de *“Evita, quien quiera oír que oiga”* es la Interactiva.

---

<sup>76</sup> Gubern, Roman. *“Historia del Cine”*. Barcelona. 1969.

La modalidad de representación interactiva hace hincapié en las imágenes de testimonio o intercambio verbal y en las imágenes de demostración<sup>77</sup>, que en este caso se lleva a cabo con el metraje de archivo que avala las múltiples voces de los treinta entrevistados que interactúan entre ellos y con el director, en una suerte de diálogo multilateral, que permite que la autoridad textual se desplace hacia los actores sociales reclutados: los entrevistados que fueron parte de la vida de Eva Duarte de Perón, o que estudiaron su figura.

A lo largo del film predominan formas de monólogos y diálogos, reales o aparentes. En forma de monólogos un número importante de los entrevistados resultan especialistas en alguna materia como para explicar algo que el director vio necesario, tal es el caso los variados psicólogos<sup>78</sup>, sociólogos, representantes gremiales, entre otros. En todos los casos exponían su punto de vista, como por ejemplo, cuando el sindicalista menciona a Evita como un ser incapaz de movilizar a la masa de trabajadores que había pedido por la liberación de Perón, cuando éste se encontraba como preso político en la Isla Martín García. Bajo esta circunstancia, no sabemos si algún entrevistado dio su opinión sobre esta situación, pero el realizador vio necesario y suficiente que la cuestión ligada a los trabajadores y Perón, la diera un sindicalista de la época histórica, y no ponerla en diálogo con otro entrevistado. Así, Mignogna confirma su posición respecto al tema en cuestión.

Para Nichols, esta modalidad de interacción introduce una sensación de parcialidad de presencia situada, y de conocimiento local que deriva del encuentro real entre el realizador y otro.<sup>79</sup> En el desarrollo del film, da la impresión de que la argumentación en la película es de los testigos y de que el realizador sólo presenta e ilustra las alocuciones, que luego estructura dentro de un contexto de entrevista-metraje de archivo-entrevista. Pero no siempre funciona de esa manera en la película ya que en

---

<sup>77</sup> Nichols Bill. *“La representación de la realidad”*. 1997.

<sup>78</sup> En varias oportunidades a lo largo del film, este tipo de profesionales intenta elaborar una especie de “historial” de Eva Perón, pero se quedan en el intento, y pareciera que se busca la polémica por sobre el análisis profesional.

<sup>79</sup> Nichols, Bill. *“La representación de la realidad”*. 1997.

otras partes del film, el realizador hace notar su intensión dentro del texto y lo lleva adelante a través de diálogos aparentes y “*conversaciones implantadas*”<sup>80</sup> entre los diferentes entrevistados, desarrolladas detalladamente en el apartado “*Dialogos con el director*”, al principio de este análisis.

En cuanto a la argumentación, podemos decir que se elabora a partir de la selección y organización de los entrevistados, o testigos de vida de Evita. Más allá del mundo histórico en la que el documental se sitúa, evocamos a Nichols para decir que el film busca captar la atención tanto en los modos y medios que tienen los individuos entrevistados para contar su parte de la historia, como las tácticas del realizador para combinar cada narración en un marco más amplio. El film se desplaza entre estos dos puntos de autoridad: su autoría y la persuasión retórica.<sup>81</sup>

En “*Evita, quien quiera oír que oiga*” el montaje es la herramienta cuya función se centra en mantener una continuidad lógica entre los puntos de vista individuales. Bajo este concepto, el realizador entreteteje los relatos de sus entrevistados con las imágenes de archivo y suma las recreaciones actorales de algunos pasajes de la historia de vida de Eva realizados en el largometraje. Las voces de los entrevistados, en muchos casos, hacen las veces de voces en *Off*, mientras se visualizan imágenes, metrajes y recreaciones. Con este recurso resulta innecesaria alguna voz que resulte como hilo conductor del desarrollo del film, sino que son las declaraciones de los diferentes personajes quienes construyen esta columna vertebral en el relato. Esta argumentación de naturaleza indirecta surge de la selección y organización de los testigos en la edición por parte del director donde “*captan nuestra atención tanto los modos y medios que tienen los individuos para contar su parte de una historia, como las tácticas del realizador para combinar cada narración en un marco más amplio*”<sup>82</sup>

En síntesis, las intervenciones de los entrevistados o actores sociales ofrecen una parte esencial de la argumentación de la película. Notamos monólogos o diálogos

---

<sup>80</sup> El tema que abordan los actores sociales y el devenir general de lo que dicen ha sido preestablecido. Extraído de: Nichols, Bill, “la representación de la realidad”. 1997.

<sup>81</sup> Nichols, Bill, “la representación de la realidad”. 1997.

<sup>82</sup> Op. Cit.

reales o aparentes de los distintos actores, alternándolo con metraje de archivo que refuerza o simplemente acompaña el relato del entrevistado. A diferencia de “DNI”, en “*Evita, quien quiera oír que oiga*”, las recreaciones actorales y las imágenes de archivos, así como los audios, resultan un acompañamiento al eje central de la película: los testimonios.

#### - *Categorías representadas en “Evita”*

En relación a las categorías representadas en “*Evita, quien quiera oír que oiga*” tenemos variados elementos cinematográficos para analizar, que alimentaron la construcción de las representaciones de Mignogna en su ópera prima. El film comienza mostrando a una Eva con más dudas que certezas, pero a lo largo del relato, los testimonios de los entrevistados comienzan a darle forma a su personalidad, la cual termina por mostrar su gran compromiso con la sociedad, el pueblo.

Es así que la columna vertebral de la película está constituida por los relatos de los entrevistados que, de manera cronológica, generan la construcción de una personalidad profunda pero, a través de sus contradicciones, le otorgan cierto carácter de humanidad. El director utilizó a treinta personas de las más diversas clases sociales, rangos etarios y profesiones, para forjar a través de los testimonios una Evita definitiva, corporizada en los relatos de vida de personas que han pasado de alguna manera por su vida. Estos sujetos sociales muestran las relaciones de Evita y su transformación, de los deseos de ser actriz en Buenos Aires a una figura preponderante en la política nacional.

En el entramado que forjó el director con los relatos de los entrevistados, los elementos más fundantes para armar la historia de vida de Evita se forman en la idea matriz de la cual nació el peronismo. En una importante fracción de la película, el 17 de octubre de 1945 es el punto donde confluyen muchas de las anécdotas, metrajes de archivo y fotografías. Aquel día, reconocido luego como el Día de la Lealtad, tiene todo un peso específico, ya que los relatos de personas ligadas al sindicalismo mostraban cómo a través de Perón se corporizaba la lucha de clases, de los pueblos. Fue en esta

instancia de la película que el director remarcó frases tales como *“se descubrió el pueblo”* y *“la gente estaba alegre”*, como algunas de las exclamaciones positivas que surgen de los testimonios y muestran el crecimiento de la popularidad de Perón en aquella época.

*“Maricones a otra parte, viva el macho de Eva duarte”* es la culminación de una anécdota en que los *“grasitas”*, según las palabras de Cipriano Reyes, gremialista que esbozó estas palabras, se dirigían a Barrio Norte para cantar antorcha en mano por Perón y Evita.

Por otro lado, *“acá esta la Perona, y le pegaron”* fue una de las frases también esbozada por uno de los entrevistados, que sirve como anécdota de cómo las luchas de clases se manifestaban en la época. En este sentido, la violencia física y verbal es manifestada en la película a través de los testimonios y el metraje de archivo.

Las tomas audiovisuales de Evita en el balcón con Perón, los bombardeos del `55 a la Plaza de Mayo funcionan como complemento único dentro de la estructura del relato, ya que dichos metrajes son elementos audiovisuales en donde se apoyan los testimonios y anécdotas del film tal como lo presenta *“DNI”*, con la diferencia que las voces en *Off* representan el hilo conductor de la historia propuesta. La idea de historia se ve representada desde este lugar mediante las luchas de clases, el nacimiento del peronismo, la muerte de Evita y el derrocamiento de Perón, las cuales se presentan de forma lineal en el film, y conforman una porción de historia importante en la vida nacional, pero que sólo ocupa alrededor de 20 años, desde la muerte de Gardel en 1935 hasta los bombardeos de 1955, en donde se vuelve a diferenciar de *“DNI”* ya que este apartado histórico es más extenso y determinante. Esos años conforman una parte estructural en los 200 años de historia argentina, y fueron el punto de partida de una forma de hacer política en el país. Esta arista histórica es transitada en el film mediante la historia de vida de Eva Duarte.

La polémica es un eje en donde *“Evita”* se desenvuelve cómodamente. El director utiliza en variadas ocasiones el recurso del diálogo entre los protagonistas de este

guión de voces activas. Pero nos quedamos con una síntesis de todo ello en un comentario de una socióloga que expresa lo que decían de Eva, tanto detractores como seguidores: *“la Evita maldita, la resentida social, la ambiciosa de poder, la fastuosa hollywoodense, la mártir, la santa, la puente entre Perón y el pueblo, la interlocutora válida de la clase obrera, la revolucionaria”*. Así, lo singular de Evita, despojándola de todo sentido mítico o épico, es que ocupó un lugar importante en la política argentina, en donde había una gran diferencia entre los sexos, y en donde el poder le fue legitimado por el pueblo. El valor por lo nacional se presenta fuerte en las diferencias de clases, y a más de 30 años de su publicación, *“Evita”* traza una línea continua de tensiones sociales eternas que se puede palpar hoy día con los pros y contras en relación al gobierno de la actual presidente Cristina Fernández Kirchner.

Los metrajes de archivo de *“Evita”* en el evento de Gran Premio de Fórmula 1, donde corona al competidor Froilán González, y el torneo juvenil de fútbol Juan Perón, muestran de qué manera la nueva configuración peronista de las significaciones culturales y populares se mixturaba con pasiones criollas anteriores como el automovilismo. Dentro de este contexto, el teatro y el cine también ocupan lugar en el film a través de recreaciones de una Evita iniciando su carrera como actriz en Buenos Aires, así como también los diferentes videos de archivo de Evita actuando en films o radioteatros, las cuales terminan por configurar una completa idea de la cultura en la década del `40 y `50.

La radio en aquellos años tenía tanto peso y generaba tanta inquietud como las redes sociales en nuestra actualidad. El renunciamiento de Evita a la vicepresidencia en el 1951 y su última alocución al pueblo fue transmitida por radio a todo el país, y Mignogna utiliza el material para decir lo que ya estaba dicho. En este caso, el peso de la palabra a través de la radio es fundamental para comprender una época, mediante la cual se conocía de qué manera las personas se enteraban de las cosas y la manera de comunicar, y que constituía también la cultura. Las TIC del pasado eran tan o más importantes que las TIC del presente para transmitir información, el resultado era un mensaje de enorme peso como la renuncia de Evita, y la respuesta se generaba en las

ágoras como Plaza de Mayo colmado de ciudadanos, todos elementos utilizados por el autor.

El pueblo en *“Evita”* es el telón de fondo constante del film. Las representaciones del pueblo llorando a sus héroes es similar a *“DNI”* y los muestran con los archivos de los velorios de, primero, Carlos Gardel y, luego, de Evita. En este sentido, si una definición de lo popular en los relatos de los entrevistados, todos, sin dudas, la elevan a la categoría de alter ego de un pueblo. Nada puede separar el amor de Evita por su pueblo y al viceversa; además utiliza el recurso de reforzar con el archivo clásico de Evita en la plaza, entrando a un hospital o dirigiéndose al clamor popular para comunicar los derechos adquiridos de las mujeres. En esto creemos es lo único en donde la polémica queda de lado de forma explícita (en lo que a sentido común respecta) y es unánime el magnetismo que ejerce Eva Duarte en el pueblo trabajador. Luego podemos definir quién está en favor o en contra de esta desmesurada muestra de amor/devoción de ambas partes, siempre gracias a la edición en postproducción.

La desmesura de algunos entrevistados en adjetivar con sus palabras, o las de terceros, a Eva Duarte hace del film un culto a su figura: *“mesiánica y absoluta, loba audaz, ambiciosa de poder, reaccionaria, revolucionaria, enérgica, la elegida de los dioses”*. Mignogna explotó estos recursos cualitativos al máximo y permitió la crítica descarnada al elogio más hiperbólico para darle un golpe de efecto al espectador, y que la reflexión post film sea elemento de discusión. La película es de corte político, que ubica a lo popular en primer plano, uniforme, decidido, con cuerpo y alma. Lo nacional es eso que está en ebullición constante y no logra que las diferencias de clase le otorguen la homogeneidad que un país necesita para ser nación.

#### - *Cómo comunican*

*“DNI”* eligió comunicar su idea desde la historia revisionada, buscando una nueva definición de la historia, contada de manera didáctica. Su herramienta simbólica más relevante es la murga que constituye la representación de las masas populares.

“Evita” busca comunicar desde heterogéneos testimonios que le otorgan la legitimidad al documental, una especie de uso de la “*palabra autorizada*” para desarrollar el hilo conductor comunicativo del documental. El film se basa en los relatos y genera un elemento uniforme de anécdotas, en su mayoría en primera persona.

## **Análisis técnico de las secuencias**

## **Análisis: “DNI, la otra historia”**

“DNI, la otra historia” del director argentino Luis Brunati es un recorrido audiovisual por la historia argentina, exhibida desde la mirada Federal.

El Federalismo en la historia argentina tiene como principal propósito lograr que el poder central del Estado (teniendo en cuenta el Poder Ejecutivo, Legislativo y Judicial -enmarcado dentro de la contemporaneidad de aquel entonces-) se desarrolle a lo largo y a lo ancho del país, en comunión con las distintas provincias, y no se concentre de forma hegemónica, únicamente en la provincia de Buenos Aires.

Ahora bien, para llevar a cabo esta idea y mostrar a los espectadores “la otra historia” de la realidad argentina desde sus comienzos históricos hasta la actualidad post dictadura, Brunati utilizó dos recursos audiovisuales de narración, característicos del género documental: una línea narrativa secuencia –una secuencia- desarrollada a partir de imágenes de archivo, recreaciones e Inserts. La otra responde a una historia ficticia que recrea la vida de Carlos Arellana.

Para lograr identificar la naturaleza del mensaje que intentó transmitir Luis Brunati en su largometraje, utilizamos los conceptos abarcados por Casetti y Di Chio en su libro *“Cómo analizar un film”*<sup>83</sup>, principalmente los de descomposición y de recomposición: *“Un análisis bien conducido deberá representar un momento de descomposición que no resulte casual o autorreferente, sino ya en sintonía con el relieve que se quiera dar a ciertos elementos y, consiguientemente, un momento de recomposición que se apoye en un modelo en el fondo ya presente desde el principio, con el fin de guiar la selección y el ordenamiento”*<sup>84</sup>.

---

<sup>83</sup> Casetti, Franceso y Di Chio, Federico. *“Cómo analizar un film”*. 1991

<sup>84</sup>Op. Cit. Pág 64

En una primera instancia decidimos dividir el documental en dos partes: por un lado, el relato histórico basado principalmente en material de archivo y, por el otro, la historia ficcionada de Carlos Arellana y su familia.

En relación al análisis técnico de un producto audiovisual, es necesario aclarar que existe una multiplicidad de términos y conceptos utilizados para determinar los movimientos de cámara y, principalmente, los planos. Los mismos varían su concepto de acuerdo a los lugares (por ejemplo, lo que para Estados Unidos es un Plano Americano, para Argentina es un Plano Medio Largo. No obstante, ambos tienen una mínima diferencia, pero resultan similares).

Un plano es el encuadre que se le otorga a una estructura (seres vivos, objetos, lugares) para enfatizar una intencionalidad en el relato visual. La unión de los planos sirve para generar una ilusión de continuidad de las acciones desarrolladas en la historia.

Para la descomposición, tanto de *“DNI, la otra historia”*, como de *“Evita, quien quiera oír que oiga”* tuvimos en cuenta la siguiente grilla de planos:

Tipos de planos	
Plano	Concepto
<b>Gran Plano General (GPG)</b>	<b>Encuadre:</b> generalmente abarca lugares en grandes dimensiones. <b>Función:</b> al utilizarse el Plano General, este tipo de planos suele utilizarse como Insert o como un plano descriptivo en mayó escala que antecede al Plano General.
<b>Plano General (PG)</b>	<b>Encuadre:</b> es un plano abierto que generalmente abarca un pasaje. <b>Función:</b> es un plano descriptivo. Generalmente sirve para contextualizar al espectador dónde se encuentra el personaje o aproximarlos a las características del mismo.
<b>Plano Completo (PC)</b>	<b>Encuadre:</b> abarca todo el cuerpo completo de una persona o un objeto concreto, dentro de un espacio. <b>Función:</b> exhibir los movimientos y las acciones de los sujetos/objetos. Además damos cuenta de sus características físicas generales.

<b>Plano Medio Largo (PML) o Plano Americano (PA)</b>	<b>Encuadre:</b> abarca el cuerpo del sujeto hasta las rodillas. <b>Función:</b> este plano fue creado en el marco de las películas Western, ya que abarcaba a la perfección la escena del clásico enfrentamiento entre el protagonista y el antagonista del film. Enfatiza el movimiento del personaje. <b>Nosotros consideramos no usar este plano por su irrelevancia en el aporte para nuestro trabajo.</b>
<b>Plano Medio (PM)</b>	<b>Encuadre:</b> existen diferentes parámetros para el encuadre de este plano. No obstante nosotros consideraremos al que abarca desde la cintura hasta la cabeza del cuerpo de una persona. <b>Función:</b> generalmente se usa en el diálogo entre dos personas.
<b>Plano Medio Corto (PMC)</b>	<b>Encuadre:</b> abarca desde el pecho hasta la cabeza del individuo. <b>Función:</b> sirve para enfatizar sobre el personaje al momento de que éste empiece a generar una acción (usualmente es cuando dice algo que tiene relevancia dentro de la escena en cuestión). Enfatiza la gesticulación, las reacciones del individuo ante el diálogo o algún hecho puntual. El <b>PMC</b> no suele ser considerado dentro del canon de los planos, de hecho para Estados Unidos, el <b>PMC</b> tiene un encuadre y una función similar al Plano Corto (PC).
<b>Plano Corto (PC)</b>	<b>Encuadre:</b> abarca desde los hombros hasta la cabeza del personaje. <b>Función:</b> sirve para enfatizar las expresiones y los gestos del personaje.
<b>Primer Plano (PP)</b>	<b>Encuadre:</b> abarca la cabeza/rostro del personaje. <b>Función:</b> tiene una funcionalidad generalmente dramática. Apunta a la exaltación de las expresiones faciales. Algunos profesionales consideran que el PC y el PP son iguales.
<b>Primerísimo Primer Plano (PP)</b>	<b>Encuadre:</b> abarca un fragmento del individuo: un detalle del cuerpo del personaje. <b>Función:</b> su propósito es muy preciso. Busca enfatizar un detalle importante en el desarrollo de la historia que pasaría desapercibido si utilizamos otro tipo de plano.

<b>Insert</b>	<b>Encuadre:</b> es un un plano de corta duración que generalmente abarca planos abiertos descriptivos o primerísimos primeros planos. Se suele utilizar sólo para encuadrar objetos o paisajes/lugares. <b>Función:</b> dependiendo el Insert utilizado sirve para contextualizar al espectador en el lugar donde sucederán los hechos que lo consiguen (ejemplo, el Insert de una casa), enfatizar un objeto que tiene un aspecto significativo en el relato, o bien, como en el caso de algunos directores como Tarantino, sirve descontracturar una escena a partir de la libre interpretación (característica propia del arte).
<b>Plano Conjunto</b>	<b>Encuadre:</b> abarca a dos o más personas dentro de un espacio. <b>Función:</b> sirve para mostrar las interacciones de los personajes de forma más abarcativa y dentro de un mismo cuadro.

Asimismo, al momento de analizar las especificidades de cada escena tendremos en cuenta los diferentes movimientos de cámara efectuados por el director. Los mismos pueden ser físicos (angulación de la cámara para arriba, abajo, hacia los costados) u ópticos (Zoom In, Zoon Out) y, al igual que los planos, tienen un propósito dentro del film: intentar influenciar en la mirada interpretativa del espectador.

Para realizar la descomposición de los documentales, tendremos en cuenta los siguientes movimientos de cámara:

Movimientos de cámara		
	Tipos	Concepto
Vertical	Picada	La cámara se posiciona tomando al sujeto en cuestión desde arriba. Realiza la toma desde arriba hacia abajo, dibujando una línea invisible diagonal de 45º entre la cámara y el sujeto.
	Contrapicada	La cámara se posiciona tomando al sujeto en cuestión desde abajo. Realiza la toma desde abajo hacia arriba, dibujando una línea invisible diagonal de 45º entre la cámara y el sujeto.
	Cenital	La cámara se posiciona verticalmente por encima del sujeto y lo toma desde arriba hacia abajo, dibujando una línea invisible vertical de 90º por encima del sujeto.
	Supina	La cámara se posiciona verticalmente por debajo del sujeto y lo toma desde abajo hacia arriba, dibujando una línea invisible de 90º por debajo del sujeto.
Mecánicos	Paneo	La cámara va de arriba de izquierda a derecha, o viceversa, siempre moviéndose sobre su propio eje.
	Tilt Up/Down	La cámara va de arriba hacia abajo o viceversa, siempre moviéndose sobre su propio eje.
	Travelling	Es el desplazamiento de la cámara a través de rieles -tipos vías de tren-. Se puede realizar de izquierda a derecha o viceversa; de atrás hacia adelante o viceversa -también llamado <b>Dolly In/Out</b> -, o de arriba hacia abajo, o viceversa. Tiene diferentes opciones y funcionalidades: acompañar, aproximar, alejar al espectador del sujeto, entre otras.
	Grúa	Es un movimiento amplio, generalmente se asocia a los GPG, donde la cámara gracias a estructuras de altura, puede realizar amplias tomas, como por ejemplo una ciudad entera.
Ópticos	Zoom	El zoom es un movimiento del lente de la cámara que permite un acercamiento (Zoom In) o alejamiento (Zoom Out), ambos de forma paulatina, mientras la cámara permanece fija.

<b>Especial</b>	<b>Plano Secuencia</b>	Es una toma de larga duración que desarrolla una historia con principio, un desarrollo y un final, sin la necesidad de editarlas ni cortalas en postproducción.
-----------------	------------------------	---

*- Ejemplos de los planos en las películas seleccionadas*

De acuerdo a la grilla de planos y movimientos de cámaras que contemplamos para realizar el análisis técnico de las películas seleccionadas, encontramos los siguientes ejemplos.

En este caso, los ejemplos están determinados únicamente por los planos y los movimientos de cámara de angulación, ya que resulta imposible graficar los movimientos de tipo ópticos y mecánicos debido a la dificultad de exponer gráficamente el movimiento. Por su parte, la selección de los planos responde en función a los usos de nuestro análisis.

*- Planos*

1) Plano General

*“DNI”*



*“Evita”*



2) Plano Entero

*“DNI”*



*“Evita”*



3) Plano Medio Largo

*“DNI”*



*“Evita”*



4) Plano Medio

*“DNI”*



*“Evita”*



5) Plano Medio Corto

*“DNI”*



*“Evita”*



6) Primer Plano

*“DNI”*



“Evita”



7) Primerísimo Primer Plano

“DNI”



*“Evita”*

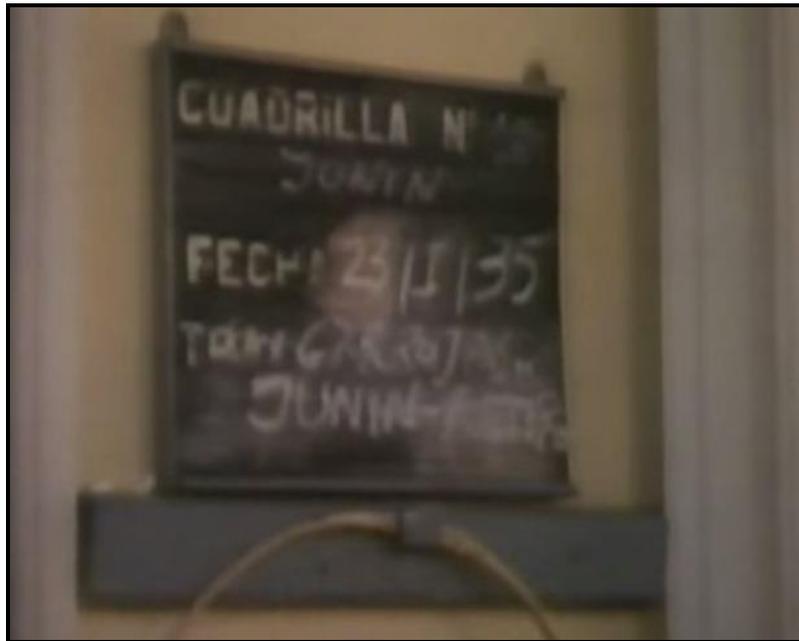


8) Insert

*“DNI”*



“Evita”



9) Plano Conjunto

“DNI”



*“Evita”*



### **Movimientos de cámara en ambas películas**

1) Picada

*“DNI”*



*“Evita”*



2) Contrapicada

*“DNI”*



*"Evita"*

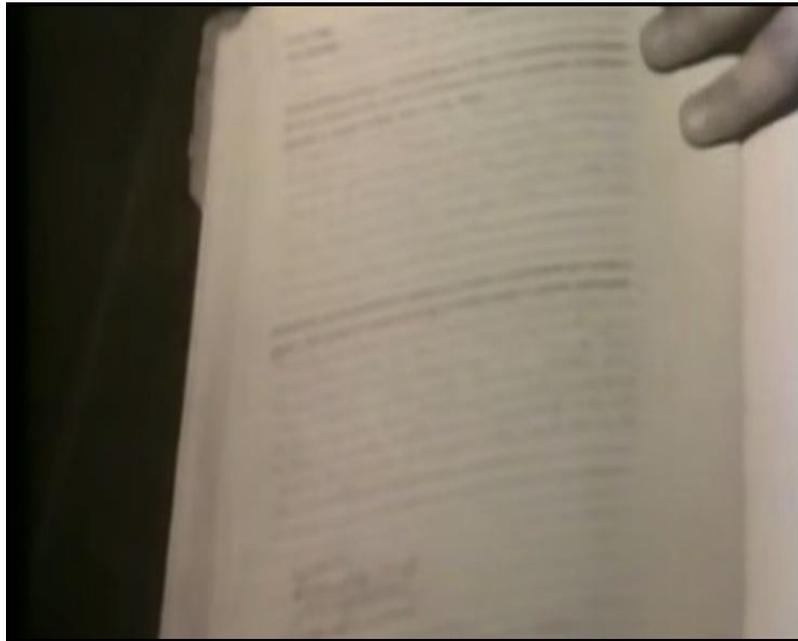


3) Cenital

*"DNI"*



*“Evita”*



4) Supina

*“DNI”*



## Análisis técnico del relato histórico

El relato histórico en “*DNI*” abarca desde las invasiones inglesas de 1806 hasta la última dictadura militar, el cual fue desarrollado por:

- 1) Herramientas visuales: imágenes de archivos, Inserts y breves recreaciones actorales.
- 2) Herramientas auditivas: todo el relato histórico es reforzado por la voz en *Off* de tres locutores que van relatando los acontecimientos históricos de manera cronológica, siempre en tercera persona. Los locutores que participan conforman un equipo de tres personas: dos hombres y una mujer.  
Además de las voces en *Off* que acompañan las imágenes de archivo, también distinguimos silencios y ruido ambiente (principalmente cuando aparecen los Inserts) y las voces de los actores correspondientes a las breves recreaciones que acompañan al relato.

El relato histórico resulta un paralelismo atemporal en relación a la historia ficcionada: si bien la ficción del obrero Carlos Arellana se desenvuelve dentro de un marco histórico concreto, el relato histórico se superpone con las escenas de Arellana, en un claro propósito por parte del director para dar a conocer la relación que existen entre ambos.

Para el análisis, dividimos el relato histórico en siete bloques. La elección de generar bloques para el análisis fue porque, a lo largo del film, las escenas de ficción se entrecruzan con las escenas de archivos fílmicos y las caracterizaciones de las murgas, por ello la división en bloques facilitó el análisis por separado de las distintas formas de la película.

## *Bloque 1*

La primera parte abarca desde las invasiones inglesas hasta el asesinato de Dorrego.

Para dar comienzo al primer bloque se realizó una introducción al tema desarrollado por las voces en *Off* que contextualizaban al espectador históricamente, y acompañado por las siguientes imágenes:

- Insert de la Ciudad de Buenos Aires donde se observan sujetos de clase media, oficinistas, mujeres y hombres que circulan por las calles de la ciudad, donde hay autos en movimiento. La cotidianeidad de lo que actualmente es el microcentro porteño. El plano utilizado es un Gran Plano General, descriptivo.
- Insert de fábricas, ciudadanos de clase trabajadora trabajando durante una jornada laboral: albañilería, principalmente. También maquinarias de trabajo.

Este bloque inicia su narrativa a partir de las Invasiones Inglesas que ocurrieron durante los años 1806 y 1807. Para apoyar el relato, el director utilizó recursos tales como mapas, ilustraciones de época y más contemporáneas alusivas a los personajes participantes en el acontecimiento, banderas (principalmente la bandera inglesa flameando) y pinturas artísticas.

También hace referencia a los siguientes acontecimientos históricos:

- La derrota de Liniers, luego de la liberación del Río de La Plata ante el avasallamiento inglés.
- La formación de la Primera Junta de gobierno de 1810.
- La aparición de José Gervasio Artigas –ilustrada a través de monumentos-, Carlos María Alvear y Manuel Belgrano.
- La Independencia de 1816.
- Presidencia de Bernardino Rivadavia: la asunción del primer presidente argentino presenta múltiples y diversos soportes visuales alusivas a su persona, tales como

estaciones de ferrocarriles con su nombre (“Estación Rivadavia”), Escuelas, Parques (“Parque Rivadavia”), Hospitales (“Hospital Rivadavia”), Billetes, monolitos, entre otras estructuras.

El director hace especial hincapié en este personaje, destaca la deuda que se generó durante su mandato y lo visualiza a través de imágenes de archivo de la pobreza económica y social en la que quedó resumido el pueblo argentino.

- Creación de la Constitución Nacional y la Constitución Unitaria
- Aparición de Dorrego y su fusilamiento.

Por otro lado, el bloque estuvo compuesto por seis recreaciones actorales. Las mismas no son significativas si se las analiza independientemente del resto del relato sino que, al igual que los Inserts y las imágenes de archivo, las recreaciones actorales conforman un refuerzo visual a la narrativa desarrollada por las voces en *Off*.

Las recreaciones del primer bloque son las siguientes:

- Primera recreación: avance del desembarco de la marina británica en las playas de la ciudad de Quilmes con el propósito de invadir territorio rioplatense. En la secuencia prevalece el Plano General y la iluminación característica es a contraluz.
- Segunda recreación: el ejército inglés avanza sobre tierra gaucha pero es enfrentado y derrotado por una murga rioplatense cuya vestimenta y accesorios representan los colores celestes y blancos característicos de la bandera argentina (es en esta recreación donde se reconoce el primer fallido del director, que utiliza los colores característicos de la bandera argentina sin tener en cuenta que este hecho ocurrió en 1806/1807 y la creación de la bandera fue en 1812). En la secuencia prevalece el Plano General y el movimiento de cámara utilizado es en contrapicada.

La secuencia no está musicalizada sino que se enfatiza el sonido ambiente. Durante el avance del ejército inglés, predomina el silencio de los soldados y el sonido del paso firme de la tropa, más cuando la murga aparece, los sonidos de la percusión, los silbatos y los gritos, rompen con el silencio que predominaba en la secuencia.

- Tercera recreación: un sujeto coloca un cartel en la Casa de Comercio del Río de La Plata. El cartel comunicaba la existencia de un espacio para la importación y la

generación de lazos de comercialización británica durante el gobierno de Bernardino Rivadavia.

- Cuarta recreación: el General Don José de San Martín cruza la cordillera de los Andes junto a los ganaderos. La secuencia es descriptiva y tiene una duración corta.
- Quinta recreación: la Montonera Federal se dirige a Buenos Aires en el año 1820, para defender sus intereses en territorio porteño. La secuencia sólo muestra a varios sujetos a caballo, vestidos con vestimenta rural, que se dirigen hacia Buenos Aires.
- Sexta recreación: Manuel Dorrego reclama los intereses Federales ante las autoridades que legitimaron la Constitución Unitaria. La secuencia es dramática.
- Séptima recreación: fusilamiento de Dorrego. Un grupo de unitarios con escopetas enfrentan a Dorrego y lo asesina dando por finalizado el primer bloque histórico de la película.

## Bloque 2

La segunda parte abarca desde la asunción de Juan Manuel de Rosas a los inicios del gobierno de Nicolás Avellaneda.

Para dar comienzo al primer tópico de la secuencia –Juan Manuel de Rosas-, el bloque comienza con una introducción que hace referencia a la crisis económica y social que sufrió todo el territorio del Río de la Plata, debido al liberalismo económico propuesto durante la gestión del presidente Bernardino Rivadavia. Esta política económica benefició de forma absoluta al interés inglés y perjudicó al pueblo rioplatense generando desocupación, empobrecimiento de los pueblos del Interior, paralización del aparato productivo del país: fábricas, molineros, fundiciones y demás industrias que se habían desarrollado en la Provincias Unidas del Río de la Plata.

Para la realización de la introducción, siempre llevada adelante gracias a la voz en *Off* de los locutores, Brunati utilizó los siguientes recursos:

- Insert de fábricas abandonadas,
- Insert de grafitis en paredes de fábricas abandonas “+ Trabajo + Riqueza”, “No hay vacantes”, entre otros mensajes que hacen alusión a la crisis generada por la gestión gubernamental de Rivadavia.
- Insert de asentamientos y villas.
- Insert de máquinas, locomotoras y estructuras de trabajo paralizadas.

La introducción a través de los inserts resulta un conector respecto al primer bloque hacia el segundo que inicia su temática con la aparición de Juan Manuel de Rosas.

Para ilustrar el texto histórico sobre la figura de Rosas se utilizan las siguientes herramientas:

- Pinturas artísticas de Juan Manuel de Rosas, de pobladores y de actividades sociales.
- Insert de objetos que le pertenecían a Rosas o que tenían estrecha relación con él. Algunos tenían frases impresas tales como “*La Federación afirmó, Rosas*”.
- Dibujos de Rosas realizando determinadas acciones: junto al pueblo, el cual alza banderas que llevan inscriptas frases como “*Restaura*”, “*Viva la Libertad*”.

Este bloque también abarca los siguientes temas:

- Aparición del general Justo José de Urquiza y su movilización junto a la Confederación de Urquiza, para enfrentar a Rosas y destituirlo.
- Derrota de Rosas en la Batalla de Caseros.
- Asunción de Urquiza como director supremo de la Confederación.
- Primera Constitución Nacional (1853).
- Separación de los unitarios y los federales, y primera constitución unitaria en el año 1854 (sin la participación de la Confederación Federal).
- Batalla de Cepeda: enfrentamiento entre unitarios y federales, representados por Mitre y Urquiza, respectivamente. Triunfo federal.
- Pacto de San José de Flores
- Batalla de Pavón.

- Asunción presidencial de Bartolomé Mitre (1862) y descripción de las acciones realizadas durante su gestión.
- Aparición del general Domingo Faustino Sarmiento. Primero como director de guerra durante la gestión de Mitre, su posterior cargo como coronel y su asunción como presidente de la República Argentina.
- Crisis de la industria criolla a raíz de las política liberales del presidente Bartolomé Mitre.
- Guerra de la Triple Alianza
- Asunción presidencial de Nicolás Avellaneda.
- Campaña al Desierto.

Las herramientas visuales más relevantes que fueron utilizadas para desarrollar los temas que abarcan el bloque son:

- Inserts de edificio emblemáticos de Buenos Aires
- Retratos del general Justo José de Urquiza, de Bartolomé Mitre, de Domingo Faustino Sarmiento y Avellaneda.
- Placas y carteles de señalización de calles y sus numeraciones en alusión a los hechos narrados. Ejemplo: la Batalla de Caseros se realizó un 3 de febrero de 1852 y, para ilustrarlo, el director insertó en la película un cartel señalización que hacía alusión a la Avenida 3 de febrero.
- Insert de monumentos en honor a Rosas, Mitre, Urquiza, Sarmiento.
- Fachadas de instituciones –escuelas, edificios, ferrocarriles, plazas, carteles de señalización de calles, museos, centros sociales, nombre de estaciones ferroviarias- que llevan el nombre de Urquiza, de Mitre, de Sarmiento y de Nicolás Avellaneda.
- Pinturas, monedas y monumentos unitarios.
- Dibujos de la aduana, cañones.
- Insert de la Sociedad Rural Argentina.
- Insert de bandera inglesas flameantes.
- Dibujos y fotografías de tejedores criollos, telares y máquinas tejedoras.
- Mapas, ilustraciones (Guerra de la Triple Alianza).
- Billetes de la época con las imágenes de Sarmiento y Avellaneda.

-Fotografías de Julio Roca y la Campaña al Desierto.

Además, dentro de esta segunda parte destacamos los siguientes relatos en *Off* ejecutados por los diferentes personajes que conforman la estructura dramática del bloque:

-José Hernández (luego del asesinato del caudillo federal Peñaloza bajo las órdenes del General Sarmiento). El texto relata lo siguiente:

*“Los salvajes unitarios están de fiesta. Celebran en estos momentos la muerte de uno de los caudillos más prestigiosos, más generosos y valientes que ha tenido la República Argentina. El general Peñaloza ha sido degollado, y su cabeza conducida como prueba del buen desempeño del asesino, al bárbaro de Sarmiento”.*

-Bartolomé Mitre (luego del asesinato del caudillo federal Peñaloza bajo las órdenes de Sarmiento):

*“Démonos cuenta de este triunfo pacífico, busquemos el nervio motor de estos progresos y veamos cuál es la fuerza que lo pone en movimiento. Señores, es el capital inglés”.*

-Sarmiento (en su etapa como presidente de la Argentina, luego de la Guerra de la Triple Alianza y durante su política de educación soberana):

*“Pudimos en tres años introducir 100.000 inmigrantes extranjeros y ahogar en los pliegues de la industria a la chusma criolla, inepta, incivil y ruda que nos sale al paso a cada instante”.*

Las recreaciones actorales desarrolladas en este bloque son dos y están delimitadas por los siguientes temas:

-Primera recreación: las embarcaciones francesas e inglesas se acercan a las costas del Río de la Plata y efectúan un bloqueo marítimo, a raíz de las políticas proteccionistas de Rosas. El movimiento de cámara utilizado para desarrollar esta acción es el contrasenital.

-Segunda recreación: la Batalla de la Vuelta de Obligado (1845). Fuerzas argentinas (dirigidas por el General Lucio Mansilla) hacen frente a las tropas inglesas y francesas. Argentina triunfa y Francia e Inglaterra reconocen la soberanía argentina sobre las rutas marinas internas de nuestro país.

La batalla es representada por una murga, vestida con los colores de la bandera nacional, que baila, alzan banderas argentinas, tocan instrumentos (silbato, percusión). Los murgueros llevan en sus manos una enorme cadena que arrastran junto a su baile. Posteriormente, la murga se introduce en las aguas del Río de la Plata –con las cadenas- y bailan en el agua. La murga manipula las cadenas a su antojo, con alegría y baile.

Los planos más relevantes de esta recreación son determinados por el Plano General (PG). Es importante destacar que el encuadre, la locación y la puesta que se le adjudica a la murga es siempre iluminada (en el caso de la Batalla de la Vuelta de Obligado el cielo del Río de la Plata se encuentra totalmente despejado y celeste). Además, es necesario resaltar que la personificación de la murga en todas las representaciones donde aparece, siempre lleva un carácter alegre, de baile ininterrumpido, el cual siempre es desarrollado en equipo.

Cuando Argentina triunfa por sobre las fuerzas inglesas y francesas en la Batalla de Obligado, la murga es captada por el director a través del movimiento de cámara en contrapicada. Respecto a la iluminación, “*la celebración del triunfo*” por parte de la murga se realiza en plena oscuridad, y sólo iluminada por el fuego de los cañones y los fuegos artificiales. En ningún momento, el grupo murguero deja de bailar y tocar los instrumentos. Se encuentra activo durante todas las recreaciones en las cuales aparece.

En el final de la secuencia de la Batalla de la Vuelta de Obligado, se desarrolla la primera narración en *Off* efectuada por uno de los personajes de las recreaciones. En este caso, el relato constituye un fragmento del testamento del general Don José de

San Martín, motivado por el triunfo de la Batalla de la Vuelta de Obligado. La carta describe las siguientes palabras:

*“El sable que me ha acompañado en toda la guerra de la Independencia de la América del Sur, le será entregado al entregado al general de la República Argentina, Don Juan Manuel de Rosas, como prueba de la satisfacción que como argentino he tenido al ver la firmeza con la que ha sostenido el honor de la república contra las injustas pretensiones de los extranjeros que trataron de humillarnos”.*

### Bloque 3

El tercer bloque abarca desde la asunción presidencial del General Julio Argentino Roca en 1880 hasta la aparición en la historia argentina de también presidente argentino, Manuel Quintana.

Para visualizar el relato, Brunati respetó la lógica audiovisual mantenida en los bloques anteriores, y que también hará a los largo del documental, y utilizó las siguientes herramientas:

- Insert de monumentos en honor a Roca y fotografías.
- Insert de retratos, jarrones lujosos, billetes, monedas con la ilustración del rostro del presidente Juárez Celman y, también, de Manuel Quintana.
- Fotografías relacionadas a la Unión Cívica de la Juventud.
- Caricaturas políticas
- Fotografías de ciudadanos en protesta, batallando (en alusión a la Revolución del Parque que impulsó la renuncia de Juárez Celman y posteriormente a la revolución impulsada por Irigoyen luego de la asunción presidencial de Luis Saenz Peña). Asimismo de juntas políticas ciudadanas.
- Retratos de los políticos Leandro Alem e Irigoyen (en alusión al nacimiento de la Unión Cívica Radical), y posteriormente de Luis Saenz Peña.
- Fotografías de ciudadanos porteños junto a los nuevos tranvías eléctricos incorporados durante la segunda presidencia de Roca. En paralelo, se exponen

fotografías de la miseria económica vivida por el pueblo, el hambre, las grandes comidas populares, el trabajo infantil, trabajadores con los pies descalzos.

-Insert del edificio de la Facultad de derecho en contraposición del Insert donde se visualiza el Hotel Sheraton de Retiro.

Además, hace referencia a los siguientes acontecimientos históricos:

-Presidencia de Miguel Ángel Juárez Celman.

-Nacimiento de la Unión Cívica de la Juventud.

-Nacimiento de la Unión Cívica Radical.

-Presidencia de Luis Saenz Peña (1892)

-Segunda presidencia de Roca (1898)

-Presidencia del abogado Manuel Quintana (1904)

Este bloque no cuenta con recreaciones actorales, ni relatos en *Off* realizados por los personajes sino que se desarrolla a partir de una linealidad constituida por el relato en *Off* de los locutores encargados de leer el desarrollo de la historia argentina –seleccionada por Bunati- y las herramientas audiovisuales que utilizó para darle forma (los archivos, las fotografías, las monedas y los billetes, los monumentos, los carteles de las calles, entre otros elementos).

#### Bloque 4

El cuarto bloque abarca desde la masiva inmigración europea acontecida en Argentina a principios del siglo XX, hasta el Pacto Roca-Runciman durante la presidencia de Agustín P. Justo.

Las herramientas audiovisuales más relevantes que contiene esta parte son:

-Insert del recorrido de un tren (tomado desde cámara subjetiva –como si fuesen los ojos del tren o de alguien que desde el tren mira. El recorrido se realiza gracias al movimiento de cámara travelling) sobre unas vías ferrocarriles que recorren el interior de un barrio humilde, similar a una villa miseria.

-Fotografías de familias inmigrantes europeas, de chacareros santafesinos rebeldes, de los integrantes de la Federación Agraria Argentina, de la Reforma Universitaria de 1918, de Irigoyen junto al pueblo, junto a políticos y él solo; fotografías de la Semana Trágica: de las víctimas y de sus velatorios. Imágenes fotográficas de los hechos ocurridos en La Patagonia Rebelde.

-Caricaturas políticas (como por ejemplo la del chacarero esposado junto a un oligarca que lleva un contrato arrendatario, situación que da a suponer que el chacarero firmó el contrato a la fuerza, obligado por la violencia generada por el empresariado que no le dejó otra alternativa. “*La cuestión agraria*” se titula el dibujo. Así como también, durante la segunda presidencia irigoyenista, se mostraron caricaturas del humorista Fray Mocho). Así como también, encontramos caricaturas políticas acerca de Marcelo T. de Alvear, Uriburu y del pacto Roca-Runciman.

-Diarios de la época (informando sobre acontecimientos contemporáneos a su publicación, como por ejemplo La Semana Trágica de 1819). Así como se destacan los diarios La Nación, La Prensa y La Fronda respecto al golpe militar de Uriburu en 1930.

-Carteles y placas de calles en referencia a personajes como Victorino de la Plaza, Roque Saenz Peña, Marcelo T. de Alvear

-Pinturas de personajes como Hipólito Irigoyen (dentro de este bloque se usa una pintura de la cara de Irigoyen a 45º grados de la mirada del artista. Durante el desarrollo narrativo esta pintura es varias veces utilizada –desde diferente zoom- y en consecutivas repeticiones). Además, encontramos pinturas de Marcelo T. De Alvear.

-Chapas históricas (como por ejemplo el de la Liga Patriótica Argentina, grupo parapolicial).

-Videos: de archivo de Marcelo T. de Alvear inaugurando edificios; de la tercera asunción presidencial de Hipólito Irigoyen –entre jolgorio y multitud-; del funeral masivo de Irigoyen, y de diferentes discursos propiciados por Uriburu. También encontramos videos de actividades realizadas en un matadero (en alusión al Pacto Roca-Runciman).

-Insert de multitudinarias fábricas extranjeras en nuestro país.

Además hace referencia a los siguientes hechos históricos:

- Protesta agraria “Grito de Alcorta” (1912).
- Creación de la Federación Agraria Argentina.
- Presidencia de Victorino de la Plaza.
- Presidencia de Roque Saenz Peña.
- Segunda presidencia de Hipólito Irigoyen (1916)
- Reforma Universitaria (1918)
- Fundación del Partido Comunista Argentino (1918)
- Creación de YPF (1918)
- La Semana Trágica (1919)
- La Patagonia Rebelde (1921)
- Asunción presidencial de Marcelo T. de Alvear (1922)
- Tercera presidencia de Hipólito Irigoyen.
- Golpe de Estado de Uriburu (1930).
- Muerte de Irigoyen.
- Década Infame
- Asunción presidencia de Agustín P. Justo.
- Creación del Banco Central (1935)
- Pacto Roca-Runciman y la denuncia de Lisandro de la Torre.

Cabe destacar que este bloque, al igual que el anterior, no cuenta con recreaciones actorales, sino que se basa en el desarrollo histórico de parte de la historia argentina, a través de la voz en *Off* de los locutores.

## Bloque 5

El Bloque 5 abarca desde la creación de F.O.R.J.A. –Fuerza de Orientación Radical de la Joven Argentina-, un grupo de jóvenes irigoyenistas cuyo objetivo era la defensa del pensamiento nacional, hasta el atentado ocurrido en 1953 contra el gobierno de Juan Domingo Perón, poco tiempo después de la muerte de Eva.

Conceptualmente hablando, este bloque tiene un profundo desarrollo respecto a la figura de Juan Domingo Perón, que va desde su aparición en la política junto al gobierno militar de Rawson, hasta su llegada a la presidencia de la nación gracias al apoyo incondicional e indispensable del pueblo, conformado en su mayoría por las masas trabajadoras y obreras.

Así como sucedieron en los bloques 1, 2, 3, y 4, Brunati elige comunicar audiovisualmente el relato histórico desarrollado por los locutores, a través de diferentes imágenes de archivo, música incidental, videos, fotografías, recortes de diarios de la época y fotografías. No obstante, dentro del desarrollo de este bloque se reconoce un cierto énfasis por parte del director en un momento concreto: el reclamo popular argentino por la liberación del general Juan Domingo Perón, tras su encarcelamiento en la Isla Martín García por grupos de militares rebeldes.

Dicho tramos del relato es reforzado magnitudinalmente a través de una representación actoral, la única en todo este bloque, protagonizada por la siempre presente murga (y un grupo de personas vestidos de civil, de diferentes edades, familias enteras que apoyan el movimiento y acompañan el avance murguero), recortes del diario Crítica y viejas fotografías de la Plaza de Mayo repleta de ciudadanos en apoyo al reclamo por la excarcelación de Perón.

La recreación actoral está integralmente basada en el levantamiento pacífico del pueblo en reclamo por la liberación de Perón. La misma se desarrolla en un puente (la locación se describe a través de un PG y la iluminación se caracteriza por ser tenue, dando paso a la oscuridad y al juego de luces y sombras, muy marcadas gracias a unos faroles ubicados en el techo del puente). En el contexto de ese puente oscuro, entra en un cuadro un sujeto que baila y toca el violín al canto de *“Yo te daré, te daré patria hermosa. Te daré una cosa que empieza con P ¡Perón!”* (en el momento del canto, los locutores hacen un silencio y dan paso al protagonismo de la canción). A diferencia de la locación donde se encuentra, el personaje se encuentra vestido con ropas claras, denotando una clara diferenciación con el contexto escenográfico en el que está físicamente. Junto al violinista se suma la siempre

presente murga, vestida siempre con los colores celeste y blanco, que baila al ritmo del canto peronista y flamea la bandera argentina. Es muy importante resaltar, el movimiento de cámara que se efectúa en la escena: a través de la cámara en mano y el enfoque en mirada subjetiva, el director realiza un recorrido por toda la murga (pueblo) y la reconoce a través de PP a diferentes murgueros que forman parte del grupo. Los murgueros se demuestran alegres y festivos.

El cántico a capela del violinista hace un Fade-In hacia la misma canción, pero esta vez hacia una versión masterizada.

Asimismo, la parte que compete al fallecimiento de Eva Perón, también presenta un énfasis audiovisual por parte del director a través de videos de archivo de su masivo funeral colmando las calles de Buenos Aires y las consecuentes tomas de las masas populares llorando y lamentando su pérdida. Esta parte da paso al silencio por parte de los locutores, que pausan el desarrollo del relato, para dar lugar a la música incidental que acompaña las imágenes de dolor del pueblo.

Por otra parte, el Bloque también hace referencia a los siguientes acontecimientos históricos:

- Creación de F.O.R.J.A. conformada por los intelectuales Arturo Jauretche, Homero Manzi, Luis Dellepiane, Gabriel Del Mazo, Jorge Del Río y Raúl Scalabrini Ortiz.
- Presidencia defacta de la fórmula Ortiz-Castillo.
- Golpe de Estado de 1943, conocida como la Revolución del `43 y la consecuente presidencia de Rawson y del general Ramírez.
- Aparición de Juan Domingo Perón. Su designación como titular de la Secretaría de Trabajo, su encarcelamiento en la Isla Martín García tras el levantamiento de un sector militar y el reclamo popular por su liberación.
- Triunfo de la fórmula presidencial Perón-Quijano.
- Presidencia de Perón y sus logros: Planes Quinquenales, nacionalización de los depósitos del Banco Central y de los Servicios Públicos, el aumento de la producción de YPF, la creación de la Dirección Nacional de Industrias del Estado, el Plan

Siderúrgico y diversas empresas estatales; la nacionalización del comercio exterior a través del Instituto Argentino para la Promoción del Intercambio (I.A.P.I.), el aumento de las importaciones, la promoción de la ley de cambio que protege la industria argentina, la eliminación de la deuda externa –lo que establece la independencia económica y la reformulación de la Constitución Nacional incorporando los derechos del trabajador, la familia, la ancianidad y la niñez.

-Aparición de Eva Perón en la política argentina de la mano de Juan Domingo Perón y sus logros respecto a la incorporación de la mujer en el sufragio electoral, entre otras cosas. Su rechazo a la fórmula presidencial Perón-Evita y su posterior fallecimiento.

-Primer atentado contra el peronismo en 1953 y el consecuente decreto de Estado de Guerra Interna propuesto por el gobierno, poco tiempo después de la muerte de Evita.

### *Bloque 6*

El sexto bloque abarca desde la Revolución Argentina determinada por el bombardeo a la Plaza de Mayo de 1955, hasta la asunción presidencial de Isabel Perón, luego del fallecimiento del general Juan Domingo Perón.

Si bien el desarrollo del bloque continúa recurriendo a los mismos recursos utilizados durante los primeros cinco bloques, es importante destacar las siguientes herramientas audiovisuales:

-En esta etapa histórica prevalece la constante utilización de videos de archivo, a diferencia de los bloques anteriores donde prevalecía el uso consecutivo de fotografías, pinturas, Insert de monumentos, carteles de calles, ilustraciones (una evidencia del desarrollo tecnológico de la época, década del `50, donde empezó a utilizarse la televisión como medio de comunicación). Así, los videos de archivo comienzan a tomar fuerza comunicativa y prescinden, en muchos casos, del relato de los locutores, para dar paso a una nueva lectura interpretativa.

-Para los Golpes de Estado y las noticias que tenían a Perón como protagonista, se utilizaron tapas de revistas, y recortes de noticias alusivas a los temas que se estaban

mencionando en el desarrollo del relato histórico. Los diarios La Razón y Clarín, y la revista Panorama, fueron los medios gráficos seleccionados por Brunati para ilustrar la historia contada.

-Durante el Golpe de Estado liderado por Aramburu en 1955, Brunati hace mención especial al libro *“Operación Masacre”* del periodista Rodolfo Walsh. Es la primera y única mención bibliográfica que realiza durante todo el film y lo ilustra con un Insert de la tapa del libro, durante varios segundos.

-Las fotografías más representativas, que se suceden consecutivamente en una parte del relato, hacen una clara alusión a la lucha de los trabajadores: *“Frigorífico ocupado por los trabajadores”*, *“Los obreros en lucha por el pan de sus hijos”*, *“Esta universidad ha sido tomada en apoyo al plan de lucha”*.

-Si bien Brunati hace uso del material fílmico de archivo para graficar los acontecimientos durante el progreso de este bloque, la selección resulta claramente intencional: para los Golpes de Estado, el archivo audiovisual hace referencia a imágenes de violencia, de constantes enfrentamientos entre el gobierno de facto y el pueblo. En cambio, los videos propuestos por Brunati para aludir a los hechos que tiene a Perón como protagonista (sus reiterados intentos de regresar al país tras su exilio, sus asunciones presidenciales, entre otras acciones) exponen la exaltación del pueblo en su mayor expresión: alegría, acción y comunión. El pueblo se vuelve protagonista.

-El apoyo audiovisual aplicado por Brunati para contar la muerte de Perón fue el mismo utilizado para la muerte de Evita y de Hipólito Irigoyen: funerales públicos masivos, con imágenes del pueblo devastado. La música es instrumental y cobra protagonismo en la secuencia, dando lugar al silencio de los locutores y al paso de las imágenes como únicas comunicadoras de lo que está sucediendo. Durante el funeral de Perón, también se sucedieron varias fotografías de Evita, como repaso de su etapa política más relevante).

-Las pistas utilizadas durante las épocas dictatoriales hacen referencia a gritos, disparos de metralletas y estallidos de bombas, principalmente, y la música instrumental y los silencios se utilizan con más frecuencia enfatizando las imágenes que se visualizan.

A su vez, este bloque hizo referencia a los siguientes acontecimientos históricos:

- Golpe de Estado de 1955 (*“Revolución Libertadora”*), que derrocó la segunda presidencia de Perón.
- Presidencia de facta de Aramburu y Rojas.
- Presidencia de Frondizi y su destitución mediante un Golpe de Estado.
- Presidencia de facta de José María Guido.
- Presidencia de Arturo Illia.
- Primer intento del regreso de Perón a Argentina, tras su exilio a España.
- Golpe de Estado de 1966 y presidencia de facta de Juan Carlos Onganía.
- Cordobazo.
- Secuestro y asesinato del ex presidente Aramburu por parte de un grupo montonero.
- Presidencia de Levingston y, poco tiempo después, de Alejandro Agustín Lanusse.
- Primer regreso de Perón al país durante 28 días.
- Presidencia de Héctor Cámpora y Vicente Solano Lima.
- Masacre de Ezeiza, tras el regreso definitivo de Perón a Argentina.
- Tercera presidencia de Perón.
- Muerte y funeral masivo de Perón.
- Asunción presidencial de Isabel Perón.
- Rodrigazo.

## Bloque 7

Los temas que abarca el séptimo bloque están abocados en su totalidad a la última dictadura cívico-militar iniciada en 1976. El mismo marca un diferencial estético-comunicacional respecto a los primeros seis tramos del relato histórico.

En este apartado no aparecen las voces en *Off* dando cuenta narrativa de lo que sucede en este tramo del film, sino que los hechos son contados a través de las imágenes y los sonidos (música instrumental, e Insert de pasos firmes de soldados simulando una marcha, gritos de desesperación, llantos, gemidos, entre otros

recursos). La música que caracteriza toda esta época es la misma empleada durante todas las dictaduras militares que se expusieron en la película.

Lo más representativo de esta parte del film son las consecutivas recreaciones que se realizan en el bloque y que van graficando, junto a las fotografías y los videos de archivo sin audio, la fisionomía de lo que se quiere contar: qué ocurrió durante la última dictadura en Argentina y cuáles fueron sus tópicos más relevantes.

De este modo, damos cuenta de la existencia de cuatro recreaciones:

-Primera recreación: las protagonistas son las Abuelas de Plaza de Mayo y su mundialmente reconocida procesión alrededor de la Pirámide de Mayo, en reclamo pacífico por la recuperación de sus hijos y nietos, secuestrados por los militares. Esta escena encabeza el bloque y también le da cierre.

La música con la que se le da forma y sentido a la escena es incidental y, además, incluye efectos de audio que representan gemidos y voces.

-Segunda recreación: sujetos armados ingresan violentamente a una vivienda y se llevan consigo a un hombre, contra su voluntad y frente a su familia que lo mira acongojada. Popularmente hablando, estaban “chupando gente”.

La locación es un pequeño departamento y la iluminación es dura, determinado por el juego de luces y sombras bien marcado. La secuencia es de completa oscuridad y drama.

-Tercera recreación: es una breve recreación del liberalismo económico reinante de la época. Una caravana de autos cruza libremente la aduana para importar electrodomésticos, en este caso, desde Brasil.

-Cuarta recreación: dramatización de centros clandestinos de detención. Un militar tortura con un arma a un detenido, que se encuentra desnudo, al igual que todos los compañeros que lo acompañan en el pequeño cuarto. El militar lo golpea y lo amenaza con el arma. Los detenidos sufren.

A lo lejos, en otro cuarto, dos oficiales miran a través de un televisor, la final de Argentina en la Copa Mundial que se celebró en nuestro país en el año `78 (damos cuenta de ello, porque la recreación está acompañada del audio del relato de fútbol

correspondiente a la final de fútbol y, a su vez, la escena se intercala con fotografías del presidente de facto, Rafael Videla, disfrutando del partido junto a otros funcionarios dictatoriales, desde un palco del Estadio).

Los planos que prevalecen en la escena son los PC, que describen visualmente lo que ocurre en la escena y quiénes participan en ella; y el movimiento de cámara en contrapicado es el privilegiado por Brunati, a la hora de demostrar la postura de los militares golpistas frente al pueblo y los detenidos (posición de superioridad respecto al ciudadano).

Por otro lado, otro de los recursos audiovisuales más creativos que empleó Brunati en este bloque, fue el de un tranvía que circula por unas vías subterráneas, vías ubicadas en un túnel oscuro que culmina en una puerta de salida a la superficie de las calles de la ciudad. La salida constituye un contraste con el camino recorrido por el tranvía ya que éste es iluminado, claro, cuyo horizonte da al aire libre (denota sensación de alivio, salvación, liberación), a diferencia de la oscuridad que caracteriza todo el trayecto recorrido por el tranvía bajo el túnel. Esta secuencia se intercala con las diferentes herramientas expuestas en esta séptima parte: los archivos audiovisuales y las recreaciones actorales, principalmente.

Asimismo, es de vital importancia destacar que en el momento en el que el tranvía finalmente llega a la salida –donde hay luz y hay aire libre- y sube a la superficie de la urbe, aparece el Insert del recorte de un diario que expresa “*La última oportunidad*”.

Para finalizar, los temas que Brunati selecciona como los más representativos de la última dictadura cívico-militar, son:

- La aparición de las Abuelas de Plaza de Mayo y su constante reclamo por la aparición de sus hijos y nietos.
- Presidencia de Rafael Videla y Leopoldo Galtieri (como los presidentes de hechos más reconocidos).
- Liberalismo económico propuesto por la dictadura.

-Copa del Mundo, Argentina 78.

-Guerra de Malvinas.

### **Análisis técnico de la historia ficcionada**

La historia ficcionada conforma un recurso estético-comunicacional propuesto por el director como apoyo creativo al relato de la historia argentina analizado anteriormente, por lo que resulta una de las partes constitutivas del film y que, junto al relato histórico, estructuran el sentido total de la película.

Las secuencias protagonizadas por el personaje Carlos Arellana son las siguientes:

#### **Secuencia 1**

Se ven las acciones cotidianas de una familia de clase humilde, trabajadora, compuesta por un hombre una mujer y sus tres hijos pequeños.

El hombre, que oficia de albañil, camina junto a su hijo que se dirige hacia la escuela. Una vez que el niño llega a la institución escolar, el padre sigue su recorrido hasta la casa en construcción donde trabaja.

Los planos más utilizados en esta secuencia son los PG (del barrio donde vive Arellana –que se realiza a través del movimiento de cámara en semipicada- y del padre y el hijo caminando por el pueblo rumbo a la escuela y el trabajo, respectivamente), PE (por ejemplo, de la niña vestida con guardapolvo en la puerta del colegio) y PGC (la familia despidiéndose, antes de partir hacia sus obligaciones). Es decir, que los planos elegidos para la primera secuencia tiene una finalidad meramente descriptiva.

## Secuencia 2

Carlos Arellana cava un pozo como parte de su trabajo como albañil, además de hacer otras labores. Los planos usados continúan siendo descriptivos.

## Secuencia 3

Carlos Arellana hace faltar a su hijo a clase para que lo acompañe a la construcción y lo ayude en el trabajo.

La secuencia empieza con un PG del colegio en el momento en que Arellana y su hijo pasan por la puerta y el niño no ingresa. El PG nos permite reconocer el lugar y dar cuenta que el niño no ingresó. Además de la escena de la silla vacía dentro de la clase.

Por otro lado, cuando el niño llega al trabajo del padre, el plano utilizado es el PE que culmina en el plano y el movimiento de cámara más relevante de la secuencia: Carlos Arellana está trabajando dentro de un pozo que él mismo cavó. Luego se acerca el hijo y lo mira a su padre desde la superficie. Carlos Arellana es tomado desde un plano en cenital, desde abajo hacia arriba, y su hijo ve a su padre dentro del pozo, tomado desde un plano supina, desde arriba hacia abajo.

## Secuencia 4

Llueve. La esposa de Carlos Arellana, ama de casa, trabaja en la casa de sus patronos. Arellana, imposibilitado por la lluvia, no trabaja y hace los quehaceres domésticos de su propio hogar.

En esta secuencia se alternan planos descriptivos (PE) y PA para dar cuenta de los quehaceres hogareños que emplea el personaje del albañil.

## Secuencia 5

Domingo. La familia disfruta de su día de descanso en su casa. Se reúnen con la gente del barrio y juegan al fútbol, toman mate al aire libre, se juntan en la Sociedad de Fomento, juegan al pool o a las “maquinitas” y beben alcohol.

Al igual que las secuencias anteriores, prevalecen los planos descriptivos (como por ejemplo, el PGC de los vecinos jugando al fútbol en el potrero).

Dentro de esta quinta parte, destacamos la escena de un sujeto que está borracho y con ánimos festivos, bailando y cantando frente a la iglesia del barrio. El ebrio se encuentra de buen humor, piropea a las mujeres que pasan y se zarandea al ritmo de sus cánticos. Finalmente, al grito de “¡Viva Perón!” el borracho se convierte en un murguero, vestido con el ya tradicional traje celeste y blanco que caracteriza a la murga durante toda la película, y flamea una bandera argentina. El ebrio, ahora convertido en murguero, tiene una sonrisa grande en su cara y un semblante alegre, demostrado a través del uso de un PP muy marcado.

## Secuencia 6

El niño vuelve del almacén y le comenta a su madre que el almacenero no le quiere fiar la garrafa. Al dar cuenta de que su hijo no pudo traer la garrafa, Carlos Arellana va al almacén y le suplica al comerciante si le puede fiar una. El almacenero se apiada y se la fía.

Dentro de esta secuencia, el plano más interesante estuvo relacionado al paneo en PG que se realizó en la última toma en pos de describir el contexto donde vive Arellana (niños jugando en el riacho, un caballo de carga en el puente, un contexto de pobreza absoluta).

## Secuencia 7

El patrón llega a la casa en construcción e inspecciona el trabajo realizado por Carlos Arellana. Arellana aprovecha la visita y le pide, avergonzado, un adelanto de la paga.

Luego de aceptar la explicación del motivo del pedido de adelanto, el patrón le paga un adelanto.

Esta secuencia es la evidencia más concreta de la desigualdad de clases, reflejados en la llegada del patrón en su auto último modelo (PG), la esposa del patrón, siempre dentro del automóvil, mirando cuasi peyorativamente al albañil y a su hijo (PC), el niño mirando cómo se retira el jefe de su padre (PC), entre otras.

## Secuencia 8

Durante la jornada laboral de Carlos Arellana, que ese día también estaba acompañado por su hijo, unos jóvenes delincuentes ingresan a la construcción, lo atacan y le roban la bicicleta, motivo por el cual, Arellana y su hijo, tuvieron que volver a su hogar caminando con todas las herramientas en mano.

Cuando Arellana es atacado por los delincuentes, el niño lo observa escondido tras un muro y sufre el acoso que está viviendo su padre.

El pozo juega un rol fundamental dentro de la caracterización que se le quiere adjudicar a la condición social de Arellana. Un pozo que lo tiene a Arellana siempre adentro, tomado siempre desde un plano en cenital, cuando todos –los delincuentes, su propio hijo, su jefe- lo ven desde un plano en supina. Arellana “está abajo”, los demás siempre “*arriba*” de él.

## Secuencia 9

Físicamente arreglado y peinado, Arellana marcha junto a un grupo de ciudadanos que llevan en alza una bandera que manifiesta: *“Sólo el pueblo salvará al pueblo”*. Posteriormente, la familia de Arellana se encuentra en un escenario. Los personajes juegan con la realidad y se convierten en personas, ciudadanos. Arellana y su mujer están sentados y su hijo los escucha atentamente. El público resulta ser el pueblo, siempre peronista (lo reconocemos por los carteles en alusión a Evita), que escucha atentamente el consejo que la familia Arellana, ahora ciudadanos reales de Argentina, tienen para decir:

*“El fuego para calentar tiene que venir desde abajo, y abajo somos millones llenos de esperanza para poner el hombro al hermoso sueño de la Patria Grande.*

*El pueblo, sí. Nosotros sí vamos a hacer una gran nación”.*

El film cierra con imágenes de una banda musical tocando el tema principal de la película, en formato show.

### **Análisis: “Evita, quien quiera oír que oiga”**

Al igual que Luis Brunati en *“DNI, la otra historia”*, el director Eduardo Mignogna desarrolla audiovisualmente el documental *“Evita, quien quiera oír que oiga”* a través de tres métodos:

#### Testimonios

Mignogna decide contar la historia de vida de Evita, a través de diferentes testimonios realizados a veintinueve personas que tuvieron algún vínculo con Eva en algún momento de su vida, o bien, historiadores, psicólogos, sociólogos, entre otros profesionales, que estudiaron su figura.

Las personas entrevistadas están conformadas por Palmira Repetti (maestra de Evita en sus años escolares), Arnaldo Racosvsky (psicoanalista), Elsa Sabella (compañera de colegio), Beatriz Grosso (psicóloga), Armando Cabo (sindicalista), Paco Jamandreu (modisto), Pascual Pelicciota (actor), Fermín Chávez (historiador), Juan José Sabrelli (sociólogo), Silvina Bullrich (escritora), Juan Pablo Feinmann (escritor), Félix Luna (historiador), Arnaldo Mancione (camarógrafo), Arturo Mathou (abogado), Dalmiro Saenz (escritor), Antonio Cafiero (economista), José María Castiñeira de Dios (poeta), Jack Anderson (periodista estadounidense), José María Rosas (historiador),

Cipriano Reyes (gremialista), Graciela Maglie (socióloga), Lilian L. de Guardo (esposa del presidente de la cámara de diputados en el año 1946), Jorge Abelardo Ramon (historiador), Lito Nebbia (músico), Elbia Marechal (escritora), Isidoro Rapado (fotógrafo), Ramón Cereijo (economista), Adolfo Pérez Esquivel (Premio Nobel de la Paz) y Ernesto Sábato (escritor).

Todos los testimonios fueron tomados a través de PC, PM o PMC, planos utilizados generalmente para las entrevistas. En este sentido, encontramos irrelevante la intencionalidad en la elección de planos que hizo Mignogna, ya que el peso significativo de la película, lo que Mignogna realmente quiere comunicar con su film, radica en el contenido de los múltiples y variados testimonios sobre Evita que, a lo largo del documental, van formando el hilo conductor de la historia. Es decir que, la sucesión de testimonios se van estructurando como la columna vertebral de la historia que representa la vida de Eva. Los entrevistados van tejiendo la historia de la vida de la mujer de Perón a través de las anécdotas, a favor o en contra de la figura de Evita, que el director pone en diálogo en la fase de postproducción. Así, Mignogna los relaciona, los pone en diálogo para darle sentido y linealidad a lo que se cuenta.

### Recreaciones actorales

A diferencia de *"DNI"*, las recreaciones actorales son siempre realizadas por un mismo personaje: Eva Perón.

Las dramatizaciones no constituyen un peso significativo por sí solas, es decir que su funcionalidad sólo radica en el apoyo visual al contenido propio de los testimonios manifestados durante la película.

La recreación más significativa, que se lleva a cabo desde el principio hasta el final del film, está constituida por el viaje en tren que Eva realizó desde Junín hasta Buenos Aires, en pos de realizarse profesionalmente como actriz. Este viaje resulta una

analogía creativa empleada por el director, respecto a la vida de María Eva Duarte. En este sentido, el trayecto en el tren del personaje de Eva es irrelevante en términos de análisis técnico profundo (planos, iluminación, movimientos de cámara empleados, entre otras especificidades).

Las acciones realizadas por Flavia Palmiero (la actriz que personifica a María Eva) resultan una puesta estética empleada para darle una continuidad narrativa al relato y que la perduración del viaje de Eva dure todo el film. Es decir, que el viaje en tren que, en términos explícitos, es el trayecto que María Eva Duarte de Perón realiza de Junín a Buenos Aires, constituye una analogía creativa en relación a la historia de vida de Eva, la historia de vida de Eva mirada como si fuese un viaje, una odisea.

La edición del mismo fue dividida en partes, que fueron intercalándose con las imágenes de archivos y los testimonios, estos últimos, ejes centrales del largometraje. De este modo, el desplazamiento de Eva, deja de ser parte de una etapa de su vida para convertirse en su propia vida: la vida de Evita fue un viaje, una odisea.

Asimismo durante todo el film, Mignogna juega con la figura de Evita encarnada en aquella muchachita que una vez abandonó su pueblo para triunfar en la ciudad. Con ese personaje traza un paralelismo secuencial que, en muchos acontecimientos políticos de la vida de Eva, la retoma como protagonista. Es decir que Mignogna reconoce a la "*Eva campesina*" en el trayecto de toda su historia y la reivindica.

Amén de la recreación del viaje en el tren, reconocemos otras dramatizaciones, de las cuales destacamos:

- La niñez y adolescencia de Evita en Junín (andando en bicicleta por el pueblo, caminando, hablando con amigas, coqueteando con los muchachos, actuando en el teatro del pueblo, jugando con otros niños en el barrio Los Toldos –donde nació–, haciendo castings).
- La llegada de Evita a Buenos Aires (buscando hospedaje, tomando café en una cafetería, Evita ya en su etapa de actriz, su actuación en el radioteatro

*“Los jardines del 900”, Evita intentando ingresar al Luna Park durante un acto a beneficio por el terremoto que azotó a la provincia de San Juan, Evita caminando pensativa por la ciudad).*

- Evita, en su etapa junto a Perón (Evita viajando a Europa en representación argentina, Evita –personificada como la humilde adolescente que salió de Junín- caminando sola entre las butacas vacías del Luna Park).

Por otro lado, también es importante señalar las recreaciones actorales que dieron lugar sólo a lo sonoro, es decir, la utilización de la voz en *Off* del personaje en la lectura de cartas, por ejemplo, que reforzaron creativamente la estructura del relato.

De esta manera, divisamos las siguientes recreaciones:

- Audio en *Off* del personaje de Eva Perón leyendo una carta de Evita a su madre:

*“Querida mamá:*

*Apenas acabo de partir y ya empiezo a sentirme lejos.*

*Lejos de Los Toldos, de Chicha, de Juancito y de vos, Blanquita, Elisa.*

*Sin embargo, me siento feliz. Vos sabés cuánto soñé con este viaje, desde chiquita, vos sabés.*

*Te mando un beso y un abrazo fuerte,*

*Cholita”*

- Audio de la voz en *Off* del personaje de Evita hablándose a sí misma:

*“¿Qué me pasa? No puedo ver a nadie y veo claramente.*

*Los campos de Los Toldos, la luna de Junín, cuánto tiempo pasó.*

*¿Qué hora es? Estoy cansada, llamen a Juan. Tengo frío.*

*¿Estoy linda? ¿Sos vos, Juan? Quiero decirte te he amado locamente, general.*

- Audio en *Off* del personaje de Evita a su hermana Chicha:

*“Chicha, querida:*

*Por fin ya estoy en Buenos Aires.*

*¿Te acordás cuando nos contábamos los sueños? Yo quería actuar, quería ser actriz y trabajar en esta ciudad.*

*Ese fue mi sueño desde aquellos días, cuando en Los Toldos jugábamos al circo: vos eras la trapecista, Juan, el domador y yo me disfrazaba de payaso ¡Cómo nos reíamos! Éramos pobres y felices.*

*Bueno, por fin estoy aquí, en esta ciudad tan grande que no es como yo había imaginado, por sus barrios de miseria, sus calles, sus casas. Se ve que aquí también, como allá en Junín, hay ricos y pobres, pero más pobres que ricos. Y eso da tristeza.*

*Cuidate mucho y cuidá a mamá,*

*Cholita”*

- Voz en *Off* del personaje de Evita, leyendo una carta que le escribió el general Perón:

*“14 de octubre*

*Evita, mi tesoro adorado:*

*Sólo cuando nos alejamos de las personas queridas, podemos medir el cariño.*

*Desde el día que te dejé allí, con el dolor más grande que puedas imaginar, no he podido tranquilizar mi triste corazón.*

*Hoy sé cuánto te quiero y que no puedo vivir sin vos. Esta inmensa soledad sólo está llena con tu recuerdo.*

*Hoy le he escrito a Farrel pidiendo que acelere mi retiro. En cuanto salga, nos casamos y nos vamos vivir a cualquier parte, tranquilos. Si sale el retiro nos casamos al día siguiente y, si no sale, yo arreglaré las cosas de otro modo, pero liquidaremos esa situación de desamparo que tú tienes ahora.*

*Viejita de mi alma, tengo tus retratos en mi pieza y los miro todos los días con lágrimas en los ojos. Que no te vaya a pasar nada porque, entonces, habrá terminado mi vida.*

*Cuidate mucho, pero no te preocupes por mí. Pero quiéreme siempre, que hoy lo necesito más que nunca.*

*Muchos, muchísimos besos mi queridísima chinita,  
Perón”*

- Voz en *Off* del personaje de Eva Perón leyendo una carta escrita por ella para su hermano Juan:

*“Querido Juancito:*

*Me he largado a la calle en busca de los amigos que podrían aún hacer alguna cosa por ti. Voy de puerta en puerta, nunca me sentí tan pequeña, tan poca cosa como en estos últimos días. Pero a medida que desciendo, desde los barrios orgullosos y ricos a los más pobres y humildes, las puertas se van abriendo generosamente, con más cordialidad.*

*Arriba conozco solamente corazones fríos, calculadores, prudentes. Corazones de hombres comunes incapaces de pensar o de hacer algo extraordinario, corazones cuyo contacto me da náuseas, asco, vergüenza”.*

- Voz en *Off* del personaje de Evita leyendo una carta destinada al Señor Presidente de la Cámara de Diputados, escrita por ella:

*“Buenos Aires, 12 de septiembre de 1946*

*Señor Presidente de la Cámara de Diputados,*

*Estimado doctor Guardo,*

*Le solicito la pronta sanción de los derechos políticos de la mujer. Sus dos artículos principales deberán ser:*

*1º Las mujeres argentinas tendrán los mismos derechos políticos y estarán sujetas a las mismas obligaciones que les acuerdan e imponen las leyes de los varones argentinos.*

*2º Las mujeres extranjeras, residentes en el país, tendrán los mismo derechos políticos y estarán sujetas que les acuerdan o imponen, las leyes a los varones extranjeros, en caso de que éstos tuvieran tales derechos”.*

- Audio de la voz en *Off* del personaje de Evita, leyendo una carta de su autoría dirigida al general Perón, antes del viaje que ella realizara a España:

*“Junio de 1947*

*Querido Juan:*

*Estoy triste al dejarte porque no puedo vivir lejos de ti.*

*Quizá no sé cómo expresarte lo que siento por ti, pero te aseguro que he luchado duramente en la vida con la ambición de llegar a ser alguien y he sufrido muchísimo.*

*Pero entonces llegaste tú y me hiciste tan feliz que*

*pensé que estaba soñando, y puesto que no tenía otra cosa que ofrecerte más que mi corazón y mi alma, te la di del todo e intenté, a cada instante, hacerme merecedora de él haciéndote feliz.*

*No sé si lo he conseguido, pero te puedo asegurar que nunca nadie te ha querido y respetado más que yo.*

*Juancito, cariño, perdóname por estas confesiones pero tienes que saber esto ahora que me voy y estoy en manos de Dios, y no sé si me ocurrirá algo.*

*Cuidate del gobierno, tienes razón de que no compensa. Si Dios nos deja que acabemos bien con todo esto, nos retiraremos y viviremos nuestra propia vida, e intentaré hacerte feliz todo lo que yo pueda, porque tu felicidad es la mía.*

*Si me muero, te ruego que cuides de madre que está sola y ha sufrido mucho, y que te acuerdes de tu chinita que tanto te amó.*

*Eva”*

- Audio de la lectura del personaje de Eva Perón respecto a la carta que Eva le escribió a las señoras de la Sociedad de Beneficencia:

*“Señoras de la Sociedad de Beneficencia:*

*No dudo que jamás hayan encontrado otros motivos que el de mi excesiva juventud, para ocupar el cargo de presidenta de honorable entidad.*

*Ustedes alegan textualmente:*

*‘La señora de Perón es muy jovencita’. Bien, yo les doy la solución: si no me aceptan a mí, pueden nombrar a mi madre”.*

## Material de archivo

Al igual que Brunati, Mignogna hizo uso de material de archivo como soporte gráfico de los testimonios desarrollados en el film. Estos archivos están constituidos por audios, videos y fotografías relacionados al 100% con la figura de Eva.

Entre los archivos más significativos, destacamos los siguientes:

- Fragmento audiovisual de Evita saludando, sonriendo y sociabilizando con el pueblo.
- Fragmento audiovisual de rebeliones populares en la década del 40.
- Fragmento audiovisual de la actuación de Evita en la obra *“Las inocencias”*.
- Fragmento audiovisual de enfrentamientos de militares con el pueblo.
- Video del programa *“Noticiero Panamericano”*.
- Imágenes audiovisuales del terremoto ocurrido en San Juan en la década del 40.
- Fotografías que ilustran los desastres ocurridos tras el terremoto en San Juan ocurrido durante los años 40.
- Fragmento audiovisual del general Perón caminando junto al pueblo, donde personalmente inicia por las calles de la ciudad, una colecta para las víctimas del terremoto en San Juan, con el apoyo de varios actores del mundo del espectáculo.
- Insert de la imagen de la marquesina del Estadio Luna Park.
- Fragmento de un video de archivo de los bombardeos en Plaza de Mayo durante la denominada Revolución Libertadora de 1955 (el video tiene insertado un *graph* que dice: *“Junio 16 de 1955 - 11.28 horas”*).
- Archivo filmográfico de los acontecimientos ocurrido durante el golpe dado por la Revolución Libertadora: Plaza de Mayo destruida, grupos populares en resistencia y ataque, tanques de guerra recorriendo las calles aledañas a la Plaza de Mayo, enfrentamientos entre militares y ciudadanos, entre otros accionares.

- Insert de un cartel que enuncia *“Aquí vivió el ex presidente Don H. Irigoyen”* (el cartel se encuentra en la Isla Martín García, en concordancia con los testimonios que expresan que Perón fue apresado en la misma isla).
- Gran cantidad de videos de archivos de manifestaciones populares, Plaza de Mayo colmada de masas trabajadoras, protestas sociales, concentraciones masivas de gente.
- Imágenes de las actas de casamiento por civil de Eva Duarte y Juan Domingo Perón.
- Gran cantidad de videos archivos de Juan Perón y Eva Duarte compartiendo actividades recreativas junto al pueblo: caminando felices, Evita sociabilizando y jugando con los niños, Juan y Eva presentando actividades deportivas, como la final del Campeonato de Automovilismo Internacional, campeonatos de fútbol. Visitas a establecimientos comunitarios, entre otros lugares.
- Archivo de un afiche propagandístico que anuncia lo siguiente: *“4 de junio de 1946 ¡Nueva era! ¡Perón Presidente!”*
- Fragmentos audiovisuales de la primera asunción presidencial de Juan Domingo Perón.
- Fragmento audiovisual de Perón inaugurando el Parlamento Legislativo ante el júbilo y los aplausos de todos los funcionarios e invitados que se encuentran en el recinto.
- Insert del Congreso de la Nación (en concordancia con el testimonio que expresaba el pedido de Evita a la Cámara de Diputados, de la sanción de la ley respecto a los derechos políticos de la mujer).
- Afiche propagandístico sobre *“la ley que le otorga el derecho a votar, la obliga a empadronarse”*.
- Video del programa *“Noticiarios y documentales cinematográficos”* que informa sobre la visita a España de Evita.
- Fragmentos audiovisuales de los diferentes eventos sociales en los que participó Eva, en su visita a España durante 1947.

- Fragmentos audiovisuales de determinados eventos sociales protagonizados por las damas integrantes de la Sociedad de Beneficencia Argentina.
- Fotografías sacadas por el fotógrafo Isidoro Rapado a Evita y Perón, durante su trabajo como fotógrafo oficial del presidente.
- Fragmento audiovisual de Evita realizando un discurso frente a una multitud de mujeres.
- Fragmentos de videos de archivo de mujeres manifestándose en las calles.
- Fragmentos de videos de mujeres ejerciendo su derecho político de sufragio.
- Insert de fachadas de establecimientos que llevan el nombre de Evita y Perón.
- Fragmentos de videos de ciudadanos de clase humilde, trabajando en fábricas y, también, realizando actividades sociales recreativas.

**3.1.** Dentro de este apartado, los audios de archivo cumple un rol significativo en el desenvolvimiento de la estructura narrativa. Los mismos refuerzan y le aportan veracidad a algunos testimonios manifestados en la película.

- Audio de uno de los discursos de Evita ante una multitud femenina:

*“Mujeres de mi patria, recibo en este instante en manos del gobierno de la nación, la ley que consagra nuestros derechos cívicos y al recibo ante vosotras con la certeza de que lo hago en nombre y en representación de todas las mujeres argentinas, sintiendo jubilosamente que me tiemblan las manos al contacto de la ley que proclama la victoria.*

*Aquí está hermanas mías, resumida en la letra apretada de pocos artículos, una historia larga de luchas, tropiezos y esperanzas, por eso hay esas crispaciones de indignación (...) pero también alegre despertar de auroras triunfales, y esto último que traduce la victoria de la mujer sobre las incomprensiones, las negaciones y los intereses creados de las castas exiliadas por nuestro despertar nacional”.*

- Audio en *Off* de Evita en Plaza de Mayo frente a la multitud trabajadora:

*“Mis queridos descamisados: una vez más los reúno en esta plaza doblemente histórica porque nuestros antepasados conquistaron la libertad y nosotros hicimos cuando una oligarquía indigna de esos antepasados, la había vuelto a comprometer.*

*Estamos reunidos, estamos reunidos, no sólo para conmemorar nuestra epopeya y nuestra redención social, sino para repetir con la misma energía y decisión que en 1945, que seguimos de pie, que no conocemos el cansancio en esta vigilia por la redención, y que el general Perón nos está indisolublemente unido en la batalla permanente por la Justicia Social”.*

- Audio de uno de los discursos de Evita en Plaza de Mayo:

*“Es la Secretaría de Trabajo y Previsión, cuando la masa trabajadora argentina no era ni comprendida ni escuchada y cuando sus demandas justas iban a parar los dirigente obreros en Villa Devoto, porque los pueblos estaban al servicio de las oligarquías que habían, no sólo defraudado al pueblo, sino vendido el pueblo al extranjero.*

*Y llegó, un 4 de junio de 1943, un coronel del pueblo que tomó la bandera de los Descamisados para levantar la bandera de la Justicia Social”.*

- Audio archivo de Evita. Mensaje a los descamisados:

*“No he podido estar esta tarde con mis descamisados en la Plaza de Mayo de nuestras glorias.*

*Yo espero estar pronto en la lucha con ustedes, como todos los días de estos años felices, y por eso les pido que rueguen a Dios para que me devuelva la salud que he perdido. No para mí, sino para Perón y para ustedes, para mis descamisados.*

*A todos les dejo un gran abrazo de mi corazón porque no hay otra cosa en el mundo que es el amor de Perón y de mi pueblo”.*

- Fragmento de un audio de archivo en referencia a uno de los discursos de Eva Perón en Plaza de Mayo:

*“Una vez más, una vez más, mis queridos descamisados, el capitalismo foráneo y sus sirvientes oligárquicos (...) han podido comprobar que no hay fuerza capaz de doblegar a un pueblo que tiene conciencia de sus derechos. Porque esas fuerzas no han desaparecido en su totalidad, y si es verdad que están incapacitadas para la lucha franca, porque el pueblo les ha dado la espalda, aburrido y cansado en sus viejas payasadas, eso no evita que busquen otros medios para alcanzar lo que no pudieron lograr en las urnas ni lo lograrán jamás.*

*Y que hoy como ayer, mantengan sus objetivos que son la explotación del pueblo y la esclavitud de la nación”.*

- Audio de archivo de uno de los discursos de Perón en Plaza de Mayo:

*“A todos los descamisados que se sientan soldados en un puesto de permanente lucha contra la traición y contra los vendepatria”.*

- Audio de una noticia comunicada por un periodista del *Noticiero Panamericano*:

*“¡Buenos Aires de fiesta! El país entero vive su jornada de júbilo supremo. Corrientes interminables de ciudadanos llegan desde todos los puntos de la patria, para vivir de cerca la histórica fecha de la transmisión del mando presidencial el 4 de junio de 1946.*

*Llegan al puerto, engalanado por las banderas de todos los países amigos de la Tierra, las naves que conducen a las embajadas especiales que vienen a adherirse al júbilo argentino”*

*“General de la nación, el coronel del pueblo, gran líder de los argentinos que llega para inaugurar el Parlamento Legislativo, elegido un 24 de febrero histórico.*

*En el interior del recinto, atronadores aplausos le saludan. Asisten todos los ministros, altos funcionarios e invitados especiales. Los focos de los noticieros y los camarógrafos trabajan febrilmente.*

*En uno de los balcones más altos está su señora esposa, doña María Eva Duarte de Perón, junto a la esposa del doctor Quijano y la del doctor Guardo”.*

- Audio de un periodista del *Noticiero Panamericano* respecto a uno de los eventos sociales que presenciaron Evita y Perón juntos:

*“Con resonante éxito se cumplió la jornada de automovilismo internacional, prestigiosos corredores locales y extranjeros, participan del evento.*

*Es Froilán González quien finalmente recibe el galardón de mano de la señora del presidente de la República.*

*La final del campeonato juvenil ‘Juan Perón’ se enaltece con la presencia del primer mandatario, también lo acompaña Eva Perón, inspiradora inobjetable de esta realidad deportiva, que es una nueva realidad de esta nueva Argentina que puja por el provenir de sus hijos”.*

- Audio de un periodista español del ‘Noticiarios y documentales cinematográficos’ respecto a la llegada de Evita a España:

*“En la tarde del 8 de junio de 1947, el aeropuerto transoceánico de Barajas en Madrid congrega a una muchedumbre inmensa donde se hayan*

*personalidades representativas de todos los sectores de la vida nacional, su Excelencia del Estado español, Generalísimo Franco ha llegado acompañado de su esposa e hija. Con él se haya también el embajador argentino en España, doctor Radío, la embajada y la Colonia argentina en Madrid.*

*Los altavoces anuncian la inminente llegada del avión. El aparato especial de la compañía aeróbica Iberia que salió de Buenos Aires, está ya en el cielo de la capital madrileña.*

*En un aterrizaje perfecto, el avión rueda sobre la pista principal del aeródromo, se agitan los pañuelos en el aire, son la imagen exacta de la palpitación con que laten todos los corazones, arden en el aire los gritos a Perón y a Franco, y doña María Eva Duarte recibe el primer saludo del pueblo de Madrid y la bienvenida que le da el jefe del Estado, acompañado de su esposa”.*

- Audio del discurso de Evita en la CGT donde renuncia a la candidatura por la vicepresidencia de la nación:

*“Compañeras, compañeros. Por el cariño que nos une, yo les pido por favor no me hagan hacer lo que no quiero hacer”.*

## **Otros recursos utilizados**

Mignogna enfatizó ciertos puntos de la película a través de varias placas que se ponchaban en el film con fines aclarativos, contextualizadores o, como en el caso del informe forense del cadáver de Evita, como herramienta visual informativa (la placa permitió comunicar lo inscripto sin la necesidad de apelar a las imágenes de archivo, las recreaciones actorales ni los testimonios).

Durante todo el desarrollo del largometraje, encontramos las siguientes placas:

- Insert. Placa que da inicio a la película: *“Todos nuestros símbolos son, ahora, matemáticos.*

*Sabemos de qué está hecho el canto de la Alondra y sabemos todo sobre la Alondra. Más de lo que la Alondra sabe de sí misma: pero ella puede siempre cantar por las noches”.* Renés Víctor Philes

- Insert. Placa negra que manifiesta *“Buenos Aires - 3 años después de la muerte de Eva Perón”.*
- Insert. Placa negra que contiene el siguiente *graph*: *“Treinta y siete aviones de combate de la Aviación Naval y Fuerza Aérea bombardean la Casa de Gobierno”.*
- Insert. Placa que anuncia *“Junín, octubre 22 de 1945 – 19.30 horas”.*
- Placa negra que contiene el siguiente *graph*: *“Madrid, septiembre de 1971. El cadáver embalsamado de Evita llega a Puertas de Hierro. Informe redactado por el doctor Isidoro Ventura Mayoral. El cuerpo presenta un corte que secciona parcialmente el cuello del tronco. Hundimiento y fractura del tabique nasal. Cicatriz que toma la mejilla y el pómulo izquierdo abriendo un colgajo de carne. Cuatro cortes en ambos senos de 16mm cada uno, producidos por un instrumento filoso. Corte en el brazo izquierdo a la altura del húmero. Fractura en ambas piernas, producida por presión o por un cuerpo pesado”.*

Respecto al desarrollo integral de la película *“Evita, quien quiera oír que oiga”* podemos determinar que La película empieza con un GPG de un paisaje campestre. Instantáneamente entra en cuadro un tren (se visualiza el humo de la locomotora y el sonido característico de un ferrocarril). La toma resulta un acontecimiento premonitorio sobre el sentido del film.

Luego, el director realiza una toma en contrapicada del tren y aparece una placa con el nombre de la figura que protagoniza la película: Evita.

La locación donde se inicia la historia es la ciudad de Junín. Allí se desarrolla la dramatización de una jovencita que se despide de su familia en la estación de tren del pueblo.

Una vez que el personaje se encuentra dentro del tren, su rostro es tomado de frente en un PP. Posteriormente, en dos oportunidades la toma se intercala con un video de archivo que tiene a Eva Duarte de Perón como protagonista. De esta forma reconocemos que la joven que está viajando en el tren es la representación del personaje de Evita.

A su vez, distinguimos la utilización de determinado tópicos históricos, que conforman giros narrativos en el relato. Los tópicos seleccionados son:

1. Terremoto en la provincia de San Juan (1944): Evita conoce y se enamora del general Juan Domingo Perón.
2. Golpe de Estado de la “Revolución Libertadora” (1955): primer atentado al gobierno peronista tras la muerte de Eva.

Además se exhiben, en menor medida, otros temas puntuales pero no constituyen giros narrativos en la historia sino que sirven para contextualizar espacio-temporalmente al espectador y como contenido propio del film. Algunos de ellos son:

- Muerte de Carlos Gardel (1935).
- Movilización popular del 17 de octubre en reclamo de la liberación de Juan Domingo Perón de la Isla Martín García (1945).
- Primera asunción presidencial de Juan Domingo Perón.
- Visita a España de Eva Duarte de Perón, en su rol como primera dama.
- Instauración de la ley de sufragio femenino y la aparición de la mujer como actor político en Argentina, gracias a la iniciativa de Evita.

Dentro de estos tópicos, la Revolución Libertadora es trabajada con énfasis en el documental.

A partir de la sucesión de tres placas que ofician de elementos contextualizadores para el espectador (las mismas anuncian: *“Buenos Aires, 3 años después de la muerte de Eva Perón”, “Junio 16 de 1955, 11.28 horas”* y *“Treinta y siete aviones de combate de la Aviación Naval y Fuerza Aérea bombardean la Casa de Gobierno”*), el director hace hincapié a este hecho histórico por sobre los demás acontecimientos tratados en el documental.

El tema es trabajado a través de archivos audiovisuales que remiten al Golpe de Estado, donde la Aviación Naval ataca al pueblo argentino en pos de derrocar al gobierno constitucional liderado por Perón.

Si bien el archivo audiovisual del Golpe contiene el audio de los bombardeos y del ruido de los motores de las avionetas que avasallan la ciudad, Mignogna elige explicar lo sucedido a través de una canción interpretada por Silvina Garré, que expresa los siguientes versos:

*“Cuando no recordamos lo que nos pasa,  
Nos puede suceder la misma cosa.  
Son esas mismas cosas que nos marginan,  
Nos matan la memoria, nos queman las ideas,  
Nos quitan las palabras.*

*Si la historia la escriben los que ganan,  
Eso quiere decir que hay otra historia,  
La verdadera historia,  
Quien quiera oír que oiga.*

*Nos queman las palabras,  
Nos silencian  
Y la voz de la gente se oirá siempre.*

*Inútil es matar,*

*La muerte prueba que la vida existe”*

En los fragmentos audiovisuales que hacen referencias al Golpe de Estado de 1955 prevalecen las imágenes del caos y el desorden que se vivió: bombas que estallan simultáneamente, destrozos, muerte, vandalismo, violencia, protestas populares, tanques de guerra circulando por las calles citadinas, entre otras imágenes violentas.

Posteriormente, Mignogna da paso al pensar José Pablo Feinmann que razona *“¿Qué hubiera ocurrido en nuestra historia si Evita no hubiera muerto cuando murió en el 52? Esta es una pregunta que no se puede contestar”*. Instantáneamente se expone el testimonio del economista Antonio Cafiero que sostiene que si Evita hubiese estado viva en 1955, no se habría llevado a cabo el Golpe de Estado: *“Si Evita hubiese vivido, es mi apreciación personal, por supuesto, no hubiese habido septiembre de 1955, ni hubiese habido rendición del gobierno constitucional de entonces”*.

A su vez, el director adiciona el testimonio del poeta José María Castiñeira de Dios, que manifiesta: *“Si hubiese vivido, se hubiera lanzado llameante como aquella figura de los cuadros de la Revolución Francesa”*.

Respecto la linealidad temporal del film, damos cuenta que la película tiene saltos cronológicos. Si bien el director busca la linealidad del relato a través de la unión y la puesta en diálogo de los diferentes testimonios, el tiempo cronológico tiene saltos que no responden a una organización temporal continua. Por ejemplo, Mignogna desarrolla con especial relevancia los hechos ocurridos durante la Revolución Libertadora de 1955 y, luego, expone el tema de la primera asunción presidencial que, justamente, ocurrió casi 10 años después.

Por último, a pocos minutos de finalizar el documental reconocemos la presencia del músico Litto Nebbia que, mientras toca el piano, tararea la canción insignia del film.

Poco después, musicalizando una escena donde la *“Evita campesina”* nuevamente es protagonista, distinguimos la canción que da el cierre definitivo al largometraje.

La canción expresa las siguientes estrofas:

*“Renuncio a los honores pero no a la lucha,  
Se necesita (coro)  
Mi puesto de batalla es el trabajo,  
Se necesita (coro)  
Ahí es donde más sirvo como mujer a mi hombre,  
Como pueblo a mi pueblo.  
Eso seréis, eso seré,  
Una mujer apenas,  
Se necesita (coro)  
Nada más que eso y nada menos,  
Una entre tantos,  
Se necesita (coro)  
El que se unan a nosotros,  
Quiero que sepas,  
Tendrá coraje, amor y la esperanza,  
Ser sólo uno, uno entre todos,  
Se necesita (coro)  
Uno entre todos para ser tantos  
Y ser de todos,  
Como mujer a mi hombre,  
Como pueblo a mi pueblo.  
Y ser de todos,  
Se necesita (coro)”*

La canción acompañada sonoramente las imágenes determinadas por la conclusión del viaje en tren, el cual finalmente llega a Buenos Aires, a su fin.

La película termina con su canción emblema, interpretada por la cantora Silvina Garré y que expresa las siguientes palabras:

*“Volveré, seré millones.  
Viviré múltiples vidas,  
Prolongaré mi amor y mi fe.*

*Renaceré.  
Padres, hijos y abuelos, nietos,  
De voz en voz,  
Regresaré.*

*Esa será mi lucha y mi única gloria,  
Reviviré y seré millones,  
Renaceré,  
Seré cada uno de los hombres y mujeres.*

*Yo seré pueblo, seré bandera y seré justicia,  
Seré millones,  
Yo les prometo,  
Una y mil veces seré otra vez.*

*Seré cada uno de los hombres y mujeres,  
Yo seré pueblo,  
Una y mil veces renaceré*

*Yo les prometo de voz en voz,  
Renaceré una y mil veces.  
Seré otra vez, seré mi pueblo,  
Seré justicia,  
Seré otra vez.*

## Consideraciones y reflexiones finales

La mirada profunda, más allá de lo superficial, no es un derecho del comunicador, es una obligación. Es con esta frase que entendemos la importancia de ser críticos y aportar siempre una mirada reflexiva y profunda de las cosas, socavando lo que se naturaliza sin mayor observación.

Desde el análisis de esta tesis llegamos a varias conclusiones y puntos de partida para nuevas miradas del cine político argentino y latinoamericano que sigue aportando a las representaciones sociales.

Desde la mirada de lo nacional y lo popular encontramos que la conformación de este binomio es la continuación del peronismo de raíces radicales, irigoyenistas. Podemos notar que los films analizados visibilizan lo nacional y popular a través de los movimientos socio-políticos con ingredientes que hacen a lo cultural. La mirada del mito que hace el film *“Evita”* deja notar que un movimiento social nacido de los movimientos políticos como el peronismo crea nuevas culturas. La figura de Eva Perón, iconoclasta y monumental, se completa en la cultura a través de sus discursos y su carrera artística. Es por ello que lo identitario de una nación se completa desde sus iconos y son reconocidas en el mundo entero a través de ellos.

En concordancia con lo dicho, en *“DNI”* la figura de las murgas es otra representación nacional y popular desde la cultura, con el componente ideológico que da razón a su existencia. La murga, elemento identitario rioplatense es la memoria colectiva de un pueblo que encuentra en sus canciones y sus bailes dentro de los carnavales como una burla a lo instituido. Es en los carnavales donde lo popular se manifiesta y es un sujeto social en donde la dictadura cívico-militar iniciada en el año `76 ataca al prohibirlo mediante decreto. Es por ello que lo ideológico juega un papel fundamental en la conformación de este sujeto social nacional y popular nacido desde el descontento y disfrazando sus proclamas organizadas en forma de canciones.

## Aportes desde la mirada técnica de los films

En “*DNI*” el juego del guión lleva al espectador a la reflexión, lo interpela, ya que va desde el relato, con voces en *Off*, en crudo relato sobre las manufacturas inglesas que ahogan a la industria nacional y la lucha unitarios y federales, a la ficción de Carlos Arrellana, el changarín que debe migrar del interior a Buenos Aires porque las fábricas cierran y, por ende, se queda sin trabajo. El recurso de causa-efecto es a todas luces el objetivo madre del film. En “*DNI*” los recursos técnicos son complejos porque el discurso es complejo. El enfoque binario de unitarios y federales, el pobre obrero del interior y el hombre rico de Buenos Aires generan un diálogo cómplice con el espectador. Tal vez la falta de “*grises*” en la película sea un punto negativo, pero es probable que haya sido una acción consciente del realizador.

En “*Evita*” la particularidad de la técnica se da en los diálogos entre distintos entrevistados de las más variadas actividades. El director se mueve en dos ejes, que se entrecruzan y hacen a lo interesante del film: el de los diálogos por tópicos y los diálogos por confrontación. Dos personalidades podían disentir en el porqué Evita tenía debilidad por los desprotegidos sociales y friccionaba tanto con las clases altas y otros entrevistados que fueron parte de su vida podían relatar momentos de la Evita Actriz, hija, amante de Perón, política, etc.

## Aportes desde la mirada revisionista y recuperadora de la identidad

El hecho de poder recuperar a “*DNI*” para que todo aquel que quiera revisar una parte de la historia desde el cine, es uno de los puntos positivos en este proceso. El análisis en profundo de la película y el poder verla a través de una pantalla y sacar sus propias conclusiones, fundan en este trabajo la quinta esencia de la democratización de los contenidos y la información.

También hay que resaltar el aporte que dieron las películas para poder comprender mejor a los movimientos sociales en su presente desde la mirada de la construcción de

los movimientos al calor de las luchas sociales ganadas desde la política. La fuerza de dichos movimientos sociales y políticos que toman los nombres de Evita, Carlos Mujica, 17 de octubre, entre otros, están arraigados a la historia política del país ya que se forman dentro de la búsqueda de lo nacional y lo popular.

Esta búsqueda de las representaciones de lo nacional y lo popular se enmarca dentro de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual ya que al exponer y redescubrir los films, sobre todo *“DNI”* (película que fue difícil encontrar) cumple con el precepto de federalizar los contenidos con la cuota de pantalla que hace que nuestro cine tenga mayor alcance a la sociedad sin tener que competir con los *“tanques”* de la cinematografía extranjera.

Por último, respecto a las experiencias vividas a lo largo de la formación del trabajo creemos que servirán de puntapié inicial para futuras investigaciones de la comunicación en el cine político, como parte de un camino ya iniciado por otros trabajos (muchos de ellos citados en esta tesis), siguiendo la huella de las investigaciones sociales que aporten a la verdad, y como la verdad conduce a la justicia, comunicar sí es una obligación de quienes elegimos hacerlo.

## Bibliografía

**ANDERSON, Benedict.** *“Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la evolución del nacionalismo”* (1993).

**ARGUMEDO, Alcira.** *Los silencios y las voces de América Latina*, Buenos Aires, Ediciones del Pensamiento Nacional (1996).

**BILBAO, Kepa.** *“Naciones, nacionalismos y otros ensayos”* (2006).

**CAMPO, Javier.** *“Cine Documental Argentino: entre el arte, la cultura y la política”*, Ediciones Imago Mundi (2012).

**CANTAVELLA, Juan Manuel.** *“De la entrevista periodística”*. Cap 1: Qué se entiende por entrevista. Ed. Ariel Comunicación (1996).

**CASALE, Marta.** *“El cine en la post dictadura: los documentales histórico-políticos durante el primer gobierno democrático”*. Fuente:  
[http://www.academia.edu/1521567/El\\_cine\\_en\\_la\\_postdictadura\\_los\\_documentales\\_hist%C3%B3rico-pol%C3%ADticos\\_durante\\_el\\_primer\\_gobierno\\_democr%C3%A1tico](http://www.academia.edu/1521567/El_cine_en_la_postdictadura_los_documentales_hist%C3%B3rico-pol%C3%ADticos_durante_el_primer_gobierno_democr%C3%A1tico)

**CASETTI, Francesco y DI CHIO, Federico.** *“Cómo Analizar un Film”*. Colección Instrumentos Paidós (1991).

**CASULLO, Nicolás.** *Sobre la marcha. Cultura y política en la Argentina 1984-2004*. Buenos Aires. Colihue (2004).

**CÉSAIRE, Aimé.** *Discurso sobre el colonialismo*. Madrid: Akal (2006).

**CEBRELLI Alejandra y ARANCABIA, Víctor.** *“Representaciones sociales: modos de mirar y de hacer”*, 1era edición – Salta: Consejo de Investigación de la Universidad Nacional de Salta (2005).

**CHALIAND, Gérard.** *«Epílogo: Frantz Fanon resiste la prueba del tiempo»*. En: Fanon, Frantz. *Los condenados de la tierra*. Buenos Aires: FCE (2009).

**DE LA PUENTE, Maximiliano.** *Cine militante 1, estética y política en el cine militante argentino actual* (artículo) <http://www.lafuga.cl/cine-militante-i/13>

**DELEUZE, Gilles.** *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós (1985).

**DIVERSO, Gustavo.** *“Murgas: la representación del carnaval”*. 1989.

**FEINMANN, José Pablo.** *La sangre derramada*, Buenos Aires, Editorial Ariel (1998).

**GALEANO, Eduardo.** *“Las venas abiertas de América Latina”*. Ed. Catálogos (1971).

**GETINO, Octavio.** *“Cine argentino, entre lo posible y lo deseable”* (1998).

**GIMÉNEZ, Gilberto.** "Apuntes para una teoría de la identidad nacional". Artículo de la revista del departamento de Sociología de la Universidad Autónoma Metropolitana. 1993.

**GÓMEZ, Lía.** "Aprender a investigar: recorridos iniciales en comunicación". Ediciones Periodismo y Comunicación (EPC). 2012

**GUBERN, Roman.** "Historia del Cine". Barcelona (1969).

**HABERMAS, Jurgen.** "La inclusión del otro". Ed. Paidós, Barcelona, España (1999).

**HERNÁNDEZ ARREGUI, Juan José.** "La Formación de la conciencia nacional", Ed. Peña Lillo, Buenos Aires (2005).

**HERNÁNDEZ ARREGUI, Juan José.** Cuaderno Nº1: *¿Qué es el pensamiento nacional?* Cuadernos de trabajo del Centro de Estudios Hernández Arregui (2004).

**LOBO, Claudio.** "Reflexiones en torno a los enfoques de J.M Barbero y N.G. Canclini: Hegemonía cultura y comunicación". UNSL (2006).

**LUSNICH, Ana Laura Y PIEDRAS, Pablo.** «Los antecedentes del cine político y social en la Argentina (1896-1933)». En: *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1896-1969)*. Buenos Aires: Nueva Librería (2009).

**MARATI, Paula.** "Gilles Deleuze. Cine y filosofía". Ed. Nueva Visión (2003).

**MARGULLIS, Paola.** "El montaje de la transición argentina. Un análisis de los Films *La República perdida, La República perdida II y Evita, quien quiera oír que oiga*". Artículo Universidad de Buenos Aires (2012).

**MARINO, Alfredo.** "La mirada Crítica" en "*Cine argentino y Latinoamericano una mirada crítica*". Editorial Nobuko (2004).

**NICHOLS, Bill.** "La representación de la realidad. Cuestiones y Conceptos sobre el Documental" (1991).

**OROZCO GÓMEZ, Guillermo.** *La investigación en comunicación desde la perspectiva cualitativa*, México, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, UNLP, e Instituto Mexicano para el Desarrollo Comunitario (1996).

**PEREZ SERRANO, Gloria.** *Investigación cualitativa: retos e interrogantes*, Tomo I y II, Madrid, La Muralla (2002).

**POZZIO, María Raquel.** "Murgas: Cultura, Identidad y Política. Sus nuevos significados" (2003).

- PRAT FERRER, Juan José.** *“Sobre el concepto del Folklore”*. Universidad SEK (2006).
- RAUBER, Isabel.** *“Tiempos de herejías, Instituto de Estudios y Formación de la CTA”*. Buenos Aires (2000).
- REMEDI, Claudio.** *Apuntes para una historia del cine documental Argentino* (artículo) <http://www.docacine.com.ar/histar.htm>
- ROJAS, Reinaldo.** *“Nación y Nacionalismo en el debate teórico e historiográfico de finales del siglo XX”* Ponencia (2001).
- RUSSO, Pablo y DE LA PUENTE, Maximiliano.** *El resurgimiento del cine militante argentino*, Universidad de Buenos Aires (2006).
- SIERRA, Francisco.** *“Función y sentido de la entrevista cualitativa en la investigación social”* en SIERRA, F. (comp.), *Investigación cualitativa en ciencias sociales*, México, Ed. Universidad Anáhuac (1996).
- STREJILEVICH, Leonardo.** *“Sociología Argentina Criolla, en la búsqueda de la identidad nacional”*, Escenarios para un nuevo contrato social, Año 2, Nº 4, Buenos Aires (2003).
- SCHUTTENBER, Mauricio.** *“Los movimientos sociales `nacional populares´ en la etapa Kirchnerista”*. Revista Intersticios (2012).
- THOMPSON, John B.** *“Los media y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación”*. Ed Paidós (1998).
- TOURAINÉ, Alan.** *“¿Podemos vivir juntos?: iguales y diferentes”*. Madrid, PPC Editorial. (1997).