

Pasajes encendidos y moderados en el cine documental argentino desde la transición democrática (1983-2010)

Javier Campo

Instituto de Investigaciones Gino Germani – CONICET

La sociedad argentina tuvo grandes procesos de cambio en los últimos treinta años. Los discursos sociales sufrieron mutaciones incesantes y fluctuaciones que los llevaron del mutismo al testimonio, a la par de los cambios políticos operados. Este movimiento incesante se registró en el pasaje de la dictadura a la democracia, pero no sólo en ella, sino que se dieron modificaciones discursivas importantes con el transcurrir del modelo político restaurado en 1983. Uno de los ámbitos en los que esos discursos sociales se dieron cita y confrontaron fue en el cine. Las diferencias entre los films documentales de los 80' y de los 90' son ostensibles si nos enfocamos en las militancias políticas de los secuestrados y desaparecidos durante la dictadura.

Esas diferencias pueden ser cotejadas con las que existen entre los prólogos del *Nunca Más* de 1984 (escrito por la Conadep) y el del 2006 (firmado por la Secretaría de DDHH de la Nación). Mientras en el primero se destacaba que la sociedad había sido sacudida por “un terror que provenía tanto de extrema izquierda como de extrema derecha”, en el de la edición con motivo del 30º aniversario del comienzo de la dictadura se criticaba esa “simetría justificatoria” de supuestas fuerzas contrapuestas en un “enfrentamiento”. Dos puntos en el recorrido de los discursos sociales sobre la dictadura y las militancias. Dos puntos que, con todos los matices intermedios, también tuvieron su correlato en el cine documental argentino.

La necesidad acuciante en las producciones de la transición democrática fue la construcción de una Democracia argentina. Bucear en el pasado para rescatar los aspectos republicanos y los retrógrados que atacaron el ideal de democracia perdurable. Los intelectuales comenzaron a pensar en ese sentido aún antes de que la dictadura finalizara,

decía Carlos Gabetta: “Cuando en esta situación desesperada muchos parecemos estar de acuerdo en que hay que echar de una vez por todas las bases de la democracia, es fundamental recordar que nunca la tuvimos, que los argentinos no la conocemos, porque los chispazos jamás fueron fuego” (19). El autor destaca que siempre hubo una “perversa alternancia” entre regímenes militares y gobiernos institucionales, o semi-institucionales, que no consolidaron un sistema democrático. Si en algo parecen ponerse todos de acuerdo es en que esa consolidación es necesaria, mientras las formas se mantienen en discusión. Establecer “la” versión legítima de contar la historia supuso posicionarse en un lugar preferencial para asumir las tareas de reconstrucción de las estructuras del estado democrático.

Los 80'

El cine documental que aquí será analizado es aquél que fue financiado, producido o alentado por instituciones político partidarias que consideraron que estos films debían intervenir en los debates por las versiones legítimas de la historia. El partido radical (con *La república perdida* 1 y 2) y el movimiento peronista (con *Evita, quién quiera oír que oiga*, *DNI* y *Perón, sinfonía del sentimiento*) fueron los dos polos ideológicos en derredor de los cuales se aglutinaron una buena cantidad de trabajadores del cine para promover producciones que dieran cuenta de las particulares visiones, excluyentes en diversa medida, de la historia argentina.

La república perdida fue un film documental producido por miembros del partido radical y estrenado poco antes de las elecciones de 1983. Su director, Miguel Pérez, montó material de archivo que va desde comienzos del siglo XX hasta el golpe de 1976 con la explícita intención de atravesar la historia argentina para reordenarla y contarla de nuevo. Quiénes somos, de dónde venimos y hacia adónde vamos parecen ser las interrogantes que pretenden desanudar la compilación de archivo con el auxilio de la voz *over*. El tono eminentemente expositivo del documental se condensa en un discurso sobrio, científico, que

pretende ligarse a las corrientes del documental más “objetivistas” o de la línea documental que se asocia al adjetivo “clásico” (voz de “Dios” en tercera persona, naturalismo extremo de las imágenes, ausencia de rupturas diegéticas).

Su visión de la historia es la de aquellos republicanos que propusieron que las instituciones debían democratizarse para solucionar los problemas y que, a la luz de lo que sucedió después, tuvieron un peso hegemónico en la conformación de ideas durante esa década. Es, en ese sentido, la primera película del oficialismo antes de ganar las elecciones. Sin embargo, el radicalismo no produjo el film con la intención de borrar de la historia a la otra corriente política de peso, el peronismo es rescatado en su política social aunque no sean valoradas positivamente las vertientes armadas del movimiento peronista de los setenta que, de algún modo según el film, contribuyeron a enrarecer el clima para allanar el terreno a la represión.

Un año después del estreno del film de Pérez se presentó *Evita, quién quiera oír que oiga* de Eduardo Mignogna, un documental con numerosas escenas de ficción sobre la vida de Eva Perón. El viaje de la joven Eva desde su pueblo natal hasta Buenos Aires es intercalado con material de archivo y entrevistas a personajes que la conocieron íntimamente. Pero, siguiendo con nuestro interés primordial, el film no sólo reconstruye las trayectorias de vida de Evita sino que presenta un discurso sobre otra historia que se hace patente en el título del film, fragmento del estribillo de la canción: “si la historia la escriben los que ganan, eso quiere decir que hay otra historia, la verdadera historia, quién quiera oír que oiga”. Es decir, en un tono un poco más conciso que la exposición abierta de *La república perdida*, la “verdadera historia” es la del pueblo argentino (que “es” peronista), la de una chica que viene del interior y llega a la política para ser la “verdadera” abanderada de los humildes. En el documental de Mignogna no se encuentra un discurso político que pretenda la construcción de una versión acabada de la historia, sino el relato de una vida que se presenta como la vida

de muchos argentinos. En ese sentido, el film es la representación de la vida de un personaje que condensa en su historia el devenir de la historia de un pueblo. Que es, sin dudas para el director, peronista.

La república perdida 2 (estrenada en 1986), también dirigida por Pérez y compuesta casi íntegramente por material de archivo, se encargó del último período dictatorial (1976-1983). Entre sus discursos, representaba a la violencia guerrillera dentro de los marcos de un modelo que hacía hincapié en un enfrentamiento entre fuerzas extremas, en medio de las cuales se encontraba la sociedad indefensa e inocente. Sin embargo, el film no equipara los grados de violencia de las mismas, sino que denuncia el terror estatal como una política de aniquilación excesiva y sistemática, no sólo de una fuerza guerrillera, sino también de seres humanos con ideas diferentes. Pero, sin embargo, la militancia política de los detenidos-desaparecidos no fue puesta sobre el tapete en dicho film. El discurso de *La república perdida 2* concuerda en su mayor parte con la visión de la CONADEP, registrada en el *Nunca más*. Hubo terror y subversión, un pueblo indefenso en medio que sufrió las consecuencias y un Estado que produjo, fomentó y amparó al terror. Hablar de la militancia de los desaparecidos hubiese significado justificar de algún modo, según la visión de la Comisión, el accionar represivo del Estado. La presencia de la “teoría de los dos demonios” permea este razonamiento (Crenzel 96).

Reflexionar o, caso extremo, reivindicar la lucha armada hubiese sido un sinónimo de golpismo en la década del 80'. Tal fue la respuesta negativa de la opinión pública con motivo del asalto al cuartel de La Tablada por un comando del ERP. No era posible hablar de las militancias políticas, la lucha armada o una “salida” no democrática. Tanto *Juan, como si nada hubiera sucedido* (Carlos Echeverría, 1987) como *A los compañeros la libertad* (Marcelo Céspedes y Carmen Guarini, 1987) se centraron en el plan sistemático de

desaparición de personas y la judicialización absurda de los presos políticos. Sin embargo, ninguno de los dos films puede ubicarse en la misma línea que *La república perdida 2*.

El film de Miguel Pérez puede ser considerado como un agente de una “memoria fundadora (oficial)”, según la conceptualización de Luis Alberto Romero (2008), ya que posee todas las peculiaridades de la construcción oficial pro-democrática devenida del ideario del *Nunca Más*. Los documentales de Echeverría y Céspedes/Guarini no pueden ser asociadas a esa construcción de la memoria, debido a que son notorias las críticas a las políticas encaradas por el gobierno con posterioridad a los Juicios a las Juntas: leyes de Obediencia Debida y Punto Final. En *Juan...* se reproduce el discurso titubeante de Alfonsín cuando anuncia el Punto Final, para enmarcar una reflexión que entiende como “retroceso” la medida. Mientras en *A los compañeros...* la denuncia de la existencia de presos políticos de la dictadura en democracia ejemplifica la postura crítica con respecto a los resabios de las prácticas y políticas represivas. Sin embargo, siguiendo la teorización de Romero, tampoco se trata de una “memoria militante”, debido a que sabemos que Juan Herman estaba relacionado a una agrupación peronista y los presos políticos eran militantes (no de qué agrupación), pero nada más. En ambos films se hace foco en la criminalidad del accionar del Estado y no en la militancia político-armada de los protagonistas.

Los 90'

Dos films intermedios hacen referencias cruzadas al modelo de representación de *La república perdida 2* y al de los documentales por venir. *DNI* de Luis Brunati (1989), aunque hecho desde un punto de vista no oficialista en los 80' (es decir, peronista), se inscribe en los marcos de una memoria fundadora de la violencia como antidemocrática y la militancia política armada como golpista (postura similar a la del film de Pérez, producido y fomentado por reconocidos radicales). *DNI* no contiene referencias a la lucha armada de los 70' sino a

una “gesta popular” en pos de una democracia soberana, en alusión a la dictadura un montaje de escenas de ficción con material de archivo sobre la Junta bastan para caracterizar el horror.

El film de Brunati pretende colocarse en la línea de *Evita, quién quiera oír que oiga* fundando “una” memoria política popular (peronista) en común. Conociendo las diversas vertientes que el peronismo acogió a lo largo de su historia, incluso antagónicas, es reconocible que si un discurso histórico siempre es un recorte particular *DNI* construye una versión dentro de ese recorte. Recorte del recorte, *DNI* no se ubica, como ya se ha dicho, muy lejos de la postura de *La república perdida 2* sobre la violencia política, sino que da un peso mayor a rescatar la denuncia por los sufrimientos del pueblo argentino, naturalmente peronista, y en ese sentido representar las diversas persecuciones que ha sufrido por “pensar diferente”. Aunque su visión maniqueísta no llega al extremo en que se ubicó *Permiso para pensar* (E. Meilij, 1989), pornográficamente antiperonista (o “gorila”, a secas), *DNI* construye una visión de la historia argentina que pretende ser la versión legítima del devenir del “pueblo argentino”.

La otra película es *La voz de los pañuelos*, de 1992, también de Céspedes y Guarini, en donde algunas Madres de Plaza de Mayo mencionan la militancia social de sus hijos, aunque sin ahondar en adscripciones políticas particulares. La militancia política estaba dejando de ser mala palabra. En la Argentina se iría conformando, desde principios de los 90’, un campo propicio para la recuperación de las historias de la militancia.

La primera representación cinematográfica que se constituyó en ese sentido fue *Montoneros, una historia* (Andrés Di Tella), finalizada en 1994 y estrenada comercialmente cuatro años después. El film de Di Tella escudriña las razones y los pormenores de la militancia armada de la organización peronista. Es la primera vez que en una película no se habla de forma vaga, sino sincera: quienes empuñaron armas así lo dicen comentando las acciones violentas en las que reconocen haber participado. El centro ya no resulta ser el

accionar represivo del Estado, sino la militancia social que se enfrentó al mismo. A la conformación de ese discurso, hasta entonces inédito en el cine nacional posdictatorial, algunos protagonistas suman una dura crítica a la conducción, personalizada en Mario Eduardo Firmenich. Los ex militantes asumen sus actividades y reflexionan sobre las mismas. La memoria militante es activada.

En la misma línea se estrena por esos años el documental *Cazadores de utopías* (David Blaustein, 1996). Aunque el film de Blaustein, además de representar las militancias políticas, se centra en los relatos del cautiverio de aquellos que sobrevivieron a los centros clandestinos. A diferencia del film de Di Tella, no se hace un ejercicio crítico sobre las responsabilidades y errores de la conducción de Montoneros, más allá de algunos vagos comentarios de los protagonistas. En *Cazadores...* son entrevistados aquellos que participaron de la configuración de un gran proyecto político desde distintos ámbitos y clases sociales, allí tienen la palabra intelectuales, obreros, empleados, villeros, religiosos y políticos. Hablan de militancias armadas y de concepciones políticas que ya parecen estar muy lejanas/ajenas del tiempo de los espectadores en la década del '90.

Un film un tanto tardío para ser ubicado dentro de este conjunto debe ser tenido en cuenta por su discurso histórico y práctica documental. *Perón, sinfonía de un sentimiento* de Leonardo Favio se presentó en 1999, pero el proyecto comenzó su preproducción en 1993 con la intención de ser finalizado para el 17 de octubre de 1995, fecha en que se conmemoraron cincuenta años de la masiva movilización popular por la liberación de Perón. Diversos problemas de financiamiento hicieron retrasar su finalización y el mismo Favio tuvo que invertir dinero para ver terminada la película. No disfrutó de un estreno comercial sino televisivo y se distribuyó en los kioscos de diarios en formato VHS.

A pesar de todas las dificultades sufridas en su producción, el documental hizo un uso novedoso de la animación, el material de archivo y las escenas de ficción (encubiertas como de archivo pero sin vulnerar su veracidad basada en documentos). Favio da una versión romántica del peronismo y su líder, algo así como una historia de amor que, en este sentido Favio no exagera, caló hondo en la sensibilidad popular. El modelo de representación construido por Favio mantiene numerosos puntos de contacto con el de los films de los ochenta: voz *over* descriptiva (aunque de estilo poético en algunos pasajes), uso de material de archivo que ilustra el discurso narrativo y, como ocurre en algunos documentales como *La república perdida* y *DNI*, una ausencia casi total de entrevistas.

Perón, sinfonía de un sentimiento es la versión del peronismo de alguien que siempre pretendió aunar todas las corrientes de un movimiento de dimensiones estratosféricas. Es por ello que Favio apela al sentimiento de justicia e igualdad social que promovió el primer gobierno de Perón, pero sobre todo dice que con el peronismo aquellos que no eran “nada” comenzaron a sentirse “algo” con derechos. ¿Qué peronista puede oponerse a ello?

La gran ausente en estos films es la otra organización política de relevancia en la lucha armada. El PRT-ERP no es representado por Di Tella o Blaustein, ni mencionado por los entrevistados. Los realizadores no pretenden dar una visión con pretensiones de totalidad, sino que sus films hacen explícita una selección de militancias peronistas. Habrá que esperar algunos años más para conocer particularidades de la militancia socialista. En 2004 se presentan *Errepé* (Gabriel Corvi y Gustavo de Jesús), *Los perros* (Adrián Jaime) y, desde 2006 a 2008, la trilogía *Gaviotas blindadas* (grupo Mascaró). En esos films los protagonistas (miembros del PRT-ERP) reflexionan sobre la militancia y las acciones violentas, en un contexto social que ya no es el de los 80' ni, tampoco, el de los 90': la memoria militante ya no era mirada con extrañeza después del 2001, la construcción de la memoria colectiva de la

militancia se volvió un denominador común en casas de estudio, la bibliografía académica o de divulgación general e, inclusive, las políticas públicas.

Otros documentales también representaron recientemente historias de militancia, aunque dedicados a aspectos o sucesos particulares, como *Trelew* (Mariana Arruti, 2004), *Caseros* (Julio Raffo, 2005), *Rebelión* (Federico Urioste, 2004) o *Sol de Noche* (Pablo Milstein y Néstor Ludin, 2002), entre otros. Mientras que a la apertura temática de enfoques sobre las militancias se sumaron los reflexivos aportes de los hijos de desaparecidos: *Papá Iván* (María Inés Roqué, 1999), *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003) y *M* (Nicolás Prividera, 2007), entre otras. Una nueva etapa esta en curso en la Argentina, los discursos sociales sobre lo político allanaron el campo de lo decible a las representaciones en primera persona, entre lo particular y lo general, para que el dolor traumático personal pueda servir como catalizador para la construcción de memorias colectivas.

Discursos y representaciones en disputa

La voluntad de trazar una línea de tiempo prolongada que buscase en la historia política argentina los elementos para solidificar las bases de una “democracia argentina” de larga data fue del entusiasmo a la perplejidad. Así lo indican estudios históricos como el de Hilda Sabato, quien expresa sus dudas al respecto:

No se le escapará al lector que este libro lleva las marcas de un tiempo muy particular en la Argentina, signado por los esfuerzos y las dificultades en la construcción de una sociedad democrática. La pregunta original nació en el clima efervescente creado hacia el fin de la dictadura militar, cuando muchos nos preguntábamos dónde se encontrarían las reservas democráticas en una sociedad atravesada por el autoritarismo. En ese marco propusimos la hipótesis, tal vez demasiado optimista, de la histórica capacidad de nuestros sectores

populares para generar celulares ‘nidos de la democracia’ en el seno de la sociedad civil [...] Hoy, sin embargo, aunque estemos muy lejos de la arbitrariedad de la dictadura, encontramos dificultades en todos esos planos. (Sábado 23)

En el cine documental del período 80-90 también se produjo un proceso similar, se fue de la exaltación por la construcción de una democracia duradera seleccionando los aspectos favorables (y acomodaticios) para establecer versiones legítimas de una Historia argentina en los documentales institucionales de los ochenta a, por otra parte, los documentales de mediados/fines de los noventa y, sobre todo, principios del corriente siglo en que la reflexión sobre la lucha armada fue desde la crítica con reparos a la recuperación positiva. En este último conjunto de films (que van desde *Montoneros, una historia* y *Cazadores de utopías* hasta *Errepé* –G. Corvi y G. de Jesús-, *Rebelión* –F. Urioste- y *Gaviotas blindadas* –Grupo Mascaró-) no solamente se descreyó de la posibilidad de trazar líneas histórico democráticas duraderas, sino que se representó el fracaso del sistema democrático a dos décadas de su reinstalación. Las propuestas volvieron a la historia no ya para rescatar las conductas republicanas sino para encontrar ejemplos de lucha político revolucionaria que permitieran pensar en otro orden.

Los films de los ochenta se definieron en un contexto sociopolítico candente, es por ello que, según Foster, los procedimientos asociados con la experimentación resultaron inapropiados (470). Esto dio paso a actitudes reflexivas y revisionistas de la historia reciente que, sin embargo, extendió el recorrido cronológico hacia la historia política del siglo XX. Este fenómeno no puede sino leerse como una parte de un proceso que se extendió en las letras y las otras artes en la Argentina posdictatorial. Como destaca Daniel Campione, “buena parte de la producción de la historiografía hegemónica registra ese tipo de ‘marcas’: Las del

propósito de descubrir en nuestro pasado una trayectoria que pueda legitimar retrospectivamente a una democracia representativa” (2004).

Los films repasados anteriormente no constituyeron una isla en medio del océano, sino que propiamente fueron un canal más de expresión de los debates historiográficos dados en la sociedad en su conjunto (Devoto, 1994). El cine documental fue, una vez más, un catalizador muy importante para la difusión de las posturas ideológicas en pugna por la reconstrucción democrática de la Argentina, pero, como todo discurso social, se produjo en un proceso que nació de los diferentes actores sociales en el arco político argentino. Estas películas trabajaron con las representaciones que estaban ya presentes en la sociedad. El partido radical, el justicialista, la CONADEP, las agrupaciones de defensa de los Derechos Humanos y los intelectuales de diversas disciplinas y vertientes ideológicas fueron algunos de aquellos actores que contribuyeron a que ese debate encendiera las pasiones políticas en un país en que la política fue motivo de desapariciones poco antes. El cine documental no se mantuvo al margen de dichos debates en disputa por la versión legítima de la historia en un período de reconstrucción democrática.

Pasajes

¿Que ocurrió para que los detenidos y desaparecidos de “víctimas inocentes” pasaran a ser considerados “luchadores sociales”? ¿Que cambios hubo en la Argentina? Es poco creíble la explicación de que terminada la dictadura militar no existía la voluntad de los ex militantes en contar experiencias que hicieran pie en el “trauma” reciente. La teoría del trauma no resulta convincente por el mero hecho de que se trata de un malestar personal. Más bien deberíamos introducirnos por la vía de una indagación que comience su recorrido en un discurso que caló hondo en la sociedad posdictatorial: la teoría de los dos demonios. Ninguna postura razonable podría haber reivindicado públicamente la lucha armada en los 80’ por dos razones de peso: las causas judiciales estaban abiertas y cualquier declaración al respecto

hubiera sido tomada como incriminatoria; y, en segundo lugar, la opinión pública estaba movilizadada en favor de la construcción de una democracia duradera, ergo hubiese considerado golpista cualquier manifestación en favor de la violencia política. Ser parte de la sociedad indefensa o de alguno de los dos demonios era la, absurda, elección que les quedaba a los ex militantes. Un film que representara a la militancia política no era pensable para los realizadores, ni viable para los protagonistas de las acciones de violencia política de la década anterior.

Sin embargo, esta visión fue modificándose a raíz de hechos políticos concretos, las leyes de Obediencia Debida y de Punto Final, primero, y los Indultos, después. Estos acontecimientos dieron por tierra con muchas de las consideraciones que habían hecho de la democracia el sistema político idílico. Pero el desgarramiento de las certezas sobre la democracia no hicieron virar a la sociedad hacia posturas golpistas o revolucionarias, sino que la apatía política fue la respuesta de amplios sectores sociales. Por otra parte, la teoría de los dos demonios fue quebrándose poco a poco hasta volverse una perogrullada para el fragmento intelectual más progresista de la sociedad, motivo por el cual un film sobre la militancia política podría recuperar los sucesos de manera explícita, con nombres y apellidos. En la gran mayoría de los discursos sociales desde mediados de los 90' se volvió claro que no hubo más que un sólo demonio.

Por último, y en una suerte de tercera etapa, las manifestaciones que enriquecieron la memoria de la militancia fueron ampliamente reconocidas, reproducidas y fomentadas por la sociedad y los ámbitos oficiales en la construcción de discursos que diferenciaron lo que en los 80' estaba unido: la memoria militante de los grupos armados y la voluntad de resucitar la violencia política en el presente. De modo que, en el cine de los 90' en adelante, estas representaciones tuvieron más que ver con la construcción de memorias políticas de militancia, con una voluntad crítica de historización y reflexión sobre concepciones políticas,

que con un interesado resurgimiento de un fenómeno no extrapolable del contexto espaciotemporal en que se desarrolló. En el transcurso de veinte años el cine documental, así como otros discursos sociales, rescató progresivamente las militancias políticas de los setenta con ánimo de echar luz sobre tanta oscuridad, tomando parte en la batalla de la memoria contra el olvido.

Obras citadas

- Aprea, Gustavo. "El cine político como memoria de la dictadura." Sartora, Josefina y Rival, Silvina (eds.). *Imágenes de lo real*. Buenos Aires: Librería, 2007.
- Conadep. "Prólogo" y "Edición del 30 aniversario del Golpe de Estado." *Nunca más*, Eudeba, Buenos Aires, 2006.
- Crenzel, Emilio. *La historia política del nunca más. La memoria de las desapariciones en la Argentina*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2008.
- Devoto, Fernando (comp.). *La historiografía argentina en el siglo XX* [tomo II]. Buenos Aires: CEAL, 1994.
- Foster, David. "Contemporary Argentine Cinema." Michel Martin (Ed.). *New Latin American Cinema*, vol. 2, Detroit, Studies of National Cinemas: Wayne State University Press, 1997.
- Gabetta, Carlos. *Todos somos subversivos*. Buenos Aires: Bruguera, 1983.
- Lusnich, Ana Laura y Kriger, Clara. "El cine y la historia." España, Claudio (comp.), *Cine argentino en democracia 1983-1993*. Buenos Aires: FNA, 1994.
- Manetti, Ricardo. "Cine testimonial." España, Claudio (Comp.). *Cine Argentino en democracia 1983-1993*. Buenos Aires: FNA, 1994.
- Romero, Luis Alberto, "Memoria de El Proceso y problemas de la democracia." *Lucha Armada 10*, Buenos Aires, 2008.
- Sábato, Hilda. *La política en las calles. Entre el voto y la movilización. Buenos Aires, 1862-*

1880. Buenos Aires: Sudamericana. Historia y Cultura, 1998.

Campione, Daniel. "Argentina. La escritura de su historia."

http://www.ag.org.ar/arg_hist.htm , 2004.

Filmografía cronológica:

La República perdida (1983, M. Pérez)

Evita, quién quiera oír que oiga (1984, E. Mignogna)

La República perdida 2 (1986, M. Pérez)

Juan, como si nada hubiera sucedido (1987, C. Echeverría)

A los compañeros la libertad (1987, M. Céspedes y C. Guarini)

DNI (1989, L. Brunati)

Permiso para pensar (1989, E. Meilij)

La voz de los pañuelos (1992, M. Céspedes y C. Guarini)

Montoneros, una historia (1994, A. Di Tella)

Cazadores de utopías (1996, D. Blaustein)

Perón, sinfonía de un sentimiento (1999, L. Favio)

Papá Iván (1999, M. I. Roqué)

Sol de Noche (2002, P. Milstein y N. Ludín)

Los Rubios (2003, A. Carri)

Errepé (2004, G. Corvi y G. de Jesús)

Los perros (2004, A. Jaime)

Trelew (2004, M. Arruti)

Rebelión (2004, F. Urioste)

Caseros (2005, J. Raffo)

Gaviotas blindadas (2006-2008, grupo Mascaró)

M (2007, N. Prividera)

Hispanet Journal 3 (December 2010)