

AMÉRICA LATINA, ENTRE DICTADURAS Y DEMOCRACIAS

Ejercicios de memoria a partir del análisis del cine documental

En las siguientes páginas se expondrán los vínculos que pueden establecerse entre el cine documental y la memoria. Vamos a analizar documentales relacionados con el accionar del Terrorismo de Estado en distintos países latinoamericanos. En pos de la defensa de los derechos humanos y de los sistemas democráticos en América Latina, buscaremos reconocer en los documentales seleccionados, ejercicios de interpelación a la memoria colectiva. Al encontrarnos a cuarenta años de la vuelta a la democracia en la República Argentina, consideramos una buena oportunidad para realizar este tipo de trabajos que invitan a la reflexión.

Para el caso chileno, contamos con *Memoria obstinada* (1997), película documental de Patricio Guzmán; para el caso uruguayo (también se vincula con la Argentina), seleccionamos *Por esos ojos* (1997), de Virginia Martínez y Gonzalo Arijón; para el paraguayo, con el cortometraje *Arribo* (2014), de Paz Encina; para el argentino, con *Cuatreros* (2016), de Albertina Carri; y finalmente, para el brasilero, con *Al filo de la democracia* (2018), de Petra Costa.

Antes de comenzar a analizar los distintos documentales seleccionados, consideramos importante hacer una introducción relacionada con el cine, los significados y la generación de una memoria colectiva con sentido crítico. Consideramos que es fundamental poder vincular el concepto “memoria” —capacidad de recordar información del pasado— con acontecimientos traumáticos de carácter político y con situaciones de represión y de sufrimiento colectivo. En nuestro caso, vamos a vincularlo con el Terrorismo de Estado que se implementó en el Cono Sur, durante las décadas de 1960, 1970 y 1980. Es fundamental que las sociedades de Latinoamérica mantengan vigentes los recuerdos de lo sucedido en aquellos años y que rechacen

Tomás Punte

Diploma Superior y Programa de Actualización en políticas de la imagen: historia y cultura visual (CLACSO).
tomaspuenteok@gmail.com

enérgicamente situaciones similares, tanto en el presente, como en el futuro. La memoria nos remite a la temporalidad de los fenómenos sociales, se ubica en un lugar de cruce entre pasado, presente y futuro (Jelin, 2005: 13-14). En este sentido, el cine es muy importante ya que, si lo relacionamos con disciplinas como la histórica, podemos arribar a procesos de construcción de la memoria de distintos hechos (Amieva, Arresegor, Finkel y Salvatori, 2009: 287-288). Consideramos oportuno tener presente el concepto de “anacronismo” al momento de analizar las artes audiovisuales. Estudiosos de la historia del arte, como Didi-Huberman (2011), hacen referencia a la mezcla de los diferentes tiempos que operan en las imágenes (ibídem: 40). Ante una imagen, el pasado nunca deja de reconfigurarse, dado que esta imagen solo deviene pensable en una construcción de la memoria, cuando no de la obsesión (ibídem: 32).

Más que una mera representación del mundo físico en un espacio y un tiempo determinados, la imagen en movimiento es una de las modalidades que asume el imaginario colectivo. Representar no implica “reproducir”, sino restituir presencia, estamos ante la inversión de sentido de las representaciones sociales. Es por esta situación que existe el arte y, en particular, el relacionado con el cine, en donde se da “el doble aspecto de institución y lenguaje artístico, de fenómeno material y a la vez simbólico” (Velleggia, 2010: 38). Podemos decir que el significado de los mensajes es producto de una interacción entre el cineasta y el espectador, el cual “se erige como un sujeto social, que interpreta, se emociona, se identifica y otorga sentido” (Patierno y Martino, 2016: 291).

En cuanto al cine documental, nos encontramos con una producción cultural sometida a la historia de los hechos y de las ideas. Estamos ante una imagen de lo real que no sustituye lo real, sino que nos trae la experiencia de otros en el proceso de filmar (Acuña, 2009: 1-2). Para este tipo de filmes destacamos la utilización de los archivos. Cuando un cineasta se enfrenta con la materialidad de los archivos, su trabajo se hace más “poderoso”, brindando otro tipo de alcances y refracciones (Russo, 2017: 30). Tengamos en cuenta que el acceso, composición e interpretación de los archivos pueden ser índices de la democratización de una sociedad. Esa democratización debe alcanzar a las políticas del Estado en relación al patrimonio, pero precisa también de una práctica archivística llevada a cabo en distintas instancias de la sociedad civil (Pittaluga, 2007: 200).

El primero de los documentales que vamos a analizar es *Memoria obstinada* (1997), de Patricio Guzmán. Este documental nos muestra cómo un

sector de la sociedad chilena se posicionaba de una forma “incómoda” ante el contenido de un documental previo de Guzmán, titulado *La Batalla de Chile*. Era como una herida que todavía no había cerrado, respecto al pasado reciente.

Dicho documental fue estrenado en 1997, en un contexto en que la sociedad chilena estaba atravesando lo que se denominó la “transición”, período en el que Pinochet pasa a ser muy influyente en la política chilena, incluso pasa a ser senador, contando con un apoyo muy alto de la sociedad. Para fortalecer la memoria había que enfrentar una *amnesia social*, ese es un objetivo que se pone de manifiesto en el documental de Guzmán.

Nelly Richard (2010) señala que, con la transición democrática chilena, aunque ya no había gobierno militar, seguían prevaleciendo otros pilares fundamentales del sistema neoliberal, como lo eran el mercado y la televisión. Dicha autora señala que “la retórica del consenso se propuso diluir los conflictos de memoria del pasado en disputa para que el fantasma de la polarización ideológica entre los extremos que habitaban el recuerdo de la Unidad Popular y del golpe militar no amenazaran con romper el frágil equilibrio de las relaciones entre autoridades civiles y mandos militares” (Richard, 2010: 32).

En *Memoria obstinada* se busca a personas que habían sido protagonistas en *La Batalla de Chile* y se las vuelve a entrevistar. Como recurso cinematográfico se realizan montajes, donde se contraponen distintos tiempos, se utilizan fragmentos del archivo audiovisual e imágenes, que nos retrotraen a los días del gobierno socialista de Salvador Allende. Los protagonistas de lo que fue *La Batalla de Chile* se vuelven a ver y piensan ese pasado desde un presente muy distinto, e incluso en algunos casos hasta no se reconocen a sí mismos. En esta oportunidad nos encontramos con un archivo elaborado por personas que fueron víctimas de la dictadura militar pinochetista.

En el caso de *Por esos ojos* nos encontramos frente a un documental franco-uruguayo realizado en 1997, bajo la dirección de Virginia Martínez y Gonzalo Arijón. Aquí se relata la historia de la apropiación de Mariana Zaffaroni Islas, quien fue secuestrada junto a sus padres en la ciudad de Buenos Aires, el 27 de septiembre de 1979. El filme empieza con la escena de una Mariana de 17 años, que ocultaba su rostro al ingresar a tribunales, con motivo de la resolución del fallo judicial que le devolvería su identidad (1992). A continuación, aparece una escena retrospectiva de su abuela María Esther Gatti, en Montevideo, caminando por la costa y contemplando el Río de La Plata, toda una simbología del dolor que a aquella abuela le generaba estar separada de su

nieta, más allá de ya haberla encontrado (recordemos que, por los años del estreno del presente documental, el vínculo entre Mariana y su familia biológica no estaba afianzado. Años más tarde la relación se volvió más estrecha).

María Esther empieza a relatar cómo fue la última vez que vio a Mariana —esta tenía tan solo diez meses de vida—, antes de ser apropiada. Por aquel entonces su hija, María Emilia, y el novio de esta —y padre de Mariana— Jorge Zaffaroni, se encontraban viviendo en Buenos Aires junto a la pequeña Mariana. María Emilia y Jorge fueron secuestrados y desaparecidos en la Argentina. Eran militantes de izquierda, y tuvieron —como muchísimos uruguayos— que irse exiliados del Uruguay en 1973, ya que estaban perseguidos. La sociedad uruguaya se encontraba viviendo en un clima hostil, de represión por parte de los militares. Pero, al poco tiempo, en 1976, la Argentina también iba a sufrir un golpe de estado, y se daría comienzo a una cruel dictadura, destacada por sus delitos de lesa humanidad, entre ellos la desaparición de personas y la apropiación de niños. En el filme queda de manifiesto lo que fue el *Plan Cóndor* y la colaboración entre las dictaduras del Cono Sur.

A lo largo del documental entrevistan a distintos protagonistas de esta historia, siguiendo, en líneas generales, un orden cronológico. En diferentes oportunidades, los relatos están acompañados de imágenes de archivo que nos retrotraen en el tiempo. En el documental se expone lo que fue el proceso de lucha por recuperar a Mariana. Su abuela, María Esther Gatti, ocupa un rol protagónico en ese arduo camino. También se destaca el apoyo de organismos de derechos humanos, como las Abuelas de Plaza de Mayo. Este documental, además de tener como objetivo interpelar a la memoria colectiva y reivindicar la búsqueda de los nietos apropiados en un contexto que no era favorable, pudo entenderse como un intento de acercamiento a Mariana, por parte de su familia biológica.

En la Argentina, las denuncias de violaciones a los derechos humanos pasaron por un período de reflujo que comenzó con las leyes de Punto Final y Obediencia Debida. Recién en la segunda mitad de la década de 1990 volvieron a ocupar un lugar importante en la esfera pública (Laino Sanchis, 2023: 11). Desde los márgenes de los discursos oficiales en pos del olvido y la reconciliación, fueron surgiendo otras miradas. Estas miradas buscaron mostrar sus historias, pequeñas, parciales, pero suyas o de seres cercanos, con el objetivo de comentarlas, por necesidad de enunciar, para que no se olvidaran (Amieva *et al.*, 2009: 291).

En cuanto a Uruguay, recordamos que hacia el restablecimiento democrático de 1985, hay un primer impulso, sobre todo desde el colectivo de videastas del Centro de Medios Audiovisuales (CEMA), por realizar documentales que estuvieran relacionados con el pasado de la dictadura. Por ejemplo, contamos con *El cordón de la vereda* (Esteban Schroeder, 1987), donde se abordan las discusiones sobre la amnistía a los militares y la aprobación de la Ley de Caducidad. Sin embargo, esta tendencia fue interrumpida luego de que la población ratificara la Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado en las urnas, en abril de 1989 (Fuica, 2015: 176-177). Este contexto nos reafirma el hecho de que *Por esos ojos* se realizó en una década en la cual reinaba la impunidad. Sin embargo, destacamos que dicho documental fue uno de los primeros de la región que trató la problemática de los niños apropiados (ibídem: 173).

Las películas documentales (pero también ficcionales, más allá de otras manifestaciones culturales) dirigidas o protagonizadas por hijos e hijas de aquellos que se opusieron a las dictaduras vigentes en la región entre 1960 y 1980, ganan importancia a partir de 2000, en la Argentina, y luego en otros países del Cono Sur. Dentro de esta línea contamos con filmes como *Cuaterros* de Albertina Carri, y *Al filo de la democracia*, de Petra Costa. Ambas directoras son hijas de militantes que tuvieron una intensa actividad política en los años 60 y 70, y que fueron víctimas del terrorismo estatal. En estas películas —como también en el caso de *Memoria obstinada* y *Por esos ojos*— se da la particularidad de que se entremezclan sus memorias personales, con el trabajo del archivo.

En *Cuaterros* (2016), se entrelazan distintos ejes temáticos, como el intento fallido de filmar una película sobre Isidro Velázquez (dicho personaje fue protagonista de un libro escrito por el padre de Albertina); el intento de recuperar una película de 1972 —la cual estuvo influenciada por el libro de su padre—, titulada *Los Velázquez*; una exposición de una parte de la historia argentina, marcada por el terrorismo de Estado; y lo que respecta a la historia personal de la propia Albertina, atravesada por su rol de hija y de madre. Albertina acompaña la narración (con su voz en *off*) con cuadraditos que entran y salen. Lo que vemos es una *fragmentación*. Se trata de un caleidoscopio de imágenes simultáneas, cuyo efecto vertiginoso se ve incrementado por la presencia casi permanente de la locución de Carri. Podría decirse que el resultado desafía la capacidad de aprehensión del público, como si el ejercicio de memoria emprendido por Carri quisiera reproducir en el receptor el carácter fugitivo e insalvable del recuerdo (Del Valle Ávila y Seliprandy, 2020: 13).

Este efecto puede hacernos reflexionar sobre la fragilidad de la memoria en los pueblos, la *amnesia social* que nos desafía constantemente.

Nos propone introducirnos en una atmósfera, en una época, entremezclando imágenes relacionadas con los ideales revolucionarios de la década de 1970, con otras, como las relacionadas con la sociedad de consumo y los estereotipos familiares, las cuales estaban vinculadas con el modelo de país que el *establishment* neoliberal y el gobierno militar anhelaban. Destacamos una escena en donde aparece Galtieri hablando de conceptos como “cambio”, “paz” y “seguridad”. En el discurso que se expone sobre la dictadura se expresa una necesidad, una nueva expectativa. Esa necesidad de cambios abruptos suele repetirse cíclicamente en la historia, por lo cual debemos estar alertas —en este punto el fortalecimiento de la memoria es fundamental—, para que no se encauce hacia el autoritarismo y debilitamiento de las democracias.

En cuanto a *Al filo de la democracia*, estamos ante un documental sobre el proceso político brasileño reciente. En él se hace una reconstrucción histórica, dejando —en palabras de Scotti (2020)— *una impresión amarga y oscura*, y se abren preguntas cruciales sobre la forma de la nación y sus instituciones democráticas (Scotti 2020: 2). Petra Costa despliega en algunos momentos del filme una línea autobiográfica, explorando aquellas huellas como posibles respuestas a sus interrogantes sobre la tragedia nacional brasileña y elabora otros sentidos históricos problemáticos.

Nos pareció interesante hacer referencia a algunas escenas particulares del documental. En los primeros minutos se hace referencia a lo que sería una democracia “debilitada”, a partir de lo que fue la destitución de Dilma Rousseff y el encarcelamiento de Luiz “Lula” Da Silva. Luego, la directora nos retrotrae en el tiempo al poner en pantalla imágenes de su archivo biográfico, mostrándose ella misma de chica y reflexionando sobre el hecho de que la democracia ininterrumpida en su país y ella tenían prácticamente la misma edad. Aparecen imágenes de sus padres, quienes habían sido opositores a la dictadura en los años 70, siendo perseguidos por el aparato represivo del Estado, e imágenes de compañeros de militancia, muchos de los cuales fueron torturados y asesinados. Se muestran registros de lo que fue la resistencia, de las grandes huelgas y del rol de “Lula” como líder sindical.

Destacamos que en el filme se utilizan en distintos momentos imágenes de los años de dictadura, pero en su mayor parte se muestran imágenes correspondientes a la democracia que vino después. Se narra en retrospectiva desde el día de la detención de “Lula”, desplegando un relato del ascenso y

la caída del Partido de los Trabajadores (PT). El relato nos habla del precio de una cierta conciliación con los poderes establecidos que, en su momento, tanto “Lula” como el PT debieron “pagar” para poder llegar a conducir el Estado (Scotti, 2020: 3-4).

Por otro lado, se describe cómo opera en democracia el aparato judicial, al declararse la culpabilidad y condena del ex presidente de Brasil, “Lula” da Silva. Yendo al contexto político por fuera del filme, Scotti señala que la trama del juicio y el proceso todo ya habían sido ensayados con éxito en Honduras y en Paraguay, pero en Brasil alcanzaría límites grotescos que exhiben un sistema político en profundo estado de descomposición, llevando adelante la demanda de los “poderes reales”, un “golpe de estado” que legalizan sus propios ejecutores (ibídem: 5).

Finalmente, haremos referencia al cortometraje *Arribo* (2015), realizado por la cineasta paraguaya Paz Encina, quien utiliza archivos desclasificados de los perpetradores, los cuales forman parte de los denominados “Archivos del Terror”, encontrados en 1992. En este corto se puede ser testigo del interrogatorio a Benigno Perrotta (ex líder febrerista), quien vuelve al Paraguay tras veinticinco años de exilio para visitar a su familia y que, a pesar de encontrarse en la etapa final de la dictadura, debe someterse a un cruel interrogatorio realizado por el jefe de la brigada policial del aeropuerto de Asunción.

El interrogatorio está acompañado por imágenes. Hay un *sonido en off*, en donde no hay una conexión directa entre lo que se ve y lo que se escucha. Sin embargo, gracias a los elementos del lenguaje cinematográfico podemos interpretar el mensaje (Ávalos Arévalos, 2018: 13). Por otro lado, es perceptible que está elaborado casi en su totalidad mediante la técnica *extreme close up* o también conocido como primerísimo primer plano (PPP), en donde se busca guiar la atención del espectador (ibídem: 11-12). Por ejemplo, al comienzo del cortometraje aparece un primer plano de la palabra *arribo* (la cual parece sacada de algún informe). Mientras se escucha el interrogatorio se va acercando la cámara, de este modo el espectador puede observar con mayor detalle, no solo para distinguir la textura de aquella imagen, sino para una aproximación más profunda con la historia de un hecho que ocurrió y donde las pruebas hablan por sí mismas. Otras imágenes cuentan con desenfoques, se observan borrosas, rodeadas de sombras, pero a pesar de su falta de claridad es posible visibilizar un número particular. De este modo podemos deducir que al ser una imagen borrosa va quedando en el olvido, pero al presentarse en un primer plano refuerza la idea de que aún es visible

y no quiere ser olvidada. La mayoría de las imágenes son de numeraciones —se deja entrever que se tratan de fichas policiales— las cuales se pueden interpretar como el poder con el que los policías de la época clasificaban a las personas, despojándose de su condición de seres humanos. (ibídem: 12).

Este formato nos hace reflexionar sobre la cotidianidad de esa situación de control e interrogatorio para el pueblo paraguayo, en donde cualquier persona estaba expuesta a correr la misma suerte que Perrotta. El Paraguay ha sufrido enormes tragedias que fueron vividas con silencio, no solo con una escasa repercusión internacional, sino que no han sido cuestionadas lo suficientemente en el interior de su sociedad. Recordemos que la dictadura de Alfredo Stroessner es considerada como “la más silenciosa y prolongada de Latinoamérica” (Russo, 2017: 28).

En los documentales analizados nos hemos encontrado con distintos guiones y con recursos y técnicas cinematográficas diversos, presentando en algunos casos mayores coincidencias, pero también advertimos grandes diferencias. En algunas de estas, nos encontramos con un orden y desarrollo cronológico más claro —por ejemplo, en el caso de *Por esos ojos*—, pero en otras hay una mayor fragmentación de las temporalidades (esta última situación se da fundamentalmente en el caso de *Cuaterros*). Por otro lado, está la cuestión del uso de los archivos y sus diversidades. Contamos con el cortometraje *Arribo*, el cual está basado en un archivo pergeñado por los propios militares y rescatado posteriormente en democracia (estamos haciendo referencia al audio de un interrogatorio llevado adelante por el gobierno militar paraguayo, siendo este el único material sonoro del filme). En los otros documentales se puede observar el uso de una mayor cantidad de archivos, de los cuales algunos provienen de las propias vidas personales de los directores, también aparecen distintos aportes de víctimas del terrorismo de Estado, escenas de otras películas, contenidos de diferentes medios comunicacionales de la época, etc. Entre los recursos utilizados destacamos algunos como el de las escenas retrospectivas; el audio en *off*; la utilización de imágenes en primer plano; la partición de la pantalla en distintas imágenes; el grabado “cámara en mano” por parte de los directores —esta situación se da fundamentalmente en *Al filo de la democracia* y *Memoria obstinada*—; entrevistas a los protagonistas de cada historia, etc.

Desde los diferentes lenguajes cinematográficos de los documentales analizados, hemos destacado los ejercicios de memoria que en ellos se exponen, como también se advierte —desde distintos ángulos—, la lucha contra el olvido. Está muy latente la idea de una amnesia social respecto a

lo que pasó con las dictaduras, y la falta de memoria, verdad y justicia. Esta situación no va a ser igual en todos los países de la región y a su vez va a variar en el tiempo. Por ejemplo, en *Memoria obstinada* se advierte lo difícil que era en la década de 1990 hablar de lo que había pasado con la dictadura de Pinochet y hacer un planteo crítico de esos años. En *Por esos ojos*, también se manifiesta cierta crítica a un contexto político y social no tan propicio para conseguir verdad y justicia respecto a los delitos de lesa humanidad.

Con *Al filo de la democracia* podemos reflexionar respecto a qué integridad democrática puede verse vulnerada sin la necesidad de que los militares realicen un golpe de Estado. Deja en manifiesto que hay intereses políticos y económicos que ocuparon un lugar importante durante la dictadura, pero que en democracia siguieron latentes, operando de distintas maneras, con mayor o menor éxito. El cine experimental de Carri nos trae una concepción interesante sobre lo frágil que puede ser la memoria, y sobre la vigencia de cierta discursividad empleada en la dictadura, la cual se vincula con la sociedad de consumo capitalista y con los estereotipos sociales. Finalmente, del cortometraje *Arribo* destacamos la idea de que cualquiera puede ser víctima de la dictadura, la persona pasa a ser un número, y a pesar de que muchas veces las sociedades caen en el olvido y en la indiferencia, es importante que todos nos involucremos en la defensa de los derechos humanos y repudiemos el accionar del Terrorismo de Estado.

Bibliografía

- Acuña, L. G. (2009). El cine documental como herramienta en la construcción de la memoria y el pasado reciente. *Clío & Asociados*, N° 13: 61-68. Disponible en: https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4625/pr.4625.pdf
- Amieva, M.; Arresegor, G., Finkel, R. y Salvatori, S. (2009). Cine y memoria (1983-2006). En Raggio, S. y Salvatori, S. (eds.). *La última dictadura militar en Argentina*, pp. 287-303). Rosario, Homo Sapiens.
- Ávalos Arévalos, M. E. (2018). *Arribo (2014) de Paz Encina en sala de clase: Propuestas para la integración del cine en la construcción de memorias históricas en instituciones educativas del medio*. Artículo de conclusión de curso Cine y Audiovisual. Foz de Iguazú, Universidad Federal de Integración Latinoamericana (UNILA).
- Del Valle Dávila, I y Seliprandy, F. (2020). Dispersión y rastros: archivos audiovisuales en *Cuaterros* (Albertina Carri, 2016). *Revista de Historia Social y de las Mentalidades*, 24 (1): 5-30. Disponible en: <https://doi.org/10.35588/rhsm.v24i1.4370>
- Didi Huberman, G. (2011). La historia del arte como disciplina anacrónica. En *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, pp. 31-97. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

- Escalante, L. S. (2021). La memoria como derecho humano en Argentina: una reconstrucción desde la teoría crítica. *Derecho y Ciencias Sociales* N° 25. Disponible en: <https://doi.org/10.24215/18522971e089>
- Fuica, T. B. (2015). Presencias y ausencias: Uruguay y los documentales sobre hijos (des)aparecidos. *Cine documental*, N° 12: 169-196.
- Jelin, E. (2005). Los Derechos Humanos y la Memoria de la Violencia Política y la Represión: la Construcción de un Campo Nuevo en las Ciencias Sociales. *Estudios Sociales*, 27, N° 1: 91-113. Disponible en: <https://doi.org/10.14409/es.v27i1.2538>
- Laino Sanchis, F. (2023). Abuelas, nietos/as e H.I.J.O.S. frente a la impunidad: activismos trans generacionales por el derecho a la identidad (1990-2004). *Socio histórica* N° 51, e184. En *Memoria Académica*. Disponible en: https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.15473/pr.15473.pdf
- Patierno, N. y Martino, S. M. (2016). Historia y memoria en Argentina: análisis de la dictadura militar (1976-1983) a través del cine como estrategia de intervención alternativa en el escenario escolar. *Revista Colombiana de Educación* N° 71: 279-297.
- Pittaluga, R. (2007). Notas a la relación entre archivo e historia. *Políticas de la Memoria*, N° 6-7: 199-205. Disponible en: <https://ojs.politicadela memoria.cedinci.org/index.php/PM/issue/view/10>
- Richard, N. (2010). La retórica del consenso y los estallidos de la memoria. En *Crítica de la Memoria*, pp. 29-39. Santiago, Ediciones Universidad Diego Portelas.
- Russo, E. (2017). Paz Encina: el gesto de recordar. *Arkadin*, N° 6: 26-41, agosto.
- Scotti, M. (2020). Sobre *Al filo de la democracia* (2019) de Petra Costa. *Guay: Revista de lecturas, abril*. Disponible en: <https://revistaguay.fahce.unlp.edu.ar/index.php/2020/04/16/al-filo-de-la-democracia-de-petra-costa/>
- Velleggia, S. (2010). El cine, de juguete maravilloso a industria. En *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano*, 2ª ed., pp. 27-65. Quito: Quipus/CIESPAL.

Material audiovisual

- Arijón, G. y Martínez, V. (dirs.). (1997). *Por esos ojos* [película documental]. Point du Jour/TV Ciudad.
- Carri, A. (dir.). (2016). *Cuaterros* [película documental]. INCAA/Universidad del Cine/Wanka Cine.
- Costa, P. (dir.). (2019). *Al filo de la democracia* [película documental]. Busca Vida Filmes. Distribuidora: Netflix.
- Encina, P. (dir.). (2015). *Arribo* [película documental, cortometraje]. Silencio Cine.
- Guzmán, P. (dir.). (1997). *Memoria obstinada* [película documental]. Le Sept-Arte/Les Films d'Ici/National Film Board of Canadá (NFB).