

**CONSTRUCCIÓN Y PÉRDIDA DE LA IDENTIDAD EN
LA TELEVISIÓN ARGENTINA DE LOS AÑOS SESENTA.
ACERCA DE *LA TELEVISIÓN Y YO***

Elina Adduci Spina *

Resumo: A partir dos conceitos de privado e público dados pelo filme *La televisión y yo* (2002) de Andrés Di Tella, o objetivo deste artigo é estudar o papel fundamental da televisão na construção e perda da identidade individual e nacional argentinas na década de 1960.

Palavras-chave: *La televisión y yo*, identidade, Argentina.

Resumen: A partir de los conceptos de público y privado en la película *La televisión y yo* (2002) de Andrés Di Tella, el propósito de este artículo es estudiar el papel fundamental de la televisión en la construcción y la pérdida de la identidad individual y nacional Argentina en la década de 1960.

Palabras clave: *La televisión y yo*, identidad, Argentina.

Abstract: From the concepts of private and public delineated by the film *La televisión y yo* (2002), by Andrés Di Tella, the purpose of this article is to study the fundamental role of television in the construction and loss of the individual and the national argentinian identity in the 1960s.

Keywords: *La televisión y yo*, identity, Argentina.

Résumé: De les concepts privées et publiques données pour le film *La televisión y yo* (2002), de Andrés Di Tella, le but de cet article est d'étudier le rôle fondamental de la télévision dans la construction et la perte de l'identité individuelle et nationale argentine, dans les années 1960.

Mots-clés: *La televisión y yo*, identité, Argentine.

* Adscripta a la cátedra de Historia del cine latinoamericano y argentino. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Artes. 1045, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. E-mail: veolamusica@gmail.com

Introducción

La historia de la televisión argentina está marcada desde sus orígenes por dos grandes controversias que dan cuenta de la diversidad de criterios ligados al tipo de función social que el nuevo medio debía asumir, y del antagonismo entre aquellos que defendían o rechazaban el rumbo en el que finalmente - o inicialmente - se embarcó.

En consonancia con los debates que se suscitaban a escala mundial, la gran disyuntiva radicó en cuál tenía que ser el objetivo principal que la televisión debía adoptar. Es así como las aguas se dividieron entre un grupo de la sociedad que abogó por el desarrollo de una nueva herramienta educativa ligada a una suerte de “alta cultura” o, mejor dicho, a una cultura de élite; un sector empresarial que apostó por un campo que potencialmente le permitiese ubicar sus productos y servicios en el mercado; y un Estado que respaldó la posibilidad de un nuevo mecanismo de difusión y propaganda política.

Si bien hoy - más de medio siglo después de aquellas primeras transmisiones - las propuestas televisivas se han diversificado ampliamente, la realidad actual del medio redobla la herencia que recibió de aquellos prolegómenos en los que la vertiente económica y propagandística fue la gran triunfadora.

En la Argentina, la década de 1960 representa el momento clave de afianzamiento del medio ya que la apertura de nuevas emisoras privadas¹ significó el crecimiento de un consumo televisivo que, multiplicándose de manera exponencial, dio lugar al surgimiento de una teleaudiencia.²

¹ Fundada en el 1951 por Jaime Yankelevich junto al apoyo del gobierno de Juan Domingo Perón, LR3 Radio Belgrano Televisión (ex Canal 7, ATC y actual Televisión Pública) fue durante casi una década la única señal del país. En el año 1957 el presidente de facto Pedro Eugenio Aramburu dictó la segunda Ley de Radiodifusión (N°15460) otorgando 55 licencias de radio y 10 de televisión, entre las que se destacan las señales privadas Canal 9 (1960), Canal 13 (1960), Canal 11 (1961) y Canal 2 (1966).

² Octavio Getino señala que “El crecimiento del consumo televisivo se hizo masivo. Si en 1952 existían apenas 7 mil receptores en el país, el número de hogares equipados con el

Dejando un momento al margen a los entusiastas y detractores de este nuevo medio de comunicación masiva, podemos afirmar que desde las primeras congregaciones en las vidrieras de las tiendas de artículos para el hogar, hasta que la presencia de un televisor en cada casa se convirtiera en el epicentro de un inédito rito familiar, la televisión se transformó en un fenómeno que, desafiando la escala de lo público y lo privado, se instaló en la cotidianeidad brindando e intercambiando narrativas que configuraron las identidades individuales y colectivas de los argentinos.

Todas estas cuestiones se conjugan en *La televisión y yo* (2002), un documental performativo en el que, fusionando autobiografía e historia, el realizador Andrés Di Tella pretende reconstruir la televisión argentina que no pudo ver durante sus siete años de niñez en el exilio, con el objetivo de recuperar una identidad colectiva, generacional y nacional que siente ajena. Di Tella parece estar convencido de la existencia de un vínculo dialéctico entre la televisión y la identidad ya que entiende que la pérdida de esos siete años de televisión significó una especie de merma en su identidad nacional, y que su sentimiento de escasez identificatoria con la cultura de su país está ligado a su privación como televidente.

Aunque emprende una exhaustiva investigación en la que trabaja con archivos y testimonios, el realizador plantea que signado por la pérdida, su proyecto fracasa antes de empezar: no tiene recuerdos colectivos para compartir, no existen registros de los primeros años de la televisión y las entrevistas reunidas no logran dar cuenta de los secretos de los fundadores del medio. Sin embargo Di Tella conserva un hecho concreto en la memoria: su primer recuerdo de la televisión, aquel que da cuenta de la emisión de un noticiero del año 1966 en el que se anunciaba el golpe de

nuevo medio saltaría en 1960 a 550 mil (el 38% del total de hogares), llegando a 1.2 millones en 1965 (67.9% de los hogares) y a 1.9 millones en 1969 (el 91% de los hogares). La publicidad televisiva representó a lo largo de ese período entre el 22% y el 25% -con un pico del 33.3% en 1963- del total de las inversiones en medios.” (Getino, 2008: 225).

Estado de Juan Carlos Onganía,³ hecho que paradójicamente empujó a su familia a exiliarse del país y a abrir esa brecha de siete años de desarraigo cultural.

Entonces el objetivo inicial de recuperar esos siete años de televisión perdida necesariamente se transforma en el armado de un rompecabezas que intenta reconstruir un pasado íntimo y personal que inexorablemente se vincula con un pasado colectivo que trasciende la esfera de lo mediático, lo cultural y lo político. Tan es así que en medio de esta búsqueda Di Tella cruza su biografía con la historia de su país, homologando el ascenso y la caída de los imperios de dos pioneros de la industria nacional: su abuelo Torcuato Di Tella, fundador de la empresa SIAM y Jaime Yankelevich, precursor de la radio y la televisión argentina.

A partir de la problematización entre las categorías de lo privado y lo público propuestas por el film *La televisión y yo*, el propósito del presente artículo es estudiar - en el marco de las transformaciones socio-políticas del país - el papel que tuvo la televisión en la construcción de una identidad individual y nacional en la Argentina de la década de 1960. En este sentido creemos que el fracaso al que hace referencia Di Tella guarda relación con la frustración del sueño de un país industrializado provocada por los sucesivos golpes cívico-militares del período.⁴

³ Juan Carlos Onganía fue un presidente militar de facto que en el año 1966 encabezó el golpe de Estado al gobierno de Arturo Humberto Illia. Su mandato se extendió durante los años 1966 y 1970. El 26 de julio de 1966, apenas a un mes de su asunción, su gobierno reprimió a estudiantes, profesores y graduados que ocupaban cinco facultades de la Universidad de Buenos Aires (UBA) en oposición a la intervención militar de la institución. Por la feroz represión, el hecho fue conocido con el nombre de la “Noche de los Bastones Largos” y significó una verdadera “fuga de cerebros” ya que muchos profesionales universitarios tuvieron que exiliarse del país.

⁴ Después del derrocamiento del segundo gobierno de Juan Domingo Perón (1951-1955), la Argentina sobrellevó una alternancia de gobiernos democráticos y militares. Los regímenes de facto fueron los siguientes: Eduardo Lonardi (1955-1955); Pedro Aramburu (1955-1958); Juan Carlos Onganía (1966-1970); Roberto Levingston (1970-1971); Alejandro Lanusse (1971-1973); Jorge Rafael Videla (1976-1981); Roberto Viola (1981-1981) y Leopoldo Galtieri (1981-1983)

Televisión e identidad

En una expresión netamente performativa,⁵ Andrés Di Tella abre *La Televisión y yo* exponiendo el propósito inicial del film: reconstruir los siete años de televisión argentina que perdió durante su niñez en el exilio, con el objetivo de recuperar una identidad generacional y nacional que siente ajena. En palabras del propio documental, la premisa sería “hacer una película sobre lo que significa la televisión en la vida de una persona”. Si bien - tal cual como inmediatamente advierte el realizador - el relato termina explorando otros rumbos, lo cierto es que el film hace especial hincapié en el rol que cumple la televisión en la construcción de la identidad personal y nacional.

¿Pero por qué para dar cuenta de esta “identidad colectiva y generacional perdida” se recurre a la televisión y no a otras manifestaciones culturales como podrían ser la música, el cine, las revistas o los juegos de la época? Podríamos esbozar una primera respuesta señalando que Di Tella considera que la televisión cumple un papel tan fundamental en la vida de una persona, hasta el punto de pensar que la pérdida de esos siete años le valió nada más y nada menos que el arrebato de la mitad de los recuerdos de su generación. Siguiendo esta línea de pensamiento, el testimonio de un amigo del documentalista plantea la hipótesis de que en algún lugar recóndito del cerebro existe una suerte de acervo - que archiva toda la televisión vista por la persona - que constituye la base de dos vidas paralelas: una privada y otra pública.

Estos siete años de televisión perdida (entre 1966 y 1973) corresponden a un período en el que en la Argentina el medio televisivo se afianzó creando una teleaudiencia principalmente compuesta por la familia.

⁵ Según Ducrot y Todorov una expresión se denomina performativa si “1) describe una determinada acción de su locutor y si 2) su enunciación equivale al cumplimiento de esa acción” (Ducrot y Todorov, 1974:384).

En este sentido, según Di Tella, la franja etaria infantil y juvenil de aquella época se convirtió en la primera generación que fue “hija de la televisión”.

Como mencionamos en la introducción, la aparición de la televisión contrajo una serie de debates en los que se discutió si el rumbo del nuevo medio debía responder a intereses educativos, de mercado o propagandísticos. De este modo el comienzo exacto de la televisión argentina también puede desembocar en una polémica ya que, según los presupuestos que adopte cada investigador, se puede fijar la génesis tanto en el año 1938, con la fundación del Instituto Experimental de Televisión; en 1943, con la primera transmisión de carácter experimental efectuada por Eduardo Elías Grinberg; o el 17 de octubre de 1951, con la primera transmisión oficial comandada por el empresario radiofónico Jaime Yakelevich, quién contó con el apoyo del gobierno de Juan Domingo Perón.

Independientemente de donde elijamos establecer el origen de la televisión argentina, lo cierto es que la mano de Jaime Yankelevich direccionó el camino por el cual la televisión transita hasta nuestros días: una industria cultural basada en el negocio y el entretenimiento.

Ante esta situación no escasearon las voces disidentes que consideraron que la emergencia del nuevo medio y de una inédita cultura de masas representaría una amenaza para la cultura y la identidad de la sociedad. Estos sectores opositores, que sólo vieron en la televisión un aparato ideológico que actuaba como un nuevo instrumento de alienación, estuvieron principalmente influenciados por las ideas de Theodor Adorno y Max Horkheimer (1998) quienes, tempranamente en la década de 1940, brindaron una teoría cuasi apocalíptica de los medios de comunicación masiva, a partir de una primera sistematización de las denominadas Industrias Culturales.

Basándonos en la teoría frankfurtiana podemos identificar la década de 1960 con la consolidación de una sociedad de consumo en la que desde el Estado se propiciaron los espacios de ocio (a partir de la multiplicación

de los medios de comunicación de masas: televisión, cine y radio) con el objetivo de alentar el consumo. Según Adorno y Horkheimer, en el contexto de la Industria Cultural el objetivo específico de la producción de bienes culturales es generar ganancia. En consecuencia, la producción estaría sometida al método más general de la producción de mercancías, es decir, a la homogeneización de la lógica productiva. Por otro lado, además de producirse objetos para los sujetos, también se producirían sujetos para los objetos, creando un público. De este modo la Industria Cultural se homologa al poder totalitario del capital ya que en su conceptualización previa planifica, domina y hace entrar en su lógica a todas las particularidades concretas existentes en el mundo, dando lugar a una cultura de masas que funciona como un armazón conceptual único.

Si bien es cierto que la teoría sobre la Industria Cultural proclamada por la Escuela de Frankfurt es eficaz para desenmarañar algunos de los mecanismos de la sociedad de consumo, lo cierto es que resulta insuficiente a la hora de tratar de establecer el papel que desempeñan los medios en la sociedad y en la construcción identitaria. Si pensamos en una relación unidireccional en la que la televisión impone para el consumo una serie de productos culturales y modos de vida a un grupo de individuos que los incorpora de modo pasivo, nos estamos perdiendo la dinámica de una relación un tanto más compleja.

El concepto de “mediaciones” propuesto por Jesús Martín Barbero (1987) nos es útil para entender el fenómeno de la comunicación de masas como un espacio de negociación entre los distintos integrantes de la sociedad. Al respecto, el autor sostiene que:

El consumo no es sólo reproducción de fuerzas, sino también producción de sentidos: lugar de una lucha que no se agota en la posesión de los objetos, pues pasa aún más decisivamente por los usos que les dan forma social y en los que se inscriben demandas y dispositivos de acción que provienen

de diferentes competencias culturales (Martín Barbero,1987:231).

De esta manera, las mediaciones habilitan un proceso de producción, recepción y re-significación que potencialmente ofrece la posibilidad de subvertir el sentido original de la cultura hegemónica. Pensando en este tipo de relación entre sujetos y mensajes, podemos delinear la idea de una identidad que, en vez de funcionar como mera alienación, se configura a partir de una dialéctica relacional y comunicacional. Al respecto, Néstor García Canclini asegura que “la identidad se conforma tanto mediante el arraigo en el territorio que se habita, como mediante la participación en redes comunicacionales deslocalizadas” (García Canclini, 1992: 10).

En este sentido creemos que los estudios sobre Cultura Popular de Martín Barbero y Canclini nos ofrecen una eficaz vía de entrada para entender el lugar privilegiado que Andrés Di Tella le otorga a la televisión como elemento fundamental en la construcción identitaria de su generación. El intento por recuperar los archivos y recuerdos de una televisión perdida, vestigios de una práctica de consumo arraigada en lo cotidiano, da cuenta de una identidad basada netamente en lo socio-comunicacional.

De lo público a lo privado (para volver a lo público...)

Como mencionamos anteriormente, con el objetivo de recobrar esa identidad perdida durante sus años de exilio, Andrés Di Tella intenta reunirse con esa televisión con la cual no tuvo acceso, apelando a archivos y a la memoria propia y ajena. De esta manera las evocaciones y los recuerdos de infancia se erigen como un fragmento de la historia colectiva que vincula lo privado con lo público.

En sus estudios sobre televisión e identidad, Fernanda Longo Elía señala que:

[La memoria de la televisión] se ubica en una zona de engranaje que articula la biografía y la identidad personal con la historia y la identidad sociocultural. Esa zona de pasaje cruza lo público y lo privado, y se constituye de la materia de lo cotidiano. (Longo Elía, 1999:195).

Entonces la memoria televisiva es la vía de acceso por medio de la cual el film pretende actualizar la carga experiencial de un pasado cotidiano que estructura la vida individual y social.

Sin embargo es justamente en la exploración de esa memoria donde Di Tella dice que su proyecto fracasa. La insuficiencia de recuerdos, archivos y testimonios aparentemente representaría un impedimento para acceder a lo colectivo. Pero este presunto fracaso es en realidad la fase negativa de una estrategia positiva por medio de la cual el realizador se corre - sólo por un momento - de lo público para ahondar en su historia personal y familiar.

El primer recuerdo que Di Tella tiene de la televisión es el de un noticiero que en el año 1966 anunciaba el golpe de Estado de Juan Carlos Onganía, situación que empujó a su familia al exilio. En estos cruces entre lo público y lo privado no es casual que el primer recuerdo (privado) date de aquel golpe militar (hecho público) responsable de la pérdida de aquella identidad individual y colectiva (privada y pública). A partir de ese primer recuerdo Di Tella empieza a ahondar en su historia familiar y a hurgar en viejos recuerdos familiares que van desde fotos y cintas de video hasta viejos documentos de SIAM, la desaparecida empresa de su abuelo. A su vez, a partir de las charlas con su padre traza la idea de una herencia perdida: la de su abuelo Torcuato Di Tella y la de Jaime Yankelevich, pioneros de la industria nacional y creadores de dos imperios que en la actualidad parecerían perdidos.

En este sentido se refuerza aún más un relato en primera persona en el que el realizador con su propia carga experiencial se configura como el

garante de una historia que cruza lo privado con lo público. En consecuencia, lejos de seguir la normativa objetivista propia del documental clásico, el film inscribe una dimensión subjetiva adoptando un carácter performativo.

Dentro de sus estudios sobre el cine de no-ficción, Bill Nichols propone una tipología que sistematiza seis modos de representación en el cine documental: expositivo, de observación, interactivo o participativo, reflexivo, poético y performativo.⁶ Dentro de las enunciaciones en primera persona, el modo performativo se singulariza por ser “un modo que no llama nuestra atención directamente sobre las cualidades formales o el contexto político de la película, sino que se caracteriza por desviar nuestra atención de cualidad referencial del documental (Nichols, 1994: 93).

En consecuencia y a partir del abandono de la concepción de una verdad absoluta y objetiva, el supuesto fracaso al que hace referencia el film se transforma en una estrategia que trabaja con la incertidumbre y la inquietud del yo - volcada en los recuerdos e impresiones personales - para sugerir la idea de un mundo incompleto e incierto cuyo valor radica más en lo comunicacional que en la verdad.

Por su parte, Pablo Piedras considera que:

Más allá de constituir una transformación de orden discursivo y representacional, el surgimiento de enunciaciones en primera persona que se identifican con el autor del film documental afecta los modos en que los cineastas se aproximan a una verdad colectiva, generacional o hegemónica, a partir de una experiencia esencial que los ubica en el centro del relato (Piedras, 2014).

⁶ Para más información ver: Bill Nichols, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona: Paidós, 1997 y Bill Nichols, *Introduction to documentary*, Bloomington: Indiana University Press, 2001

De esta manera, Andrés Di Tella se pone en escena para construirse como sujeto y objeto de una investigación que desemboca en un autoconocimiento que fusiona autobiografía e historia.

Volviendo a lo público...

Por un hecho fortuito Di Tella conoce a Sebastián Yankelevich, el nieto de Jaime. A partir de esta situación el realizador empieza a indagar en la historia del empresario de los medios para homologarla con la de su abuelo Torcuato.

Jaime Yankelevich y Torcuato Di Tella son distintos pero tienen cosas en común. Ambos fueron inmigrantes que montaron dos empresas que en poco tiempo se convirtieron en referentes de la industria nacional.

Por un lado, Yankelevich desempeñó un papel fundamental en la historia de los medios de la Argentina. Después de su experiencia como importador de aparatos radiofónicos, en 1924 fundó Radio Belgrano, una estación radial que inmediatamente se convirtió en la poseedora de los más altos niveles de audiencia. En 1937 creó la Cadena Radio Belgrano 7 comprando emisoras, repetidoras y antenas a lo largo y a lo ancho del país. Con el apoyo del gobierno de Juan Domingo Perón, en la década de 1950 importó la tecnología necesaria para traer la televisión a la Argentina. Este hecho finalmente se concretó el 17 de octubre de 1951, día en el que la primera emisión oficial transmitió los festejos del Día de la Lealtad.⁷ Por su parte, en el año 1911 Torcuato Di Tella fundó la empresa SIAM, una compañía que de iniciarse en el mercado produciendo amasadoras mecánicas de pan, posteriormente se diversificó fabricando desde heladeras, televisores y automóviles hasta equipos de bombeo para petróleo. Esta

⁷ El Día de la Lealtad es un festejo que conmemora el día 17 de octubre de 1945, fecha en la que las grandes masas obreras se movilizaron para exigir la liberación de Juan Domingo Perón, detenido por el gobierno de facto de Edelmiro Farrell. Esta fecha también es considerada como el día del nacimiento del "Movimiento Peronista".

situación lo llevó a convertirse en el dueño de la industria metalmeccánica más grande a nivel local y regional.

Otra cosa en común es que el imperio de ambos alcanzó su apogeo durante la década de 1940, un momento histórico en el que - bajo una política de sustitución de importaciones - el gobierno de Juan Domingo Perón⁸ alentaba el crecimiento de la industria nacional.

Según Andrés Di Tella, tanto Yankelevich como su abuelo murieron tempranamente⁹ a la par de otra muerte: la del sueño de un país industrializado. En este sentido podríamos pensar que ambos murieron dejando una herencia que quedó vacante por el triunfo de una serie de golpes militares que instauraron un proyecto político que destruyó el anterior modelo de país industrial y soberano.

Si la autodenominada Revolución Libertadora¹⁰ benefició al capital extranjero por sobre la industria nacional (Ferrer, 2004), después de los períodos democráticos radicales de Arturo Frondizi y Arturo Illia, el gobierno de facto de Juan Carlos Onganía profundizó esta situación. En consonancia, el “Plan de estabilización” dictado por el Ministro de Economía y Trabajo Adalberto Krieger Vasena:

“[...] congeló los salarios y ofreció créditos a la gran empresa extranjera. Permitió a ésta eliminar del mercado a la pequeña empresa nacional, y entregar los bancos nacionales al control imperialista” “[...] Librada a sus solas fuerzas, en una economía abierta y en competencia con las mejores industrias del mercado mundial, las argentinas deberían tecnificarse o morir. Naturalmente, murieron” (Ramos 1989: 218).

⁸ Primer gobierno de Perón: 1946 – 1951. Segundo gobierno de Perón: 1951 – 1955 (mandato interrumpido por el golpe cívico-militar de Eduardo Lonardi).

⁹ Jaime Yankelevich murió en 1952 y Torcuato Di Tella en 1948.

¹⁰ Nombre con el que se autodenominó la dictadura cívico-militar que el 16 de septiembre de 1955 derrocó al gobierno de Juan Domingo Perón.

En este contexto la historia privada de Andrés Di Tella y su familia vuelve a pegar un giro que la vincula con la historia política y económica de su país. Pero esta vez parecería que todas las historias convergen en la idea de una pérdida y de un fracaso. La sensación que tiene Di Tella de haber perdido una parte de su identidad generacional y nacional está signada por ese primer recuerdo de la televisión en el que se anunciaba el Golpe de Onganía, hecho que además de empujar a su familia al exilio, profundizó un modelo de país que frustró el sueño del país industrial de su abuelo y de Yankelevich.

Epílogo y posibilidad de un prólogo

En el epílogo de *La televisión y yo*, Di Tella reflexiona que ese primer recuerdo de la televisión y del golpe de Estado de Onganía marca “el fin de un país posible y el principio de uno muy triste que vino después”. Evidentemente la historia demostró que aquel proyecto de país basado en el vaciamiento económico y en la pérdida de soberanía tuvo su continuación tanto en los sucesivos gobiernos militares de la década de 1960 y 1970, como en los gobiernos neoliberales de la restauración de la democracia. En este sentido, es sintomático que un documental contextualizado en el año 2002 - muy cercano al estallido social de diciembre de 2001 - manifieste la complejidad de poder entender la idea de otro país posible, y considere que “lo que se perdió, se perdió”. En consonancia, uno de los últimos planos del film muestra a Di Tella junto a su padre viendo pasar un tren, casi metaforizando la idea de un pasado perdido que es irrecuperable.

Sin embargo, en un momento de desesperación en el que la mirada hacia el pasado sólo traía sensaciones de pérdida, Di Tella recurre a su pequeño hijo Rocco. Hoy, casi quince años después del estreno de *La Televisión y yo* podemos hacer una relectura del film que, plantándose en la generación que representa su hijo, pueda pensar que algunas cosas que en el

epílogo se daban por perdidas, en la actualidad fueron de alguna manera reconquistadas. Después de décadas en la ruina,¹¹ el 30 de abril de 2014 la empresa SIAM (ahora SIAM Di Tella) volvió a abrir sus puertas con la reinauguración de la planta de Avellaneda; y en octubre de 2009 se promulgó la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, una ley de medios de la democracia que vino a reemplazar la Ley de Radiodifusión 22.285, instituida por la dictadura cívico-militar del autodenominado Proceso de Reorganización Nacional.¹²

Ahora estamos escribiendo sobre el presente, y el futuro nos dirá que deparará la historia, pero este presente parecería dar señales de que en ese epílogo se abre un nuevo prólogo.

Referencias bibliográficas

ADORNO, Theodor y HORKHEIMER, Max (1998), *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, Valladolid: Trotta.

ALABARCES, Pablo (2008), “Un destino sudamericano. La invención de los estudios sobre cultura popular en la Argentina” en Pablo Alabarces y María G. Rodríguez (comps), *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*, Bs As: Paidós.

ALTHUSSER, Louis (1988), *Ideología y aparatos ideológicos del Estado, Freud y Lacan*, Bs As: Nueva Visión.

¹¹ Durante la década de 1960, SIAM entró en una crisis que produjo que en el año 1972 el Estado decidiera nacionalizarla. En 1986 la empresa fue vendida a tres grandes grupos empresarios (Techint, Pérez Companc y Aurora) cuya mala administración produjo una quiebra. Desde 1997 la empresa es gestionada por una cooperativa de trabajadores.

¹² Nombre con el que se autodenominó la dictadura cívico-militar que el 24 de marzo de 1977 derrocó al gobierno de Isabel Martínez de Perón.

- APREA, Gustavo (2009), “Documentales y vida cotidiana: desde los orígenes a una experiencia contemporánea” en *Figuraciones. Teoría y crítica de artes*, N°6, <http://www.revistafiguraciones.com.ar/>
- DUCROT, Oswald y TODOROV, Tzvetan (1974), *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Madrid: Siglo XXI.
- FERRER, Aldo (2004), *La economía argentina. Desde sus orígenes hasta principios del siglo XXI*, Buenos Aires: FCE.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1992), “Museos, aeropuertos y ventas de garaje. La identidad ante el Tratado de Libre Comercio”, en *Publicar en Antropología y Ciencias Sociales*, <http://www.cgantropologia.org.ar/publicar>
- GETINO, Octavio (2008), *El capital de la cultura. Industrias culturales en la Argentina*, Bs As: Ciccus.
- GRIMSON, Alejandro y VARELA, Mirta (ed) (1999), *Audiencias, cultura y poder. Estudios sobre televisión*, Bs As: Eudeba.
- KRIGER, Clara (2003), “Andrés Di Tella” en Paulo Antonio Paranaguá (ed), *Cine Documental en América Latina*, Madrid: Cátedra.
- LANZA, Pablo (2010), “Los usos del archivo en el cine documental latinoamericano: los documentos sobrevivientes” en *Cine Documental*, n°1 <http://revista.cinedocumental.com.ar/>
- LONGO ELÍA, Fernanda (1999), “Cartas a la televisión: memoria, biografía e identidad cultural” en Alejandro Grimson y Mirta Varela (ed), *Audiencias, cultura y poder. Estudios sobre televisión*, Bs As: Eudeba.
- MARTÍN BARBERO, Jesús (1987), *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Barcelona: Gustavo Gili.
- NICHOLS, Bill (1994), *Blurred Boundaries. Questions of Meaning in Contemporary Culture*, Bloomington: Indiana University Press.
- ____ (1997), *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona: Paidós.

- _____ (2001), *Introduction to documentary*, Bloomington: Indiana University Press.
- PIEDRAS, Pablo (2010), “La cuestión de la primera persona en el documental latinoamericano contemporáneo. La representación de lo autobiográfico y sus dispositivos” en *Cine Documental* N°1, <http://revista.cinedocumental.com.ar/>
- _____ (2014), “Algunas especulaciones en torno a los modos de representación y a la manifestación de la primera persona en el cine documental argentino” en *Cine Documental* N°9 <http://revista.cinedocumental.com.ar/>
- POTASH, Robert (1994), *El ejército y la política en la Argentina 1962 – 1973. De la caída de Frondizi a la restauración peronista. Segunda parte, 1966 – 1973*, Buenos Aires: Sudamericana.
- PUJOL, Sergio (2002) *La década rebelde: los años 60 en la argentina*, Bs As: Emecé.
- RAMOS, Jorge Abelardo (1989), *La era del peronismo 1943 – 1989*, Buenos Aires: Ediciones del Mar Dulce.
- ULANOVSKY, Carlos; ITKIN y Silvia; SIRVÉN, Pablo (1999), *Estamos en el aire. Una historia de la televisión en la Argentina*, Bs As: Planeta.
- ULANOVSKY, Carlos y WALGER, Sylvina (1974), *TV Guía negra. Una época de la televisión en la Argentina en otra época*, Bs As: Ed. De la Flor.
- WEINRICHTER, Antonio (2005), *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*, Madrid: T&B Editores.

Filmografía

La televisión y yo (2002), de Andres Di Tella.