

# Dinámicas de la forma audiovisual. Puesta en forma y representación subjetiva en el cine argentino del nuevo siglo.

Lic. Araceli Mariel Arreche<sup>1</sup>

## Resumen

Tomando al cine como territorio audiovisual y a la *imagen* como ámbito de problematización se tratará de reconocer, describir e interpretar las estrategias formales que diseñan dichas “*ficciones políticas de lo real*” (Ranciere). Desde fines del siglo pasado, y en especial en los primeros años del presente, asistimos a lo que algunos autores llaman el “boom de la memoria”, una suerte de “*ola memorialista*” que atraviesa al mundo.

Dentro del catálogo audiovisual del nuevo siglo y desde el seguimiento del diseño de las imágenes fílmicas en su “dinámica mnémica” (Zátonyi), se tratará aquí de evidenciar lo que creemos es una nueva voluntad narrativa que se aleja de la lógica de conmemoración y genera estrategias de revisión crítica del pasado, mediante diferentes prácticas de intervención poética sobre el referente. En tanto *dispositivos*, las imágenes fílmicas se jugarían sobre todo como una *puesta de lenguaje* que pone al descubierto situaciones en conflicto. El presente trabajo buscará dar cuenta sobre el *modo* en que esa *materialidad* de la imagen fílmica arma una *poética visual*, un *sistema de ideas* que nos recuerda el estado permanente de escritura en el que estamos insertos como individuos y como sociedad.

---

<sup>1</sup> Dramaturga y Licenciada en Artes de la Universidad de Buenos Aires, cursa su doctorado en el área de Teoría del Cine dentro del Programa Semiótica del Espacio – Teoría del Diseño de la Secretaría de Investigaciones en Ciencia y Técnica, SICyT, en la Facultad de Arquitectura Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires.

Se desempeña como Profesora universitaria en el área de Cine y Teatro en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), en la Facultad de Arquitectura y Diseño Urbano (UBA), en el Departamento de Arte Dramático del Instituto Universitario Nacional de Artes (IUNA), en la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM) y en la Escuela Metropolitana de Arte Dramático (EMAD).

## **Dinámicas de la forma audiovisual. Puesta en forma y representación subjetiva en el cine argentino del nuevo siglo.**

La verdad de la memoria lucha  
contra la memoria de la verdad.  
Juan Gelman

### **Notas preliminares.**

Desde fines del siglo pasado, y en especial en los primeros años del presente, asistimos a lo que algunos autores llaman el “boom de la memoria” (Lvovich/ Bisquert: 2008, 59) una suerte de “ola memorialista” que atraviesa al mundo: conmemoraciones, celebraciones, aniversarios, devoción por el pasado, culto del patrimonio y otras formas “rituales” de la reminiscencia. El cine - en tanto práctica social- no queda ajeno a ella y ofrece un catálogo de imágenes - algunas de autocelebración-, organizadas de manera que el pasado y la memoria no puedan cuestionar el presente, otras que oficiarán como ámbito para la resistencia propulsando una política de la memoria “distintiva” en medio de las luchas por la apropiación de sentido, dando cuenta de una relación nueva con el pasado que nace de la conciencia del agotamiento de las grandes memorias organizadoras del lazo social propio del contexto en el que éstas se mueven.

Tomando al cine como territorio audiovisual y a la imagen como ámbito de problematización se trataría entonces de reconocer, describir e interpretar las estrategias formales que diseñan dichas “ficciones políticas de lo real” (Ranciere) en un contexto donde - como lo plantea Lorena Verzero - hay “una reformulación de lo político, que se conjuga con la incorporación de la revisión histórica en las agendas oficiales de los últimos gobiernos. Un contexto de búsquedas de definición de identidades sociales, dónde la rememoración de ese pasado se ha convertido en materia de Estado, lo cual opera simbólicamente como legitimación de las producciones culturales”

Dentro de las narrativas audiovisuales del nuevo milenio agrupadas en torno a la construcción de una politicidad nos encontramos con la necesidad de caracterizarnos “dinámicas mnémicas” (Zátonyi), de interrogar el entramado de elecciones estéticas que subyace en la textura de las imágenes. En tanto “la ideología deviene en forma” (Zunzunegui: 1996, 58) nos preguntamos - a partir del conjunto de determinaciones que las imágenes proponen - ¿qué identidad visual o poética visual sobreviene del paisaje formal que nos entregan? ¿Qué formas adopta el pasado? ¿De qué manera el relato configura la experiencia? Ante la constelación de formas y estilos disímiles, ¿qué procedimientos se vuelven recurrentes para decir sobre el pasado (inmediato y reciente)?, y ¿cómo dichas formas devienen claves interpretativas de una subjetividad situada tanto en términos estéticos como éticos y políticos?

Acompañando los múltiples estudios que en estas primeras décadas del siglo XXI indagan en el entramado de lo subjetivo y la memoria, construyendo un acercamiento a formas que instalan otro abordaje a las cuestiones identitarias<sup>2</sup>, se trata aquí de profundizar en un

---

<sup>2</sup>Indagando en ese sentido, muchos son los estudios que han avanzado sobre el tema acerca de las representaciones de la memoria, sólo por nombrar algunos recientes se pueden mencionar las investigaciones

territorio preciso, el de los modos de organización de las formas y lo que esto implica en la generación de nuevas lecturas sobre el tema; así como en las posibles escrituras que se instalan ampliando el repertorio retórico de las imágenes<sup>3</sup>.

Si el nuevo siglo en Argentina trajo consigo una “repolitización” (Galasso) ¿cómo se la inscribe dentro del repertorio expresivo de las imágenes cinematográficas? ¿Qué políticas nos entregan para visibilizar la/s mirada/s sobre lo político que manifiesta? Se trata de discernir, entre otras cosas, si se lo percibe como un espacio de libertad y deliberación pública (Arendt) o por el contrario como un espacio de poder, de conflicto y antagonismo (Mouffé). De alguna manera, se busca indagar en la trama simbólica de dichas narrativas audiovisuales dónde como lo afirma Arfuch la “autorreferencia” se vuelve protagonista, y su articulación conflictiva con el horizonte problemático de lo colectivo un desafío teórico. Esto nos conducirá a rodear preguntas semejantes a: “¿Cómo se enlazan, en esas narrativas, lo biográfico y lo memorial? ¿Qué formas (diversas, enmascaradas) adopta allí lo auto/biográfico? ¿De qué manera el relato configura experiencia? ¿Cuál es el linde entre testimonio y ficción?” (Arfuch: 2013, 14). En definitiva de articular respuestas en torno al interrogante que refiere a “¿qué es aquello que la imagen nos narra y donde el arte juega – con la poesía - su apuesta mayor?” (Arfuch, 2013: 15)

La cartografía audiovisual de la última década evidencia un fenómeno de reconfiguración de la subjetividad, de ampliación de los límites del “espacio biográfico” (Arfuch, 2002), al que se nomina como “giro subjetivo” (Sarlo, 2005) o como efecto tardío de aquellas transformaciones de la intimidad (Giddens, 1995) que llevarán a hablar sin eufemismos de una (nueva) “intimidad pública” (Berlant, 1998). Dentro de la relatoría que nos entrega su puesta en forma en relación a este contexto ¿por qué insistir en hablar de “reconfiguración?” si de algún modo siempre ha habido voces autorreferenciales. Y si se da una “nueva sensibilidad” ante determinados fenómenos, ¿cómo es que la misma se traduce? ¿Cuáles son las imágenes que la caracterizarían?

---

de Daniel Feirstein (2012), Ana Amado (2009), Leonor Arfuch (2013) y - trascendiendo los límites nacionales - las que llevan adelante Nelly Richard (1998, 1999) y Alicia del Campo (2004) en Chile, por ejemplo. Así también, varios son los equipos que trabajan en los cruces del arte y la política, basta rescatar en esta apretada síntesis el de Ana Longoni (2007) que rodea la lectura de producciones culturales y artísticas durante la última dictadura en la Argentina. Y destacar la investigación posdoctoral -en proceso- de Lorena Verzero sobre las (re)construcciones de la militancia (sus operaciones simbólicas y prácticas documentales) desde mediados de la década de los '90 a la actualidad. En cine, las investigaciones se orientan mayormente sobre el formato documental, algunos de los trabajos a destacar son los de Ana Amado, 2003; Ana Amado-Nora Domínguez, 2004; Gonzalo Aguilar, 2006; Alejandra Oberti - Roberto Pittaluga, 2006; Yoel, Gerardo (comp.), 2002, 2004; Claudia Feld-Jessica Stites Mor (eds.), en prensa; Carmen Guarini, en prensa; María José Moore-Paula Wolkowicz (eds.), 2007; Josefina Sartora-Silvina Rival (eds.), 2008 y el proyecto de tesis doctoral de Pablo Piedras para UBA-Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica.

Todas estas reflexiones acerca de los vínculos entre el cine y la política, sus conflictos, contaminaciones y “las mutuas redefiniciones que entre el arte y la política se producen en momentos históricos cruciales” (Longoni: 2010, 2) nos llevan al territorio de la historia cultural y desde allí acentúan en su derrotero las condiciones históricas tomando los objetos por caso.

<sup>3</sup>Nuestro objetivo, será el de proponer una reflexión sistemática sobre el “paisaje de las formas” que caracterizan estos espacios discursivos (Wittgenstein, 1988) Interrogar las políticas de la imagen, su decir/mostrar (Barthes), buscando organizar el repertorio formal y describir su retórica. Se trataría de aludir a lo dicho desde los diseños expresivos que entrega dicha trama simbólica, en donde parecería sintomático el protagonismo de la autorreferencia, la inmersión creciente en la (propia) subjetividad. Se trata de focalizar, como lo define Hayden White en la “historiofotía”, la representación de la historia y de nuestras ideas políticas en torno a ella, a través de las dinámicas de las formas que diseñan las imágenes filmicas.

Como lo plantea Ana Amado en su libro *La imagen justa*, en el cine argentino desde los ochenta se asiste a múltiples narrativas en pugna, que confrontan no sólo “contenidos” sino concepciones en torno de la representación, modalidades enunciativas, posturas éticas y estéticas, en definitiva, “formas del relato que suponen, inequívocamente, su puesta en sentido” (Arfuch, 2013: 68). Una nueva sensibilidad que interviene poéticamente, perturba, desplaza, juega con las formas canónicas desde su propio fundamento. Es allí donde deviene “gesto crítico”, desnaturalizando, desautomatizando, “desordenando una imagen de mundo.” Una desviación huella de una desconfianza respecto de un sistema de valores que se resquebraja y que marca el “fin de la apoteosis de una mirada” (González Requena). Una imagen que construye “una politicidad” que compone y descompone la realidad por medio de una “invención poética”. (Amado, 2009: 10)

Dentro del repertorio de escenas y formas visuales traducidas por distintos lenguajes estéticos (mediático, teatral, plástico y fílmico) que emergieron de la crisis (la económica e institucional inscripta principalmente en los sucesos del 2001-2002) aparecen dos casos en los que buscamos reparar *Papá Iván* de María Inés Roqué (2000)<sup>4</sup> y *Encontrando a Víctor* de Natalia Bruchstein (2004).<sup>5</sup> Ellos acompañan la década y nos permiten interrogar en sus claves representativas los vínculos que mantienen los nuevos textos - documentos con el presente. Si como dice Jean François Lyotard (1998:37) “lo visual constituye lo social”, aludiendo a la potencia coercitiva de las imágenes en la actualidad, se trataría entonces de pensar el sentido estético y político de las imágenes, cada vez más amplio y elusivo, desde el recorrido de su “figuración”. Los filmes que hemos tomado son sólo un pequeño recorte desde el que ensayar algunas ideas; ambos forman parte de un grupo de documentales dirigido por hijos de desaparecidos durante la dictadura militar (1976-1983). Junto a *En memoria de los pájaros* (Gabriela Golder, 2000), *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003), *El tiempo y la sangre* (Alejandra Almirón, 2004) y *M* (Nicolás Prividera, 2008) arman un corpus donde se trata de dar forma a un pasado que apenas se recuerda pero que resulta vital para dar sentido al mundo. “Narraciones casi siempre apremiantes, acosadoras del pasado y a la vez frágiles en su contradicción” (Amado, 2005b: 102), todas ellas moviéndose entre la filiación y el desarraigo.

### ***Retórica de la imagen fílmica.***

*Papá Iván* se planea en torno a la figura de Juan Julio Roqué, un militante montonero caído en combate en la última dictadura militar. A partir de una carta escrita en 1972, cinco años

---

<sup>4</sup>Ficha técnica: *Papá Iván*. México, 1995/2000. Castellano, color / blanco y negro, 55m. (Betacam)  
Dirección: María Inés Roqué. Guión: María Inés Roqué. Música: Pablo Flores Herrera. Fotografía: Hugo Rodríguez, Carlos Arango. Montaje: Fernando Pardo. Sonido: Lena Esquenazi. Producción: Gustavo Montiel, Ángeles Castro, Hugo Rodríguez, David Blaustein (asociado). Producido por: Centro de Capacitación Cinematográfica, CONACULTA, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de México. Presentada en la Argentina por Zafra Difusión SA. Estreno en Buenos Aires: 29 de julio de 2004. Calificación: PM13. Fotos cortesía de Zafra Difusión SA.

<sup>5</sup> Ficha técnica: *Encontrando a Víctor*. Año 2005. País: México. Dirección: Natalia Bruchstein. Guión: Natalia Bruchstein. Música: Rodrigo Garibay. Fotografía: Alejandro Ester, Everardo González. Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC)

antes de la muerte -en la que explica a la familia las razones de su elección - su hija María Inés trata de reconstruir su figura recogiendo testimonios e imágenes de quienes lo conocieron y de los lugares donde vivió los últimos días. Para dicho acto de rememoración la cineasta elige la primera persona como “voz narrativa”, voz que trabajará en todas las formas *in, off, over* y que de manera explícita a lo largo del relato revelará los motivos que la llevaron a contar “esta” historia, la de su padre. “Es algo muy mío con mi papá” aclara una vez iniciado el viaje cámara en mano, así como también nos participa de las dudas que tiene en torno a su militancia cuando replica “prefiero un papá vivo a un héroe muerto.”

En tanto *Encontrando a Victor* realizado por Bruchstein a lo largo de cinco años, es la tesis en la que la jovencineasta desanda el camino entre México, dónde creció con su madre, y Buenos Aires, sitio donde su padre cuadro de una organización guerrillera de izquierda (Ejército Revolucionario del Pueblo, ERP) desapareció en 1977.

Ambos documentales interactivos, se arman en torno a la presencia de familiares, amigos y centralmente se apoyan en las entrevistas a sus respectivas madres. Inscriben un “yo” narrativo, “asentado en la supuesta verdad de la experiencia” (Amado, 2009:163) y en una doble identidad: una implícita, la identidad de huérfanas/ herederas de padres inscriptos con su muerte en la historia; y otra su propia identidad de realizadoras con la que aparecen, volviéndose mediadoras de lo narrado, resituando el fundamento de la verdad de la Historia.

Desde fotos familiares, testimonios, material de archivo histórico, ambos relatos, construyen una memoria que no logra cerrar el pasado, no logra finalizar el duelo. En su carácter de índices, las imágenes traen al presente las huellas de lo sucedido, o sea, las huellas del pasado, y de este modo forman un registro que permite a los hijas de desaparecidos reconstruir su identidad. Ambos arman una figura documental que pone el acento en el pasado y su “peso” sobre el presente, el peso de la memoria familiar en la identidad del sujeto. Tanto Roqué como Bruchstein necesitan apelar a la reconstrucción de un pasado, el del padre, para la construcción de un presente, el suyo. En tanto niñas con memoria del horror se esforzarán por pegar los fragmentos de su historia familiar reconstituyendo una memoria que le permita liberarse de la culpa “de no estar a la altura de los seres desaparecidos”, “de olvidar”, “de ser feliz.”

Ambos filmes también dan visibilidad a la conflictiva relación de los hijos de los militantes con el recuerdo de sus padres muertos y/o desaparecidos. En *Papá Iván* esto se encuentra reforzado por el hecho de la muerte heroica de Roqué, que provocó una suerte de mistificación en torno a su figura. Una y otra vez la instancia de enunciación insiste en subrayar la subjetividad, sus opiniones respecto a los testimonios de los entrevistados. La utilización de comentarios sobreimpresos, el quiebre en llanto de Roqué mientras lee la carta del padre en los tramos finales del relato, no dejan dudas. Como lo anticipara el título en su condición de “etiqueta semántica” se trata de la evocación de un recuerdo que la ayude a recuperar al padre y desde allí elaborar el duelo no resuelto. Repárese también en la utilización del gerundio “encontrando” del título dado por Bruchstein, una acción no definida por el tiempo, ni la persona. De algún modo dicho modo verbal anticipa y subraya aquello que la inserción de fotografías plantea en ambos paisajes formales la dificultad de representar la figura del desaparecido. “La representación del horror y del trauma no es lineal y sencilla. La re-presentación supone la existencia de un algo anterior y externo (la ‘presentación’ inicial) que será ‘re’-presentado. ¿Cómo representar entonces los huecos, lo indecible, lo que ya no está? ¿Cómo representar a los detenidos-desaparecidos?” (Jelin y Langland, 2003: 2).

Ambos relatos empiezan con una foto del ámbito privado en blanco y negro, *Papá Iván* lo hace con la cara de María Inés Roqué en primer plano, demostrando que la historia será contada desde su perspectiva de “hija”. Luego, con el *zoom-out*, se revela que la primera toma forma parte de un retrato familiar mayor en blanco y negro de María Inés con su hermano y su padre. A través de la imagen, se establecen entonces los lazos familiares. En un estilo similar, *Encontrando a Víctor* empieza con una foto en blanco y negro de Víctor, en plano general posando en la calle, foto que le dejara el padre a su hija Natalia, para que no lo olvide.

Dentro de ambas apuestas audiovisuales se manifiesta una persistencia de la foto familiar, sacada del ámbito privado, fotos de archivos imaginarios o evocativos, es decir, “archivos verdaderos que son usados a título de evocación del mundo imaginario del personaje, asumiendo un rol biográfico y asociados a la vida del personaje” (Guarini, 2009: 269). A dicha mostración se suma otra utilización de las fotografías: como archivos psíquicos, o sea, “archivos en que se utilizan sobreimpresiones de imágenes realistas con el propósito de mostrar emociones subjetivas” (Guarini, 2009: 269), éste es el caso del cierre de *Encontrando a Víctor*, clausura que se da en el momento que Natalia Bruschtein proyecta la foto de Víctor – la misma de la apertura del filme - sobre la pared y se pone enfrente, acariciando a su padre, tomándolode la mano, poniéndose a su lado; un momento único e imposible, un momento de unión pasado – presente a través del montaje.

En estos documentales como en otros de hijos, el testimonio queda postergado a ese no-lugar que separa vida y lenguaje, experiencia y creación, supervivencia y muerte y, ubicándose en él, entra inevitablemente en una crisis que acarrea, vacíos, olvidos y culpas. Así, en el retrato que sus tíos, madre y abuela hacen de su padre desaparecido, Bruschtein sólo encuentra tristeza y melancolía. Y lleva a Roqué en los últimos momentos de su itinerario a decir “ya no puedo más, ya no quiero saber más detalles, quiero terminar todo esto, quiero poder vivir sin que esto sea una carga todos los días”, denotando su cansancio y su desencanto respecto a la compilación de testimonios que hasta ese momento habían hilvanado su película.

*Papá Iván* y *Encontrando a Víctor* son dos ficciones autobiográficas, dónde como lo afirma Paul De Man nos encontramos con la presencia de dos sujetos, ambos intercambiables y disímiles: uno –el Yo presente- que hilvana el discurso y que opera como máscara, y otro - el Yo pasado- que se presenta como un vacío velado y al mismo tiempo colmado, aunque infructuosamente, por ese otro yo que dice. (De Man 1991: 116)

El espesor de una “imagen intervenida” es el modo en que ambas realizadoras encuentran en el intento por recuperar la humanidad de sus padres. Ambas en su carácter de entrevistadoras tratan de reconstruir la imagen de la figura paterna a través de los testimonios de vida y de militancia de los que le conocieron. En todos ellos más allá de las estrategias clásicas del documental testimonial, no dejan de inscribir y por distintas vías, la distancia generacional que las separa de ellos. La inclusión de rótulos que, a la manera de notas al pie, informan al espectador sobre el significado metafórico de determinadas palabras –como «levantar», «quebrar» o «marcar»- que, en boca del entrevistado e insertadas en el mundo de la lucha armada, adquieren un sentido distinto del original es uno de los más claros ejemplos en el relato de Roqué, que desligada generacionalmente de ese contexto, necesita hacer explícito al lector ese aprendizaje forzado, para subrayar así su posicionamiento, su presencia, dentro del relato testimonial de los compañeros del padre. Huella de una desconfianza para con los modos en los que se dice sobre el pasado y se expresa cierta verdad histórica se intrusa también ciertas imágenes públicas de archivo.

Como es el caso de *Papá Iván* con la inclusión de imágenes de las insurrecciones populares y posteriores medidas de represión del régimen militar del general de Onganía (1966-1970). De entre ellas, Roqué elige, por su trascendencia, el *Cordobazo* (el levantamiento social que se vivió en la ciudad de Córdoba en mayo de 1969) y la *Noche de los Bastones Largos* (el desalojo de cinco facultades argentinas que la policía llevó a cabo el 29 de julio de 1966). Estas referencias al clima político y social de años anteriores constituyen otra de las vías –también frustrada– a la que la cineasta recurre para buscar una explicación al proyecto de vida y a la muerte de su padre, cuya noticia será portada –como bien muestra el documental– de los diarios de la época.

En ésta suerte de “historiofotía” (Hayden White) dada por ambos documentales cuyas clausuras con una Roqué reflexionando: “No tengo nada de él. No tengo una tumba, no existe el cuerpo, no tengo un lugar donde poner todo esto. Creía que esta película iba a ser una tumba, pero me doy cuenta de que no lo es, que nunca es suficiente”, y una Bruchstein buscando afanosamente un acercamiento imposible al acariciar a un fantasma, se nos reúne en la imposibilidad de acceder a aquello que se cifraba como enigma. Dos miradas que dicen sobre una nueva sensibilidad que interviene poéticamente, perturba, desplaza, juega con las formas canónicas desde su propio fundamento y es allí donde deviene “gesto crítico”, desnaturalizando, desautomatizando, “desordenando una imagen de mundo.” Una desviación huella de una desconfianza respecto de un sistema de valores que se resquebraja y que marca el fin de la apoteosis de una mirada para con el pasado reciente evidenciando la condición irreparable de la falta.

### **Arribo provisorio.**

Dentro de los sistemas de representación que conviven en el campo de lo audiovisual hoy, parecería que la modalidad de “representación reflexiva” (Bill Nichols) dominaría el paisaje de las formas<sup>6</sup> del decir acerca del pasado reciente. El análisis de las dinámicas formales de la imagen fílmica en las producciones contemporáneas se vuelve clave entonces para comprender dicha mirada que insiste en demorar nuestra percepción– como espectadores– en el cómo se habla del mundo histórico y no en describirlo. Una imagen que traza su expresividad interviniendo y desautorizando las formas canónicas de representación de la historia y las ideas políticas, y que trayendo el catálogo de imágenes del pasado al presente y pervirtiéndolo, se erigen como medio de “contrainformación.”

Una retórica que se traza en recursos tales como *la simbolización, la intericonicidad, y la ficcionalización*. Y que entre sus procedimientos recurrentes que hacen a esta “identidad visual” podemos resumir: los movimientos de cámara combinados, la recurrencia al uso de la cámara en mano como “testigo” y como “comentador crítico” como motivos estilísticos. La planificación del *punto de vista* que privilegia la focalización interna (fija o variable) haciendo visible la “voluntad narrativa” que recorre los hechos. El diseño de la *voz (in, off y over)* en primera persona, instalando el protagonismo de la “autorreferencia”. La intervención digital sobre imágenes de archivo y la animación como técnica de

---

<sup>6</sup> Tomaremos para nuestro trabajo la noción de *forma* que Jacques Aumont plantea en su texto *La imagen* entendiéndola en un sentido de “forma global”, “forma de conjunto”, “característica de un objeto representado en una imagen, o de un símbolo sin existencia fenoménica en el mundo real”. Se trata de “la percepción de la forma en cuanto unidad, en cuanto configuración que implica la existencia de un todo que estructura sus partes de manera racional”. (Aumont, 1992, 72)

visualización de campos en conflicto, deviniendo en herramientas de desautomatización del pasado. El montaje como *metacomentario*; el *pastiche* como principio de organización y encuentro de textualidades en contrapunto.

Esta breve enumeración pone en evidencia una “densidad figurativa” en las que se trazaría “la dinámica mnémica” (Zátonyi) de las nuevas imágenes.

Como se ha intentado probar en el devenir de este trazado la actualidad nos encuentra con discursos estéticos que hacen del pasado y su descomposición materia central de su itinerario para la memoria. A manera de cierre del escrito – pero de ninguna forma clausura de la preocupación – y desde el mosaico narrativo esbozado por los dos filmes marcados retomaremos algunas ideas que dibujan un patrón topográfico (Amado) dentro de este género testimonial fílmico.

Como muchas otras intervenciones estos objetos se encargan de problematizar cuestiones de identidad, personales, políticas, generacionales, entre otras, mostrando las correspondencias o continuidades al señalar el vínculo inevitable del reciente pasado genocida con el presente democrático, aunque como ejercitantes de estas acciones los autores de las mismas no conozcan el pasado sino a través de testimonios, imágenes, fotografías u otras representaciones. *Papá Iván* y *Encontrando a Victor*, son algunas de las producciones que insisten desde lo temático y lo formal en problematizar la cuestión de la herencia de la generación de los padres del 70, y la identificación o no con sus utopías.

Como representaciones participan en la búsqueda de formas novedosas de intervención política acompañando prácticas e intervenciones de otra especie como la de las agrupaciones de Madres, Abuelas e Hijos en el reclamo de una reparación histórica.

En tanto dispositivos se juegan sobre todo como una puesta de lenguaje que pone al descubierto situaciones en conflicto, si las instituciones nos enseñan desde su organización la necesidad de algo o alguien como delegado para representar la verdad de un sistema, “¿qué sucede ante la ausencia de delegados de ese juego de verdad en la relación con las instituciones? ¿Cuáles las consecuencias si la función de garantía del orden es reemplazada por una acción desintegradora, de asesinato y luego olvido impune respecto a la muerte de una generación de padres?”(Amado)

Los filmes citados sugieren ya desde sus títulos una operación narrativa, son a su vez marca de su condición de hijas del personaje biografiado, pero dicho énfasis del lazo familiar no interfiere con la mirada crítica que portan a una generación. Dos viajes que ponen al descubierto un conflicto no de autoridad sino de legitimidad ideológica de una herencia.

En su visita por Buenos Aires el artista alemán Hoheisel decía que la única manera de hacer visible la pérdida era “a través de un espacio perceptiblemente vacío, que represente el espacio que una vez estuvo ocupado.” Se trataría entonces de enfrentar la pérdida construyendo un universo de testigos porque ¿qué ocurrirá cuando muera el último sobreviviente y el último victimario?

Como mundo textual, entonces, estos documentales exponen un “sistema de ideas”<sup>7</sup> que figuran un claro compromiso con la realidad, un cine con sentido histórico y mirada de futuro. Una materialidad que nos recuerda el estado permanente de escritura en el que estamos insertos como individuos y como sociedad. Imágenes, palabras, formas y

---

<sup>7</sup>En el marco de la *Tematología* - disciplina de la Literatura Comparada que estudia los campos objetivos y las construcciones contenidistas de los textos – referimos por *sistemas de ideas* a: “la organización lógica y jerárquica de las ideas presentes en un texto”. (Dubatti, 2002, 81.)

conceptos que ayudan a trasladar la resignificación de la experiencia a planos de legibilidad donde la materia de lo vivido se hace parte de una comprensión de los hechos.

## **Bibliografía**

- Aguilar, Gonzalo. 2006. Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino, Buenos Aires, Santiago Arcos editor.
- Amado, Ana – Nora Domínguez. 2004. Lazos de familia (Herencias, cuerpos, ficciones). Buenos Aires: Paidós.
- Amado, Ana, 2009, La imagen justa. Cine Argentino y política (1980- 2007), Buenos Aires, Colihue
- Amado, Ana. 2003. “Herencias, generaciones y duelo en las políticas de la memoria”, en Revista Iberoamericana, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, University of Pittsburg, Estados Unidos, Vol. LXIX, N° 202, enero–marzo: 137-153.
- Aprea, Gustavo, 2008, Cine y políticas en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia, Buenos Aires, Biblioteca Nacional.
- Arfuch, Leonor, 2013, Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Arfuch, Leonor. 2008. Crítica cultural. Entre política y poética. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Aumont, Jacques, 1992, La imagen. Barcelona, Buenos Aires, México, Paidós.
- Avelar, Idelber. 2000, "La escritura del duelo y la promesa de restitución", En: Alegorías de la derrota: la ficción posdictatorial y el trabajo del duelo, Santiago de Chile, Ed. Cuarto Propio.
- Barthes, Roland y otros. 1996, “La comunicación narrativa” “La situación del relato” En: Análisis estructural del relato. México.
- Candau, Joel, 2001. Memoria e Identidad. Buenos Aires, Ediciones del Sol, Serie Antropológica.
- Candau, Joel, 2002. Antropología de la memoria. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.
- Carnovale, Vera. 2004. "El concepto de enemigo en el PRT-ERP: discursos colectivos, experiencias individuales y desplazamientos de sentido", en Lucha armada en la Argentina. Historia. Debates. Documentos, año 1, N° 1, Buenos Aires, diciembre: 4-11.

- Casullo, Nicolás. 1998. Las escrituras, el recuerdo y el olvido. Buenos Aires: Manantial.
- Casullo, Nicolás. 2001 "Una historia de la memoria para las muertes de la Argentina", en *Confines*, nros. 9/10, primer semestre.
- Cerrutti Gabriela, 2001, "La historia de la memoria.", *Puentes*, nro. 3, Marzo.
- Chantal, Mouffe. 2007 [2005]. En torno a lo político, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Comolli, Jean-Louis. 2007. Ver y poder. La inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental. Buenos Aires: Aurelia Rivera/Nueva Librería.
- Corradi, Juan, E. "La memoria como bien público global", en *Puentes*, nro. 3, marzo de 2001.
- De Haywere, Katrien, 2012, "Fotografía y memoria en el documental subjetivo de la segunda generación" en: *CINE DOCUMENTAL* Número 5 - Año 2012 - [www.revista.cinedocumental.com.ar](http://www.revista.cinedocumental.com.ar)
- Feld, Claudia – Stites Mor, Jessica (eds.). En prensa. Memoria e imagen en Argentina: Evocando e interpretando el pasado reciente (1970-1983).
- Filc, Judith, 1997. Entre el parentesco y la política. Familia y dictadura, 1976-1983. Buenos Aires, Biblos.
- Gonzalez Requena, J. 1995 (comp.) El análisis cinematográfico. Madrid, Complutense.
- González Requena, Jesús. 1982. "La fractura de la significación en el texto moderno" en *Contracampo*, Madrid, Año IV, Nº 28, Marzo de 1982.
- Guarini, Carmen (2009), "El "derecho a la memoria" y los límites de su representación" en Feld, Claudia y Stites Mor, Jessica, El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente, Paidós, Buenos Aires, 255-277.
- Guarini, Carmen. En prensa. "Revisitando el pasado: usos de la fotografía y de los archivos fílmicos en los films de memoria.", en *Cuadernos del Centro de Estudios en diseño y comunicación*, Colección Ensayos Universidad de Palermo, nº 28, diciembre de 2008.
- Guelerman, Sergio, (comp.), 2001, Memorias en presente. Identidad y transmisión en la Argentina posgenocidio, Buenos Aires/ Barcelona, Norma.
- Hernández Esteve, V. 1995, "Teoría y Técnica del análisis fílmico." En: *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid, Cátedra, 1995.
- Jelin, Elisabeth y Langland, Victoria (eds.) (2003), "Introducción. Las marcas territoriales como nexos entre pasado y presente" en *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*, Siglo XXI, Madrid, 1-18.
- Jelin, Elizabeth, 2001, "Los niveles de la memoria: reconstrucciones del pasado dictatorial argentino", *Entre pasados*, nº 20.
- Jelin, Elizabeth. 2002 [2001]. Los trabajos de la memoria. Madrid, Siglo XXI.
- Jinkis, Jorge, 2011, *Violencia de la memoria*, Buenos Aires, Edhasa.
- Kaufman, Alejandro, 1996, "Desaparecidos." *Confines* 3.
- Martorell, Elvira. "Recuerdos del presente: memoria e identidad. Una reflexión en torno a HIJOS", En: Guelerman, Sergio (comp.), 2001, *Memorias en presente. Identidad y transmisión en la Argentina del genocidio*, Buenos Aires, Norma.
- Mouffé, Chantal, 2011, *En torno a lo político*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Nichols, Hill. 1997 [1991]. La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental. Barcelona: Paidós.
- Oberti, Alejandra – Pittaluga, Roberto. 2006. Memorias en montaje. Escrituras de la militancia y pensamientos sobre la historia, Buenos Aires, El cielo por asalto.

- Ortega, María Luisa – Noemí García (eds.). 2008. Cine directo. Reflexiones en torno a un concepto. Canarias: Festival Internacional de Cine Las Palmas de Gran Canaria/T&B Editores.
- Ortega, María Luisa. 2007. “De memorias y olvidos: el documental latinoamericano contemporáneo”, en Cuadernos hispanoamericanos, nº 609: 19-28.
- Radley, Alan, 1990, “Artefactos, memoria y sentido del pasado.” En: Middleton, David y Rancière, Jacques. 2007 [2005]. El viraje ético de la estética y la política. Santiago de Chile, Palinodia.
- Ricoeur, Paul, 1999, “La memoria herida y la historia”, La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido, Arrecife/ Universidad Autónoma de Madrid.
- Ricoeur, Paul. 2004 [2000]. La memoria, la historia y el olvido. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Sarlo, Beatriz, 2005, Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Sartora, Josefina – Silvina Rival (eds.). 2008. Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino. Buenos Aires: Librería.
- Sibila, Paula. 2008. La intimidad como espectáculo. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Sontag, Susan, 2009, Sobre la fotografía, Barcelona, De Bolsillo.
- Verzero, Lorena. 2008. “Archivos de la represión: Negociaciones de la memoria en el documental argentino actual”, en <http://www.docutren.com/archivoy memoria/index.html>, febrero: <http://www.docutren.com/archivoy memoria/Tercera/1%20-%20Lorena%20Verzero.pdf>. Fecha de consulta: 29 de abril de 2008.
- Zátonyi Marta, 2006. Aportes a la Estética desde el arte y la ciencia del siglo XX, Buenos Aires, Editor: La Marca.