

Cine documental cordobés, representación y memoria.

Entre el cine de la imagen y el cine de la imaginación.

María Elena Ferreyra ¹

Resumen

Este trabajo se enmarca en los estudios sobre la representación cinematográfica del pasado traumático en Argentina y parte de considerar este cine como dispositivo evocador y articulado a partir de poéticas y retóricas específicas.

La dictadura argentina desapareció personas, pero también desapareció imágenes. Las películas recuerdan la historia reciente y hacen saber, dan visibilidad a una serie de experiencias y acontecimientos que devinieron relevantes históricamente. El problema de la representación aparece nuevamente en una puesta en tensión acerca de cuál es la forma adecuada, conveniente o justa de representar ese pasado. El discurso fílmico se despliega a partir del testimonio y la palabra registrada por un lado, y de la imagen índice e icono, por el otro lado. Es decir, un cine de la imaginación ante un cine de la imagen.

Esta ponencia se plantea: ¿Qué tipo de vínculo se establece entre la imagen documental y la representación del pasado reciente en Argentina?, y en este sentido, ¿de qué manera se pueden describir y categorizar los films documentales, que tienen como tema el proceso militar en Argentina y que fueron realizados durante las últimas décadas en la provincia de Córdoba? El trabajo analiza un corpus de películas documentales, producidas y realizadas en Córdoba entre 2004 y 2013 que refieren a experiencias de individuos y grupos sociales, en el período 1974-1983.

Se consideran los aportes teóricos de Michel Foucault, Marc Angenot, Hayden White y George Didi-Huberman.

¹ Doctora en Estudios Sociales de América Latina, Mención en Comunicación y Cultura, (CEA-UNC), Magíster en Sociosemiótica (CEA-UNC) y Licenciada en Comunicación Social (FCC-UNC)

Docente adjunta por concurso, tiene a su cargo las asignaturas “Semiótica audiovisual” y “Taller de Apoyo al Trabajo Final de Grado” en la Licenciatura en Diseño y Producción Audiovisual de la Universidad Nacional de Villa María.

Es profesora Asociada en la cátedra “Producción Televisiva II – Documental” en la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Nacional de Córdoba.

Investigadora Categoría III, investiga y codirige equipos de investigación abocados al estudio de los lenguajes audiovisuales documentales y de no ficción.

Cine documental cordobés, representación y memoria.

Entre el cine de la imagen y el cine de la imaginación.²

I. Introducción

Esta investigación se planteó un objetivo inicial vinculado a la comprensión de la dimensión social, cultural e historiográfica que adquiere el cine documental producido en Córdoba entre 2004 y 2013 y referido al pasado reciente. Observar modalidades, identificar recurrencias, conocer invariantes y variantes, y también poner en juego marcos teóricos y analíticos que permitieran pensar la representación documental, poética y retórica de estos momentos traumáticos.

A cuarenta años del golpe militar en Argentina, el pasado se sigue reescribiendo, como si los hechos no terminaran de ocurrir y la fragilidad de las certezas quedara al descubierto. El cine da visibilidad a las representaciones hegemónicas y marginales mientras que la discusión pública acerca de cómo el pasado es representado, según qué palabras, qué imágenes, qué historias, qué testimonios, no se cierra.

Los documentales analizados leen un pasado que está presente. Son memorias materializadas. Imágenes en blanco y negro, viejas canciones, fotos de álbumes familiares, noticias televisivas, esqueletos apilados, testigos que hablan, personas que cuentan sus recuerdos. Actores, periodistas, políticos, historiadores, militantes, ex militantes, fiscales, enterradores, antropólogos, médicos, taxistas, hijos de militares, constructores, cineastas, la lista es infinita. El dispositivo de la rememoración se evidencia activo y productivo.

II. Algunas referencias teóricas

En presencia de pasados traumáticos, guerras y resultados imposibles, las imágenes materializan un vínculo con esos hechos y acontecimientos, que permite saber “qué clase de gente habita este mundo”, como dice DidiHuberman: (...) “filmar el horror para una “lección de humanidad” y no por un ejercicio perverso de inhumanidad; filmar el horror para aprender con dignidad de qué indignidad son capaces los hombres” (2014: 56).

Hacer ejercicio de la memoria, es remontar la historia hacia el origen. Una mirada dialéctica en torno al conocimiento de la historia: “La dialéctica, afirma Benjamin, es el “testigo del origen” en tanto que todo acontecimiento histórico considerado más allá de la simple crónica exige ser conocido en una doble óptica, por una parte como una restauración, una restitución, y por otra parte, como algo que por ello mismo está inacabado, siempre abierto, una manera de desmontar cada momento de la historia remontando, fuera de los “hechos constatados”, hacia lo que atañe a su pre- y post historia” (En Didi-Huberman, 2013:120).

El problema de la representación aparece nuevamente en una puesta en tensión acerca de cuál es la forma adecuada, conveniente o justa de representar ese pasado. El discurso fílmico se despliega a

²Esta ponencia refiere al trabajo de Tesis Doctoral recientemente defendido: “El pasado y sus lecturas. Representación de la memoria en el cine documental cordobés”. Doctorado en Estudios Sociales de América Latina, CEA, UNC. Córdoba, mayo de 2017.

partir del testimonio y la palabra registrada por un lado, y de la imagen índice e icono, por el otro lado. Es decir, un cine de la imaginación ante un cine de la imagen.

La importancia del testimonio se entiende a la luz de los problemas de la representación y la negación de la objetividad histórica como nuevas tendencias historiográficas. Los estudios sobre la memoria colectiva de grupos y naciones ponen de manifiesto que toda representación del pasado también es una “mirada” desde una posición, una perspectiva entre varias posibles.³ El nuevo paradigma epistemológico, que se posiciona críticamente frente a estos absolutismos tiene su referente en el llamado movimiento de la “nueva historia”. Este responde a los cambios existenciales y metodológicos que se producen en el siglo XX y se edifica sobre el principio fundamental de que “toda la historia es historia contemporánea”(Benedetto Croce, 1938).

Se abre además el diálogo con otro universo de horrores representados y fotografiados específicamente durante y a propósito del Holocausto. Para Didi-Huberman: “Estudiar una imagen de la Shoah (...) es persistir en el acercamiento pese a todo, pese a la inaccesibilidad del fenómeno. No es consolarse en la abstracción, es querer comprender pese a todo, pese a la complejidad del fenómeno. Es plantear incansablemente la cuestión del cómo” (2004: 226). Cita a Wolfgang Sofsky para quien “de tanto considerar los crímenes nazis como irrepresentables y la masacre de millones de inocentes como definitivamente ininteligible, se ha acabado por no preguntar más cómo funcionaban los campos”. (1995: 4) Este exceso de cuidado y precaución en las formas de representación podría –sin negar del todo– obturar y cerrar las posibilidades más icónicas de la representación.

II.1. Memoria y sentido

“He visto cosas que los humanos ni se imaginan:
naves de ataque incendiándose más allá del hombro de Orión.
He visto rayos C centellando en la oscuridad cerca de la Puesta de Tannhäuser.
Todos esos momentos se perderán en el tiempo, como lágrimas en la lluvia.
Es hora de morir”.

Monólogo final de Roy Batty en *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott.

Como le ocurre al “replicante” de *Blade Runner*, la memoria es información que la mente genera, almacena y conserva pero que si no se plasma en algún soporte, se pierde, se olvida, se evanece, como lágrimas en la lluvia.

Para Maurice Halbwachs la memoria colectiva se distingue de la historia en al menos dos aspectos. En primer lugar, la memoria “Es una corriente de pensamiento continuo, de una continuidad que no tienen nada de artificial, porque sólo retiene del pasado aquello que está todavía vivo, o que es capaz de vivir en la conciencia del grupo que lo conserva” (2011: 129).

³El construccionismo como posición teórica ha llevado a que el relativismo que surge en relación a la posibilidad de representación de la historia se debata ética y políticamente. Desde la posición constructivista, la historia (como la realidad) no es un dato “ahí fuera” que se captura por alusión, sino una narración que se construye o incluso un concepto que se produce. (Baer, 2005: 23.) “El hecho histórico” es puesto en cuestión como un objeto dado, puesto que resulta de la construcción de los históricos, y el documento deja de ser considerado un material bruto, objetivo e inocente. Según Le Goff 1991, p 11, citado por Baer, 2005.

De hecho, para el autor la memoria de una sociedad se extiende hasta donde alcanza la memoria de los grupos de que está compuesta. De esta manera el concepto de memoria queda arraigado al de recuerdo personal, de experiencia personal, de vivencia propia colectivizada.

La segunda diferencia es que “existen muchas memorias colectivas. Esta es la segunda característica que la distingue de la historia. La historia es una y puede decirse que no hay más que una historia” (2011:132). De hecho, todos los rasgos, detalles, cifras, datos, precisiones que incorporan los historiadores tiene como fin “completar” la historia.

“A pesar de la variedad de lugares y tiempos, la historia reduce los acontecimientos a términos aparentemente comparables, lo que le permite vincularlos entre sí, como variaciones de uno o varios temas. Sólo así logra darnos una visión resumida del pasado, uniendo en un instante, simbolizando en algunos cambios bruscos, en algunas acciones de pueblos e individuos, las lentas evoluciones colectivas. De esta manera, nos presenta un única imagen única y total”. (Halbwachs, 2011: 134)

Para Pierre Nora, la memoria y la historia se definen en dos registros muy diferentes. “La memoria es el recuerdo de un pasado vivido o imaginado. Por esa razón, la memoria siempre es portada por grupos de seres vivos que experimentaron los hechos o creen haberlo hecho. La memoria, por naturaleza, es afectiva, emotiva, abierta a todas las transformaciones, inconsciente de sus sucesivas transformaciones, vulnerable a toda manipulación, susceptible de permanecer latente durante largos períodos y de bruscos despertares.(...) . Por el contrario, la historia es una construcción siempre problemática e incompleta de aquello que ha dejado de existir, pero que dejó rastros. A partir de esos rastros, controlados, entrecruzados, comparados, el historiador trata de reconstituir lo que pudo pasar y, sobre todo, integrar esos hechos en un conjunto explicativo. La memoria depende en gran parte de lo mágico y sólo acepta las informaciones que le convienen. La historia, por el contrario, es una operación puramente intelectual, laica, que exige un análisis y un discurso críticos. La historia permanece; la memoria va demasiado rápido. La historia reúne; la memoria divide”.⁴

La construcción del pasado no puede hacerse sino a partir de múltiples representaciones de memoria que coexisten en el presente. Para Hall Foster, el pasado es siempre visto en *parallax*. Se denomina de esta manera al efecto que implica el aparente desplazamiento de un objeto pero que es causado por el movimiento real de su observador. Es decir, la representación del pasado está determinada por el lugar - en el presente- que ocupe el dispositivo de lectura /memoria/ del que se trate. Para el autor: [...] los marcos en que encerramos el pasado dependen de nuestras posiciones en el presente y estas posiciones las definen esos marcos” (Foster, 2001: 20).

Ese trabajo activo es también el que menciona Andreas Huyssen cuando sostiene que a partir de los recuerdos los sujetos se vinculan con el pasado y “las maneras en las que recordamos nos definen en el presente. Como individuos y como sociedades, necesitamos del pasado para construir y anclar nuestras identidades y para alimentar una visión del futuro[...] La memoria de una sociedad es negociada en el seno de las creencias y los valores, de los rituales y de las instituciones del cuerpo social” (Huyssen, 2007:14).

Huyssen desarrolla desde la década de los 90 su planteo en torno al tema de la memoria y a la necesidad de recordar: “Mi hipótesis, es que la obsesión actual con la memoria no depende simplemente del síndrome de *fin de siècle*, otro síntoma del pastiche moderno. En cambio, es un signo de la crisis de esa estructura de temporalidad que marcó la era de la modernidad con su celebración de lo nuevo como utópico, como radical e irreduciblemente otro”(2014: 21).

⁴Esta síntesis que desarrolla ampliamente en *Le liux de la memoire*,(1984) está planteada durante un entrevista de la periodista Luisa Corradini para La Nación, 15 de marzo de 2006 , disponible <http://www.lanacion.com.ar/788817-no-hay-que-confundir-memoria-con-historia-dijo-pierre-nora> (Actualizado 10 de octubre de 2016).

Para el autor alemán, el auge de la memoria pone al descubierto la necesidad de repensar los procesos humanos y sociales vinculados con una industria del consumo, banal y despreocupada. Una manera de resistir a la “disolución del tiempo” y a la vez reorganizar la estructura de la temporalidad en la cual se desarrolla la vida en la posmodernidad.

II.2. Representación

Para Paul Ricoeur no hay nada irrepresentable. Sobre Auschwitz se puede y se debe hablar. De hecho el autor plantea la necesidad de buscar formas alternativas a la narrativa escrita, tales como el teatro, el cine, el arte plástico. El recuerdo a partir de las imágenes es puesto en valor por el autor, ya que en el término “imagen”, aparece nuevamente la faceta constitutiva de la propia memoria. Para pensar la manera en la que la realidad aparece –y puede aparecer- bajo la forma de una representación, Ricoeur acuña una esta noción específica:

“El término “representancia” condensa en sí mismo todas las expectativas, todas las exigencias y todas las aporías vinculadas a lo que se llama, por otra parte, la intención o la intencionalidad historiadora: designa la espera vinculada al conocimiento histórico de las construcciones que constituyen reconstrucciones del curso pasado de los acontecimientos. (...) A diferencia del pacto entre el autor y el lector de ficción que descansa en la doble convención de suspender la espera de cualquier descripción de una realidad extralingüística y, en contrapunto, de mantener el interés del lector, el autor y el lector de un texto histórico convienen que se tratará de situaciones, acontecimientos, encadenamientos, personajes que existieron antes realmente, es decir, antes de hacerse ningún relato de ellos; el interés o el placer de su lectura vendrán como añadidura” (2008:361).

Las posiciones se presentan polarizadas y algunos teóricos intentan explicaciones muy ricas dignas de conocer. Jacques Rancière, prolífero en reflexiones en torno a la imagen y su carácter representativo, se preocupa de manera específica en indicar qué posibilidades tienen el arte y la imagen de representar:

“El punto de vista de Lanzmann es el siguiente: hay por un lado una racionalidad perfecta de la exterminación. La exterminación planificó el ajuste de sus fines y de sus medios hasta la desaparición de sus propias huellas. Pero, al mismo tiempo, no hay ninguna razón suficiente que permita referirla a causas que podrían explicarla, y, al explicarla, le darían el carácter de una cierta necesidad lógica o histórica. Es desde este punto de vista que ficciones como *Holocausto* –que ponen en escena verdugos y víctimas en el marco de una reconstrucción histórica– son condenables. [...] De alguna manera se opuso el verbo a la imagen. Entonces se opuso una suerte de judaísmo puro de la palabra a un catolicismo impuro del icono. [...] Y para mí una imagen no es nunca simplemente una potencialidad de revelación. Una imagen es siempre una operación. Esta operación justamente pone en relación palabras y lo visible, pone en relación lo visible con todas las significaciones posibles que se le pueden atribuir” (2005: 16)⁵

El tema le sigue interesando y en *El destino de las imágenes* (2011) reflexiona nuevamente sobre la importancia de las imágenes afirmando que la imagen nunca es una realidad sencilla, y que las imágenes del cine, son básicamente operaciones: “Imagen significa dos cosas distintas. Está por un lado la relación simple que produce la semejanza de un original: no se trata necesariamente de su copia fiel,

⁵El 13 de abril de 2005 la revista *Pensamiento de los Confines* organizó un encuentro con Jacques Rancière en la sala Julio Cortázar de la Biblioteca Nacional. El eje de la reunión se planteó en torno de las ideas sobre el cine que este filósofo desplegó en diversos libros y artículos recientes.

sino simplemente de lo que alcanza para producir sus efectos. Y está el conjunto de operaciones que produce lo que llamamos `arte` o sea, precisamente una alteración de semejanza” (Rancière,2011: 27-28).

Para el autor no existe lo “irrepresentable” en función de las condiciones a las cuales un sujeto de representación debe someterse para entrar en un régimen determinado del arte, en un régimen específico de relaciones entre mostración y significación.

“Una simple imagen: inadecuada pero necesaria, inexacta pero verdadera. Verdadera por una verdad paradójica, por supuesto. Yo diría que la imagen es aquí el *ojo de la historia* por su tenaz vocación de hacer visible. Pero también que está en el ojo de la historia: en una zona muy local, en un momento de suspense visual, como se dice del ojo de un ciclón” (Didi-Huberman, 2011: 67).El autor retoma este tema en un libro recientemente publicado que lleva por título, precisamente, *Remontajes del tiempo padecido. El ojo de la historia 2*⁶(2015), donde desarrolla y profundiza esta idea de abrir los ojos, de mirar lo que es dado a mirar por las imágenes.

En *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia 1*(2013), Didi-Huberman aborda de una manera interesante y fructífera su reflexión en torno al montaje y a la sintaxis de las imágenes: “[...] La dialéctica y el montaje son indisociables en esta reconstrucción del historicismo. La dialéctica, afirma Benjamin, es el “testigo del origen” en tanto que todo acontecimiento histórico considerado más allá de la simple crónica exige ser conocido en una doble óptica, por una parte como una restauración, una restitución, por otra parte, como algo que por ello mismo está inacabado, siempre abierto: una manera de *desmontar* cada momento de la historia *remontando*, “fuera de los hechos constatados”, hacia lo que atañe su pre y post historia” (2013: 120-121)

Las preguntas que laten siempre son: ¿Cómo comportarse frente a lo inimaginable?; ¿Cómo reconocer lo inimaginable? y ¿Cómo poner imágenes a lo que no se puede imaginar?

II.3.Necropolítica

Las imágenes que representan a los desaparecidos (muertos) y a los testigos (vivos) que dan su relato y hacen de su memoria, conocimiento histórico (vivos) es un eje relevante para estas consideraciones.

Desde la antropología visual, Hans Belting (2000) sostiene que el valor de la imagen reside en su carácter de producto y testimonio antropológico de cultura. De hecho, el problema crucial es considerar la representación de la vida y de la muerte, del tiempo y de los cuerpos. Desde este lugar, el cine de la imaginación, de las palabras y de los cuerpos vivos que dialogan, testimonian, es de una entidad diferente que el cine de las imágenes de los cuerpos muertos, de lo atroz corporizado y visibilizado a partir del dispositivo fotográfico o cinematográfico.

Judith Butler (2010), por su parte, define la modalidad según la cual las imágenes de los muertos por las guerras se vuelven un tipo de documento de dudosa ética. Bajo el diseño de cierta “Necropolítica”, se conocen diversos registros con cámaras domésticas, a la medida de un trofeo de guerra, en los que los torturadores posan con sus víctimas y rehenes de manera obscena y abyecta.

La vida y la muerte, no son solo estados del cuerpo, sino acciones políticas que lo atraviesan. La perspectiva de lo corpóreo como dispositivo del poder y de la dimensión biopolítica de la existencia del hombre, determina pasajes y habilita preguntas que se vinculan con la visibilidad de esas precariedades,

⁶En *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia 1*, Georges Didi-Huberman parte de la producción del poeta y dramaturgo Bertolt Brecht para mostrar las encrucijadas del arte actual e identificar la manera en la que y las vanguardias estéticas se comprometen con las guerras, el exilio y la política al tiempo que se va desarrollando la industria cultural.

con la puesta en imágenes de esas víctimas, con la materialidad existencial del icono que la refiere, con el índice-huella que esa verdad configura.

Por un lado por considerarlo un elemento de revictimación de los sujetos, tal el argumento desarrollado por Lanzmann y otros teóricos y realizadores. Y por otro lado, la consideración de cierta espectacularización del horror, que es cuestionada por banalizar y volver irrelevantes la interpretación de este universo visual. En esta línea se plantea la mirada de SusanSontang quien en *Sobre la fotografía* (1973) sostuvo:

“Sufrir es una cosa; otra es convivir con las imágenes fotográficas del sufrimiento, que no necesariamente fortifican la conciencia ni la capacidad de compasión. También pueden corromperlas. Una vez que se han visto tales imágenes, se recorre la pendiente de ver más. Y más. Las imágenes pasman. Las imágenes anestesian” ([1973] 2015:29).

Sin embargo, treinta años después, la autora se desdice luego y autorrebate su argumento inicial. En *Ante el dolor de los demás* dice:

“El punto de vista propuesto en *Sobre la fotografía* -según el cual nuestra capacidad de responder a nuestras experiencias con renovadas emociones y pertinencia ética está siendo socavada por la incesante difusión de imágenes vulgares y espantosas- pueden catalogarse como la crítica conservadora de la difusión de tales imágenes. Califico este argumento como conservador porque lo que se erosiona es el sentido de la realidad. Todavía perdura una realidad que existe con independencia de los intentos por atenuar su autoridad” [2003] (2010: 92).

Por otra parte, la imagen de estos muertos remite a la consideración de la muerte como resultado de una política o bien, a los desaparecidos vivos/aparecidos muertos, con un fuerte impacto dentro de lo que se entiende como esquema “necropolítico”.

“Poética de lo cadavérico” es un concepto que implica una serie de definiciones político-artístico-teóricas específicas. El trabajo de Adriana Musitano,⁷ da cuenta de los alcances de la mostración del cadáver en los escenarios del arte. Dice la autora: “Sabemos que en la Argentina de 1970 y 1980 la separación entre vivos y muertos, en muchos casos, no se pudo hacer de modo ritual en el devenir social, pues la muerte fue políticamente impuesta como ausencia, espectralizada por la fuerza del poder dictatorial y en tiempos de la democracia, desde el 86, escamoteada por la llamada “conciliación” social” (2011: 18).

La puesta en tensión de las posibilidades del arte, y se deja en claro que la “poética de lo cadavérico” no tiene por objeto de estudio el cadáver en sí, sino “la forma cómo se lo presenta discursivamente, atendiendo al doble carácter –transitivo y reflexivo- de dicha representación. Interesa el uso artístico de la muerte y de los muertos, los dispositivos empleados, sea para que se lo lea o se lo vea, sea de tal o cual manera. Además qué sentidos y efectos posibles implican su uso retórico, qué interpretaciones coaccionan o liberan” (Adriana Musitano, 2011: 31).

La evidencia de los muertos y de la muerte tienen lugar en este espacio en el que es posible identificar los cadáveres, los huesos, los cráneos perforados por las balas y la posición desorganizadas de estos cuerpos, tirados a una fosa común, como si se tratara de una carga cualquiera. Es por ello que las imágenes de la fosas comunes datadas en la década del '70 componen un cuadro distinto que en el marco de una “memoria completa”, contribuyen a diversificar las maneras en las que es posible hablar de lo ocurrido. Es decir, que los cadáveres de los desaparecidos ocupen un lugar en la escena pública tienen como misión posible, la evidencia del horror.

⁷Se hace referencia aquí a Musitano, Adriana (2011), *Poéticas de lo cadavérico. Teatro, plástica y videoarte de fines del siglo XX*, Comunicarte, Córdoba.

Es decir, las imágenes son siempre ejercicio de reflexión y mirar provoca la toma de conciencia de lo real, básicamente en su carácter indicial.

II.4. Testimonio

Diversos autores recorren y explicitan las variantes del dispositivo testimonial como configuración de los despliegues de la subjetividad. Para Leonor Arfuch la operativización y materialización de “espacios biográficos” (2000) atraviesa la narratividad contemporánea ya que estos relatos vitales configurados como parte de ese espacio ⁸ presentan ejes comunes. Están anclados temporalmente en un momento definitivo, que permite pensar en ciertos “biografemas” históricos. Partiendo del concepto de Leonor Arfuch, acerca de los biografemas, en tanto que elementos característicos de los relatos biográficos en los que es posible identificar ejes o tópicos de relativa recurrencia tales como “el ser común, “la infancia”, “la vocación” y “la afectividad”, etc.

Se hace evidente, la tensión presente en las tendencias mediáticas y biográficas en las que el “Mecanismo de individualización es al mismo tiempo emergencia desde el anonimato de las vidas –de todos- despliegue de sofisticadas tecnologías del yo –los cuidados del cuerpo, de la mente, de los afectos, el paroxismo del “uso de los placeres”, para retomar el eco foucaultiano- y “caída” una vez más, en el mandato del estado terapéutico” que sugiere, informa, uniforma. Controla, prescribe, prohíbe” (2002: 79).

Beatriz Sarlo (2005) y Sandra Raggio (2009), hacen referencia a la puesta en juego de la dimensión testimonial como manifestación de la subjetividad en el relato de la historia. Ponen en discusión la autenticidad testimonial y cobran relevancia tanto por las condiciones de producción de estos discursos (el marco que lo circunscribe, el paratexto, el contexto, el momento y la circunstancia) como las condiciones de reconocimiento, la lectura que de esta instancia se hace.

Dice Sarlo: “(...) si las narraciones testimoniales son la fuente principal de saber sobre los crímenes de las dictaduras, los testimonios de los militantes, intelectuales, políticos, religiosos o sindicales de las décadas anteriores no son la única fuente de conocimiento; sólo una fetichización de la verdad testimonial podría otorgarles un peso superior al de otros documentos, incluidos los testimonios contemporáneos a los hechos de los años sesenta y setenta, solo una confianza ingenua en la primera persona y en el recuerdo de lo vivido pretendería establecer un orden presidido por lo testimonial” (2005: 63).

Por su parte, Ana Amado sostiene que: “En la producción documental argentina de los noventa, hay una creciente preeminencia de lo testimonial político sobre lo social. (...) las prácticas discursivas testimoniales con las que los familiares de las víctimas de los setentas constituyeron a la vez una poética y una estrategia política de la memoria” (2009: 135).

Es posible identificar diferentes posiciones con relación a aquello acerca de lo cual se testimonia: en el caso del testimonio en primera persona, habla la víctima, el que vivió, el que padeció. En primera persona también habla el victimario el que accionó sobre otro, implicando así el esquema de la confesión de similar emplazamiento en las prácticas, judiciales, policiales, religiosas, El crimen, el daño, el pecado,

⁸ Para Leonor Arfuch la biografía, como género pertenece a otra más amplia a la que denomina “espacio biográfico”. “Así de un modo elíptico, transversal y hasta caprichoso, el espacio biográfico – la narración de historias y experiencias, la captación de vivencias y recuerdos- opera, complementariamente, en ese “rescate” de lo propio, o local, que es uno de los aspectos paradójicos de la duplicidad constitutiva de la globalización”. (Arfuch, 2002: 84) Una multiplicidad de formas integran el espacio biográfico, y tienen todas ellas un rasgo común: cuentan, de distinta manera, una historia, o experiencia de vida. Integran el género de la narrativa teniendo como eje la temporalidad. A partir del anclaje imaginario de un tiempo “ido, fantaseado, actual, prefigurado” (Arfuch, 2002: 87).

se confiesan, ya sea en el marco de la confesión sacerdotal o ante el juez o ante las cámaras⁹. En segundo lugar, se identifica al testigo, el que vio, fue espectador y ahora relata y cuenta.

En principio, no todas las víctimas pueden dar testimonio. Para Giorgio Agamben, el testimonio de los sobrevivientes: “Es una potencia que adquiere realidad mediante una impotencia de decir, y una imposibilidad que cobra existencia a través de una posibilidad de hablar” (1998: 153).¹⁰ El testigo habla por el que no puede hablar. La paradoja de que el “único testigo” ha muerto se reaviva al saber que sobre la muerte sólo pueden testimoniar los muertos, que –por muertos- no pueden testimoniar, no tienen voz, no hay existencia, sólo contingencia. Por lo que el testimonio, debe ser entendido como “una relación entre la posibilidad de decir y su tener lugar, sólo puede darse mediante la relación con una imposibilidad de decir, como una contingencia, como un poder no ser” (Agamben, 2002: 152).

El autor precisa que el término “testigo” se puede interpretar siguiendo las tres expresiones que en latín refieren la idea de testimonio: “(...) *testis* hace referencia al testigo en cuanto interviene como tercero en un litigio entre dos sujetos, y *superstes* es el que ha vivido hasta el final una experiencia, ha sobrevivido y por lo tanto puede contársela a otros, *auctor* indica el testigo en cuanto su testimonio presupone siempre algo –hecho, cosa o palabra- que le preexiste y cuya fuerza y realidad deben ser confirmadas y certificadas (...) así pues el testimonio es siempre un acto de “autor”, implica siempre una dualidad esencial, en que una insuficiencia o una incapacidad se complementan y hacen valer” (Agamben, 2002: 156-157).

Nadie ha vuelto para contar su muerte. Por lo tanto el testigo ideal es el que no puede dar testimonio, esa es la paradoja que nunca se resuelve. Esa misma paradoja se presenta en varias de las películas documentales que dan cuenta de la experiencia de la dictadura.

Beatriz Sarlo llama “Giro Subjetivo” a esta narrativa que parte de la primera persona y la experiencia propia y logra volverse estrategia de representación hegemónica de los hechos pretéritos. Esta “vuelta al sujeto” como objeto de estudio y como fuente gnosceológica, lo rescata de la oscuridad a la que lo sometió el estructuralismo objetivista durante tanto tiempo. Este giro, a su vez, implica, una especie de redistribución de los protagonismos. La voz de la historia ya no está hegemonizada por los tradicionales protagonistas: dirigentes, historiadores, pensadores, escritores, periodistas. Todos los testimonios son escuchables, atendibles, creíbles. Sujetos otrora anónimos, hoy son portadores de palabras dignas de ser escuchadas.

Sin embargo, la autora pide no perder de vista el problema de la verdad en torno a estas modalidades y dice: “Todo testimonio quiere ser creído, sin embargo, no lleva en sí mismo las pruebas por las cuales puede comprobarse su veracidad, sino que ellas deben venir desde fuera” (2005: 47). Cada vez que el testimonio es enunciado: ¿Se disuelve, se debilita, se modifica? Al mismo tiempo que la narración de la experiencia propia, pone en ejecución el lenguaje en un modo particular de relación que es el que hace nacer el testimonio como tal.

La memoria, entonces, resulta débil. Su único sustento es el antecedente de la experiencia. El acuerdo en torno a que aquello acerca de lo cual se habla, se vivió, se padeció y que –incluso- el hecho de dar testimonio funciona como una posibilidad de sanación y redención

⁹Debemos entender aquí la acción “confesar” como la asunción de una responsabilidad, en primera persona individual o colectiva que asume y se responsabiliza por el daño causado a otros”. “Declaración o reconocimiento que hace una persona de un error, una falta o un delito, especialmente cuando lo hace ante un juez”. RAE.

¹⁰ Se refiere a los testimonios dados por los sobrevivientes de los campos de concentración de la Alemania nazi.

III. Acerca de la metodología

El corpus analizado está compuesto por siete películas documentales: *Los perros* (2004), de Adrián Jaime; *Canción de Mariano. Una historia de la UES* (2007), de Sergio Schmucler; *Palabras* (2008) de Ana Mohaded; *Sr. Presidente:* (2007) de Liliana Arraya y Eugenia Monti; *La Perla. Ensayo sobre el campo* (2011) de Pablo Baur; *Fotos de familia. La historia de los Pujadas* (2010) de Eugenia Izquierdo y *El Copamiento 10/08/74. La batalla de Villa María* (2013) de Mariana Britos y Mauro Pérez.

Este grupo de películas pretende ser una muestra de la heterogeneidad natural del universo fílmico de género documental de este período. Destacándose estas razones:

- Se aborda la historia de la militancia de los dos grupos guerrilleros más importantes que actuaron en Córdoba;
- Las prácticas de las detenciones ilegales y las desapariciones aparecen expuestas en su complejidad;
- Los hechos políticos más importantes, ocurridos en Córdoba en ese período, están reflejados en este material;
- La diversidad poética se expresa en variados procedimientos técnico-retóricos desarrollados en las diferentes producciones documentales.

En este trabajo de investigación, se empleó un planteo metodológico que permitió analizar las películas en tres niveles. En primer lugar, su dimensión textual a partir de la descripción de sus componentes visuales y sonoros a partir de un *decoupage analítico*, (Aumont y Marie, 1990) ya que se describen las secuencias y diálogos de una manera exhaustiva y se procede a una demarcación de secuencias que integran escenas de carácter sintagmático (Metz, 1976).

En segundo lugar, se procedió a una descripción de la dimensión narrativa, que permitió identificar quién o quiénes son los narradores implicados en el relato y al mismo tiempo describir el tipo de enunciador concebido y el tipo de enunciatarioprescripto.

Por último, la dimensión discursiva permitió una lectura hermenéutica que ponga en relación el universo referenciado con la propuesta discursiva de cada film, en una mirada en la que la historia, la memoria, el pasado reciente y su lectura contemporánea son puestas en relación con la pretensión de identificar recurrencias topológicas e ideologemas prioritarios y en los que -a la vez- el discurso fílmico, configura un ejercicio de visibilidad significante. Este aspecto se presenta articulando la superficie textual con la concepción discursiva. Los diálogos, monólogos e imágenes, devienen huellas en la materialidad textual que permite describir los vínculos con la historia y la memoria de cada uno de estos procesos. Tal como plantea Eliseo Verón (1987), analizando productos, se entienden procesos.

De esta manera, entonces, se intentó desarrollar un análisis exhaustivo pero comparativo a la vez, en el que fuera posible definir las formas, los textos y los estilos de cine documental que integran el corpus, identificar las características narrativas y enunciativas de estas películas y por último describirlas a nivel del discurso. (Ver cuadro 2)

Preguntas	Dimensiones	Definición	Indicadores	Interpretación
-----------	-------------	------------	-------------	----------------

¿Cómo se organiza el texto documental?	Estructural/textual	Organización en segmentos, secuencias, escenas, etc.	<i>Decoupage</i> Recursos visuales y sonoros. Montaje, transiciones, etc.	Tipología de documental. Presencia de elementos definitorios del género
¿Quién/es lleva/n adelante el relato?	Narrativa	Aspectos estructurales de los relatos audiovisuales	Tipos de narrador Lugar de enunciación Focalización Ocularización	Modalidades narrativas del documental
¿Qué posición toma la película en relación al pasado?	Discursiva	Relación con el pasado histórico y el presente.	Huellas Testimonios Imágenes de archivo Música Gráficas Voz en off	Ideologemas predominantes Tropos y topos recurrentes

En la articulación de las dimensiones narrativa y discursiva se puso especial énfasis en el desarrollo de los diferentes paradigmas que atraviesan estas producciones. En primer lugar, aquella dimensión que se puede entender como “paradigma biográfico” relatos donde la reflexión en primera persona, operan desde el centro de lo vivido y se proponen como eje articulador del relato, donde la historia de vida –de conocidos y anónimos- se vuelve eje vertebrador del relato y donde el testimonio funciona como forma poética predominante de manera tal que los acontecimientos históricos devienen hechos relatados a partir de la palabra y el testimonio vivido.

El segundo lugar, la poética que prioriza la imagen se presenta como dominante en otras producciones y viene a referenciar aquí un universo de posiciones que son atendibles desde diversos lugares. Las imágenes que se presentan en el corpus analizado pueden ser leídas según las estrategias de comunicación (Schaeffer, 1990) específicas que pudieran desempeñar, es decir, si funcionan en su faceta testimonial, de rememoración, de apelación al recuerdo, como presentación, demostración, etc. Por otra parte el origen inicial de las imágenes también las diferencia, así como una serie de posiciones complementarias que en tanto que discurso visual refieren de manera activa a los lugares de la “imagería de la memoria” o de ciertas poéticas del recuerdo que se presentan de manera invariable en la producción documental contemporánea y cordobesa específicamente.

IV .Algunas conclusiones

Fue posible buscar las formas nuevas de la memoria, las recurrencias, la importancia de las palabras, de las entrevistas. Como así también reactualizar discusiones apasionadas y seguir pensando si hay algo que no se pueda representar, si la imagen tiene límites, si las palabras tienen límites. Si el cine es tanto o más capaz de leer el pasado que la historiografía escrita convencional.

Diferentes regímenes de memoria, redistribuyen tópicos, causas y consecuencias. Las palabras justas, las imágenes justas, la memoria justa. La dimensión política de la memoria hará que su creatividad sea inagotable. Estas formas vienen a interponerse en este nuevo régimen de memoria que parece avanzar en el presente, en tanto que vuelve a posicionar a las víctimas en su lugar de víctimas, y vuelve la imagen a convenir en una mostración horrorosa que hace ver y hace conocer. Las películas analizadas plantean

diferentes miradas en torno al pasado y en términos discursivos trabajan una serie de ideologemas identificables, entre los que se destacan:

IV.1 “El ejercicio de la violencia”, la toma de las armas. La actividad clandestina de los grupos armados se presenta como una *idee reçue* importante. El imperativo “No matarás” resuena y hace visibles varias expresiones y permite identificar dos posiciones diferenciadas.

Por una parte, se consolida una modalización hegemónica del militante audaz valiente y heroico. Del hombre y de la mujer que dejaron su vida por ideales mayores. Ejercieron la militancia y la política para revertir con su alma, su cuerpo y sus armas, una situación de injusticia y de violencia que no se podía corregir de otra manera. Los métodos democráticos habían fracasado. La toma de las armas era la única solución. Esta idea es dominante en el planteo del cine documental post dictadura en Argentina durante un amplio período que ocupa la década del 90 hasta el 2010.

Habitualmente es posible identificar esta axiología positiva con una subjetividad protagónica. Es decir, quienes estuvieron suelen reivindicar esa decisión, y la reivindican. Ángel Gutiérrez en *Los Perros*, el sacerdote Enio Baudagna en *Canción de Mariano*, Fermín Rivera y Carlos Orzaocoa en *El Copamiento 10/08/74*, como así también en la consideración que hace el padre de Mariano Pujadas en la carta que escribe a un año de la muerte de su hijo y que en *Fotos de familia* es leída por su otro hijo Víctor Pujadas. Todos estos testimonios corroboran la militancia armada y la ilegalidad de la represión militar y a la vez sostienen la convicción del trabajo militante reparador, capaz de revertir situaciones de injusticia.

Por otra parte, se pone en juego también un segundo movimiento de visibilidad de los arrepentimientos. Así como la violencia armada es para algunos la forma adecuada de responder ante la violencia del Estado, para otros, constituyó un accionar reprochable. Por lo que la autorrepresentación que evidencian parte de un lugar diferente. quienes expresan una modalización tanto reprobatoria o condenatoria de esta dimensión, encarnan o bien una subjetiviación arrepentida o cierta ajenidad con este proceso: se fueron, no están, no son, no hubieran querido ser. Así lo hacen saber el ex militante que, en *Canción de Mariano*, cuenta cómo Walter Magallanes (el autor de la “Canción de Mariano”) lo interpeló para que tomara “los fierros”, ante lo cual, él se opuso y fue cuestionado y sospechado, se fue de la ciudad y desistió de su militancia. El estigma de “leproso” caía sobre los desertores, los blandos, los que no se animaban. El ex militante del ERP, “Diko” Assaoudurián reflexiona en *El Copamiento 10/08/74* acerca de la equivocación de la lucha armada y de los errores cometidos, de las muertes innecesarias. En esta misma línea pueden leerse las reflexiones que realiza Víctor Pujadas al recordar su infancia en *Fotos de familia*. No se explica cómo y por qué su familia, sus amigos, -“todas personas inteligentes”- eligieron el camino de las armas. Viaja desde España a Córdoba para reconstruir su historia, para entender qué pasó y encontrar las justificaciones que le faltan para terminar de explicárselo a sus propios hijos. Es decir, dos paradigmas quedan evidenciados, la justificación de la lucha armada y su denegación.

IV.2. El pasado mirado en *parallax*, es decir, nunca de una manera definitiva, sino, a partir de un momento presente que cambia, de unas condiciones sociales y políticas de enunciabilidad y visibilidad que determinan qué y cómo se mira, se ve, se da a ver. Regímenes esópicos diferenciables. Las víctimas históricas han sido los militantes muertos y desaparecidos a manos del Estado. Por lo que al aparecer en esta escena documental contemporánea el testimonio de los hijos del coronel Argentino Larrabure, el derecho al llanto se comparte.

Sosteniendo una línea de sentido que procura dar cuenta de todas las víctimas, *El Copamiento 10/08/74* presenta los testimonios de los hijos del Mayor Larrabure. Arturo y María Susana Larrabure describen cómo el ERP llevó prisionero a su padre, las negociaciones que intentó la familia para canjearlo por militantes presos y la negación del Poder Ejecutivo Nacional – a cargo, en ese momento, de

Isabel Martínez de Perón- de concluir con esa operación. Las declaraciones son explicativas y reflexivas. A igual que cualquier hijo de desaparecido, -entrevistado en numerosos documentales- ellos expresan su tristeza, su dolor y la angustia por haber perdido a su padre de esa manera.

IV.3.Local, propio y mítico Córdoba. La ciudad de Córdoba- se presenta como escenario activo durante todo el período previo y durante los años de la dictadura militar. Varios episodios importantes protagonizados por Montoneros y el PRT/ ERP tuvieron lugar en Córdoba. El tono local, la dimensión vernácula de la militancia está consolidada en Córdoba. La toma de La Calera, episodio iniciático del ingreso en la clandestinidad de Montoneros, es uno de ellos. El ERP, por su parte, mucho más virulento y activo llevó adelante varios atentados en todo el país, de los cuales el copamiento de la Fábrica Militar de Villa María es uno de los más importantes y exitosos.

Córdoba presenta una memoria propia en relación con los trágicos años de la década del '60 y del '70. La clase obrera y el estudiantado universitario vigorizaron la vida política y militante cordobesa. Tanto Montoneros como el RTP/PRT tuvieron un desarrollo superior al resto del interior del país. Esta vida política pudo ser registrada por la prensa televisiva cordobesa del momento: Canal 10 y Canal 12. Ese localismo está dado fuertemente por un tratamiento temático en particular. Esa localización política le brindó a la ciudad un protagonismo particular y generó también una producción de material audiovisual documental en un volumen importante. Desde 1996 a 2015 se identificaron alrededor de ochenta producciones audiovisuales, concluidas y estrenadas públicamente. El Archivo Provincial de la Memoria produjo material audiovisual que recupera setenta y siete historias de vida. En tanto que la UNC, difundió el resumen biográfico de 410 empleados y estudiantes muertos o desaparecidos.

En este recuerdo de las vidas referenciadas, se destaca la del militante montonero Mariano Pujadas Badell. Su historia es retratada tanto en *Fotos de Familia*, como en *Canción de Mariano*. Egresado del Colegio Nacional de Monserrat Estudiante de Agronomía en la Universidad Católica de Córdoba, trabaja en las comunidades más humildes de la ciudad, milita con los curas de Barrio Los Plátanos. Protagoniza el ataque a La Calera y es luego detenido, preso en el penal de Trelew. Junto con otros 15 compañeros es luego fusilado ante la frustrada fuga del penal, el 22 de agosto de 1972. Mariano Pujadas tenía 24 años cuando murió. Sin dudas, Mariano es un líder mítico y condensa la representación de lo mejor de la juventud militante: convicción, decisión, belleza, fortaleza, linaje. El tono local, la dimensión vernácula de la militancia está consolidada en Córdoba

IV. 4.Poéticas extremas. Límites de la representación. La palabra. El pacto de representación entre el espectador y el realizador en el cine documental, habilita la interpretación en torno a la verdad empírica considerada. Ese es el pacto sobre el que descansa la escritura de la historia, y el poder de representancia (Ricoeur, 2002) de la memoria que condensa en sí todas las expectativas que existen sobre la intención historiadora, hace posible la creencia, la confianza.

Según Corinne Enaudeau, la paradoja de la representación plantea una articulación de opuestos, una constante tensión entre presencia y ausencia.

“Representar es sustituir a un ausente, darle presencia y confirmar la ausencia. Por una parte, transparencia de la representación: ella se borra ante lo que muestra. Gozo de su eficacia: es como si la cosa estuviera allí. Pero por otra parte, opacidad: la representación sólo se presenta a sí misma, se presenta representado a la cosa, la eclipsa y la suplanta, duplica su ausencia” (Enaudeau 1999: 27).

La palabra, la vinculación con el giro subjetivo, aunque “sospechosos” al decir de Sarlo “valioso y valiente al decir de Primo Levi. La palabra encarna la autorrepresentación de estas verdades. La hace cuerpo, las hace historia.

El caso más evidente es *Palabras*. Allí el recurso único es el de la palabra pronunciada oralmente en un soliloquio exclusivo de 20 minutos por Ana, la protagonista y directora del film. En las otras películas, también constituye el insumo fundamental destacándose *El Copamiento 10/08/74* en la que son entrevistadas veinte personas en plano medio y sin que se escuchen las preguntas. De hecho, en las siete películas que integran en corpus aquí trabajado, se dan a conocer los testimonios de unas setenta y siete personas. De las cuales, la gran mayoría, habla de sí misma, de su propia experiencia en primera persona. Además hablan de los que no están, de los que fueron ejecutados o están desaparecidos. Es el caso de los amigos referidos por Ana en *Palabras*; de la madre de Sandra Barrios en *Sr. Presidente*; de los cinco integrantes de la familia Pujadas asesinados, en *Fotos de Familia*; de los cuatro muertos, en *El Copamiento 10/08/74*. En *La Perla* la lectura en off del testimonio de una detenida en el campo evoca a las víctimas de manera metonímica, en tanto que un testimonio vale por todos los de los sujetos que por allí pasaron.

Esta hegemonía se corresponde con la subjetividad implícita en las operaciones de memoria. La palabra mediatiza el recuerdo, el silencio mediatiza el olvido y el recuerdo traumático en extremo. Por ese motivo, las palabras y los silencios modalizan la expresividad subjetivada del recuerdo traumático representado en estos documentales cordobeses.

IV.5. Poéticas extremas. Límites de la representación. El espacio y el cuerpo. La ausencia que representa la presencia de la imagen, tiene dos momentos interesantes y originarles en el corpus trabajado. Por una parte, el espacio/tiempo el “cronotoposigno” que impone *La Perla* y por otro un espacio/cuerpo, el “necrosigno” que impone *Sr. Presidente*:

En el primer caso, la mirada lenta sobre el espacio real del ex centro de detenciones La Perla evoca el poder político del espacio. El espacio funciona aquí como una abstracción. Una potencialidad. La tumba de los fantasmas. El espacio vacío habitado por la imaginación. Imaginación provocada por la imagen. La composición, la puesta, la forma, el minimalismo, configura un emplazamiento posmoderno, sin relato, sin que casi ninguna palabra interrumpa la contemplación, el trabajo del ojo y del oído. El trabajo de la mente.

Cine abstracto, cine pensamiento, cine ensayo, cine poético, cine mínimo. El arduo trabajo lo tiene el espectador, quien debe reconstruir a partir de los simples y escasos datos que da la imagen. Al mismo tiempo, el espectador escucha, conoce, se le hace saber sobre la dificultad de la representación misma. Un enunciatario competente, modelo, que puede dialogar con la obra desde el problema mismo de la obra.

En el otro extremo, muy distante, la compleja poética de los cadáveres. Las fosas comunes del cementerio San Vicente en la película *Sr. Presidente*. Cuerpos muertos, desaparecidos aparecidos muertos. Huesos, sogas usadas como esposas. Gente sin nombre, sin datos, sin derechos. Muertes precarias para jóvenes vidas precarias. La evidencia está allí.

El espectador tiene poco trabajo para hacer. Los rastros de las balas en los cráneos no dejan lugar a la imaginación. Cine concreto, sin ensayo, cine máximo, sin ambigüedades. Como dice Barthes las imágenes traumáticas no necesitan explicación, exceden la connotación y la denotación. La dimensión necropolítica de este cine deviene irruptiva ya que son muy pocos los films argentinos que muestran imágenes de este tenor. Dos formas muy diferentes de representación. Las imágenes de *La Perla* que sugieren y evocan y las imágenes de *Sr. Presidente*: que muestran y horrorizan.

Coda

Las películas documentales analizadas se entienden en tanto que prácticas discursivas y como tales configuran un conjunto de materias y de reglas que han variado con el tiempo. El sentido en torno al

pasado reciente, la militancia, los ganadores y los perdedores atraviesa estos discursos. Determinar de qué manera es representada la memoria en el cine documental cordobés provoca pensar en todas las formas de la memoria y en la necesidad de reescritura permanente.

Hannah Arendt sostiene que durante el proceso de Auschwitz: “A falta de la verdad, nosotros encontraremos, sin embargo, instantes de verdad, y esos instantes, son de hecho todo aquello de lo que disponemos para poner orden en este caos de horror. Estos instantes surgen de repente, como un oasis en el desierto. Son anécdotas y en su brevedad revelan de qué se trata”¹¹. De la misma manera, estas películas estarían funcionando como “instantes de verdad”, en la aparición y presencia de una serie de cuerpos anónimos que reconfiguran la escena del horror, de palabras que hacen imaginar el dolor, de silencios que escuchan los gritos. Imágenes y palabras que evidencian la potencialidad del cine documental para hacer saber sobre las debilidades, las dudas, las certezas y los aciertos.

Por último, este *parallax* desde el cual es mirada la historia, es entendida la memoria, desafía a los investigadores a establecer nuevas formas de mirar el presente y pensar hacia futuro en dispositivos de análisis complejos y fértiles para entender cómo las imágenes, los documentos, los registros visuales, audiovisuales, sonoros, escritos, configuran una gran bitácora. Conocerlos, entenderlos, pensarlos simplemente, para saber, para saber a tiempo, es decir, antes de que sea demasiado tarde.

“Crecimos con la convicción de que la vida es el bien más alto
y la muerte el horror más grande
y hemos sido testigos y víctimas de horrores peores que la muerte
sin poder descubrir ideal más elevado que la vida”

(Hannah Arendt, 1986:12)

Bibliografía:

- AMADO, Ana (2009), *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*, Buenos Aires, Colihue.
- AGAMBEN, Giorgio (1998), “¿Qué es un campo?” en *Artefacto, Pensamientos sobre la técnica*, Nro. 2, Buenos Aires.
- (2002), *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*, Valencia, Pretextos.
- ARENDR, Hannah [1986] (2006), *Tiempos presentes*, Barcelona, Gedisa.
- (2010), *La vida del espíritu*, Buenos Aires, Paidós.
- ARFUCH, Leonor (2002), *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- (2014), “(Auto) biografía, Memoria e Historia” en *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, 1(1), 68-81. Buenos Aires.
- ARFUCH, Leonor y CATANZARO, Gisela (Compiladoras) (2008), *Pretérito Imperfecto. Lecturas Críticas del acontecer*, Buenos Aires, Prometeo Libros.
- AUMONT, JACQUES, et al (2005), *Estética del Cine: Espacio Fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Buenos Aires, Paidós.
- BAER, Alejandro (2005), *El Testimonio audiovisual. Imagen y memoria del Holocausto*, Madrid, Siglo XXI.
- BELTING, Hans (2007), *Antropología de la imagen*, Buenos Aires, Katz.
- BUTLER, Judith [2009] (2010), *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*, Buenos Aires, Paidós.
- [2004] (2009), *El poder del duelo y la violencia*, Buenos Aires, Paidós.
- CROCE, Benedetto (1938), *La Historia como pensamiento y acción*. Roma, Espasa Calpe.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2004), *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Buenos Aires, Paidós.
- (2011), *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- (2013), *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid, Antonio Machado Libros.

¹¹Hannah Arendt, “El Proceso de Auschwitz” (1966, Trad. S. Courtine. Deanaamu, *Auschwitz et Jérusalem*, París, Deuxième Tiers, 1991 (ed 1977), en George Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Paidós, 2004, pág. 57.

- (2015), *Remontajes del tiempo padecido. El ojo de la historia 2*, Buenos Aires, Biblos y Universidad del Cine.
- ENEADEAU, Corinne, (1999), *La paradoja de la representación*, México, Paidós.
- FELD, Claudia y STITES MOR, Jessica, compiladoras (2009), *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, Buenos Aires, Paidós.
- FOUCAULT, Michel [1968] (1993), *Las palabras y las cosas*, Madrid, Siglo XXI.
- [1970] (1995), *La arqueología del saber*, Madrid, Siglo XXI.
- [1973] (1993), *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, Barcelona, Anagrama.
- FOSTER, Hall (2001), *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal.
- HALBWACHS, Maurice (2011), *La memoria colectiva*, Buenos Aires, Miño y Dávila.
- HUYSSSEN, Andreas (2004), *Resistencia a la Memoria: los usos y abusos del olvido público*, Actas del XXVII Congreso Brasileiro de Ciências da Comunicação, PUC-RS –Intercom, Porto Alegre, http://intercom.org.br/memoria/congresso2004/conferencia_andreas_huysen.pdf
- (2007), *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- (2009), Prólogo en Feld, Claudia y Stites Mor, Jessica, comp *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, Buenos Aires, Paidós.
- [1995] (2014), *Memorias crepusculares: la marcación del tiempo en una cultura de amnesia*, Buenos Aires, Prometeo.
- LEVI, Primo [1958] (2011), *Si esto es un hombre*, Buenos Aires, El Aleph Editores.
- [1989] (2011), *Los hundidos y los salvados*, Buenos Aires, El Aleph Editores.
- METZ, Christian (1976), “El cine: ¿lengua o lenguaje?” en *La Semiología*, Buenos Aires Tiempo Contemporáneo.
- MNEMBE, Achille (2011), *Necropolítica*, Madrid, Melusina.
- MUSITANO, Adriana (2011), *Poéticas de lo cadavérico. Teatro, plástica y videoarte de fines del siglo XX*, Córdoba, Comunicarte.
- NORA, Pierre (1998) “La aventura de Les Lieux de mémoire” En: CUESTA BUSTILLO, Josefina (Editora), *Memoria e Historia*, pp. 17-34, Madrid, Marcial Pons.
- RAGGIO, Sandra y SALVATORI, Samanta, Compiladoras (2009), *La última dictadura militar en Argentina. Entre el pasado y el presente*, Buenos Aires, Homo Sapiens.
- RANCIÈRE, Jacques (2001), *La Fábula Cinematográfica*, Buenos Aires, Paidós.
- (2011), *El destino de las imágenes*, Buenos Aires, Prometeo.
- (2005), “Las poéticas contradictorias del cine” en Revista *Pensamiento en los Confines*, Buenos Aires.
- RICOEUR, Paul [2000] (2008), *La memoria, la historia y el olvido*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- [1984] (2001), *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- SARLO, Beatriz (2005), *Tiempo Pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1990), *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*, Valencia, Cátedra.
- SONTAG, Susan [1973] (2015), *Sobre la fotografía*, Barcelona, PenguinRandomHouse.
- [2003] (2010), *Ante el dolor de los demás*, Barcelona, RandomHouseMondadori.
- TORNER, Carles (2005), *Shoah. Cavar con la mirada*, Barcelona, Gedisa.
- VERÓN, Eliseo (1987), *La semiosis social*, Buenos Aires, Gedisa.
- WHITE, Hayden (1992), *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, Barcelona, Paidós.
- [1973] (2005), *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del Siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, México.
- (2010), *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*, Buenos Aires, Prometeo.