



Dinámicas de la forma audiovisual.

Puesta en forma y representación subjetiva en el cine argentino del nuevo siglo. *Papá Iván* (María Inés Roqué, 2000), *Encontrando a Víctor* (Natalia Bruchstein, 2004) e *Infancia clandestina* (Benjamín Ávila, 2011)

Araceli Arreche

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES · amarreche@gmail.com

Dramaturga y Licenciada en Artes de la Universidad de Buenos Aires. Es doctoranda de la Universidad de Buenos Aires en el área de Teoría del Cine. Programa Semiótica del Espacio – Teoría del Diseño. Dentro de las investigaciones que lleva adelante se destaca su trabajo sobre teatralidad mapuche (gracias a una beca del Fondo Nacional de las Artes) y sobre dramaturgias en el teatro de la postdictadura. Entre sus últimos libros destacan *Cuerpos a la intemperie I y II. Fondos documentales sobre el Teatro Callejero de Grupos* (ed. Aincrit); *Teatro Obrero Una mirada militante. Sobre textos de Carlos Fos* (ed. Atuel) y *Palabras en diálogo. La lectura puesta en acto* (ed. Leviatán).

RECIBIDO: 10 DE DICIEMBRE DE 2013

ACEPTADO: 20 DE ENERO DE 2014

Resumen: Dentro de las narrativas audiovisuales del nuevo milenio, agrupadas en torno a la construcción de una politicidad, se busca caracterizar sus “dinámicas mnémicas”, de interrogar el entramado de elecciones estéticas que subyace en la textura de las imágenes. 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? Del repertorio de escenas y formas visuales traducidas por distintos lenguajes estéticos (mediático, teatral, plástico y filmico) que emergieron de la crisis (la económica e institucional inscripta principalmente en los sucesos del 2001-2002) se toman tres casos: *Papá Iván* de María Inés Roqué (2000), *Encontrando a Víctor* de Natalia Bruchstein (2004) e *Infancia clandestina* de Benjamín Ávila (2011), narraciones que oscilan entre la filiación y el desarraigo.

Palabras Clave: Memoria, identidad, representación subjetiva, dinámica mnémica, espacio biográfico.

Abstract: Among the new millenium audiovisual narratives, clustered around the construction of a politicity, we seek to characterize its “mnemonic dynamics”, to question the framework of aesthetic choices which underlie the texture of images. From the whole of determinations that the images suggest, what visual identity or visual poetic follows the formal landscape which is delivered to us? What shapes does the past adopt? In which ways does the story shapes the experience? From the visual forms and scenes translated by different aesthetical languages which emerged from the crisis (the economical and institutional, which is inscribed mainly in the events of 2001-2002), three cases are studied: *Papá Iván* by María Inés Roqué (2000), *Encontrando a Víctor* by Natalia Bruchstein (2004) and *Infancia clandestina* by Benjamín Avila (2011), narrations which oscillate between filiation and eradication.

Key Words: Memory, identity, subjective representation, mnemonic dynamic, biographical space.

DOI: 10.7203/KAM.3.3574

En un tiempo donde ‘yo’ es siempre ‘otro’,
el detalle abre las preguntas:
cuántas versiones hay de la historia, cuántos
relatos.

A. CANCI

El arte no solo documenta
sino que tiene la tarea
de convertir los acontecimientos
en hechos históricos

M. ZÁTONY

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: 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” (Rancière), en un contexto donde la reformulación de lo político 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 del pasado convertida en materia de Estado 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 caracterizar sus “dinámicas mnémicas” (Zátonyi, 2011: 54), de interrogar el entramado de elecciones estéticas que subyace en la textura de las imágenes. Desde tres casos filmicos concretos, reunidos en primer lugar por su carácter autobiográfico, se tratará aquí de interrogar el conjunto de determinaciones que las imágenes proponen. ¿Qué identidad 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?

Emergentes de la crisis (la económica e institucional inscripta principalmente en los sucesos del 2001-2002) y a lo largo de la década, aparecen los filmes: *Papá Iván* de María Inés Roqué (2000), *Encontrando a Víctor* de Natalia Bruchstein (2004) e *Infancia clandestina* de Benjamín Ávila (2011) tomados aquí como objetos a indagar. Discursos que nos permiten interrogar en sus claves representativas los vínculos que mantienen los nuevos textos-documento con el presente dentro de un repertorio de escenas y formas visuales, traducidas por distintos lenguajes estéticos (mediático, teatral, plástico y fílmico).

La selección que se propone es sólo un pequeño recorte desde el que ensayar algunas ideas, y su agrupamiento inicial es la filiación de ser dirigidos por hijos de desaparecidos durante la dictadura militar (1976-1983). Junto a otros como: *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 territorio que trata de dar forma a un pasado apenas recordado pero que resulta vital para dar sentido al mundo. Narraciones casi siempre apremiantes, acosadoras del pasado y a la vez frágiles en su contradicción, todas ellas moviéndose entre la filiación y el desarraigo.

Como entramado de lo subjetivo y la memoria dichas imágenes fílmicas nos acercarán a otros modos de abordar las cuestiones identitarias¹, llevándonos a profundizar en la organización de su puesta en forma y lo que esto implica. Entre otras cosas, en la

¹ 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 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 y 2004); Claudia Feld-Jessica Stites Mor (edas. en prensa), Carmen Guarini (en prensa); María José Moore-Paula Wolkowicz (edas. 2007), Josefina Sartora-Silvina Rival (edas. 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.

generación de nuevas lecturas sobre el tema; así como en las posibles escrituras que se instalan ampliando el repertorio retórico de las imágenes².

Una cartografía audiovisual que pone en evidencia un fenómeno: la reconfiguración de la subjetividad y la ampliación de los límites del “espacio biográfico”³. Ahora bien, si las voces autorreferenciales en el territorio de las artes y en el propio de las formas audiovisuales venían manifestándose, de lo que se trataría entonces es de pensar su reconfiguración describiendo la nueva sensibilidad. ¿Cómo es que la misma se traduce?, ¿cuáles son las imágenes que la caracterizarían?

Una nueva sensibilidad que intervendría poéticamente perturbando, desplazando, jugando con las formas canónicas desde su propio fundamento. Es allí donde se vuelve “gesto crítico”, desnaturalizando, desautomatizando, “desordenando una imagen de mundo”. Desviación que se impone como *huella* de una desconfianza respecto de un sistema de valores resquebrajado y que marca el “fin de la apoteosis de una mirada” (González Requena, 1986: 48).

Una imagen que construye politicidad, que compone y descompone la realidad por medio de una “invención poética” (Amado, 2009: 10).

Es en esta suerte de *repolitización situada* de la imagen audiovisual dónde busca indagar el itinerario aquí trazado. Dónde la imagen se presenta *intervenida, acechada*, abierta a la infracción permanente. Intervención que expresa la dificultad de la rememoración, acecho que actualiza el conflicto haciéndolo presente. Una densidad figurativa que en su *desajuste* problematiza las memorias públicas y que en tanto *contraespacio* se vuelve “*utopía localizada*” (Foucault, 2010: 20).

Constatación de lo irreconciliable, las imágenes o, mejor dicho, las políticas de dichas imágenes insisten en una nueva legibilidad, modo en el que problematiza o busca problematizar la herencia.

Como se buscará demostrar, una narrativa audiovisual en dónde la autorreferencia se vuelve protagonista y su articulación conflictiva con el horizonte problemático de lo colectivo se convierte en el desafío teórico central. Desafío que conducirá a merodear ciertas preguntas: ¿cómo se enlazan en estas narrativas, lo biográfico y lo memorial? ¿Qué

² 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 fílmicas.

³ Dicha reconfiguración es nombrada bajo diferentes etiquetas: “espacio biográfico” (Arfuch, 2002), “giro subjetivo” (Sarlo, 2005) “intimidad pública” (Berlant, 1998).

formas (diversas, enmascaradas) adopta lo auto/biográfico? ¿De qué manera los relatos configuran experiencia? ¿Cuál es el linde entre testimonio y ficción? En definitiva de arriesgar algunas 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)

Como lo plantea Ana Amado en su libro *La imagen justa*, en el cine argentino desde los años ochenta, se asiste a múltiples narrativas en pugna, que confrontan no sólo “contenidos” sino concepciones en torno a la representación, modalidades enunciativas, posturas éticas y estéticas, en definitiva, “formas del relato que suponen, inequívocamente, su puesta en sentido” (Arfuch, 2013: 68).

Y si como dice Jean François Lyotard “lo visual constituye lo social”, aludiendo a la potencia coercitiva de las imágenes en la actualidad, se trataría entonces de seguir pensando el sentido estético y político de las imágenes, cada vez más amplio y elusivo, desde el recorrido de su “figuración” (Jiménez Losantos en Lyotard (1974) 1979: 22).

Políticas en torno a la imagen documental: *Papá Iván* y *Encontrando a Víctor*

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 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 Víctor* realizado por Bruchstein a lo largo de cinco años, es la tesis en la que la joven cineasta desanda el camino entre México, donde 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 hijos de desaparecidos reconstruir su identidad. Ambos arman una figura documental que pone el acento en el pasado y en 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, tomándolo de 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.

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 incluyen 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.

Esta suerte de “historiofotía” (Hayden White) dada por ambos documentales se clausuran 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. En ambos 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 devienen “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.

Infancia clandestina, la ficción como ámbito de rememoración

“¿Se puede embellecer lo que a primera vista resulta chocante o desagradable?” se pregunta Marta Zátonyi en su texto *Arte y Creación*, al subrayar la capacidad que el arte tiene para decir bellamente sobre lo que duele. Su interrogación se hace centro en la pesquisa al tomar por caso el último filme de Benjamín Ávila, *Infancia Clandestina* (2011). “Es hora que los hijos dejemos de ser hijos...” dice el director de *Nietos (Identidad y Memoria, 2004)*, en una de las tantas entrevistas con motivo de su primer largometraje de ficción que aquí nos proponemos pensar. Hijo de desaparecidos, Ávila vuelve sobre su biografía signada por el horror de la última dictadura militar, narrando el periplo de la clandestinidad en la que pierde a su madre, militante montonera (aún desaparecida) y a su hermano (recuperado en 1984, por Abuelas de Plaza de Mayo). Como muchos otros familiares de víctimas, el cineasta elige una forma creativa para compaginar el duelo, “no fue fácil enfrentarme a mi propia vida, a mis propios fantasmas, a mis propias obligaciones históricas” dice, quien no busca ajustar a las “memorias públicas” sino ofrecer un nuevo testimonio poético acerca del pasado reciente.

Como en toda narración autobiográfica *Infancia clandestina* destaca fuertemente la experiencia personal y desde una focalización interna fija, ajusta la mirada a la de un niño de 11 años. Junto a los filmes trabajados en el apartado anterior, a los que podríamos sumar el ya mencionado de Nicolás Privitera, *M* (2007) y el de Albertina Carri, *Los rubios* (2003),

por nombrar sólo algunos de los hijos que eligen el cine como forma expresiva, la biografía se vuelve primer plano. Sin embargo, a diferencia de todas ellas, Ávila elige trabajar el registro de lo ficcional de forma plena, basta con reconocer la elección de actores —parte de un “sistema de estrellas” —, así como algunas licencias que se toma en torno a los hechos reales, la edad del protagonista que no se corresponde a la que él tenía al momento de vivir la clandestinidad, o que su hermano en la ficción sea una niña. De acuerdo a las expresiones del realizador, en su relato el protagonismo no lo tiene ‘la política’; de algún modo, el filme denota una vocación narrativa que nos recuerda los dichos de Juan Gelman: “la verdad de la memoria lucha contra la memoria de la verdad.”

Somos sujetos de relato. Si no podemos contar algo ese algo no existe. Desde el sueño hasta la historia, lo humano permanece si podemos ponerle palabras y contar a partir de una construcción. Creer que fue así. Que sucedió eso. Y lo que decimos con eso de algún modo, la verdad (Zátonyi, 2011: 224).

Decíamos anteriormente que el relato fílmico planifica su punto de vista en torno a una focalización interna fija, los hechos circulan filtrados por el saber del protagonista, Juan; sobre la primacía de una ocularización interna (primaria y secundaria) y desde un *paisaje sonoro* (Chion) que celebra dicha subjetividad.

El filme abre con la leyenda “esta película está basada en hechos reales” para entrar en un plano detalle de un vidrio de automóvil salpicado por la lluvia por corte directo. Una serie de planos cortos y fijos, el primero sobre el rostro de un niño que duerme, el de una mujer que se refleja sobre el vidrio, dos manos nerviosas que se enlazan, y una voz masculina fijando la primera referencia diegética: “Juan despertáte”. Por corte se pasa a un plano bajo y cerrado sobre los pies de un hombre, en la imagen se imprime la leyenda “Argentina 1978”, mientras las voces se mezclan en una conversación cotidiana (el niño quiere ir al baño, sus padres le piden paciencia) el plano abre. La escena se interrumpe con el primer enfrentamiento armado, momento en que Juan aparece en el suelo y el relato propone la primera de las tres secuencias de dibujos animados que intervendrá el filme.

La breve escena inicial —que no completa siquiera la secuencia de inicio de la narración— impone ya el trabajo temporal como un *tiempo subjetivo interior*, un *tempo* que se inscribe desde la lógica tensión-distensión, mutuamente contaminado en sus pasajes a medida que avanza la historia. Una temporalidad ligada a lo individual, a la “impresión de duración” que nos hace comprender al filme como un espacio de construcción de territorio de subjetividad alternativa, de una subjetividad que sólo es accesible en términos artísticos pero que impone una habitabilidad, donde el sujeto creador se afirma, en línea con los principios del expresionismo-subjetivista, espacio de autoconocimiento y de habitabilidad.

La estructura de esta narración cinematográfica podría pensarse desde la lógica narrativa del drama expresionista: *stationendrama* (drama de estaciones). La gradación de conflictos en línea argumental central es desplazada por una serie de cuadros en la que el personaje protagónico va enfrentando pruebas; cada una de esas pruebas marca al

personaje y define su relación con las estructuras del mundo que habita. La primera de una serie de pruebas en torno a ese aprendizaje será para Juan el *travestirse* en Ernesto, y como sus padres, “emprender el regreso a la Argentina.”

Anudados a Juan, Changuito, Pollito o Ernesto (su máscara pública) nos acercamos al pasado reciente, a la violenta represión de los años setenta y a una generación de pibes que, como dice Ávila “tuvo que ser responsable y crecer de golpe”. El problema del nombre repliega sobre sí el conflicto de base, “ya no sos más Juan a partir de ahora te vas a llamar Ernesto” dice la voz del padre; el nombre, base de la identidad humana, representación elemental del ‘sí mismo’ de cada uno, se intercambia y es en ese desplazamiento dónde se evidencia el riesgo permanente en el que se vive el lazo de filiación. La identidad personal se presenta fragmentada, se transforma en una serie de identidades parciales, yuxtapuestas, se vuelve sólo ‘situacional’, un rompecabezas siempre incompleto.

El filme de algún modo deviene “contraespacio” (Foucault), una utopía localizada, un lugar real fuera de todos los lugares, una suerte de impugnación mítica. Una *heterotopía* desde donde “asomarse a los abismos sin tener que pagar el terrible precio de precipitarse en la nada” (Zátonyi, 2011: 84) Narración que expresa el deseo de un rito (el de entierro) para redistribuir el espacio de los posibles, enterrando a los muertos como medio de fijar un lugar entre los vivos en busca de un duelo no siempre realizable. Como otros filmes de hijos se “incluyen a las víctimas y su retórica entre las múltiples voces que conviven en sus películas, incluso es la voz predominante en algunos fragmentos, pero no se convierten por eso en portavoces de este discurso, sino que lo someten a la prueba de su desmitificación” (Amado, 2009: 170).

En esta obra lo bello y lo feo se yuxtaponen, en tanto expresiones de lo que se anhela, lo bello aparece expresado en la trama de amor entre Ernesto y María, en momentos de celebraciones íntimas como el cumpleaños, en las charlas con el tío Beto o en los abrazos amorosos de la madre. Lo feo, aquello que espanta, que infunde miedo aparece en los actos de amenaza y violencia y se expresa en la mayoría de los casos en imágenes mentales, imágenes – sueños que evocan, desvían, bifurcan, y que nos enfrenta al fracaso del reconocimiento, al trastorno de la memoria.

La imagen y el yo

André Bazin proponía pensar la imagen como una de las armas favoritas del hombre para resistir aquello que por definición es efímero; en este sentido la fotografía era la mejor solución, en tanto que *huella* que inmoviliza un instante y lo hace durar. Junto a otro crítico de cine, Kracauer, piensa a la fotografía diferenciada de otras representaciones, ya que prueba que lo que ella muestra existió, “en la fotografía, no puedo negar que la cosa estuvo presente”, hay en ella “una doble posición conjunta de realidad y pasado” que permite

reducirla a una proposición simple: “*eso existió*” (Barthes, 1990). Sin entrar en las discusiones más profundas que motivan éstas posiciones en relación a la naturaleza de la imagen y a la fotografía dentro del territorio del arte, nos interesa aquí como uno de los pretextos de los que se sirve el creador para la expresión del ‘yo íntimo’.

La aparición de los créditos en *Infancia Clandestina*, al igual que la clausura del relato, es acompañada por una secuencia de fotografía familiares. Sobre un fondo negro, orientadas sobre el margen superior izquierdo a modo de ‘álbum’ se hilvanan una secuencia de imágenes fijas del pasado. A diferencia de las que cierran el filme, las primeras están fechadas y ordenadas cronológicamente: Brasil 1975, foto 1. Padre e hijo recostado uno sobre el otro. Foto 2. Madre e hijo en la playa; México 1976, foto 3. Reunión donde el padre y el niño se recortan sobre el fondo grupal; Cuba 1978, foto 4. Niño dibujando al Che Guevara; Cuba 1979, foto 5. Niño con gorra del Che y un bebé en brazos. Son las que se presentan intervenidas digitalmente. Dicha intervención nos anticipa claramente el carácter expresionista de la autobiografía, una reacción que mantiene cierta fricción con la realidad. Una afectividad que se manifiesta y en donde la operación de la memoria lleva la impronta de lo testimonial.

El dibujo y lo ‘ominoso’

Inmediatamente a la secuencia fotográfica descrita en el párrafo anterior le sigue una serie de dibujos, imágenes gráficas que instruyen al niño y explican la máscara que portará.

Ahora bien, será la intervención de tres escenas donde el *animé* cobra el registro protagónico, el objeto de nuestro análisis. La inicial, anterior a la presentación de los créditos del filme, a la que llamaremos “la emboscada” que inicia con un plano detalle del niño en el suelo y su mirada aludiendo al fuera de campo. Sobre la alternancia de imágenes de la revuelta –fogonazos de tiros– las *voces over* de sus progenitores hilvanan el dramatismo de la situación. Imágenes fijas se suceden vertiginosamente, en ellas a manera de retrato se recortan los rostros del ‘grupo en riesgo’, en tanto los agresores son trazos desaparejos que se funden en las armas que portan y en el gesto violento que les da su razón de ser. La serie se detiene en una panorámica, momento después en que hieren al padre, inmediatamente el plano sonoro lo ocupa la música, subrayando el valor dramático de los cuerpos caídos sobre la acera. Padre e hijo a los lados, líquidos que se contaminan mutuamente, la sangre del padre y el pis del niño. Sobre esa imagen, que se modificará en una serie de cuadros donde sin perder la perspectiva la cámara se cierra sobre los cuerpos hasta fragmentarlos y descomponerlos, se imprime la siguiente información: “1974. Tras la muerte del General Perón grupos parapoliciales desencadenaron la violencia en Argentina, persiguiendo y asesinando militantes sociales y revolucionarios. 1976, los militares tomaron el poder por la fuerza y desencadenaron la más violenta represión en la historia del país.

1979, desde su exilio en Cuba los dirigentes de la Organización Revolucionaria Montoneros inician la operación de Contraofensiva. Algunos combatientes regresan con sus hijos”.

La segunda intromisión gráfica la llamaremos “La muerte del tío Beto o el fin de la historia de Maní con Chocolate”. La escena parte de un sueño en donde Juan se reencuentra con su tío muerto (última baja del grupo revolucionario) para cerrar una charla pendiente, contarle cómo le fue con María en el campamento mientras repiten el rito cómplice de un modo de comer maní con chocolate. Como en los sueños la condensación de imágenes, deseos y proyecciones sujetan la dinámica de las imágenes, el acto violento aparece y con él, la secuencia gráfica en donde su tío toma la granada y se suicida antes de ser atrapado. Como en la secuencia anterior, el trazo del dibujo recupera el impacto, expresa el dolor que circulan a los hechos rememorados así como el valor cromático del rojo y el amarillo en su impacto. Uno de los cuadros fijos sobre el rostro de Juan en un plano medio con el que cierra el relato nos recuerda –por su planificación– al cuadro de Munch, *El grito*. “Sentí como si un grito atravesara toda mi naturaleza” decía el pintor, es tal la estatura del dolor que la sobreimpresión de gafas sobre el retrato del niño puede ser leído como el último gesto desde el que Juan busca refugiarse en su otro, Ernesto, para soportarlo.

Y casi al precipitarse el desenlace la escena animada a la que llamamos “La caída final” trabaja una serie de imágenes desordenadas donde la violencia deviene en una enumeración caótica en la que prima el amarillo como valor cromático, codificado ya como el color del miedo, materialización de la perturbación que provoca en Juan el saberse descubierto y apresado.

Definitivamente tres intrusiones que nos ligan a lo ‘ominoso’, en tanto no hay duda que pertenece al orden de lo terrorífico, de lo que excita angustia y horror. Como lo plantea Freud, los dibujos expresarían el terror que se remonta “a lo familiar desde hace largo tiempo” (Freud, 1919: 1-2). Desde viñetas animadas donde los trazos de tinta negra subrayan el dibujo y su implicación sentimental pasando por un tinte monocromo que resalta el salpicado del pigmento rojo y el amarillo se traza la puesta en código de su condición de pesadilla.

(...) en el dibujo de la película no hay una influencia específica, hay un poco de muchas cosas que me marcaron a lo largo de los años: algo de Hugo Pratt en los detalles, quizá algo de los tiempos contemplativos de Minaverri, algo del color del Batman de Frank Miller. Por lo demás, trabajé con total libertad, siguiendo a Benjamín: lo del color amarillo como representativo del miedo –por eso de mearse de miedo: Juan haciéndose pis en la calle durante el tiroteo del comienzo– es algo personal de él, mi trabajo fue incorporarlo dándole algo de sordidez, exponenciarlo, proyectarlo, por ejemplo en la lluvia. El efecto es poderoso...” (Riva, 2012).

En tanto gráfica juega en primer término con la enciclopedia de un espectador que reconoce todo un cine que ha utilizado el recurso del *animé* para ampliar y exteriorizar el mundo de sus protagonistas, mundos signados por la violencia, basta recordar *Kill Bill* de Quentin Tarantino; así como lo aleja de tratamientos probados y mostrados para hablar de la violencia de los años '70 en la Argentina, orientando una nueva identificación, otro modo de acercamiento a la subjetividad que se acompaña.

Estas tres intervenciones, que se desligan de los otros modos donde la animación aparece, describen como una gran unidad tres tiempos de la experiencia, desde una mayor legibilidad hasta el caos de la escena final. Como en lo ominoso estaremos en contacto con algo dentro de lo cual no nos orientamos pero dicha desorientación sólo expresa que lo que estaba destinado a permanecer en secreto, en lo oculto, ha salido a la luz. Actos de *rememoración* dolorosa, de muertes anunciadas. El *animé* como máscara nos des-oculta lo oscuro, lo monstruoso que aquí no deja en ningún momento de tener rasgos humanos. “Lo feo estético surge de una interacción entre lo interno del sujeto y lo que impacta desde afuera” (Zátonyi: 2011, 116).

La expresión gráfica de algún modo pone en evidencia el fracaso de la imagen-recuerdo y nos acerca a los trastornos de la memoria, a un nivel más profundo donde la imagen, el pensamiento y la cámara se reúnen en una “subjetividad automática”.

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, 1997: 93) dominaría el paisaje de las formas⁴ 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 entre sus procedimientos recurrentes que hacen a esta ‘identidad visual’ podemos resumir: los movimientos de cámara combinados, la recurrencia al uso de

⁴ 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)

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 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, 2011: 54) 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 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, Encontrando a Víctor e Infancia Clandestina* 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, 2009: 142).

Los filmes citados sugieren ya desde sus títulos una operación narrativa, son a su vez marca de su condición de hijos de los personajes biografiados, pero dicho énfasis del lazo familiar no interfiere con la mirada crítica que portan a una generación. Tres viajes que

ponen al descubierto un conflicto no de autoridad sino de legitimidad ideológica de una herencia.

Una vez, alguien, en algún momento, en alguna familia o comunidad decidió pintar el rostro, decidió aprovechar las herencias artísticas, fusionarlas, frente a la tradición negándolas para producir una nueva forma de ver al hombre, seguir su instinto vital y artístico, y pintar dejando atrás las miradas vacuas, las miradas nomiradas de las momias. Ahí sí, se puede hablar sobre alguien, el retratado que está cara a cara con la muerte. ¿Con la muerte o con alguien que le hace posible la vida más allá de la vida, alguien que tiene la capacidad de mirar su mirada y penetrar en sus profundidades? Pero cara a cara. Entregado (Zátonyi, 2011: 229).

Aún ante el riesgo permanente de pensar este tipo de producciones poético-testimoniales como un ejercicio de duelo personal registrado como una demanda social de memoria, efecto consolador un tanto irrisorio si pensamos la actual sobreoferta de imágenes mediáticas de violencia y muerte, las producciones memorialistas de los familiares de las víctimas, como son los casos trabajados aquí, dejan entrever modos muy diversos de alterar y aun fisurar las narraciones establecidas y su exposición plena de los hechos trágicos. Asumiendo que sin relato se carece de pasado, estas producciones permiten quebrar no solo “el silencio traumático de una no-palabra cómplice del olvido como salvarse de la repetición maníaco-obsesiva del recuerdo” (Richard, 1998:46) Eludiendo todo gesto autocompensador, el recuerdo se hace visible desde el fondo de la falta. Como lo expresa Ana Amado en *La imagen justa*, la naturaleza simbólica de estas intervenciones subraya la relación entre estética, ética y política frente a hechos históricos que vuelven esa relación necesaria a partir de la búsqueda de otros modos de ser de las imágenes, o de la apuesta a vías narrativas divergentes de lógicas homogeneizantes. “Estos procedimientos desplazan el vínculo entre estética y política de una lógica única de expresión y demandan un régimen ético para esa difícil y siempre compleja alianza entre los acontecimientos trágicos y su representación” (Amado, 2009:141).

Bibliografía citada:

- Amado, Ana (2009). “Estéticas del duelo como documentos de historia” *La imagen justa. Cine Argentino y política (1980- 2007)*. Buenos Aires: Colihue.
- Arfuch, Leonor (2013). *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Aumont, Jacques ; Bergala, Alain ; Marie, Michel y Vernet. Marc (1983). *Estética del cine*. París: Paidós.
- Bachelard, Gastón (2011). *La poética de la ensoñación*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, Roland; Eco, Umberto; Todorov, Tzvetan...(1996). *Análisis estructural del relato*. México.
- Barthes, Roland (1990). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.
- Bellour, Raymond (2002). *Entre imágenes. Foto. Cine. Video*. Buenos Aires: Colihue.
- Berger, John (2000) *Modos de Ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Candau, Joel. (2001). *Memoria e Identidad*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, Serie Antropológica.
- Carmona, Ramón. (1996) *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra.
- Casetti, Francesco. (1989). *El film y su espectador*. Madrid: Cátedra.
- Casetti, Francesco; Di Chio, Federico. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.
- Casullo, Nicolás. (1998). *Las escrituras, el recuerdo y el olvido*. Buenos Aires: Manantial.
- Catalá, Josep M. (2001). *La puesta en imágenes. Conceptos de dirección cinematográfica*. Barcelona: Paidós.
- Comolli, Jean-Louis. (2007). *Ver y poder. La inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental*. Buenos Aires: Aurelia Rivera/Nueva Librería.
- Deleuze, Gilles. (1987). *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós.
- Eco, Umberto. (1999). *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. España: Lumen.
- Feierstein, Daniel. (2012). *Memorias y representaciones. Sobre la elaboración del genocidio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Freud, Sigmund (1919). “**Lo ominoso**”. *Obras Completas versión digital*

- Gaudreault, André; Jost, Francois. (1995). *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.
- Guarini, Carmen (2008). *Revisitando el pasado: usos de la fotografía y de los archivos fílmicos en los films de memoria*. Buenos Aires: Universidad de Palermo.
- Guelerman, Sergio (ed.). (2001). *Memorias en presente. Identidad y transmisión en la Argentina posgenocidio*. Buenos Aires / Barcelona: Norma.
- Jelin, Elisabeth y Langland, Victoria (edas.) (2003) *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*. Siglo XXI: Madrid.
- Liotard, Jean François [1974] (1979). *Discursos, Figura*. Prólogo de Federico Jiménez Losantos. Barcelona: Gustavo Gili.
- Martorell, Elvira. (2001). "Recuerdos del presente: memoria e identidad. Una reflexión en torno a HIJOS" Guelerman, Sergio (ed.) *Memorias en presente. Identidad y transmisión en la Argentina del genocidio*. Buenos Aires: Norma: 133-160.
- Metz, Cristian. (1996). "La gran sintagmática del film narrativo." *Análisis estructural del relato*. México: Coyoacán: 155-160.
- Moore, María José; Wolkowicz, Paula (edas.) (2007). *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo*. Buenos Aires: Librería.
- Nichols, Bill (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.
- Oberti, Alejandra; Pittaluga, Roberto. (2006). *Memorias en montaje. Escrituras de la militancia y pensamientos sobre la historia*. Buenos Aires: El cielo por asalto.
- Rella Franco (2010). *Desde el exilio. La creación artística como testimonio*. Buenos Aires: La Cebra.
- Ricoeur, Paul (2000). *La Memoria, la Historia, el Olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Richard, Nelly (1998). "La cita de la violencia: convulsiones de sentido y rutinas oficiales" *Residuos y metáforas (Ensayos de crítica cultural en el Chile de la transición)*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Riva, Andy. "Pesadillas animadas" *Radar, Página12* (16/09/2012).
- Sanchez Biosca, Vicente (1991). *Teoría del montaje cinematográfico*. Valencia: Filmoteca Generalitat Valenciana.
- Sánchez Biosca, Vicente (2006). *Cine de historia, cine de memoria*. Madrid: Cátedra.
- Sandblom, Philip (1995). *Enfermedad y creación*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Sibila, Paula (2008). *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Vila, Santiago (1997). *La escenografía. Cine y Arquitectura*. Madrid: Cátedra.
- Weinrichter, Antonio (2005). *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. Madrid: T&B Editores.
- Yoel, Gerardo (ed.) (2002). *Imagen, política y memoria*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Yoel, Gerardo (2004). *Pensar el cine 1: Imagen, ética y filosofía*. Buenos Aires: Manantial.
- Verzero, Lorena (2002). “Archivos de la represión: Negociaciones de la memoria en el documental argentino actual” Web Archivo y memoria.
- Zátonyi Marta (2005). *Una Estética del arte y de diseño de imagen y sonido*. Buenos Aires: CP67 Nobuko.
- Zátonyi Marta (2008). *La mirada del arte desde la filosofía*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- Zátonyi Marta. (2011). *Arte y Creación. Los caminos de la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

Filmografía analizada:

- Papá Iván* (1995/2000). México. Dirección: María Inés Roqué. Guion: 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.
- Encontrando a Víctor* (2005). Año 2005. País: México. Dirección: Natalia Bruschtein. Guion: Natalia Bruschtein. Música: Rodrigo Garibay. Fotografía: Alejandro Ester, Everardo González. Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC).
- Infancia clandestina* (2011). Dirección: Benjamín Ávila. País: España, Brasil, Argentina. Productora: Historias Cinematográficas Cinemania, Habitación 1520 Producciones, Antártida Producciones, Academia de Filmes, RTA Radio y Televisión Argentina. Dirección: Benjamín Ávila. Dirección artística: Yamila Fontan. Fotografía: Iván Gierasinchuk. Guion: Benjamín Ávila, Marcelo Müller. Música: Marta Roca Alonso, Pedro Onetto.