

Araceli Mariel Arreche

Universidad Nacional de Buenos Aires

Violencia y memoria. Sentido(s) del espacio en cortometrajes de hijos de desaparecidos

Violence and memory. Implication(s) of space in short films produced by sons and daughters of the "disappeared"

Resumen

El presente artículo trabaja con cuatro cortometrajes dirigidos por hijos de desaparecidos durante la última dictadura militar argentina (1976-1983). Como entramado de lo subjetivo y la memoria, cada uno de ellos nos acerca a nuevos modos de abordar cuestiones identitarias. Desde la organización espacial que diseñan, se trata aquí de interrogar el entramado de elecciones estéticas que subyace en la textura de las imágenes para caracterizar sus "dinámicas mnémicas". ¿Qué formas adopta el pasado? ¿De qué manera el relato configura la experiencia? Y ¿cómo dichas formas devienen claves interpretativas de una subjetividad situada tanto en términos estéticos como éticos y políticos? Si componer es elegir y comprometerse, ¿de qué modo estos cortos, desde el tratamiento del espacio fílmico –de lo que presentan y de lo que excluyen– dan cuenta de la elección de sus realizadores? y ¿cómo dicha composición se relaciona no solo con el contenido de la obra sino con la ideología del realizador?

Abstract

This article considers four short films directed by sons and daughters of people who disappeared during the last military dictatorship in Argentina (1976-1983). In between subjectivity and memory, each of them bring us closer to different ways of dealing with identity issues. The spatial organization designed in the films, leads us to interrogate the network of aesthetic choices underlying images to characterize their "mnemonic dynamic". In which ways does the past appear? How does narration modify the experience? And how do these factors become interpretative keys to analyze subjectivity, both in aesthetic and in ethical and political terms? If composing a scene implies choosing and commitment, in which ways do these short films, from the treatment of filmic space –that is, what they show and what they exclude– exposes the filmmakers' choices and how does this composition relate, not only, to the content of the work but also to the ideology of the filmmakers.

Palabras Clave

Dinámicas mnémicas
Espacio biográfico
Hijos
Desaparecidos

Keywords

Dynamic memory
Biographical space
Disappeared

1.- El presente trabajo considera cortometraje a una producción audiovisual cuya duración no supera los 30 minutos de extensión.

2.- Indagando en ese sentido, muchos son los estudios que han avanzado sobre 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 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 1990 a la actualidad. En cine, las investigaciones se orientan mayormente sobre el formato documental; algunos

De una manera u otra la realidad social, sus demandas y sus condiciones, siempre están presentes y eso coincide con el rol que el creador decide ocupar en el mundo en el que vive. La calidad de la memoria se define por la trama de lo que queda.

Marta Zátanyi (2011: 147)

El presente artículo forma parte de una investigación que vengo desarrollando sobre las narrativas audiovisuales de la última década, en torno a la construcción de una politicidad. En este marco, revisaré aquí cuatro cortometrajes¹: *En ausencia* (Lucía Cedrón, 2003), *Veo veo* (Benjamín Ávila, 2003), *Encontrando a Víctor* (Natalia Bruchstein, 2004) y *La Matanza* (María Giuffra, 2006), todos ellos dirigidos por hijos de desaparecidos durante la dictadura militar argentina (1976-1983).

Al igual que en largometrajes tales como *En memoria de los pájaros* (Gabriela Golder, 2000), *Papá Iván* (María Inés Roqué, 2000), *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003), *El tiempo y la sangre* (Alejandra Almirón, 2004), *M* (Nicolás Prividera, 2008) e *Infancia clandestina* (Benjamín Ávila, 2011), dichos cortos se incluyen dentro de un territorio que trata de dar forma a un pasado apenas recordado pero que resulta vital para dar sentido al mundo. Son narraciones casi siempre apremiantes, acosadoras del pasado y a la vez frágiles en su contradicción, se mueven entre la filiación y el desarraigo. Como lo expresa Marta Zátanyi, las imágenes se vuelven “testimonio emergente” del artista, en tanto expresan sus decisiones –conscientes o no– “sobre su ideología y su relación con el mundo, pero también sobre su realidad existencial” (Zátanyi, 2011: 147).

Como entramado de lo subjetivo y la memoria dichas imágenes fílmicas nos acercarán a otros modos de abordar las cuestiones identitarias², llevándonos a profundizar en la organización de su puesta en forma y lo que ésta implica. Desde la organización espacial que diseñan los cortometrajes se trata de interrogar el entramado de elecciones estéticas que subyace en la textura de las imágenes para caracterizar sus “dinámicas mnémicas” (Zátanyi, 2011: 54). ¿Qué formas adopta el pasado? ¿De qué manera el relato configura la experiencia? Y ¿cómo dichas formas devienen claves interpretativas de una subjetividad planteada tanto en términos estéticos como éticos y políticos? Si componer es elegir y comprometerse, como lo manifiesta Zátanyi (1990 y 2002), se tratará de indagar aquí de qué modo estos cortos desde el tratamiento del espacio fílmico –de lo que presentan y de lo que excluyen– dan cuenta de la elección de sus realizadores, y cómo dicha composición se relaciona no sólo con el contenido de la obra sino con la ideología del creador.

Cedrón, Ávila, Bruchstein y Giuffra forman parte dentro del cine contemporáneo del fenómeno de reconfiguración de la subjetividad y ampliación de los límites del “espacio biográfico³”. Ahora bien, ¿cómo se traducen esas subjetividades?, ¿cuáles son las imágenes que las caracterizarían?

Antes de avanzar sobre los cuatro casos se hace necesario, al menos de forma parcial y provisoria, rodear la noción de espacio en cine. Hablar de espacialidad en cine es aludir al espacio fílmico, noción que se define de formas distintas de acuerdo a cómo se la enfrente. Podemos hablar de espacio de campo, el *plano*, comparable al pictórico; de espacio de la *escena*, ese espacio homogéneo dado por la relación de coherencia entre los distintos planos que lo componen⁴; y, en formas más complejas del montaje, podemos hablar de *secuencia*, un espacio más abstracto donde se condensan más definiciones que mezclan consideraciones perceptivas y psicológicas. Esta última caracterización supone un espacio definido –entre otras cosas– por los acontecimientos que allí ocurren, denominado espacio narrativo.

Durante nuestro análisis tomaremos la taxonomía acerca del espacio dada por Eric Rohmer (1977) a propósito de su estudio sobre el film *Fausto* (Murnau, 1926), donde reconoce tres tipos: pictórico, arquitectónico y fílmico, como referencia.

Sentidos del espacio y espacios con sentido. Dos miradas en torno a la imagen documental

Encontrando a Víctor, realizado por Bruchstein a lo largo de cinco años, es la tesis en la que la 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.

La Matanza, de María Giuffra, es un corto en el que la directora busca reconstruir el destino de su padre, militante revolucionario, desde el expediente del Ejército Argentino encontrado por el Equipo de Antropología Forense en 1998 en el Archivo de la Cámara Federal.

Encontrando a Víctor, en tanto documental interactivo, se arma en torno a la presencia de familiares y amigos de Víctor y, centralmente, se apoya en la entrevista a su madre. La realizadora inscribe un “yo” narrativo, “asentado en la supuesta verdad de la experiencia” (Amado, 2009:163) y en una doble identidad: una implícita, la identidad de huérfana/heredera del padre inscripto con su muerte en la historia; y su propia identidad de realizadora a partir de la que se vuelve mediadora de lo narrado, resituando el fundamento de la verdad de la Historia.

Por su parte, *La Matanza* se resuelve sobre una secuencia de imágenes fijas, en su mayoría carteles y copias del expediente hallado, a las que acompañan mapas y dibujos. El diseño gráfico de las leyendas que arman dichas imágenes, al igual que el rojo –único pigmento o valor que “mancha” el blanco y negro– funcionarán a lo largo del relato como una suerte de *metacomentario*, apoyado en el juego sonoro de ruidos, música y, en especial, voces en *off* que se deforman una y otra vez. Un espacio narrativo donde la yuxtaposición de registros contrarios es la organización dramática elegida para las formas materiales en el espacio de composición, lo que deviene estrategia de intervención directa para discutir el informe y su valor documental en tanto testimonio.

Desde fotos familiares, testimonios y material de archivo histórico, el relato de Bruchstein construye una memoria que no logra cerrar el pasado, no consigue finalizar el duelo. En su carácter de índices, las imágenes traen al presente las huellas de lo sucedido, es decir las impresiones del pasado, y de ese modo forman un registro que permite a la hija de un desaparecido reconstruir su identidad.

Ambos cortos arman una figura documental que pone el acento en lo pretérito y su “peso” sobre el presente, el de la memoria familiar en la identidad del sujeto. Bruchstein y Giuffra necesitan apelar a la reconstrucción de un “ayer”, el del padre, para la construcción de un “hoy”, el suyo. En tanto niñas con memoria del horror se esforzarán por unir los fragmentos de su historia familiar, reconstituyendo una memoria que les permita liberarse de la culpa “de no estar a la altura de los seres desaparecidos”, “de olvidar”, “de ser feliz”.

Al igual que otros films de hijos este material da visibilidad a la conflictiva relación de los descendientes de los militantes con el recuerdo de sus padres muertos y/o desaparecidos. Repárese en la utilización del gerundio “encontrando” del título dado por Bruchstein: una acción no definida por el tiempo, ni la persona; de alguna manera dicho modo verbal está anticipando y subrayando aquello que la inserción de fotografías plantea en el paisaje formal, la dificultad de representar la figura del desaparecido. Giuffra elige nominar “matanza” a su film y en ese acto rechazar la figura judicial que esgrime: “NN (masculino abatido)... por atentado y resistencia a la autoridad”. Así también, se vale del uso del modo impersonal para presentar la información dada sobre los hechos, reforzando el carácter irónico de sus intervenciones al parodiar las formas del discurso oficial.

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).

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. Como en otras producciones audiovisuales se manifiesta una persistencia de la fotografía 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

de los trabajos a destacar son los de Ana Amado, 2003; Ana Amado y Nora Domínguez, 2004; Gonzalo Aguilar, 2006; Alejandra Oberti y Roberto Pittaluga, 2006; Yoel, Gerardo (comp.), 2002, 2004; Claudia Feld y Jessica Stites Mor (eds.), en prensa; Carmen Guarini, en prensa; María José Moore y Paula Wolkowicz (eds.), 2007; Josefina Sartora y Silvina Rival (eds.), 2008; y el proyecto de tesis doctoral de Pablo Piedras. 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” nos llevan al territorio de la historia cultural y desde allí acentúan en su derrotero las condiciones históricas tomando los objetos por caso (Longoni, 2010: 2).

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

4.- Percepción que se da en la memorización y reconstrucción mental del espectador.

biográfico y asociados a la vida del personaje” (Guarini, 2009: 269). A dicha mostración se suma otra utilización de las fotografías: como repertorios psíquicos, es decir “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 en que Natalia Bruschtein proyecta la foto de Víctor –la misma de la apertura del film– 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 este documental 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.

5.- En el dibujo del primer plano del occiso, hay una clara referencia al *David* de Miguel Ángel y a *La lección de Anatomía del Dr. Nicolás Tulp*, de Rembrandt.

Giuffra no se aparta de las lógicas que arrastra el expediente como texto base para el diseño de su relato. En la reconstrucción de los hechos subraya las contradicciones del propio documento visibilizando los espacios vacíos en las instancias del fiscal, del defensor y del auditor del expediente en curso, por ejemplo, e insiste en la repetición de leyendas –carteles fijos– tales como “matanza” y “secreto.” Vale aquí un comentario sobre el modo en que se recrean los hechos a través de dibujos⁵ –de estilo sintético– en donde la narración audiovisual toma la gráfica propia del lenguaje policial y la mezcla con grafías de niños.

La Matanza y *Encontrando a Víctor* son ficciones autobiográficas en las que 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 que las realizadoras encuentran en el intento de recuperar la humanidad de sus padres. Giuffra, desde las infracciones al discurso oficial, busca la verdad, en tanto Bruchstein, en su carácter de entrevistadora, trata de reconstruir la imagen de la figura paterna a través de los testimonios de vida y de militancia de los que lo conocieron. En todos los casos, más allá de las estrategias clásicas del documental testimonial, las realizadoras no dejan de inscribir por distintas vías la distancia generacional que las separa de ellos. En esta suerte de “historiofotía” (en términos de While) dada por el documental en cuya clausura se busca afanosamente un acercamiento imposible –acariciar a un fantasma–, se nos reúne en la imposibilidad de acceder a aquello que se cifraba como enigma.

Miradas que dicen sobre una nueva sensibilidad que interviene poéticamente, perturba, desplaza, juega con las formas canónicas desde su propio fundamento, y allí deviene “gesto crítico”, desnaturalizando, desautomatizando, “desordenando una imagen de mundo.” Una desviación huella de una desconfianza respecto a un sistema de valores que se resquebraja y que marca el fin de la apoteosis de una mirada al pasado reciente, que evidencia la condición irreparable de la falta.

El espacio de la reparación: sentidos de la ficción

“Es hora de que los hijos dejemos de ser hijos (...)” dice el director de *Nietos (Identidad y Memoria)* (2004) e *Infancia Clandestina* (2011), Benjamín Ávila, en una de las tantas entrevistas que dio con motivo de su primer largometraje de ficción del que creemos que el corto aquí en cuestión (*Veo veo*) es una suerte de antecedente inmediato. Hijo de desaparecidos, Ávila vuelve sobre su biografía signada por el horror de la última dictadura militar. 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 ajustarse a las “memorias públicas” sino ofrecer un nuevo testimonio poético acerca del pasado reciente. *Veo veo*, como toda narración autobiográfica, destaca fuertemente la experiencia personal; desde una focalización interna fija, ajusta la mirada a la de un niño. En los materiales trabajados en el apartado anterior, y el de Lucía Cedrón que revisaremos

aquí, por nombrar sólo algunos, los hijos eligen el cine como forma expresiva y la biografía se vuelve primer plano, una vocación narrativa que nos recuerda los dichos de Juan Gelman: “la verdad de la memoria lucha contra la memoria de la verdad”. Lucía Cedrón lo confirma en una entrevista realizada a propósito de la recuperación de los materiales de su padre, “el Tigre” Cedrón, y la presentación del film *Hasta la memoria siempre* donde asegura que “la herida se transmite”, que se “hereda de una generación a otra” y que los films –frente a tanta mentira y a tanto secreto que se llevaron los muertos– son los ámbitos que encuentra para cierta “reparación” para “emprolijar su historia y seguir adelante”.

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, es la verdad (Zátonyi, 2011: 224).

En ausencia trabaja desde una focalización interna fija en la protagonista, un breve acto de *re-memoración* fijado en un presente concreto, la espera del resultado de un test de embarazo, donde los recuerdos desordenados nos traen fragmentos del horror vivido, que –como lo expresa el título– es dolor de ausencia.

En *Veo veo* los hechos circulan filtrados por el saber del protagonista, Juan, sobre la primacía de una ocularización interna (primaria y secundaria) que celebra dicha subjetividad. El film abre con un juego infantil, el “veo veo”, que cifra de algún modo el acercamiento del niño a la verdad en torno a su padre y su desaparición.

Anudados a Juan y a la tarea que la nueva escuela le impone para el día del padre, llevar una foto del suyo, se inicia la pesquisa en la que abundarán *intertextos* tales como *Juan sin tierra* o *Robin Hood*, identidades que Juan encuentra junto a su hermana para abrazar un rostro que lo escamotea, rostro que –al igual que el nombre– es base de la identidad humana, representación elemental del “sí mismo” de cada uno. En el intercambio, en ese desplazamiento, se pone en evidencia el riesgo permanente en el que se vive el lazo de filiación. “Mi papá trabaja para los pobres, hace mucho que no lo veo y lo extraño” dice Juancho frente a una clase que ríe al momento en que identifican el dibujo de Robin Hood puesto como foto paterna. La identidad personal se presenta fragmentada, se transforma en una serie de identidades parciales, yuxtapuestas, se vuelve solo “situacional”, un rompecabezas siempre incompleto. Falta que molesta y que el niño expresa alterando la ubicación de todas las fotos de sus compañeros del árbol genealógico colgado sobre el pizarrón.

Como expresa Rancière:

La imagen nunca es una realidad sencilla. Las imágenes de cine son, primero que nada, operaciones, relaciones entre lo decible y lo invisible, maneras de jugar antes y después, la causa y el efecto. Estas operaciones implican funciones –imágenes diferentes, sentidos diferentes de la palabra imagen– (Rancière, 2011: 27).

Así como Cedrón rehúye a las palabras, proponiendo un espacio sonoro donde los ruidos –golpes, jadeos, accionar de armas– y la música se alternan para objetivar la consciencia de la protagonista, y plantea una tensión cromática entre el presente en grises –la saturación del rojo como valor cromático, revelador del espesor de la imagen– y los niveles de pasado en colores saturados y planos más cerrados, Ávila encuentra en el montaje interno al cuadro –imágenes que se fragmentan, intervenidas una y otra vez por marcos de ventanas y puertas, bastidores, espejos, vidrios– y también en ciertas lógicas de encuadre y pronunciados contrapicados, el modo de dar cuenta del agotamiento y la desestabilización de dichas subjetividades marcadas por el horror. En *Veo veo* todas estas formas de *re-encuadramiento* –siguiendo los lineamientos de Rohmer (1977)– trabajan produciendo el mismo significado que en el código pictórico: denotación del significant, consciencia inducida en el espectador de la materialidad del texto, desconstrucción de la impresión de realidad. En cambio, *En ausencia* plantea la tensión en la yuxtaposición de espacios localizados y de sus relaciones de oposición fundamentales. Lugares donde los objetos juegan el rol de índices o símbolos respecto al sentimiento de su protagonista.

Referirse la imagen configurada por estos espacios, entonces, es hablar de su doble régimen entre lo visible y lo invisible, y en tanto cartografía que busca dar cuenta del horror, el valor aquí está en la *imagineidad* que revela, ligada a la potencia que la imagen tiene de decir sobre aquello que carece de imagen “natural”. En palabras de Bachelard, es en el espacio donde nos encontramos con “los fósiles de duración, concretados por largas estancias” (Bachelard, 1994: 39).

Fue André Bazin quien propuso pensar la imagen como una de las armas favoritas del hombre para resistir aquello que por definición es efímero; en este sentido la fotografía es la mejor solución en tanto que, como *huella*, inmoviliza un instante y lo hace durar. Junto a otro crítico de cine, Kracauer, Bazin piensa la imagen 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 estas posiciones en relación a la naturaleza de la imagen y a la fotografía dentro del territorio del arte, la imagen nos interesa aquí como uno de los pretextos de los que se sirve el creador para la expresión del “yo íntimo”.

Junto al trabajo de Bruchstein, el de Ávila motiva una última reflexión en torno al uso de imágenes fotográficas. La aparición de las fotos “mutiladas” en la escena de Juan y su pequeña vecina, en donde descubren el negativo desde el que se recuperará el rostro de su padre, y las escenas siguientes en las que la publicación televisiva, la quema y la rotura de fotos será conductor de la narración, son el ámbito desde donde se revela una afectividad que se manifiesta y en la que la operación de la memoria lleva la impronta de lo testimonial; evidencia de una “densidad figurativa” en la que se traza “la dinámica mnémica” (Zátonyi, 2011: 54) de las nuevas imágenes que, en tanto discursos estéticos, hacen del pasado y su descomposición materia central de su itinerario para la memoria.

Arribo provisorio

Como vimos a lo largo de estas páginas, la construcción de estas imágenes denota una nueva sensibilidad que interviene poéticamente perturbando, desplazando, jugando con las formas canónicas desde su propio fundamento. Es allí donde lo espacial se vuelve “gesto crítico” desnaturalizando, desautomatizando, desordenando una imagen de mundo. Desviación que se impone como *huella* de una desconfianza respecto a un sistema de valores resquebrajado. Una imagen que construye politicidad, que compone y descompone la realidad por medio de una “invención poética” (Amado, 2009: 10).

Desde un territorio audiovisual poco estudiado como es el del cortometraje, y sosteniendo la necesidad de estudiarlo en la medida en que presenta las claves de esta suerte de *repolitización situada* de la imagen audiovisual, se buscó dar cuenta de una imagen que se presenta intervenida, acechada, abierta a la infracción permanente. Intervención que expresa la dificultad de la rememoración, acecho que actualiza el conflicto haciéndolo presente. Se trata de 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, un modo en el que problematizan o buscan problematizar la herencia.

Como lo plantea Ana Amado en su libro *La imagen justa*, desde la década de 1980, en el cine argentino se asiste a múltiples narrativas en pugna, que confrontan no sólo “contenidos” sino concepciones en torno de la representación, modalidades enunciativas, posturas éticas y estéticas, en definitiva, “formas del relato que suponen, inequívocamente, su puesta en sentido” (Arfuch, 2013: 68). En esta indagación se presentó un mosaico narrativo que dibuja un *patrón topográfico* donde los 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 agentes de estas acciones, los autores de los films no conozcan el pasado sino a través

de testimonios, imágenes, fotografías u otras representaciones. Estas producciones insisten desde lo temático y lo formal en problematizar la cuestión de la herencia de la generación de los padres de la década de 1970, y la identificación –o no-identificación– de sus hijos con sus utopías.

Construyendo un ámbito para pensar desde lo subjetivo las resonancias del pasado reciente en el presente, los films aquí revisados apuestan a resignificar la representación del espacio en relación al acto de crear –y re-crear– en imágenes, dando lugar a una imagen poética donde “resuenan los ecos del pasado lejano” desde un dinamismo propio (Bachelard, 1994:8).

Bibliografía

AMADO, A. (2009), “Estéticas del duelo como documentos de historia” en *La imagen justa. Cine Argentino y política (1980-2007)*, Colihue, Buenos Aires.

ARFUCH, L. (2013), *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

AUMONT, J. & MICHEL, M. (2001), *Diccionario teórico y crítico del cine*, La Marca, Buenos Aires.

BACHELARD, G. (1994), *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, Madrid.

BARTHES, R. (1990), *La cámara lúcida*, Paidós, Barcelona.

BARTHES, R., ECO, U., TODOROV, T. et al. (1996), “La comunicación narrativa” y “La situación del relato” en *Análisis estructural del relato*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires.

CANDAU, J. (2001), *Memoria e Identidad*, Ediciones del Sol, Buenos Aires.

CATALÁ, J. (2001), *La puesta en imágenes. Conceptos de dirección cinematográfica*, Paidós, Barcelona.

ECO, U. (1999), “Los códigos visuales”, “Articulación de los códigos visuales” y “El código cinematográfico” en *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Lumen, Madrid.

FEIERSTEIN, D. (2012), *Memorias y representaciones. Sobre la elaboración del genocidio*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

GAUDREULT, A. & JOST, F. (1995), *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, Paidós, Barcelona, Buenos Aires, México.

GUARINI, C. (en prensa), “Revisitando el pasado: usos de la fotografía y de los archivos filmicos en los films de memoria” en *Cuadernos del Centro de Estudios en diseño y comunicación*, Colección Ensayos Universidad de Palermo, Buenos Aires.

GUELERMAN, S. (comp.) (2001), *Memorias en presente. Identidad y transmisión en la Argentina posgenocidio*, Norma, Buenos Aires, Barcelona.

JELIN, E. & LANGLAND, V. (eds.) (2003), “Introducción. Las marcas territoriales como nexo entre pasado y presente” en *Monumentos, memoriales y marcas territoriales, Siglo XXI*, Madrid.

MARTORELL, E. (2001), “Recuerdos del presente: memoria e identidad. Una reflexión en torno a HIJOS” en GUELERMAN, S. (comp.) (2001), *Memorias en presente. Identidad y transmisión en la Argentina del genocidio*, Norma, Buenos Aires.

METZ, C. (1996), “La gran sintagmática del film narrativo” en *Análisis estructural del relato*, Co-voacán, México.

MOORE, M. J. & WOLKOWICZ, P. (eds.) (2007), *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo*, Librería, Buenos Aires.

OBERTI, A. & PITTALUGA, R. (2006), *Memorias en montaje. Escrituras de la militancia y pensamientos sobre la historia*, El cielo por asalto, Buenos Aires.

PELLER, M. (2008), "Biografías y Política. El uso de relatos de vida de guerrilleros como estrategia argumentativa" en *Actas de las IV Jornadas de Trabajo sobre Historia Reciente* [CD-ROM], Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario.

RANCIÈRE, J. (2011), *El malestar en la estética*, Capital Intelectual, Buenos Aires.

YOEL, G. (ed.) (2002), *Imagen, política y memoria*, Libros del Rojas, Buenos Aires.

ZÁNTOYI, M. (2002), *Una estética del arte y de diseño de imagen y sonido*, Nobuko, Buenos Aires.

ZÁNTOYI, M. (2008), *La mirada del arte desde la filosofía*, Universidad Nacional de La Plata, La Plata.

ZÁNTOYI, M. (2011), *Arte y Creación. Los caminos de la estética*, Capital Intelectual, Buenos Aires.

Filmografía

En ausencia (2003), Lucía Cedrón.

Veo veo (2003), Benjamín Ávila.

Encontrando a Víctor (2005), Natalia Bruchstein.

La Matanza (2006), María Giuffra.

Araceli Mariel Arreche

Es Licenciada en Artes por la Universidad Nacional de Buenos Aires (UBA). Es dramaturga, investigadora y docente en las áreas de teatro y cine en esa universidad, en la Universidad de Artes (UNA), en la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM) y en la Escuela Metropolitana de Arte Dramático (EMAD). Actualmente se encuentra desarrollando su doctorado en relación a la Teoría del Cine (Secretaría de Investigaciones en Ciencia y Técnica, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, UBA).

Contacto: amarreche@gmail.com