

Filmar el olvido
Camila Bejarano Petersen
Arkadin (N.º 14), e069, 2025. ISSN 2525 085X
<https://doi.org/10.24215/2525085Xe069>
<https://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/arkadin>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata
La Plata. Buenos Aires. Argentina

FILMAR EL OLVIDO

Filming Oblivion

CAMILA BEJARANO PETERSEN | camilabejaranopetersen@yahoo.com.ar

Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata; Crítica de Artes, Universidad Nacional de las Artes, Argentina

Recibido: 14/07/2025 | Aceptado: 22/08/2025

RESUMEN

Desaturar las imágenes y sonidos de los hechos vinculados al horror se impone como reflexión en quienes esperamos construir memoria desde el documental audiovisual. A partir de la propia experiencia en el proceso creativo del documental *Geografías de la memoria*, comparto el itinerario de algunas decisiones que organizaron su escritura. Propongo, en ese recorrido, las nociones de cronotopía y anamorfismo, para invitar a pensar la *legibilidad* que impulsaba Benjamin, en torno a los usos del archivo y el testimonio entendidos como textura, superficie y acuerpamiento; desplegando su presencia testimoniante, resituando la idea ingenua de su uso neutral o adecuado.

PALABRAS CLAVE

cine documental; memoria; testimoniante; cronotopía; archivo

ABSTRACT

There is a compelling reflection for those of us who hope to build memory through audiovisual documentary. It is the creation of *desaturated* images and sounds of the events leading up to the past horror. Drawing on my own experience, related to the creative process of the documentary *Geographies of Memory*, I share the itinerary of some of the decisions that I had taken. Along this kind of journey, I propose the notions of *chronotopia* and *anamorphism* to invite us to consider the legibility promoted by Benjamin, regarding the uses of the archive and testimony understood as texture, surface, and embodiment, configuring a testimonial presence. Relocating, in this way, the naive idea of their neutral or appropriate use.

KEYWORDS

documentary film; memory; witness; testimonial presence; archive



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0
Internacional

«Aquello que la representación representa no es aquello que revela.»

Pascal Bonitzer (1987)

ENCENDER MEMORIA

Un día una información llega, repentina e inesperada. Y revela un retrato del padre, de mi padre, que desconocía. A ese descubrimiento le siguen otros y el hilo parece volverse infinito. Surge entonces la necesidad imperiosa de hacer una película.

Comprendo que en la decisión de filmar mi historia se expresa un derecho humano que hoy podría parecer menor, o devaluado, ante la proliferación de la *autoproducción del yo* en redes y de la voracidad en que se producen y consumen piezas audiovisuales. En una época marcada por la sobreabundancia y el desborde, el deseo de filmar, o de grabar, me plantea dos obstáculos: uno, filmar con sentido; dos, el sentido de filmar. No es (sólo) un juego de palabras. Encuentro un sentido posible en la articulación entre mi historia personal y la historia de la comunidad encarnada en Neuquén, la provincia donde mi padre nació. La misma que lo vio partir en 1976 y lo recibió en un ataúd que llegaba desde el exilio. El sentido, para mí, se forja en el vínculo entre lo personal y lo público; y el hecho de que ambas esferas se conectan por los olvidos o silenciamientos. No son lo mismo, pero definen la magnitud de un efecto. Vuelve a mí la idea que propone Roland Barthes del texto como tejido en el que los impactos generan trazas no homogéneas:

Si usted clava un clavo en una madera, la madera resiste diferentemente según el lugar donde se lo clava: se dice que la madera no es isotrópica. El texto tampoco es isotrópico: los bordes, la fisura son imprevisibles. [añadiendo] Así como la física (actual) debe ajustarse al carácter no isotrópico de ciertos ambientes, de ciertos universos, de la misma manera será necesario que el análisis estructural (la semiología) reconozca las menores resistencias, el dibujo irregular de sus venas (1980 [1973], p. 49).

Los efectos isotópicos de la violencia son unos agujeros, o unas grietas que, a veces, tienen la cualidad de ser desconocidos por sus propios protagonistas.

Hace 5 años, cuando descubrí que mi familia había olvidado hechos de singular importancia en la vida de mi padre entendí, en simultáneo, que algo similar ocurría con Neuquén: la comunidad parecía omitir el hecho de que allí, en esa provincia, también había ocurrido la dictadura. Se desconocía, mayoritariamente, que en la lógica del dispositivo represivo se había transformado en la SubZona 5.2., y que la red de centros legales y clandestinos de detención y tortura fue feroz (Águila et al., 2016). Igual que los grandes centros urbanos, sólo que a escala de un lugar pequeño. Pero una tradición neuquina es pensar que fueron una isla: que no pasó, o que –en todo– caso fue muy suave.

Mi sentido de filmar se vincula a lo que Gustavo Aprea define como el *documental de memoria*, del que dice:

más allá de las formas de trabajo sobre el pasado centrados en la utilización de material audiovisual registrado previamente, podemos reconocer la existencia de un tipo específico de documentales en los que no sólo se evoca al pasado, sino que además aparece tematizada la construcción de las memorias sociales (2015, p. 92).

Esa autoreflexividad del trabajo de la memoria me parece central y lo conecto a reflexiones que intento tramar entre a práctica y teoría, en el marco del proyecto *La alteración de los tiempos: arqueologías, heterocronías y persistencias en el cine y el arte contemporáneo* (Russo, 2023; 2026). Parto de una afirmación: la memoria no es neutral. Señala Todorov que

la memoria como tal, es forzosamente una selección: algunos rasgos de los sucesos serán conservados, otros inmediata o progresivamente marginados. Y luego, olvidados. Por ello resulta profundamente desconcertante cuando se oye llamar «memoria» a la capacidad que tienen los ordenadores para conservar la información: a esta última operación le falta un rasgo constitutivo de la memoria, esto es, la selección (1995 [1992], p. 23).

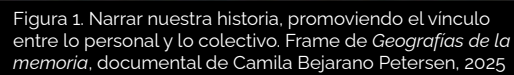
La selección implica perspectiva, posición, encarnadura, resulta de una ética y también de una poética. En ese territorio el documental de memoria se hace cargo del trabajo, de la construcción y también de la imposibilidad de la neutralidad. En mi caso, de la relación entre lo que permanece y lo que se ha omitido. Considerando esto, en otro lugar afirmaba:

El arte sabe bien que la memoria es un campo de luchas en el que se debate estratégicamente el espectro de lo posible. Dando forma al pasado, comprometiendo al futuro y condicionando al presente, la memoria, en su temporalidad compleja, trabaja sobre la idea de que su permanencia corre bajo la amenaza del olvido (Bejarano Petersen, 2007, p. 2).

Esta puesta en escena del trabajo de construir memoria se conecta, siguiendo a Aprea, con el «uso sistemático» de los testimonios a los cuales se recurre, no sólo por su valor informativo, sino sobre todo por su valor evocativo, que pone en escena « el funcionamiento de la memoria», y con ello «la explicitación del carácter subjetivo de la mirada construida [...]» sobre la que se «sustenta la legitimidad de la lectura de los fenómenos representados» (2015, pp. 95–96).

Al deseo de hacer un documental le siguió un enorme trabajo de investigación, relevamiento y escritura, en el cual, tanto la cuestión de los testimonios como de los archivos ha sido central. Al principio, sólo intentaba corroborar la verdad histórica de *eso nuevo* que surgía sobre mi padre y mi familia, y en ese recorrido, la casi ausencia de documentos me condujo a los testimonios: escribir, llamar, conversar con personas que no conocía, o que sí —pero a las que nunca había vinculado con esa historia acontecida en la que, incluso, yo aún no había nacido—. La palabra encarnada en esas voces se transformaba en arcilla expandida.

Al mismo tiempo, tomé una decisión que no fue sencilla: yo aparecería en el documental. Como recuerda Melissa Mutchinick en relación a otros documentales de mi generación, en particular de hijas e hijos de desaparecidos, «la persistencia temática en cuanto a la tensión entre memoria y olvido [...] no sólo se manifiesta en la discursividad audiovisual, sino que es inscripta en sus propios cuerpos, poniéndose en escena en el intento por recuperar una memoria perdida, olvidada» (2017, p. 4). En el sentido, la idea de aparecer en mi documental, ocupar el papel de directora y *personaje*, se vincula a un objetivo tanto ideológico como narrativo: transformar mi presencia en búsqueda, e inscribirme también en clave testimonial [Figura 1].



Me cautiva la esperanza de registrar una suerte de mirada —fuente— primaria: documentar la palabra y la perspectiva de testigos cuyo saber, de no ser registrado, se perdería inexorablemente. Digo *suerte de fuente primaria* para dar cuenta de un tono y perspectiva. Se trata de registrar testimonios de una época que ya no es. Son testigos y sobrevivientes. No sólo de un tiempo pasado. Son sobrevivientes en un doble sentido: al terrorismo de estado; y a un mundo que ya no es como lo conocieron y del cual, poco a poco, van quedando pocas personas que lo puedan rememorar. Son, en su existencia escrita, memoria que perdura. Pero la palabra sobreviviente plantea algunos problemas. Como expresa Claudia Favero —ex—detenida y hermana de Daniel Favero, poeta detenido—desaparecido de la ciudad de La Plata—, es una palabra que de alguna manera asume la perspectiva de los victimarios. Por eso, prefiere la palabra testimoniantes. Porque no les marca la asunción de los victimarios, sino la propia identidad vital y ética.

4



Figura 2. Autorepresentación y conversación. Dos dimensiones del gesto testimoniante. Frame de *Geografías de la memoria*, documental de Camila Bejarano Petersen, 2025

que manifiesta los mecanismos de recordar «mirá de lo que me acuerdo ahora», «no lo recuerdo», «la memoria con el tiempo puede fallar». Expresiones que son permeables, que ponen en escena el trabajo y lo precario, la singularidad.

Existe en el campo del documental con pretensión artística, un prejuicio muy difundido —una suerte de rumor teórico, diría Cauquelin (2012)—, por el que se rechaza o sanciona la presencia de tomas extensas plano pecho, cintura, en las que la persona entrevistada habla. Se las sanciona como «cabezas parlantes» se la cuestiona por ser «muy televisivas». Más allá de la discutible sanción implicada hacia lo televisivo, no acuerdo con esta perspectiva. Me fascinan las escenas en las que un rostro particular, unos ojos particulares, una voz también particular, son transpuestos a un registro audiovisual. Las adoro porque no son meras cabezas parlantes, son la huella posible de esa persona, de esa mirada, de ese gesto. Lo conecto con el valor testimonial pero también con la posibilidad de una temporalidad del testimonio en la que rostro y voz —que también es cuerpo— puedan trascurrir [Figura 2]. Una cronotopía en la cual, palabra, espacio y tiempo ofrecen una —modesta— unidad que manifiesta lo singular: el *grano de la voz* —diría Barthes—. Esto no significa que rechace otras formas de relación entre imagen y voz, como voz off o asincronismos, pero me parece necesario revisar ese prejuicio tan asentado en nuestras cosmovisiones del documental.

Recupero la noción de cronotopía de Bajtín ([1975], 1989), en un esbozo metodológico que la conduce de la literatura al cine. La pertinencia de su proyección a nuestro campo se vincula con la idea de una unidad tempo-espacial acuerpada por un doble interés: el histórico y el estético. La posibilidad de pensar *sitios* contruidos por procedimientos del lenguaje que albergan una temporalidad compleja, atravesada por la relación dialéctica —no mimética— entre la dimensión histórica y la poética. Ya sea la construcción de un material original —un testimonio, por ejemplo— o el uso de un material preexistente —archivo—, las y los documentalistas nos preguntamos de qué modo se configurarán y de cómo se trabajarán en la obra. En tal sentido, la noción de cronotopía se vincula a la de poética:



Figura 3. Testimoniante: el archivo acuerpado por la mirada del que recuerda y el archivo como textura. Frame de Geografías de la memoria, documental de Camila Bejarano Petersen, 2025

no es posible un uso neutral del testimonio o del archivo. Sus modos de configuración manifiestan decisiones que son tanto ideológicas como estéticas. En mi caso considero central la dimensión de encuentro, de entre-miradas, que se despliega tanto en las tomas donde nos encontramos como en los detalles en los que los archivos se comparten [Figuras 2 y 3]

En relación a la categoría de cronotopía, me gustaría detenerme en un tipo de testimonio cuyo registro original no depende del documentalista. Un caso actual, muy particular: las grabaciones de los juicios por delitos de lesa humanidad, llevados a cabo por la Fiscalía General de la Nación, Argentina. Transmitidos por plataformas de *streaming* de modo sincrónico en el momento en que se desarrollaban las audiencias, y disponibles —grabadas— tanto en el sitio de Ministerio Público Fiscal como de sitios que *lo levantan y guardan* —como La Retaguardia—, parecen dar lugar un nuevo cronotopo: «La casi simultaneidad entre el registro de los juicios y su transformación en un dispositivo de memoria pareciera exponer un desfase con respecto a la temporalidad convencional para la formación de un archivo» (Vallina, 2018). Sobre estos materiales Cecilia Vallina reflexiona además que «La visión compartida de estas imágenes se convierte en una operación política y cultural que se habilita con la apertura de este archivo a la comunidad» (2018, p.1-2). Si bien, como señala Vallina, existen antecedentes de juicios filmados, en este caso podemos reconocer tres singularidades: 1) la sincronidad de la transmisión y su

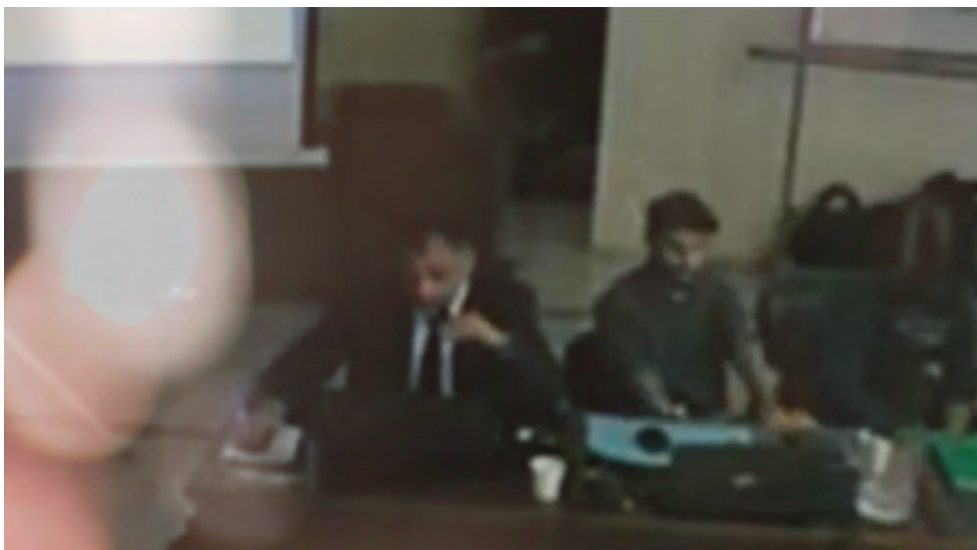


Figura 4. Captura de transmisión por streaming del juicio La escolita VIII. Frame de Geografías de la memoria, documental de Camila Bejarano Petersen, 2025

registro; 2) la posibilidad de que la esfera local asuma una visibilidad —como mínimo— nacional, pero de potencialidad global. Esto es: escuchar un testimonio situado desde Neuquén, pero cuya escucha se produce en otro lugar, en La Plata, por ejemplo; y 3) la visibilidad que asume el relato singular que trasciende la instancia judicial y queda disponible para la esfera pública.

En general, se trata de materiales audiovisuales que, en términos de calidad de imagen y sonido, plantean grandes dificultades [Figura 4]. Son, lo que Hito Steyerl describiría como «imágenes pobres» (2014). Personalmente, la emergencia de estos archivos, me fascina. Primero, porque tensan las categorías de testimonio y de archivo, son las dos cosas al mismo tiempo. Segundo, porque fuerzan a pensar en su transposición audiovisual desbordando tanto su valor primario como secundario. Recordemos que, para la archivística, la valoración documental es «un proceso por el cual se determinan los valores primarios y secundarios de los documentos con el fin de establecer su permanencia en las diferentes fases de archivo» (Roig Alvarado, 2008, p. 32). En este caso, su valor primario —su función para la institución que lo ha creado— sigue vigente en tanto documento a ser usado como prueba en un juicio. Pero también, de cara a sus circulación y usos, se plantea un valor secundario ya sea evidencial, testimonial o informativo (Roig Alvarado, 2008) que es concomitante al hecho de ser transmitido y grabado de modo (casi) simultáneo. Ahora bien, esta suerte de precariedad estética, esta condición de imagen pobre, fuerza a problematizar el modo en que será parte de la obra audiovisual. Su aparente precariedad es una fortaleza: impide la ingenuidad, su uso como mera «ilustración» (Lanza, 2010). Expone un problema que, en realidad, atraviesa cualquier abordaje que se haga del material de archivo en una obra audiovisual: la cuestión de su transformación a un territorio de formas, sonidos, imágenes en las que el material de archivo no sólo informa, testimonia o prueba, sino que es también superficie de una experiencia poética. Texturas, colores, capas de opacidad-transparencia, la cualidad específica de un trazo, los grosores de las líneas, las formas específicas de una tipografía manual o de máquina, las diferentes rugosidades de los papeles, los modos específicos en que cada registro genera sus *ruidos* o desgastes. Es decir, lo que Étienne Souriau ([1947], 1965) define como primer grado de las obras de

arte, sus *qualias*, o lo que Jakobson define como la dimensión poética: una materialidad configurada que excede los tres valores secundarios —que apunta a funcionamientos de la referencia— y pone de relieve el valor poético del archivo.

En ese sentido, esa vulnerabilidad del archivo a la que refiere Ana Pascal (2021), la posibilidad de que una imagen se degrade paulatinamente se abigarré, se pixele, habilitan en la escritura audiovisual la opacidad y los juegos del lenguaje. Y como decía Jakobson (en un viejito y amado artículo presentado ante lingüistas escépticos a admitir otra función primordial del lenguaje que no fuera la referencial): «Esta función, al promocionar la patentización de los signos, profundiza la dicotomía fundamental de signos y objetos. De ahí que, al estudiar la función poética, la lingüística no pueda limitarse al campo de la poesía» ([1963], 1981), y de ahí también que este gesto introduzca, desde el lado del arte, la dimensión constructiva de la realidad, incluso en el campo del documental cuando tomamos archivos que vinculamos al mundo histórico (Bejarano Petersen, 2014). Es imposible eludir el hecho de que esta afirmación encuentra en posiciones tradicionales un fuerte rechazo. En un trabajo anterior, en el que indagaba sobre estas cuestiones de modo teórico, recuperaba el planteo de Baer (2006) en torno a las habituales discusiones en torno a la memoria del horror del Holocausto —o la Shoa—. Lo primero que manifiesta es el acuerdo general en relación a la importancia de la memoria de aquellos hechos, pero manifiesta que no todo modo de construir esa memoria es considerado pertinente. Señala, en particular, que el cine, por diferentes razones, vulnera algunas restricciones históricamente impuestas a la representación de esas violencias.

¿Cuáles son las prohibiciones o restricciones que el cine violentaría? El autor señala, básicamente, cuatro aspectos: prohibición a estetizar el horror; exigencia de fidelidad histórica; prohibición a la llamada mercantilización de la memoria del horror; y restricciones ligadas al uso de material de archivo (Bejarano Petersen, 2002, p. 2–4).

Sin detenernos en cada punto —puede verse en el trabajo referido—, retomo en este lugar lo que considero el núcleo de la cuestión:

Cuando se señala la prohibición a estetizar el horror y se sospecha del cine y se condena en singular a cierto cine por ser particularmente “esteticista” ocurren dos cosas: o bien, se olvida que todo cine manifiesta una estética; o bien, se omite la discusión sobre los postulados que sostienen dicho rechazo y dicho olvido. O ambos. (Bejarano Petersen, 2002, p. 4)

Es decir, que al menos desde la afirmación que impulsara Adorno en torno a la muerte del arte y la imposibilidad de una adecuada manera de abordar al horror, esta idea de estetización ha funcionado, hipócritamente en muchos casos, como un supuesto que legitima ciertos usos del archivo, del testimonio, de la construcción de la memoria, frente a otros que se sancionan. Decía, entonces que la ilusión referencial característica del cine tiende hacernos olvidar eso que no existe ni antagonismo ni independencia entre forma y contenido, sino que son términos que interactúan y se determinan. Son en todo caso abstracciones teóricas que se han creado a la luz de modelos lingüistas binarios, como la oposición historia–discurso. Pero, como Eisenstein observaba con agudeza extraordinaria en torno a la noción de montaje, su funcionamiento permite

fundamentalmente entender que “dos trozos de película de cualquier clase, colocados juntos, se combinan inevitablemente en un nuevo concepto, en una nueva cualidad, que surge de la yuxtaposición. —el subrayado corresponde al original—” (Eisenstein, [1942], 1997, p. 11–12). Es decir, que el montaje como principio unificador, permite a Eisenstein sostener que, en el encuentro de dos planos, de la relación, se

crea una unidad que no es la mera sumatoria de lo que cada plano aislado era, sino que resulta una unidad cualitativamente nueva: un concepto. (Bejarano Petersen, 2002, p. 5).

Esta noción, que habitualmente vinculamos con la etapa de posproducción, puede tanto pensarse como decisiones de orden, duración, posición en el film, como decisiones vinculadas a lo que sería la puesta en escena: la manera en que la cámara o las operaciones de edición modelan los materiales que conforman al film. Sobre todo, considerando la maleabilidad de operaciones que habilitan las herramientas digitales, de montaje o edición. La escritura audiovisual procede desde el momento en que inicia la ideación y sólo concluye en el momento en que se hace el último *export*. Debo decir que cuando escribí este artículo no conocía el concepto de legibilidad de Walter Benjamin, ni el modo en que lo vincularía Didi-Huberman al concepto de montaje ([2010], 2015), pero me fascina la conversación que puedo proponer con estas ideas, en este lugar, y que recuperaré hacia el final.

Volviendo a las *imágenes pobres*, retomo una idea de Steyerl que considero particularmente pertinente porque a la cuestión de la escritura en términos de montaje y puesta en escena, le suma una dimensión de esta época, la circulación. Nos dice:

La circulación de imágenes pobres crea un circuito que cumple las ambiciones originales del cine militantes y de (cierto) cine ensayístico y experimental: crear una economía de imágenes alternativa, un cine imperfecto que existe tanto dentro como más allá y por debajo de las corrientes mediáticas comerciales. [...] La imagen pobre construye así redes globales anónimas igual que crea una historia compartida (2012; 2014, p. 45).

Así, esta perspectiva que resitúa exigencias vinculadas a ideales de calidad —o transparencia—, también pone de relieve la dimensión con-textual. Lo que nos permite volver pensar en los alcances de las piezas que resultan de la transmisión de los juicios y «la capacidad de abrir una legibilidad compartida de estas imágenes en un *dispositivo crítico de mirada*». Nos dice Vallina:

Recupero un pensamiento del historiador Ricard Vinyes (2009) cuando establece una diferencia entre dolor y experiencia. No se trata de revictimizar a las víctimas despojándolas de su contexto de vida, de su inscripción política, tampoco se trata de desconocer la importancia de la transmisión generacional de los hechos históricos en diálogo con la memoria y sus singularidades. Si esa experiencia no está significada en un relato de vida, contextualizada, se disminuye su potencia como materia transmisora de memoria y, por lo tanto, debilita sus dos funciones deseables: su acción reparadora para la víctima y su acción memorial hacia el conjunto de la sociedad. [y añade] En esa trama, entre lo local y lo singular, y lo público y lo histórico, se juegan nuestras posibilidades como sujetos políticos y como actores sociales (Vallina, 2018, p. 41).

Y añadiría, como sujetos sensibles, puesto que, como señala Todorov «la memoria no es sólo responsable de nuestras convicciones, sino también de nuestros sentimientos» ([1992], 1998, p.23)

Abría el trabajo señalando la complejidad de esta época en relación a la voracidad con la que se producen y consumen discursos en general, y piezas audiovisuales, en particular. Recuperando, también, una cita de Bonitzer que recupera el problema entre representación y verdad. Estos problemas se conectan, con el sentido que otorgo a la decisión de filmar. Al sentido de filmar. Siguiendo el hilo de las reflexiones que fui compartiendo, filmar con sentido sería: la estrategia poética que constituya al lenguaje como núcleo de la expectativa utópica. Es decir, no una perspectiva instrumental del lenguaje (como sería la exigencia de referir a algo objetiva o esencialmente), sino del lenguaje como sitio de una legibilidad

potencialmente compartida en y por el lenguaje. Como señala Didi-Huberman en relación al concepto de imágenes *bilder* de Benjamin:

[...] la legibilidad del pasado se ve caracterizada por Benjamin, contra toda pretensión de conceptos generales o esencias –es decir contra Heidegger, pero también contra los arquetipos de Jung– como *bildlich*. Se comprende entonces, que el pasado se vuelve legible, por tanto cognoscible, cuando las singularidades aparecen y se articulan dinámicamente las unas con las otras –por montaje, escritura, cinematisma– como imágenes en movimiento (2015 [2010], p. 18).

Desde ya que el paso de la definición conceptual a la construcción concreta de esas imágenes y sonidos capaces desaturar su vínculo con el horror, es realmente complejo. Nos embarga, a quienes hacemos cine, la inquietud –y no por pretender la originalidad, en torno a las posibles estrategias–. Sino por el deseo de proponer un vínculo con el horror que sea de reconocimiento –sea visible– y de asombro –desnaturalización– simultáneos. Como ocurre frente a ciertas imágenes que, siendo documentos, se torna porosas, opacas, ante ciertos usos [Figura 5]. Aquí he compartido algunas de las que me han interpelado. Otras vías de conversación quedan pendientes. Como la antes referida al potencial poético de las fotos carnet de las y los desaparecidos que, me parece, ofrecen un territorio para seguir pensando la exploración. En éstas la vulnerabilidad del archivo habilita una dimensión anamórfica en la que el sentido de la representación introduce, como efecto de la propia dimensión material, la dialéctica aparición–desaparición.



Figura 5. Imagen de , desaparecido de la SubZona 5.2, tal y como figura en el expediente judicial. Frame de Geografías de la memoria, documental de Camila Bejarano Petersen, 2025

REFERENCIAS

- Águila, G., Garaño, S. & Scatizza, P. (Coords.). (2016). *Represión estatal y violencia paraestatal en la historia reciente argentina: Nuevos abordajes a 40 años del golpe de Estado*. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. <http://www.libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/63>
- Aprea, G. (2015). *Documentales, testimonios y memorias. Miradas sobre el pasado militante*. Manantial.
- Bajtín, M. ([1975], 1989). *Teoría y estética de la novela*. Taurus.
- Barthes, R. (1973). *El placer del texto*. Siglo XXI.
- Bejarano Petersen, C. (2007). *La memoria como imagen: un debate estético* [Inédito]. VI Biental Iberoamericana de Comunicación.
- Bejarano Petersen, C. (2014). *De los realismos cinematográficos: Diégesis, ontología y construcción* [Tesis de maestría, Universidad Nacional de La Plata]. <https://doi.org/10.35537/10915/44074>
- Bonitzer, P. (1987). *Desencuadres. Cine y pintura*. Santiago Arcos.
- Cauquelin, A. (2012). *Teorías del arte*. Adriana Hidalgo.
- Jakobson, R. (1963). *Lingüística y poética. En Ensayos de lingüística general*. Seix Barral.
- Lanza, P. H. (2022). Usos del archivo en el cine documental latinoamericano contemporáneo: los documentos sobrevivientes. *Revista Cine Documental*, 24. https://revista.cinedocumental.com.ar/1/articulos_03i.html
- Mutchinick, M. (2017). Memoria y olvido. Sobre los documentales realizados por hijos e hijas de desaparecidos, *Actas del 1º Congreso Internacional de Enseñanza y Producción de las Artes en América Latina – CIEPAAL*. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/66193>
- Pascal, A (2021). El Archivo como Potencia. La Praxis Audiovisual como Re-Producción de Sentidos. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/144530>
- Roig Alvarado, P. J.(2008). Valoración documental: Teoría y metodología práctica, en *Boletín del Archivo General de la Nación Año LXX, Vol. XXXIII, Núm. 120*. <https://drive.google.com/file/d/1vN4QfpkHkKzrootVpDaSljRfL-rg3i3Z/view?usp=sharing>
- Russo, E. A., (2023), La alteración de los tiempos: arqueologías, heterocronías y persistencias en el cine y el arte contemporáneo. Proyecto de investigación I+D, UNLP.
- Souriau, E, ([1947], 1965), *La correspondencia de las artes*. Fondo de Cultura Económica.
- Steyerl, H. (2014), *Los condenados de la pantalla*, Hidalgo.
- Todorov, Tz. (. [1992], 1998), *Los abusos de la memoria*, Paidós, Barcelona, España.