

ANTE LA IMAGEN AUSENTE. EXPLORACIONES DE LA SUBJECTIVIDAD EN EL CINE DE NO FICCIÓN

Lior Zylberman *

Resumo: Nas últimas décadas, surgiu um tipo de cinema chamado “cinema da memória”, mas o que acontece quando as memórias são tão íntimas, mesmo traumáticas, e sobre elas não existe qualaquer imagem? A partir da análise de três documentários em primeira pessoa, este artigo tem como objetivo considerar como a imaginação surgiu como uma ferramenta para pensar sobre os modos como nos relacionamos com o passado.

Palavras-chave: memória, imaginação, subjetividade, cinema documentário.

Resumen: En las últimas décadas ha emergido un tipo de cine denominado “cine de memoria”, pero ¿qué sucede cuando los recuerdos, resultan tan íntimos, incluso traumáticos, y no hay imágenes sobre ello? A partir del análisis de tres documentales en primera persona, el presente artículo tiene como objetivo pensar cómo la imaginación ha emergido como herramienta para pensar los modos en que nos relacionamos con el pasado.

Palabras clave: memoria, imaginación, subjetividad, cine documental.

Abstract: In recent decades, it has appeared a kind of cinema called “cinema of memory”, but what happens when the memories are so intimate, even traumatic, and there are no images about them? From the analysis of three first person documentaries, this article aims to discuss how the imagination has emerged as a tool for thinking about the ways in which we relate to the past.

Keywords: memory, imagination, subjectivity, documentary cinema.

Résumé: Au cours des dernières décennies, a émergé un type de film appelé “cinéma de la mémoire”. Cependant, que se passe-t-il lorsque de souvenirs si intimes, voire traumatisant, il n'est pas d'images pour en témoigner ? En se fondant sur l'analyse de trois documentaires à la première personne, cet article vise à examiner comment l'imagination est apparue comme un outil de réflexion sur les façons dont nous nous rapportons au passé.

Mots-clés: mémoire, imagination, subjectivité, film documentaire.

* Universidad de Buenos Aires - UBA, Facultad de Arquitectura - UNTREF, Centro de Estudios sobre Genocidio, Diseño y Urbanismo - CONICET. 1405, Buenos Aires, Argentina. Email: liorzylberman@gmail.com

Introducción

En las últimas décadas, a la par de los estudios sobre memoria, ha emergido un tipo de cine, un “género” podríamos decir, denominado “cine de memoria”: un cine que lleva a la pantalla cuestiones que se refieren a la construcción de la memoria social como también la narración testimonial del pasado reciente, la recuperación de sucesos o puntos de vista diferentes de las historias nacionales. Este rótulo no ha hecho sino evidenciar las diversas formas culturales en que el “boom de la memoria” se ha manifestado.

Generalmente, la forma audiovisual en la cual se manifiestan los recuerdos, sobre todo en el cine de no ficción, es a partir del testimonio – entrevistas a testigos o protagonistas de los hechos – y su articulación con las imágenes de archivo. En esa dirección, ambos elementos buscan aseverar una versión sobre el mundo histórico, construyendo un relato coherente sobre el pasado.

Parte del crecimiento exponencial de este tipo de producciones se encuentra relacionado con el “giro subjetivo” que ha atravesado las más variadas dimensiones de la cultura. Éste presupone una nueva forma de narrar la propia experiencia, las expresiones de la subjetividad como también la exposición de lo íntimo: la intimidad ha sido puesta en la vidriera mundial (Sibilia, 2008).

Ahora bien, ¿qué sucede cuando el hecho, los recuerdos, resultan tan íntimos, tan traumáticos, y no hay imágenes sobre ello? ¿Cómo articular recuerdos personales con las memorias sociales en forma audiovisual? ¿Cómo testimoniar sobre un pasado que pueda acoplarse con la memoria colectiva de un grupo determinado? Asimismo, ¿cómo hacer “tangibile”, material, algo tan inmaterial como los recuerdos íntimos?

La década de 1990 no sólo significó el boom de la memoria en términos culturales. Esa misma década trajo consigo un rotundo salto y

avance en las investigaciones neurocientíficas y cognoscitivas, investigaciones que continúan hasta nuestros días, alcanzando también a las ciencias sociales. De este modo, los estudios más juiciosos comprenden a la memoria como un “acto de imaginación”; es decir, la memoria no es reproductiva, no reproduce sus recuerdos, sino que los crea en cada preciso instante (Edelman, 2004; Edelman y Tononi, 2002).

Luego de “caer en desgracia” a causa de la crisis de referencialidad posmoderna (Kearney, 1988), el impulso neurocientífico otorgó a la imaginación nuevo aliento para comprenderla como herramienta para la conformación de nuestras relaciones sociales, ya sea con nuestros contemporáneos como con nuestros predecesores. Mientras algunos autores han vuelto a pensar las comunidades imaginadas de Benedict Anderson a la luz de las nuevas tecnologías de la información (Appadurai, 2001), nosotros nos proponemos estudiar las formas en que ésta se expresa, se revela y se utiliza en manifestaciones culturales, no para crear mundos imaginarios sino para testimoniar sobre un pasado preciso. Estas manifestaciones no se proponen crear mundos ficticios sino documentar allí donde no hay imágenes.

Este último principio puede parecer una contradicción: ¿cómo testimoniar en el marco del cine de no ficción cuando no hay imágenes de aquello que se desea contar? En esa dirección, creemos que las obras que estudiaremos nos permitirán comprender el lugar de la imaginación como productora de (auto) conocimiento. De este modo, si hablamos de lugares de memoria, de objetos de memoria (Hallam y Hockey, 2001), podemos también hacer referencia a estas películas como “lugares de imaginación”. Veremos así que cada una poseerá características distintivas y diferentes que nos permitirá indagar varios aspectos y matices. Las películas con las que trabajaremos serán: *My Winnipeg* (Guy Maddin, 2007), *Vals Im Bashir* (Ari Folman, 2008) y *L'image manquante* (Rithy Panh, 2013).

Estos títulos se proponen dar cuenta de sucesos históricos y de sus recuerdos pero no emplean para ello las formas clásicas del documental sino que apuestan a llevar sus límites un poco más allá. Las imágenes que nos exponen no se rigen por la indicialidad típica de este tipo de cine; sin embargo, éstas se encuentran en función de una verdad y construyen sentido. Si Paul Ricoeur (2003: 118-124) se refirió al “trabajo de memoria”, estas películas no son sino un *trabajo* de imaginación; junto a ellos, nosotros como espectadores, logramos formar una “comunidad afectiva” (Halbwachs, 2004: 33-36).

Imaginación

Partimos de la premisa de que la relación entre imagen y memoria resulta problemática. Uno de los mitos más difundidos sobre la memoria resulta aquel que sostiene la posibilidad de poseer recuerdos comparables a las imágenes fotográficas: se puede tener la impresión clara y vívida de tener un recuerdo, de estar viendo un evento del pasado, como si fuera una foto. Lo cierto es que la memoria no sólo no archiva imágenes (de hecho no archiva nada) sino que la memoria visual resulta muy imprecisa y sólo se orienta hacia algunos elementos de la escena completa (Cornoldi y de Beni, 2006). Con ello queremos señalar que cada vez que al recordar decimos que lo “estamos viendo” no hacemos sino manifestar que nuestra imaginación se encuentra en funcionamiento.

En la tradición occidental la imaginación ocupa una función esencial: ha sido colocada en el centro de las facultades humanas, como intermediaria entre el alma y el mundo; con ello reconocemos que estamos ante un tema de investigación amplio que posee numerosas aristas interpretativas. Con todo, no es nuestro propósito dar cuenta de todos los

debates en torno a la imaginación;¹ para el presente trabajo tomaremos un camino que nos permitirá indagarla en forma precisa. Para nuestro fin, partiremos de las investigaciones del psicólogo bielorruso Lev Vygotsky, que, a la luz de los estudios cognoscitivos, han sido revisadas tomando nuevo impulso.

Para Vygotsky la imaginación es una actividad creadora que no solamente puede crear en el vacío, crear lo nuevo, sino, sobre todo, también puede combinar. Vygotsky señalaba que la memoria es también imaginación: “nunca hemos visto nada de ese pasado ni de ese futuro, y sin embargo podremos formarnos una idea, una imagen” (Vygotsky, 2009: 9). De este modo, la característica creativa de la imaginación es la que permite reelaborar y crear con experiencias pasadas nuevas normas y planteamientos, la imaginación no sólo permite orientarse hacia el futuro sino también al presente y al pasado. Al acentuar la capacidad combinatoria, Vygotsky desplaza a la imaginación de su comprensión vulgar como lo irreal y lo fantástico; así, como base de toda actividad creadora, la imaginación se manifiesta en todos los aspectos sociales y culturales. Asimismo, la imaginación interviene como enlace entre la actividad creadora y la realidad, actuando como una “función vitalmente necesaria” (Vygotsky, 2009: 15).

El bielorruso planteó cuatro formas en que se ligan realidad e imaginación. La primera es la *combinatoria*: algo creado se vincula con una experiencia pasada. La imaginación no se contrapone con la memoria, señala Vygotsky, sino que se apoya en ella. La segunda forma es la *vinculación compleja*: la combinación se efectúa entre productos preparados por la imaginación y determinados fenómenos complejos de la realidad. Vygotsky ilustra esta forma señalando que la podemos apreciar cuando, por ejemplo, luego de leer sobre la Revolución francesa podemos imaginarnos

¹ Para profundizar en los diversos abordajes sobre la imaginación, véase la monumental obra de Eva Brann (1991).

la Toma de la Bastilla. La tercera forma de vinculación es el *enlace emocional*: aquí se produce la vinculación de emociones con imágenes, y es en esta forma donde se desarrolla la capacidad simbólica y de abstracción del hombre. La cuarta forma es la *pura actividad creadora*: en ella no sólo podemos encontrar productos ficcionales o mundos imaginarios, sino también la creación de cosas inexistentes para que existan, como por ejemplo un edificio ideado por un arquitecto.

La perspectiva pensada por Vygotsky bien puede ser complementada con la concebida por Robin Collingwood. En su trabajo *Los principios del arte* (1960), el historiador británico comprendió al arte como expresión y como imaginación. En él, sugiere que la imaginación es neutra respecto a lo real o irreal como también respecto a lo verdadero o falso, la imaginación no trabaja con esos polos. Con todo, lo imaginado no es necesariamente ficción, para Collingwood imaginar no equivale a inventar pero tampoco a reproducir o recordar: imaginar es comprensión elemental, toma de conciencia; de este modo, la imaginación queda asociada también con la libertad. Así, el arte no hace sino expresar emociones; éste, según el británico, nos habla sobre las múltiples emociones de la vida real aunque el lenguaje que emplea cree nuevas emociones. Este camino podría conducir a pensar al artista como un individuo concentrado en sí mismo, sin embargo Collingwood se preocupa por pensar la relación del artista con la comunidad. El artista sólo podrá llegar a saber sobre sí mismo en relación con otras personas; de este modo, lo que expresa el artista son los sentimientos mediante los cuales participa en la comunidad, que son tanto suyos como los de su público.

Documental subjetivo

Tanto Guy Maddin como Ari Folman y Rithy Panh optaron por realizar sus obras desde una perspectiva particular: el documental en

primera persona. No sólo narran recuerdos propios, sino que se erigen como narradores de sus propias experiencias. En sus obras, los tres realizadores desarrollan diversas estrategias argumentativas y de posicionamiento con el objetivo de crear un sólido pacto autobiográfico. A pesar del quiebre indicial ya mencionado, el universo diegético creado por cada autor resulta convincente; así las formas de la imaginación logran enlazar y asegurar una sólida relación entre el mundo imaginado de cada película con la vida. Las evocaciones adquieren un efecto de realidad singular, llevando al espectador no sólo a compartir los recuerdos sino también a explorar las memorias que cada realizador efectúa.

En una primera observación, las tres obras en nada se emparentan al documental clásico: la de Maddin cerca del surrealismo, la de Folman es una animación y la de Panh realizada a partir de muñecos de arcilla y maquetas. Aunque el denominado docudrama hace uso de las recreaciones para efectuar aseveraciones, estos tres títulos no complementan los testimonios con recreaciones sino que todo el metraje lo es. Con todo, desde hace tiempo que la teoría del cine documental ha descartado comprender este tipo de cine como aquel que posee escaso control sobre su objeto.² Pasada la revolución que significó el cine directo, con su renovación del efecto de realidad, hoy día se comprende al cine de no ficción como un discurso. Como sostiene Carl Plantinga (1997), este cine no debe ser considerado como una representación, como aquel que reproduce lo real, sino como un cine que afirma algo sobre lo real. Asimismo, Bill Nichols señaló que el documental también debe ser definido en relación con sus espectadores: “no hay nada que distinga absoluta e infaliblemente el documental de la ficción (...) básicamente los espectadores desarrollarán capacidades de comprensión e interpretación del proceso que les permitirán

² Reponer los debates en torno al cine documental excede al presente escrito, para ello véase Weinrichter (2005).

entender el documental (...) [éstas residirán] en el estatus del texto en relación con el mundo histórico” (Nichols, 1997: 55-56).

Si el documental es un *pacto*, el documental en primera persona será un pacto dentro de un pacto. En este tipo de cine, el realizador ingresa a la pantalla como un actor social, en el cual él mismo es “fuente, materia y agente de reflexión” (Piedras, 2014: 103). El documental en primera persona posee las características de la autobiografía que fueran definidas por Philippe Lejeune: “un relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad” (Lejeune en Piedras, 2014: 103-104). Al existir una identidad entre autor, narrador y personaje, el francés se referirá a la noción de “pacto autobiográfico”. Asimismo, Paul de Man se refirió también a la autobiografía, afirmando que la misma no es un género o un modo discursivo sino una figura de lectura y de entendimiento (Piedras, 2014: 104). En esa dirección, las variables expuestas tanto desde la teoría del cine documental como de la literaria permiten no sólo pensar las características del cine documental en primera persona sino que también vemos que las posiciones recién mencionadas resultarán aptas para comprender a estos tres films como documentales en primera persona.

Los tres títulos poseen la característica de ser protagonizadas por su realizador. En *My Winnipeg*, el propio Guy Maddin la relata; en *Vals im Bashir*, seguimos las pesquisas de Ari Folman, quien, como personaje animado, lleva adelante una búsqueda para aclarar sus recuerdos; finalmente, *L'image manquante* se encuentra narrada en primera persona, aunque no es el propio Panh quien habla: hay una voz, un yo, que enuncia pero no es la del propio realizador.

De este modo, los tres directores desarrollan estrategias discursivas y audiovisuales para llevar adelante un trabajo de imaginación que les permita, a su vez, sumergirse en sus recuerdos y subjetividades. Los tres

títulos hacen de la pantalla un “espacio biográfico”, una búsqueda “de la mítica singularidad del yo” (Arfuch, 2002: 61).

La imaginación lúdica

Nacido en 1956 en Winnipeg, Canadá, Guy Maddin es uno de los directores cinematográficos más respetados de la actualidad, poseyendo una obra que alcanza casi 50 títulos. Alternando el cortometraje con el largometraje, su obra se caracteriza por poseer un carácter experimental y surrealista; asimismo, su estética toma como referente al cine silente y los años de transición hacia el sonoro. Se ha dedicado también a la literatura y a la crítica, a la docencia universitaria como también a montar instalaciones artísticas.

Surgida como encargo del *Documentary Channel*, un canal de televisión canadiense dedicado a la transmisión de documentales, Guy Maddin se refirió a *My Winnipeg* como una “docufantasia”. A lo largo de sus 80 minutos, la película narra algunos eventos pasados de la ciudad de Winnipeg, deteniéndose en sus costumbres, su arquitectura, su historia y su geografía. El epicentro del film, indiscutiblemente, es la propia familia de Maddin, sus hermanos y sobre todo su madre. Lógicamente que el acento del film se encuentra en el “*My*” (mi) del título; lejos estaremos, entonces, de estar ante una visión “institucional” o turística de la ciudad sino todo lo contrario: la historia y las tragedias personales de los Maddin convivirán con las de la localidad canadiense.

El *My* quedará evidenciado rápidamente en la narración *over* hecha por el propio Maddin. Si bien él no aparecerá en cuadro, su voz será la autoridad moral y veritativa, la última instancia de referencialidad y aseveración. Este lugar contrastará con la fuerte carga de puesta en escena que la película posee, esta puesta no tiene un acento en la recreación sino en la pura creación. Si se tuviera que asociar las imágenes a alguna corriente

artística, rápidamente se podrá afirmar que *My Winnipeg* se encuentra más próxima al surrealismo que a la corriente documental. En las primeras secuencias vemos a un hombre durmiendo en un tren, la cámara se acerca a él; de este modo, Maddin nos sugiere un viaje por los sueños y recuerdos propios y de la localidad –a pesar de que su doble, como él, esté intentando por enésima vez irse de la ciudad.

Las imágenes, como también la propia narración, nos ofrecen una visión onírica, con blancos y negros que nos remiten al cine silente, abriendo así un camino de auscultación poético donde prima la asociación libre, combinando los hechos fácticos con los míticos: los recuerdos emergen así en forma emotiva y el testimonio queda asentado al presentarnos evidencia visual-material de sus afirmaciones. La película se transforma así en un vasto archivo, donde conviven las imágenes familiares con las de la ciudad y las creadas por el propio Maddin.

En una primera instancia, se podría afirmar que no hay nada en *My Winnipeg* que ofrezca una veracidad histórica. Incluso las escenas familiares son hechas con actores: Maddin se refiere a su madre, pero a la que vemos es a la actriz Ann Savage. Al (re) crear su propio archivo, Maddin también pone en tela de juicio las características del *found footage*, de allí que podemos pensar a esta documental como un película en la cual la imaginación se encuentra “desatada”, una imaginación lúdica.

Con una mirada nostálgica, el pacto que Maddin crea se sustenta, ante todo, por la voz: la narración en primera persona nos llega a partir de la propia voz del realizador. Por otro lado, la libertad de la imaginación se combina con eventos y señalamientos precisos de la historia de Winnipeg, como la dirección en la que se encontraba el hogar y el negocio materno como también los concursos organizados por la *Canadian Pacific Railway* o la huelga general de 1919. A pesar de que en ciertas secuencias las mismas resultan más exploraciones imaginarias, éstas siempre se encuentran apoyadas por los mitos que circularon (o aún lo hacen) por la ciudad, como

la sesión de espiritismo en la década de 1920, o el sonambulismo. Pero Maddin no se remite solamente a un pasado alejado o mítico, sino también al presente cuando se refiere a la tienda *Hudson Bay* o al salón de la fama de los deportes de Manitoba. Algo similar hará cuando se refiera a la situación del estadio de hockey que será demolido; al aludir a él, repasa el lugar que tuvo en su propia historia y lo despide, antes de ser dinamitado, empleando por último vez los uriniales del baño.

Para indagar en sus propios recuerdos, Maddin emplea recursos varios, desde la recreación de situaciones históricas o familiares con actores –que según afirma el realizador, esto último es un experimento que le permite comprender cómo funcionaba su familia, sobre todo la tensa relación entre su hermana y su madre– hasta animaciones, pasando por registros manipulados para añejarlos, y fotografías. A pesar de asemejar su película a un juego, Maddin no rechaza las imágenes de archivo sino que les quita su posibilidad de prueba, a éstas las emplea más como forma poética que como evidencia. Es que al crear su propio archivo también lo interpreta; es decir, nos ofrece un archivo ya interpretado por su imaginación, siendo las imágenes una síntesis entre los recuerdos, la historia y su propia visión-interpretación. Esta combinación entre realidad e imaginación permite adentrarnos a los “paisajes mentales” de la subjetividad de Maddin. Con todo, en ocasiones, y como una manera de confirmar que lo que estamos escuchando no es producto de una ficción, el director opta por romper el estilo visual introduciendo registros contemporáneos. Se produce así un doble quiebre, a nivel del color y a nivel textura de la imagen, que sin embargo le permite al espectador confirmar y, sobre todo, confiar en la voz. Vemos así el molino en la tienda Hudson o el momento en que es dinamitado el estadio: las fantasmagorías que el director nos expone poseen un asiento en lo real, el enlace emocional entre el espectador y Maddin queda unido.

El desarrollo del relato y su estructuración onírica no le resta, finalmente, fuerza a las aseveraciones efectuadas por Maddin. Así, al concluir la película el realizador nos ha expuesto, y hemos podido comprender, sus más profundos recuerdos como también los de la propia ciudad. Esta autobiografía particular no hizo sino combinar la historia con el yo generando un nuevo tipo de autobiografía visual. Más próximo a la modalidad performativa³ del cine documental, Maddin transgrede algunas de las premisas típicas esperadas del cine de no ficción; sin embargo, como señalara Michael Renov, las nuevas autobiografías lejos de ofrecer una transcripción armónica de la vida del artista desafían nuestras más firmes preconcepciones estéticas y epistemológicas. De este modo, la autobiografía logra alcanzar nuevas señales de vida: “un sitio de iniciativa vital y creativa que han transformado la forma en que nos representamos nosotros mismos para nosotros mismos y para los otros” (Renov, 2004: 111).

La imaginación traumada

Ari Folman es uno de los directores israelíes contemporáneos más relevantes. Si bien es dueño de una filmografía escasa, el reconocimiento mundial, previo al film que analizaremos, le ha llegado a través de su obra en la televisión. Su trabajo más conocido son los guiones para la serie *BeTipul*, serie que se haría más conocida a nivel mundial con la exitosa versión norteamericana, *In Treatment*.

Una tormentosa noche, Ari se encuentra con Boaz Rein-Buskila, un viejo amigo, quien le cuenta la pesadilla que ha estado teniendo: una manada de veintiséis furiosos perros llega a su hogar en forma amenazante.

³ En las modalidades del cine documental, Bill Nichols (2001) afirma que la performativa surgió hacia la década de 1980 tensionando aspectos subjetivos de un discurso clásicamente objetivo. Contrariamente a la tradición del cine documental, esta modalidad se emparenta más al cine experimental y posee una menor fuerza de objetividad –tema discutido entre los teóricos del cine documental.

El número de perros, como el sueño mismo, Boaz lo interpreta como los que mató al entrar a una aldea en el Líbano, en la guerra que Israel libraba contra aquel país en 1982. Ambos fueron compañeros de armas, ambos eran dos jóvenes que estaban haciendo su servicio militar y dicha guerra los llevó al frente de batalla. El amigo le sugiere a Folman que le ayude, a lo cual Folman le responde que sólo es un director de cine. Boaz advierte que las películas pueden ser terapéuticas y le pregunta si no ha tenido flashbacks del Líbano. Folman le responde que no, que no recuerda nada de aquel episodio. Boaz se ofusca, cómo es que no recuerda Sabra y Shatila cuando estuvo a 100 metros de allí. Luego de despedirse bajo la lluvia, Folman maneja su auto, nos cuenta en off que el encuentro con Boaz tuvo lugar en 2006; esa noche, en el trayecto a su hogar, luego de 20 años, lo asalta un recuerdo de la guerra del Líbano, de la masacre en el campo de Sabra y Shatila. Folman nos representa el sueño en tonos naranjas y negros: en una noche iluminada por bengalas, unos cuerpos desnudos de soldados, incluido él de joven, se levantan en el mar, se visten y se adentran en Beirut, donde un grupo de mujeres corre a través de una estrecha calle, tomándose las cabezas y gritando en silencio. A partir de allí Folman se irá entrevistando con diversas personas –un amigo psicólogo, compañeros que combatieron con él en el frente, un periodista que cubrió la guerra, una especialista en traumas– que le permitirán adentrarse al laberinto de su propia memoria. Folman, con su documental, no sólo tratará de comprender cómo trabaja la memoria, sino que también complementará los recuerdos de los otros con los suyos; de este modo irá imaginando su pasado, irá armando una narración coherente del mismo para obtener, finalmente, un recuerdo vívido de su propia experiencia. *Vals im Bashir* posee todas las características de un documental en primera persona, respondiendo claramente a una autobiografía, pero posee una característica particular: toda la película resulta ser una animación.

Lógicamente que esta característica tira por la borda gran parte del andamiaje que ha construido el cine documental como tal y, sobre todo, la cuestión de la evidencia. En cierto sentido, los problemas que trae esta película, un documental animado tal como lo caracterizó su propio realizador, pueden asemejarse a los planteados por *Maus*, la obra de Art Spiegelman. Sin embargo, recordemos que el documental se ha valido de animaciones para corroborar sus afirmaciones, como los documentales científicos; asimismo, en los años primitivos del cine, Windsor McKay reconstruyó, a partir de las crónicas –dado que no hubo imágenes tomadas en el lugar–, la tragedia del transatlántico Lusitania con *The Sinking of the Lusitania* (1918).

Si bien *Vals im Bashir* posee también las características del documental participativo, esto es las entrevistas, la animación problematiza la cuestión del *índex* en el cine de no ficción. El índice, en su acepción peirciana, es el signo que se encuentra conectado con el objeto, el índice es su huella, el objeto ha estado ahí. En ese sentido, la fotografía primero y luego el cine son artes de la indicialidad. Sin embargo, debemos considerar que, como señalara Philippe Dubois (1986), no hay nada en la imagen fotográfica – como en la cinematográfica – que asegure su sentido. Es verdad, algo se posó delante de la cámara, pero nada nos dice el sentido de esa imagen. Por lo tanto, el cine documental ha ido construyendo su propia posición como “cine de lo real” gracias al alto grado de mimesis que la imagen posee; mimesis, claro está, que se encuentra asociada al índice. Los documentales más clásicos, los denominados expositivos, son una clara ilustración de dicha posición: la llamada “voz de Dios” hace afirmaciones, y la imagen confirma lo dicho (o viceversa). Sin embargo, el uso de las imágenes, ya sean como archivo o el registro mismo, se encuentra en un constante proceso de des-significación y re-significación; quizá el caso más claro de ello sea el uso que se le ha dado a las imágenes de la liberación de los campos de concentración nazis como Bergen-Belsen u Ohrdruf: éstas

imágenes han sido empleadas no sólo para mostrar el funcionamiento de los campos durante el nazismo sino también para referirse a todos los campos (Auschwitz incluido). Lo cierto es que como señalara el mismo Peirce, la relación entre los signos y los objetos se da por convención. Así, que una imagen sirva como “prueba” en una película documental no se debe a la calidad de la imagen en sí, sino, como hemos visto, a las estrategias discursivas que cada película emplea.

La pregunta en torno a esta película no debería ser si es válido, “menos real”, “menos verdadero”, un documental realizado mediante dibujos animados sino cómo representa el mundo histórico la obra de Folman; es decir, qué estrategias discursivas elige, para qué y cómo las emplea. Recordemos que antes de la invención de la fotografía fue la pintura, el dibujo, el recurso empleado para ilustrar las crónicas históricas como también las catástrofes humanitarias tal como lo demuestra Sharon Sliwinski (2011) al analizar los dibujos de Goya o los grabados sobre el terremoto en Lisboa en 1755. La invención de la fotografía, al establecerse como reproducción “auténtica” de lo real, pareció liberar al dibujo y la pintura de su poder testimonial.

¿Por qué emplear dibujos animados? Lógicamente que es una decisión estética por la cual su propio director deberá responder en última instancia; sin embargo, el empleo de esa forma le permite indagar una experiencia tan íntima que quizá de otro modo no hubiera llegado a generar el mismo vínculo emocional con el espectador. Si bien la animación le permite a Folman indagar sus sueños y sus pesadillas, lo hace de modo diferente a Guy Maddin. No sólo por la opción estética general, sino porque ésta le permite adentrarse en los recovecos de su inconsciente en una forma de poder representar su trauma volviendo a su película como un sueño dentro de un sueño. La película de Folman no sólo nos presenta una realidad, sino también cómo su realizador experimenta esa realidad.

En cierto sentido, por las tonalidades de los colores de las imágenes como también por la temática, *Vals im Bashir* guarda cierta relación con *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979), clásica película que también denuncia las consecuencias materiales y psicológicas de las guerras. Pero la película de Folman no sólo se destaca por el diseño lumínico y cromático o por una animación con un alto grado de realismo – bien podríamos decir de “semi realidad”– sino también por los movimientos de los personajes y los ambientes en los cuales éstos se desenvuelven. De este modo, no hay nada imaginario en el film sino que imaginación y realidad se combinan para crear un vínculo emocional. Esta opción estética permite indagar el estado de ánimo subjetivo de Folman respecto a su pasado; así, la animación, junto a su banda musical, se encuentra teñida de una gran dosis de melancolía y tristeza como se aprecia, por ejemplo, en la secuencia del aeropuerto de Beirut. Estas imágenes, a su vez, nos permiten comprender la combinación imaginativa llevada adelante, basta prestar atención a los detalles, los nombres y los logos de las aerolíneas:⁴ todo ello se ancla en el mundo real, no hay nada en la película que sea pura invención.

Podría decirse que los sueños escapan a esta última afirmación; sin embargo, en la construcción del verosímil que Folman lleva adelante, el espectador comprende a través de ciertos manejos temporales (ralentización o aceleración del tiempo) o de cambios de iluminación que nos adentramos al mundo de los sueños; de este modo, el universo diegético no se quiebra sino que toma consistencia. Pero son también las mismas estrategias propias del documental participativo el que nos advierte que estamos por entrar a un sueño o un flashback: cada entrevista es intercalada por una vuelta hacia el pasado que relata cada entrevistado. De este modo, Folman crea, a lo largo de su film, su propio archivo audiovisual.

⁴ Al referirse al “efecto de realidad” en la literatura, Roland Barthes afirmaba que los detalles resultan cruciales para alcanzar dicho efecto.

Si las imágenes no son “ventanas al pasado” sino que requieren de trabajo de interpretación, la cuestión de la animación-documental puede zanjarse comprendiendo que lo que Folman lleva adelante no es un trabajo de representación sino de *presentificación*. La imagen, como la imaginación, es la presencia de una ausencia: ahora bien, lo ausente que trae el director es un ausente total en el sentido de su falta de referencialidad. Desde una perspectiva más fenomenológica se podría afirmar que la imagen animada no hace sino *presentificar* una cosa. La imagen no es la realidad sino que la sustituye; en ese sentido, la misma no es real ni irreal en el sentido corriente: la imagen *es real como imagen*. Siguiendo a Edmund Husserl,⁵ la imagen es una “cuasi-realidad”; para ejemplificar ello el filósofo austríaco tomó el grabado de Durero *El caballero, la muerte y el diablo*. La percepción normal distinguiría una hoja en el cartapacio, sin embargo, a partir de “la modificación de neutralidad de la percepción”, lo observamos como una realidad exhibida, el caballero es de carne y hueso, es un cuasi-existente a partir de la modificación mencionada (Husserl, 1949: §111). De la misma manera, los personajes animados en la película de Folman dejan de ser unos dibujos realizados por computadora para ser de carne y hueso en nuestra percepción, allí es también donde se activa el trabajo de imaginación del espectador.

Esa ruptura estética es la que lo habilita llevar adelante el mencionado trabajo, pero también es lo que le permite examinar la guerra desde los lugares oscuros de la mente, de su propia mente: *Vals im Bashir* no es otra cosa que una introspección que lleva adelante el propio Folman. Dijimos que usa la primera persona como estrategia de autoridad, pero no hemos mencionado cómo la desarrolla. La película se inicia con la persecución de los perros en el sueño de Boaz, en ella también se reproducen los créditos de la película; pronto sabemos que Ari Folman es el

⁵ Escapa al presente trabajo brindar la posición fenomenológica de Husserl.

guionista, director y productor. En la siguiente escena, mientras los amigos dialogan, Boaz lo llama a Ari por su nombre y lo vincula con el cine. Desde la primera secuencia queda establecido que es Ari Folman, el propio director, quien será el protagonista del film. A pesar de no ser una figura pública, el espectador tiene la opción, *a posteriori*, de comprobar el parecido físico entre la versión animada con el Folman de carne y hueso. Es decir, la autoridad, el pacto, se construye dentro del film y puede convalidarse en forma extracinematográfica. Asimismo, al irse del bar luego de haber visto a su amigo, Folman narra en off el planteo del film; apela a su propia voz, a su yo, para establecer una relación entre película y espectador: el pacto autobiográfico queda asegurado por la conjunción de su voz, que da cuenta de su propia experiencia y que también resulta autorreferencial, y de su “cuerpo” en la pantalla. Finalmente, la película sólo avanzará con él como personaje central; es decir, al focalizar en él, el espectador sólo se enterará de las cosas al mismo tiempo que Folman. Así, la reconstrucción que efectúa sobre su pasado la hacemos nosotros al mismo tiempo, el trabajo de imaginación y de memoria se vuelve también una especie de trabajo detectivesco. El realizador se irá entrevistando con diferentes personas que, veinte años atrás, compartieron con Folman el frente de guerra. Mientras que él no recuerda nada, sus entrevistados sí; con ellos, con los recuerdos de los otros, él irá re-construyendo su propia memoria. En ese sentido, la película resulta una ilustración perfecta de los mecanismos a los que el propio Maurice Halbwachs se refirió sobre cómo recordamos con otros. Al mismo tiempo que la película se propone restablecer la memoria de Folman, alude a un hecho histórico que ha pasado al olvido: así, la película es también una denuncia política. Si bien la masacre está allí pero nadie se refiere a ella con detalles, es cuando entrevista a Dror Harazi, quien contará los pormenores del hecho, que Folman podrá hacerse un recuerdo claro. Así, sólo hacia el final del film, junto a Folman descubriremos de qué fue testigo: la masacre de Sabra y

Shatila, ocurrida en el campo de refugiados palestinos en Beirut a manos de la Falange Libanesa que tomó venganza por el asesinato del recién electo presidente Bashir Gemayel. El origen del trauma, y de su propio silencio, queda expuesto.

Al finalizar, cuando el recuerdo de Folman cobra sentido, el director opta por emplear una serie de imágenes indiciales. Tal como lo hace Maddin, Folman emplea un registro en video tomado horas después de los asesinatos en el campo: las mismas se asemejan a las mujeres corriendo y al niño muerto bajo los escombros en el sueño-recuerdo de Folman. Esta irrupción de lo indicial se vuelve un shock en el espectador, y cobra un doble sentido en el marco del film. Por un lado, reafirma que todo lo visto con anterioridad sucedió, que lo animado recién visto posee un fuerte asiento en la realidad: esas imágenes re-autorizan todo el metraje previo.⁶ Por otro si toda la película hubiera apelado a este tipo de imágenes, el efecto de shock no hubiera tenido lugar. Con esto, Folman mantiene imágenes intolerables como tal, no las banaliza, no nos permite que nos acostumbremos a ella. Así, la opción por la animación también le permitió a Folman adentrarse al horror desde otra perspectiva, y esta pregunta, la pregunta sobre cómo presentar el horror, recorre de alguna manera todo el metraje de *Vals im Bashir*; y esa misma pregunta tratará de responder Rithy Panh años después.

Imaginación faltante

“En el medio de la vida, vuelve la infancia (...) busco mi infancia como una imagen perdida”, esas son las primeras palabras que expresa Rithy Panh en *L'image manquante*; su film no tiene otro objetivo que

⁶ En la pista de comentario del DVD, Folman afirma que esas imágenes están al final para que ningún espectador saliera de la sala de cine pensando que vio una película de animación genial (*cool animated movie*).

intentar recuperar esa pérdida: su propia infancia. Lo cierto es que ésta no se “perdió” sino que le fue arrebatada en su Camboya natal por los Khmers Rouges en el período 1975-1979.

Nacido en Phnom Penh, capital camboyana, en 1964, a los 11 años de edad, tuvo que abandonar junto a su familia dicha ciudad en la evacuación forzada de todas las ciudades para vivir en los campos agrarios de “rehabilitación”. Con la caída del régimen logró escapar a Tailandia para luego emigrar a Francia. Si bien allí estudió cine y desarrolló su carrera, toda su filmografía, alternando ficción y documental, se ha centrado en torno al régimen de los Khmers Rouges. Desde *Site 2* (1989) hasta *L'image manquante*, una y otra vez Panh ensayó diversas formas de representar los años del genocidio y sus secuelas. Su película más conocida quizá sea el documental *S-21, la machine de mort Khmère rouge* (2003) film centrado en Tuol Sleng, la ex escuela que se volvió un centro de detención bajo el código S-21; en ella se calcula que unas 17.000 personas fueron torturadas y asesinadas. En ese film Panh entrevistó tanto a sobrevivientes como a ex torturadores, incluso haciéndolos convivir nuevamente. Una virtual segunda parte llegó en 2011 con *Duch, le maître des forges de l'enfer*; aquí Panh nos presenta una extensa entrevista a Kaing Guek Eav, más conocido como Duch, quien fuera el director de dicha prisión.⁷

En todos los documentales previos, Panh opta por una modalidad participativa; es decir, entrevista a diversos actores sociales pero él se mantiene detrás de cámara. Se podría afirmar que, a pesar de la aspereza del tema, el realizador no coloca en juego su subjetividad, retrata experiencias, crea situaciones, pero no pone en juego su persona delante de la cámara. En *L'image manquante* efectúa un giro subjetivo particular, la narración tiene a un yo como eje central: el propio Rithy Panh.

⁷ La entrevista fue realizada en la cárcel en la que Duch esperaba la realización de su juicio. En 2010, Duch fue condenado por un Tribunal Internacional a 35 años de prisión por crímenes de lesa humanidad, su condena fue la primera que cayera sobre un funcionario del régimen de Pol Pot, régimen que costó la vida de casi 1,7 millones de personas.

Ahora bien, lo sugerente es que el relato que escuchamos no nos es narrado por el propio Panh sino por Randal Douc, un actor; asimismo, el texto fue escrito por Christophe Bataille,⁸ ¿ello hace entonces menos autobiográfica a la película? Todo lo contrario, no hace sino evidenciar el pacto autobiográfico. A diferencia de la palabra escrita, donde la voz – tono, timbre, etc.– es imaginada por cada lector, en el cine esto resulta imposible. La voz, en tanto sonido, no es la que establece su autoridad; en ocasiones, la voz del realizador resulta inapropiada para acompañar un relato documental, ya sea por su propia sonoridad, su forma de expresarse, su fluidez al hablar, etc. Por lo tanto, en el documental en primera persona la voz no se designa a la fuente que emite el sonido, sino a cómo ésta se posiciona en tanto discurso y a su enunciación. ¿Por qué apela Panh a esa forma? Porque lo que nos contará resulta tan íntimo y perturbador que sólo puede ser contado de ese modo, y será esa modalidad la que también permita aceptar la propuesta estética del documental. Así, esa voz, enmascarada como la de Panh, resulta ser también el “sujeto del recuerdo”; es decir, es esa voz la que afirma el “yo recuerdo”. Lo que Panh recordará no sólo será la explotación vivida bajo el régimen de Pol Pot, no sólo será el hambre y la inanición; recordará cómo, a los 13 años, y en pocas semanas, perdió a toda su familia: el cuñado, ejecutado; el padre, decidió dejar de alimentarse, la madre se dejó morir en el hospital luego de fallecer una de las hijas, y hermana de Panh; también fallecieron, en condiciones similares, sus sobrinos.

Las primeras imágenes, luego de los títulos iniciales, es el mar, la cámara se sumerge y sale a superficie nuevamente. El agua nos sugiere nacimiento, tiempo, vida, transformaciones, todo sale del mar y todo vuelve a él (no es casual que hacia el final del documental las imágenes del mar vuelvan a aparecer). También es su infancia que, como señala, en el medio de la vida retorna “como un agua dulce y amarga”. Panh ha conocido

⁸ Bataille, escritor de profesión, fue quien colaboró con Panh en la redacción de sus memorias *La eliminación*. De hecho, este film, se basa en parte en dicho libro.

tiempos turbulentos y ahora, a los 50 años, busca su infancia o quizá, como sugiere, es ella quien lo reclama. La película se erige así como una búsqueda de su infancia, que es una imagen perdida; para ello hará sus propios hombres con agua y tierra. De la tierra, entonces, surgen las figuras con las que intentará re-construir sus recuerdos: a partir de muñecos de arcilla y maquetas.

El director es sincero con nosotros, nos advierte que no necesitamos mucho, sólo necesita que le creamos. Nos pide colaboración, nos pide que le creamos que todo lo que nos va a contar fue real, nos manifiesta así el pacto autobiográfico. Nos insta, en pocas palabras, a imaginar: Panh no tiene imágenes de ese período, sus recuerdos fluctúan, y apela a su imaginación para reconstruirlos.⁹ De este modo, inicia una reconstrucción de los días en el campo de trabajo y rehabilitación a la vez que denuncia el funcionamiento del régimen Khmer Rouge. Las figuras de arcilla, pintadas y caracterizadas como diversos actores sociales, se mantienen quietas, inmóviles, en escenarios de cartón; sin embargo, la cámara posee movimiento, y pareciera darle vida a lo inanimado. La narración nos ayuda a combinar todos los elementos para que aquello que estamos imaginando cobre vida. Panh reconoce que su testimonio parte de una necesidad: “hablar nos consuela, nos ayuda a comprender” afirma en la narración.

Si las imágenes que busca hubieran sido registradas a través de un medio técnico, es decir cine o fotografía, reproducirlas hubiera sido intolerable. Con una estrategia similar a la de Folman, al apelar a otro modo de representación, o, en todo caso, de presentificación, Panh vuelve tolerable lo que de otro modo hubiera sido intolerable. Como señalara Jacques Rancière, “lo intolerable es una cuestión del dispositivo de visibilidad”, así, como hiciera en *S21* en *L'image manquante* también lleva

⁹ En cierto sentido, la propuesta de Panh se asemeja a la secuencia del secuestro de los padres de Albertina Carri, realizadas con muñecos de *Playmobil*, en *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003)

adelante la misma estrategia; al decir del francés: “toda la estrategia del film consiste en redistribuir lo intolerable, en jugar con sobre sus diversas representaciones” (Rancière, 2010: 101). Para anclar en la realidad su modo de recordar, Panh también emplea registros de archivo que en ocasiones van en paralelo al relato – el cual desmiente a las imágenes, señalándolas como registro propagandístico – y en otras las superpone, en éstas últimas logra una combinación imaginaria particular: por un lado, combina dos recursos para crear una imagen que funciona como síntesis; por el otro, por la narración, sabemos que ese evento, por ejemplo la evacuación de la familia de Phnom Penh, sucedió; de este modo, en esta combinación-superposición Panh crea sus propio archivo visual-histórico.

Hay también otras instancias de intervención de “la mano” del realizador. Cuando rememora a unos niños con los que dormía en la misma casilla, nos advierte cómo a la niña le rechinaban los dientes por el hambre; ella y los otros dos niños murieron. Incluso así las figuras de arcilla resultan intolerables y Pahn interviene: “No quiero ver más esta imagen de hambre, de sufrimiento...”, dice; una mano, su mano, ingresa a cuadro, y con una gasa las cubre. Pese a ello, la gasa se funde hacia una fotografía y nos la enseña: fotografía que quizá sea una fotografía de los tres niños... Como la de Folman, *L'image manquante* exuda melancolía y tristeza, la banda sonora, omnipresente como la narración, lejos está de emplear los coloridos sonidos de la música camboyana; si bien suenan instrumentos típicos, éstos emiten notas sostenidas, graves, a un ritmo lento.

Panh interviene en la pantalla en otras oportunidades. Al inicio, mientras busca “imágenes perdidas” en un galpón lleno de latas de material fílmico viejo, vemos en plano cerrado sus ojos. Más adelante, quebrando armónicamente el mundo de arcilla, se “encontrará” con su infancia: la secuencia la comparten un niño y un Rithy Panh desenfocado “ahora es la infancia quien me busca”, afirma, “la veo, le gustaría hablarme, pero las

palabras son difíciles”. Tan arduo resulta el diálogo que Panh permanece borroso.

A pesar de no ser su voz en tanto sonido, la que escuchamos es su voz que se expresa como una “voz de la conciencia” (Dolar, 2007). El tono elegido, el volumen en que se manifiesta, tranquilo e íntimo, se asemeja a una plegaria y también a una confesión. En esa dirección, Panh comparte con Folman y Maddin la cualidad de emplear al cine documental como una “terapia de auto análisis”; así Michael Renov (2004) se ha referido a las posibilidades del cine documental como “tecnología de análisis”, como herramienta de indagación de sí. Esta tradición no ha sido forjada, lógicamente, por estos tres realizadores; sin embargo, ellos comparten la cualidad de expresar su intimidad, sus recuerdos más reservados a partir del desarrollo de una imaginación que les permite enlazar su imaginación con la realidad, sus recuerdos inmatriciales con imágenes materiales. Con su película Panh siente que su esfuerzo no es en vano, llevar adelante su trabajo de imaginación le permite afirmar, finalmente, que “esas imágenes no están perdidas, están en mí”. El mar vuelve como última imagen, la cámara se zambulle y vuelve a la superficie: Panh ha vuelto a nacer, en esta oportunidad poseyendo sus recuerdos.

A modo de cierre

Elizabeth Cowie afirmó que la verdad en el documental “es una forma de categorizar las declaraciones y descripciones sobre el mundo y su sentido” (2011: 26), en él la verdad debe ser dicha o presentada; para decirlo de otro modo, el “verdadero sentido” de la realidad no yace en lo que vemos o escuchamos sino en cómo se nos presenta y comprendemos una realidad organizada por sistemas simbólicos, siendo el lenguaje el predominante. Las tres películas que presentamos aquí, las tres autobiografías, crearon de manera particular tres descripciones sobre sus propias experiencias.

Alejándose de los criterios de evidencia que el cine de no ficción acostumbra emplear, las tres optaron, con diferente graduación, por criterios que rompen la indicialidad típica documental. En ese sentido, la autoridad que se desprende de la voz autoral, una voz en primera persona, permitió crear el pacto autobiográfico que conformó la verdad de cada obra.

A pesar de ello, encontramos que las tres obras necesitaron anclar sus propuestas con imágenes indiciales: el realismo creado en forma particular en cada película debió amarrarse con el realismo preestablecido. Así, la inserción de este tipo de imágenes crea un efecto, un shock, de verdad: lo que vemos no es mentira; de este modo, dos efectos de verdad coinciden. Incluso, como señaláramos, matiza la imagen tolerable, la vuelve tolerable.

La imaginación, como la memoria, hace presente una cosa ausente. Estos tres documentales crearon estrategias para presentar evidencias, para hacer afirmaciones sobre un pasado histórico particular y personal del cual no hay registro visual. Pero la preocupación de estos realizadores no radicó en encontrar las imágenes sino de crearlas, re-crear sus recuerdos a su propia manera. En ese sentido, la imaginación de cada autor llevó adelante tareas de combinación y de enlace emocional que en vez de presentarnos mundos imaginarios permiten que el espectador, con su propio trabajo de imaginación, ancle esos relatos y los torne verosímiles. Asimismo, el trabajo de imaginación, por los temas que cada director presentó, ha sido condición necesaria para efectuar la catarsis, ya que lo imaginado conserva “el poder que tiene la realidad de suscitar nuestras pasiones, de resonar en las profundidades de nuestro cuerpo” (Starobinski, 2008: 148), la imaginación conduce, pues, a la liberación.

Finalmente, podemos decir que el trabajo de imaginación llevado adelante por estos tres cineastas les permitió materializar, hacer “corpóreos”, los recuerdos. Con el testimonio no alcanza, hizo falta que las memorias se reconstruyeran a partir de una base en común. Esa base, que no

es otra cosa que el recurso visual empleado, es la que también permitió compartir las memorias con el espectador; así, al hacer puesta en común con él, no sólo se reconstruyó un pasado sino que también nos permitieron conocer dicho pasado. El trabajo de imaginación, realizado por la vía de la re-construcción visual, permite traer el pasado al presente, y es así como, a pesar de no tener imágenes “materiales”, los realizadores nos las dan.

Es por este camino que los directores nos invitan a conformar una memoria colectiva, a recordar junto a ellos los pasados de cada uno pero también los pasados de grupos sociales. De este modo, las películas nos generan un vínculo emocional, escuchamos su testimonio y vemos, imaginamos, sus experiencias; por esta vía, al finalizar cada película, nos han despertado una serie de sentimientos que nos permiten relacionarnos con los realizadores, creando, en cierto sentido, una verdadera comunidad afectiva.

Referencias bibliográficas

- APPADURAI, Arjun (2001), *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- ARFUCH, Leonor (2002), *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad moderna*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- BRANN, Eva T.H. (1991), *The World of the Imagination: Sum and Substance*, Lanham: Rowman & Littlefield Publishers.
- COLLINGWOOD, R. G. (1960), *Los principios del arte*, México: Fondo de Cultura Económica.
- CORNOLDI, Cesare, y DE BENI, Rossana (2006), *Vicio y virtud de la memoria. La memoria humana a la luz de la neurobiología y los estudios cognoscitivos*, Madrid: Tutor.

- COWIE, Elizabeth (2011), *Recording Reality, Desiring the Real*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- DOLAR, Mladen (2007), *Una voz y nada más*, Buenos Aires: Manantial.
- DUBOIS, Philippe (1986), *El acto fotográfico*, Barcelona: Paidós.
- EDELMAN, Gerald (2004), *Wider than the Sky*, New Haven: Yale University Press.
- EDELMAN, Gerald, y TONONI, Giulio (2002), *El universo de la conciencia. Cómo la materia se convierte en imaginación*, Barcelona: Crítica.
- HALBWACHS, Maurice (2004), *La memoria colectiva*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- HALLAM, Elizabeth, y HOCKEY, Jenny (2001), *Death, Memory & Material Culture*, New York: Berg.
- HUSSERL, Edmund (1949), *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, México: Fondo de Cultura Económica.
- KEARNEY, Richard (1988), *The Wake of Imagination*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- NICHOLS, Bill (1997), *La representación de la realidad*, Barcelona: Paidós.
- NICHOLS, Bill (2001), *Introduction to Documentary*, Bloomington: Indiana University Press.
- PIEDRAS, Pablo (2014), *El cine documental en primera persona*, Buenos Aires: Paidós.
- PLANTINGA, Carl (1997), *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, New York: Cambridge University Press.
- RANCIÈRE, Jacques (2010), *El espectador emancipado*, Buenos Aires: Manantial.
- RENOV, Michael (2004), *The Subject of Documentary*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- RICOEUR, Paul (2003), *La memoria, la historia, el olvido*, Madrid: Trotta.

Ante la imagen ausente ...

SIBILIA, Paula (2008), *La intimidad como espectáculo*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

SLIWINSKI, Sharon (2011), *Human Rights in Camera*, Chicago: The University of Chicago Press.

STAROBINSKI, Jean (2008), *La relación crítica*, Buenos Aires: Nueva Visión.

VYGOTSKY, Lev (2009), *La imaginación y el arte en la infancia*, Madrid: Akal.

WEINRICHTER, Antonio (2005), *Desvíos de lo real*, Madrid: T & B.

Filmografía

L'image manquante (2013), de Rithy Panh.

My Winnipeg (2007), de Guy Maddin.

Vals im Bashir (2008), de Ari Folman.