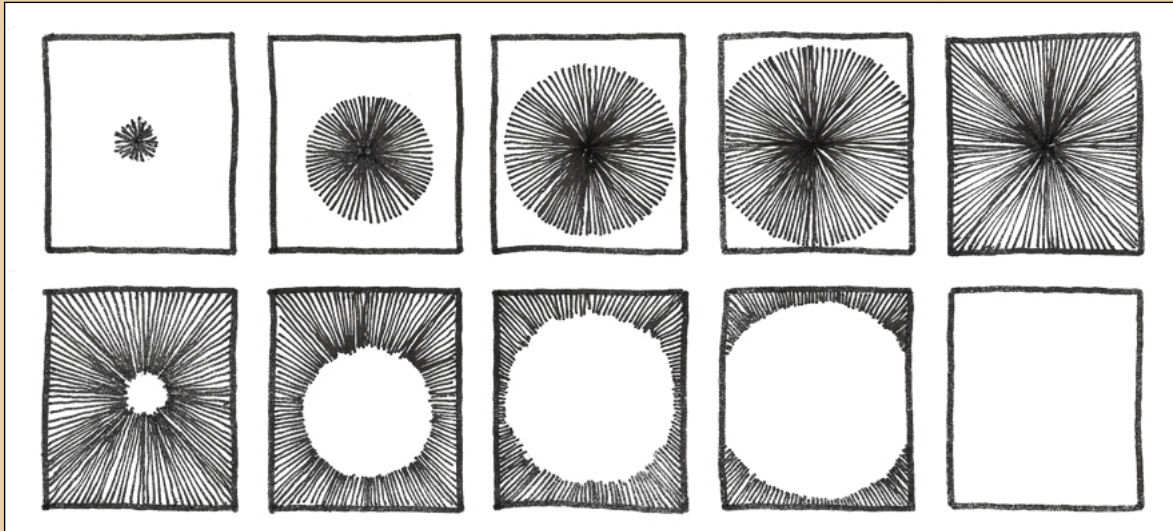


UN CINE DE IDEAS.
FOTOGRAFÍA Y AFECTO
EN *HISTÓRIAS QUE
SÓ EXISTEM QUANDO
LEMBRADAS* (JULIA MURAT,
2011) Y *VIAJE SENTIMENTAL*
(VERÓNICA CHEN, 2010)

Julia Kratje

Universidad de Buenos Aires

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas



Resumen || En este artículo me propongo indagar la construcción audiovisual de atmósferas afectivas a partir del análisis de *Histórias que só existem quando lembradas* (2011) de Julia Murat y *Viaje sentimental* (2010) de Verónica Chen. Por medio de la jerarquización de la fotografía y el plano fijo como procedimientos estéticos y narrativos, las poéticas audiovisuales de las obras de Murat y de Chen dotan de nuevos sentidos lo familiar, introducen la vacilación de la realidad ordinaria y participan de un «éxtasis» del tiempo, un «retorno de lo muerto» que se vincula a la figura del «Spectrum» (Barthes, 2006). Las fotografías implican experiencias de viaje y desplazamientos espaciales, extensivos, respecto al cuerpo y la mirada, a nivel físico y fantasmático, como también afectivos, punzantes, azarosos (en relación estrecha con la dimensión del *punctum* barthesiano). Se trata de una concepción del cine que busca ensayar con las fotografías una trama de ideas (la memoria, el recuerdo, el archivo del Tiempo, la misma Fotografía) en la que se inscriben las atmósferas afectivas.

Palabras clave || Cine latinoamericano | Fotografía | Atmósferas afectivas

Abstract || In this article I seek to interrogate the audiovisual construction of affective atmospheres through an analysis of Julia Murat's *Histórias que só existem quando lembradas* (2011) and Verónica Chen's *Viaje sentimental* (2010). Through a system of hierarchization of the photograph and the fixed shot as aesthetic and narrative procedures, the audiovisual poetics of Murat's and Chen's work gives new meaning to the familiar, introducing the disruption of ordinary reality and participating in the "extasis" of time, in the "return to death" that is linked with the figure of "Spectrum" (Barthes, 2006). The photographs imply an experience of travel and spatial transitions that are extensive in terms of the body and the gaze, both at the physical and the phantasmagoric levels, and also affective, sharp, and daring (strongly linked to the dimension of Barthes' *punctum*). This is an approach to cinema that seeks to practice with photographs a series of ideas (memory, the archive of Time, Photography itself) in which affective atmospheres are inscribed.

Keywords || Latin American Cinema | Photograph | Affective atmospheres

Resum || En aquest article em proposo indagar la construcció audiovisual d'atmosferes afectives a partir de l'anàlisi de *Histórias que só existem quando lembradas* (2011) de Julia Murat i *Viaje sentimental* (2010) de Verónica Chen. Mitjançant la jerarquitzaçió de la fotografia i el pla fixe com a procediments estètics i narratius, les poètiques audiovisuals de les obres de Murat i de Chen atorguen nous sentits al concepte de familiar, introdueixen la vacil·lació de la realitat ordinària i participen d'un «èxtasi» del temps, un «retorn d'allò mort» que es vincula a la figura del «Spectrum» (Barthes, 2006). Les fotografies impliquen experiències de viatge i desplaçaments espacials, extensius, respecte al cos i la mirada, a nivell físic i fantasmàtic, així com afectius, punxants, atzarosos (en relació estreta amb la dimensió del *punctum* barthesià). Es tracta d'una concepció del cinema que busca assajar amb les fotografies una trama d'idees (la memòria, el record, l'arxiu del Temps, la Fotografia mateixa) en què s'inscriuen les atmosferes afectives.

Paraules clau || Cinema llatinoamericà | Fotografia | Atmosferes afectives

0. Introducción¹

Ay, cómo duele morir. En la vida se sufre más si se tiene algo en la mano: la inefable vida. Pero, ¿y la pregunta sobre la muerte? Era preciso no tener miedo: ir hacia el frente, siempre. Siempre. Como el tren. «La partida del tren», Clarice Lispector

Las fotografías y los álbumes familiares constituyen espacios de memoria; un archivo de imágenes privadas e íntimas, que el cine, a partir de su puesta en abismo, puede revelar como una sucesión animada que traza un viaje en el tiempo. Los encuadres, las miradas de los personajes y de los espectadores multiplican los sentidos de la fotografía cuando se expone como parte de los procedimientos estéticos, enunciativos y narrativos de un film. En cierto modo, esas imágenes fotográficas permiten observar bajo otra luz una evidencia a veces olvidada tras el movimiento: si se sustraen a la velocidad que produce la ilusión del encadenamiento de los fotogramas, las películas están hechas de intermitencias, planos discontinuos, instantes de tiempo, contingencias ópticas que albergan el inconsciente en una fracción de segundo². Como señala David Oubiña, «el cine es la fotografía en movimiento; pero la fotografía era ya, desde el principio, el cine en suspenso» (2009: 111). Juntos, por su capacidad de representarlo, volverlo visible y almacenarlo, cine y fotografía componen un verdadero archivo del tiempo, que según Mary Ann Doane emerge «en la intimidad de lo fílmico con lo aleatorio y con lo contingente» (2012: 304).

Las temporalidades que atraviesan el recuerdo, la memoria, el olvido, la rememoración han sido exploradas desde diferentes perspectivas con relación a la fotografía y el cine; con menos frecuencia, desde enfoques de género. En este trabajo me propongo analizar *Histórias que só existem quando lembradas* (2011), primer largometraje de ficción de Julia Murat, y *Viaje sentimental* (2010), un documental autobiográfico realizado por Verónica Chen, entendiendo el «género» como producto de diversas tecnologías sociales y de discursos institucionalizados, de prácticas críticas y de la vida cotidiana, puesto que no consiste en una propiedad de los cuerpos sino que refiere, como indica Teresa de Lauretis (2007), al conjunto de efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales. La fotografía se presenta en ambos films como un artefacto cuya capacidad de afección pondera el detalle, el enigma, que interrumpe el uso corriente de las imágenes omnipresentes en la sociedad de consumo. Un «principio de aventura»³, afín a la superficie fotosensible, me permite establecer entre ambas películas el punto de vista comparativo: para las protagonistas, las fotografías implican

NOTAS

1 | Quiero agradecer muy especialmente a David Oubiña por su lectura y sus comentarios. Presenté una versión previa de este trabajo en la sección sobre «Figuraciones estético-políticas del archivo: entre la legibilidad y la legalidad del (audio)visual latinoamericano contemporáneo» en el Congreso Internacional LASA 2017. Agradezco a Mariano Véliz, Natalia Taccetta, Irene Depetris Chauvin y Cecilia Macón por el intercambio.

2 | La noción de «inconsciente óptico» ha sido forjada por Walter Benjamin en «Pequeña historia de la fotografía»: «La naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla a los ojos; distinta sobre todo porque un espacio elaborado inconscientemente aparece en lugar de un espacio que el hombre ha elaborado con conciencia. (...) Solo gracias a ella [la fotografía] percibimos ese inconsciente óptico, igual que solo gracias al psicoanálisis percibimos el inconsciente pulsional» (1989: 67). Este sentido se puede complementar con la célebre frase que enuncia uno de los personajes en *Le Petit Soldat* (Jean-Luc Godard, 1960): «La fotografía es la verdad, y el cine es la verdad veinticuatro veces por segundo.»

3 | Retomo, en este punto, la perspectiva abierta por Roland Barthes en *La cámara lúcida*, cuando afirma: «la palabra más adecuada para designar (provisionalmente) la atracción que determinadas fotos ejercen sobre mí era *aventura*. Tal foto me *adviene*, tal otra no. (...) En este sombrío desierto, tal foto, de golpe, me llega a las manos; me anima y yo la animo. Es así, pues, como debo nombrar la atracción que la hace existir: una *animación*. La foto, de por sí, no es animada (yo no creo en las fotos «vivientes»),

experiencias de viaje y desplazamientos espaciales, extensivos, del cuerpo, como también afectivos, punzantes, azarosos —en relación estrecha con la dimensión del *punctum* barthesiano: un detalle inesperado que emerge en el campo visual—. Por medio de la jerarquización de la fotografía y el plano fijo, las poéticas audiovisuales de las obras de Murat y de Chen participan de un «éxtasis» del tiempo que se vincula con la figura del «*Spectrum*» (Barthes, 2006). Su concepción del cine busca ensayar con las fotografías una trama de *ideas* (la memoria, el recuerdo, el Tiempo, la Fotografía) en la que se inscriben las atmósferas afectivas, apelando a temporalidades signadas por los ritmos minimalistas de la vida cotidiana. En este punto, quisiera señalar tres cuestiones iniciales referidas a lo que llamo «cine de ideas» y «atmósferas afectivas».

En primer lugar, en «Un cine conceptual», Beatriz Sarlo indaga en la obra de Raya Martin el despliegue de mentalidades, creencias y alegorías: «No son films pintorescos, ni locuaces ni explicativos. Son obras severas, que no buscan completarse con datos de la historia porque lo que muestran es un concepto de lo sucedido, no su siempre incompleta representación» (2007: 38). Entre las características de este «cine conceptual», Sarlo menciona el vaciamiento de la anécdota, la complejidad intelectual y la sobriedad para instalar un tema histórico, donde el pasado se presenta como un relato inconcluso que sigue repitiéndose en un escenario más social que histórico. Ahora bien, a diferencia de estas premisas ligadas al «concepto», a lo largo de este trabajo me interesa explorar la hipótesis de que «un cine de ideas», tal como se hace presente en las películas que analizo, amplifica la dimensión de lo anecdótico hasta convertirlo en parte constitutiva de las atmósferas. Lo climático y lo fenoménico queda asociado a realidades metafísicas en las que prevalecen componentes afectivos antes que intelectuales, así como la memoria visual individual antes que social y colectiva⁴.

En segundo lugar, en tanto manifestación de un cine de ideas que parece renegar de la indexicalidad (la materialización del tiempo, la co-presencia con el mundo), las propias películas presuponen el gesto de la interpretación como parte de sus contratos de lectura: la relación de cineastas y espectadores con respecto a los films converge en la revelación del sentido. En la medida en que se basan en un «decir» antes que en un «hacer», las obras circunscriben la «espontaneidad» y la «vitalidad» de las atmósferas a «los asaltos de la interpretación», para retomar los términos del célebre ensayo de Susan Sontag (2005: 37). Se trata de un cine que busca exaltar estados anímicos por medio de la puesta en escena de ideas.

En tercer lugar, utilizo la noción de «atmósfera» para dar cuenta de un conjunto heteróclito de elementos, como la duración, los gestos, las sonoridades, el ritmo, la forma de mirar, los afectos, que van

NOTAS

pero me anima: es lo que hace toda aventura» (2006: 49-50, cursivas en el original).

4 | Si bien el desarrollo de los vínculos entre el plano fílmico y los aspectos socioculturales excede los márgenes del presente trabajo, me interesa señalar que este cine de ideas forma parte de cierta tendencia actual a exacerbar lo intuitivo, incluso lo esotérico *à la carte*, por sobre lo racional, sin trastocar la dualidad entre el mundo inteligible y la realidad sensible. En este punto, toma distancia del llamado «cine de tesis» que asume la postura de la disertación sobre un tema determinado, o del cine más intelectual que conciben, por ejemplo, Eugène Green o Peter Greenaway. Para un desarrollo exhaustivo de la noción de «idea» respecto a la historia de la teoría del arte, véase Panofsky (1977).

más allá del plano del contenido o del argumento de los films y que refieren a un ambiente, un clima físico, un paisaje sonoro, una tonalidad afectiva (cf. Böhme, 2000; Gumbrecht, 2012; Tröhler, 2012). Desde esta concepción amplia y flexible me interesa poder explorar las cuestiones formales (narrativas, estilísticas, audiovisuales, discursivas) que convergen para la construcción de los puntos de vista y de escucha sobre las escenas ligadas a la circulación del deseo y los afectos en torno al viaje y la fotografía, condicionados por diferencias culturales y desigualdades sociales como la clase, el género, la etnia, la pertenencia geográfica, el estilo de vida. Este enfoque posibilita realizar una lectura a contracorriente, guiada por la perspectiva de género, de las dos grandes figuras y poéticas presentes en las producciones de la primera etapa del Nuevo Cine Argentino, tal como fueron desarrolladas por Gonzalo Aguilar (2006): el «nomadismo» —en films que visibilizan el submundo de la desocupación y la criminalidad marginal, como *Pizza, birra, faso* (Bruno Stagnaro e Israel Adrián Caetano, 1997) y *Mundo Grúa* (Pablo Trapero, 1999)— y el «sedentarismo» —tendencia centrada en el universo claustrofóbico de la desintegración familiar, cuyo ejemplo más claro es *La ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001)—⁵. El estudio del viaje y los desplazamientos de los personajes femeninos en los films de Murat y de Chen permite problematizar los tópicos característicos del nomadismo: movilidad permanente y ausencia de lazos de pertenencia. A su vez, a diferencia de los imaginarios sobre la sedentarización de las mujeres, la fotografía impulsa ciertas apropiaciones afectivas del espacio y del tiempo.

1. El tren inmóvil

Como letras de arena que se forman para dar cuerpo a un sentido efímero que el viento dispersa sin dificultad, el título del primer largometraje dirigido en solitario por Julia Murat se grafica, sobre un fondo negro, después de algunos compases en los que un piano ejecuta una melodía formada por notas sueltas, acordes y silencios que parecen estar despojados de la marcación de un ritmo, como si no hubiera contratiempos ni contrapuntos, como si cada nota cayera con todo el peso del Cuerpo sobre las teclas: no de un solo cuerpo ni de un cuerpo individual, como se puede comprender cuando esta música vuelve a introducirse ya avanzado el film, sino del Cuerpo de una comunidad, un cuerpo que es más que la suma de sus partes, un cuerpo que asume el peso de la historia de varias generaciones.

Madalena vive sola en una casa grande de un pueblo en medio de los morros del Vale do Paraíba, que *parece haberse detenido en el tiempo*, como se suele decir. Este tópico, en la película de Murat, es literal: la mujer, mayor, repite todos los días una rutina circular,

NOTAS

5 | Respecto al nomadismo y el sedentarismo, como sostiene Ana Amado, «la división resulta forzada en cuanto coagula en lo masculino y marginal la práctica del nomadismo y destina la experiencia de la crisis femenina a los interiores domésticos. Numerosas películas de realizadoras mujeres del cine nacional, por ejemplo, enfocan otro tipo de nomadismo en el que las mujeres sobrellevan sus conflictos en la intemperie» (2009: 230).

que recomienza cada vez, con la lentitud y el orden que le dan los años de una vida al margen de las costumbres y las comodidades urbanas. Iluminada por una lámpara de mecha, prepara el pan que por la mañana lleva en una canasta al almacenero Antonio, con quien se sienta a tomar un café mientras le escucha decir siempre el mismo comentario sobre el clima, antes de asistir a la misa diaria. Con pluma escribe cartas de amor que guarda dentro de un cofre: «Quiero mantener la memoria viva frente al tiempo, este maldito enemigo»⁶.

Para ir de su casa al pueblo, Madalena desanda el camino del progreso que parece evocarse en el recorrido a pie por las vías del tren. Los planos fijos capturan y duplican la fijeza de lo cotidiano plasmado en un tiempo interior e invariable. Esta construcción se aproxima, temáticamente, al desarrollo de la temporalidad en *Atrapado en el tiempo* (*Groundhog day*, Harold Ramis, 1993) y en *Paterson* (Jim Jarmush, 2016), con un acento puesto en la dimensión *meditativa* sobre lo cíclico del mundo arcaico, en línea con *Le quattro volte* (2010) de Michelangelo Frammartino —cuyo título remite a la concepción de las cuatro vidas del ser (mineral, vegetal, animal y humana) atribuida a Pitágoras—. La alusión a determinadas ideas, como la tensión entre la vida y la muerte, la memoria y el olvido, aparecen en otras producciones brasileñas del período, como *Ventos de agosto* (2014) de Gabriel Mascaro. Sin embargo, en cuanto a su poética, la película de Murat se podría enlazar más bien con la figuración de la temporalidad narrada por Chantal Akerman en *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles* (1975) y sus ecos en películas argentinas recientes, como *La cámara oscura* (2008) de María Victoria Menis y *Rompecabezas* (2009) de Natalia Smirnoff. Parecido al ritmo que Clarice Lispector describe en «La partida del tren»: «la vieja tenía cierta holganza de vivir. La monotonía, sin embargo, era lo que la sostenía.»

El acontecimiento que conmueve, discretamente, el orden previsible e inmutable, es la llegada inesperada de Rita, una joven mochilera, acompañada de varias cámaras de fotos, que se aloja en una de las habitaciones de la casa de Madalena. La presencia de la *extranjera* sacude los planos estáticos y abre cierta veta de realismo mágico⁷: con su llegada, el encuadre empieza a moverse y, a partir de este nuevo *modo de ver*—y, por consiguiente, de pensar la relación entre el sujeto y el mundo—se figuran las distancias y los lazos entre las generaciones. La enunciación articulada hasta ahora como una sucesión de planos fijos se pone en movimiento cuando la fotografía ingresa como tema de la narración. «Este lugar me hace acordar a las historias que mi padre me contaba», dice Rita a medida que va componiendo las escenas de ese «mensaje continuo» que representa la «plenitud analógica» de la fotografía (cf. Barthes, 2014). Podríamos afirmar que el signo denotado —la pose de los

NOTAS

6 | Las citas del film son traducciones que realicé a partir del original en portugués.

7 | El mismo año del estreno del film de Murat, Helvecio Marins Jr. y Clarissa Campolina dirigieron *Girimunho*, un film que en más de un sentido podemos relacionar con *Histórias que só existem quando lembradas*: Bastu tiene 81 años y vive en un pueblo del sertão mineiro que está detenido en el tiempo. Después de la muerte de su marido trata de encontrar una nueva vida. En medio del paisaje del interior brasileiro, se intercalan sucesos mágicos y oníricos que pueblan la imaginación de los personajes.

objetos, el retrato de los habitantes del pueblo fotografiados por Rita— se colma de connotación (en tanto codificación o imposición de un sentido secundario); de este modo, el film nos sitúa en el terreno arcaico del mito y del asombro sobrenatural frente a la foto percibida como fantasmagoría, invitándonos a su desciframiento.



Rita y Madalena esperan el revelado de las fotografías.

Estamos ante un film sobre el Tiempo; no sobre el *paso* del tiempo, o en todo caso, ante un film que narra un tiempo que ya pasó y que se *conserva* como la imagen de una estampa. Un tiempo embalsamado, en el que la conservación adquiere, por un lado, el perfil de un archivo personal (las cartas guardadas por Madalena, las fotografías tomadas por Rita) y, por otro, la inercia conservadora de la doxa popular que replica el conservadurismo primitivo⁸, rebelde a la novedad («¿no tenés miedo de salir sola de noche?», le preguntan a Rita los hombres desconcertados por su andar despreocupado, cuando se sienta con ellos a tomar *cachaça*. «Para las mujeres debería estar prohibido beber». «¿Y qué pueden hacer?», les pregunta Rita. «Llorar, parir, coser, rezar»).

Las canciones intradiegticas y los sonidos del ambiente habilitan cierta abertura del mundo de la ficción, que tiende a cerrarse sobre sí mismo. «¿Estabas cantando?», dice Madalena a Rita, quien le pasa los auriculares. Junto con ella, escuchamos «Fita amarela» (1932) de Noel Rosa, interpretada por Francisco Alves y Mario Reis. La primera estrofa de la canción popular brasileira enuncia:

Quando eu morrer, não quero choro nem vela
Quero uma fita amarela gravada com o nome dela
Se existe alma, se há outra encarnação
Eu queria que a mulata sapateasse no meu caixão.

«Me gusta más la serenata», dice Madalena después de escuchar la canción; signo de que esa figuración musical alegre de la muerte,

NOTAS

8 | Sylviane Agacinski indica: «Para nosotros el tiempo sigue siendo una vía *con sentido único*, aunque se ignore dónde conduce. Las sociedades que «se niegan la historia», según la expresión de Lévi-Strauss, son aquellas que viven, a la inversa, en la repetición, en referencia a un orden mítico que está *fuera del tiempo*» (2009: 16).

con reminiscencias de polca, no sintoniza con su peserosa actitud de añoranza, que poco a poco va a ir sufriendo leves transformaciones.

La llegada de la joven no modifica solamente a Madalena, sino que también le permite descubrir a Rita, centrada en su oficio del mirar, otras capas del mundo sensible, ligadas al universo acústico. «Escucho el día entero estos sonidos», dice un viejo. «Nunca oí tanto silencio», le contesta Rita. Él apaga la luz. Los ruidos del entorno se vuelven ostensibles.⁹

En un encuentro festivo ambientado por la música que sale de un gramófono, Madalena baila «Atraente» (1877), compuesta por Chiquinha Gonzaga (1847-1935) —la primera pianista de choro y la primera mujer en dirigir una orquesta en Brasil—, mientras Rita la observa sentada en un banco. En cambio, en otra escena Rita se mueve al compás de «Take me out» (2004) de Franz Ferdinand, la banda escocesa de rock *indie*, que escucha a través de un *walkman*¹⁰: «If I move this could die / Eyes move this can die / I want you to take me out».

La brecha entre los personajes, manifiesta en el gusto musical, se acorta con la fotografía, ese dispositivo que puede «capturar el alma», según la creencia de Madalena. «El retrato oval», el conocido cuento de Edgar Allan Poe (2010), es invocado desde una formalización de la mirada femenina que, como se plasma en la creación de la atmósfera, permite devolver el tiempo a la historia y, con ello, dar sentido a la vida en el más acá, sacudir la sagrada inmovilidad de las pautas morales. El encuentro de Rita con Madalena es narrado a partir de dos actitudes corporales que contrastan el viaje de Rita y la quietud, el nomadismo y el sedentarismo. Pero también, más allá del desplazamiento físico, el film expone el movimiento de los afectos como una experiencia que desestructura toda fijeza. El viaje, en este doble sentido (como desplazamiento espacial y subjetivo), es la forma que permite un vínculo entre las mujeres.

Así, Madalena se anima a posar desnuda frente a la cámara de Rita¹¹. A partir de esta escena clave, el tiempo se pone de nuevo a rodar. Limpia el polvo de un espejo ovalado y se mira el rostro por primera vez en muchos años. Recuerda que su esposo le decía: «cuando te veo, te veo como cuando tenías veinte años». El reflejo de su cara en el espejo restablece el curso del tiempo. En la iglesia empiezan a aparecer los susurros de los muertos, que habían quedado registrados en una pieza de mármol hasta 1976, año del fallecimiento de Guilherme Orsini, el marido de Madalena, el último muerto de un pueblo donde «nos olvidamos de morir», como dice Antonio¹². Madalena abre las cartas y las lee. Mira fotos viejas y le cuenta a Rita las historias que encierran. Recuerda que su hijo murió al día siguiente que le sacaran una foto: leyenda que actualiza

NOTAS

9 | Esta escena me recuerda el siguiente pasaje de *Historia(s) del cine* de Godard acerca de la irrupción de lo sonoro: «lo que se hunde en la noche / es la resonancia / de aquello que el silencio sumerge / lo que el silencio sumerge / difunde en la luz / lo que se hunde en la noche / imágenes y sonidos / como personas / que se conocen / en el camino / y ya no pueden / separarse» (2007: 75).

10 | Si seguimos al extremo los caminos de la interpretación, sería más atinado hablar de un «walkwoman» para referirnos al reproductor de música en el cuerpo de este personaje nómada.

11 | Aun ceñida a los códigos pictóricos del retrato, que otorgaba un hábito de eternidad, la fotografía introduce una diferencia esencial, que Benjamin vincula con la pérdida del aura de la obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica. En el film de Murat, este aspecto no está tematizado: el mundo de la ficción se presenta

12 | El año marca el inicio del terrorismo de Estado a manos de la dictadura cívico-militar-ecclesiástica en Argentina (1976-1983); en esta dirección, la falta de registros de las muertes se podría pensar como una evocación de la figura de los «desparecidos» (recordemos que se trata de una película coproducida con Francia y Argentina: por este país, la productora es Julia Solomonoff y Lucio Bonelli, el director de fotografía); como, asimismo, se explicaría por la biografía materna: la cineasta Lúcia Murat, madre de la directora, estuvo presa y fue torturada en diferentes momentos durante la dictadura militar brasilera (1964-1985).

el mito de la fotografía como un fantasma que destruye más de lo que preserva por su capacidad de fijar artificialmente la materia perenne. Finalmente, gracias a los lazos de solidaridad entre Rita y Madalena forjados por medio de la fotografía, Madalena muere tras haber posado para la cámara. Como dice André Bazin: «La muerte no es más que la victoria del tiempo» (2008: 23). En palabras de Jean-Luc Godard (2007: 72):

la muerte
nos hace
sus promesas
a través
del cinematógrafo

Histórias que só existem quando lembradas es, sobre todo, una película que reposa en la formulación de *ideas*, cuya abstracción —desde el mismo título y la elección del nombre del personaje, Madalena, con evidentes alusiones proustianas— consigue adquirir cierta *densidad* en las tonalidades afectivas que envuelven a los personajes femeninos como sujetos deseantes y aportan una tenue dimensión pasional capaz de materializar los estados de ánimo. La atmósfera surge, en este caso, como una contingencia que se resiste a ser arrasada por la racionalización y que posibilita la emergencia de un elemento vital y concreto; como expone Georg Lukács en «¿Narrar o describir?»: «La cuestión fundamental es ¿qué se entiende por *casualidad* en la ficción? Sin lo casual, toda narración es abstracta y sin vida. Ningún escritor puede plasmar la vida si descarta por completo lo fortuito» (citado en Doane, 2012: 31).

2. El ruido cadencioso del tren

«Este viaje transcurre entre los años 1998 y 2008. Es un recorrido desordenado, producto del azar, dictado por la memoria antes que por las fechas», enuncia una placa al inicio del film de Verónica Chen. Entre las fronteras permeables del documental performativo, la *home movie* y el cine-ensayo¹³, la inscripción de la primera persona en el discurso audiovisual enfatiza las dimensiones afectivas ligadas a la esfera íntima de la cineasta¹⁴, a partir de un recorrido por una serie de fotografías que va pasando por la pantalla como si se hubiera seleccionado el modo de reproducción «aleatorio».

Por contraste con el film de Murat, en el que la fotografía es un ritual que contribuye, como en sus orígenes, a recubrir el acontecimiento con un manto de excepción y a poner en un lugar privilegiado al fotógrafo y a quien posa para la cámara, en el film de Chen la fotografía se localiza en el corazón del universo mediatizado, cuya cultura visual

NOTAS

13 | Respecto al «documental performativo», retomo la conocida tipología de Bill Nichols (1997) acerca de los modos de representación en el cine de no ficción: expositivo, de observación, interactivo o participativo, reflexivo, performativo y poético. Sobre la *home movie* y las prácticas del film amateur, véase Ishizuka y Zimmermann (2008). En cuanto a la forma híbrida del «cine-ensayo», Antonio Weinrichter ofrece la siguiente definición: «Digamos que una obra deviene ensayística cuando cumple los siguientes requisitos: no propone una mera representación del mundo histórico sino una reflexión sobre el mismo, creando por el camino su propio objeto (no se limita al seguimiento de una realidad preexistente); privilegia la presencia de una subjetividad pensante (debe existir una voz reconocible) y emplea una mezcla de materiales y recursos heterogéneos (comentario, metraje de archivo, entrevistas, intervención del autor) que acaban creando una forma propia» (2007: 13).

14 | Las películas caseras y los álbumes de fotos como archivos de la memoria visual particular o familiar se han convertido en materiales de trabajo de cineastas documentales contemporáneas de Argentina, Chile, Brasil y Cuba, que exploran el uso de la primera persona, entre los que pueden mencionarse: *Papá Iván* (2000) de María Inés Roqué, *El telón de azúcar* (2007) de Camila Guzmán Urzúa, *Familia tipo* (2009) de Cecilia Priego, *The Illusion* (2008) de Susana Barriga, *Diário de uma busca* (2010) de Flávia Castro, *Hija* (2011) de María Paz González, *Os Dias Com Ele* (2013) de Maria Clara Escobar, *El padre* (2016) de Mariana Arruti. Acerca del tratamiento de la movilidad en estos films, remito al estudio de Pablo Piedras (2016).

centrada en el registro permanente de imágenes provoca el estallido de las fronteras entre lo real y sus representaciones. De *Histórias que só existem quando lembradas* a *Viaje sentimental*, se puede seguir el camino que va de una moral explícitamente sagrada (la fotografía como un retrato que ennoblece) a la sacralización implícita de una moral secular (la promesa de trascendencia como simulacro). Según Sontag, «las fotografías confieren realidad» (1996: 171); allí donde el orden de la excepción procuraba fijar momentos infrecuentes, el valor de exhibición que adquieren las fotografías privadas está ligado a cierto afán de eternidad ante «nuestra opresiva percepción de la transitoriedad de todo», que es «más aguda desde que las cámaras nos dieron los medios para “fijar” el momento fugitivo» (1996: 189).

Los planos fijos de *Viaje sentimental* muestran la sucesión de fotografías tomadas en diferentes países y ciudades —Rotterdam, París, Biarritz, Corea, Roma, Hungría, entre otros—, durante sus viajes como montadora y directora, hasta llegar a China, adonde Chen se desplaza para conocer a su familia paterna. Sobre cada imagen se imprime el guión subtulado, que narra —no necesariamente de manera referencial— los recuerdos que cada foto le despierta, que se disponen como fragmentos de un ejercicio de memoria involuntaria, a partir de la alternancia de frases formuladas en tiempo pasado y en tiempo presente. El sonido del ambiente es casi nulo; solo parece estar habitado por el cuerpo de la cineasta que permanece quieta y en silencio ante lo que ve.

Como testimonio del poder de evocar y conjurar la muerte, de exorcizarla sin dejar jamás de señalarla¹⁵, una historia en torno al duelo va hilvanando la serie de imágenes a lo largo del film:

Mi padre había fallecido 8 días antes y dejé la Argentina después del funeral [...] Veo a mi padre en todas partes. [...] Mi padre no me contó nada. Dejó de hablar cuando yo tenía 10 años. Tenía razón. Rechazar el mundo exterior. No hablar nunca más. ¿Qué hay en las palabras? Algunas monjas católicas siguen esta regla. Pitágoras se la impuso a sus discípulos. Silencio.

El duelo adopta la forma de un viaje que implica tanto un desplazamiento espacial como una búsqueda intensiva y genealógica. En efecto, no vemos los puntos turísticos de cada localidad, sino en todo caso su reverso: prevalecen las fotografías del interior de cuartos de hoteles, zonas de *pasaje* por excelencia. La idea del umbral aparece subrayada por las imágenes del exterior tomadas desde las ventanas, que no ofrecen un panorama de los lugares típicos ni de sus habitantes, en las que a veces se alcanza a percibir el reflejo del cuerpo de la fotógrafa en el vidrio, como un haz de luz espectral. Este es el único cuerpo que se puede distinguir en un *continuum* de imágenes deshabitadas que se hace eco de la falta, del duelo, de la pérdida. En palabras de la narradora:

NOTAS

15 | Sobre esta doble posibilidad que contiene la fotografía, véase el trabajo de Paola Cortés-Rocca (2011).

Amar es extrañar al otro. Estar enamorada es estar «adentro» envuelta en un globo de plástico. Flotás, rebotás, como si el amor fuera la protección contra el mal. El ansia de fumar me recuerda el ansia de amar y sin embargo no es nicotina lo que se extraña. Es el momento. La conexión íntima de un gesto. Cuando uno se enamora todo tiene sentido. El mundo se recompone en un único pedazo y te incluye.

Hacia la mitad del film, se introducen fragmentos de videos capturados con una cámara en mano. La aparición de estos planos en movimiento coincide con los encuadres de los rieles y andenes de una estación de trenes de Europa del Este. Se escuchan sonidos de campanadas, que se continúan en la siguiente toma de la vista del camino a través de la ventanilla de uno de los vagones. Haciéndose eco del tópico recurrente de la literatura para metaforizar la aventura y el paso del tiempo¹⁶, en *Viaje sentimental* la circulación del tren es de izquierda a derecha de la pantalla —tal como grafican las líneas del tiempo cuando lo representan como una vía con sentido único, un vector que avanza hacia un futuro imaginado como lo que está por venir—. Como indica Mary Ann Doane, «la racionalización del tiempo encontró su culminación en la estandarización mundial de la hora, que recibió su mayor impulso gracias al desarrollo del ferrocarril y del telégrafo» (2012: 19). Esta dirección del tiempo adquiere en el film de Chen una tonalidad nostálgica reforzada por las marcas subjetivas del discurso en primera persona, que regresa al pasado congelado en las fotos para liberar el recuerdo. La fuerte impronta del yo de la narradora, que se expresa por escrito, instala en el film una subjetividad estructurante. Ritmos, repeticiones, pausas, silencios; en *Viaje sentimental*, todo es atmósfera¹⁷.



Plano en movimiento visto desde la ventanilla del tren.

NOTAS

16 | A este respecto, no se puede dejar de apuntar que en Europa, tras la Segunda Guerra Mundial, el tren, además de simbolizar progreso, misterio, acción, romance, se convierte en sinónimo de muerte, como se ve en *Europa* (1991) de Lars Von Trier, o en la distópica *El tiempo del lobo* (2003) de Michel Haneke; incluso, cuando la muerte se presenta envuelta por el encuentro amoroso, como ocurre en *Julieta* (2016) de Pedro Almodóvar, tras la caída del régimen franquista.

17 | Para la presentación del film de Chen en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires en 2010, Edgardo Cozarinsky señaló algunas coordenadas intertextuales: «Viaje sentimental es un título que ha hermanado algunas obras maestras de la literatura, desde el siglo XVIII (Sterne) hasta el XX (Schklovski); me atreví a tomarlo prestado para el relato inicial de mi Vudú urbano, y ahora me hace feliz que, nueva *coincidencia de sensibilidad* entre nosotros, Chen lo haya elegido para su film».

Desde un guión cuidadosamente cronometrado, la atmósfera del film de Chen procura hacer presente el pasado evocando el tiempo propio del recuerdo, que, como observa Beatriz Sarlo, irrumpe más allá de un programa racional: «proponerse no recordar es como proponerse no percibir un olor, porque el recuerdo, como el olor, asalta, incluso cuando no es convocado» (2012: 10).

La cineasta se ubica en el registro intimista en torno a la relación con su padre. Esta modalidad de presentación del discurso, que pondera la rememoración de la experiencia y la valoración de una dimensión subjetiva, se encuadra en un proceso de creciente subjetivación del cine documental latinoamericano. Teniendo en cuenta la utilización de diferentes fotografías como vehículo para la inscripción autobiográfica, *Viaje sentimental* se podría pensar, por un lado, en sintonía con la línea abierta por Chantal Akerman en *News from home* (1977), documental construido a partir de imágenes de Nueva York que la directora capturó durante sus viajes, mientras lee las cartas que su madre le enviaba desde Bélgica. Por otro lado, en cuanto a su cercanía con los procesos de rememoración, una serie de películas argentinas realizadas por hijos e hijas de desaparecidos de la última dictadura cívico-militar-ecclesiástica recurren a la fotografía como medio privilegiado para la memoria¹⁸; si bien la película de Chen no tiene que ver con los acontecimientos traumáticos de los años setenta, trabaja algunos de sus motivos de forma similar a *La idea de un lago* (2017) de Milagros Mumenthaler, una película que también se articula con base en ideas cuyo punto de partida es un álbum de fotos familiares.

Pese a la omnipresencia de la primera persona, las únicas voces que literalmente se oyen aparecen en las cinco piezas musicales que el film introduce en momentos clave para reforzar su apuesta climática: «Landslide», canción escrita en 1974 por Stevie Nicks e interpretada por la banda londinense Fleetwood Mac, cuya letra refiere al paso del tiempo: «Well, I've been afraid of changing / Cause I've built my life around you / But time makes is bolder even children get older / I'm getting older too / Oh, I'm getting older too»; «Too many days» (2004) de la cantante noruega Maria Solheim, que en una de sus estrofas dice: «All of the time I'm reminded of failures / My tongue has bathed in spit from a thief / I am dancing as close as I can to desire / I am repeating my shortcomings loud to myself»; «Felino» (2004), tema instrumental que abre el primer disco del proyecto Electrocutango, formado en Oslo; la canción «She gave me away» (2004) del grupo noruego Minor Majority; y «Surf alone» (2005) de la banda noruega The Margarets. En todos los casos, las piezas evocan el pasado con una mirada cargada de sentimientos de añoranza por la lejanía, la soledad, la ausencia, la pérdida. La música abre nuevas rutas al tiempo archivado en las fotografías. ¿Por qué en la elección de la banda sonora prevalecen

NOTAS

18 | Remito al estudio de Ana Amado (2009) sobre los documentales *Papá Iván* (María Inés Roqué, 2000), *Arqueología de la ausencia* (Lucila Quieto, 2000-2001), *Los rubios* (Albertina Carri, 2003), *Encontrando a Víctor* (Natalia Bruschtein, 2004) y *M* (Nicolás Prividera, 2007).

bandas formadas en Noruega? La propia directora sugiere una respuesta en los créditos finales, cuando le agradece a un amigo por haberle hecho conocer esa música. Estamos, pues, en presencia de un cine de ideas cuyas intertextualidades reposan en afinidades electivas, estados de ánimo y afectos, más que en decisiones de orden conceptual.

3. El tiempo encarrilado. Palabras finales

En el cine se conjugan a la vez la racionalización del tiempo y un tributo a la contingencia.

Mary Ann Doane, *La emergencia del tiempo cinematográfico*

La experiencia del tiempo es una experiencia de imágenes. Los viajes emprendidos por mujeres jóvenes, motivados por búsquedas familiares —ligadas al duelo, en el caso de *Viaje sentimental* (2010) de Verónica Chen— o generacionales —en el de *Histórias que só existem quando lembradas* (2011) de Julia Murat—, tanto en el plano diegético como en el meta-discursivo, toman distancia de la mirada fascinada por el exotismo o por el consumo turístico de trayectos prefabricados: la fotografía es la puerta de acceso a una aventura *intensiva* que se juega en el tiempo. Su «conciencia» —de indiscutible impronta moderna¹⁹— es la del *pasaje*: los acontecimientos pasajeros se vuelven irreversibles por el paso del tiempo.

Las fotografías participan de la presentificación de lo ausente, «el retorno de lo muerto», aquella cualidad que Barthes (2006) atribuye a su carácter de imagen indicial²⁰. Como constancia de lo que en algún momento *ha sido y ya no es*, la fotografía inmoviliza el tiempo y se vincula con la experiencia de la muerte, ese paréntesis entre sujeto y objeto que evoca una especie de simulacro: la figura del espectro. Como señala Oubiña,

[...] el observador de una fotografía es transportado hacia el momento en que ese instante se imprimió sobre el material sensible; el espectador de cine, en cambio, experimenta una y otra vez la escena que tiene lugar ante sus ojos. Ciertamente, hay algo de «espectral» (en el sentido barthesiano) en la secuencia filmada, así como la rememoración fotográfica implica volver a vivir un momento que parecía pretérito. (2009: 18)

Al actualizar ambas *alucinaciones* —o mejor dicho: al poner en abismo la fotografía como procedimiento enunciativo, estético y narrativo del cine—, las películas permiten investigar las posibilidades críticas que contienen las imágenes, sea en su fluidez o en su detención.

Las atmósferas que construyen los films de Murat y de Chen disponen el engranaje de un estado de ánimo de *saudade* y de nostalgia:

NOTAS

19 | Como sostiene Agacinski: «La idea de modernidad no se refiere tanto a una situación en el tiempo sino que ella misma es *cierto pensamiento del tiempo*, liberado a la vez de la eternidad y de la supuesta *necesidad* histórica. Conduce a la exigencia de pensar en el tiempo, con el acontecimiento; y no a despecho de él, en una vana búsqueda del absoluto» (2009: 28, cursivas en el original).

20 | La indexicalidad es una categoría semiótica desarrollada por Charles Sanders Peirce, que refiere a una garantía de existencia en tanto momento único e irreplicable. La indexicalidad subsume la iconicidad; la fuerza asertiva del noema (el «esto ha sido», esa intuición fenomenológica de la fotografía que señala Barthes).

la inmovilidad de los planos fijos no da lugar a otro *ethos* que la solemnidad, ni a otro *pathos* que lo doliente. Podríamos preguntarnos si este clima físico es inherente al dispositivo fotográfico que permite grabar la vida y el movimiento de forma permanente y evocar, a través de su captura, la inmortalidad, la negación de la finitud del cuerpo, «la archivalidad del tiempo mismo», como afirma Doane (2012: 16). Barthes nos permite elucidar una respuesta posible:

A este respecto, hay que observar que la fotografía solitaria muy raras veces (o sea, muy difícilmente) resulta cómica, al contrario que el dibujo; la comicidad necesita del movimiento, es decir, de la repetición (muy fácil en el cine), o de la tipificación (posible en el dibujo), y ambas «connotaciones» le están prohibidas a la fotografía. (2014: 22-23)

La suspensión de la comicidad de la fotografía se traslada a las imágenes de los films de Murat y de Chen con un tono de gravedad que replica los tópicos puestos en escena en cada obra: el asombro primitivo, la captura del alma, el duelo. Así, a la vez que adoptan la seriedad del tema (el Tiempo, la Fotografía con mayúsculas), se mimetizan, en cuanto a la construcción de los planos, con el arte de la imagen fija. Ahora bien, como contracara exacta de «las trampas del reflejo superficial» que Oubiña observa con mirada crítica en un conjunto de películas documentales contemporáneas²¹, las películas que analicé no descansan en «la facilidad del registro», en la naturaleza reproductiva de la fotografía, sino que efectúan una formalización que parecería acercarse a la abstracción de una idea: el Tiempo, la Muerte, incluso la misma Fotografía. Frente al progreso técnico implícito en la *exactitud* fotográfica, elaboran minuciosamente un dominio casi total de la obra por sobre lo real, en función de una imagen quizá idealizada del arte. ¿Paradojas de un cine que, después de todo, se erige contra el carácter contingente de la fotografía, contra su capacidad de impresión luminosa de las cosas sobre la película, en el que aún resuenan ciertos ecos del viejo desacuerdo entre la exterioridad material, mecánica, y la interioridad espiritual de la imaginación, según la conocida concepción de Charles Baudelaire en *El pintor de la vida moderna*? Queda abierta, pues, la pregunta por si acaso estamos ante un cine que busca fijar el devenir de un paisaje en una contemplación detenida. En este sentido, son sobre todo los pasajes musicales los que exponen o introducen el movimiento inquietante de los afectos, como si se tratara de un deseo que (nos) permite respirar en los intervalos de un cine muy calculado, sea desde los registros —híbridos— de la ficción o el documental. El contrapunto entre lo visual y lo sonoro, que se despliega especialmente a través de las canciones, los sonidos del entorno y las músicas, da un soplo de vida al tiempo embalsamado de/por estos films: posibilita el paso de la imagen indicial, impronta tanatográfica o huella congelada en el presente, a la imagen *animada*, capaz de contraponer a la economía general del Tiempo un tiempo que se puede dejar pasar, recordar o perder.

NOTAS

21 | Oubiña señala que algunos documentales contemporáneos, como *Bonanza* (Ulises Rosell, 2001) o *Estrellas* (Federico León y Marcos Martínez, 2007), «reproducen en términos formales las condiciones sociales de explotación, porque se limitan a colocar la cámara y esperar a que sus personajes hagan todo el trabajo mientras ellos recogen los beneficios» (2013: 46).

Si en el caso de Murat la contingencia aporta vitalidad a una ficción *demasiado* calculada, en el caso de Chen la abundancia de contingencias produce el efecto adverso: una sensación de cálculo a partir de materiales fortuitos como si pretendiera sortear el riesgo implícito a todo acto de memoria, ese recuerdo que asalta aunque no sea convocado. Retomando el postulado dialéctico de Lukács, si por una parte la contingencia aporta vitalidad, por la otra, «en su representación de la vida [el escritor] debe ir más allá de lo meramente accidental y elevar lo casual a lo inevitable» (citado en Doane, 2012: 31). Para decirlo desde otro ángulo: si la fotografía está dominada por lo contingente, puesto que la captura del instante es siempre arbitraria —aspecto de la fotografía que Siegfried Kracauer critica porque asocia a la ausencia de sentido en la sociedad capitalista—, podríamos pensar que este cine de ideas es, en cierto modo, un cine cuyo (in)conciente óptico va a contramano del carácter *contingente* de lo fotográfico (aunque su tema sea la fotografía, aunque su retórica esté articulada sobre la base de imágenes fijas que reproducen el encuadre fotográfico).

Quizá estamos ante una forma relativamente nueva que sigue el camino de la evolución de las artes plásticas estudiada por Bazin, y no puede hacer más que sublimar, a través de la idea, «la necesidad incoercible de exorcizar el tiempo». Desde luego que este cine de ideas no solo no cree en la identidad ontológica entre modelo y retrato, sino que, además, en su creación del universo ideal altamente codificado, parecería desconfiar de la dimensión material y pasional de sus orígenes fotosensibles. De tanto mirarse a sí mismo, afronta el riesgo de convertir su momento de autoconciencia en un gesto de autocomplacencia: al multiplicar las marcas enunciativas que producen opacidad, se pone en evidencia la enunciación en tanto forma sobreintencionada que puede ahogar a su referente, como si el mundo se volviese *pretexto*.

El programa racional que los films sostienen —incluso cuando se presenten como si estuvieran *afectados* por el sentimiento más que por la razón— está en permanente lucha con sus propios materiales de partida. Pero esta resistencia, pese a la fuerza de abstracción, está perdida de antemano, y tal vez por eso este cine de ideas muestra sus costuras sin ambages: se pone a disposición del acto interpretativo. Reclama interpretación como prueba de su capacidad de sobrevivir dentro del mercado vertiginoso de la cinematografía alternativa. Como si quisiera superar la dimensión indicial de la fotografía que habilita la posibilidad de que irrumpa un detalle (como el *punctum* que pincha o lacera al espectador), precisamente porque su capacidad de registrar lo contingente puede implicar una pérdida de control sobre los materiales, efectúa un salto hacia la composición pormenorizada de ideas. Se trata de un cine que no se basa tanto en los fundamentos fotográficos de la indexicalidad

«vinculada con lo singular, con lo único, con la huella del tiempo y toda su fuerza diferencial», según indica Doane (2012: 306), en referencia a esa discontinuidad del instante que para Peirce permite el surgimiento de lo nuevo, como de una forma que busca hacer a un lado el azar, prestándose más bien a garantizar su legibilidad en circuitos internacionales de producción y de reconocimiento.

Bibliografía citada

- AGACINSKY, S. (2009): *El pasaje. Tiempo, modernidad y nostalgia*, Buenos Aires: la marca.
- AGUILAR, G. (2006): *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires: Santiago Arcos.
- AMADO, A. (2009): *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*, Buenos Aires: Colihue.
- BARTHES, R. (2006): *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Buenos Aires: Paidós.
- BARTHES, R. (2014): «El mensaje fotográfico», en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*, Barcelona: Paidós, 11-21.
- BAUDELAIRE, Ch. (1996): «El pintor de la vida moderna», en *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid: Visor.
- BAZIN, A. (2008): «Ontología de la imagen fotográfica», en *¿Qué es el cine?*, Madrid: Rialp, 23-32.
- BENJAMIN, W. (1989): «Pequeña historia de la fotografía», en *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires: Taurus.
- BÖHME, G. (2000): «Acoustic Atmospheres. A Contribution to the Study of Ecological Aesthetics», *Soundscape*, 1 (1), 14-18.
- CORTÉS-ROCCA, P. (2011). *El tiempo de la máquina. Retratos, paisajes y otras imágenes de la nación*, Buenos Aires: Colihue.
- DE LAURETIS, T. (2007): «Rethinking Women's Cinema», en Patricia White (ed.), *Figures of resistance. Essays in Feminist Theory*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 25-47.
- DOANE, M. A. (2012): *La emergencia del tiempo cinematográfico. La modernidad, la contingencia y el archivo*, Murcia: Cendeac.
- GODARD, J-L. (2007): *Historia(s) del cine*, Buenos Aires: Caja negra.
- GUMBRECHT, H. (2012): *Atmosphere, Mood, Stimmung*, United States: Stanford University Press.
- ISHIZUKA, K. y ZIMMERMANN, P. (2008): *Mining the Home Movie: Excavations in Histories and Memories*, Berkeley: University of California Press.
- LISPECTOR, C. (2015): «La partida del tren», en *Cuentos completos*, Madrid: Siruela.
- NICHOLS, B. (1997): *La representación de la realidad*, Barcelona: Paidós.
- OUBIÑA, D. (2009): *Una juguetería filosófica. Cine, cronofotografía y arte digital*, Buenos Aires: Manantial.
- OUBIÑA, D. (2013): «Las huellas del pie: riesgos y desafíos del cine argentino contemporáneo», en Jens Andermann y Álvaro Fernández Bravo (comps.), *La escena y la pantalla. Cine contemporáneo y el retorno de lo real*, Buenos Aires: Colihue, 41-50.
- PANOFSKY, E. (1977). *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, Madrid: Cátedra.
- PIEDRAS, P. (2016): «The "Mobility Turn" in Contemporary Latin American First Person Documentary» en Lazzara, Michael y María Guadalupe Arenillas (comps.), *Latin American Documentary in the New Millennium*, London, Palgrave MacMillan, 2016.
- POE, E. A. (2010). «El retrato oval», en *Cuentos completos* (traducción y notas de Julio Cortázar), Buenos Aires: Edhasa.
- SARLO, B. (2007): «Un cine conceptual», *Punto de vista. Revista de cultura*, Año XXX, 88, Buenos Aires, 37-38.
- SARLO, B. (2012): *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- SONTAG, S. (1996): *Sobre la fotografía*, Barcelona: Edhasa.
- SONTAG, S. (2005). «Contra la interpretación», *Contra la interpretación*, Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 25-39.
- TRÖHLER, M. (2012): «Einleitung. Filmische Atmosphären-eine Annäherung», en Philipp Brunner, Jörg Schweinitz y Margrit Tröhler (comps.), *Filmische Atmosphären*, Marburg: Schüren Verlag.
- WEINRICHTER, A. (2007): *La forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensayo*, Navarra: Punto de vista.

Películas citadas

Arqueología de la ausencia (Lucila Quieto, 2000-2001)
Atrapado en el tiempo (*Groundhog day*, Harold Ramis, 1993)
Bonanza (Ulises Rosell, 2001)
Diário de uma busca (Flávia Castro, 2010)
El padre (Mariana Arruti, 2016)
El telón de azúcar (Camila Guzmán Urzúa, 2007)
El tiempo del lobo (Michel Haneke, 2003)
Encontrando a Víctor (Natalia Bruschtein, 2004)
Estrellas (Federico León y Marcos Martínez, 2007)
Europa (Lars Von Trier, 1991)
Familia tipo (Cecilia Priego, 2009)
Girimunho (Helvecio Marins Jr. y Clarissa Campolina, 2011)
Hija (María Paz González, 2011)
Histórias que só existem quando lembradas (Julia Murat, 2011)
Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles (Chantal Akerman, 1975)
Julieta (Pedro Almodóvar, 2016)
La cámara oscura (María Victoria Menis, 2008)
La ciénaga (Lucrecia Martel, 2001)
La idea de un lago (Milagros Mumenthaler, 2017)
Le Petit Soldat (Jean-Luc Godard, 1960)
Le quattro volte (Michelangelo Frammartino, 2010)
Los rubios (Albertina Carri, 2003)
M (Nicolás Prividera, 2007)
Mundo Grúa (Pablo Trapero, 1999)
News from home (Chantal Akerman, 1977)
Os Dias Com Ele (María Clara Escobar, 2013)
Papá Iván (María Inés Roqué, 2000)
Paterson (Jim Jarmush, 2016)
Pizza, birra, faso (Bruno Stagnaro e Israel Adrián Caetano, 1997)
Rompecabezas (Natalia Smirnoff, 2009)
The Illusion (Susana Barriga, 2008)
Ventos de agosto (Gabriel Mascaro, 2014)
Viaje sentimental (Verónica Chen, 2010)