

TRENZAR

MEMORIAS 5

Red de Memoria y Cultura
en América Latina y el Caribe
Diciembre de 2024: 78-97
ISSN: 2805-7430



VOLVER AL SUR. ESTRATEGIAS FÍLMICAS PARA NARRAR LA DICTADURA ARGENTINA

Isabel Sonderéguer^{1*}

RESUMEN: Hay momentos de la Historia y de ciertas experiencias humanas en las que el horror parece tan abrumador que es difícil abordarlo. El presente artículo busca reflexionar sobre las posibles estrategias para narrar lo inenarrable a través del análisis de la película *Sur* (1988) de Pino Solanas. ¿Se puede retratar la experiencia afectiva de aquellos que vivieron la última dictadura argentina? Asimismo, el texto examina cómo funciona el filme dentro del contexto postdictatorial.

PALABRAS CLAVE: Cine, dictadura argentina, memoria, Pino Solanas, representación del horror.

^{1*} Es licenciada en Historia del Arte, crítica cultural y curadora. Su trabajo gira en torno a la relación del arte con los contextos políticos y afectivos, así como las políticas de la memoria y de representación de la violencia. Se graduó con mención honorífica en la Universidad Iberoamericana en la Ciudad de México y actualmente estudia una maestría en King's College London. Ha laborado como curadora adjunta y coordinadora curatorial en el Museo de Arte Carrillo Gil.

MURALS AND LOCAL KNOWLEDGE: COLORS THAT NARRATE RURAL STORIES

ABSTRACT: There are moments in history and in certain human experiences in which horror seems so overwhelming that it is difficult to deal with it. This article seeks to reflect on possible strategies to narrate the untellable through the analysis of the film *Sur* (1988) by Pino Solanas: Can the affective experience of those who lived through the last Argentine dictatorship be portrayed? The text also examines how the film functions within the post-dictatorial context.

KEYWORDS: Cinema, Argentine dictatorship, memory, Pino Solanas, representation of horror.

Recibido: 19 de agosto de 2024

Aceptado: 11 de octubre de 2024

La dictadura militar argentina siempre ha sido el fantasma que se esconde entre las paredes y las sombras de mi casa. Haciendo un esfuerzo para no volverla un trauma, mis padres la escondieron. Hace un tiempo conocí a otro argentino en México, a quien yo pensé inmediatamente como exiliado. Su abuelo seguía preso, era lo único que sabía. Una madrugada, un amigo me confesó que no. Se trataba en realidad del nieto de Guillermo Suárez Mason, "el Carnicero del Olimpo". Algo que toda mi vida había guardado en un cajón, algo que no era mío, que resultaba ajeno y que, además, no debía molestarme, salió de su lugar para golpearme la cara e invadirme el cuerpo. Fue allí cuando me di cuenta de que la mitad de mi vida estaba escrita a partir del silencio. Este trabajo surge de la necesidad de empezar a narrar para explorar ese silencio.

El problema que surgió ante mí fue que, quizá, no existirían las palabras necesarias para explicar lo ocurrido durante el periodo de represión. Esto me hizo pensar sobre los momentos de la historia y de ciertas experiencias humanas en las que el horror parece tan abrumador que no sabemos cómo abordarlo. Es así como en el presente artículo busco reflexionar acerca de las posibles estrategias para narrar lo inenarrable, a través del análisis de la película *Sur* (1988) de Pino Solanas; donde se retrata la experiencia afectiva de quienes vivieron la dictadura argentina.

El filme de Solanas nos cuenta la historia de Floreal, un preso político que es liberado al final de la dictadura. A consecuencia del tiempo que pasó en prisión y la

infidelidad de Rosi, su esposa, él no está seguro de regresar a su antigua vida. Vagabundea toda la noche por las calles de una Buenos Aires colapsada, acompañado de su amigo "El Negro", quien desde la muerte le cuenta lo sucedido durante sus años de encarcelamiento. A través de estos recorridos espaciales y temporales, logra reconciliarse con su pasado y regresa a su casa. La película está narrada en voz en *off*: un narrador le dirige la palabra al público y varios personajes toman este papel a lo largo de la cinta.

La película inicia con el final de la dictadura y la libertad de Floreal, quien aparece en medio de la noche caminando, encontrándose con recuerdos, memorias y eventos del pasado. Una de las escenas importantes -o quizá la más- es cuando se reencuentra con su amigo "El Negro". Floreal está parado a la mitad de la calle. Una calle desolada, de tonos azulados y oscuros, completamente vacía, visiblemente artificial. El piso está cubierto por papeles y restos del festejo del fin de la dictadura. De repente, él escucha que alguien ríe y lo saluda a gritos. En otro momento, aparece una carreta tirada por un caballo con el nuevo personaje. "Vine a acompañarte, no va a ser fácil tu vuelta", le dice a Floreal. Este no le cree, recuerda que su amigo murió hace cinco años.

Para convencerlo, "El Negro" le cuenta cómo fue que murió y, al mismo tiempo, la representación de su muerte aparece en escena. Llegan dos coches, de ambos lados de la calle, desde donde bajan unas personas corriendo y lo sacan de su casa. "El Tordo", antiguo compañero de trabajo del "El Negro", viene con ellos. En vez de saludarlo, le da a entender que debe fingir que no se conocen y le ordena arreglar uno de los coches. Mientras está sobre el motor, al fondo vemos a los militares ingresar a su casa y sacar todas sus cosas. Finalmente, el automóvil arranca y el compañero de Floreal cierra el cofre, mientras intenta alejarse; pero le disparan. Su cuerpo cae y queda tumbado en el piso. Floreal se acerca y "El Negro" logra levantarse, sacudiéndose la sangre y la tierra del cuerpo. Los personajes se alejan caminando hacia la noche. Prácticamente toda la escena está construida con planos abiertos, permitiendo ver la inmensidad de la ciudad.

La construcción de esta escena, así como el funcionamiento de toda la película, adquieren potencia si para leerlas retomamos los planteamientos del teatro épico de Bertolt Brecht. El objetivo de este tipo de representación era liberar al espectador para que tenga una actitud crítica frente a su contexto social.

Las artes teatrales se hallan ante la tarea de crear una nueva forma de transmisión de la obra de arte al espectador. Tienen que renunciar a su monopolio de dirigir sin réplica y sin crítica al espectador, y plantear representaciones de la convivencia social de los hombres que permitan al espectador una actitud crítica, incluso de desacuerdo, tanto hacia los procesos representados como hacia la misma representación (Brecht, 2004, p.24).

Una de las formas más efectivas de representación es romper con el ilusionismo y volver evidente la ficción. Se trata de que la imagen informe al público que lo observado, no es más que una representación o reconstrucción de los hechos. Si el espectador no es hipnotizado por la representación, puede mirar de forma crítica lo que está siendo representado. En el caso de *Sur*, al ver la ciudad completamente teatral e imaginada, totalmente alejada de la realidad, el espectador es consciente de que está viendo una película. Cuando "El Negro" aparece, y vemos su muerte, limpiándose la sangre del cuerpo como si fuera tierra, la ilusión del realismo desaparece. Didi-Huberman plantea que "distanciar no es contentarse con poner lejos: se pierde de vista a fuerza de alejar, cuando distanciar supone, al contrario, agudizar la mirada" (Didi-Huberman, 2013, p.60). Esto quiere decir que, si se logra distanciar correctamente, permite una mirada crítica sobre lo que está representado y los modos de representación.

Para evidenciar la ficción, Solanas crea en la película un escenario teatral: la ciudad. Esta construcción artificial del medio urbano, acompañada por la cualidad episódica de la narración y elementos que claramente se despegan de la realidad –como la reaparición del desaparecido– son algunos de los caminos que permiten al director desbaratar la ilusión y al espectador tomar la postura crítica que le corresponde. De esta forma, Solanas abre desde un inicio la posibilidad de que el público pueda hacer una crítica a la dictadura, a los desaparecidos, a la tortura y a las problemáticas que emergieron en el contexto postdictatorial.

Sin embargo, el efecto distanciador propuesto por Brecht puede observarse en todos los aspectos de la película. Piedras (2010) nos dice que el cine de ficción de Solanas "deja de contar con el montaje como principio constructivo de la narración y se concentra en el desarrollo de un dispositivo de representación sofisticado que acentúa los rasgos espectaculares de la puesta en escena" (p.655). La teatralidad de la escenografía es visibilizada también a lo largo de la película a través de los juegos lumínicos, con luces que enfocan una sola parte de la escena, o que es claro que no vienen de ninguna fuente natural. Al subrayar el aspecto artificial de la puesta en escena, se rompe el acuerdo de ilusión entre el dispositivo cinematográfico y los espectadores, desestabilizando la representación.

La estructura del filme opera de tal forma que el distanciamiento puede verse ahí mismo. Está dividida en cuatro episodios ("Sur", "La búsqueda", "Amor y nada más" y "Morir cansa") que parecen asemejarse a los cuatro actos de una obra de teatro y dividen la historia en segmentos que podrían funcionar de forma separada. La narración episódica interrumpe el desarrollo dramático, impidiendo al público ser hipnotizado por la ficción. Así tenemos los mecanismos que señala Benjamín (1998) donde

Las canciones, los títulos, los convencionalismos gestuales diferencian una situación de otra. Surgen así intervalos que más bien perjudican la ilusión del público. Paralizan su disposición para compenetrarse. Dichos intervalos están reservados para que tome una posición crítica (respecto al comportamiento representado de los personajes y de la manera como lo representan) (p.39).

Con los mecanismos señalados anteriormente, Solanas también está reflexionando sobre cómo representar el horror de la dictadura. Así, invita al público a ser crítico tanto con el contexto como con la forma artística. Esta reflexión parte de la crisis en la imagen que genera la tarea de representar el terror de la dictadura, el genocidio y la tortura.

Por otra parte, en la escena de la muerte de “El Negro” quedan plasmadas las figuras más importantes de la dictadura militar argentina. La película crea unos personajes que, más que representar seres individuales, muestran arquetipos que hacen referencia “a un conjunto, clase o actor social más amplio” (Piedras, 2010: 669).² “El Negro” sería el desaparecido, el que no logró sobrevivir a la tragedia. Floreal es el preso político, el superviviente, que tiene que regresar ahora a su casa, a pesar de lo mucho que ha cambiado todo. Vemos a los militares que sólo siguen órdenes y asesinan a alguien en la calle como si fuera un hecho cotidiano. Con estas figuras arquetípicas, Solanas quiere mostrar que no se trata de individuos, sino de todos los militares, de todos los presos políticos y todos los desaparecidos. Es síntesis; de cualquier argentino que haya vivido la dictadura.

La figura del militar responde a las lógicas de la figura de la dictadura/el dictador. Nunca vemos a la persona que da órdenes, sólo vemos a quien las ejecuta. La dictadura es prácticamente un ente abstracto, representado en el militar. Él es el que secuestra, tortura y difunde terror entre los habitantes. En él vemos encarnada la dictadura. Lo más preocupante es que no están vestidos como militares. A lo largo de la película, nunca vemos a los personajes del Ejército con un uniforme que sea reconocible. Únicamente portan un traje como cualquier burócrata. Por un lado, Solanas hace énfasis en la acción mecánica e impersonal de asesinar, como si fuera un papeleo, una orden; por el otro, subraya que no podemos saber quién es militar y quién no, que cualquiera podía serlo.

Floreal, el preso político, representa a todos aquellos que fueron encarcelados de forma injusta. En él reconocemos el terror de la dictadura, el miedo a ser asesinado y desaparecido. En él vemos la búsqueda de las familias, la fragmentación

² En su artículo, Piedras (2010) explica que desde *Los hijos de Fierro* toda la construcción de los personajes de Solanas está basada en arquetipos y estereotipos que representan conjuntos sociales y no individuos.

social y los mecanismos del terror utilizados para mantener controlada a la sociedad. Es el sobreviviente, quien ahora tiene que sobrellevar la culpa de haber vivido. Los sobrevivientes nunca lograron entender por qué vivían, las razones para entrar o salir de los campos de concentración pertenecían a la lógica de los militares y el resto de la población era ajena a ella. El que sobrevive "se siente usurpando una existencia que no le pertenece del todo, que tal vez debería estar viviendo otro, como si él estuviera vivo a cambio de la vida de otro" (Calveiro, 2002a, p.255 - 256).

"El Negro" representa al desaparecido. Pero, haciendo algo que resulta imposible, que rompe el aspecto ilusorio de la ficción y la vuelve evidente para el espectador: su reaparición. Incluso él lo reafirman diciendo que es el "reaparecido". Con la figura de "El Negro", se vuelve presente la ausencia de la dictadura. El vacío es personificado para dar voz a todos aquellos que no la tuvieron y les permite contar su historia. En él distinguimos la parte más brutal de la dictadura. Al desaparecido lo desaparecen los mecanismos legales y gubernamentales. Se trataba de una nueva figura, fantasmal, pensada desde el inicio con la intención de no dejar rastros. Como dijo Jorge Videla, jefe de las Juntas Militares: "Mientras sean desaparecidos no puede haber ningún tratamiento especial, es una incógnita, es un desaparecido, no tiene entidad, no está vivo ni muerto, está desaparecido" (Novaro y Palermo, 2003, p.106). Era una de las claves para mantener el terror y el orden, la angustia de no saber qué había pasado con quienes están ausentes. La dictadura creó un vacío y ausencia que parecían irrecuperables. El terror se utilizó para eliminar a los adversarios políticos, pero también como instrumento de disciplinamiento social y político. El desaparecido funcionaba justamente para disciplinar.

Sin embargo, para que funcionara el dispositivo desaparecedor debían ser secretos a voces; era preciso que se supiera para diseminar el terror. La nube de silencio ocultaba los nombres, las razones específicas, pero todos sabían que se llevaban a los que "andaban en algo", que las personas "desaparecían", que los coches que iban con gente armada pertenecían a las fuerzas de seguridad, que los que se llevaban no volvían a aparecer, que existían los campos de concentración... (Calveiro, 2002a, p.133 - 134).

El resto de la población podía vivir bajo una falsa sensación de seguridad, siempre consciente de lo que ocurría, aunque esforzándose por voltear hacia otro lado. Así creaba la errónea idea de que aquellos que ya no estaban eran criminales, guerrilleros y estaban metidos en "algo". Entonces, siempre y cuando no se formara parte de ninguno de estos grupos de oposición, creía estar a salvo. Por lo tanto, la mayor parte de la población no se opuso e intentó seguir viviendo como si nada ocurriera.

Además, con el borramiento del desaparecido, la dictadura militar intentaba desvanecer la memoria y el crimen. "Sin cuerpos no hay pruebas, sin pruebas no hay delito, como tantas veces dijeron los militares mismos" (Calveiro, 2002a, p.33). Este vacío permitía ocultar cosas, asegurar la libertad de los militares y sembrar el olvido.

Solanas utiliza a “El Negro” para romper con esto. Su personaje es el testigo imposible de recrear; el cuerpo y la prueba del delito. El filme opone al olvido la memoria y el testimonio. "El testigo es aquel que produce una ruptura en el tiempo continuo, es un aparecido, espectro de la memoria, remite a algo inmemorial" (Rabinovich, 2002, p.59). Con este personaje, Solanas rompe el relato con el que se justificaban los militares. La memoria se vuelve personaje, el desaparecido aparece para enfrentarse al esfuerzo por borrar los crímenes de la dictadura. “El Negro” es un fantasma que llega para narrar la experiencia de los desaparecidos. Es el más anhelado e imposible testimonio de las víctimas.

La estructura narrativa en *Sur* retoma muchas

“de las particularidades estructurales del mito, en especial de lo que éste tiene de simbólico y de metafórico para referir a realidades trastornadas en su tiempo real -es decir el tiempo ordinario, histórico- y aludir a un tiempo pasado pleno de acontecimientos y personajes 'sabios' que justifican esa exploración del pasado o su intromisión en el presente". (Amado, 2008, p.64)

En el filme, parecería que el tiempo antes de la dictadura era un pasado perfecto. Las imágenes de los amigos jugando en la fábrica o los amantes caminando muestran con un toque sumamente nostálgico el deseo de retornar a ese pasado inaccesible. El terror, la tortura y los otros acontecimientos que ocurrieron durante la dictadura hacen entrar a Floreal en conflicto con su presente y su pasado. Retomando la estructura clásica de los mitos, el protagonista se enfrenta a sus temores gracias al encuentro con personajes sabios como “El Negro”, “Amado”, el “Coronel”, el “Peregrino”, quienes lo guían a través de sus viajes por la memoria, ayudándolo a reconciliarse con su historia.

La película se inserta en lo que teóricos como Ana Laura Lusnich llaman ficciones alegórico-metafóricas, donde

...los acontecimientos representados y sus referentes se asocian por una serie de sistemas básicos (metáfora, metonimia y alegoría preferentemente) que alientan lecturas del presente histórico a partir de una serie de atributos básicos que resumen el terror impuesto por el Estado autoritario (Lusnich, 2015, p.101).

En el caso de *Sur*, esto es especialmente evidente a través de los personajes, que operan dentro del filme como alegorías. Así, podríamos decir que Rosi es la alegoría de la patria. Entonces, su infidelidad sirve para evidenciar la traición de la nación. El deambular del protagonista por la ciudad toda la noche no es otra cosa que el efecto del miedo que siente de *regresar* a una Argentina que lo ha traicionado y abandonado. *Sur* es, entonces, el relato de los temores del retorno. El regreso de

Floreal al lecho matrimonial es la representación alegórica de la reconciliación con la patria —y con su vida personal— al finalizar el recorrido a través de la memoria. Al parecer, las alegorías tenían como función hablar de la relación romantizada de los argentinos con la patria.

El modelo de *filme-fresco* remite a la posibilidad de construir un gran relato sobre la patria en el cual privilegian los símbolos, metáforas y alegorías, que exceden el ámbito de la historia individual de una serie de personajes para constituirse en un discurso totalizante sobre la Nación. En este tipo de construcciones de sentido, las composiciones visuales adquieren un valor esencial, ya que se le presta especial atención a los elementos de la puesta en escena que se conjugan para crear imágenes cargadas de significación (Piedras, 2010, p.656).

Podríamos decir también que María es una alegoría del *Proyecto Sur*.³ Floreal la conoce cuando los dos se encuentran en el escondite de Emilio. Este lugar alberga todos los registros del proyecto de nación que tenían Emilio y el coronel Rasatti. Este encuentro podría entenderse en realidad como el primer contacto del protagonista con la fantasía de otra nación, de otra patria, en la que todos los argentinos tendrían acceso a una vida digna. A partir de esto, la reconciliación con Rosi al final de la película adquiere otra capa de interpretación: la aceptación de la patria con todo lo que ha ocurrido y no como una fantasía inalcanzable.

Por otra parte, la escena en la que Floreal y “El Negro” tropiezan con un tanque a la mitad de la calle se puede leer también de manera figurativa. El vehículo transmite a la población mensajes como “denuncie” o “el enemigo está en todas partes”. Esto visibiliza los mecanismos de control y violencia que utilizaba el Estado. Además, “El Negro” dice que “la gente se habituó a vivir con el tanque”. Ese momento hace evidente que el tanque es una alegoría de la dictadura con la cual, efectivamente, la gente se habituó a vivir. Durante el gobierno dictatorial, la mayor parte de la población siguió casi con normalidad su vida, porque si no era parte del “enemigo” o evitaba denunciar los hechos, no había nada que temer. El tanque estaba en la calle incluso para ‘proteger’ a los habitantes.

A la vez, los espacios en la película funcionan como metáforas de los estragos que causó el terror dictatorial dentro de las relaciones afectivas y los sentimientos de la población. “...los filmes que adhieren a esta tendencia se concentran en los temas y estados de ánimo que acuciaban a vastos sectores de la ciudadanía” (Lusnich, 2014, p.265). La ciudad de tonos azulados con estallidos de memoria y cargada de elementos nostálgicos funciona como metáfora del sentir de Floreal, y,

³ *Proyecto Sur* es el programa de nación que en la película habían desarrollado Emilio, un intelectual, y Rasatti, coronel peronista, antes de la dictadura militar. Por otra parte, *Proyecto Sur* lleva el nombre del partido que lideró Pino Solanas en Argentina. De esta forma, podemos entender a María como una alegoría dentro y fuera del espacio del filme.

por lo tanto, de todas las víctimas de la dictadura. Se trata de una representación simbólica del país, una metáfora del *retorno*, que muestra el duelo, la sensación de haber perdido una ciudad y una nación que creían propias. Es decir; expone el proceso afectivo que se vivió al final de la dictadura.

A lo largo de la película, vemos una clara distinción sobre los modos que son construidos los espacios. El espacio donde aparece Rosi, esperando a su marido, el interior de la casa que compartía la pareja y el cuarto de los padres, donde se reencuentran con Floreal; son los únicos espacios en el tiempo *presente* del filme que no son azules. Esto confiere al espacio íntimo y afectivo de la familia una importancia particular en comparación a los demás. Por otra parte, en las escenas del tiempo *pasado*, cuando Floreal ya está preso, podemos apreciar los destrozos que provocó el terror dictatorial en los núcleos afectivos de las víctimas. La búsqueda que realizan Rosi, los amigos y la familia del protagonista nos muestran todo el sufrimiento que padecieron. Como nos dice Amado (2008):

los pasajes de representación más realistas de *Sur* muestran a la familia como el núcleo social más arrasado por la violencia represiva de la dictadura de los setenta: el espacio de la cárcel aparece como el único posible para el encuentro de las parejas, de los padres o madres con sus hijos y hasta con sus nietos (p.72).

Sur funciona entonces como un intento de mostrar el sentir de las víctimas al terminar la dictadura, y cómo se habían visto afectadas las relaciones que tenían entre ellos mismos, con otras víctimas, su familia y la misma patria. Es, finalmente, un intento de metaforizar el terror de la dictadura. Retomando las palabras de Brecht, "el teatro épico no combate las emociones, sino que las analiza y no se limita a crearlas" (Brecht, 2004, p.58). Desde esta perspectiva, el filme podría entenderse como un dispositivo que permite analizar los afectos que surgieron en el contexto postdictatorial, resultado del terror y la tortura de la dictadura. Es desde aquí que valdría la pena mirar la importancia que otorga Solanas a los efectos desgarradores que la dictadura tuvo sobre el núcleo familiar y las relaciones personales más íntimas.

La escena del asesinato de "El Negro" deja ver algunos otros planteamientos del director. En primer lugar, la construcción de la ciudad es sumamente teatral. Buenos Aires es representada como una ciudad abandonada, desolada, de tonos azulados. Cuelgan carteles de los muros que festejan el fin de la dictadura y el piso está cubierto de papeles. Una ciudad oscura, llena de sombras, llena de ausencias. Buenos Aires está colapsada. Resulta ser otra y ajena. Parece que el mismo Floreal se siente alejado de una ciudad que suponía suya. Él también fue desplazado, aunque no haya sido exiliado y siente una terrible nostalgia por aquella ciudad irrecuperable que le quitaron. La dictadura se vio en parte marcada por una supresión del espacio público como lo explican Novaro y Palermo (2003):

Si entendemos por espacio público un ámbito hipotéticamente al alcance de todos, de libre circulación de voces y discursos, y de libre vinculación y contienda entre actores, relacionado pero diferenciable de la sociedad civil, la política y el Estado, podemos decir que la efectividad con que el Proceso consiguió que éste *dejara de existir* por varios años fue inédita. Tampoco en este terreno el régimen (por lo menos hasta 1981) estuvo dispuesto a tolerar desafíos abiertos. No permitió ninguna acción que pudiera reconstituir dicho espacio público, voces desafiantes con discursos críticos, o articulaciones entre grupos o actores sociales, ni siquiera iniciativas culturales que pudieran dar lugar a aventuras estéticas autónomas (p.150).

Al final de la dictadura, Buenos Aires entra en crisis y colapsa. Cuando el evento se esfuma, parecería que el trauma debería hacerlo con él, pero en realidad se potencializa. La dictadura no ha terminado, porque ahora es necesario enfrentarse a los problemas que dejó. La ciudad, el espacio público en un sentido teórico, es construida a partir de las múltiples experiencias personales del ciudadano. Se define a partir de la experiencia de aquellos que la recorren. Es así como "el objeto mismo de la reflexión ya no parece ser tanto la ciudad en sí –la llamada estructura urbana– sino más bien la experiencia urbana" (Amendola, 2000, p.38). Entonces, la ciudad es entendida como un proceso viviente, constituido por los relatos, experiencias y memorias de sus habitantes. Por esto, cuando los militares cancelan el espacio público, eliminando toda posibilidad de construcción y apropiación de la ciudad, Buenos Aires colapsa. Se convierte en una ciudad indeterminada y ya no parece importar tanto el emplazamiento geográfico. Es cualquier lugar en Argentina y sería la experiencia de cualquier persona que haya vivido la dictadura. Buenos Aires colapsada es ahora un no-lugar. Un espacio donde no se construyó nada más que la muerte, la desaparición y la represión.

Floreal sale a una ciudad que le es genuinamente ajena, a la que ya no sabe cómo aproximarse. Calles oscuras, llenas de neblina, de donde parecen salir de las sombras todas las cosas que la dictadura se llevó. En este acto de caminar, de recorrer las calles vacías, los personajes están intentando recuperar aquello que les quitaron. Están buscando la manera de recuperar su ciudad. "Andar es no tener un lugar. Se trata del proceso indefinido de estar ausente y en pos de algo propio" (De Certeau, 1996, p.116). Floreal camina intentando eliminar su propia ausencia, intentando reencontrar todo lo que era suyo y fue arrebatado por la dictadura. Sin embargo, camina rendido, derrotado. La dictadura parece perseguirlo todavía, el campo de concentración no se desvanece cuando sales de él.

Floreal camina sintiendo que vive una vida que no le pertenece. Camina sintiendo que los pasos que da no deberían ser suyos. La ciudad se transforma con el andar del caminante y el protagonista intenta transformar aquella Buenos Aires

colapsada. Es su andar lo que construye los espacios. El espacio es un lugar practicado, caminado. Esto quiere decir que "las variedades de pasos son hechuras de espacios. Tejen los lugares" (De Certeau, 1996, p.109). La ciudad solo existe si es habitada. Las calles sólo aparecen al ser recorridas. Cuando la dictadura cancela la posibilidad de habitar libremente la ciudad, de transitar libremente las calles, cancela Buenos Aires. En este acto de caminar, Floreal intenta regresar a su ciudad, que siente ajena y ya no es suya. "El regreso se ha considerado como el retorno al país de aquellos ciudadanos que tuvieron que exiliarse, aunque también ha sido entendido, de manera más acertada, como el retorno de todos los ciudadanos, es decir el retorno de la nación misma" (Jaramillo: 2012, p.102). Se establece entonces una condición permanente de no pertenencia, búsqueda y una necesidad de aceptar el pasado.

La memoria, los recuerdos y el pasado siempre nos exceden. La dictadura circula en silencio por la ciudad. Los silencios recorren subterráneamente la historia, y las calles de Buenos Aires cancelada, explotando y reapareciendo en los lugares más inesperados. Todo aquello que es inenarrable y mudo, pero que habla a partir de los silencios, no puede expresarse ni explicarse en la historia oficial. Es necesario voltear hacia la memoria, los relatos individuales y a los testimonios.

Sur es justamente eso, un testimonio, es la memoria de Floreal, y de "El Negro", que se termina volcando hacia afuera para representar una experiencia que fue de todos. Los recuerdos e instantes del pasado que aparecen repentinamente en la pantalla están activados por la mirada de Floreal. El protagonista ve los espacios, y es gracias a su mirada que la dictadura logra ser puesta nuevamente en escena. "A través de la mirada de Floreal, en cambio, se reconstruye la historia como retorno de los acontecimientos públicos -y por lo tanto de los escenarios donde tuvieron lugar-, a partir de la legalidad testimonial conferida narrativamente por un 'estuve ahí'" (Amado, 2008, p.70). La mirada del personaje despierta los recuerdos que están impregnados en las calles y muros de la ciudad, habitados en ella. Es gracias a esta mirada que transfiere a los recuerdos la calidad de testimonio. La mirada de Floreal es la que permite al espectador ingresar a los espacios en los que el terror dictatorial normalmente clausuraba el sentido de la vista. De igual forma, el regreso de "El Negro" da acceso a una historia que no podríamos conocer de otra manera. Esta reaparición permite justamente develar todo aquello que se mantenía invisible. Este acto imposible da pie a la representación imposible: el testimonio de los desaparecidos.

La memoria se basa en la experiencia vivida, y es de cierta forma única e intransferible. Es necesaria una dimensión interpretativa para lograr entenderla y resignificarla desde el presente. Gracias a estas cualidades, puede oponerse a la oficialidad de la historia. "Sólo la memoria tiene la capacidad de decir de maneras siempre nuevas, contradictorias; puede reconstruir fragmentos, pedazos dispersos,

pero tiene, sobre todo, la capacidad de desintegrar la pretendida y necesaria unidad del archivo y es allí donde reside su mayor potencial de resistencia" (Calveiro, 2002b, p. 45). Solanas la utiliza para enfrentarse a la historia que construían los militares en el contexto postdictatorial, y para criticar la impunidad y exigir justicia.

En la película son fusionados en un mismo lugar el pasado y el presente; el mito y la realidad. El tiempo se encuentra suspendido, existe únicamente el momento del recuerdo y la contemplación de la memoria. Tiempo suspendido que nos permite repensar el pasado, los crímenes de la dictadura y sus efectos en la contemporaneidad. En el filme, los hechos no están dados al protagonista ni al espectador, juntos van reconstruyendo pasado y los recuerdos que les permiten realizar una crítica a su contexto. Como dice Benjamín (1998), "el teatro épico no reproduce, por tanto, situaciones, más bien las descubre. El descubrimiento de situaciones se realiza por medio de la interrupción del proceso de la acción" (p.20). La interrupción de la acción por los recuerdos contribuye a la creación del efecto de distanciamiento antes mencionado. Así, Floreal y el espectador descubren juntos, en un sentido brechtiano, la complejidad de lo ocurrido durante la dictadura. Quizá lo menos logrado sea la distancia emocional con el pasado; sin embargo, sí existe con el presente; y justamente, la reflexión en torno a la memoria y el efecto que tuvo la dictadura en la población sirve para realizar una crítica hacia las políticas de olvido del gobierno democrático.

El uso de la memoria funciona, a la vez, como una forma de aceptación y conciliación con el hecho histórico reciente que vivió el país. Es gracias a estos encuentros con sus recuerdos y eventos anteriores, donde las memorias detonan y resurgen en las calles de Buenos Aires colapsada, que Floreal logra aceptar lo que ocurrió y regresar a su casa. Finalmente, la memoria es el dispositivo a través del cual el filme nos muestra la violencia de la dictadura. Es en la memoria de sus víctimas -mediante los ecos, huellas y vestigios que dejaron el terror dictatorial- en donde se articula toda la narración dramática.

Más adelante en el filme, vemos el momento en el cual su esposa descubre que está preso y sigue con vida. La cámara hace un *close-up* al rostro de Floreal, mientras, de fondo, continúa el grito de Rosi: "¡Está vivo!". Es importante mencionar que, a lo largo del filme, el primer plano sólo es utilizado para enfocar la cara del protagonista cuando está a punto de recordar algo. La cámara voltea a donde el personaje dirige la mirada, se ve la calle a oscuras, llena de neblina y compuesta por tonos azulados. Aparecen unos cuerpos desnudos, corriendo. Se escuchan gritos de militares que los apuran y ladridos de perros que resuenan cada vez más fuertes: "¡Cabeza agachada, mierda, cabeza agachada!". Lo único que está en el cuadro ahora es la pared donde colocan a los presos políticos, dando la espalda al espectador. Se escucha cómo los militares cargan las escopetas y entonces la cámara voltea a verlos a ellos. No hay rostros, apenas se logra distinguir sus figuras. "Apunten". La cámara

centra en uno de los presos, que parece ser Floreal. "Fuego". La cámara se aleja y muestra a todos los cuerpos contra el muro. Ninguna bala los alcanza, luego los militares ríen y se burlan de ellos. Era una broma, una manera de humillarlos. La cámara voltea otra vez hacia los militares, mientras ellos siguen riendo y jugando. Y luego otra vez hacia los presos, desvanecidos como los desaparecidos, dejando la pared vacía. La cámara está detenida, pero aparecen ahora tres cuerpos, vestidos, apoyados en la misma posición. Se escucha el disparo, los cuerpos caen y no es distinguible ver quién dispara. La cámara hace un último *close-up* al rostro de Floreal, antes de que este continúe con su camino.

En toda esta escena no hay ningún rostro, no es distinguible quiénes son los militares, ni quiénes los presos. No son individuos, son únicamente cuerpos, muertos, desaparecidos. El interés del director no radica en individualizarlos ni hacerlos reconocibles. Tampoco es un militar en específico; son todos los militares, el Ejército como institución. Los presos tampoco tienen rostro, sólo aparecen sus cuerpos de espaldas. La intención es mostrar que esta fue la experiencia de cientos de personas a lo largo del país, quienes además no eran vistos ni tratados como individuos. Uno de los objetivos de la tortura y de las desapariciones era eliminar de los presos todo rasgo de individualidad. Así, la tortura según Figueroa (2001) "busca superar los umbrales del dolor de la víctima y con ello destruir su identidad y su voluntad. Cuerpo y mente del desaparecido pasan a convertirse en propiedad absoluta de los captores" (p.64). De la misma forma, los militares tampoco eran personas ni individuos, sino simplemente engranajes de una maquinaria.

Por otra parte, el que no se representen rostros o individualice a los personajes impide que el espectador construya una identificación con ellos. Se produce, en cambio, un efecto de distanciamiento. Además, elimina el aspecto mágico e hipnótico de la escena e impide al público involucrarse de forma emocional, generando una actitud crítica frente a lo que está viendo. En este sentido, Benjamín (1998) nos explica que "lo que se ha eliminado en la dramaturgia brechtiana es la catarsis aristotélica, la exoneración de las pasiones por medio de la compenetración con la suerte conmovedora del héroe" (p.36). Al observar esta escena, en vez de identificarnos con el protagonista y entristecernos, podemos entender los distintos problemas que se presentaban durante la dictadura. Podemos reflexionar sobre la tortura, el papel de los militares y acerca de todos aquellos cuerpos sin nombre que desaparecieron y hasta ahora no han sido encontrados. Es posible reflexionar en torno a la justicia y ponderar a quién se debe responsabilizar, qué debe hacer la sociedad frente a esa situación. Esto se relaciona también con la siguiente escena.

En ella, los personajes están sentados en unas sillas a la mitad de la calle y "El Negro" le dice a Floreal: "Mirá quién está ahí". La imagen se oscurece y aparece el Tordo al centro de la toma. Permanece sentado en una mesa blanca, tomando café y

leyendo el periódico, parece resolver el crucigrama. Los únicos elementos que se diferencian del fondo negro son su figura, la mesa y las sillas. "¿Pasó algo, Negro?", dice hablándole a la cámara, interpelando directamente al espectador. "¿Por qué me miras así?, ¿te la agarrás conmigo ahora?", vuelve a preguntar, mientras la cámara se acerca cada vez más. "Yo nunca tuve nada contra vos, viejo"; al no obtener respuesta, sigue hablando, "pero fue una orden, viejo, vos lo tenés que entender, una orden". Parece finalmente enojarse con "El Negro" (o con el espectador), por acusarlo de algo que él considera que no estuvo mal. La imagen es oscurecida otra vez y regresamos con Floreal y su acompañante, quienes se paran de las sillas y salen de escena. A lo largo del acto, la cámara se va acercando al Tordo. Empieza con un plano figura y termina con un plano medio. Parecería que el director quiere enfrentar al espectador cuerpo a cuerpo con el militar genocida.

Esta escena se relaciona con el momento histórico en el que se realiza la película. La dictadura militar argentina termina en 1983 con el ascenso al poder del presidente Raúl Alfonsín, quien inicia los juicios contra militares involucrados en crímenes y violaciones a los derechos humanos. Durante su gobierno propone la idea de que existían tres niveles de responsabilidad, diferenciando a los que daban las órdenes, los que las recibían y aquellos que cometían *excesos*. Su intención fue castigar a los primeros y los terceros, dejando libres a los segundos. La Ley de Punto Final firmada en 1986 establecía la caducidad de toda acción penal contra los que habían sido considerados responsables de los crímenes de la dictadura, que no fuera declarada dentro de los sesenta días siguientes. En 1987 es aprobada la Ley de Obediencia Debida, que decretaba que ningún militar con un rango menor al de coronel podía ser juzgado por terrorismo de Estado, ya que había actuado obedeciendo las normas. Cientos de militares acusados de secuestrar y torturar fueron liberados. Esto respondía a que, para incluir a los militares en su gobierno, Alfonsín necesitaba mantener una buena relación con ellos y evitar la responsabilidad institucional del Ejército. Con el siguiente gobierno, el de Carlos Menem, se acentúa aún más la intención del olvido como si nada hubiera pasado. En 1989, otorgan el indulto a 227 personas, todos aquellos militares que participaron en la guerra de las Malvinas y a todos quienes intentaron levantarse contra Alfonsín. Es en 1990 cuando otorgan el indulto a los jefes de las Juntas Militares como Videla, Massera, Viola y Lambruschini, y a los generales de los centros clandestinos; Richieri y Suárez Mason, así como a Martínez de Hoz, ministro de Economía durante la última dictadura.

Ahora bien, *Sur* visto a través de la teoría del distanciamiento, puede entenderse como un intento de desarticular las narrativas oficiales que se estaban generando en torno a la dictadura en el gobierno democrático. La ruptura de la cuarta pared en la escena produce un efecto distanciador y permite al espectador tener una actitud crítica con lo que está viendo. Solanas contrapone *Sur* frente a un gobierno y país que hacía el esfuerzo por borrar la dictadura e intentaba con todas

sus fuerzas olvidar. La película reflexiona sobre esta incapacidad que existe para olvidar. Es imposible fingir que este hecho histórico no ocurrió y es necesario hablar de ello. Si no se narraba lo único que quedaba sería el olvido. Era una época importante para hacer este ejercicio de memoria e intentar narrar la historia de todos aquellos quienes, aunque no se fueron, estuvieron exiliados en su propio país. La película es una lucha contra el olvido y por lo tanto un acto político. La forma que encontró el director para hablar del horror durante el proceso dictatorial fue la ficcionalización de la historia a partir de la memoria.

Una de las grandes dificultades de representar el horror de la dictadura argentina es que casi no existían documentos y registros. Cuando retorna la democracia, uno de los problemas fue dar a conocer las atrocidades que habían ocurrido, o poner en evidencia aquello que se había intentado ocultar: la desaparición, las apropiaciones de bebés, las torturas, los cadáveres, etc. Ese vacío intentó ser llenado por escritores y cineastas argentinos a través de relatos e imágenes. El conflicto resultaba en torno a la no existencia de los cuerpos y restos "en la Argentina el horror estaba signado por una palabra que implicaba un vacío: desaparecido" (Noriega, 2009, p.82). Un posible recurso consistió en construir algo imaginado a través de la ficción, quizá porque se necesita algo más que el recuento de los hechos para lograr dar cuenta de todas las variables emocionales que provoca este tipo de acontecimientos. El horror es difícil de mostrar, y por eso que, para narrar la experiencia personal, la ficción y la imaginación parecen un camino acertado, "para hacer 'creíble' el infierno vivido, es necesario hacer uso del artificio, es decir de la ficción" (Cohen, 2010, p.33). Así, Solanas se aparta de la reconstrucción de los hechos, volviendo evidentes las figuras ausentes de los desaparecidos a través de la representación teatral y fantasmal de la ciudad.

La dictadura ocurrió fuera del campo de lo visible. Realizó todos sus actos atroces en un espacio oculto, alejado del poder de la mirada y su carácter testimonial. Al mismo tiempo, no dejó rastros y nada que pudiera ser visto. Al no dejar ningún tipo de pruebas –ni cuerpos, imágenes o testimonios– los gobiernos totalitarios apostaban por la calidad inimaginable que tendría el genocidio. Si la imagen no puede representar lo ocurrido, es necesario re-pensar la imagen y la representación, ya que descartarlas mantiene el silencio del terror dictatorial y lo vuelve un evento sagrado, casi místico. En palabras de Didi-Huberman (2018), "hablar de Auschwitz en términos de lo indecible no implica acercarse a Auschwitz, sino al contrario, alejar a Auschwitz a una región que Giorgio Agamben ha definido bastante bien en los términos de adoración mística, incluso de una repetición inconsciente del propio arcanum nazi" (p.48). Si el horror no es representado o visibilizado, termina convirtiéndose en algo divino, superior e incomprensible.

De aquí surge la necesidad de sí representarlo, imaginarlo y crear imágenes que lo vuelvan visible, de voltear hacia los testimonios como sostiene Didi-

Huberman

Imaginarlo pese a todo, algo que nos exige una difícil ética de la imagen: ni lo invisible por excelencia (pereza del esteta), ni el ícono del horror (pereza del creyente), ni el simple documento (pereza del sabio). Una simple imagen: inadecuada pero necesaria, inexacta pero verdadera. Verdadera por una verdad paradójica, por supuesto (Didi-Huberman, 2018, p. 67).

Sin embargo, al momento de representar el horror, existe en la imagen una tensión entre aquello que es visible y su condición misma de visibilidad. Al terminar la dictadura, había una tremenda necesidad de ver, de verlo todo. Aun así, Solanas decide no mostrar la violencia en escena, aceptando la imposibilidad de recrearla por completo, y apuesta por "...una ética de la imagen que, frente a la exhibición mediática, banal, obscena y cotidiana de la violencia y de la muerte, opta por desplazarla fuera de la escena, a los bordes del relato, por lo tanto, sometiéndola al régimen de la supresión" (Amado, 2008, p. 100).

Los recuerdos de Floreal son acontecimientos visuales (Didi-Huberman, 2008).⁴ Estos no permiten capturar todo, ni ver la amplitud de la verdad; sin embargo, coloca en escena el valor subjetivo, instantáneo, del testimonio, aunque sea una ficción a través de la pantalla. *Sur* evita la representación directa de la violencia para intentar mostrarla a través de la naturaleza fragmentaria de la memoria, por medio de las huellas de la dictadura, de los vestigios que dejó el terror dictatorial.

Solanas aprovecha los vacíos de la imagen para volver visible el vacío que la ausencia de cuerpos y pruebas dejaba. El director representa la violencia sin ponerla en escena. Nunca nos muestra en imágenes los actos violentos de la dictadura. La tortura y la violencia exacerbada del periodo no aparecen en la película. El público está abandonado a adivinar e imaginar lo que está dicho en el silencio. Este aspecto es retomado también del teatro porque "es comúnmente aceptado en el arte escénico que el horror puede ser transmitido de forma más eficaz a través del poder sugestivo de las palabras que por el espectáculo" (Sri Pathmanathan, 1965, p. 6).⁵ Si la violencia es presentada en escena, sería más fácil de procesar e interiorizar; si el espectador no logra verla, siempre estará la duda, la intriga, la imagen siempre rondará en la mente. Incluso, cuando la violencia es mostrada en *Sur*, el director lo resuelve de tal forma que tampoco resulta tan violento para el espectador. Cuando muere "El Negro", Solanas nos distancia del suceso a través del absurdo. La escena de los

⁴ Este término lo tomo de Didi-Huberman, quien explica que no hay que reducir la imagen al documento, exigiéndole toda la verdad del hecho y privándola de su fenomenología ni limitándola a ella. Cf. "El ojo mismo de la historia", en *Imágenes pese a todo*, 55-68.

⁵ Traducción propia de la cita: "It is a commonplace of stage-craft that horror can be conveyed more effectively through the suggestive power of words on the imagination than by an actual spectacle".

fusilados está construida de modo que no logramos identificarnos con ellos ni alcanzar un punto catártico.

Así, la narración del horror se vuelve más efectiva porque la imagen construida en la imaginación del espectador queda impregnada en su consciencia; quizá porque uno puede imaginar las cosas más terribles. Pero la representación en imágenes nunca sería convincente ni le hace justicia a la realidad. "Qué sustituto tan pobre sería su representación escénica, si se intentara, qué poco probable sería que estos detalles vividos logran convencer ..." (Sri Pathmanathan, 1965, p. 6).⁶ La puesta en escena gráfica de la violencia no lograría convencer al espectador, jamás conseguiría transmitir la totalidad del dolor físico y mental de la tortura, de la desaparición o de la muerte. La muerte nunca se podrá representar de forma verídica porque nadie ha regresado de ella para contarla. Podría servir para entretener, o para satisfacer un deseo morboso del espectador, pero no transmitiría de forma correcta la experiencia. Además, si la violencia de la dictadura se representara en escena, sería imposible para el espectador ver la película, porque la realidad es atroz.

Sin embargo, esa violencia que se encuentra fuera de la escena está siempre presente de alguna manera. "Lo obscuro no se localiza en un territorio estable; es más bien aquello que siempre está afuera de la escena, definiéndola: un espacio de negociación continua entre lo visible y lo oculto" (Culp, 2012, p.216). Durante la dictadura, la violencia se mantuvo silenciada e invisibilizada, provocando un vacío. Nadie, excepto, los que lo vivieron sabían exactamente qué ocurría. Ningún tipo de representación o recreación podría transmitir esa experiencia. Es por lo que tiene gran importancia el carácter testimonial de la memoria de Floreal y de "El Negro". Solanas necesitaba encontrar otras maneras para transportar al espectador. Lo que devela al poner fuera de escena la violencia es este vacío que quedó. Vuelve evidente la ausencia, la muerte y el desaparecido. Convierte en evidente los mecanismos de silenciamiento, la falta de voces y la represión.

Por otra parte, la puesta en escena de una imagen violenta podría llevar a la sobreexposición, a la saturación del espectador, lo que provocaría que las imágenes se vaciaran de significado. "Se dará paso a una forma más perversa de control, no ya por censura sino por sobreexposición: todo puede decirse, las voces podrían escucharse, pero sólo obtendrán una misma significación: la del exceso de violencia" (Culp, 2012, p. 219-2020). Quizá el acierto de mantener la violencia exacerbada de la dictadura fuera de las escenas desestabiliza al espectador. Permite que estas se llenen de otros significados. "Rearticular el lugar afectivo, restituir la capacidad de afectación del espectador, implica desbordar la relación representación-representado, mostrar sus inconsistencias, las interrupciones que se producen entre

⁶ Traducción propia de la cita: "How poor a substitute would their actual stage representation be and, if attempted, how unlikely would these vivid details be to win conviction..."

y uno y otro" (Culp, 2012, p.221). Esto da pie entonces a mirar de forma distinta la violencia de la dictadura. No sólo podemos entender de otra forma el vacío que deja, sino que podemos voltear a verla de forma crítica.

Solanas busca invitar al uso de la memoria para impedir que desaparezca la existencia lesiva de la dictadura, la desaparición de los muertos y no se borre la vivencia acontecida por la violencia. En *Sur* el foco parece encontrarse en denunciar las políticas de olvido postdictatoriales, poniendo como contrapunto el efecto desgarrador que tuvo en las relaciones, afectos y los estados anímicos de la población. Quizá lo que subyace en esta Buenos Aires colapsada es justamente aquello que de lo que no se habla: los muertos, torturados y desaparecidos que intentan borrar.

Al igual que el tiempo, el espacio contiene acontecimientos y construye recuerdos, puesto que es en los lugares donde las experiencias se guardan, sea en los rincones, en los parques, en los cafés o en cualquier otro sitio donde los grupos viven su realidad y allí dan significado sus experiencias (Mendoza, 2005, p.6).

La dictadura y la memoria de lo que sucedió están plasmados en la ciudad, inundan las calles y los edificios. Es eso que nadie quería voltear a ver, pero pide a gritos salir. Y aunque todo eso se está intentando suprimir, la memoria de lo vivido sigue allí, negándose a irse. Es algo que no se puede eliminar ni lograron desaparecer. Quizá eso que mueve las hojas de la ciudad, que la tiñe de azul, sea todas esas memorias, todas las ausencias que quedaron plasmadas en ella. " ...la condición de posibilidad de la ausencia es la imposibilidad de espacio, un puro no lugar, en cuanto al tiempo, la ausencia es pura potencia de pasado" (Barrios, 2016, p.47). Buenos Aires colapsada está cargada de esa violencia silenciada, de esos gritos mudos, de esos cuerpos que no están, de los desaparecidos que no aparecen y de los muertos que intentan olvidar.

Referencias bibliográficas

- Amado, A. (2008). *Cine Argentino y política (1980-2007): la imagen justa* [Tesis de doctorado, Leiden University]. Disponible en: <https://hdl.handle.net/1887/12952>
- Amendola, G. (2000). *La Ciudad Postmoderna*. España: Celeste.
- Barrios, J. L. (2016). Historia y memoria- Notas sobre el olvido como condición crítica del pasado. En J. L. Barrios (Coord.) *Afecto, archivo, memoria. Territorios y escrituras del pasado* (pp.39-54). México: UIA.
- Benjamín, W. (1998). *Tentativas sobre Brecht*. España: Taurus.
- Brecht, B. (2004). *Escritos sobre teatro*. España: Alba.
- Calveiro, P.

- (2002a) *Desapariciones. Memoria y desmemoria de los campos de concentración argentinos*. México: Taurus.
- (2002b) La memoria como resistencia: memorias y archivos. En E. Cohen y A. M. Martínez (Coords.) *De memoria y escritura* (pp.25-45). México: UNAM.
- Cohen, E. (2010). *Los narradores de Auschwitz*. México: Paidós.
- Culp, E. (2012). Reencuadrando lo obscuro. Tres miradas a la violencia en el cine mexicano contemporáneo. En J. Rodríguez López (Ed.) *Cine México 1970-2011*, (pp. 216-228). México: Gran Numeronce Producciones.
- Didi-Huberman, G.
 (2013). *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: A. Machado Libros
 (2018) *Imágenes pese a todo*. Barcelona: Paidós.
- Figuroa Ibarra, C. (2001). Dictaduras, tortura y terror en América Latina. *Bajo el Volcán*, 2 (3), 53-74.
- Jaramillo, A. (2012). Narración espacial en el cine y relocalización de la Nación en "Sur, Tangos, el exilio de Gardel" y "Un muro de silencio". *Ensayos. Historia y teoría del arte*, (23), 100-112.
- Lusnich, A. L.
 (2014) De la resistencia al duelo: las ficciones sobre las dictaduras realizadas en Argentina y Chile entre 1973 y 1990. *Studies in Spanish & latin American Cinemas*, 11 (3), 255-269.
 (2015). Resistencia política y ficción cinematográfica: Argentina 1976-1989. *Significação*, 42 (3), 96-113.
- Mendoza, J. (2005). Exordio a la memoria colectiva y el olvido social. *Athenea Digital*, (8), 1-26. <https://doi.org/10.5565/rev/athenead/v1n8.217>.
- Noriega, G. (2009). Estética de la desaparición. En J. Pena (Ed.) *Historias extraordinarias. Nuevo Cine argentino*, pp. 81-90. Madrid: T & B.
- Novaro, M. y Vicente P. (2003). *Historia Argentina. La dictadura militar 1976/1984. Del golpe de estado a la restauración democrática*. Buenos Aires: Paidós, 2003.
- Piedras, P. (2010). Fernando Solanas: esplendor y decadencia de un sueño político. En A. L. Lusnich y P. Piedras (Eds.) *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1969-2009)*, (651-674), Buenos Aires: Nueva Librería.
- Rabinovich, S. (2002). La transmisión de lo indecible. En E. Cohen y A. M. Martínez (Coords.), *De memoria y escritura*, (pp. 47-63). México: UNAM.
- Sri Pathmanathan, R. (1965). Death in Greek Tragedy. *Greece and Rome*, 12 (1), 2-14. Doi:10.1017/S0017383500014704.