

INVESTIGACIÓN

Recibido: 03/04/2019 --- Aceptado: 21/05/2019 --- Publicado: 15/12/2019

LA REPRESENTACIÓN DE LA DICTADURA EN EL CINE DE ANIMACIÓN ARGENTINO

The representation of the dictatorship in the Argentine animation cinema

   **Vicente Fenoll**¹. Universitat de València. España.
vicente.fenoll@uv.es

RESUMEN

Las imágenes cinematográficas permiten la construcción colectiva de la memoria. La representación del desaparecido es un reto para el cine documental que afronta esta problemática en la reconstrucción de la memoria traumática. El objetivo de este trabajo es analizar las características de la animación utilizadas en la producción audiovisual argentina para abordar la dictadura de la Junta Militar. El corpus está compuesto por nueve obras que incorporan total o parcialmente la animación como estrategia de representación: *Los rubios* (Albertina Carri, 2003), *El Tiempo y la Sangre* (Alejandra Almirón, 2004), *La Matanza* (María Giuffra, 2005), *Padre* (Santiago Grasso, 2008), *Infancia clandestina* (Benjamín Ávila, 2011), *Zamba en la Casa Rosada* (Fernando Salem, 2012), *La mirada perdida* (Damian Dionisio, 2012), *La parte por el todo* (Gato Martínez, Santiago Nacif y Roberto Persano, 2015) y *Las muñecas de la Tía Tita* (MaXi BearZi, 2017). Desde una perspectiva cualitativa, se analiza el papel que juega la animación en estas obras. También se incorpora la opinión de los autores para determinar los elementos que favorecen su proliferación en el ámbito de la memoria. Los resultados del estudio revelan el potencial de la animación como instrumento terapéutico con el que mostrar de manera alegórica al desaparecido y, adicionalmente, conectar emocionalmente con el inconsciente del espectador. La vinculación de este formato a la infancia favorece también el establecimiento de puentes que acerquen la memoria de la dictadura a las nuevas generaciones, con el fin de consolidar los valores democráticos en la sociedad.

PALABRAS CLAVE: Argentina – cine de animación – dibujos animados – documental, dictadura – memoria – posmemoria.

¹ **Vicente Fenoll:** Profesor de Comunicación Audiovisual en el Departamento de Teoría de los Lenguajes y Ciencias de la Comunicación de la Universitat de València. Con experiencia profesional en informativos de televisión y en el sector audiovisual. Miembro de los grupos de investigación Mediaflows y CRIC.

ABSTRACT

Cinematographic images allow the collective construction of memory. The representation of the disappeared is a challenge for documentary cinema that faces this problem in the reconstruction of traumatic memory. The aim of this work is to analyse the characteristics of the animation used in Argentine audiovisual production to tackle the dictatorship of the Military Junta. The corpus is made up of nine works that incorporate animation, wholly or partly, as a strategy of representation: *Los rubios* (Albertina Carri, 2003), *El Tiempo y la Sangre* (Alejandra Almirón, 2004), *La Matanza* (María Giuffra, 2005), *Padre* (Santiago Grasso, 2008), *Infancia clandestina* (Benjamín Ávila, 2011), *Zamba en la Casa Rosada* (Fernando Salem, 2012), *La mirada perdida* (Damian Dionisio, 2012), *La parte por el todo* (Gato Martínez, Santiago Nacif and Roberto Persano, 2015) and *Las muñecas de la Tía Tita* (MaXi BearZi, 2017). From a qualitative perspective, the role played by animation in these works is analysed. The opinion of the authors is also incorporated to determine the elements that support its proliferation in the field of memory and the traumatic past. The results of the study reveal the potential of animation as a therapeutic tool with which to show the disappeared in an allegorical way. Additionally, animation allows the director to establish an emotional connection with the unconscious of the spectator. The link between animation and childhood favours the establishment of bridges that bring the memory of the dictatorship closer to the new generations, with the aim of consolidating democratic values in society.

KEY WORDS: Argentina - animated films - cartoon - documentary - dictatorship, memory - post-memory.

A REPRESENTAÇÃO DA DITADURA NO CINEMA DE ANIMAÇÃO ARGENTINO

RESUME

As imagens cinematográficas permitem a construção coletiva da memória. A representação do desaparecido é um reto para o cinema documental que afronta esta problemática na reconstrução da memória traumática. O objetivo deste trabalho é analisar as características da animação utilizadas na produção audiovisual argentina para abordar a ditadura da Primeira Junta Militar. O corpus está composto por nove obras que incorporam total ou parcialmente a animação como estratégia de representação "Los rubios" (Albertina Carri, 2003), "El tiempo y la sangre" (Alejandra Almirón, 2004), "La matanza" (María Giuffra, 2005), "Padre" (Santiago Grasso, 2008), "Infancia clandestina" (Benjamin Avila, 2011), "Zamba en la Casa Rosada" (Fernando Salem, 2012), "La mirada perdida" (Damian Dionisio, 2012), "La parte por el todo" (Gato Martínez, Santiago Nacif e Roberto Persano, 2015) e "Las muñecas de la tía Tita" (Maxi Bearzi, 2017). Desde uma perspectiva qualitativa, se analisa o papel que joga a animação nestas obras. Também se incorpora a opinião dos autores para determinar os elementos

que favorecem sua proliferação no âmbito da memória. Os resultados do estudo revelam o potencial da animação como instrumento terapêutico com o qual mostrar de maneira alegórica o desaparecimento e, adicionalmente, conectar emocionalmente com o inconsciente do espectador. A vinculação de este formato à favorece também o estabelecimento de pontes que aproximem a memória da ditadura as novas gerações, com o fim de consolidar os valores democráticos na sociedade.

PALAVRAS CHAVE: Argentina - cine de animação - desenhos animados - documental - ditadura - memoria - pós memória.

Como citar el artículo:

Fenoll, V. (2019). La representación de la dictadura en el cine de animación argentino. [The representation of the dictatorship in the argentine animation cinema]. *Vivat Academia. Revista de Comunicación*, (149), 45-66.

doi: <http://doi.org/10.15178/va.2019.149.45-66>

Recuperado de <http://www.vivatacademia.net/index.php/vivat/article/view/1178>

1. INTRODUCCIÓN

El objetivo de este trabajo es analizar la utilización de la animación en la representación de elementos relacionados con la última dictadura militar argentina (1976-1983). En este sentido, el estudio se centra no solo en el cine de animación propiamente dicho, sino también en otros formatos audiovisuales, como el documental, en los que se incorpora a la animación como una herramienta narrativa complementaria.

En primer lugar, se contextualiza la situación política y social del periodo en que se instaura el poder de la Junta Militar. En segundo lugar, se repasa las características de la producción cinematográfica centrada en la represión ejercida durante la dictadura. En tercer lugar, se analiza las características que definen a la animación utilizada en las obras audiovisuales que utilizan la animación como un medio para representar o aludir a la represión de la dictadura. Para profundizar en el análisis, se incorpora la opinión de los autores de las obras analizadas. Por último, se expone los elementos que caracterizan a la representación de la dictadura mediante animaciones y su incidencia en las narrativas audiovisuales sobre memoria traumática.

2. LA DICTADURA MILITAR

El 24 de marzo de 1976, el teniente general Jorge Rafael Videla, el almirante Emilio Eduardo Massera y el brigadier Orlando Ramón Agosti dan un golpe de estado en Argentina con el que se instaura un régimen dictatorial que se mantiene en el poder durante más de siete años. Bajo el gobierno de la Junta Militar se produjo una fuerte

represión que tenía como objetivo exterminar a la disidencia política. Guerrilleros, terroristas, dirigentes políticos de izquierdas, activistas de movimientos sociales o simples disidentes –como el teniente coronel Bernardo Alberte– fueron secuestrados, torturados o asesinados en una guerra sucia dirigida por el Estado. Según el informe *Nunca más*, redactado por la Comisión Nacional para la Desaparición de Personas (Conadep, 1984), existe constancia de la desaparición forzada de 8.961 personas en Argentina durante la dictadura cívico-militar, aunque hay documentos en el mismo informe que apuntan a que la cifra de desaparecidos fue superior a los veinte y dos mil.

Respecto de los desaparecidos, el dictador Jorge Rafael Videla declara en una conferencia de prensa en 1979: “mientras sea desaparecido no puede tener un tratamiento especial es un desaparecido, no tiene entidad no está ni muerto ni vivo, está desaparecido” (Agencia Télam, 2013). En estas declaraciones quedan patentes las ventajas que el término *desaparecido* tiene para los responsables de la Junta Militar, ya que la ausencia física de las víctimas supone la desaparición de las huellas de los crímenes perpetrados. De este modo, los delitos del régimen quedan impunes y se salvaguarda su legitimidad, negando a la sociedad argentina la posibilidad de ver las consecuencias de la represión y las violaciones de los derechos humanos.

El sistema de desaparición de personas tiene su origen en la estrategia de represión y sometimiento practicada por el nacionalsocialismo durante la Segunda Guerra Mundial. En diciembre de 1941, Adolf Hitler promulga el conocido como decreto Noche y Niebla (*Nacht-und-Nebel-Erlass*), según el cual la práctica de las desapariciones supone una herramienta efectiva con la que intimidar a la población y mantener la incertidumbre sobre el destino de los desaparecidos (Lüthke, 1983).

Aparte de las desapariciones forzadas, los asesinatos y la práctica sistemática de tortura en los centros clandestinos de detención, se producen otras violaciones de los derechos humanos, como la apropiación de los niños que fueron secuestrados junto con los padres o de los bebés que nacieron durante el cautiverio de las madres embarazadas. Estos niños fueron privados de su verdadera identidad y entregados en adopción a personas afines al régimen.

El movimiento de las Madres de Plaza Mayo surge el 30 abril de 1977 cuando las madres de los desaparecidos comienzan a manifestarse de forma pacífica y periódica en la Plaza de Mayo de Buenos Aires. Esta protesta, repetida cada jueves, erosiona la legitimidad de la Junta Militar, al pedir explicaciones públicamente a los militares por su responsabilidad en los secuestros y desapariciones. A estas manifestaciones se suman desde octubre de 1977 las Abuelas de Plaza de Mayo, que luchan por conocer el destino de sus nietos, hijos de los desaparecidos. Hasta mayo de 2019, de los 500 casos denunciados de niños desaparecidos que fueron apropiados ilegalmente por la dictadura, la labor de las Abuelas ha conseguido la recuperación de 129.

El estatus de desaparecido niega toda posibilidad de representación, al carecer de referentes icónicos de la realidad en los que basarse. En este sentido, es crucial la labor ejercida por el cine argentino al abordar historias relacionadas con la dictadura, ya que permiten recuperar la memoria y representar con imágenes lo sucedido, visibilizando lo que hasta ese momento había permanecido oculto por decisión de los militares. A continuación, se revisa la forma en que se ha abordado la problemática de la dictadura militar y el papel que ha jugado la animación en este proceso.

3. EL CINE SOBRE LA DICTADURA

El poder de la Junta Militar se debilita tras la derrota en la Guerra de Malvinas y la consiguiente dimisión de Leopoldo Galtieri. Le sucede como presidente de facto Reynaldo Bignone, quien inicia en 1982 un proceso de transición hacia la democracia que se consolida con la convocatoria a elecciones presidenciales el 30 de octubre de 1983. Raúl Alfonsín gana las elecciones y asume la presidencia de Argentina el 10 de diciembre del mismo año.

Tras la dictadura, surge una necesidad de procesar la experiencia traumática a través del cine. Las primeras películas sobre desapariciones, asesinatos y secuestros de niños perpetrados por el Estado presentan a una sociedad que no ha sido consciente de lo sucedido. Este tipo de cine se basa en la exposición testimonial de unos protagonistas que se enfrentan con las consecuencias de la represión. Se observa este planteamiento en películas de ficción como *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985), filme ganador del Oscar a la mejor película extranjera en 1986, que se centra en la temática de los niños apropiados y legitima la labor de las Abuelas de Plaza de Mayo. Como apunta Aprea (2008, p. 55): “Si se buscaba llegar a una audiencia masiva no era el momento de adoptar el punto de vista de las víctimas ni de los victimarios sino el de una sociedad que ignoraba la existencia de un drama que la involucraba”.

Junto al cine de ficción, encontramos películas documentales que abordan la problemática de la dictadura también desde una perspectiva testimonial. La ausencia o escasez de imágenes de archivo de la represión favorece la aparición de documentales como *Las Madres de la Plaza de Mayo* (Susana Blaustein Muñoz y Lourdes Portillo, 1985), donde se habla del desaparecido a través de los relatos de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo. En este sentido, como señala Amado:

El cine documental admite la paradoja de que la reconstrucción del pasado y su memoria pueden ser accesibles a través de modos íntimos de representación, como las que ponen en práctica, por ejemplo, los testimonios y las intervenciones estéticas de los hijos de los desaparecidos, cuyo contenido excede la materia del duelo privado y solicita ser percibida como capital histórico. (Amado, 2005, p. 224).

Los primeros años tras la dictadura se caracterizan por la fragilidad del sistema democrático, que vive con la Espada de Damocles del temor a un nuevo golpe de estado. En este contexto, la posición del gobierno de Alfonsín frente a las violaciones de los derechos humanos por parte de la Junta Militar se caracteriza por defender la llamada *teoría de los dos demonios*: “la sociedad argentina vivió un enfrentamiento entre dos fuerzas violentas antagónicas, los militares y la guerrilla, que dejó un tendal de víctimas inocentes que sólo pudieron ser reconocidas por la población con la recuperación de la democracia” (Aprea, 2008, p. 54). Este planteamiento está presente en documentales como *La república perdida II* (Miguel Pérez, 1986), donde se reconstruye la vuelta del exilio de Juan Domingo Perón en 1973 y el contexto de crispación y de violencia en que se encuentra Argentina, con acciones violentas cometidas tanto por organizaciones guerrilleras de extrema izquierda –Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) y Ejército Montonero– como por grupos parapoliciales de extrema derecha –Alianza Anticomunista Argentina (Triple A).

Con el afianzamiento progresivo de la democracia, aparecen películas de ficción que ofrecen imágenes cada vez más crudas de la represión, donde los protagonistas son las fuerzas de seguridad y sus víctimas. A diferencia de los testimonios, donde se procesan las consecuencias de la represión militar sin ver cómo esta se produce, el cine ofrece una base icónica de aquello que había intentado mantener oculto la dictadura: las torturas y los asesinatos. Este tipo de planteamiento se encuentra en las películas *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986), *Garaje Olimpo* (Marco Bechis, 1999) o *Crónica de una fuga* (Adrián Caetano, 2005), ficciones basadas en hechos reales que reproducen el *modus operandi* de los militares al practicar las desapariciones, mostrando de forma explícita cómo secuestraban, torturaban o hacían desaparecer a las víctimas del Terrorismo de Estado en los centros clandestinos de detención.

Como señala Amado (2009), entre los distintos procesos de significación para abordar los relatos sobre muertos y desaparecidos durante la dictadura militar, finalmente, se impone la narrativa de las *víctimas inocentes*. Este proceso se consolida a partir de 2003, con los gobiernos de Néstor Kirchner (2003-2007) y de Cristina Fernández de Kirchner (2007-2015), donde se trabaja activamente desde las instituciones para dar apoyo y reconocimiento a las víctimas, juzgando a los responsables de los crímenes de la dictadura, tras la eliminación de las leyes de amnistía, y promoviendo un duelo colectivo en la sociedad.

4. REPRESENTAR LOS CRÍMENES DE LA DICTADURA DESDE LA ANIMACIÓN

La ausencia de imágenes en las que se captan directamente las torturas y asesinatos realizados por la dictadura militar niega referentes icónicos de estos crímenes. Como señalan Jelin y Langland (2003, p. 2): “La representación supone la existencia de un algo

anterior y externo (la *presentación* inicial) que será *representado*. ¿Cómo representar entonces los huecos, lo indecible, lo que ya no está? ¿Cómo representar a los detenidos-desaparecidos?”.

Uno de los objetivos del arte en su compromiso con la sociedad argentina y con la denuncia de la represión militar ha sido la representación de esta ausencia. Aparte de la producción cinematográfica de ficción y documental, aparecen movimientos de artistas plásticos como *El siluetazo*, que ponen el foco en esta problemática, mediante la elaboración de treinta mil siluetas de tamaño natural que recuerdan a los desaparecidos por la dictadura militar. De igual modo, como se verá a continuación, la animación es una herramienta de representación que permite abordar estos temas tanto en el ámbito del cine de ficción como en el documental o las series de televisión infantiles.

Con el cambio de siglo, aparecen las primeras películas documentales sobre la dictadura que incorporan elementos ficcionales representados mediante animaciones. Se trata de directores hijos de desaparecidos, que “desde la ausencia y la falta de identidad propia, se ponen detrás de la cámara para buscar con la lente a sus padres y también a sí mismos” (Berger, 2008, p. 26). En este sentido, la generación que nació después del golpe de estado no tiene una memoria directa de lo sucedido, sino –en palabras de Marianne Hirsch– una posmemoria, construida a partir de su imaginación y de los testimonios de los supervivientes:

La posmemoria caracteriza la experiencia de aquellos que crecen dominados por las narraciones que precedieron a su nacimiento, cuyas propias historias tardías son evacuadas por las historias de la generación anterior moldeadas por acontecimientos traumáticos que no pueden ser entendidos ni recreados² (Hirsch, 1997, p. 22).

La crisis de 2001 en Argentina también supone un punto de inflexión en la trayectoria profesional y vital de algunos directores y despierta una actitud más crítica con el pasado reciente del país, así como la necesidad de producir obras con valor pedagógico que sirvan de herramienta para el cambio social (Fenoll, 2016; 2018b).

Los rubios (Albertina Carri, 2003)

El documental aglutina una serie de entrevistas que tienen como objetivo reconstruir el secuestro de los padres de la autora, así como el impacto que este hecho tuvo en su vida: “podría entenderse a la vez como un homenaje a los padres y como una búsqueda de su propia identidad en un juego de tensiones entre la memoria personal y la memoria de los otros” (Kaplan, 2007, p. 118). El proceso de búsqueda de testimonios lo realiza una actriz que representa a la propia Carri, conformando un documental performativo

² Las citas de los textos en inglés han sido traducidas al castellano por el autor.

(Page, 2009) que representa un ejemplo paradigmático de la subjetividad que caracteriza a la posmemoria (Sarlo, 2007).

El uso de la interpretación dentro de un contexto de no ficción dirige la atención a la imposibilidad de una representación auténticamente documental y funciona como un dispositivo de distanciamiento que dificulta la identificación (Bruzzi, 2006). En este sentido, la propia Carri reconoce esta guisa de distanciamiento brechtiano, cuando afirma que quería impedir que los diversos elementos dentro del documental transmitieran la sensación tranquilizadora de que se consigue conocer a los protagonistas, precisamente porque al estar desaparecidos son inaprehensibles y no hay reconstrucción posible (Moreno, 2003).

Carri utiliza segmentos animados intercalados con los testimonios y las vicisitudes del rodaje. Las secuencias animadas se realizan mediante la técnica de *stop motion* con figuras de Playmobil, que sirven a la autora como una herramienta para representar los sucesos del pasado que están vinculados con los recuerdos de su infancia, ligando interioridad y fantasía (Aguilar, 2010). De este modo, la animación de las figuras sirve para articular dos narraciones desde espacios subjetivos que ayudan a reconstruir, de manera alegórica, las carencias de una memoria fracturada.

Por un lado, se sitúan aspectos relacionados con la construcción de la identidad y la influencia en este proceso de la privación de sus padres. Esta problemática, tan compleja de plantear visualmente, se desarrolla mediante la animación de un muñeco que está atrapado en un proceso incesante de transformación identitaria, representado mediante el cambio de complementos de la figura, mientras escuchamos la voz en *off* de Carri hablando sobre los efectos que el secuestro y asesinato de sus padres han tenido en la construcción de una identidad propia.

Por otro lado, la animación posibilita la representación visual de hechos ocurridos en el pasado de los que no existen imágenes de archivo. El secuestro de sus padres, Ana María Caruso y Roberto Carri, se escenifica de manera alegórica con unas figuras de Playmobil que son abducidas en la carretera por una nave espacial. En este sentido, en la película se constata que en las generaciones siguientes a las que padecieron o protagonizaron los acontecimientos traumáticos de la dictadura “no existe una memoria directa, sino una reconstrucción a partir de la imaginación, de la creación individual” (Berger, 2008, p. 26). Como señala la propia autora en una entrevista:

Quería mostrar claramente mi mirada de niña y rescatar esa parte de ficción, pero llevada a la enésima potencia. Es decir, ficción pura. Como el recuerdo se transforma a veces en una cosa alucinada y otras como una invención total, la animación era el recurso perfecto para contar esa mirada de cuatro años y no caer de nuevo en el golpe bajo (Bianco, 2003).

Por tanto, la escena animada del secuestro no documenta el suceso en sí mismo sino los recuerdos de la directora cuando era niña, intentando dar sentido a lo sucedido (Andermann, 2011).

El Tiempo y la Sangre (Alejandra Almirón, 2004)

Se trata de un documental de acción en vivo articulado por la historia de la militante montonera, Sonia Severini. La autora busca reconstruir la represión de la junta militar en Morón, al oeste de Buenos Aires, con testimonios de otros militantes e hijos de desaparecidos. Además de las entrevistas, la película incluye imágenes del archivo personal de los protagonistas, dibujos y fotografías. Para Almirón, el documental permite conglomerar diferentes formatos audiovisuales: “Las artes documentales me sirven para contar historias en un ecosistema de caos y narración, experimentos, performances e incertidumbre” (Castro Gómez, 2015).

En la obra aparecen también fragmentos animados con los dibujos de María Giuffra y la música de Diego Hobert, ambos hijos de militantes asesinados. Destaca una escena con música diegética de guitarra, donde la visualización del sonido en forma de onda en un monitor da pie a una secuencia animada que simula el movimiento cíclico de las ondas; de repente, la guitarra comienza a desafinar y las imágenes se convierten en círculos y rostros que son encerrados dentro de un cuadrado y desaparecen. Seguidamente, surge otra animación mediante el paso acelerado de las páginas de un libro con manchas de tinta de color rojo, que recuerdan visualmente a gotas o charcos de sangre.

La animación cumple, por tanto, una función metafórica, que refleja el punto de vista de los descendientes de las víctimas. La propia autora reconoce que “es una película bastante barroca” con “muchas metáforas encriptadas” (Castro Gómez, 2015). Como señala Amado (2009, p. 200), los dibujos animados sirven para ilustrar la desaparición de su padre, los rostros de decenas de muertos evocados por el testimonio de su madre, así como la violencia y la sangre emergen en la intensidad de los rojos de sus pinturas.

Los dibujos y la animación permiten a los hijos de las víctimas expresar visualmente el impacto de la represión de la dictadura militar en sus vidas, especialmente en personas que tuvieron que afrontar la desaparición de los padres durante los primeros años de la infancia. Como señala María Giuffra:

La última dictadura militar no sólo mató a una generación de jóvenes valientes, sino que además nos dejó a los hijos huellas en nuestra sangre que en cada caso se comportan de manera particular y distinta. Algunos rearmamos nuestra historia e identidad por relatos de otros, por cartas, por fotos, por pequeños recuerdos e incluso por nuestra propia imaginación. Lo que he observado, es que ante la ausencia nosotros intentamos desesperadamente llenar ese vacío. Mi manera de llenarlo es pintar y contar nuestra historia (Giuffra, 2005).

Esta función terapéutica a que hace referencia Giuffra se hace patente en la escena donde, a partir de las fotografías de su infancia, surge una animación en la que juega con su padre, se abrazan y crece junto a él hasta que desaparece. De este modo, los dibujos animados llenan “ese vacío” y permiten rearmar la historia y la identidad de los hijos de las víctimas, a través de las fotos y de su propia imaginación.

La Matanza (María Giuffra, 2005)

La Matanza es un cortometraje documental realizado conforme a un expediente judicial del ejército argentino, encontrado en 1998 por el Equipo Argentino de Antropología Forense, en el archivo de la Cámara Federal. La animación reconstruye el destino del militante montonero, Rómulo Giuffra, asesinado por fuerzas conjuntas de seguridad del estado en febrero de 1977 en la partida de La Matanza (provincia argentina de Buenos Aires).

Las mismas hojas del expediente sirven de ilustración documental y su contenido es relatado mediante voz en off. La banda sonora sirve para subrayar algunos aspectos relevantes del expediente, como la ausencia de defensor, mediante variaciones en la velocidad de reproducción y ruidos. Las hojas, en blanco y negro, alternan su exposición en positivo y en negativo. Junto a los escritos entre distintos organismos oficiales, aparecen mapas para ubicar los hechos, cuadernillos de la revista *Resistencia* y dibujos de María Giuffra, autora del cortometraje e hija del asesinado.

Los dibujos representan, también en blanco y negro, los hechos descritos en el expediente, como la secuencia del asesinato y las armas incautadas. La autora incorpora el color de manera selectiva para destacar en rojo el título del cortometraje, *La Matanza*, así como el rojo de la sangre y las heridas de bala en el cuerpo de su padre abatido en el suelo. Desde la posmemoria, los hijos de los desaparecidos:

forman parte de una generación que en la cultura actual privilegia expresarse desde lenguajes artísticos –videos, música, pintura, diseño gráfico, animación, fotografía, teatro– y utiliza las imágenes como herramientas insustituibles para encauzar las ficciones o documentos testimoniales sobre su experiencia con el horror (Amado, 2005, p. 224).

En este sentido, como reconoce María Giuffra: “a estas alturas yo no voy a pintar margaritas de colores” (Aparecidos, 2010).

Padre (Santiago Grasso, 2008)

También se producen obras de animación de ficción, cuya banda sonora tiene su origen en el mundo histórico, procedente de discursos, declaraciones y sucesos compartidos en la memoria colectiva y que aportan credibilidad al relato (Nichols, 1997,

52). En el cortometraje, el discurso sonoro de las Abuelas de Plaza de Mayo aparece en un nuevo contexto visual que condiciona la lectura de las imágenes animadas al tiempo que legitima su conexión con la realidad. Dado que los sonidos provienen directamente del mundo histórico, existe una cierta relación indiciaria que se transmite a la historia. Para el autor, la utilización de la animación tiene ventajas expresivas y es un formato que ayuda a conectar emocionalmente con el espectador:

La capacidad de manipular la realidad, acentuando ciertos elementos y disminuyendo o eliminando otros, permite hacer énfasis en aquello que uno elige resaltar para darle un carácter expresivo y una dimensión comunicacional que en la ficción en vivo no es posible, o funciona de otra manera. La gente empatiza fácilmente con la animación por esa capacidad de conectar con algo ancestral, profundamente inconsciente³.

La obra animada en *stop motion* sitúa la acción en 1982, donde una mujer repite unas rutinas de cuidado de su padre, un militar, que nunca aparece en cuadro. Al final de la historia se revela que la mujer vive sola y la supuesta habitación del padre está vacía. De esta forma, Grasso destaca la influencia que tiene el militar en la vida de la mujer a pesar de no encontrarse físicamente en la casa:

Esto hace alusión a las consecuencias de la dictadura, que aún hoy seguimos viviendo a más de 40 años. La represión en el personaje de la mujer ya fue internalizada, forma parte de su vida, y por más que el padre no esté físicamente, su impronta represiva continúa funcionando en la mente del personaje⁴.

A través de la ventana, la protagonista observa impasible como caen del cielo palomas, que representan a las víctimas de la dictadura, y agonizan en el patio interior de la casa. Con esta metáfora, el autor pone el foco en “el punto de vista de los que colaboraron silenciosamente con el genocidio. Los que eligieron no ver, no saber”⁵. Este tipo de obras van dirigidas a lo que Basile (2017) denomina *los otros HIJOS*, hijos de los victimarios, que ignoraron la represión de la dictadura militar y la responsabilidad de sus padres en la detención, tortura y asesinato de conciudadanos. Aunque estos *niños víctima* han heredado una historia maldita en la cual no participaron y de la que no son responsables, tienen la opción de asumir una posición frente a lo actuado por sus padres, para dejar de ser víctimas y volverse adultos responsables de su elección ética y política.

La historia avanza al ritmo de un reloj que marca el ritmo de su vida y “determina el estancamiento de la protagonista en ese tiempo circular, la forma en que su vida se

³ Comunicación personal realizada con Santiago Grasso y Patricio Plaza el 20 de septiembre de 2016 por e-mail.

⁴ Comunicación personal realizada con Santiago Grasso y Patricio Plaza el 20 de septiembre de 2016 por e-mail.

⁵ Comunicación personal realizada con Santiago Grasso y Patricio Plaza el 20 de septiembre de 2016 por e-mail.

encuentra subordinada al funcionamiento de ese reloj que pauta cada una de sus acciones”⁶. Incluso cuando el reloj se detiene y se paraliza toda la acción, la misma mujer es quien le vuelve a dar cuerda para continuar dentro este círculo vicioso.

Junto a las referencias a las víctimas, también aparecen elementos que apuntan a quienes sustentaron a los victimarios. En el mismo reloj se ve la inscripción *Ad Maiorem Dei Gloriam*, divisa de la Compañía de Jesús, que sirve para denunciar la “fuerte religiosidad (católica) de los militares, que cometían sus crímenes en connivencia y apoyo expreso del episcopado de la Iglesia”⁷. En este sentido, como señalan los guionistas de *Padre*, la animación permite sintetizar ideas y crear metáforas que impactan directamente en el inconsciente y se emparentan con los arquetipos colectivos:

La capacidad de metáfora que permite la animación como medio, la convierten en un gran vehículo para transmitir conceptos complejos sin necesidad de recurrir a lo textual. La memoria también es sensorial y audiovisual, por lo tanto, en ese vínculo de la animación con el inconsciente humano, se pueden evocar y reconstruir imágenes colectivas, más o menos universales⁸.

***Infancia clandestina* (Benjamín Ávila, 2011)**

Infancia clandestina está basada en hechos reales y cuenta la historia de un niño de 12 años, Juan, hijo de militantes montoneros que regresan a Argentina del exilio en el contexto de la *Operación Contraofensiva* contra la dictadura militar. La infancia del protagonista en la clandestinidad está relacionada con la propia historia del director, Benjamín Ávila, hijo de la militante montonera, Sara Zermoglio, desaparecida en 1979.

Se trata de una película de acción en vivo en la que aparecen cuatro escenas animadas. La inclusión de la animación tiene que ver con la apuesta estética y formal del director, que descubrió, en la película *Kill Bill* de Quentin Tarantino (2003-2004), el poderoso impacto de la representación animada de la violencia⁹. A diferencia de otras obras relacionadas con la posmemoria, donde la animación cumple una función alegórica o metafórica, Ávila utiliza esta herramienta de forma realista y con fines narrativos¹⁰. El autor considera que la animación permite establecer una conexión con el inconsciente del espectador que favorece la empatía y la identificación con el protagonista infantil:

⁶ Comunicación personal realizada con Santiago Grasso y Patricio Plaza el 20 de septiembre de 2016 por e-mail.

⁷ Comunicación personal realizada con Santiago Grasso y Patricio Plaza el 20 de septiembre de 2016 por e-mail.

⁸ Comunicación personal realizada con Santiago Grasso y Patricio Plaza el 20 de septiembre de 2016 por e-mail.

⁹ Entrevista realizada a Benjamín Ávila el 25 de enero de 2018 por videoconferencia.

¹⁰ Entrevista realizada a Benjamín Ávila el 25 de enero de 2018 por videoconferencia.

esa realidad que el espectador va construyendo a partir de la animación es algo que tiene que ver con su lugar íntimo: esas imágenes representan cosas íntimas del espectador. Esto genera que el espectador empieza a poner cosas propias de la historia y, de algún modo, ayuda a su identificación con el personaje, que es el objetivo final de la película: entender y sentir como el personaje¹¹.

La primera animación aparece en la secuencia inicial de la película, cuando la familia es tiroteada por la noche en el portal de su casa, todavía en 1975. En el momento en que comienza el ataque, la acción en vivo da paso a la animación y, de este modo, la violencia de disparos de pistola, ráfagas de ametralladora, heridas e impactos de bala es proyectada desde la mirada del niño. Al final de la secuencia animada, el amarillo de la orina del niño confluye en la acera con el rojo de la sangre de la herida del padre. En este sentido, como reconoce Andy Riva, autor de las ilustraciones de la película, el director hace hincapié en la incontinencia de orina, para buscar la conexión con inconsciente del espectador: “siguiendo a Benjamín: lo del color amarillo como representativo del miedo –por eso de mearse de miedo: Juan haciéndose pis en la calle durante el tiroteo del comienzo– es algo personal de él” (Pesadillas animadas, 2012).

La segunda escena con dibujos animados sirve para recalcar que la historia se focaliza desde el punto de vista del niño. Diversos dibujos de Ernesto “Che” Guevara, realizados con trazos infantiles, sirven de ilustración para la secuencia en la que Juan decide utilizar el nombre de Ernesto para volver en la clandestinidad a Argentina. En la animación se utilizan elementos gráficos típicos de los dibujos de los niños, como tachones, borrados, repintados y trazos infantiles.

La tercera animación tiene un componente onírico, al representar un sueño sobre la muerte del tío Beto. Al igual que la secuencia inicial, la animación comienza cuando la acción se vuelve violenta y comienzan los disparos. Como señala el autor, aparte del ahorro en la producción de la película, la violencia física de esta época en el cine de acción en vivo ya fue mostrada, por lo que desde ese formato no se iba a aportar nada nuevo¹². Las ilustraciones del combate, con los disparos, la sangre y la explosión, son intercaladas sistemáticamente con la mirada horrorizada del niño, reiterando que se trata de una proyección de sus recuerdos.

La última secuencia animada sirve para poner en escena otra acción violenta, justo cuando es asaltada la casa donde se refugian y se produce una detonación. Entre las imágenes de la explosión y la detención del niño, aparecen dibujos que resumen la historia del protagonista de la película en diferentes momentos de su vida: fotos de bebé en brazos de sus padres, proclamas de Montoneros, su novia o la imagen de Ernesto Che Guevara muerto en Bolivia, que incide en el problema identitario del Juan –quien vive

¹¹ Entrevista realizada a Benjamín Ávila el 25 de enero de 2018 por videoconferencia.

¹² Entrevista realizada a Benjamín Ávila el 25 de enero de 2018 por videoconferencia.

su infancia clandestina bajo el nombre de Ernesto—. La alternancia de las imágenes animadas pone de manifiesto las consecuencias que tiene la detención, poniendo fin a la vida familiar, así como a sus sueños y amores. De este modo, al conjugar presente y pasado, la animación pone el foco en los efectos que la violencia de la represión policial tiene en el futuro del niño.

La Asombrosa Excursión de Zamba en la Casa Rosada (Fernando Salem, 2012)

La asombrosa excursión de Zamba es una serie de dibujos animados con trasfondo histórico, que se emite por el canal público argentino de televisión infantil, Paka Paka, dependiente del Ministerio de Educación de la Nación Argentina. El protagonista de la serie, Zamba, retrocede en cada episodio a un momento relevante de la historia argentina, para narrar en clave infantil y pedagógica acontecimientos como la Revolución de Mayo, la Guerra de Malvinas o la última dictadura militar. Zamba “está construido por elementos materiales y simbólicos que proponen una identificación identitaria argentina” (Murolo, 2013, p. 93).

El episodio analizado se centra en la etapa de la dictadura militar. Zamba viaja mediante una urna mágica a 1976 con su amiga Niña en búsqueda de un compañero suyo desaparecido, que ha sido secuestrado por los militares. Allí se encuentran con los miembros de la Junta Militar, que les explican la diferencia entre democracia y dictadura. Tras una persecución por la Casa Rosada, en la que los militares intentan por todos los medios asesinar a Zamba y Niña, los niños encuentran la forma de derrotar a la Junta Militar: hacer preguntas sin miedo. El mundo asolado y gris con que se representa a la dictadura es transformado en un mundo de color gracias a las preguntas de las Madres de Plaza de Mayo, que consiguen expulsar a los militares del poder.

Durante la secuencia en que huyen los miembros de la Junta Militar, suena una canción en la que se escuchan proclamas como “es hora de preguntar, es hora de reclamar, nos tienen que contestar” o “no podemos esperar”. El colofón de la canción lo ponen los niños que se suman cantando “¡queremos vivir en libertad!”.

Finalmente, Zamba encuentra al compañero desaparecido y juntos descubren las urnas que habían escondido los militares, quienes se transforman en murciélagos y desaparecen volando. Con la aparición de las urnas, el paisaje tenebroso en que estaba envuelta la Casa Rosada se transforma en un día soleado lleno de color, en el que brillan el sol y el arcoíris. La canción que acompaña esta secuencia insiste en la necesidad de preguntar y saber la verdad, y acaba con un “¡dictadura nunca más!” y “¡tenemos democracia y libertad!”.

Al volver al presente, los niños recuerdan que el 24 de marzo es el día nacional de la memoria por la verdad y la justicia, donde se recuerda a las personas que sufrieron

persecuciones, encarcelamientos, torturas, desaparición o muerte durante el gobierno militar.

En el episodio, se contraponen visualmente dos mundos antagonistas: la dictadura y la democracia. Mientras gobiernan los militares es de noche y todo tiene una apariencia gris, lúgubre y siniestra. Los propios militares aparecen caracterizados como monstruos, vampiros y demonios, con los ojos inyectados de sangre y grandes bolsas negras por ojeras. En cambio, los demócratas aparecen cantando, caracterizados de forma amigable. Asimismo, por donde pasan los demócratas sale el sol y el arcoíris, vuelve a crecer la hierba y todo recupera el color.

La mirada perdida (Damian Dionisio, 2012)

Este cortometraje reivindica la problemática de la apropiación de menores desde la ficción. La historia representa el *modus operandi* de las detenciones y asesinatos realizados por la última dictadura militar.

La historia arranca con una escena de acción en vivo en la que se ve a una familia que vive en la clandestinidad, formada por un padre, una madre y su hija. Mientras la niña pinta un dibujo en el domicilio familiar, situado en la ciudad de Buenos Aires, una llamada telefónica sin respuesta advierte del peligro a los padres. Tras la llegada de los secuestradores en un Falcon verde –modelo de coche de la marca Ford utilizado habitualmente en las detenciones de los grupos de tareas (Conadep, 1984)–, la madre pinta un paisaje en las gafas de la niña, para evitar que pueda ver la detención inminente.

Después de disparar al padre y llevarse a la madre secuestrada, el capitán que coordina la operación entra en el cuarto donde está la niña. A partir de este momento, animación y acción viva se entremezclan, aportando una interpretación subjetiva de lo que está sucediendo. En primer lugar, se abre la puerta y aparecen trazos en las paredes que representan los rostros de dos militares, mientras se escucha “Rafael Videla, teniente general, comandante general del ejército”. En el contraplano, los trazos se transforman en dos zarpas que acechan por ambos lados a la niña. Cuando la cámara se aproxima a esta, la animación acapara todo el cuadro en una escena en que se representa a la niña como caperucita roja y al agresor, amenazante, como el lobo feroz.

No obstante, el sol sobre fondo verde y azul, pintado sobre las lentes de las gafas de la niña, hace de escudo protector y la niña parece permanecer ajena a la escena. Finalmente, la imagen vuelve de nuevo a la acción viva y muestra un primer plano de la mirada perdida de la niña, en el que aparece sobrescrito un texto de denuncia del plan sistemático de apropiación de niños, indicando que todavía en 2011 había más de cuatrocientos chicos apropiados que siguen viviendo con su identidad robada.

***La parte por el todo* (Gato Martínez Cantó, Santiago Nacif Cabrera y Roberto Persano, 2015)**

En el ámbito del cine documental, también se encuentran referencias al plan sistemático de apropiación de menores de la dictadura militar, mediante el cual se sustrajo, retuvo y ocultó a los hijos de las mujeres desaparecidas en centros clandestinos de detención.

La película incorpora animaciones en directo elaboradas por MaXi BearZi, para ilustrar los testimonios de tres nietos restituidos. Los dibujos se realizan *in situ* y se proyectan simultáneamente en una pantalla instalada detrás de los entrevistados. Como señala Santiago Nacif: “Desde el trabajo de animación de MaXi pudimos *alejarnos* un poco del relato más documental y clásico de los testimonios de Belén, Guillermo y Carlos sobre su historia de vida y generar así un clima cálido que acompañe la historia” (Arahuete, 2015).

Además de esta técnica de ilustración en vivo, se proyectaron animaciones en las paredes de los centros clandestinos de detención que funcionaron como maternidades. Como señala Roberto Persano, el objetivo de proyectar las imágenes en los centros fue matizar el horror e ilustrar con imágenes testimonios muy fuertes.

La animación permite trabajar con mayor libertad para poder relatar todo el horror de lo que significó estas historias y esa vida en los centros de detención sin necesidad de caer en golpes bajos ni de ficcionalizar, que supone un aumento del presupuesto y la incorporación de trabajo actoral e interpretación en el documental¹³.

Asimismo, las imágenes proyectadas aportan a estos lugares una nueva capa de significación y los configuran como espacio de memoria, al establecer un vínculo visual que los ancla con los sucesos que se produjeron allí en el pasado. Se trata, por tanto, de testimonios performativos que reconstruyen los actos criminales en los espacios donde se cometieron, pero desde el presente, con “la aspiración a inscribir la huella del pasado en los lugares y los cuerpos de hoy” (Sánchez-Biosca, 2016, p. 13). Como señala uno de los autores¹⁴, esta aspiración se hace patente en la proyección de animaciones que ilustran los testimonios de los supervivientes en las paredes de los centros de detención para resignificar estos espacios. Las recreaciones dan vida en el presente a las experiencias vividas por otros en el pasado: “Toman el tiempo pasado y lo hacen presente” (Nichols, 2008, p. 88).

***Las muñecas de la Tía Tita* (MaXi BearZi, 2017)**

Las muñecas de la Tía Tita está dirigida por MaXi BearZi, el ilustrador que trabaja en los dibujos y animaciones del documental *La parte por el todo*. Para el autor, la animación

¹³ Entrevista realizada a Roberto Persano el 2 de enero de 2017 por videoconferencia.

¹⁴ Entrevista realizada a Roberto Persano el 2 de enero de 2017 por videoconferencia.

es un formato versátil que permite contar “cosas que no existen materialmente o que existen en el recuerdo. Por lo tanto, creo que se va a recurrir cada vez más a ella. Tanto de apoyo para la reconstrucción de un documental como en el relato de una ficción”¹⁵.

Se trata de un cortometraje de ficción de acción en vivo en el que se muestra la visita de una chica a casa de su tía después de volver del exilio. La joven saca una muñeca que lleva en su bolso, con la que se pone en marcha una escena animada que rememora el pasado y que está realizada con una mezcla de técnicas que conjugan *stop motion* y animación 2D. Mediante la animación se representan unas muñecas que trabajan en una cadena de producción y reclaman a su jefe una mejora del salario. La aparición de un Falcon verde, del que sale un hombre armado, contextualiza la acción en el periodo de la dictadura militar y evoca la represión que sufrieron los movimientos sociales y las personas que lucharon por las mejoras de los derechos de los trabajadores.

Durante la huida del grupo de tareas, la chica (una niña entonces) pierde tres de sus muñecas, que quedan bajo la custodia de su tía¹⁶. Tras este *flashback*, el cortometraje vuelve a la acción en vivo en el presente, a través de una secuencia donde Tía Tita devuelve las muñecas a su sobrina, en un reencuentro que queda remarcado y enmarcado por el abrazo de las dos mujeres.

5. CONCLUSIONES

El cine aporta referencias icónicas a la construcción colectiva de la memoria. Como señala Halbwachs (1995, pp. 218-219) la memoria colectiva “presenta al grupo un cuadro de sí mismo que, sin duda, se extiende en el tiempo, porque se trata de su pasado, pero de modo que se reconozca siempre en esas imágenes sucesivas”. Sin embargo, la ausencia de imágenes de las víctimas y el modo secreto en que se produjeron las desapariciones en Argentina complican la representación de este cuadro. Las películas que abordan la represión de la dictadura ofrecen a la sociedad la posibilidad de acceder a las imágenes de estos crímenes ocultos. De este modo, el desaparecido deja de ser una *incógnita* –como pretendía el régimen militar– y adquiere una entidad y un tratamiento diferente: víctima del Terrorismo de Estado. Las imágenes cinematográficas de los secuestros, las torturas y los asesinatos cometidos por la dictadura militar suplen la carencia de estos elementos icónicos en la memoria colectiva de los argentinos.

En este sentido, la animación se ofrece como una herramienta con la que mostrar de manera alegórica las imágenes de la ausencia y otorga al desaparecido un espacio donde reaparecer, en un plano que está más relacionado con la memoria que con el mundo real. Desde la aparición de *Los rubios* en 2003, son diversos los formatos y géneros en los

¹⁵ Comunicación personal realizada con Maxi Bearzi el 18 de octubre de 2017 por e-mail.

¹⁶ Esta secuencia tiene su origen en un videoclip que se grabó para formar parte de la obra de teatro *Vidita Cruel* (Miriam De Luca, 2013).

que se utiliza la animación para abordar el tema de la memoria de la dictadura en Argentina. Se trata de una película que marca el inicio de un nuevo paradigma en el campo documental y en la representación de la memoria traumática. Es la primera obra que apuesta por la utilización de la animación como una herramienta de representación legítima en el género documental, acabando con la dictadura de la imagen indicial como único documento válido autorizado para documentar la realidad y abonando el terreno para su uso en posteriores producciones audiovisuales en el ámbito de la memoria.

Los resultados del estudio revelan el potencial de la animación como instrumento terapéutico para evocar el trauma del pasado y superar los fracasos de la memoria individual. Es un formato con el que los familiares de las víctimas pueden representar metafóricamente al desaparecido y afrontar el impacto de la privación de sus padres durante sus primeros años de vida. Los autores de *Los rubios*, *El Tiempo y la Sangre*, *La matanza* o *Infancia clandestina* acometen la puesta en escena de la desaparición con objetos de representación vinculados a la infancia, como muñecos o dibujos animados.

Estas obras suponen un umbral generacional en cuanto a las representaciones de la dictadura, en la que los hijos de los desaparecidos adquieren un papel protagonista. El cambio de perspectiva narrativa implica una evolución en la que la memoria de las víctimas deja paso a la posmemoria de los hijos y nietos de las víctimas, con toda la carga emotiva y subjetiva que ello supone. Esta evolución en la narrativa va acompañada también de una evolución en lo formal, donde la animación juega un papel primordial.

El nuevo paradigma formal y narrativo en las estrategias de representación coincide con la llegada al poder del Kirchnerismo, que fomenta y favorece la discusión pública sobre la memoria traumática de la dictadura. En este contexto, en el que se comienza a juzgar a los responsables de los crímenes de la dictadura, aparecen obras animadas, como *Padre*, en las que está presente un dedo inquisidor que señala directamente hacia la complicidad pasiva de aquella parte de la sociedad que miró a otro lado mientras la Junta Militar secuestraba, torturaba y asesinaba.

Con la consolidación de las instituciones democráticas, la televisión pública argentina utiliza también los dibujos animados de *Zamba* como un instrumento pedagógico con el que abordar el tema de la dictadura en el ámbito infantil. La vinculación de este formato a la infancia permite el establecimiento de puentes que acerquen la memoria de las víctimas del periodo dictatorial a las nuevas generaciones, con el fin de consolidar el respeto de los derechos humanos y los valores democráticos en la sociedad, especialmente en aquellos que han nacido sin conocer la represión y la falta de libertades.

Aparte de esta función alegórica, terapéutica y pedagógica, los autores de las obras analizadas destacan que la animación es una herramienta narrativa que les permite

establecer una vinculación emocional con el espectador, conectando directamente con su inconsciente. *Padre, Infancia clandestina, La mirada perdida* o *Las muñecas de la Tía Tita* son ejemplos de cómo la representación animada favorece la identificación y la empatía con las víctimas. Asimismo, las escenas animadas permiten evocar visualmente elementos que provienen directamente de la mente de los protagonistas, como sueños y recuerdos, ofreciendo a los autores una mayor libertad creativa y de adaptación. De este modo, se superan ciertos problemas propios de la puesta en escena del cine de acción en vivo sobre memoria, como el presupuesto de la producción y la sustitución de víctimas por actores.

El camino iniciado por *Los Rubios* en Argentina encuentra ramificaciones en otros países del Cono Sur, como Chile, donde el formato animado se ha ido incorporando paulatinamente desde 2008 como una herramienta de representación más con la que abordar el pasado traumático relacionado con la represión de la dictadura de Pinochet (Fenoll, 2018a). También encontramos esta tendencia a hibridar documental, animación y memoria en otros continentes, como el documental israelí *Waltz with Bashir* (*Vals con Bashir*, Ari Folman, 2008), sobre la masacre de Sabra y Chatila, el camboyano *L'image manquante* (*La imagen perdida*, Rithy Panh, 2013) sobre el genocidio de los Jemeres Rojos, o el español *Els internats de la por* (*Los internados del miedo*, Montse Armengou y Ricard Belis, 2015), sobre los abusos padecidos por niños y niñas en internados durante la dictadura de Francisco Franco. La proliferación de esta práctica constata la consolidación y legitimación de la animación como instrumento de representación válido en este ámbito y augura una mayor presencia en futuras producciones tanto en Argentina como en otros países que afronten el reto de documentar visualmente temas relacionados con la memoria traumática.

AGRADECIMIENTOS

El autor agradece a la Dr. Philippa Page y a los revisores anónimos de la revista por sus comentarios y sugerencias, los cuales han ayudado a mejorar la redacción de la versión final de este estudio.

6. REFERENCIAS

- Agencia Télam (17 de mayo de 2013). Videla en 1979: No está muerto ni vivo... está desaparecido. *La Voz*. Recuperado de <http://www.lavoz.com.ar/noticias/politica/videla-1979-no-esta-muerto-ni-vivo-esta-desaparecido>
- Aguilar, G. (2010). *Otros mundos, un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor.

- Amado, A. M. (2005). Las nuevas generaciones y el documental como herramienta de historia. En A. Andújar (Comp.), *Historia, género y política en los 70* (pp. 221-240). Buenos Aires: Feminaria.
- Amado, A. M. (2009). *La imagen justa: cine argentino y política, (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue.
- Andermann, J. (2011). *New Argentine Cinema*. Londres: I.B. Tauris.
- Aparecidos (10 de diciembre de 2010). *La Nación*. Recuperado de <http://www.lanacion.com.ar/1331868-aparecidos>
- Aprea, G. (2008). *Cine y políticas en Argentina*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Arahuete, P. (2 de octubre de 2015). Entrevista a Gato M. Cantó, Roberto Persano y Santiago Nacif: Somos parte de esa generación que padeció los resabios de la dictadura. *Cinefreaks*. Recuperado de <http://cinefreaks.net/2015/10/02/entrevista-a-gato-m-canto-roberto-persano-y-santiago-nacif-somos-parte-de-esa-generacion-que-padecio-los-resabios-de-la-dictadura/>
- Ávila, B. (19 de diciembre de 2012). Infancia clandestina: Benjamín Ávila. *Casa de América*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=XaPp4mK9Z2c>
- Basile, T. (2017). Infancias violentas. Los relatos de los otros HIJOS. *Seminario Internacional Transferencia de memoria/posmemoria*. Valencia, 16 y 17 de octubre.
- Berger, V. (2008). La búsqueda del pasado desde la ausencia: Argentina y la reconstrucción de la memoria de los desaparecidos en el cine de los hijos. *Quaderns de Cine: Cine i memòria històrica*, (3), 23-36.
doi: <http://dx.doi.org/10.14198/QdCINE.2008.3.03>
- Bianco, A. (25 de octubre de 2003). Lo importante era contar la memoria subjetiva. *Página/12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-27249-2003-10-25.html>
- Bruzzi, S. (2006). *El documental performativo. Postverité*. Murcia: Centro Párraga.
- Castro Gómez, N. (20 de agosto de 2015). La pulsión del montaje: entrevista con Alejandra Almirón. *Revista Visaje*. Recuperado de <http://revistavisaje.com/?p=4354>
- Conadep (1984). Nunca más. *Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*. Recuperado de

<http://www.desaparecidos.org/nuncamas/web/investig/articulo/nuncamas/nmas0001.htm>

Fenoll, V. (2016). Crisis y renovación en el cine de animación argentino. El caso de El empleo. 452°F. *Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, (15), 112-129. Recuperado de <http://www.452f.com/vicente-fenoll>

Fenoll, V. (2018a). Animation, documentary and memory. The animated representation of the Chilean dictatorship. *Cuadernos.Info*, (43), 45-56. doi: <http://dx.doi.org/10.7764/cdi.43.1381>

Fenoll, V. (2018b). Imaginarios de la crisis de 2001 en el cine argentino. Análisis de la película *Mercano el marciano*. *Revista Austral de Ciencias Sociales*, (35), 99-110. Recuperado de <http://revistas.uach.cl/index.php/racs/article/view/4197>

Giuffra, M. (2005). Los niños del proceso. *María Giuffra*. Recuperado de <http://mariagiuffra.com.ar/pintura-ninos-proceso.html>

Halbwachs, M. (1995). Memoria colectiva y memoria histórica. *Reis*, (69), 209-219. doi: <http://dx.doi.org/10.2307/40183784>

Hirsch, M. (1997). *Family frames: Photography, narrative, and postmemory*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Jelin, E. y Langland, V. (2003). *Las marcas territoriales como nexos entre pasado y presente. En Monumentos, memoriales y marcas territoriales*. Madrid: Siglo XXI.

Kaplan, B. (2007). *Género y violencia en la narrativa del Cono Sur, 1954-2003*. Woodbridge, UK: Tamesis Books.

Lüthke, K. (1983). Das gewaltsam verursachte oder unfreiwillige „Verschwinden“ und der internationale Menschenrechtsschutz. *Zeitschrift Für Rechtspolitik*, 16(4), 89-93.

Moreno, M. (19 de octubre de 2003). Esa rubia debilidad. *Página/12: Suplemento RADAR*. Recuperado de <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1001-2003-10-22.html>

Murolo, N. L. (2013). La asombrosa excursión de Zamba. Un viaje animado por la historia en la televisión pública argentina. *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, (122), 89-95. Recuperado de <https://revistachasqui.org/index.php/chasqui/article/view/75/87>

- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- Nichols, B. (2008). Documentary reenactment and the fantasmatic subject. *Critical Inquiry*, 35(1), 72-89. doi: <http://dx.doi.org/10.1086/595629>
- Page, J. (2009). *Crisis and capitalism in contemporary Argentine cinema*. London: Duke University Press.
- Pesadillas animadas (16 de septiembre de 2012). *Página/12: Suplemento RADAR*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/subnotas/8231-1803-2012-09-16.html>
- Quílez Esteve, L. (2013). De aquí a allá, de ayer a hoy: posmemoria y cine documental en la España y Argentina contemporáneas. *Olivar*, 14(20), 1-29. doi: http://dx.doi.org/10.5209/rev_hics.2013.v18.43974
- Sánchez-Biosca, V. (2016). Modos de mirar, actos de matar. Miradas desde el nuevo siglo. En: Cueto, R. (Ed.). *The Act of Killing* (pp. 11-24). San Sebastián, España: Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastián.
- Sarlo, B. (2007). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.

AUTOR

Vicente Fenoll

Licenciado en Comunicación Audiovisual (2007) y doctor en Comunicación (2015) por la Universitat de València. Actualmente es profesor en los grados de Ingeniería Multimedia y Comunicación Audiovisual de la Universitat de València e imparte clases online para la Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand (Francia). Es miembro de los grupos de investigación Mediaflows (CSO2016-77331-C2-1-R) y Cultural Narratives of Crisis & Renewal (RISE-2014-645666). En el ámbito de la investigación se centra en el análisis de la comunicación digital y la convergencia de cine, animación y memoria. Ha realizado estancias de investigación en universidades de Alemania (Erfurt, Ilmenau, Münster y Mainz), Argentina (Córdoba) y Chile (Valdivia).

vicente.fenoll@uv.es

Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0002-5851-4237>

ResearchGate: https://www.researchgate.net/profile/Vicente_Fenoll

Academia.edu: <http://uv.academia.edu/VicenteFenoll>