

Estéticas del recuerdo o anestésias del olvido: espacios, memoria y representación en Argentina a través del cine de Jonathan Perel

Guillermina Walas

Los monumentos están vivos mientras se
discute sobre ellos

Horst Hoheisel

A Ana Amado, in memoriam

Con el devenir del nuevo milenio, tras la crisis del año 2001 y el aparente afianzamiento de la democracia, se consolidó en Argentina el debate sobre la necesidad de “gestionar”—hacerse cargo—colectivamente de la memoria traumática de la última dictadura militar (1976–1983) y sobre las modalidades para hacerlo. La punta del *iceberg* comprendía la idea de los sitios memoriales en la pregunta sobre qué hacer con los espacios directamente relacionados con ese capítulo ominoso de la historia nacional: los centros de detención y tortura, por una parte, y por otra, lugares abiertos como el Río de la Plata, que sirvieron a la maquinaria de desaparición, sobre los que recaen por igual una serie de inquietudes a la hora de implementar políticas de memoria y reparación histórica.

De tal manera, es evidente que en el debate existe de manera intrínseca una puja que nos remite a la famosa y tan citada frase de Adorno sobre la imposibilidad de la poesía después del horror de los campos de concentración nazis: la tensión entre estética y ética que, en el caso particular de Argentina, se conecta con posiciones enfrentadas no solo sobre la función del arte, sino

además con las complejas nociones de justicia, perdón, reparación, reconciliación y la antinomia ‘memoria-olvido’ que subyace en ellas. Las resoluciones a dicha tensión podrían visualizarse bajo una metáfora médica con al menos tres opciones: hacer de los sitios heridas sangrantes, sin reparo en lo estético ni en lo ético porque así siguen provocando escisión en el tejido social; que sean cicatrices respetadas, sensibles, que dan particularidad a la fisonomía nacional, revistiendo cierta apelación estética y proveyendo éticamente justicia, memoria y un sentido de reparación; o en tercer lugar, que se postule “salvar” la herida con operaciones anestésicas, por lo cual aunque la marca permanezca, habrá sobre todo la premisa artística, quedando la recuperación histórica tan en segundo plano que incluso se reviertan los fundamentos éticos originarios. Una cuarta opción, más radical, surge afuera de los límites de esa tensión puesto que la elimina definitivamente: la anestesia total del olvido, el desierto, la imagen amnésica que desafía cualquier posible postura ética.

En este trabajo propongo explorar a través de la obra particular de un cineasta argentino el mencionado debate y las implícitas tensiones, que aparecen en la mira de su cámara sin más interferencia que lo que transcurre en los sitios en cuestión y el gestionar, tanto programado como espontáneo, de la memoria colectiva. Desde su primer largometraje, *El predio* (2010), hasta su producción más reciente, *Toponimia* (2015), Jonathan Perel construye una cinematografía en la intersección de tres aspectos claves. Primero, las políticas públicas sobre la memoria en los últimos diez años, sobre todo en lo que refiere a la preservación arquitectónica y al concepto de “monumento.” Luego, Perel sigue los planteos de Horst Hoheisel sobre si es posible hacer justicia a la memoria desde el arte. En tercer lugar, la imagen en lento movimiento que ofrece esta obra permite reflexionar sobre lo que resulta del trabajo estético-político en los sitios de memoria, donde se dan las interacciones entre naturaleza y Hombre con el “espacio-monumento,” entre otras cosas. En esa convergencia, surgen los vestigios, o cicatrices, con cierta demorada y ambigua latencia entre representar persistiendo o abstraer pereciendo en la memoria colectiva.

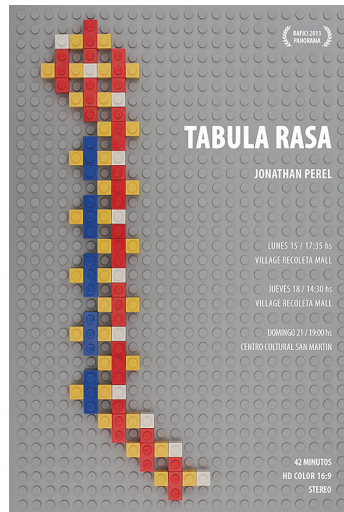
Prácticas de memoria: estética, representación y cine

Se pregunta Ana Amado en un ensayo de 1996—a la vanguardia de lo que será un debate candente diez años más tarde—si “toda creación estética es una ‘buena’ protección contra el olvido” (“Figuras de la memoria” 27). Queda precisamente en la mira de la cuestión la representación visual por su cualidad estético-referencial, y con más especificidad, el relato filmico que en una primera etapa post-dictadura se perfilaba equiparando “buena”—y “justa”—me-

moria a la reconstrucción realista, mimética, y sin mayores aspectos analíticos o figurativos sobre las repercusiones del pasado en el presente. Sin embargo, Amado se detiene entonces en una serie de filmes que, desde la generación de los sobrevivientes, comienza a abrir una importante discusión sobre lo que implica el intento de representar la herida de la memoria en el presente y sus resonancias desde lo subjetivo a lo social. Este planteo, en las respuestas que esboza Amado en 1996 anticipa no solo su trabajo posterior en *La imagen justa* (2009), sino lo que señalaría recientemente—veinte años más tarde—el filósofo Georges Didi-Huberman sobre la función compleja de las imágenes respecto de la historia, que trasciende la mera representación estético-nemotécnica. Para Amado tanto como para Didi-Huberman, una buena estética de la representación reside en el montaje de las imágenes que establecen una mirada política y polémica actualizadora del pasado, por una parte, y por otra, plantan en el espectador una serie de interrogantes críticos sobre lo que se ve tanto como sobre lo que se infiere y lo que ostensiblemente se oculta (Amado, “Figuras”; Amado, *La imagen justa*; Engler).

En el caso del cine argentino, muchos de los abordajes cinematográficos que surgen en el giro del milenio y que se ofrecen desde la perspectiva y vivencia de la generación identificable como de los hijos de militantes, detenidos y desaparecidos durante la última dictadura (1976–1983), apuntan a ese desafío a la vez deconstructivo y constructivo, para actualizar la memoria y repensar críticamente el pasado con su incidencia presente. Así, este “nuevo cine” (Amado, *La imagen justa* 17; Andermann) muestra, por un lado, la trascendencia representacional de las imágenes, y por otro, la imposibilidad de llegar “justamente”—en su doble sentido de precisión y de hacer justicia—a un todo profundo de esa representación. Tal perspectiva no se restringe al documental, sino que ha generado variados acercamientos para captar lecturas de la historia, percepciones y relatos de quienes eran niños o nacieron en dicha época, tanto desde lo ficcional (*Kamchatka*, *Cordero de Dios*, *Infancia clandestina*, *En ausencia*, *El premio*, por ejemplo) como en un registro documental (*Los rubios*, *M*, *Victoria*, *Papá Iván*, *(H)Historias cotidianas*, *El tiempo y la sangre*, *Nietos*, *Buscando a Víctor*, o series televisivas como *Acá estamos*, entre varios otros). Este cine, con un alto contenido autobiográfico respecto de sus directores, ha sido caracterizado como “post” en varios sentidos (post-dictadura y transición, post-memoria, post-historia, post-modernos, y hasta podría arriesgarse, “post-testimoniales”), sobre todo por la visión que ofrecen de la memoria fragmentada, prácticamente inenarrable. *Los rubios* (2003) de Albertina Carri y *M* (2007) de Nicolás Prividera se destacan entre ellos por su visión cuestionadora de las versiones existentes, la mayoría de las veces basadas en discursos donde aparece “todo armadito,” como diría Carri en *Los rubios*, u otros testimonios que se ofrecen y prevalecen como más autorizados (Andermann 115–21). Sin embargo, si en-

tendemos como Didi-Huberman que “un buen uso de la imagen es un buen montaje” (Engler) y que ese montaje—a su vez, “desmontaje” de la narrativa tradicional o de los modelos de representación mimética—es el que permite establecer una relación crítica al salir de los estereotipos o clichés de la mirada, entonces son estas nuevas imágenes en movimiento las que más efectivamente logran dar vida al pasado, la memoria y sus lugares.



Afiches para *Tabula rasa* (2013) © Jonathan Perel



Afiche para *Toponimia* (2015) © Jonathan Perel

Dentro de este contexto, Jonathan Perel, realizador de la misma generación que Carri y Prividera, pero sin lazos filiales con detenidos-desaparecidos por la dictadura, ha desarrollado casi toda su obra hasta la fecha (con excepción tal vez de dos primeros cortometrajes) sobre los sitios de memoria. Dicho tema no es abordado desde el discurso de sobrevivientes, sino de manera oblicua, desde el enfoque en primer plano de los lugares donde operó el terrorismo de Estado, lo que implica una mirada hacia la historia inherente a esos espacios. Las paradojas de la memoria respecto de localidades históricamente traumáticas, discutidas a nivel de la crítica cultural por Andreas Huyssen (especialmente en *Present Past*), o en los volúmenes de la serie crítica “Memorias de la represión” editada por Elizabeth Jelin desde 2002, entre otros, se hacen evidentes a los ojos del espectador en los documentales de Perel que elige no remontarse miméticamente al pasado en la representación; no reconstruir, sino mostrarlo tal y cómo éste se erige en el presente que capta la cámara. La interrogación en torno de las políticas de la memoria que en ese hoy captado con mirada fija se viste de sonidos cotidianos convoca a pensar en lo que falta y parece imposible de subsanar. Ante todo, resuena en esta obra documental la apelación de Pilar Calveiro sobre la necesidad de recuperar no simplemente la memoria, sino su incomodidad, su carácter interpelador hacia el presente (*Desapariciones 22; Política y/o violencia* 14–15).

Incomodidad puede producir un edificio, o hasta un pueblo todo, que se planta en ruinas en el medio de una sociedad que a lo largo de su historia ha elegido, literal y simbólicamente, derrumbar, tirar abajo aquello que pudiera servir de vestigio recordatorio de los fallos—en su doble sentido de juicio y de error—de la historia, y construir luego algo que semeje forzosamente una versión deseada de la misma. En efecto, una de las cosas que más sorprende al visitante de Argentina y específicamente a aquel que llega a su capital y alrededores, es la falta de marcas, huellas, trazos arquitectónicos que narren la historia de la formación de la nación, sobre todo en sus zonas más incómodas. En lo más cercano a considerar como un “casco histórico” que tiene Buenos Aires (Capital Federal), en la Plaza de Mayo, solamente se erige aún en resistencia el diminuto cabildo como testigo de que hubo alguna vez colonia y un desgarró. Los contados casos en que se ha decidido mantener en pie y restaurar darían para una extensísima crónica de las polémicas y debates desplegados. De ellos, el predio de la ex Escuela Superior de Mecánica de la Armada (ESMA) es, además de cercano, uno de los más paradigmáticos. En ese espacio de incomodidad, de indecisión y suspenso polémico sobre qué se haría de él y la memoria implícitamente contenida en sus diecisiete hectáreas, es donde se planta justamente el primer largometraje de Perel, *El predio* (2010).

El aquí y ahora de la memoria: el lugar dolido

En *Palabras* (2008), un cortometraje sobre las implicancias de dar testimonio como sobreviviente de los campos de concentración y detención ilegal en Córdoba ante el juicio al genocida Luciano B. Menéndez, desde estrategias opuestas a las del realizador que nos ocupa, la cineasta Ana María Mohaded hace explícitos en su monólogo algunos de los interrogantes que en silencio Jonathan Perel plantea en su ópera prima, *El predio*. Uno de ellos, central en ambos documentales, trata de la construcción del presente sobre un pasado que, por una parte, parece pesar excesivamente y entonces se intenta omitirlo—anestesiarlo—por ser un cimientado demasiado oneroso sobre el cual montar el edificio del hoy; pero por otra, nos dicen que no hay alternativa más que enfrentarlo, cuestionándolo, puesto que éste se hace presente quiérase o no y permanece, incluso en el olvido. “¿En cuánto tiempo el presente se vuelve pasado? ¿De qué dimensión es el pasado que permanece en el presente?” se pregunta Mohaded.

El predio sondea esas dimensiones respecto de un espacio físico: el caso de la ex ESMA, ahora Espacio para la Memoria y para la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos, cuyas diecisiete hectáreas fueron en 1924 cedidas por el gobierno de la ciudad de Buenos Aires a la Armada Argentina para ser una escuela de formación de oficiales y suboficiales que servirían a la patria, pero que en el periodo dictatorial de 1976 a 1983, funcionó como uno de los principales centros de detención clandestina, tortura, robo de bebés y desaparición del país. Eduardo L. Duhalde (Secretario de Derechos Humanos de la Nación desde 2003 hasta su fallecimiento en 2012), declaraba en 2011 que “la ESMA es la pieza central de la red de espacios para la memoria que se está construyendo en todo el país” y que dentro de las tácticas de “ocultar mostrando” que se usaron durante la dictadura, éste constituye un lugar emblemático (Prensa ANM).

El primer largometraje de Perel se encuadra así en un presente específico: la polémica suscitada en torno a la expropiación y al proyecto de un “Museo de la Memoria” anunciado en 2003 que a partir de ese momento histórico derivara en un encendido debate sobre políticas de Estado y narrativas testimoniales.¹ Paralelo a las discusiones intelectuales y de opinión pública, la expropiación se realizó a paso lento, pero firme. En el acto del 24 de marzo de 2004 llevado a cabo precisamente en la ESMA, el presidente Néstor Kirchner oficializa el traspaso al Estado, que a su vez designa al Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y a la Secretaría de Derechos Humanos de la Nación para distribuir funciones a diferentes organismos afines. Tras tres años de negociaciones sobre cómo se iba a llevar a cabo el traspaso y dónde continuaría su función formativa la Armada, el 30 de septiembre de 2007, otro acto

abre las puertas al público del “Espacio para la Memoria y para la Defensa y Promoción de los Derechos Humanos” en el ex centro de detención.

Cuando se filma *El predio* (entre marzo y noviembre de 2009), a pesar de la actividad que se iba gestando según registra el documental, la discusión continuaba muy vigente. Ante la abundancia de discursos, Perel narra desde el silencio y la aparente no-intervención: “Las palabras fueron quedando afuera para que sólo las imágenes hablaran,” declara (Perel, “Estupor y temblor”). No hay entrevistas ni guion montado para la cámara. Sin embargo, el filme tiene, colateralmente, presencia humana tanto como de palabras: carteles, señales (del pasado y del presente), placas explicativas (o la sombra de placas faltantes), personas anónimas en la distancia o que aparecen sin interactuar directamente con la cámara, voces, textos que se van agenciando del lugar así como el registro de diferentes eventos socio-culturales (con especial protagonismo de las proyecciones cinematográficas), discursos fragmentarios que se escuchan con sus emisores fuera de cámara, o al revés, rostros enfocados en silencio que conectamos por inferencia con lo escuchado en otra toma.

Lo que prevalece bajo la estructura de la visita que ofrece la narrativa visual es la dimensión no-verbalizable y contradictoria del pasado-presente a través del detenimiento en la imagen y la escasez de palabras emitidas como discurso elaborado adrede. La cámara entra en un rodado lento, posiblemente por el acceso vehicular (Avenida Comodoro Rivadavia) y se interna por callecitas semidesiertas que bien podrían representar un pueblo perdido del interior.² En la distancia, casi indiscernibles, vemos algún transeúnte y lo que se adivina como un autobús escolar, predominando la imagen del abandono; a la vez, por la atmósfera soleada y el sonido de los pájaros (que precede a la imagen), el lugar surge como un paraje de descanso, ajeno al Hombre, al trajín urbano y, latente, la conexión con la quietud del cementerio. Es evidente que para el director, “[e]l silencio y el vacío de las ruinas tienen un poder de construcción de memoria.” (Perel, “Estupor y temblor”). Apela así desde su primer largometraje a “las formas negativas de la memoria” (Walas, “El lugar...” 652), aludiendo además a lo inenarrable del horror, tan teorizado desde la famosa frase de Theodore Adorno y explorado cinematográficamente por Claude Lanzmann en su ya clásico *Shoah* (1985).³ Sin ocultar sus influencias, Perel conecta las vicisitudes de representar el terror dictatorial en Argentina con el debate acerca de los campos de concentración y memoriales de la Segunda Guerra Mundial.

La obra de Perel constituye una mirada singular donde incluso la presencia del director se difumina a pesar de ser implícitamente el único sujeto identificable: detrás de cámara es quien filma, recorta y firma. Perel se convierte en la lente misma, un poco a la manera del cine-ojo de Dziga Vertov (aunque sin efectos de musicalización) o, según el crítico Quintín en su reseña

de *El predio*, similar al cine directo de Frederick Wiseman (pero, a diferencia de éste, agregaríamos, sin protagonismo humano ante la cámara). Su objeto de estudio son los monumentos, espacios urbanos y memoriales tal como se ven en el momento presente de la filmación, lo que permite observar la puesta en práctica de políticas de Estado, así como el uso (o desuso) y percepción cotidianos de esos mismos sitios por el público general.

Existe una interpelación implícita en el minimalismo estético que es sello distintivo del cineasta: en la ruptura con la narrativa tradicional y su mimesis de discurso digerido, la aparente distancia en la abstención de voces, de personas y sobre todo de roles figurados o personajes, busca promover un estado reflexivo, según el mismo realizador lo ha expresado en entrevista (Walas, “El lugar”). La morosidad deliberada de la lente hace que estos espacios significativos se conviertan ellos mismos en interlocutores—de la cámara, del espectador—connotando todo el peso humano y de la memoria a través de la ausencia.⁴ En este sentido, Perel sigue la concepción del recuerdo bergsoniana en tanto la representación persigue un objeto ausente que al devenir imagen hace que el pasado deje de ser recuerdo puro y se confunda con el presente, o al menos con cierta parte de él (Bergson 81–5). La atención está puesta en el presente, observando cómo el pasado cristaliza o trasciende, incluso a través del olvido.⁵

Tras el título, la dinámica del documental cambia a tomas fijas proyectadas como un pase de diapositivas, otorgándole una textura fotográfica. Annette Kuhn y Kirsten Emiko McAllister en su introducción a un volumen sobre lugares de memoria y arte visual, señalan que, a diferencia del cine, la fotografía mantiene estático el momento registrado, capturando y ofreciendo para su contemplación una traza de algo perdido, asignándole una cualidad espectral y confrontándonos con la naturaleza cambiante del mundo, así como con nuestra propia mortalidad (1). Perel recupera esta condición fotográfica perturbadora y la convierte en sello autoral. El efecto es incluso más potente dado que en el despojo y soledad que se desprenden de la toma estática aparece la movilidad de la naturaleza (ramas en el viento, por ejemplo) y del sonido ambiente (autos o aviones que se escuchan e intuyen o los pájaros que son presencia constante incluso fuera de la imagen), lo que acentúa la idea de lo espectral. (McNamara 483–501)

En estas “diapositivas” de *El predio* estamos ante un sitio en construcción o en vías de ser remodelado: la toma del cartel de Presidencia de la Nación lo hace explícito (aunque se entiende sólo por la transcripción que dan los subtítulos dado el enfoque del reverso y a trasluz que se hace del mismo). Luego, señales como “Peligro, área en construcción,” o el detenimiento en toda la materialidad del obraje (tejas, lavabos, ladrillos, radiadores, andamios, etc.) no dejan lugar a dudas: las estructuras edilicias en deterioro están en

proceso de reconstrucción, pasivas a las capas históricas y pinturas políticas que les van imponiendo sobre su pasado. Metafóricamente, se trata de un procedimiento quirúrgico no exento de peligro. Se delatan, por ejemplo, placas originales que faltan y se enfoca en las manchas de su ausencia (algo que se borró del lugar, pero de lo que todavía queda huella de ambigua interpretación). Hay otras señales nuevas, tendientes a exaltar la gestión de turno. Y en lo que se va generando entre esos órdenes de lo naciente y el vestigio, hay que sortear obstáculos físicos y perceptivos para encontrar sentido. Pero sobre todo, se destaca que el lugar se muestra, en ese ahora de la imagen, abierto al deambular, cámara fotográfica o filmadora en mano, algo de lo cual el filme mismo da cuenta, a pesar de estar evidentemente “en construcción”—término que resuena sobre la ESMA desde el texto editado por el fotógrafo Marcelo Brodsky en 2005 (*Memoria en construcción*) mostrando la discusión viva sobre qué se haría del espacio recuperado, y que también elige Pamela Colombo como punto de partida para hablar específicamente del filme de Perel unos seis años más tarde (Brodsky; Colombo).

Volviendo a *El predio*, el recurso de las tomas de plano fijo remite además a la idea de “límite” al hacer más explícito el corte y lo que queda afuera de campo. Aquí cobra importancia lo que se elude y hace que la aparente visita resulte anómala, no solo por la ficción de la temporalidad que ha concentrado en menos de una hora lo filmado en unos siete meses: la cámara nunca se posa en el “emblema” de la ESMA, el edificio conocido como “Cuatro Columnas,” ni entra en el epicentro del espacio concentracionario, el Casino de Oficiales. Adrede, los evita y rodea, dando un panorama desconocido para el público general. Tal vez la ausencia de estas imágenes particulares—las más reconocibles—se deba en parte a que ambos edificios constituyen lo intocable del “Espacio para la memoria” y su “re-construcción.” O quizás se busca ofrecer un contrapunto a dichas imágenes que saturaban los discursos documentales así como la propaganda de la gestión del Estado al momento de la realización del filme. Sobre todo, lo que se elude cumple la función de señalar hacia ese punto álgido en la dimensión del pasado que es la irrepresentabilidad del horror. A pesar de ser hoy un lugar “recuperado”—eufemismo que en tiempos del campo de concentración refería a aquellos prisioneros que sobrevivirían—según muestra el cúmulo de proyectos y actividades visualizadas en el recorrido filmico, hay una zona velada a toda imagen y a la vez vislumbrable que es el trágico e irreparable pasado.⁶

La escena final, que sigue la lógica narrativa de esta particular visita al enfocar en uno de los portones semi-abierto a la calle, insinuando la salida—¿o su imposibilidad?—es uno de los aspectos más debatidos del documental.⁷ Como una representación de la incomunicación todavía existente con ese “afuera,” quienes allí circulan ni siquiera miran, menos aún se detienen. La

cámara nos recuerda subliminalmente que para muchos argentinos éste es un lugar del terror, que como la mayoría de los destacamentos militares exhibía hasta los años noventa carteles de “Prohibido detenerse” sobre la figura de un soldado listo para disparar a quien osara desafiar incluso con la mirada. La cámara es la que desafía, mirando desde adentro mismo, mostrando esa dimensión del pasado que late presente. La cámara confronta las contradicciones dadas en esa “construcción de la memoria,” así como cuestiona la posibilidad de apertura y fluidez entre tiempos, entidades y espacios.

Para volver a la metáfora médica, la Ex ESMA se presenta en este documental en un estado somnoliento. Por la discusión existente en el momento de filmación, sumado a lo que la cámara muestra en su deambular lento, nos preguntamos si está despertando del sopor de la anestesia amnésica, tal vez post-quirúrgica para develar memoria, o cayendo en una etapa más aguda. En el momento de escritura de este ensayo, año 2017, ante las actividades que allí se originan y practican, sumada al avance—lento, pero avance al fin—en los juicios a los genocidas, se asume que fue más bien lo primero. Sin embargo, según veremos, también documentado por la cámara en planos fijos, en el trayecto ocurrieron ciertas operaciones que instalan nuevamente una serie de interrogantes sobre las prioridades e intereses dados en ese gestionar de la memoria.

Arrasando con (¿y por?) la memoria: *Tabula rasa* (2013)

En efecto, en su tercer largometraje Perel recupera el debate sobre el Espacio para la Memoria, ya aplacado por el fervor de actividades a la vista desde su fachada sobre Avenida del Libertador. Desentierra además, queriéndolo o no, un episodio anterior, de otra gestión de gobierno, y de nuevo la pregunta ¿qué hacer con la ESMA y su enormidad en la historia reciente del Terrorismo de Estado? El director retorna específicamente a un edificio que aparecía en un par de tomas de *El predio*, sin llamar allí la atención más que por mostrarse arquitectónicamente “diferente,” más moderno respecto de la adusta estructura del resto, y por permitir el vislumbre del movimiento de autos por detrás, sobre lo que sería Avenida Lugones. *Tabula rasa* vuelve a esas tomas tres años más tarde y nos expone a la continuidad de impugnaciones en las políticas de la memoria que no se limitan a gestiones determinadas.

Ante la cámara, el escritorio y los planos de arquitectura dan lugar a la grúa y a la topadora. “Manos” y “bocas” hidráulicas devoran con pausado cálculo una sección del predio de la ex ESMA. La primera paradoja a la vista es que las máquinas, por orden humana y licitación mediante, van borrando del mapa una pieza clave en ese lugar declarado sitio histórico y conmemora-

tivo; como con las desapariciones orquestadas durante la dictadura, el entorno parece no inmutarse ante el acto de destrucción/desaparición. Pensar en los motivos válidos para optar por la preservación de una parte y no de otra trae de nuevo a colación la polémica así como los interrogantes manifiestos en *El predio*. La cámara no salió totalmente del espacio crítico y lo que se dejó en puntos suspensivos se retoma mostrando que sigue representándose una disputa o pulseada entre memoria y olvido. O mejor dicho, entre lo que se elige recordar, dónde y bajo qué estrategias estético-arquitectónicas.

Según se hace explícito a través del texto de Claudio Martyniuk en que la imagen se detiene en los primeros minutos (una página con subrayados adrede de su libro *ESMA. Fenomenología de la desaparición* de 2004, según sabremos por los créditos finales), el edificio conocido como “Módulos alojamiento,” cuya extinción presenciamos a través del filme, habría sido construido precisamente para servir de muralla camuflada, cuidando las espaldas a las otras partes de la ESMA donde se llevaban a cabo tareas concentracionarias, propias del terrorismo de Estado. Destruir lo que se hizo para ocultar y mediante tal operación, demoler el primer ocultamiento para que se olviden ambos parecen absurdos de la (des)memoria que este documental revela. A la vez, nos confronta con un cuestionamiento sobre quién y qué determina lo que es valioso preservar en un espacio o dentro de cualquier textualidad que sirva a contar la Historia en sus parcialidades.

Si según lo advierte Adrián Gorelik en una lectura atenta del trabajo de Perel, la afirmación de Martyniuk que se nos presenta fuera un anacronismo testimonial (el edificio a demoler habría sido construido antes del uso concentracionario de la ESMA y por lo tanto no con el expreso objetivo de ocultar), todavía el texto es muy significativo al poner de manifiesto las paradojas y el doble discurso del Estado y/o de los organismos a los que éste delegó el proyecto del Espacio para la Memoria.⁸ Mientras lo que trasciende es el conservacionismo, lo que sucede frente a la cámara, en tiempo real y con sonido ambiente, es otra cosa, incluso cuando lo que se proyecte construir sea otro memorial: un museo para homenajear a los combatientes de la guerra de las Malvinas.

Efectivamente, el 10 de junio del 2014—conmemoración de los 185 años de la fundación de la Comandancia de las Islas Malvinas y asentamiento argentino en las islas a cargo de Luis Vernet—se inauguraría en el predio de la ex ESMA el “Museo Malvinas e Islas del Atlántico Sur.” El museo es una mole de líneas geométricas simples conformada por tres rectángulos interconectados, dos de ellos—los más grandes—de vidrios espejados, y rodeada de unos piletones o fuentes con referencias mapísticas sobre el objeto conmemorado, las islas. Aunque como el edificio reemplazado, desentona arquitectónicamente en el predio, éste lo hace aún más ya que sus dimensiones y

contemporaneidad lo hacen fácilmente identificable a la distancia, sobresaliendo desde la Avenida Lugones o desde la autopista—la parte de atrás de la ex ESMA o Espacio para la Memoria, si se considera la Ave. Del Libertador como referencia y fachada, dado que esa es la dirección pública de este nuevo edificio, tal como la de todo el Espacio.

La demolición registrada en *Tabula rasa*, que transcurriría entonces a espaldas de esa fachada del predio y de lo que se veía más explícitamente (de nuevo, si pensamos en el edificio Cuatro Columnas y el Casino de Oficiales como su frente), trae a la memoria un momento anterior no tan lejano, ya en democracia y bajo otra gestión: el plan menemista de traslado de las operaciones de la ESMA a la Base Naval Puerto Belgrano y la demolición de todos los edificios para convertir el lugar en parque que sería símbolo de conciliación y unión nacional. La razón de fondo para esta “borradura” era de índole económica puesto que incrementaría el valor de los inmuebles adyacentes. El proyecto no se concretó gracias a la acción de grupos de derechos humanos, que lograron la declaración de inconstitucionalidad del decreto (Prensa ANM). Lo más relevante del antecedente no es solo su carácter referencial sobre la idea de demoler, sino, por un lado, la cuestión del juego económico en el planteo de los memoriales, y por otro, en tono positivo, que el proyecto menemista ocasionó como consecuencia que en 2001 el gobierno de la ciudad de Buenos Aires comenzara el reclamo de la ESMA como donación para fines educativos civiles, lo que en definitiva dio el puntapié para lo efectuado en la gestión posterior.⁹ Si bien no hay indicación histórica explícita a la etapa menemista ni al comienzo del plan de devolución en 2001, *Tabula rasa* permite leer entre líneas o subliminalmente estos y otros momentos del espacio a partir de lo que sí se muestra—el presente y sus paradojas—como si el lugar estuviera indefectiblemente signado a alterarse, a dejar paso a borraduras y olvidos, paradójicamente bajo la excusa de la conmemoración y la unión nacional.

De tal manera, en cuarenta minutos de tomas en plano fijo y sin aparición humana más que intuida (las máquinas son manejadas por el hombre en definitiva) se ponen de manifiesto los múltiples intereses políticos, zonas y capas históricas que continúan tensionándose en aspectos irresueltos. Por eso, la morosidad de la lente en la primera parte (sobre la demolición propiamente dicha) no es fortuita. Mientras el trabajo se lleva a cabo, meticuloso, por las hambrientas fauces de las máquinas (que semejan dinosaurios de metal), la ciudad y sus sonidos, la vida alrededor de la obra, pareciera no inmutarse a excepción de cierto revuelo de pájaros en los árboles aledaños. Hacia el final de esta extensa primera parte la toma que se veía en *El predio* reaparece: ahora sin obstrucción edilicia, vemos la autopista, la Avenida Lugones con sus autos a toda prisa, e intuido, “más allá, turbio, el río” (Martyniuk, citado en *Tabula rasa*). Recién entonces se presenta el título y asistimos a un epílogo

(o breve segunda parte), donde están, por un lado, los restos: los escombros se presentan como material de archivo, documento de la destrucción, de lo que fue. Por otro, aparece el juego imaginativo con los rastis/legos, con los que se re-construye el proceso de edificar-crear y borrar por medio de un efecto técnico. En el plano de lo concreto y real—la demolición—tanto como en el simbólico—dado por los rastis o legos así como por los escombros que se guardan como testigos mudos, material de archivo, evidencia o documento—se representa, narra y reflexiona sobre la historia de una paradoja más de las políticas del Estado en torno a la memoria.

Lo que trae el río: *Las aguas del olvido* (2013)

Todo lo que hacen los artistas para recordar los crímenes del pasado está *mal*, incluida mi obra.(...)..jamás podremos trazar la *verdadera* imagen de la *verdadera* historia. (cita de Horst Hoheisel en *Las aguas del olvido*, con resaltado del original)¹⁰

El texto precede las imágenes en tomas de plano fijo de apenas un minuto que como cuadros vivos se van sucediendo: el ancho río en un día de niebla (que fuera de contexto podría ser cualquier cuerpo de agua, incluso el mar), la playa riverense con sus árboles ralos, algunos caídos, levantados de raíz por anónimas tormentas, los restos de un barco, el oleaje aparentemente inmutable. *Las aguas del olvido* completa la serie sobre la exESMA con el desplazamiento de la cámara desde el predio al cercano fluir del Río de la Plata, lo que podría verse como reproducción de lo que sucedía con los detenidos, “trasladados” desde el campo de concentración (ESMA) al de exterminio (el río).¹¹ No es casual la cita de Hoheisel, quien ha declarado que “el verdadero monumento es el río” que fluye como la memoria mientras nosotros intentamos pescar en ella el pasado (Lorenzano y Buchenhorst 123).

Único documental (hasta la aparición de *Toponimia* en 2015) que no enfoca directamente en lo que queda de un espacio urbano concentracionario (muro, mojón, edificio o conglomerado de ellos), este cortometraje es el que mejor logra convenir, quizás, la imagen del tiempo corrosivo, que hace resonar ausencias, aún cuando quiere revestirse de olvido, “lavando,” borrando toda posible huella. Toman aquí protagonismo pleno las imágenes hápticas, según las define Aguilar como “un más allá del lenguaje” que desde la sines-

tesia “trabajan la dialéctica de lo cercano y lo lejano” (177), que hacen del río un lugar de duelo y de memoria—por ende, también, de “olvido” como lo explicita el título.

Así, las tomas de plano fijo sobre un entorno que parece casi inmutable—en definitiva, ¿al río le importa la muerte acaso?—semejant, incluso más que en las restantes obras de Perel, la textura inmóvil de las fotografías, apenas afectadas por el sonido circundante sin editar y el suave movimiento—pero erosivo, habría que notar—del viento, del oleaje. Los pájaros y luego el sonido de los aviones en la distancia (como en otro de sus documentales, *17 monumentos*) invocan un imaginario del horror a todo aquel que conozca aunque sea vagamente la historia de los vuelos de la muerte. Pero no hay nada que se nombre más que por alusión. Si como lo afirma Andreas Huyssen, los resultados de la aparente “hipertrofia de la memoria” (3) producen más omisiones que resonancias, este documental procura como en los anteriores (y todavía más intensamente), revelar la presencia del pasado desde lo afectivo de la imagen, el sonido ambiente y la falta de palabra hablada. La imagen más que representar convoca y provoca memoria.

La conexión con las reflexiones de Huyssen sobre los espacios memoriales aparece planteada además desde otro ángulo en este cortometraje de Perel. La cita de Hoheisel en *Las aguas del olvido* trae a colación el proyecto que precisamente Huyssen discute en *Present Pasts* respecto del caso argentino: el Parque de la Memoria (94–109). Con recorrido tumultuoso, el mismo fue referencia clave en la controversia sobre el Espacio para la Memoria (exES-MA), ya que evidenciaba en la primera década del siglo XXI los avatares burocráticos sumados a las disputas ideológicas en la gestión pública y la memoria.¹²

Similar a *Tabula rasa* en cuanto a su estructura de “desarrollo” y “epílogo,” la primera sección del cortometraje está enmarcada en dos textos: la frase de Hoheisel y otro poético-testimonial sin firma (posiblemente de Martyniuk, según los créditos finales). Ambos, conjuntamente con el filme mismo, nos remiten a inscribir al documental como una práctica artística por sobre todas las cosas. Como tal, se persigue y conjura una verdad que se hace presente, pero es inaprehensible, no puede contenerse sino por elusivas imágenes: más que cualquier otro, *Las aguas* se detiene—o “demora” en términos de Derrida (30)—en un presente neblinoso e inexorable, abierto a ambos memoria y olvido, donde de repente, como un rayo fugaz, se ilumina súbitamente la verdadera imagen del pasado, para no ser nunca jamás reconocida otra vez (Benjamin 67). La idea benjaminiana, aunque parezca trillada como las afirmaciones de Adorno sobre la poesía tras la guerra, no deja de tener aquí extrema pertinencia al poder ser de alguna manera “palpadas” en este documental. En este sentido, el epílogo o toma final muestra que, como el río,

en el lecho de la historia fluye ese pasado brutal, intrigante y turbio, todavía inaprehensible bajo o frente a la lente que en ello ahonda.

La imagen que anima al monumento (y la memoria)

Afuera de esa zona crítica primero perfilada en *El predio* entre el ahora Espacio para la Memoria (ex ESMA), incluyendo el flamante Museo Malvinas (construido sobre el edificio cuya demolición testimonia *Tabula rasa*), y el Parque de la Memoria, sobre el río (*Las aguas*), los demás trabajos de Perel también giran en torno al monumento y las topografías de la memoria, con una mirada inquisitiva sobre la función de los “memoriales.” En *17 monumentos* (2012), por ejemplo, la cámara hace un recorrido por los mojones que a lo largo del país se han erigido con el lema “Memoria, Verdad, Justicia” en algunos de los sitios donde existieron centros de detención clandestina, tortura y desaparición. Yendo a la cita de Hoheisel con la que comenzamos, el filme registra la falta de vida humana, la quietud y la inactividad alrededor de estos monumentos, pero asimismo de alguna manera dando vida a través de las imágenes que interpelan al espectador y visibilizan el espacio conmemorativo.

Por su parte, en *Toponimia* (2015)—su último largometraje—Perel aborda desde otro ángulo, pero con el mismo fin y, quizás, resultado, la cuestión de los sitios y la historia al posicionar la cámara en cuatro pueblos de Tucumán creados para imponer—en base al filme, afirmaríamos, sin éxito—una versión unilateral de la historia nacional reciente. Siguiendo un patrón casi idéntico, estos pueblos fueron diseñados explícitamente para controlar y borrar o disfrazar la historia de la zona—que sin duda se proyecta al plano nacional—implantando una memoria falsa, forzada, como parte de lo que fue el Operativo Independencia, preámbulo del golpe de Estado de 1976. La decadencia y aislamiento—el olvido—de los mismos se conjugan con una estética de la falsedad y el desgaste, donde lo que se quiere dictar—una idea de orden, una versión de la historia, un concepto de cultura, modernidad, civilización, entre otros aspectos—termina denunciado ante la cámara que va deconstruyendo el artificio. Por ejemplo, los pueblos exhiben en su respectiva plaza central esculturas (algunas bastante burdas) bajo la temática “Maternidad” (en el primero de ellos se trata de un intento de réplica de “La piedad” de Miguel Ángel, por ejemplo), y la cámara se planta frente a cada una, entre otros elementos que caracterizan o “marcan” el lugar (marcas casi idénticas en cada pueblo, destinadas obviamente a borrar la identidad de cada uno, a uniformar y desorientar). De ellas, en el Capítulo 3, la del pueblo Sargento Moya llama particularmente la atención, puesto que se le ha quitado con fuerza bruta la

figura del bebé en brazos, quedando en su lugar un ignominioso hueco oscuro. Hay dos tomas de plano fijo de esta “Maternidad”: una más amplia en la que bajo la estatua se lee “madre”—como para que no quede duda—y otra, más cercana, que pone en primer plano a la figura, en la que se ve claramente la mutilación. En los treinta segundos que suman las dos imágenes (cada toma o cuadro dura quince segundos) esta madre de estuco blanco y bebé robado, nos interpela, y la verdad histórica relampaguea sin más.

Así, bajo las mismas coordenadas de sus trabajos anteriores o incluso llevándolas a una mayor rigurosidad, no hay libreto o guion, pero sí una clara estructura en la disposición de imágenes que refuerza la idea del molde de diseño dictatorial. Ante la cámara fija en sus sesenta y ocho cuadros, el despliegue de mapas, croquis de agrimensura, documentos de expropiación (“donación”) de tierras, y demás textos fundacionales, conjugados con imágenes del presente, los pueblos implantados para imponer otra historia—la de los “héroes de la lucha antsubversiva” representados por estos cuatro soldados que les dan nombre—transmiten fracaso y olvido a la vez que despiertan en fragmentos sus dolorosas verdades.

Concluyendo este recorrido, la filmografía de Perel, detallista e intensa, enfoca fijamente en el espacio presente de la memoria (o del olvido) y lo interroga, asimismo instando al espectador a cuestionar(se). La narrativa filmica desde el mutismo, la fragmentación del montaje/desmontaje, el uso del sonido-ambiente y la pura imagen, se presta a inferencias múltiples, pero principalmente indaga en las huellas del pasado y su persistencia en sitios claves para pensar la última dictadura militar en Argentina. Las imágenes actualizan y dan permanencia a la vez. En ellas, los lugares se despliegan como cicatrices en diverso estado. Como tales, pueden en el devenir histórico seguir marcando una herida como memoria viva y necesariamente dolorosa, pero aún comprender cierta belleza. Sin ellas, sin su registro y cuestionamiento, por el contrario, la historia se pierde o invisibiliza. Sutilmente se nos advierte que, ya sea por intervención extrema de bisturí (demoler y construir a nuevo, por ejemplo), o por acción natural del tiempo y los elementos, cuando no hay marcas vivas o éstas son traicioneras, todo puede deshilvanarse en olvido con acción anestésica, y por lo mismo, ello nos hace peligrosamente propensos a heridas mayores al reincidir, topándonos con la misma piedra.

Notas

1. La bibliografía que se podría citar sobre el debate es extensa y desborda los límites de este trabajo. Para una síntesis remito a mi ensayo “Alternativas testimoniales” 885–90. Dentro de la bibliografía listada en este artículo ver, además: Sarlo, Kohan, Vezzetti, Brodsky, y los artículos compilados en Lorenzano y Buchenhorst. Cabe señalar que, en la etapa más acalorada del debate, entre 2004 (tras el acto que anuncio oficial) y 2009 (año en que se filmó *El Predio*), se hablaba de un “museo” y era tal vez ese término el que despertaba inquietud sobre una fosilización del lugar, a pesar de existir emprendimientos exitosos como el Museo de la Memoria de Rosario (Lorenzano-Buchenhorst). Esto lo explicita Perel en una de las entrevistas tras el estreno, donde señala: “Siento que en unos años (uno, diez o no sé) ese lugar se va a formalizar más, se va a transformar en un museo más institucionalizado. Y ciertas brechas que hay ahora se van a cerrar, van a quedar más clausuradas. En ese sentido me interesó ocupar con mi cámara la ESMA en este momento en transición.” (Ranzani)
2. En este sentido algunas tomas de *El predio* anticipan exploraciones posteriores del realizador: en el BAFICI 2015 Perel estrenó *Toponimia*, un largometraje sobre cuatro pueblos planeados por la dictadura para combatir la guerrilla rural en Tucumán. En ambos filmes se capta el pasado castrense perviviendo en estos lugares a pesar de estar en manos civiles en el presente, a la vez que se intuye en ellos algo indómito que resiste a futuro toda intención de orden y dominación autoritaria. Se hablará sobre qué sucede en *Toponimia* con el espacio y la memoria solo superficialmente en la última sección dado que la complejidad de este largometraje requeriría de un análisis que excede los límites de este trabajo. Para más, remito a mi reseña en *Informe Escaleno*, al trabajo de Irene Depetris Chauvin, y desde una perspectiva más específica a los estudios audiovisuales, al ensayo de Patrick Smith.
3. Entre los muchos análisis sobre la dificultad testimonial, lo inenarrable (e irrepresentable) de la experiencia concentracionaria, así como sobre la afirmación de Adorno y el filme de Lanzmann, destaco el estudio de Giorgio Agamben, *Remnants of Auschwitz*, en especial 32–40 (sobre Lanzmann y el análisis de Felman-Laub), 80–82 (sobre Adorno) y 120–121 (sobre las “tensiones” del testimonio). Para otras reflexiones interesantes sobre la afirmación de Adorno y el caso argentino ver los ensayos contenidos en Lorenzano y Buchenhorst.
4. Es pertinente conectar aquí la idea de la “morosidad” de la lente con la concepción derrideana del testimonio como un demorarse, como una instancia de inminencia dilatada (46) que es lo convenido por la cámara en estos filmes.
5. El director mismo explica esto, en particular respecto de *El predio* (Ranzani).
6. La idea de “pasado irreparable” la tomo de Agamben cuando dice: “en el campo de concentración la irreparabilidad del pasado toma la forma de una inminencia absoluta” (128). Varios críticos se detienen en los proyectos y actividades que muestra la

película puesto que, como el final, se prestan a diversas conclusiones sobre el presente y futuro del lugar. Hay una dimensión utópica visible en los proyectos encarados, pero también un grado de banalidad (Arenillas). Cabe decir que el seguimiento de las actividades ofrece además una serie de guiños irreverentes que recuerdan desde una estética distinta, la filiación generacional con Carri: el más notorio es quizás una toma de las papas cosechadas bajo el proyecto “Cosechar/Multiplicar” secándose sobre las páginas del *Wall Street Journal*, entre otras, que darían para explorar más las interpelaciones y paradojas planteadas al espectador entre líneas.

7. Conuerdo con Gorelik en que se trata de “un final abierto,” o según indica Quintín, “dilemático.” Para Arenillas esa apertura representa una interpelación a la sociedad civil respecto de los derechos humanos (386). Colombo, por su parte, lo ve como una invitación a pensar que el campo de concentración no se limitaba a la ESMA, sino que se extendía más allá de las cuatro avenidas circundantes (509), algo que se implica y constata en el cortometraje posterior *Las aguas del olvido*. Coincido con ambas interpretaciones y considero que no se cancelan, sino complementan. Además, se produce en esa escena final una réplica o resonancia del pasado en el presente.
8. En la inclusión del texto de Claudio Martyniuk, Adrián Gorelik ve una ruptura o contradicción en la enunciación fílmica de Perel, puesto que entiende el texto como justificación de la demolición. Esta es una interpretación “extraña” a mi parecer ya que los subrayados sobre el texto y la trascendencia que le da Martyniuk en su recuerdo, justificarían por el contrario su permanencia como “documento” en el espacio. Si hay que preservar el lugar de encarcelamiento y tortura, entonces la misma lógica debería seguirse con todos los edificios y no modificarlo con fines prácticos o estéticos. Las palabras de Martyniuk no solo no contradicen el discurso en imágenes de Perel, sino que lo refuerzan con la pregunta “¿Por qué ‘borrar’ algo tan significativo para la memoria traumática del lugar cuando se ha decidido públicamente que el Espacio debe preservarse como documento histórico?” Si fuera por borrar lo traumático eso justificaría la demolición toda del predio, como proponía el plan menemista, a lo cual los sobrevivientes se han negado en su mayoría. La cita de Martyniuk enfatiza las contradicciones de la política de Estado y, por ende, sostengo que no es incongruente con el enunciado de Perel; todo lo contrario.
9. Con respecto a lo económico, vale traer a colación que una de las razones por las cuales el artista polaco Horst Hoheisel se confiesa molesto ante la idea de arquitectura y arte memorial, aunque él mismo se reconozca partícipe, no es solo la imposibilidad de justa representación sino el negocio que se hace con las obras (Lorenzano y Buchenhorst 122). Precisamente, aunque no entraré aquí en detalle, el Museo Malvinas tuvo un costo de construcción mucho más alto que si se hubiera reciclado el espacio existente (de valor arquitectónico según registra *Tabula rasa*) y lo mismo sucede con su mantenimiento, lo que hace sospechar de un enmarañado escándalo de corrupción que involucraría a funcionarios de la gestión anterior tanto como a allegados del gobierno actual de Mauricio Macri (Batallanez). Otro punto a notar es que el actual (2017) director del Museo, Federico Lorenz, es uno de los intelectuales que más criticó el

- emplazamiento del mismo en la ex ESMA, según un artículo publicado al momento de la inauguración (Curia).
10. En Lorenzano y Buchenhorst (121–24), bajo el título “Algunas reflexiones acerca del arte de la memoria y la memoria de arte,” se reproduce con algunas diferencias (tal vez relativas a la traducción) la reflexión completa de Hoheisel donde se explicita la relación con el Parque de la Memoria y la propuesta del artista de hacer del mismo Río de la Plata el monumento a los desaparecidos, idea apoyada por Perel a través de este cortometraje.
 11. Se sabe que “traslado” era el eufemismo para hablar de la ejecución de los detenidos, que eran tirados al río tras ser drogados, todavía vivos durante los llamados “vuelos de la muerte.” Sobre la relación entre espacio concentracionario y de exterminio ver Agamben 51.
 12. Sobre la historia del proyecto y desarrollo hasta 2003 remito al ensayo de Patricia Tappatá de Valdez en Jelin y Langland (97–111), además del mencionado texto de Huysen. Sobre cómo “interactuaban” ambos proyectos (ex ESMA y Parque) en la discusión sobre espacios conmemorativos entre 2004 y 2009 remito a mi ensayo “Alternativas testimoniales.” Cabe agregar que hoy en día (2017–2018) los dos se encuentran activos y conviven abiertos al público general, incluso después del cambio de gobierno y los recortes presupuestarios hacia todo lo relacionado con políticas públicas y en especial de DDHH.

Obras citadas

- Agamben, Giorgio. *Remnants of Auschwitz. The Witness and the Archive*. Trad. Daniel Heller-Roazen. New York: Zone Books, 2002.
- Aguilar, Gonzalo. *Otros mundos. Ensayos sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2006.
- Amado, Ana. *La imagen justa. Cine argentino y política (1980–2007)*. Buenos Aires: Colihue, 2009.
- _____. “Figuras de la memoria”. *Feminaria* 9.18/19 (1996): 21–31.
- Andermann, Jens. *New Argentine Cinema*. New York: I.B. Tauris, 2012.
- Archivo Nacional de la Memoria. “Sitios de Memoria. Red Federal de Sitios de Memoria (REFESIM)”. *Secretaría de Derechos Humanos. Ministerio de Justicia y Derechos Humanos. Presidencia de la Nación*. 2003–2007. Web. 10 Nov. 2014. *anm.derhuman.jus.gov.ar/sitios_memoria.html*
- Arenillas, María Guadalupe. “Hacia una nueva ética y estética de la memoria en el cine documental argentino: El predio (2010) de Jonathan Perel”. *A Contracorriente. A Journal on Social History and Literature in Latin America* 10.3 (Spring 2013): 371–88.

- Batallanez, Silvina. "Museo Malvinas: el elefante blanco de la memoria". *Davidrey.com*. ar 24 abril 2017. Web. 10 junio 2017. davidrey.com.ar/museo-malvinas-el-elefante-blanco-de-la-memoria/
- Benjamin, Walter. *Conceptos de filosofía de la historia*. Trad. H. A. Murena y D. J. Vogelmann. La Plata: Terramar, 2007.
- Bergson, Henri. *Matter and Memory*. New York: MacMillan, 2013 (1911). Edición Kindle.
- Boedo Films-TvPTS, dir. *ESMA/Memorias de la resistencia*. Prod. AEDD-Ce.Pro.D.H. Argentina, 2010.
- Brodsky, Marcelo. *Memoria en construcción: el debate sobre la ESMA*. Buenos Aires: La Marca Editora, 2005.
- Calveiro, Pilar. *Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años 70*. Buenos Aires: Norma, 2005.
- _____. *Desapariciones. Memoria y desmemoria de los campos de concentración argentinos*. Madrid: Taurus, 2002.
- Carri, Albertina, dir. *Los rubios*. Prod. Barry Ellsworth, Act. Analía Couceyro. Argentina 2003.
- Colombo, Pamela. "A Space Under Construction". Trad. Philip Derbyshire. *Travesía. Journal of Latin American Cultural Studies* 21. 4 (Dic. 2012): 497–515.
- Curia, Walter. "El Museo de Malvinas, otra pieza del relato kirchnerista". *El Cronista*. 19 Jun. 2014. Web. 17 de junio 2017. www.cronista.com/columnistas/El-Museo-de-Malvinas-otra-pieza-del-relato-kirchnerista-20140619-0012.html
- Depetris Chauvin, Irene. "Del cineasta como cartógrafo: políticas de la memoria en *Toponimia* (2015) de Jonathan Perel". *Afuera* 16 (Marzo 2016). Web. www.revistaaafuera.com
- Derrida, Jacques. *Demeure. Fiction and Testimony*. Stanford: Stanford University Press, 2000 (1998).
- Engler, Verónica. "'Las imágenes no son sólo cosas para representar': Entrevista a Georges Didi-Huberman". Web. 19 junio 2017. *Página/12*. www.pagina12.com.ar/45024-las-imagenes-no-son-solo-cosas-para-representar
- Espacio Memoria. *Territorio de vida. La recuperación del predio de la ex ESMA*. 21 Agosto 2014. Web. 10 Oct. 2014. www.youtube.com/watch?v=9Jr42AeZFu4
- Gorelik, Adrián. "Materiales de la memoria" *Informe Escaleno*. 29 Marzo 2014. Web. 7 Oct. 2014. www.informeescaleno.com.ar/index.php?s=articulos&id=134
- Huyssen, Andreas. *Present Past. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford: Stanford University Press, 2003.
- Jelin, Elizabeth y Susana Kaufman, Comps. *Subjetividad y figuras de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2006.
- _____. y Victoria Langland, Comps. *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*. Madrid: Siglo XXI, 2003.
- Kohan, Martín. "La exESMA no es apenas un museo" *Diario Perfil*. 16 Mayo 2010. Web. 7 Oct. 2014. www.perfil.com/contenidos/2010/05/15/noticia_0044.html

- ____. “Las heridas abiertas de la memoria” *Clarín. Revista Ñ*. Buenos Aires, 22 Marzo 2013. Web. 7 Oct. 2014. www.revistaenie.clarin.com/ideas/heridas-abiertas-memoria_0_887911210.html
- Kuhn, Annette y Kirsten Emiko McAllister, Eds. *Locating Memory. Photographic Acts*. New York: Berghahn Books, 2006.
- Lorenzano, Sandra y Ralph Buchenhorst, Eds. *Políticas de la memoria. Tensiones en la palabra y la imagen*. Buenos Aires: Gorla, 2007.
- McNamara, Rafael. “De espectros, memorias y visiones. Aproximación al cine de Jonathan Perel”. *Revista Iberoamericana* 81.252 (Julio-Sept 2015): 483–501.
- Mohaded, Ana María, dir. *Palabras*. Prod. Kipus documenta-Archivo y Comisión Provincial de la Memoria-CISCASA-Red Mujer y Habitat, Córdoba, Argentina, 2008.
- Perel, Jonathan. “Estupor y temblor”. *Página/12*. 20 marzo 2011. Web. 5 Oct. 2014. www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-6904-2011-03-20.html
- ____. *El predio*. Fondo Metropolitano de la Cultura, las Artes y las Ciencias, Gob. de la Ciudad de Bs. As., Argentina, 2010.
- ____. *Los murales*. Bs. As., Argentina, 2011.
- ____. *17 monumentos*. Bs. As., Argentina, 2012.
- ____. *Tabula rasa*. Bs. As., Argentina, 2013.
- ____. *Las aguas del olvido*. Bs. As., Argentina, 2013.
- ____. *Toponimia*. Bs. As., Argentina, 2015.
- Prensa ANM. *ESMA. Testimonio del terrorismo de Estado*. 1-2. 20 Julio 2011. Web. 31 Oct. 2014. www.youtube.com/watch?v=HKVNCaDQcUA
- Prividera, Nicolás, dir. *M*. Guión Nicolás Prividera. Prod. Vanessa Ragone, Pablo Ratto. Buenos Aires, Argentina, 2007.
- Quintín. “Sobre *El predio* de Jonathan Perel”. *La lectora provisoria* (blog). 14 abril 2010. Web. 10 Oct. 2014. lalectoraprovisoria.wordpress.com/2010/04/14/el-bafici-2010-14/
- Ranciére, Jacques. *The Politics of Aesthetics*. London: Continuum, 2004.
- Ranzani, Oscar. “Entrevista a Jonathan Perel, director de *El Predio*: ‘Es una película sobre el presente’.” *Página/12*. 14 abril 2010. Web. 7 Oct. 2014. www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-17606-2010-04-14.html
- Roldán, Pablo. “Log#7”. *Berlinale Talent Press*. 8 Jun. 2017. Web. 18 Jun. 2017 Talentpress.org
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- Smith, Patrick. “The Politics of Spatiality in Experimental Nonfiction Cinema: Jonathan Perel’s *Toponimia*”. *Necsus. European Journal of Media Studies* (Autumn 2016). Web. 20 Jun. 2017. www.necsus-ejms.org/politics-spatiality-experimental-nonfiction-cinema-jonathan-perels-toponimia/
- Vezzetti, Hugo. “Iniciativas políticas de la memoria: el museo en la ESMA.” junio 2005. Web. 13 Feb. 2009. www.elortiba.org/vezzetti.html
- Walas, Guillermina. “Alternativas testimoniales: gestión cultural y memoria en Argentina”. *Revista Iberoamericana* 77. 236–237 (Jul-Dic. 2011): 881–913.

- ____. “El lugar donde la lente sondea la memoria: entrevista a Jonathan Perel.” *Revista Iberoamericana* 81.252 (Julio-Sept 2015): 647–656.
- ____. “Testimonio y (gen)ética posmemoria en *Los rubios* de Albertina Carri (2003).” *Revista Iberoamericana*. 81.252 (Julio-Sept 2015): 465–482.
- ____. “Sobre los pueblos y sus nombres: *Toponimia* de Jonathan Perel”. *Informe Escaleno*. Web. 17 abril 2015. www.informeescaleno.com.ar/
- ____. “Imágenes sondeando ausencias: la mirada documental de Jonathan Perel”. *Alter/nativas* 6 (2016). alternativas.osu.edu/

Walas, Guillermina. “Estéticas del recuerdo o anestias del olvido: espacios, memoria y representación en Argentina a través del cine de Jonathan Perel”. *Vestigios del pasado: Los sitios de la memoria y sus representaciones políticas y artísticas*. Eds. Megan Corbin y Karín Davidovich. *Hispanic Issues On Line* 22 (2019): 192–213.