

El tiempo de la experiencia. Archivos y testimonios en la construcción de la historia. Un abordaje a partir del filme *Buenos Aires al Pacífico* (Donoso, 2018)

The Time of Experience. Archives and Testimonies in
the Construction of History. An Approach based on
the Film *Buenos Aires al Pacífico* (Donoso, 2018)

Malena Verardi

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) /

Universidad de Buenos Aires (UBA). Buenos Aires, Argentina

malenaverardi@gmail.com

Resumen

El artículo aborda el uso de documentos de archivo y de testimonios en relación con los modos de representación y construcción de la historia, a partir del análisis del filme *Buenos Aires al Pacífico* (Donoso, 2018). El mismo narra la historia ferroviaria de Argentina a través de la referencia al ferrocarril «Buenos Aires al Pacífico», una red de trenes que operó entre fines del siglo XIX y fines del siglo XX uniendo las ciudades de Buenos Aires y Valparaíso. El relato emplea diversos recursos para configurar la representación de un hecho histórico como es la construcción y el posterior desmantelamiento de la línea ferroviaria: antiguas fotografías y filmaciones del momento del tendido de las vías, fragmentos audiovisuales de la época de la nacionalización de los ferrocarriles, extraídos de archivos oficiales; entrevistas a un antiguo empleado del ferrocarril y a un poblador de una pequeña ciudad mendocina por la que atravesaban las formaciones, entre otros. En este sentido, el trabajo se enmarca en la expansión de los estudios sobre el archivo y el testimonio, que buscan determinar sus usos y modos de operación a la hora de representar y configurar la Historia.

Palabras clave: Archivos, testimonios, historia, Buenos Aires al Pacífico.

Abstract

In this article the use of archives and testimonies in their relationship with modes of representation and construction of History is approached by means of the analysis of the film *Buenos Aires al Pacífico* (Donoso, 2018). The history of railways in Argentina is narrated by referring it to the «Buenos Aires al Pacífico» railroad, a network of trains that ran between the end of the 19th Century and the end of the 20th Century connecting the cities of Buenos Aires and Valparaíso. The narration makes use of various resources to shape the representation of a Historical event such as the building and eventual dismantling of the railway line: old photographs and film footage from the moment the tracks were being laid; audiovisual fragments dating to the times when railways were nationalized, taken from official archives; interviews with a former railway employee and with an inhabitant of a smalltown in the Mendoza province that was crossed by the trains, among others. In this respect, the work is set within the framework of the expansion of studies on archive and testimony that seek to define their uses and operating modes when it comes to representing and configuring History.

Keywords: Archives, testimonies, history, Buenos Aires al Pacífico.

Fecha de recepción: 23 de octubre de 2023

Fecha de aceptación: 24 de enero de 2025

Introducción

El artículo analiza el film *Buenos Aires al Pacífico* (Donoso, 2018)¹ considerando los posibles usos de documentos de archivo y de testimonios y estableciendo, a partir de dichos usos, vinculaciones con las modalidades de representar y construir la Historia. La película narra la historia ferroviaria de Argentina a través de la referencia al ferrocarril «Buenos Aires al Pacífico» (BAP), una red de trenes que operó desde fines del siglo XIX hasta fines del siglo XX uniendo las ciudades de Buenos Aires y Valparaíso. El relato emplea diversos recursos para configurar la representación de un hecho histórico como es la construcción y el posterior desmantelamiento de la línea ferroviaria: antiguas fotografías y filmaciones del momento del tendido de las vías, fragmentos audiovisuales de la época de la nacionalización de los ferrocarriles, extraídos de archivos oficiales; entrevistas a un antiguo empleado del ferrocarril y a un poblador de una pequeña ciudad mendocina por la que atravesaban las formaciones, entre otros. Es decir, presenta una multiplicidad de recursos y de texturas para conformar diversos tipos de imágenes y sonidos sobre el hecho abordado. En este sentido, el trabajo se enmarca en la expansión de los estudios sobre el archivo y el testimonio que buscan determinar sus usos y modos de operación a la hora de representar la historia. En particular, el análisis parte del concepto de «efecto de archivo», propuesto por Jaimie Baron, para plantear una serie de relaciones entre esta noción, el uso de testimonios y la experiencia de recepción ante el filme. En este sentido, la estrategia metodológica empleada supone llevar a cabo un análisis formal de la película (desde el punto de vista de la narratología fílmica), considerando las modalidades a través de las cuales se incorporan al filme los documentos de archivo y los testimonios, para luego vincular dichas modalidades con los posibles modos de recepción fílmica—entendidos desde la fenomenología de la experiencia cinematográfica—y con las consecuencias que estos implican en cuanto a la configuración de la historia. El filme analizado constituye una obra compleja que puede ser abordada desde numerosas perspectivas, en tanto reflexiona sobre instancias como la identidad, el tiempo, el sujeto contemporáneo, la noción de trabajo, la historia y el cine. La película escenifica los cambios generados a lo largo del siglo XX en relación con la institución y posterior caída del modernismo (y de sus figuras emblemáticas como el ferrocarril y el cine); remite a las transformaciones experimentadas por el sujeto en vinculación con estos procesos (el pasaje del régimen fordista al de acumulación flexible); así como a los nuevos estilos de vida que surgen a partir de la desarticulación de modelos político-económicos ligados al estado de

1 Ficha técnica

Dirección: Mariano Donoso Makowski; Diseño sonoro: Manuel Alonso y Marcelo «Chobi» Zogbi; Producción: Mariana Guzzante y Emma Saccavino Ganem; Sonido directo: Manuel Alonso y Lucas Kalik; Fotografía y cámara: Mariano Donoso Makowski y Lucas Kalik; Montaje: Mariano Donoso Makowski y Manuel Alonso; Mezcla de sonido: Marcelo «Chobi» Zogbi y Manuel Alonso; Guion: Mariana Guzzante y Mariano Donoso Makowski; Investigación y recuperación de archivo fílmico: Emma Saccavino Ganem; Diseño gráfico: Gabi Portillo; Voces: Mariana Guzzante, Manuel Alonso y Mariano Donoso Makowski.

bienestar. Varios de estos tópicos han sido abordados en otros trabajos.² En este caso, se analiza en particular el uso de documentos de archivo y de testimonios como vía para problematizarla representación y construcción de la historia, uno de los aspectos sobre los que el filme se interroga centralmente.

El Ferrocarril Trasandino³

El proyecto de crear un ferrocarril trasandino fue ideado por los hermanos chilenos Juan y Mateo Clark a fines del siglo XIX. Dedicados al comercio y a la industria, buscaban a través de la construcción del ferrocarril optimizar las condiciones del intercambio comercial entre Chile y Argentina. En 1872 habían llevado a cabo el tendido del primer servicio telegráfico entre ambos países y dos años después, en 1874, consiguieron que el Estado chileno les otorgara la concesión para iniciar el trazado ferroviario. Como señala Vargas («Los hermanos Clark»), la construcción significó un gran esfuerzo de ingeniería y de diplomacia entre ambos países, que en ese momento se encontraban litigando por la definición de sus fronteras. Se trató de una obra de gran complejidad dadas las condiciones del terreno y las inclemencias del clima en las áreas en las que se realizó el trabajo. El trazado debía unir las ciudades de Los Andes y Mendoza, por un lado, y las de Mendoza y Buenos Aires, por otro. Dado que era imprescindible acceder a los materiales a través del propio sistema ferroviario, era necesario primero construir el tramo Buenos Aires-Mendoza, lo que se efectivizó en 1886. Finalmente, tras numerosos obstáculos financieros, legales e institucionales,⁴ en 1910 se construyó el enlace con Chile. En 1948, durante el gobierno de Juan Domingo Perón, se realizó el traspaso de las líneas ferroviarias, hasta el momento en manos de Gran Bretaña, al Estado Nacional. El proceso de nacionalización implicó cambios en la denominación de las líneas férreas, que a partir de ese momento pasaron a llevar nombres de figuras relevantes de la historia del país, vinculadas con los trayectos de cada línea. Así, el ferrocarril «Buenos Aires al Pacífico» fue renombrado como «Ferrocarril Nacional San Martín», en alusión al cruce de los Andes realizado por José de San Martín.⁵ En 1956 se suprimió la denominación «Nacional» y pasó a llamarse «Ferrocarril San Martín». A partir de los años 60 comenzó el progresivo desmantelamiento de la red ferroviaria a nivel nacional. En 1984 un alud destruyó parte de las vías del «Trasandino»(el

2 Ver especialmente Verardi, en Referencias.

3 Algunas de las ideas expuestas en este apartado fueron incluidas en una ponencia presentada en el VIII Congreso de la Asociación de Estudios sobre Cine y Audiovisual (ASAECA), en 2022.

4 Ver al respecto los artículos de Ernesto Vargas, en Referencias.

5 En la misma dirección, la red de ferrocarriles que atravesaba la Mesopotamia pasó a llamarse «Ferrocarril Nacional General Urquiza», y la que cubría tramos de la zona sur del país, hasta la ciudad de Bahía Blanca, se denominó «Ferrocarril Nacional General Roca».

ferrocarril que cubría el tramo Los Andes-Mendoza) y determinó la suspensión del servicio. Como indica Vargas, dado que a esa altura tenía ya una muy baja actividad y que la misma resultaba deficitaria, se optó por no reparar los daños, con lo cual dejó de utilizarse el tramo entre la localidad de Río Blanco (provincia de Mendoza) y la frontera argentino-chilena. En la década de 1990, durante la presidencia de Carlos Menem, todos los servicios de larga distancia del ferrocarril «San Martín» fueron discontinuados, como los de la mayoría de las demás líneas ferroviarias del país.

La historia del BAP, que puede extrapolarse a la de las restantes líneas ferroviarias argentinas, es representada en el relato a través de la incorporación de diversos documentos de archivo y de distinta clase de testimonios. Un conjunto de imágenes y sonidos que dan forma a una experiencia histórica.

Antecedentes

El «efecto de archivo» y el valor de verdad

En su texto *The Archive Effect. Found Footage and the Audiovisual Experience of History* (2014), Jaimie Baron propone una nueva manera de conceptualizar a los documentos de archivo, en el marco de las transformaciones experimentadas en los últimos años en el campo de la archivística y el análisis del discurso histórico. La proliferación de documentos, generada por las nuevas tecnologías, y el borramiento de los límites entre los «documentos encontrados» (producidos por personas aficionadas) y los documentos de archivo (incluidos en archivos oficiales), han transformado el concepto de archivo:

La noción de un archivo como un lugar particular y de documentos de archivo como objetos materiales guardados en una ubicación particular ya no refleja el complejo aparato que ahora constituye nuestra relación con el pasado a través de sus rastros fotográficos, filmicos, de audio, de video y digitales (7) [traducción propia].

A la vez, los cambios en los modos de abordar el estudio de la historia⁶ han puesto en crisis la antigua objetividad del archivo como fuente inobjetable a la hora de construir relatos sobre el pasado. En este sentido, la autora se interroga acerca de los cambios que han surgido en la relación entre el archivo y la historia a partir de la introducción y la expansión de las nuevas tecnologías y los nuevos medios audiovisuales. En la búsqueda por analizar esta cuestión, propone considerar a los documentos de archivo no como

6 Como indica Baron, en las historias previas a 1970 el pasado era presentado como una narrativa lineal organizada en función de relaciones directas entre causas y efectos. Los documentos históricos eran los que garantizaban la veracidad de los hechos expuestos, presentados como transparentes y objetivos. La publicación en 1973 de *Metahistoria: la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, el libro de Hayden White, posibilitó la reconsideración de los modos de conceptualizar la historia, entendiéndola como resultado de representaciones organizadas sobre la base de tipos de narrativas en las que los documentos de archivo no operan como «garantes» de los hechos, otorgándoles veracidad, sino como elementos constitutivos de las mismas.

objetos, sino como experiencias vividas por las y los espectadores, entenderlos como una relación entre estos y el texto fílmico. Señala que estas experiencias se producen cuando el público observa en una película documentos que provienen de otro contexto, lo que les otorga una suerte de «autoridad probatoria», los convierte en evidencia y les otorga un «valor de verdad». De esta manera, el documento de archivo se convierte en tal cuando es reconocido por quienes lo observan como un documento «encontrado» y es recontextualizado en el marco de la película. Lo que Baron denomina «efecto de archivo» surge a partir de la experiencia de recepción que se genera en el encuentro entre el público espectador y los documentos de archivo.

La mencionada experiencia puede darse a partir del reconocimiento de una «disparidad temporal», caracterizada por la distancia entre el momento en que fue filmado el metraje de archivo y el momento en que se realiza la película que lo contiene. Para que se produzca el «efecto de archivo», indica Baron, debe haber una brecha entre «el “entonces” del documento de archivo y el “ahora” de la producción de la película de apropiación» (*El efecto de archivo* 109-110) [traducción propia].

Por otra parte, las imágenes extraídas de un determinado contexto e insertadas en uno nuevo llevan consigo el rastro de sus usos previos. Se produce así una «disparidad intencional», es decir, una divergencia basada en la percepción de una intención previa, que permanece «inscripta» en el documento de archivo:

Despojado de su contexto original, el plano se ve envuelto en capas de especulación, evocación subjetiva y ambigüedad poética. Las cuestiones de intencionalidad y significado se vuelven resbaladizas. El verdadero significado de la imagen original a priori flota fuera de la pantalla; no podemos estar seguros exactamente de por qué se filmó. Sin embargo, lo que se filmó aparece firmemente fijo, sólo que ahora está rodeado de mil posibles nuevos porqué (Lawder, citado en Baron, *El efecto de archivo* 112).

La producción de disparidad temporal e intencional y, por ende, la generación del «efecto de archivo», depende, para Baron, del conocimiento extratextual de las y los espectadores. Sin este, o sin alguna forma «explícita de etiquetado proporcionada por el cineasta», es difícil que el «efecto de archivo» se produzca.

Si, finalmente, este tiene lugar, puede diferir, aún en una misma película, entre distintos/as espectadores/as, lo que permite problematizar los modos de conceptualizar el mundo y el pasado:

Ya sea a través de la experiencia de la disparidad temporal, que pone en contacto diferentes momentos en el tiempo, o de la de la disparidad intencional, que subvierte lo que percibimos como el uso original previsto del documento, el efecto de archivo ofrece la promesa de valor de verdad, de un mensaje enviado desde otro momento o lugar, incluso si reside sólo en el campo inestable de la percepción de un espectador determinado (Baron, *El efecto de archivo* 119).

En el visionado de *Buenos Aires al Pacífico* es posible pensar que efectivamente se genera el «efecto de archivo» a partir del uso que se hace en el filme de los documentos «encontrados». A continuación, se hace referencia a algunos de estos procedimientos.

Documentos de archivo que construyen la historia

La película analizada aborda la historia del ferrocarril «Buenos Aires al Pacífico» reconstruyendo la traza que antiguamente recorría, así como refiriendo al proceso de su construcción, a fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX. Para ello, incorpora fotografías de los trabajadores que efectivizaron el emplazamiento de las vías, de los campamentos levantados en las laderas de las montañas, de las primeras estaciones. En una de estas fotografías, un conjunto de hombres y un niño posan frente a las formaciones detenidas. La indumentaria que llevan y las características de la locomotora remiten a la época mencionada. En la siguiente fotografía, otro grupo de hombres y niños se reúne nuevamente frente a las formaciones del ferrocarril. En el borde inferior derecho de la imagen puede observarse, impresa, la identificación que las casas fotográficas realizaban sobre cada fotografía como indicador de su origen, elemento que funciona, asimismo, como una marca temporal. Las imágenes fotográficas que se presentan a continuación revelan los campamentos de trabajadores organizados en medio del desierto, con las montañas como telón de fondo; una mujer sosteniendo un cabrito, posando frente a una de las primeras estaciones del «Trasandino»; otro grupo de hombres y niños delante de los edificios en construcción. En este último caso, la fotografía exhibe en su lateral derecho el deterioro que ha experimentado a lo largo del tiempo el material fotográfico que era utilizado a comienzos del siglo XX. Los bordes se difuminan revelando una materialidad que es también una marca de época. Las fotografías se suceden unas a otras a través del montaje. Esta progresión genera un ritmo narrativo (sumario, en términos de Gaudreault y Jost)⁷ que da cuenta del tiempo transcurrido. La inclusión de las fotografías reenvía al pasado de aquella época, a la vez que la reproducción de las imágenes en movimiento –inherente al dispositivo filmico– las trae hacia el presente. Roland Barthes indica que la incorporación de fotografías en el cine remite necesariamente a una dimensión pasada, a un «haber-estado-ahí», en tanto que la imagen en movimiento instaaura la dimensión del presente, de un «estar-ahí». Asimismo, Mary Ann Doane se refiere a esta problemática de la siguiente manera:

Las imágenes en movimiento son para el espectador aquí y ahora. Se diría que la fotografía se define para el espectador como la representación de momentos presentes aislados (que el espectador debe vivir como algo ya pasado), mientras que la representación fílmica produce la experiencia espectral del presente (153).

⁷ Los autores retoman al respecto la postulación que Gerard Genette (*Figuras III*) propone para el análisis literario.

De esta manera, pasados y presentes se entrelazan conformando una experiencia temporal que los contiene a ambos.

Simultáneamente a las imágenes, una voz en *off*⁸ refiere:

El primer impulso de la fotografía son esos rostros. Caras, cuerpos que se someten a la quietud, a la vista perdida en una caja extraña. Piel, arrugas y algo de ropa. La fuente de la juventud pagada con monedas. El espejo inmóvil, frágil y sensible. ¿Para qué? ¿Para cuándo? El tren aquí es una vista de fondo de los trabajadores. El andén, el vagón detenido. Es el espacio del trabajo. Para ellos el espacio de la vida es el espacio del trabajo. Allí transcurren, crecen, aman, se desgastan. Allí permanecen, detienen su trabajo para posar. ¿Cuerpos sometidos a la mirada de quién? ¿Para qué? ¿Para cuándo?

Así, también desde la banda de sonido, el relato remite a ese momento en el que la fotografía (que el cine pondrá en movimiento) junto con los ferrocarriles dan forma al naciente «siglo de las máquinas», es decir, reenvía a aquella época, situada más de cien años atrás con respecto al momento de realización del filme.

La disparidad temporal que menciona Baron se efectiviza aquí a partir de los elementos que aparecen en las fotografías (indumentaria, accesorios, materiales para la construcción, las mismas formaciones ferroviarias), que revelan la época en que esas imágenes fueron captadas por la cámara, así como a través de la propia materialidad de las fotografías, que implica una marca temporal en sí misma. La inclusión de estas fotografías en el relato genera el «efecto de archivo», en tanto resulta evidente para el público espectador que se trata de imágenes «encontradas», integrantes de un archivo o de varios archivos antiguos que son recontextualizadas en el filme y adquieren nuevos sentidos.

En el recorrido por la historia del ferrocarril «Buenos Aires al Pacífico», el filme aborda el proceso de nacionalización, en el año 1948, cuando las líneas ferroviarias, hasta el momento en poder de Gran Bretaña, pasaron a manos del Estado argentino. El relato incorpora filmaciones de las multitudes que colmaron las plazas del país para celebrar el hecho. «Ya son nuestros todos los ferrocarriles del país», indica una de las pancartas; «Gestor de nuestra independencia económica», señala otra, al pie de una imagen de Perón. Innumerables banderas argentinas son agitadas animadamente por centenares de personas que aplauden la medida. Sus rostros, risueños, denotan alegría, satisfacción, esperanza. Las imágenes presentan planos cercanos de algunos de los concurrentes, medios –que permiten visualizar las leyendas mencionadas– y generales, tomados en picado, que dan cuenta de la multitud que abarrota la plaza de Retiro, en la Ciudad de Buenos Aires. Este material probablemente estuviera dedicado a ser

⁸ La voz en *off*, tal como la plantea Gardies, se emparenta con la voz-*over* en términos de Metz, quien a su vez retoma lo explicitado al respecto por Michel Chion. En ambos casos se refiere a la voz cuya fuente es ajena a la diégesis o se sitúa a medias dentro de la diégesis y a medias afuera de la misma.

exhibido en los noticieros de la época, es decir que su intención primera se vinculaba a la presentación de una noticia que daba cuenta de un hecho considerado como una importante conquista. De esta manera, se trata de imágenes que promocionaban las medidas tomadas por el gobierno peronista. Su inclusión en la película de Donoso conserva «ecos» de lo festivo del momento, pero es recontextualizada en el marco de una narración en la que se explicita la caída de un proyecto de nación, centrado en la industrialización y la consecuente expansión económica, del cual los ferrocarriles funcionaban como símbolo y como emblema. Así, el «efecto de archivo» se produce en este caso a partir de la captación por parte de las y los espectadores de aquella primera intención que traen consigo las imágenes y de su ubicación en un nuevo contexto, dominado por la nostalgia de lo que no pudo ser. Las imágenes actuales de los recorridos antiguamente transitados por el «Buenos Aires al Pacífico» revelan espacios derruidos por el paso del tiempo y el abandono. No es solo el trazado de una línea ferroviaria lo que ha desaparecido, es la expectativa de un modelo de país.

El testimonio y el «efecto de archivo»

El testimonio como figura ha sido objeto de múltiples abordajes, especialmente en los análisis que tienen que ver con la construcción de memoria vinculada con la representación fílmica de genocidios, de hechos traumáticos. Asimismo, ha sido analizado en cuanto a la configuración de identidades y subjetividades.⁹ Aquí abordo la figura del testimonio en relación con la noción de experiencia y el lugar del público espectador ante el filme.

En la película se utilizan varios tipos de testimonios, se entrevista a diversos especialistas: un escritor experto en historia ferroviaria, un geólogo que refiere a la estructura del territorio sobre el cual se emplazó la traza del «Buenos Aires al Pacífico», un antiguo empleado del ferrocarril y un poblador de una pequeña localidad mendocina atravesada por la línea férrea. Los dos primeros aportan información sobre las temáticas por las cuales son consultados. Se trata en ambos casos de personas vinculadas al ámbito científico y académico; así, los datos que brindan tienen que ver con la historia geológica de la región de Cuyo y con la historia del ferrocarril en la provincia de Buenos Aires desde un enfoque teórico e histórico. Los restantes testimonios corresponden a dos antiguos empleados del ferrocarril que narran sus vivencias con relación al proceso de desmantelamiento del servicio, ocurrido durante la década de 1990. En estos casos, la función que cumplen los testimonios tiene que ver con brindarle a los y las espectadoras información sobre el cierre de las líneas ferroviarias desde la perspectiva de dos directos implicados en el hecho. Es decir, se trata de declaraciones profundamente atravesadas por la experiencia personal, por la emoción y la afección que esta supone. Es en este sentido que estos testimonios son considerados para el análisis, en tanto pueden ponerse en relación con

9 En el campo de los estudios realizados en Argentina sobre ambas temáticas es necesario señalar los trabajos de Zylberman; Bernini; Aprea; Moriconi; Carnovale; Cossalter; y Campo (en Referencias).

la generación del «efecto de archivo» que propone Baron. En la medida en que *Buenos Aires al Pacífico* constituye un filme que reflexiona sobre los modos de construcción y representación del pasado (así como sobre las propias posibilidades del discurso fílmico de abordarlo), los testimonios no se incorporan al relato como, en términos de Nichols, «índices de lo que ocurrió en realidad», sino que buscan dar cuenta, desde una mirada particular y personal, de las características y consecuencias de un hecho histórico. Así, se personaliza una situación histórica a la vez que se la presenta como el resultado de múltiples posibles vivencias, entre las que se encuentran las aquí analizadas. Las entrevistas adquieren la forma que Nichols denomina «encubierta», en tanto el interlocutor al cual los entrevistados se dirigen se encuentra fuera de cuadro y no se lo ve ni se lo escucha. El relato no incorpora ninguna marca que indique el nombre o el rol de los entrevistados. En este sentido, Fredric Jameson se refiere al testimonio como una instancia caracterizada por el anonimato. No solo por la ausencia del nombre, sino por la multiplicación que implica (el testimonio como representación de otras posibles voces), teniendo en cuenta también a un interlocutor que, aunque no aparece en cámara, funciona como uno de los destinatarios de la emisión (a la vez que el público espectador). Como expresa Lorena Moriconi: «Todo ocurre como si cada sujeto implicado en el testimonio enunciara en nombre de otro sujeto, en una sucesión de delegaciones y desdoblamientos que sitúan al testimonio de lleno en el problema de la representación y la representatividad».

La primera de las entrevistas, al antiguo empleado del ferrocarril, se lleva a cabo en una de las oficinas pertenecientes al servicio ferroviario en la que pueden observarse viejos ficheros, el libro de actas, una máquina de escribir, un mapa colgado en la pared. El hombre viste uniforme, incluida una gorra que indica: «Jefe». La chaqueta colgada sobre la silla lleva bordada las palabras: «Ferrocarriles Argentinos». El hombre narra el momento del cierre de la línea ferroviaria:

El ferrocarril renunció y uno ha mantenido siempre el espíritu así, derecho, firme, honrado, que ha sido así toda la vida, algunos, ¿no? Pero resulta que después el mismo ferrocarril empezó a dar muestras de desentenderse de muchas cosas, no preocuparse, dejar que la cosas corran y estas son las dos cositas que yo pregunté cuando ya se fue el ferrocarril, se separó, porque yo quedé el último empleado del sector trabajando y ya se corría la voz de que iban a pagar con bonos, entonces yo renuncié.

La entrevista al poblador de la localidad Polvaredas se realiza en su casa, situada al pie de las montañas, en medio de un paisaje desértico. Un plano general revela varios vagones de tren detenidos sobre las vías, abandonados, cubiertos de inscripciones hechas con pintura en aerosol. Por detrás se eleva el macizo montañoso y por encima, una fracción de cielo.

El hombre comienza el relato:

El ferrocarril murió acá porque... por... tenían un personal... no sé si ustedes lo ubicarán a esa gente, si son de Mendoza... Que era Comerciales y el ferrocarril trabajaba bien con Chile y resulta que después entre ellos ahí no sé qué tramoya

hubo y empezaron a faltar vagones, todas esas cosas así y ya no le daban a la gente, así que le convenía más mandar en camiones para allá que en el ferrocarril, ¿vio? Y empezó a morir el ferrocarril y ya después la gente se empezó a ir y empezaron a quedar poquitos. Acá hay pocos, ferroviarios creo que no hay más de diez, de los de antes, ¿no? Que quedaron acá hay dos muchachos ahí nomás y otro por allá, está jubilado ése también. Y así fue muriendo el ferrocarril y así quedó sin nada acá, o sea, no quedó nadie, la gente se fueron, los que eran de Mendoza se los llevaron a Mendoza, a San Juan, a todos lados se los llevaron.

Tras el fin de la alocución, uno de los letreros que separan los diferentes segmentos del filme indica, en letras escritas por una máquina de escribir: «El último tren», en referencia a la formación que transportó pasajeros por esa vía hasta el cierre de la línea. El hombre continúa narrando:

Iba para Chile, o sea, era un tren de pasajeros porque en ese tiempo funcionaban los pasajeros, el día viernes pasaba un tren de pasajeros, coche motor... Primero, un tiempo funcionó el tren de palo, que le decían, tirado con una máquina, iba hasta Chile y después ya trajeron los coche motor, todas esas cosas, así. Y así empezó a desaparecer todo, ya desapareció el tren de madera y después ya... ¿cómo se llama?, el coche motor y después ya no funcionó nada más, todo quedó muerto.

Ambos testimonios dan cuenta de un momento central en la historia del sistema ferroviario argentino a partir de las vivencias personales de dos de los directos involucrados en el hecho. La búsqueda es la de incorporar al relato la experiencia directa de aquellos que experimentaron en primera persona el hecho porque, como señala Joan Scott: «¿Qué podría ser más verdadero, después de todo, que el relato propio de un sujeto de lo que él o ella ha vivido?» (47). Sin embargo, la experiencia como figura entraña una profunda complejidad. Al respecto, Elizabeth Jelin sostiene que la experiencia se refiere a:

las vivencias directas, inmediatas, subjetivamente captadas de la realidad. Pero una reflexión sobre el concepto de «experiencia» indica que ésta no depende directa y linealmente del evento o acontecimiento, sino que está mediatizada por el lenguaje y por el marco cultural interpretativo en el que se expresa, se piensa, se conceptualiza (90).

En la misma dirección, Scott indica que la experiencia suele considerarse como el basamento sobre el cual se construye una explicación, como una evidencia que da origen a la misma. Por el contrario, la autora aclara que no son los sujetos los que tienen la experiencia, sino que estos son constituidos por medio de la experiencia:

En esta definición la experiencia se convierte entonces no en el origen de nuestra explicación, no en la evidencia definitiva (porque ha sido vista o sentida) que fundamenta lo conocido, sino más bien en aquello que buscamos explicar, aquello acerca de lo cual se produce el conocimiento. Pensar de esta manera en

la experiencia es darle historicidad, así como dar historicidad a las identidades que produce (49-50).

Así, no existe un sujeto «previo» a la experiencia, sino que este se constituye en el proceso experiencial. En tanto los sujetos son constituidos discursivamente, la experiencia es un evento lingüístico, y en tanto el discurso es por definición compartido, la experiencia es a la vez colectiva e individual. La experiencia es la historia de un sujeto y el lenguaje el lugar donde se representa dicha historia. Por lo tanto, Scott señala que la explicación histórica no puede escindir una variable de la otra. En este sentido, indica que es necesario dejar de considerar a la experiencia como resultado de una relación no mediada entre las palabras y las cosas para pasar a entenderla como una categoría de análisis, contextual y contingente. Interrogarse acerca de qué cuenta como experiencia le da historicidad a la figura de la experiencia y permite reflexionar críticamente sobre la historia que se escribe sobre ella, en lugar de utilizarla como premisa en la cual basar la historia: «La experiencia es siempre una interpretación y requiere una interpretación. Lo que cuenta como experiencia no es evidente ni claro, está siempre en disputa y por lo tanto siempre es político» (72).

En este sentido, resulta relevante analizar los testimonios incluidos en *Buenos Aires al Pacífico* considerando las experiencias que entrañan en cada caso.

En las alocuciones de los dos entrevistados prima el carácter oral de los discursos. Estos exhiben la fragmentariedad y el carácter dispersivo propios del lenguaje coloquial. Así, refieren a la historia que narran de modo lacunar, disperso, fragmentado. Los momentos de las entrevistas que aluden al proceso de desmantelamiento de las líneas férreas aparecen surcados por términos como «morir», «despreocuparse», «desentenderse» y frases como: «la gente se fue yendo», que connotan en todos los casos pérdida, abandono. Cabe preguntarse por la incidencia que poseen en la conformación de la subjetividad, las experiencias ligadas a procesos de desarticulación de un espacio laboral, vinculado además con el campo social y cultural, como es el caso del ferrocarril.

Ahora bien, los testimonios incluidos en el filme, además de constituir discursivamente a los sujetos que los enuncian, entablan una relación con las y los espectadores. Se produce aquí también una «experiencia de recepción» y, en este sentido, puede pensarse que a través del testimonio también es posible el surgimiento del «efecto de archivo».

Si bien el testimonio no trae consigo una imagen que dé cuenta de disparidad temporal o intencional que, como se señaló, según Baron, son las instancias que producen la recontextualización haciendo surgir el «efecto de archivo», sí se genera, a partir de las alocuciones, una representación (o varias) en la subjetividad de cada espectador/a, a partir de lo que el testimonio refiere, y en el encuentro con las propias construcciones subjetivas de quienes visionan el filme. Se trata de representaciones en las que se hace presente esa cualidad afectiva, esa conciencia que conecta pasado y presente, y que Baron señala como propia del «efecto de archivo». Resulta relevante señalar que esta situación se produce a partir de los dos testimonios analizados, en los

que ambos entrevistados narran acontecimientos y escenas de sus pasados que los han atravesado profundamente. En las otras entrevistas incorporadas al relato, mencionadas con anterioridad, el carácter de lo expresado es más expositivo o descriptivo, y, por lo tanto, el efecto no se produce. En cambio, en los dos testimonios mencionados, a partir de las palabras y la gestualidad de los testimoniante, el pasado que narran se hace cognoscible y perceptible para los y las espectadoras. Baron indica que cuando el público es confrontado por la imagen de la inscripción del tiempo en cuerpos y lugares, los documentos son investidos con la autoridad de ese pasado «real», pero también con la de un sentimiento de pérdida. En el relato de los dos entrevistados, la alusión a lo que se ha perdido (el ferrocarril, pero también un modo de trabajo, un estilo de vida e incluso una época: la juventud) es experimentada por las y los espectadores a partir de una experiencia de recepción en la que enlazan lo narrado por los dos personajes con las propias subjetividades de cada uno.

Así, es posible pensar que el «efecto de archivo» puede generarse también a través de las imágenes que configura cada espectador o espectadora a partir del visionado y la escucha de un testimonio.

Métodos

Huellas de la historia

En otro momento del relato, el antiguo empleado del ferrocarril «Trasandino» narra un episodio de su vida en el que tomó parte en un enfrentamiento político:

El cuarto batallón de comunicaciones estaba en Carlos Paz, en los alrededores de Carlos Paz, en aquella época. Y nos habían amenazado, porque ya eran los últimos soldados, de que o se entregaban o se iba a tomar alguna medida. Se entregaron todos menos el grupo nuestro que éramos veinticinco, treinta, el grupo mío, con otros muchachos. Esos quedamos ahí, esperando a ver qué pasaba hasta que uno de los suboficiales nos habló y dice: «Yo no voy a permitir que los maten, pero les aconsejo que nos entreguemos». Y nos entregamos. Vinieron los oficiales del otro lado, ¿no es cierto?, con sus brazaletes blancos, tomaron todo lo que teníamos nosotros... Pero no lo tomaron con la fuerza, no, simplemente: «bueno, todo esto de acá en más ahora están bajo nuestras órdenes». Los oficiales nuestros y los suboficiales también pasaron a las órdenes de ellos. «Nos vamos a entregar porque yo no quiero que les pase nada a ustedes». Nos entregaron, nos quitaron nada más que el arma. Llegamos a Alta Gracia... Yo recuerdo cómo el público...

En este punto el hombre comienza a sollozar, se interrumpe el relato al tiempo que se escucha el sonido característico de un tren a vapor y la imagen da paso a la de una

formación ferroviaria arribando a una estación colmada de «público» que recibe con aplausos su llegada.

La historia que narra este hombre puede enmarcarse en los sucesos de la autodenominada «Revolución libertadora», el alzamiento comandado por el general Eduardo Lonardi que causó el derrocamiento del gobierno de Perón. Sin embargo, no hay ningún indicio explícito que lleve a esta comprensión, ni tampoco ninguna indicación extratextual, como un letrero que lo señale o una voz en *off* que lo aclare. La comprensión de que se trata de aquel hecho se da a partir de la referencia a algunos elementos que las y los espectadores pueden situar como vinculados con dicho momento histórico (la referencia a los «brazaletes blancos», la localización del hecho en la ciudad de Carlos Paz, en la provincia de Córdoba; la conmoción que experimenta el hombre al recordar los pormenores de lo sucedido—de características traumáticas en la historia sociopolítica argentina—). Se hace presente aquí el conocimiento extratextual mencionado por Baron como uno de los elementos necesarios para la producción del «efecto de archivo», pero este no es aludido de manera directa, sino a partir de ciertos factores que permiten inferirlo.

El relato incorpora numerosos documentos en esta misma línea, es decir, sin explicitar de manera directa a qué momento histórico refieren. Es el caso, por ejemplo, de las filmaciones y fotografías sobre la etapa del tendido ferroviario que, puede suponerse, remiten a la época y a la situación de construcción de la línea férrea, si bien esto no se evidencia de manera indudable. En otros casos, las imágenes presentan una situación determinada en tanto que la voz en *off* de la misma secuencia instala otra referencia, como sucede tras el subtítulo «Bangalore». Las vistas de un puerto en el que gigantescas grúas movilizan vagones de tren suspendiéndolos en el aire son acompañadas por el siguiente relato:

South Indian Railway Company. En los ramales del cantón de Bangalore los elefantes mueven cargas con parsimoniosa eficacia. Levantan durmientes, transportan pesados lastres de hierro. En la calurosa mañana de 1855, esto ocurre durante el solsticio de verano, William Bremen Harding Green observa a los imponentes paquidermos desde una garita, acompañado por los capataces de la obra. Algún funcionario propone venderle un centenar de elefantes, trasladarlos en barco al otro lado del océano, asegurándole que no hay mejor fuerza de trabajo. El joven sonríe, rechaza la oferta. Construirá ferrocarriles fuera del imperio. Pero sabe que ha comenzado la era de otros animales.

Así, la narración introduce ciertos elementos que se vinculan con las imágenes presentadas: los elefantes que pueden equipararse a las grúas, la preeminencia del ferrocarril en la «edad de hierro» que está comenzando. Sin embargo, algunos datos resisten la «comprobación histórica». William Bremen Harding Green fue un funcionario inglés que ocupó un rol relevante en la configuración del sistema ferroviario argentino. Se instaló en la ciudad de Bahía Blanca, provincia de Buenos Aires, en 1891, convocado

para ocupar el cargo de gerente en el ferrocarril «Bahía Blanca al Noroeste». En 1905 el BBNO se fusionó con el «Buenos Aires al Pacífico» y en 1924 fue comprado por el «Ferrocarril del Sud». Green regresó entonces a Londres, pero mantuvo siempre el contacto con las instituciones a las que había pertenecido en Argentina. Como puede observarse, la figura aludida en la narración existió efectivamente, pero no en la época mencionada. En este caso, hay una referencia a una situación histórica, pero que no se condice necesariamente con un hecho histórico acreditado (como la época en la que vivió un personaje dado).

Para abordar este aspecto consideraré los conceptos propuestos por Vivian Sobchack, a propósito de la fenomenología de la experiencia cinematográfica.

En la misma línea que lo expresado por Baron (quien, de hecho, retoma en su texto los conceptos planteados por la autora norteamericana), Sobchack considera al cine documental más que como un objeto cinematográfico como una experiencia en la que los modos espectatoriales (el vínculo de las y los espectadores con el filme) resultan coconstitutivos del objeto cinematográfico. Si bien *Buenos Aires al Pacífico* puede ser considerado como un filme documental, en tanto organiza su estructura narrativa en torno a un hecho perteneciente al mundo «extrafílmico», como es la historia del BAP, se trata de una película que presenta rasgos que podrían considerarse propios del cine ficcional, o bien pertenecientes al cine de ensayo. Como sostiene Antonio Weinrichter, el cine de ensayo aúna el interés por la innovación estética y la observación social, dos aspectos que caracterizan al filme aquí analizado (la innovación estética se evidencia en el uso de múltiples elementos discursivos que interaccionan entre sí; la observación social en el interés por dar cuenta de un proceso histórico y sus consecuencias). Por su parte, Josep Catalá expresa que el cine de ensayo se diferencia del cine documental a través del siguiente aspecto:

el documental autorreflexivo se limita a poner en evidencia los dispositivos, no necesariamente a explorar la evidencia de esos dispositivos (si lo hace, es un film-ensayo), ni se dedica sobre todo a utilizar los resultados de esta exploración como herramienta hermenéutica, como fuerza impulsora del enunciado. Un film-ensayo es aquel que se autodescubre a sí mismo, que reflexiona sobre la reflexión y que representa la representación (145).

En este sentido, si, como se señaló, sería pertinente encuadrar a *Buenos Aires al Pacífico* en el cruce entre varios géneros fílmicos, lo consideraré atendiendo a las categorías propuestas por Sobchack, a los fines de inscribirlo en el análisis planteado por la autora.

Siguiendo a Jean-Pierre Meunier, Sobchack propone una variedad de modos espectatoriales que se establece en función de la identificación del público espectador con cada filme, y en la que se definen tres categorías: la película casera o filme souvenir, el cine documental y el cine ficcional. El filme souvenir aparece dominado por imágenes de seres, objetos o lugares que la o el espectador identifica como existentes fuera de la pantalla. El cine documental implica por parte del público un conocimiento menos

personal y con un mayor basamento en el campo cultural. Es decir que las y los espectadores tienen un cierto conocimiento sobre las imágenes que se muestran (aunque menor que el que opera ante el filme souvenir), que les permiten identificarlas como existentes por fuera de la pantalla. Esta disminución en el conocimiento genera una mayor dependencia del público ante el documental que ante el filme souvenir. En el filme de ficción el objeto cinematográfico aparece como desconocido en su especificidad. Esto genera una completa dependencia hacia las imágenes que se presentan, necesaria para la comprensión de las mismas. En este caso, los objetos, seres y acontecimientos que aparecen son percibidos como irreales o imaginarios más que como ausentes o situados en otro lugar. En síntesis, la autora señala que:

la fenomenología de la identificación cinematográfica de Meunier demuestra que cuanto más dependientes somos de la pantalla para el conocimiento específico de lo que vemos en la experiencia fílmica, menos probabilidades tenemos de ir más allá de las fronteras de la pantalla hacia nuestra propia vida real (Sobchack).

Así, la experiencia que se produce en el filme souvenir se caracteriza por el desarrollo de una actividad sumamente constitutiva cuyo objetivo no es la comprensión de la imagen cinematográfica, sino la recuperación de la memoria de una persona, lugar o acontecimiento. En el filme documental la experiencia es menos constitutiva, porque el conocimiento sobre los objetos de la pantalla es parcial, lo cual genera la necesidad de prestarles mayor atención. En el cine de ficción esta necesidad es aún mayor para poder lograr el conocimiento de lo que revela el filme. La atención «aumentada» genera, para la autora, una suerte de «sumisión» a los acontecimientos y objetos de la pantalla. De esta manera, a medida que la atención hacia la pantalla se incrementa «la conciencia pasa de una relación fundamentalmente constitutiva con la imagen cinematográfica a una relación fundamentalmente no-constitutiva y “sumisa”» (Sobchack).

Por último, la autora señala que si bien cada clase de película solicita un «tipo de conciencia espectral», finalmente el público espectador experimentará cada película según la clase de objeto fílmico que sea. Es decir, que un filme de ficción puede experimentarse como un filme souvenir, y un filme souvenir como un filme documental o de ficción.

En línea con lo que sostiene Sobchack, la ausencia de indicadores o marcas extra-textuales antes mencionada, y que caracteriza al relato de *Buenos Aires al Pacífico*, estaría promoviendo un tipo de identificación por parte del público espectador como el que se da en el filme de ficción porque, al no haber marcas que clarifiquen la comprensión de los hechos, las y los espectadores deben hacer un mayor esfuerzo para decodificar la trama, los acontecimientos. Este tipo de vinculación con la imagen fílmica requiere de un aumento de la atención hacia la pantalla y esto genera, en términos de Sobchack, una disminución de la conciencia espectral y de la posibilidad de conectar lo que se ve en la pantalla con la vida real.

Sin embargo, es posible pensar que la concreción de esta suerte de «efecto de archivo», que se genera a partir de la inclusión de los testimonios analizados, da cuenta de una cierta afección, en términos de aparición del afecto, que revela un involucramiento del público espectador en el discurso fílmico al que está accediendo, es decir, revela un grado de conexión que, siguiendo a Sobchack, sería propio del filme souvenir.

La autora señala que el tipo de identificación es coconstitutiva de la experiencia fílmica y puede variar de una persona a otra, e incluso puede ir variando a lo largo del visionado de un mismo filme. En este sentido, puede proponerse que las referencias a momentos históricos configuradas a partir de la ausencia de marcas extratextuales específicas, pero encarnadas en los testimonios analizados, promueven una identificación del tipo de la que se da en el filme souvenir y, por ende, aumentan el nivel de conciencia espectral y de conexión entre la pantalla y la vida real de cada espectador/a.

Resultados

A modo de conclusión

En uno de los textos abordados en el artículo, Jaimie Baron (*El efecto de archivo*) se preguntaba por el rol que cumplen hoy los documentos de archivo en relación con la representación y configuración de la historia. Señalaba que lo que está en juego es cómo ciertas prácticas cinematográficas pueden dar cuenta de los cambios en los modos de considerar la historia y abrir la posibilidad de trascender nociones cosificadas sobre las formas de relacionarse con el pasado. En este sentido, la película analizada propone, a partir de los documentos y testimonios que incorpora, un vínculo con el pasado teñido por la aparición del «efecto de archivo», es decir, en el que tiene lugar para el público espectador una experiencia de recepción que genera un modo particular de conciencia e identificación con el filme y, a la vez, una modalidad divergente de configurar y problematizar la historia.

Como se mencionó, esta experiencia se produce a partir de la relación que se entabla con un relato que, al no exhibir de manera directa marcas textuales que refieran a los diferentes contextos históricos aludidos, impulsa a las y los espectadores a vincularse con el filme de una manera que resulta coconstitutiva de la experiencia fílmica.

Este tipo de historia, la que se construye a partir de una narración sin marcas extratextuales explícitas, es una modalidad de configuración menos dirigida, en la cual el público realiza un recorrido más personal, en función de sus propias competencias (tanto en cuanto al saber sobre el contexto extratextual como en cuanto a sus subjetividades particulares), y esto resulta en un modo otro de configurar la historia que contribuye, sin duda, a pensarla de manera crítica. Así, es posible que formas cosificadas de construir el discurso histórico dejen paso a vínculos en los que el pasado (o los pasados) se constituyen a partir de dimensiones no unívocas, sino personales, y por ende plurales,

ya que en cada mirada personal se funden tiempos y dimensiones múltiples sobre un hecho histórico, en las que toman parte tanto las lecturas circulantes sobre el mismo como las que se realizan a partir del encuentro con la perspectiva de cada espectador/a.

Si bien, como sostiene Sobchack, los y las espectadoras se encuentran sumergidas en una historia y una cultura dadas en las que imperan consensos generales sobre la interpretación de la realidad profílmica y sobre las reglas que determinan cómo leer sus representaciones, es decir, que existe una cantidad de «regulaciones» ante la «libertad interpretativa» del público espectador, este puede situarse como «agente activo» en la constitución de un texto fílmico y de un texto fílmico que opera como documento histórico.

De esta manera, y retomando a Scott, si la experiencia instituye al sujeto como tal, resulta relevante pensar qué tipo de sujetos son conformados a través de experiencias de recepción en las que se proponen y efectivizan nuevos modos de pensar la historia, como las que tienen lugar a partir de la película analizada. Baron señala que, además de las consecuencias epistemológicas que supone, el «efecto de archivo» también puede tener implicancias éticas e ideológicas. Puede sostenerse que el recorrido realizado hasta aquí da cuenta de ello en la medida en que entender a la historia como atravesada por la subjetividad y por la perspectiva de quien la configura, como parte de una experiencia en la que el propio sujeto es también configurado, desmonta formas verticalistas y reduccionistas de pensar el pasado y sitúa a las y los espectadores en un lugar central de este proceso, en lugar de convocarlos como meros testigos del mismo.

Referencias

- Apréa, Gustavo. «Testimonios: Oralidad y visibilidad en los documentales argentinos contemporáneos». *V Jornadas de Sociología de la UNLP*. Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Departamento de Sociología, La Plata, 2008. <https://www.aacademica.org/000-096/194>
- Baron, Jaimie. «El efecto de archivo: las imágenes de archivo como una experiencia de recepción». *Revista Projections*, vol. 6, n° 2, invierno 2012, pp. 102-120.
- . *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. Routledge Press, 2014.
- Barthes, Roland. «Retórica de la imagen». *Lo obvio y lo obtuso*. Paidós, 2009.
- Bernini, Emilio. «Estallar el testimonio. Albertina Carri: cine, instalación, performance y porno». *Revista Kilómetro 111*, n° 6, abril, 2019. <http://kilometro111cine.com.ar/estallar-el-testimonio-albertina-carri-cine-instalacion-performance-y-porno/>
- Campo, Javier. «Discursos revolucionarios, testimonios humanitarios: El cine documental del exilio argentino». *I Jornadas de Trabajo sobre Exilios Políticos del Cono Sur en el siglo xx*, 26, 27 y 28 de septiembre de 2012. La Plata, Argentina. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2531/ev.2531.pdf

- Carnovale, Vera. «Aportes y problemas en la reconstrucción del pasado reciente en la Argentina». *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*, comps. Franco Marina y Florencia Levín. Paidós, 2006.
- Catalá, Josep. «Film-ensayo y vanguardia». *Documental y vanguardia*, eds. Casimiro Torreiro y Josetxo Cerdán. Cátedra, 2005.
- Cossalter, Javier. «El testimonio en el cortometraje documental argentino de los años sesenta y setenta. Identidades marginadas y nuevas voces». *Revista Cine Documental*, n° 10, 2014. <https://revista.cinedocumental.com.ar/el-testimonio-en-el-cortometraje-documental-argentino-de-los-anos-sesenta-y-setenta-identidades-marginadas-y-nuevas-vozes/>
- Doane, Mary Ann. *La emergencia del tiempo cinematográfico. La modernidad, la contingencia y el archivo*. CENDEAC Ediciones, 2012.
- Gardies, André. «L'espace du récit filmique: propositions». *Cinéma de la modernité: films, théories*, comps. Dominique Chateau, André Gardies y François Jost. Klincksieck, 1981.
- Gaudreault, André y François Jost. *El relato cinematográfico*. Paidós, 1995.
- Genette, Gerard. *Figuras III*. Lumen, 1989.
- Jameson, Fredric. «De la sustitución de importaciones literarias y culturales en el tercer mundo: el caso del testimonio». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n° 36, año 18, 1992.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI, 2002.
- Metz, Christian. «Voz-yo y sonidos emparentados». *L'énonciation impersonnelle, ou le site du film*. Méridiens Klincksieck, 1991.
- Moriconi, Lorena. «Voces filmadas: cine documental, testimonio y dictadura (Argentina 1983-2002)». *Revista Cine Documental*, n° 6, 2012. <http://revista.cinedocumental.com.ar/6/teoria.html>
- Nichols, Bill. *La representación de la realidad*, Paidós, 1997.
- Scott, Joan. «Experiencia». *Revista de Estudios de Género. La ventana*, vol 2, n° 13, 2001, pp. 42-73.
- Sobchack, Vivian. «Hacia una fenomenología de la experiencia no-ficcional». *Revista Cine Documental*, n°4, 2011. <https://revista.cinedocumental.com.ar/4/traduccion.html>
- Vargas, Ernesto. «Historia del Trasandino. Los Andes-Mendoza». <https://www.amigosdeltren.cl/el-trasandino-los-andes-mendoza>
- . «Los hermanos Clark». <https://www.amigosdeltren.cl/los-hermanos-clark>
- Verardi, Malena. *Tramar la Historia. Un estudio sobre la obra fílmica de Mariano Donoso*. Imago Mundi, 2025.
- Weinrichter, Antonio. *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Gobierno de Navarra, Departamento de Cultura y Turismo, Institución Príncipe de Viana, 2007.
- Zylberman, Lior. «Figuras de justicia. El testimonio en los documentales sobre los juicios por los crímenes de la última dictadura militar argentina». *Kamchatka, Revista de análisis cultural*, n° 6, 2015. <https://doi.org/10.7203/KAM.6.6320>