

ANIMACIÓN, ARCHIVO Y ESPACIOS DE MEMORIA EN LA PARTE POR EL TODO

Animation, archive and spaces of memory in the film La parte por el todo

Animação, arquivo e espaços de memória no filme La parte por el todo

María Constanza Curatitoli¹

DOI: doi.org/10.31501/esf.v2i36.16837

Resumen: El artículo presenta hallazgos de una tesis doctoral sobre memorias de posdictadura en animación latinoamericana. Se analiza el largometraje *La parte por el todo* con el objeto de identificar las relaciones establecidas entre imagen animada, imágenes de acción real, testimonio y archivo. Al destacar la materialidad del trazo y las superficies de inscripción, concluimos que la animación reconfigura sitios memoriales y experiencias de hijos de desaparecidos, nacidos y apropiados en clandestinidad.

Palabras-clave: Animación latinoamericana. Posmemoria. Espacios de memoria. Documental animado. Dibujo digital.

Resumo: Este artigo apresenta resultados de uma tese de doutorado sobre memórias pós-ditadura na animação latino-americana. O longa-metragem *La parte por el todo* é analisado para identificar as relações estabelecidas entre imagens animadas, filmagens com atores reais, depoimentos e material de arquivo. Ao destacar a materialidade das linhas e das superfícies de inscrição, concluímos que a animação reconfigura os espaços memoriais e as experiências de crianças desaparecidas, nascidas e apropriadas em segredo.

Palavras-chave: Animação latino-americana. Pós-memória. Espaços da memória. Documentário animado. Desenho digital.

Abstract: This article presents findings from a doctoral dissertation on post-dictatorship memories in Latin American animation. The feature film *La parte por el todo* is analyzed to identify the relationships established between animated images, live-action footage, testimony, and archival material. By highlighting the materiality of the lines and the surfaces of inscription, we conclude that animation reconfigures memorial sites and the experiences of children of the disappeared, born and appropriated in secret.

Keywords: Latin American animation. Postmemory. Memorial spaces. Animated documentary. Digital drawing.

¹ Doctora; Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba, Argentina. m.c.curatitoli@unc.edu.ar | <https://orcid.org/0000-0001-5709-6590>

Que arda el trazo lineal y con él la imagen, sólo así el movimiento *habrá cumplido*
José Manuel Mouriño, *Estéticas de la animación*

Introducción

Este trabajo propone una lectura de los fragmentos animados del largometraje *La parte por el todo* (Argentina, 2015)². Si bien se ubica dentro del género documental con un registro mayormente de acción real, el film dirigido por Roberto Persano, Juan A. Martínez Cantó, y Santiago Nacif presenta ciertos bordes difusos sobre su definición genérica. Por sus pliegues se inmiscuye de manera novedosa lo animado, en tanto también devela los aspectos procesuales de su práctica *en escena*, bajo un modo singular para este tipo de narraciones de memorias vinculadas a la última dictadura cívico-militar en Argentina. Desde una dimensión estilística, un rasgo a lo largo de la obra es la técnica empleada: con distintos resultados y marcas en su trazo y materialidad, la animación cuadro a cuadro, mediante dibujo 2D digital propone distintas estrategias de abordar la memoria dolorosa, y por momentos difusa, en relación a un acontecimiento traumático del pasado reciente.

Podemos identificar el aporte a la construcción de una memoria colectiva dado por el carácter público que han tomado los casos paradigmáticos que aquí se abordan. La narración recorre, a partir de distintos testimonios, parte de la trama que permitió el plan sistemático de apropiación de hijos de detenidos desaparecidos durante la última dictadura militar en Argentina. Estas memorias personales individualizan y ponen en escena el cuerpo, la voz y la identidad a una figura colectiva entendida como

² Este artículo presenta hallazgos parciales de una Tesis Doctoral defendida en la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina).

los hijos apropiados que han recuperado su identidad (Regueiro, 2010). Junto a estos testimonios principales, son entrevistados otros sujetos involucrados en la reconstrucción y reparación judicial de estos delitos, permitiendo develar aspectos de la trama política, jurídica y social que facilitó la instrumentación sistematizada de estas apropiaciones en tres maternidades clandestinas de Capital Federal y la provincia de Buenos Aires.

Antes de sumergirnos en un análisis del film a partir de la coexistencia y relaciones establecidas entre imagen animada, imágenes de acción real, testimonio y archivo, consideramos operativo sintetizar aquí la noción de *posmemoria* según el enfoque de Marianne Hirsch (2008). Para la autora, la posmemoria se entiende como la consecuencia de un recuerdo traumático, con una generación de distancia, construyendo lazos a través del recuerdo con las experiencias traumáticas que vivió la generación anterior. Tales recuerdos están dados mediante los relatos e imágenes que quedan sobre esas experiencias, dando lugar a una proyección y creación imaginativa como fuerza afectiva mediada por recursos expresivos, más allá del recuerdo real de dicha experiencia. En la Argentina posdictatorial, los hijos de desaparecidos se vieron obligados a construir la memoria de sus padres víctimas de desaparición forzada, en términos de Noa Vaisman (2017) en torno a “figuras espectrales” (p.186)³. La definición de *memoria desaparecida* que plantea Vaisman, toma cierta distancia de la noción de posmemoria de Hirsch y distingue a esta posgeneración respecto a otras posgeneraciones de otros contextos históricos, donde los artistas han construido una memoria familiar, individual y colectiva en torno a un “núcleo ausente y a una presencia fantasmal” (p.187). Lo ausente, lo espectral y lo fantasmal, será materia recurrente en las representaciones de memorias mediante el lenguaje animado. En *La parte*

³ Bajo esta noción podemos ubicar prácticas artísticas tales como el *Siluetazo*, realizada por primera vez en Argentina en el año 1983, y que continúa presente en manifestaciones públicas que tengan que ver con la memoria de desaparecidos (Longoni y Bruzzone, 2008; Sosa, 2017).

por el todo, caso que tomamos como objeto de estudio para este artículo, la imagen adopta el desafío de materializar y corporeizar, bajo distintos gestos, estilos y materialidades, aquellos vacíos generados por el Terrorismo de Estado en los territorios, los sujetos y sus tramas filiales.

Nos interesa, al analizar este film, recuperar las voces, diálogos y tensiones puestas en juego principalmente entre las lecturas de autoras como Leonor Arfuch (2013), Nelly Richard (2008, 2013, 2017), Andrea Giunta (2011) y Natalia Taccetta (2017, 2018). Consideramos fundamental llegar a tomar una distancia prudente de las teorías internacionales para dejar de tomar “lo latinoamericano” como categoría pasiva y convertirla en “diferencia diferenciadora” (Richard, 2013, p.93). Construir una categoría que tome la iniciativa de enunciarse a sí misma y permita escapar del binarismo centro-periferia, posibilita imaginar y habitar los pliegues dinámicos y móviles de la intersticialidad (2013, p.93). Esto supone un recorrido conceptual atravesado por género y (des)territorialidad de los regímenes de poder (Richard, 2008, p.19), que responde a la posibilidad de pensar nuestro objeto de estudio desde un cuerpo crítico y conceptual que ya ha problematizado algunas definiciones de memoria en relación a expresiones del arte y la cultura contemporánea latinoamericana. En consonancia con lo que propone Richard, abonamos a pensar claves de lectura no enajenantes para la obra, sino más bien llegar a la construcción de un marco de referencias singular y autónomo, capaz de identificar las diferencias entre experiencias ubicadas en la *periferia latinoamericana* respecto a las *teorías metropolitanas del centro* (2008, pp.30-33), donde los estudios teóricos y críticos sobre animación gozan de un marcado prestigio. Si bien ninguna de estas autoras incluye a la práctica de la animación dentro de sus análisis y producciones —y allí es donde detectamos una fisura para inmiscuirnos— abonamos a rellenar ciertos tajos abiertos en el ejercicio del pensamiento, para ubicar preguntas sobre

los problemas y potencialidades que trae consigo lo animado como práctica situada y campo disciplinar en relación a estas temáticas. Somos contemporáneos a un auge y ferviente expansión de narrativas biográficas y autobiográficas desarrolladas con múltiples recursos formales en distintas disciplinas (artes visuales, audiovisuales, escénicas, sonoras, literarias, performáticas y de movimiento). Estas ideas resaltan el auge de dicha diversidad de narrativas, presentes en “voces, imágenes, polémicas, materialidades, trozos y gestos” que agencian como “huella perentoria de un pasado abierto como una herida” (Arfuch, 2013, p.13). Los rodeos y preguntas sobre *la memoria* permiten atravesar, o al menos ampliar, aquellas tensiones que versan en torno a la construcción de una verdad histórica (área cercana y problemática en cuanto a los modos de pensar disciplinariamente los abordajes de la memoria) para sembrar un campo de posibilidades donde la (auto)biografía, el valor de los recuerdos individuales —tanto afectivos como materiales, la conciencia explícita del olvido y el carácter subjetivo del recuerdo elevan su estatuto hacia una parte sustancial en la construcción, desde las prácticas artísticas, de distintas memorias colectivas, complejizando y enriqueciéndolas en su interior.

Rasgos de una práctica localizada

Un rasgo estilístico común en estas animaciones es el lugar de *contra-canon* que ocupan en relación al tipo de imagen dominante en la historia del cine de animación con dibujos. No obstante, nos interesa leer esta distancia del canon no desde una relación hegemonía-periferia, sino más bien a partir de la potencia de sus imágenes bajo su inscripción como *prácticas localizadas* (Giunta, 2011; Richard, 2013). En las distintas escenas animadas puede identificarse la ausencia tanto de colores plenos como de escenarios y personajes con tendencia a una representación hiperrealista. Se destaca también la

marcada impronta del trazo y su materialidad mas allá de su naturaleza digital, en tanto es visible la pregnancia de las texturas de las superficies sobre las que se imprime. Entendemos que esta discontinuidad de los *plenos* (en color, trazo, construcción espacial e imaginarios representados) actúa como superficie porosa por la cual penetra el contexto socio histórico, articulando un complejo orden de relaciones entre la sucesión de dibujos que dan vida al movimiento, los documentos de archivo sobre los que se sustenta cada reconstrucción histórica y el espacio singular de interpretaciones que moldea distintas operaciones de memoria. Asimismo, la presencia misma del animador en escena mientras esboza figuras en una tableta digital configura una puesta en escena que incorpora fragmentos de *lo incompleto* como marca constitutiva de un territorio permeable. En *La parte por el todo*, esta permeabilidad en la experiencia artística nos permite vislumbrar un circuito de intercambios entre lo animado entendido como aquello que sucede —desde una condición expresa de artificio y reconstrucción— *dentro* de la imagen, respecto a un *afuera* que puja como *lo real* bajo la forma de didascalias con datos históricos, material fotográfico y sonoro de archivo, o registros de imágenes de acción real capturadas en un tiempo presente.

Siguiendo la perspectiva de Nea Ehrlich (2021) respecto al *status* de la animación dentro de films documentales, se asume que la referencialidad dada por el carácter mimético del registro fotográfico y de acción real, que actúa como *probatorio* de una realidad, ubica generalmente a la animación bajo el espectro de lo *no real*. La principal diferencia radica en la naturaleza misma de las imágenes: mientras *lo real* es capturado, lo *no real* es construido. No obstante, el vínculo establecido entre la animación y las distintas fuentes de archivo que sustentan sus narrativas, los testimonios de los que se retroalimenta o los espacios físicos donde la imagen se proyecta, permite instaurar una compleja relación en donde se

resignifican ciertos aspectos, quizás de otro modo velados, sobre la realidad que se representa y reinterpreta. A modo de ejemplo, y como forma de abordar la violencia y el conflicto armado en Colombia, el largometraje *Relatos de reconciliación* (Rubén Monroy y Carlos Santa, Colombia, 2021) nos ilustra sobre la multiplicidad de recursos —técnicos y simbólicos— de la animación capaces de poner en escena el invisible entramado de una memoria social que se hilvana a través de los testimonios de sus víctimas. La tarea de fabricación de imágenes, sustentadas en distintas fuentes de archivo pertenecientes a una forma de memoria social y colectiva, no implicaría en absoluto una falta de autenticidad por ausencia de mimesis. En estos casos la interpretación sobre lo real capturado está proponiendo, mediante la forma animada, un ejercicio artístico y creativo que vehiculiza una operación activa de memoria.

A partir de la condición de *resto*, *fragmento* y *huella* que se impregna sobre los archivos de producción artística de posdictadura, Natalia Taccetta recupera a Foster (2002) y Guasch (2011) para problematizar sobre los desafíos frente a la historiografía y la historia del arte que moviliza el actual giro al archivo (*archival turn*). Para la autora, mientras los documentos de archivo actúan como “huellas indexicales de una relación con el pasado” (2018, p.13), “el resto, por su parte, está transido por el aparecer fragmentario, el rastro que permanece, que pugna por algún tipo de existencia a pesar —y precisamente por— su incompletitud” (2018, p.3). Estos rasgos se advierten en distintas expresiones dentro del arte latinoamericano contemporáneo, fundamentalmente en aquellas prácticas que abordan los vínculos entre pasado reciente, historia y memoria. Guiada por el principio warburguiano del “buen vecino”⁴ Taccetta destaca del archivo “una praxis eminentemente política que propone espacializar el

⁴ Con la que Aby Warburg, según el relato de Giorgio Agamben, clasificó su gran biblioteca: la posibilidad de que la solución al problema no esté en el libro buscado, sino en el de al lado (2007, p.161).

tiempo y reflexionar tanto sobre la relación exhibición/conocimiento como sobre modos alternativos de representar el pasado" (2017, p.237). En sus palabras,

la potencia heurística del concepto archivo radica precisamente en que refiere al pasado desde lo epistemológico y lo estético y, por lo mismo, asume lo ético y lo político de toda representación. En este sentido, se trata de una noción donde convergen los problemas de la interpretación e incluso cuestiones vinculadas a la autenticidad o la evidencia, propias de los abordajes documentales. (2017, pp. 239-240).

En línea con la posibilidad de construir, desde el archivo, un nuevo cuerpo de imágenes e enunciados, la investigadora argentina también retoma a Andrea Giunta (2011), quien conceptualiza la noción de archivo dentro de las prácticas artísticas contemporáneas no desde “la sacralización de un conjunto”, sino que se trata más bien de “una plataforma para la aparición de posibles decibles y constituye un repositorio desde el que escribir las historias no-escritas”. (Giunta en Taccetta, 2017, p.242). La animación como forma de subvertir la imagen de archivo, o como vía para torcer nuevos significantes mediante una reinterpretación situada en tiempos y contextos singulares, permite oxigenar y mantener en estado vital los registros indexicales de un tiempo pasado. Los restos y rastros de archivo se presentan como un lienzo, ya escrito, en el que se sobreimprimen nuevas historias desde un ejercicio de memoria construido en comunidad.

La acción performática y un trazo expandido hacia nuevas superficies de inscripción

Retomando a Ehrlich (2021), la exploración de una *estética documental post-fotográfica* permite articular distintas estrategias en las que lo animado coexiste con la imagen fotográfica bajo un estatus

de *documento probatorio*. Mediante distintas operaciones y procedimientos, La parte por el todo traza una línea de continuidad entre la imagen fotográfica de acción real y la imagen animada, no tanto como sustitución o secuenciación entre esta última y la primera, sino más bien como una *interacción* entre ambas tipologías de imagen. Sin embargo, un tercer elemento toma lugar en esta constelación: el dibujo digital, en tanto imagen preliminar y constitutiva de la construcción del movimiento, termina de configurar la tríada visual del film. De este modo, el registro fotográfico de acción en vivo, la instancia procesual del dibujo y la imagen animada tejen una trama sensible que problematiza, desde un tiempo presente, las huellas y restos alojados en lo visible, junto a los rastros de aquello ausente que desde distintos ejercicios de memoria se intenta recuperar. ¿Pero cómo traer al presente, bajo los límites de lo soportable, las imágenes del horror y la violencia que sentenciaron una vida en falsa identidad para los hijos apropiados?

El largometraje se articula a partir de las entrevistas y testimonios de María Belén Altamiranda Taranto, Carlos D'Elía Casco y Guillermo Pérez Roisinblit, hijos de mujeres secuestradas y luego desaparecidas durante la última dictadura cívico-militar en Argentina. Nacidos en los centros clandestinos de detención de Campo de Mayo, el Pozo de Banfield y la Escuela de Mecánica de la Armada, hoy ex ESMA, respectivamente, fueron sustraídos de su seno familiar y entregados ilegalmente a distintas familias de las fuerzas armadas o afines. Las ausencias y fracturas de sus tramas filiales han tejido una identidad sustituta que hilvana distintos traumas, crímenes y violencias perpetradas por el terrorismo de Estado.

El film recorre mediante un cuerpo de materiales audiovisuales de archivo las distintas etapas del proceso judicial de estos casos, permitiendo la reconstrucción del plan sistemático de apropiación de

menores como parte de un gran engranaje orquestado por las fuerzas militares. Mientras la utilización del archivo se asigna a una función narrativa tendiente a la reconstrucción de una *reparación judicial*, el dibujo y la posterior animación se ocupan de un intento de *reparación subjetiva* tanto de las víctimas como del patrimonio —incómodo y doloroso— que suponen los ex Centros Clandestinos de Detención, Tortura y Exterminio (CCDTyE), hoy convertidos en Espacios de Memoria. En estas escenas de reparación subjetiva se encuentra un estrecho vínculo de protección a las historias personales de los hijos restituidos. El modo en que el trazo del dibujo y la animación se posa sobre los fondos infinitos del set, o sobre los muros y mesadas de salas de los ex centros clandestinos, ofrecen un cariz acogedor sin perder por ello la potencia de su denuncia. Con una calidez uterina que devuelve a la composición de la imagen una relación vincular entre todas sus partes, la imagen de acción real, el dibujo y la animación se funden en un único cuerpo orgánico portador de sentidos (Imagen 01).



Figura 01: Entrevistas en set y animación en vivo. Fotogramas del film *La parte por el todo* (Dir. Persano, Nacif Cabrera y Martínez Cantó, 2015)

Se instala aquí la pregunta por la potencia y politicidad que adopta el trazo y cómo una relocalización de esta forma experimental del lenguaje visual al lenguaje animado permite incorporar nuevas áreas problemáticas de interés. La forma de dibujo digital presente en *La parte por el todo* parece llevarnos a una zona de lo intangible que, en búsqueda de su resistencia y poética de la politicidad, acepta posarse e inscribirse sobre fondos, tramas, texturas y superficies de un pasado que se reorganiza en la visibilidad de sus pliegues y memorias. La aparente naturaleza inmaterial del trazo

digital deriva en una puesta en valor tanto de las *superficies de inscripción*, que actúan como lienzo para el desarrollo y despliegue del dibujo del movimiento, como de la *performatividad del animador visible en el cuadro*, que explicita los mecanismos de construcción de la imagen animada.

Entendiendo que la búsqueda identitaria de los hijos restituidos se edifica sobre una conciencia plena del pasado, durante el film se distinguen escenas que proponen un acercamiento a la verdad judicial, junto a otras que abonan a la construcción de una verdad subjetiva. Los recorridos por ex centros clandestinos de detención Campo de Mayo, el Pozo de Banfield y Escuela de Mecánica de la Armada rescatan testimonios de miembros del poder judicial y ex detenidas compañeras de las madres desaparecidas, como el caso de la periodista y Defensora del Público Mirian Lewin. Las personas entrevistadas relatan, en tiempo presente, los distintos procedimientos sistemáticos llevados a cabo por las fuerzas militares, principalmente en relación a la apropiación y *adjudicación*⁵ de niños recién nacidos, a las prácticas de tortura para con las detenidas al momento del parto y a su posterior desaparición.

Como una forma de resguardo ante el peligro de revictimización, los hijos restituidos no forman parte de estos recorridos a los ex centros clandestinos; su presencia dentro del film se materializa mediante entrevistas rodadas en set, que actúa como espacio de contención y caja de resonancia para que surjan esbozos, dibujos e imágenes animadas a partir de sus recuerdos, experiencias y emociones. La animación se incorpora en *La parte por el todo* como infografía y *motion graphic* para presentar un cuerpo de datos en espacio y tiempo preciso; como expresión narrativa y simbólica para narrar aquello que el recuerdo de los entrevistados no puede procesar; como imagen de acompañamiento a los

⁵ Expresiones como "eliminación física de la madre" o "adjudicación del niño a alguna familia de la fuerza correspondiente o afín" son relatadas por Miriam Lewin como parte de los protocolos de un aparato ilegal, represivo y sistemático orquestado por las fuerzas militares en torno al funcionamiento de las maternidades clandestinas.

testimonios mediante una acción performática y de pantalla expandida; y como forma experimental que construye un imaginario abstracto y fantasmal sobre un material sonoro preexistente.

La vitalidad del trazo comienza a hacerse presente desde los títulos. Durante los primeros minutos, la presencia de infografías animadas para presentar cada ex centro clandestino cumple una función informativa respecto a su nombre y ubicación geográfica. Al mismo tiempo, mediante una propuesta estética que remite al croquis y al dibujo técnico, se articulan transiciones entre las animaciones de las fachadas con los planos generales de dichos edificios, registrados en tiempo presente. Como un recurso gráfico que genera dinamismo sobre una secuencia de imágenes fijas (sin movimiento de cámara, sólo con un ritmo interno), el trazo animado permite situar al espectador espacio temporalmente y trazar una costura entre mapas, croquis, recorridos entre centros, material sonoro de archivo de un tiempo pasado e imágenes registradas en tiempo presente. Ese circuito dinámico que se construye entre los espacios permite vislumbrar, por un lado, las triangulaciones y los mecanismos sistematizados llevados a cabo durante la dictadura militar; por otra parte, desde su dimensión más formal, sienta las bases de la convivencia y amalgama entre la imagen de acción real y la imagen animada bajo una lógica de interacción que abona al diseño de una *estética documental post-fotográfica*, según los lineamientos de Ehrlich (2021).

Otra de las funciones de la animación dentro del film corresponde a la narración de acontecimientos del tiempo pasado, rememorados mediante los testimonios del presente, y que involucran una serie de representaciones de la violencia imposibles de ser abordados en su real dimensión sin llegar en un corto camino *al fondo* de su crueldad. Aquí es importante recuperar la distinción que propone Jean Luc Nancy (2003), entre *mostración* —para sugerir la violencia de la

imagen— respecto de la *monstruación* —que supone la irrupción de una imagen violenta en sí misma. Bajo este enfoque, las secuencias animadas de *La parte por el todo* permiten sugerir una serie de operaciones del orden de lo aberrante, sin recrudecer una herida, sino más bien intentando figurar nuevas tramas reparadoras de verdad, memoria y justicia sobre las superficies del crimen y la impunidad.

Estas figuraciones se construyen, en distintos pasajes, mediante la sucesión de planos detalles —registrados en tiempo presente— de muros y distintas superficies de los centros clandestinos. Sobre paredes, mármoles y mesadas sucias, descascaradas y lúgubres, distintas proyecciones de material de archivo cuestionan el aparente reposo de esos espacios vacíos, y ponen en juego un dispositivo audiovisual al servicio de la significación de los Espacios de Memoria. Los traumas, los fantasmas y el horror que aún habitan entre esos muros es acentuado mediante la articulación entre lo *real capturado* de los espacios y lo *real construido* de nuevas imágenes que oscilan entre la ilustración y la animación. La animación fugaz y limitada, esbozada como *tenue gesto* en movimiento, devela una batalla contra la persistencia de los crímenes perpetrados en esos espacios.

Junto a la proyección de material audiovisual de archivo, pequeñas secuencias animadas hacen alusión a los traslados de las personas detenidas. La figura de grandes aves rapaces sobrevolando aguas abiertas permite identificar una relación entre ese desplazamiento territorial y el testimonio, en la escena que antecede, de Carlos D'Elía Casco, nieto recuperado nacido en el Pozo de Banfield e hijo de los militantes uruguayos Yolanda Casco y Julio D'Elía. Siluetas de cuerpos de rodillas y ojos vendados, sin rostro ni detalles, contruidos con una línea negra inacabada y sin relleno, forman parte de una

secuencia en la que el movimiento no presenta un diseño orgánico e intencionado sino más bien refuerza la idea del “desplazamiento” y el “traslado”.

La deshumanización de las siluetas vacías, que bien podría pensarse como una referencia al *Siluetazo* (Longoni y Bruzzone, 2008), se completa con la textura de los muros —en donde la imagen es proyectada a gran escala— construyendo sobre esos sujetos una nueva capa epidérmica impregnada por las marcas del horror. Las siluetas de mujeres embarazadas, por su parte, se desplazan por el cuadro tomadas por las garras de las aves sin un movimiento o caminata de voluntad propia; del mismo modo, los traslados de cuerpos humanos, en línea con las operaciones de secuestro y traslados en la clandestinidad, tienden a poner en relieve el despojo de todo rasgo identitario o singular y la deshumanización de los métodos de exterminio. La ausencia de detalle en los rostros y la cadencia constante en los movimientos de desplazamiento imprime sobre estas figuras los efectos de la tortura sistemática ejercida sobre ellas.

Ante una aparente intangibilidad dada por su naturaleza electrónica —se trate tanto de una composición vectorial o con píxeles— la maleabilidad del dibujo digital expone en este film una apuesta por la potencia y politicidad de su trazo. La posibilidad de adoptar múltiples aspectos según la elección de determinados pinceles, colores y texturas en el software de creación digital, permite inocular una capa de sentidos al trazo visible, y a la vez despojarlo del arraigo a un único fondo que lo sostenga. La cualidad de la *transparencia* entre sus capas permite a la imagen digital resultante impregnarse de distintos fondos, materiales y texturas, generando una imagen híbrida y multiforme que goza de una atractiva relación entre sus partes implicadas. Mediante un desplazamiento lateral y mayormente descendente, la animación visibiliza el traslado de las mujeres embarazadas hacia las salas clandestinas

de maternidad. La composición de la imagen propone una interacción entre la naturaleza animada de la representación de identidades que de otro modo no podría sugerirse, con los restos fríos y fosilizados de un espacio físico que vuelve a abrir sus poros. Mientras las figuras animadas se acercan al cuadro, la cámara recorta paulatinamente fragmentos de paredes, mesadas y baldosas hasta llegar a planos detalles que ponen en relieve sus texturas. Estos espacios actúan como las *superficies de inscripción* de una imagen animada que revela, con sus representaciones, la asfixia silenciada y la crueldad atrapada entre sus muros (Figura 02).

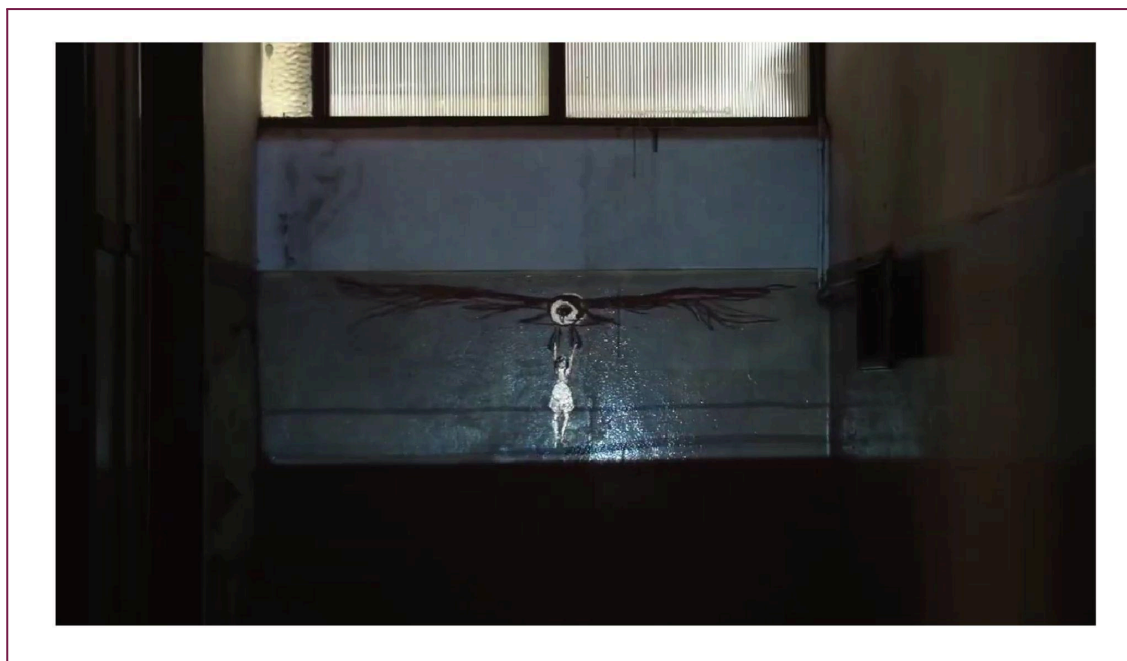


Figura 02: Animación dentro de los muros de la Ex ESMA. Fotograma del film *La parte por el todo* (Dir. Persano, Nacif Cabrera y Martínez Cantó, 2015)

Si bien la proyección de animaciones sobre estas superficies se puede emparentar a un estilo de *videomapping*, entendemos que existen alcances diferentes en cuanto a la performatividad puesta en juego y los propósitos narrativos a los que abona cada práctica. Desde el tipo de expectación de la imagen expandida, también se distinguen distintas estrategias: mientras el *videomapping* incorpora la presencia *in situ* del público, en estas secuencias de *La parte por el todo* la animación se libera de los límites de la pantalla pero vuelve a ser atrapada en un nuevo registro de su intervención sobre el espacio. De este modo, la imagen proyectada vuelve a estar mediada ya que *acontece* para la cámara, relativizando el verdadero alcance de su expansión.

Entre las fracturas, los silencios y vacilaciones durante el testimonio de Carlos D'Elía Casco, sobre aquello recordado y transmitido por una testigo sobreviviente acerca del momento del parto de su madre, la animación vuelca toda su carga simbólica para poner en pantalla un acontecimiento traumático. Como una forma de no callar lo que silenciaron las paredes de la improvisada sala de maternidades, la escena se proyecta entre los límites de una bacha y una pared azulejada. Una tonalidad rojiza, con distintas capas de transparencia y opacidad, permite teñir la escena de un efecto cromático cruento sin obstruir la información —visual pero también simbólica— que se desprende de la textura de los azulejos y la mesada. Sobre esa atmósfera se desarrolla una acción aberrante. Sólo contorneado con trazos blancos, el vientre materno resguarda al niño por nacer de un afuera aterrador: una puntiaguda garra de color negro rasga sobre la superficie del vientre hasta desgarrar sus límites. En una refriega entre líneas abstractas de color negro sobre las figuras de líneas blancas, el momento del parto y la inmediata apropiación del niño recién nacido se representa mediante abstracciones y simbolismos que permiten expresar la totalidad de la violencia de su ejecución (Figura 03).

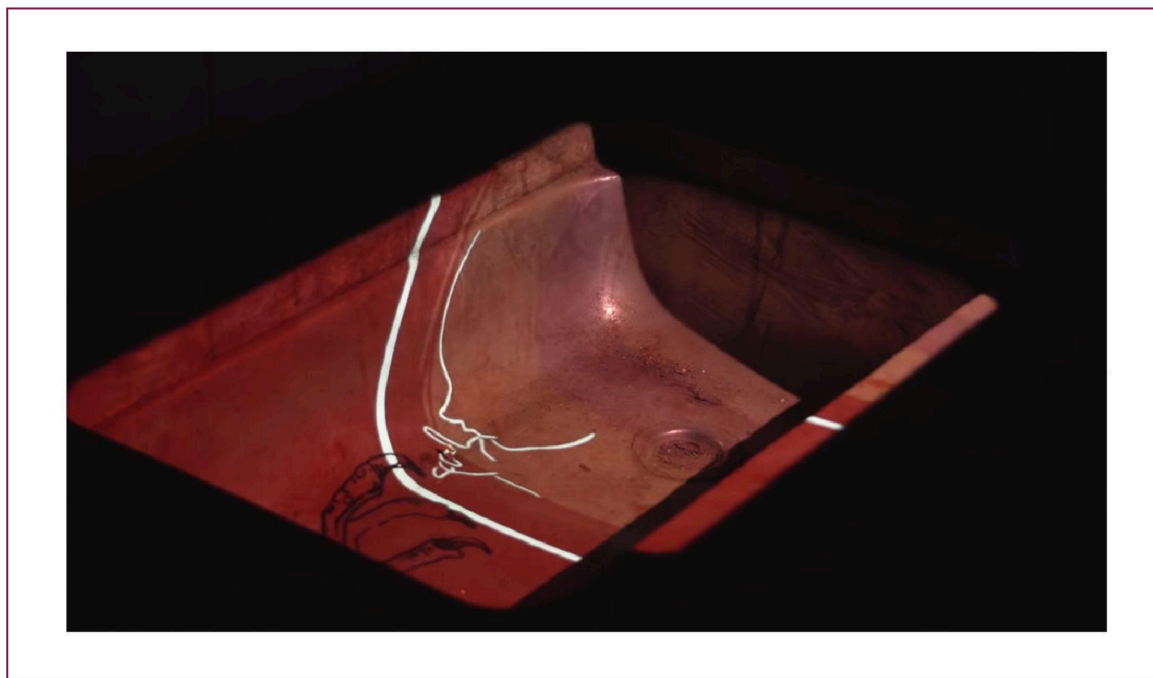


Figura 03: Animación en sala de maternidad en la Ex ESMA. Fotograma del film *La parte por el todo* (Dir. Persano, Nacif Cabrera y Martínez Cantó, 2015)

Así como la animación se despliega entre las rupturas y los silencios, abonando a la construcción de imaginarios que de otras maneras sería imposible llegar, la práctica animada también se hace presente *entre* los decires. La propuesta estética en la animación de las escenas rodadas en set se configura como una expansión de los límites de la palabra y una manipulación sobre la velocidad y el devenir del tiempo, incluso desafiando los necesarios para construir su propia cadencia. Desde el diseño de la puesta en escena, cada una de las entrevistas a los hijos restituidos se organiza mediante el uso de primeros planos que propician un espacio de intimidad, y planos medios o generales que dejan entrever un fondo infinito color negro —de aparente neutralidad— sobre el que el animador Maxi

Bearzi projecta trazos y dibujos en tonos turquesas y blancos. En distintos pasajes de las entrevistas los planos se amplían y se quiebra el eje de acción, dejando entrever el *detrás de escena* del set. Fruto de esa ruptura y entre distintos integrantes del equipo técnico, elementos de la construcción de la escenografía, equipamientos de fotografía y sonido, se destaca la ubicación del animador junto a sus herramientas de trabajo.

La intervención de la escena con dibujos y breves animaciones adquiere un carácter de *performatividad*, haciendo explícita la intención estética de construir atmósferas a partir de un tipo de dibujo “experiencial” (Wells, 2008 p.16). Frente a los testimonios, Bearzi no dibuja de forma taxativa lo que escucha, sino que interpreta aquello que de algún modo se evoca. La reconstrucción del pasado a partir de documentos oficiales, instancias judiciales, testimonios y narraciones de detenidas sobrevivientes, construye en las personas entrevistadas una memoria que expone ciertos pasajes de la historia personal que carece de imágenes visuales. Mientras se suceden los testimonios, la evidencia de tales ausencias vehiculiza la acción del animador, en tiempo real, quien traza una serie de dibujos, formas y líneas que se acercan a lo incipiente de un boceto o al tenue gesto de un garabato.

La acción sobre el fondo de la persona entrevistada se centra principalmente en la aparición de líneas suaves, curvas y redondeadas que paulatinamente van dando forma a figuras y siluetas —en su mayoría sin rostro— que, desde un trazo digital proyectado a gran escala, cubre a los cuerpos y completa con su presencia el espacio negro e infinito del set. Tanto este trazo digital, como el cursor y las pausas entre cada esbozo son visibles, lo que remite a una idea de *speed painting*⁶ en el proceso

⁶ El *speed painting* (o “pintura veloz”) es un estilo de ilustración, generalmente mediante un software digital, donde el artista cuenta con un tiempo limitado para concluir su trabajo. El registro del proceso muestra una grabación del tablero de dibujo que, reproducido a una velocidad mayor, revela de forma acelerada cada uno de los procedimientos realizados para llegar al resultado final.

más que a una acción de animación *in situ*. Las marcas visibles del proceso revelan el cuerpo de su creador en la escena junto a todos los mecanismos procesuales involucrados en esa intervención y práctica. El ejercicio de dibujar, borrar, volver a delinear, superponer capas y reproducir una acción efímera, se apoya en un modo de animación *hacia adelante*, que no se vale de posiciones predefinidas de inicio y final del movimiento, sino que sigue un devenir de la acción sin desenlace determinado.

Este recurso de la animación como forma de acompañamiento de la palabra permite adoptar el uso de la pausa, el error y el recommienzo como instancias de una escucha activa y sensible, que traslada a la imagen animada el peso de una historia personal atravesada por las fracturas, los vacíos y vacilaciones de una memoria fragmentada y una identidad restituida. A su vez, la manipulación del tiempo entre cuadros mediante el uso expresivo que adquiere la acción *demorada* del dibujo en tiempo real, pone en escena la doble temporalidad propia de la animación: el tiempo de la construcción del movimiento y el tiempo del movimiento construido. Aún a riesgos de alterar la cadencia y organicidad del movimiento construido, la ralentización de la velocidad de reproducción de determinadas secuencias permite descomponer el tiempo para volver a contemplar la imagen fija, congelar el instante y dilatar la permanencia del breve y fugaz encuentro entre los hijos y sus madres, previo al momento de la sustracción.

Por último, un uso identificable de la animación adopta una forma experimental y abstracta como modo de acercamiento a figuraciones más confusas o dolorosas de imaginar. En un fragmento de video de archivo sobre la instancia del Juicio Oral y Público una testigo sobreviviente, Sara Solarz de Osatinsky, hace referencia a su pasaje por “Capucha”, la sala de torturas ubicada en el subsuelo del Casino de Oficiales de la ESMA y cuya señalética lo identificaba como “Avenida de la felicidad”. En su

declaración, emerge como recuerdo doloroso el intenso volumen de la música que allí sonaba —generalmente de Joan Manuel Serrat o Mercedes Sosa— y el vínculo directo con el miedo, la sensación de encierro y el dolor que provocaba su estridencia⁷.

Articulando una tríada entre material audiovisual de archivo del proceso judicial —que por operaciones de montaje deviene sólo en presencia de la voz de la testimoniante— con registros audiovisuales en tiempo presente de la sala ubicada en el subsuelo del Casino de Oficiales —anteriormente sala de torturas “Capucha”, hoy parte del Espacio de Memoria—y una breve acción animada de trazos negros sobre los muros del edificio, la animación toma lugar como representación y validación del testimonio, una vez que el mismo ha concluido. La distancia temporal entre la emisión de la palabra y la interpretación mediante la animación genera una secuencia de movimiento orgánico y fluido, a diferencia de la cualidad de movimiento que adoptaban los dibujos en las escenas de entrevistas en set.

La acción que se anima adopta formas reconocibles de manera fugaz: las gruesas líneas negras forman brevemente la figura de un antiguo pasacassette, que se diluye a la manera de ondas sonoras hasta cubrir toda la pantalla de negro. Esta acción pone en escena uno de los tantos rasgos sistemáticos y aberrantes del aparato represivo. Más allá de los intentos de ocultar los sonidos del terror a través del uso sádico y deliberado de la música a todo volumen para ocultar e intensificar mecanismos de tortura, la onda sonora como unidad de significación advierte sobre la necesidad de escuchar y atender a lo que sucedía allí dentro —acción posible mediante los juicios, pero también bajo el ejercicio

⁷ El escritor y periodista Abel Gilbert propone, dentro de su investigación doctoral, el término “tortura de la amplitud” para entender las implicancias de la dimensión acústica y la incidencia del paisaje sonoro tanto dentro como fuera de los centros clandestinos de detención. Puede visitarse GILBERT, A.(2021) “Satisfaction” en la ESMA: Música y sonido durante la dictadura (1976-1983). Gourmet Musical.

activo de memoria. La forma animada que se construye una vez concluido el relato de la testigo, desde otra temporalidad, actúa como una representación simbólica que acentúa el valor de ese testimonio y acompaña a la sobreviviente solamente con la presencia de un espacio que paulatinamente se tiñe de negro, dada su imposibilidad para narrar lo tortuoso.

La forma abstracta y experimental se intensifica durante el pasaje por “Capuchita”. Ubicado en último nivel del edificio, se trató del espacio de detención en que las personas se mantuvieron bajo las más deplorables condiciones de hacinamiento y como víctimas de despiadados métodos de tortura. Mientras un *travelling* lateral recorre los restos de ese espacio, una inscripción del trazo digital sobre sus muros esboza distintas siluetas y formas espectrales. En el plano sonoro, el testimonio de Sara Solarz de Osatinsky refiere a la atmósfera dantesca de esa sala, a la que describe como “una caja de muertos”. A diferencia de la imposibilidad para narrar lo ocurrido en “Capucha”, el relato sobre “Capuchita” ofrece otras precisiones que la imagen animada se encarga de reconstruir. Sin embargo, la presencia de esas representaciones en el cuadro es efímera, reconociendo el límite latente entre la *mostración* y la *monstruación*.

Cuando el relato finaliza, la representación del parto en cautiverio visibiliza ligeras formas reconocibles, aunque inacabadas. Ante la imposibilidad de dar cuenta del horror relatado, imágenes que sugieren una garra o una fila de cuerpos arrodillados y amordazados toman la totalidad del cuadro para rápidamente diluirse en formas indefinidas. Podemos presumir que mientras las fracturas y los espacios incompletos de la memoria son ocupados por representaciones más figurativas, ante las memorias de lo aberrante la animación propone una extensión de esas imprecisiones (que no pertenecen al orden del recuerdo, sino al de su interpretación) para desenvolverse expresivamente

desde sus formas más abstractas y experimentales.

Conclusión

Hemos analizado cómo la experiencia de *La parte por el todo*, donde lo animado por momentos atraviesa y traspasa los bordes convencionales de la pantalla, permite reconfiguraciones de los sitios públicos y memoriales. Valiéndose de movimientos fugaces que se convierten en tenue gesto gracias a la sucesión de unos pocos dibujos, la aparente inmaterialidad de la imagen digital expone la cualidad de sin fondo que adopta su trazo, permitiendo la inscripción sobre distintas texturas y superficies. Esta maleabilidad del trazo y el dibujo digital resignifica y tracciona el valor memorial depositado en los espacios; los muros y fachadas de sitios de memoria, por ejemplo, pueden convertirse en lienzo y revelar, desde sus superficies porosas, las huellas de la violencia y el crimen sistemático perpetrado por el régimen militar. A su vez, mediante incursiones de animación con dibujos *sobre* y *entre* escenas de acción real, la imagen resultante adopta un carácter de hibridez que permite exponer las fracturas en la construcción identitaria de los hijos apropiados, los traumas en las víctimas de la violencia del Terrorismo de Estado y los efectos de la ausencia y la desaparición.

Referências

- Agamben, G. (2007). La potencia del pensamiento. Adriana Hidalgo Editora.
- Arfuch, L. (2013). Memoria y autobiografía. Fondo de Cultura Económica.
- Ehrlich, N. (2021). Animating truth: Documentary and visual culture in the 21st century. Edinburgh University Press.
- Giunta, A. (2011). Escribir las imágenes: Ensayos sobre arte argentino y latinoamericano. Siglo XXI Editores.
- Hirsch, M. (2008). The generation of postmemory. *Poetics Today*, 29(1), 103–128.
- Longoni, A., & Bruzzone, G. (Comps.). (2008). El siluetazo. Adriana Hidalgo Editora.
- Nancy, J.L. (2003). Au fond des images. Galilée.
- Regueiro, S. (2010). Apropiación de niños durante la última dictadura militar argentina: Tramas burocrático-administrativas y estrategias jurídico-políticas en la construcción de parentescos. Tesis doctoral, Universidad de Buenos Aires. Repositorio Institucional FILO:Digital . Disponible en: <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1340>
- Richard, N. (2008). Feminismo, género y diferencias. Editorial Palinodia.
- Richard, N. (2013). Fracturas en la memoria: Arte y pensamiento crítico. Siglo XXI Editores.
- Richard, N. (2017). Latencias y sobresaltos de la memoria inconclusa (Chile: 1990-2015). EDUVIM.
- Taccetta, N. (2017). En nuestra pequeña región de por acá: de la desclasificación del documento al contraarchivo en la obra de Voluspa Jarpa. *Meridional. Revista Chilena De Estudios Latinoamericanos*, (9), pp. 235–260. <https://doi.org/10.5354/0719-4862.2017.47406>
- Taccetta, N. (2018). La figura del resto en el arte argentino posdictadura. Un archivo posible. Tesis doctoral, Universidad Nacional de San Martín. Repositorio Institucional UNSAM. Disponible en: <https://ri.unsam.edu.ar/handle/123456789/1655>
- Vaisman, N. (2017). Posmemoria y memoria desaparecida en dos obras de la posdictadura argentina. En S. Mandolessi, J. Blejmar y M. Pérez (Comps.), *El pasado inasequible: Desaparecidos, hijos y combatientes en el arte y la literatura del nuevo milenio* (pp. 185–202). Eudeba.
- Wells, P. (2008). Re-imagining animation: The changing face of the moving image. AVA Publishing.