

# Prácticas de reciclaje en el audiovisual argentino

Enrique Alberto Oyhandy

Con la noción de postproducción, Nicolas Bourriaud (2004) designa un conjunto de prácticas artísticas que se basan en el uso de materiales ya existentes y no de materia prima. El montaje de audiovisuales registrados con anterioridad por otros realizadores, la inclusión de una voz en *off* en películas encontradas, la proyección en cámara lenta de un *film* clásico son el tipo de procedimientos que se reiteran en un cuerpo de obras que, para el teórico francés, constituyen una de las zonas más representativas de la producción de los últimos tiempos.

La realización de obras a partir de objetos ya producidos es un gesto con una vasta tradición en las artes del siglo XX que se inicia con los *ready made* de Marcel Duchamp y continúa con los fotomontajes de los dadaístas berlineses. En cuanto a Duchamp, se trata de la apropiación de objetos de la vida cotidiana, productos de series industriales, a los que se les altera su valor usual al ser extraídos de su contexto ordinario y trasladados al del arte; dicha estrategia nominalista subvierte las propias categorías de creación y originalidad. A partir de Duchamp ya no se trata de fabricar objetos, sino de seleccionar objetos que ya están en circulación y darles un nuevo uso. Por su parte, los fotomontajes dadaístas, como los de John Heartfield, inauguran la estrategia del montaje, que consiste en pegar fragmentos de imágenes de distintas procedencias para fabricar imágenes extravagantes que, con frecuencia, caricaturizan el régimen de Hitler. El montaje resulta una práctica crítica de deconstrucción de aquello que las imágenes quisieron decir en su montaje anterior. Se trata de la elaboración de un enunciado nuevo que asume una dirección radicalmente opuesta a la que apuntaban los materiales originales.

Una referencia que se reitera cuando se discurre sobre arte y apropiación es «Pierre Menard, autor del Quijote», el texto de Jorge Luis Borges en el que un escritor francés escribe en el siglo XIX dos capítulos y medio de la obra de Cervantes. Si bien los textos coinciden palabra por palabra no se trata de una copia, sino de dos obras autónomas. Más allá de coincidir en su dimensión sintáctica, el relato de Borges deja entrever que el desplazamiento de contexto condiciona el sentido de las obras. Por un lado, el *Quijote*, de Cervantes, resulta una parodia de las novelas de caballerías escrita en el español del siglo XVII. Por otro, el *Quijote*, de Menard, se trata de una novela histórica escrita en un español arcaico distinto del que se utiliza en la actualidad. A la célebre cita anterior es posible anexar una segunda reseña que remite también al autor de *Ficciones* [1956] (2005), de un modo no menos turbulento y que revela los aspectos éticos y legales concernientes a las prácticas de reciclaje. En 2009 el escritor argentino Pablo Katchadjian publica el *Aleph engordado*, un experimento literario en el que agrega más de cinco mil palabras a la obra de Borges. María Kodama, viuda y heredera de Borges, inicia un juicio por defraudación a los derechos de autor. Tras varios años de litigio judicial la historia concluye con el sobreseimiento, recién en el 2017, de Katchadjian.

Si bien la multiplicación de imágenes a gran escala que permite la reproductibilidad técnica supone una transformación en la posibilidad de acceso a las imágenes, el proceso descrito se amplifica considerablemente con la aparición de las tecnologías digitales que, como nunca antes, permiten acceder a imágenes y utilizarlas para crear nuevos enunciados. Las nuevas tecnologías ofrecen recursos que facilitan y que abaratan las posibilidades de manipular imágenes y sonidos. *Scratch* es un término que tiene origen en el universo de la música *hip-hop* y se refiere a una técnica de los *disc jockeys* de girar un disco hacia adelante y hacia atrás para provocar un efecto de *arañazo*. Trasladado al campo del video representa la práctica de editar y de procesar con múltiples efectos digitales imágenes provenientes de los medios, sobre todo de la televisión abierta. El *scratch video* despliega un tratamiento hilarante de las imágenes prototípicas de los medios de comunicación. En este sentido, el *scratch*, al apropiarse y distorsionar los mensajes de la televisión, lleva a cabo una subversión de la tradicional unidirección de los medios masivos. A partir del procesamiento de los enunciados de la televisión se destruyen los propios

modelos comunicacionales del medio al mismo tiempo que resulta una práctica que hace estallar la propia noción de autor (Machado, 2000).

El artista Joseph Cornell, si bien es reconocido por sus cajas en el año 1936, realiza el film *Rose Hobart* (1936) que, para no pocas reseñas, es de las primeras películas de apropiación. En dicho film monta fragmentos de una película encontrada, *East of Borneo*, del año 1931 y dirigida por George Melford. El trabajo de Cornell ordena una serie de planos donde aparece la protagonista de la película original, la actriz Rose Hobart, para abrir paso «a una narrativa surrealista de gestos inmotivados, enfrentamientos inexplicados y relaciones temporales y espacios inconexos. Es una obra que saborea, a la vez que deconstruye, muchas de las conocidas convenciones del cine narrativo de Hollywood» (Wees, 1998, p. 126).

El campo del cine de reciclaje presenta una multiplicidad de estrategias que van desde la exhibición del material tal cual fue encontrado hasta las más diversas modalidades de manipulación. Por un lado, un extremo del territorio del *found footage* lo ocupan la apropiaciones de películas sin alterar, como *Works and days* (1969), donde Hollis Frampton exhibe sin alterar una película comprada en una tienda de chatarras, o *Urban Peasants* (1975), de Ken Jacobs, en el que se recicla sin modificar una serie de películas caseras filmadas en 16 mm en los años treinta y cuarenta por la familia de su esposa. Por otro, los *remontajes* de audiovisuales existentes se sitúan en un punto intermedio. Finalmente, sobre el otro extremo, se hallan los tipos de intervenciones físicas sobre las películas, tales como raspado, pintura y quemado. *Decasia* (2002), de Bill Morrison, presenta un trabajo de intervención física sobre la superficie de la película al modo de los films de Stam Brakage. En dicho film se utilizan fotogramas de archivo que exhiben un visible deterioro. En algunos casos las imágenes se encuentran quemadas y en un avanzado nivel de destrucción donde apenas es posible entrever los sucesos que se encuentran debajo de las huellas que los químicos, el polvo y el paso de los años han dejado inscriptos en la superficie de la película.

En la clasificación propuesta anteriormente es posible advertir una analogía con cierta taxonomía de los *ready made* en donde se distinguen tres tipos. Uno, el propiamente dicho, donde el objeto apropiado no sufre ninguna modificación como el secador de botellas, el mingitorio o la pala de nieve de Duchamp. Dos, el corregido o ayudado como, por ejemplo, la

rueda de bicicleta del propio Duchamp. Tres, por último, el imitado, que se puede ejemplificar con la *Brillo Box* (1964) y buena parte de la obra de Andy Warhol.

Ahora bien, existe una zona particular del cine de apropiación que en las últimas décadas ha cobrado un importante protagonismo a partir de su producción, exhibición y reflexión teórica que es la que establecen las películas que utilizan films familiares y *amateurs*. Si bien el cine doméstico se confunde con la propia historia del cine y un cortometraje como *Le Repas du bébé*, de los hermanos Lumière del año 1895 puede ser señalado como iniciador de los films familiares. El lanzamiento en la década del veinte del formato de 16mm, un equipamiento más liviano y menos costoso que el formato tradicional de 35mm pensado para el uso doméstico, representa un incremento de las películas de aficionados que se continúa con el formato de 8mm, el surgimiento del video doméstico en la década del ochenta, posteriormente con la llegada de internet y la tecnología digital.

La reutilización del cine doméstico, *grosso modo*, permite distinguir dos tendencias. Por un lado, el uso de imágenes domésticas ajenas donde se abandona la función de memoria familiar de dichos registros y se las considera como documentos de la memoria compartida, es decir, a partir de la información que brindan sobre la historia. Por otro, una segunda dirección que puede advertirse es la modalidad autobiográfica donde se utilizan materiales de la propia historia del director. En el ámbito del documental argentino de los últimos años esta línea asume un protagonismo notorio. Se advierte con mucha claridad la proliferación de trabajos que tematizan historias personales en clave autobiográfica pero escasean los documentales que indagan la esfera pública.

Las prácticas de reciclaje ofrecen un amplio rango de experiencias que contemplan desde tratamientos meramente visuales hasta profundas aproximaciones críticas. Las obras basadas en el uso de materiales existentes suponen una intervención de desmontaje de aquello que las imágenes quisieron decir en su montaje anterior. En algunos casos, hacen emerger sentidos que incluso refutan o contradicen aquello que las imágenes estaban destinadas a mostrar. En un entorno marcado por la saturación audiovisual, la maniobra de reciclaje ofrece una mirada crítica sobre los propios modos de producción, circulación y consumo de imágenes. En cierto sentido el postulado remite a Debord y a su rechazo a

producir nuevas imágenes y exponer, por medio de la manipulación de las mismas imágenes alienantes, la forma en que éstas despliegan su poder en la sociedad del espectáculo.<sup>1</sup>

## Imágenes de guerra

El 6 de junio de 1944 las Fuerzas Aliadas arriban a las costas francesas para comenzar con el declive de la ocupación nazi. El episodio pasa a la historia como el *Día D*. Entre los aliados que desembarcan en Normandía se encuentra un fotoperiodista de origen húngaro que cubre la Segunda Guerra Mundial para la revista estadounidense *Life*: Robert Capa. De los negativos que Capa envía a la revista se conservan once fotografías levemente desenfocadas que, de alguna manera, permiten ilustrar buena parte de la época de esplendor del fotoperiodismo.

Los días 4 y 7 de junio de 1942 las fuerzas aeronavales estadounidenses detienen el intento de invasión de los japoneses, la acción bélica resulta un punto de inflexión en la Segunda Guerra y el freno al plan de expansión de las fuerzas japonesas. Alistado en las fuerzas de los Estados Unidos se encuentra, y resulta herido, el director de cine John Ford, quien en dicho enfrentamiento registra imágenes que serán utilizadas en el film de propaganda producido por la marina de los Estados Unidos *The Battle of Midway* (1942).<sup>2</sup>

En un escenario mediático signado por la televisión, la Guerra del Golfo en la década del noventa fue trazada como una guerra en directo. Pero la promesa de las cadenas de televisión de seguir las acciones bélicas por las pantallas de todo el mundo fracasa ante la restricción que ejercen las políticas estadounidenses poco propensas a la transparencia informativa y la censura impartida sobre imágenes comprometedoras, lo que deviene finalmente en una guerra sin imágenes.<sup>3</sup>

1 Confrontese con el fim *La Société du spectacle* (1973), de Guy Debord.

2 Sobre el vínculo del cine con la guerra es ineludible el trabajo de Paul Virilio (1984). Su tesis formula un paralelismo entre el avance de las tecnologías bélicas y la imagen cinematográfica. Por ejemplo, a partir de la noción de aceleración describe un proceso de disolución de la experiencia fenomenológica de la mirada que se acrecienta hasta el extremo con la irrupción de las imágenes de síntesis.

3 A partir de su noción de *simulacro* Baudrillard refuta todo nexo entre la imagen y lo real y llega hasta el extremo de sostener que la guerra no ha tenido lugar. La guerra tal cual la conocíamos donde los cuerpos sangran, gritan y caen se ha disuelto en un simulacro, las pantallas transmiten un espectáculo con sonidos de misiles e imágenes nocturnas borrosas pero no exhibe el horror ni las víctimas de la guerra (Baudrillard, 1991).

La Guerra de Irak, por su parte, se convierte en el primer enfrentamiento bélico en el que internet y la tecnología digital asumen un papel importante. La irrupción de pequeñas cámaras y teléfonos móviles capaces de realizar registros inmediatos y colgar los mismos en sitios como *Youtube* establecen un punto de inflexión con respecto al manejo de la visibilidad.

La línea de imágenes esbozada más arriba por las fotografías de Capa, el film de Ford y los planos nocturnos de Bagdag de la CNN, en cierto sentido, se puede caracterizar por un funcionamiento lineal, directivo y descendente. Es decir, resultan imágenes inmersas en un flujo que va de una fuente de emisión a los aparatos receptores que son incapaces de alterar la fuente de emisión y definir, así, una escena más próxima a la difusión que a la comunicación. En la denominada *sociedad de las cuatro pantallas* (cine, televisión, computadora y teléfono móvil) nos acercamos a un sistema de comunicación en red donde todos los puntos que la componen se encuentran con la misma capacidad de recibir y percibir información. De este modo, el movimiento altera la unilinealidad de los medios tradicionales y esboza una lógica de multilinealidad. Si bien en este marco nos interesa apuntar, sobre todo, a las nuevas posibilidades en torno a la producción y circulación de imágenes que habilitan los nuevos dispositivos y las redes sociales, es preciso señalar una serie de tensiones que asoman cuando se habla de internet, ligadas a la censura y a la conversión de datos personales en mercancía, y que se distancia de una ligera lectura celebratoria ceñida a ideas tales como universalismo, transparencia y participación. En este sentido, internet se aleja de la mentada promesa de democratización de la información para devenir en una era del control y la afirmación de un poderoso mercado de producción y distribución de productos digitales.

En *Iraqi short films* (2008), el argentino Mauro Andrizzi recopila de internet y edita videos de la Guerra de Irak realizados por soldados y testigos presenciales del conflicto bélico. Entre el material que presenta el film se encuentran registros de acciones del ejército estadounidense, imágenes de diversos atentados grabadas por los activistas árabes de Al Qaeda y videos domésticos que exhiben la intimidad de la guerra como una extensa coreografía musical realizada por soldados británicos que es registrada en un tembloroso pero cronometrado plano secuencia.

Las imágenes son presentadas sin agregados de voz en *off* ni música, solo se incluyen algunos intertítulos, extensas citas textuales de diversas

fuentes como Mark Twain, Robert Fisk, D.H. Lawrence o Dick Cheney. Los textos no comentan los acontecimientos exhibidos, sino que establecen una polifonía con las imágenes que se encuentran ordenadas de modo tal que la edición de Andrizzi parece confundirse con lo manipulado previamente. En este sentido, como el propio título sugiere, es posible concebir cada uno de los registros reciclados como pequeños *films* autónomos.

Si las imágenes profesionales de las cadenas de televisión responden a los esfuerzos del gobierno norteamericano de controlar el flujo de información acerca de la guerra, los registros *amateur* depositados en *Youtube* representan un fuerte impacto en los procesos de visibilidad de la guerra de Irak. Las imágenes de la guerra que Andrizzi toma de internet son precarias, no profesionales, de baja calidad cuya circulación es inestable; son videos colgados en la red, retirados, censurados y vueltos a colgar en una batalla continua por el control de la información. Estas imágenes, que en buena medida son grabadas con teléfonos móviles por los propios soldados de modo clandestino, remiten a lo que Hito Steyerl (2014) designa *imágenes pobres*. Imágenes borrosas que en algunos casos lindan, incluso, con los propios límites de la representación naturalista y permiten acceder a un universo excluido por las imágenes ricas de gran resolución.

El llamado *plano subjetivo* es el procedimiento mediante el cual, en el cine narrativo, la cámara sugiere la mirada de un personaje. Se trata de insinuar la mirada del personaje que está ausente en la imagen. Para reforzar el efecto, el cine recurre, en algunos casos, a la inclusión de fragmentos del cuerpo del personaje al cual se le asigna la mirada, a la aparición de un catalejo o una cerradura que sugiere la perspectiva del ojo, al temblor o a un ángulo pronunciado de la cámara. El recurso, en general, resulta circunstancial en la historia del cine, si bien es posible localizar algunos casos que llevan el procedimiento hasta los márgenes, como *The Lady in the Lake* (1947). El efecto de *inmersión* que consiguen los videojuegos y los simuladores tienen como base de su mecanismo a la cámara subjetiva. Aquello que el jugador ve en la pantalla aparenta estar contemplado desde el punto de vista subjetivo de un personaje que el propio jugador asume en el juego. La cámara subjetiva ubica al espectador en el interior de la imagen y lo incluye, de alguna manera, en el universo de la representación.

Muchos de los registros que *Iraqi short films* incluye son imágenes subjetivas que remiten con insistencia a los videojuegos donde la cámara se

encuentra emplazada desde el punto de vista de la máquina que dispara. Dentro de ellos existe un género llamado *disparos en primera persona* en el que el jugador observa el mundo desde la perspectiva del personaje protagonista. El vínculo de estas imágenes y los videojuegos ha sido estudiado reiteradamente. El señalamiento parece referirse al modo en que las imágenes de la guerra se parecen a las de los videojuegos y a la manera en que estos intervienen en la percepción de la realidad.

## Sucesos intervenidos

*Sucesos argentinos* es un noticiero para cine filmado entre 1938 y 1972. En el año 2013 el museo del cine Pablo Ducrós Hicken, donde se encuentra la colección íntegra del noticiero, convoca a veinticinco realizadores para realizar una serie de cortometrajes a partir de dicho material. El proyecto busca poner sobre relieve la necesidad de preservación y puesta en valor del patrimonio audiovisual local. La intervención que realizan los directores es sobre tres ediciones del noticiero fílmico correspondiente a los años 1957, 1965 y 1968. Los procedimientos de reciclaje que utilizan los realizadores convocados son de los más variados y van desde el remontaje del material, la aceleración de las imágenes, el congelamiento, la modificación del sonido, la sobreimpresión, la musicalización y el entrecruzamiento de la edición de un cortometraje con el sonido de otro.

Existe una apreciación de Jean-Luc Godard que resulta interesante para indagar en los trabajos de *Sucesos intervenidos* (2014). El director franco-suizo, con relación al montaje, señala que no es posible referirse a una imagen, sino que es preciso hacerlo por lo menos a dos. La actividad del cineasta, al menos en el marco de esta cita, no consiste en ubicar una imagen detrás de otra, sino en proponer un vínculo entre dos imágenes para que finalmente construyan una tercera. La célebre regla de adición que describe Godard (2010) invita a pensar el cine, justamente, a partir del nexo que se establece entre imágenes.

En esta dirección hay dos nociones postuladas por Kulechov que se pueden vincular con el corpus de cortometrajes que conforman *Sucesos intervenidos*. Por un lado, la idea de *geografía creativa*; con esta noción el director ruso se refiere al proceso mediante el cual el montaje construye

un efecto de continuidad espacial y de realismo. El interés de Kulechov es, justamente, señalar el trabajo del montaje en la construcción de un todo a partir de la combinación de partes pertenecientes a totalidades diferentes. Por otro, en el denominado *efecto Kulechov*, la experiencia consiste en la yuxtaposición de una imagen del rostro neutral de un actor, Iván Mozzhujin, con tres imágenes distintas: un plato de sopa, un ataúd y una niña jugando. Se propone probar que los espectadores perciben distintas expresiones, inducidos por las imágenes que se intercalan con el rostro del actor. Esto expone de manera cabal la importancia del montaje en la inferencia de significados. Por su parte, los sucesos intervenidos exhiben una exposición perfecta del funcionamiento del *efecto Kulechov* a partir de la constatación de los múltiples sentidos que asumen las mismas imágenes en cada una de las reelaboraciones (Kulechov, 1956).

Un procedimiento de apropiación que sobresale en el cuerpo de cortometrajes es aquel que constituye un desplazamiento de las imágenes del noticiero fílmico al territorio enrarecido de la ficción. El trabajo de Edgardo Cozarinsky, *El fin del mundo* (2014), problematiza la frontera escurridiza de la ficción y el documental. El mencionado trabajo parece perseguir cierta idea referida a que toda imagen participa de ambas zonas genéricas; todo *film* es una ficción y toda ficción es un documental. En todo caso, para decirlo en términos de Roger Odin (2007), la actitud del espectador, ficcionalizante o documentalizante, hace que se imponga uno de los dos géneros.

Por su parte, el trabajo de Claudio Caldini, *Perfecta* (2014) presenta un tratamiento que remite a la obra del director austríaco Martin Arnold. Caldini selecciona una serie de imágenes del noticiero y las manipula para obtener un movimiento exacerbado hacia adelante y atrás, una suerte de traqueteo audiovisual que agrega nuevos sentidos a las acciones que muestran las imágenes (Wees, 1998, p. 126).

Por último, hay una estrategia de reciclaje presente en varios cortometrajes donde se propone una lectura crítica de las imágenes del noticiero a partir de la apropiación del material sin realizar ninguna alteración. El mecanismo es frecuente en el campo del audiovisual y consiste en hacer evidente un discurso oficial una vez pasado su momento de prescripción al exponer las imágenes y sonidos que lo habían propagado. Las imágenes de un almuerzo ofrecido por Pedro Aramburu en la Quinta de Olivos y un

cortometraje que busca concientizar sobre la necesidad de denunciar a los transeúntes que destruyen la vía pública son algunos de los fragmentos que proponen este tipo de lectura desmarcada.

## Autobiografía y reciclaje

*Papirosen* (2011) es un retrato de la propia familia del director Gastón Solnicki que se construye a partir de registros de los últimos diez años mezclados con material de archivo de la familia. El trabajo incluye, de manera fragmentaria y en un orden que desafía la linealidad, cuatro generaciones de la familia: la abuela, sus padres, hermanos y sobrinos.

Hay un plano sobre el inicio del film, que se repite sobre el final, donde vemos una aerosilla en la que viajan el padre del director y su sobrino. El plano es importante porque en él aparece, mientras la aerosilla se aleja, la voz de la abuela que introduce un vínculo entre el presente y el pasado. La voz en *off* narra cómo su familia fue expulsada de Europa por el fascismo reinante a mediados del siglo XX mientras se escucha un sonido que parece remitir a los trenes que se dirigen a los campos de concentración emergentes en el relato de la abuela del director.

En las imágenes familiares se reconoce una distinción que introduce Roger Odin entre el cine familiar y el cine *amateur*. Los primeros son registros realizados en el ámbito doméstico por un integrante de la familia para ser visionados en ese entorno. Un punto significativo de estas imágenes es que se trata de imágenes que no son fabricadas para ser vistas por un espectador sino que son imágenes que encuentran su razón de ser en el deseo propio de la familia de guardar recuerdos pero, sobre todo, en la acción lúdica de filmar. Las inagotables horas de registros de videos domésticos que jamás han sido visionados y las cámaras olvidadas con películas sin revelar en su interior son situaciones frecuentes que refuerzan la idea de que el cine doméstico se fundamenta como una experiencia vinculada al juego que desata la propia fabricación de imágenes por sobre la instancia de fruición. Por su parte, los *films amateur* se realizan, o al menos se intenta, replicando las reglas del cine profesional con el propósito de dejar un registro para un espectador que va más allá del grupo familiar (Odin, 2007).

Los archivos de la familia Solnicki funcionan como auténticos films familiares donde primordialmente se presentan *imágenes felices* como paseos al aire libre, escenas de baile, fiestas familiares, el casamiento de los padres del director, registros de la familia frente al mar, etcétera. Estas imágenes en Súper 8 y en VHS se limitan a mostrar aquello que habilita la representación o autorrepresentación de la institución familiar y restringe fuertemente la exposición de dramas familiares, conflictos, tensiones y discusiones. Según Odin (2007), en estos films está prohibido todo lo que no aporte a la fabricación de una mirada optimista de la familia.

Por otro lado, las imágenes recientes que registra Solnicki por más de una década exhiben aquello que parece estar vedado para los films familiares. En dichos registros se muestra a la familia del director en distintas situaciones cotidianas y se deja entrever una serie de situaciones conflictivas que suceden en un *tour* de compras a Miami, dramas familiares, como el divorcio de la hermana del director, el pedido del sobrino del director de que apague la cámara, la economía familiar y la búsqueda de identidad o la reconstrucción del pasado de su padre. Todas estas imágenes toman distancia de la mirada eufórica de la vida familiar pero en el *film* de Solnicki establecen un registro neutro sin subrayados que prefiere no imponer una lectura sobre la intimidad de su familia sino contemplarla.

*Papirosen* es un caso extraño, si bien es posible vincularlo con los *home movies*, el cine en primera persona, las *biopic*, etcétera, es un film difícil de clasificar. La mirada autobiográfica sobre los trastornos de su familia no se vincula a la modalidad de registro exhibicionista que exagera la exposición de la vida privada.

En este sentido el film toma distancia de los fenómenos de espectacularización del yo que suelen ser señalados como espíritu de época (Sibilia, 2009). A contrapelo de los fenómenos de exposición de la intimidad a través de dispositivos como redes sociales que desafían las fronteras de lo público/privado y de la ficción/realidad, Solnicki adopta un registro contemplativo que evita las explicitaciones. El lugar del director es el fuera de campo, el mismo gesto que se repite cuando el padre se emociona al oír la canción judía *Papirosen*, que sube a título del film, y Solnicki elige prescindir que se vean las lágrimas.

## Referencias

- Baudrillard, J. (1991). *La guerra del Golfo no ha tenido lugar*. Barcelona, España: Anagrama.
- Borges, J. (2005). *Ficciones*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Emecé.
- Bourriaud, N. (2004). *Postproducción*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.
- Godard, J.-L. (2010). *Pensar entre imágenes. Conversaciones, entrevistas, presentaciones y otros fragmentos*. Barcelona, España: Intermedio.
- Kulechov, L. (1956). *Tratado de realización cinematográfica*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Futuro.
- Machado, A. (2000). *El paisaje mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Libros del Rojas.
- Odin, R. (2007). El *film* familiar como documento. *Archivos de la filmoteca*, (pp. 57-58, 197-217).
- Sibilia, P. (2009). *La intimidad como espectáculo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Steyerl, H. (2014). *Los condenados de la pantalla*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.
- Virilio, P. (1984). *Guerre et cinema 1 - Logistique de la perception*. París, Francia: L'étoile / Les Cahiers du cinema.
- Wees, W. C. (1998). Forma y sentido en las películas de Found Footage: una visión panorámica. *Revista Archivos de la filmoteca*, 30, 125-135.