

Camino del reconocimiento en *Tierra de los padres*

Eloísa dos Santos

Instituto Interdisciplinario de Estudios
e Investigaciones de América Latina, UBA

Resumen

El presente trabajo aborda el análisis del filme *Tierra de los padres* (2011) del realizador cinematográfico argentino Nicolás Prividera, principalmente desde la perspectiva de la teoría del reconocimiento. El estudio de los procedimientos estéticos en relación con el tratamiento del problema de la identidad, historia y memoria nacional auspicia la indagación sobre distintas formas del reconocimiento comprometidas en la película, particularmente desde la instancia de expectación cinematográfica.

Abstract

This essay proposes an analysis of the film *Tierra de los padres* (Nicolás Prividera, 2011) from the perspective of the book *Camino del Reconocimiento* (Paul Ricoeur, 2006). The study of aesthetic procedures associated with the treatment of identity, history and national memory problems, opens inquiry into several forms of

recognition involved in the film, taken from the instance of cinematic expectation.

Cuando se pretende verlo todo, cuando se alimenta sin pausa la creencia de que se puede ver todo, de que todo puede verse, esto señala más bien al arte la tarea de hacerse mancha, de introducir un poco de opacidad, de arrojar un poco de sombra y de turbiedad en la ilusión de transparencia.

Gérard Wajcman

Quisiera iniciar este artículo señalando una circunstancia externa a la obra: *Tierra de los padres* no fue aceptada ni en el Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires 2012 ni en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata 2012. Al tener en cuenta que la programación de los festivales de cine define lo que se admite institucionalmente a nivel de distribución (considerando a los subsidios como una primera instancia de apoyo a nivel de producción), vale aunque más no sea apuntar tanto la pregunta acerca de qué es lo que ambas esferas institucionales no aceptaron dentro de sí, no quisieron reconocer como propio o prefirieron dejar fuera de su agenda, como la consideración acerca de cómo la película encontró afuera (en su camino de difusión) un problema que justamente venía a discutir, desde su propuesta estética, sobre las tensiones entre lo reconocido

y lo negado por la historia oficial, entre lo incluido en el espacio institucional y lo que queda por fuera.

Mi análisis acompaña la estructura de la película que tiene tres secuencias a nivel formal muy delimitadas. La primera, casi un prólogo, presenta cronológicamente imágenes de archivo en blanco y negro que se suceden de distintas escenas de violencia social argentina (el bombardeo de la plaza de mayo del 55, la noche de los bastones largos, represiones a marchas de las Madres, la Guerra de Malvinas, asesinatos del 2001), mientras suena el Himno Nacional.

La segunda secuencia, y cuerpo de la película, se compone de una sucesión de planos fijos que encuadran, uno a uno, los mausoleos de algunas de las personalidades más relevantes de la historia política argentina, en el Cementerio de la Recoleta. Cerca de cada bóveda, aparece por fundido una persona reconocida de la actividad cultural nacional (de diversos ambientes: teatral, cinematográfico, literario, etc.) que lee de un gran libro con tapas rojas un fragmento de texto y luego desaparece, dejando de nuevo la soledad de la bóveda. Un texto indica la referencia del título, fecha y autor del material leído (D. F. Sarmiento, F. Quiroga, J. B.

Alberdi, J. Mármol, H. Ascasubi, J. M. de Rosas, J. Hernández, L. Lugones, L. V. Mansilla, J. A. Roca, J. J. Valle, O. Girondo, Moseñor V. Bonamín, R. Walsh, Gral. Saint Jean, P. Urondo, entre otros). Plano a plano, bajo este montaje riguroso y repetitivo, la película construye discusiones entre los muertos, referentes de la historia argentina, a través de sus textos. Este esquema es solamente suspendido por las apariciones de cuidadores del cementerio, algunos turistas y detalles de los ornamentos de las bóvedas.

La última secuencia, quizá un epílogo, es un plano-escena en el cual la cámara emprende una vista aérea que rodea al Cementerio de Recoleta, hasta alejarse cada vez más, pasar por la Villa 31, Puerto Madero y llegar al Río de La Plata, donde termina la película.

Tierra de los padres aborda la historia argentina recurriendo a fuentes documentales (en la primera secuencia imágenes y en la segunda textos). El espectador se encuentra con estas fuentes sin explicaciones mediante. No se dice a qué momento corresponden las imágenes, no se aclara en qué contexto Sarmiento o Walsh escribieron las palabras que se están leyendo, sólo se sabe la fecha y el autor. El espectador cuenta con esas fuentes y con su conocimiento de la historia argentina.

Mi interés en pensar esta película desde la perspectiva del reconocimiento se fundamenta en que considero que su estructura habilita una vuelta sobre el

conocimiento de nuestra historia como país. Conocimiento que, por lo general, transita más ratificaciones que espacios de revisión, estereotipos más que fracturas, repeticiones de generalidades más que particularidades concretas. En donde la apropiación que se hace de la historia nacional parecería muchas veces no alcanzar a interpelarnos, a cada uno como argentino.

Escribe Axel Honneth, citando a Lukács, en su estudio sobre la teoría del reconocimiento:

También en la «conducta» de los sujetos —afirma Lukács—, bajo las imposiciones del intercambio de mercancías, ocurren modificaciones que atañen a toda la relación de aquéllos con la realidad circundante. Tan pronto como el actor adopta permanentemente el rol de parte en el intercambio, se torna en «contemplativo», en un «observador sin influencia» de «lo que ocurre con su propia existencia, como partícula aislada, inserta en un sistema extraño». En este desplazamiento del punto de referencia conceptual, los conceptos de «contemplación» e «indolencia» se convierten en claves para lo que ocurre en el modo de la reificación en el nivel del accionar social: el sujeto ya no participa activamente en las acciones que tienen lugar en su entorno, sino que es situado en la perspectiva de un observador neutral a quien los acontecimientos dejan psíquica y existencialmente intacto» (2007:28–29).



Tierra de los padres, a mi entender, interpela al espectador, lo aleja del «rol de parte» y en cierta medida lo convierte en protagonista porque al no decir todo, al no contextualizar las fuentes, al dejar zonas de opacidad —en términos de Wacjman— invoca un esfuerzo de reconocimiento de su conocimiento (de la historia), un trabajo de memoria y revisión.

Este ejercicio —o su posibilidad—, por las particularidades del dispositivo cinematográfico, cada espectador lo experimenta en soledad durante la proyección. Entendiendo con Ricoeur que «el reconocimiento no sólo se aparta del conocimiento, sino que le abre camino» (Ricoeur, 2006:36), reconocer aquello que cada uno —espectador— alberga de la historia del país del cual forma parte quizá pueda añadir un trabajo en la relación del sujeto consigo mismo, un trabajo individual de responsabilidad con respecto al colectivo,

de reconocimiento de sí en la construcción de la identidad personal y nacional.

En este sentido, *Tierra de los padres* implica la tarea interpretativa del espectador argentino probablemente porque, como aclaraba Andreas Huyssen «el ámbito político de las prácticas de la memoria sigue siendo nacional» y, por eso, «las culturas de la memoria contemporáneas pueden ser leídas en general como formaciones reactivas a la globalización económica» (Huyssen, 2001:21).

Por todo esto, considero que vale la pena no perder de vista la pregunta sobre porqué *Tierra de los padres* no tuvo fáciles los principales caminos institucionales de encuentro —de difusión— con el público argentino.

Archivo – Entonaremos juntos

Las imágenes de archivo sincronizadas con el sonido del Himno Nacional

preludian *Tierra de los padres*. Este tipo de imágenes suele tener un origen periodístico y una difusión televisiva, más que cinematográfica. Visualizarlas en pantalla grande propone un ejercicio a la mirada que debe revisitar en cine lo ya visto, en general, en televisión, volver a apreciar pero con más detalle, permanecer frente a ellas desde la atención y soledad implicadas exclusivamente en la expectación cinematográfica. A esto se suma la potencia de la apropiación de material registrado por otros, en distintos momentos del país, que al ser compilado y remontado abre nuevos sentidos.

El público argentino puede reconocer el referente de esas imágenes de la historia argentina sin necesidad de subtítulos indiciales de fecha o lugar. Todo archivo es un documento del pasado y, en este sentido, el cine aporta al acervo documental una certeza: la de la huella lumínica. El celuloide fijó, a partir de la luz, esas imágenes de la realidad, que ahora volvemos a ver y reconocemos. En ellas, se ve al pueblo como masa, sin individuación, sin jerarquías, sin singularidades reconocibles. Allí, la huella de los muertos anónimos, la valentía sin honores, a lo largo de casi medio siglo de historia argentina.

Ricoeur, apoyado en Bergson, señala que todas las huellas conservan el enigma de ser «la presencia en imagen de un pasado ex-sistido», están en presente. Se las reconoce como recuerdo justamente

porque, además de estar atadas al pasado, resaltan sobre el presente, por eso «reconocer un recuerdo es reencontrarlo». El presente se constituye en pasado mientras es presente, así luego puede ser recuperado como recuerdo. Se pregunta el autor «¿cómo un presente cualquiera devendría pasado si no se hubiese constituido pasado al mismo tiempo que era presente?» (Ricoeur, 2006:148, 163). Es esta una forma de pensar el mecanismo de la memoria en general, sin embargo es, justamente, lo que sucede con la huella lumínica en el cine: se constituye en pasado al quedar fijada en la película y reconocerla implica la operación de aprehender ese pasado en el presente.

Ahora bien, la imagen documental no sólo brinda un certificado de existencia de aquello capturado, de lo visible, sino que también documenta lo no visible. Ver más allá del encuadre, mostrar que no se puede mostrar todo es una de las grandezas del cine documental para Jean-Louis Comolli. Él señala:

En el cine se trata de mostrar, contra el espectáculo, que el mundo no es «omnivisible», que ver es ver más allá del encuadre, ver que hay un fuera de campo que no está encuadrado. El fuera de campo no es únicamente lo que el encuadre oculta al mostrar, es todo lo que se mantiene al margen de la posibilidad de ver, al margen del lugar del espectador, lo que no constituye imagen (y por lo tanto no hace espectáculo), el fuera



de campo de toda imagen. Así, y esa es su grandeza, el cine documental pone un tope de real al deseo de gobernarlo todo, reinventarlo todo. No tenemos acceso al «todo» de la ficción (2010: 127).

En este sentido, estas imágenes de archivo de la historia argentina documentan también desde el fuera de campo, desde la velocidad de las tomas, desde la desprolijidad de la cámara, desde la captura de la inmediatez de la realidad. Quiero decir, el documento de violencia también está allí, en lo que esas imágenes de distintos momentos del país no capturaron.

Vuelvo a Ricoeur para encontrar otra característica de la imagen documental:

Así, yo distingo tres tipos de huellas: las corticales, de las que tratan las neurociencias; las psíquicas de las impresiones que han dejado en nuestros sentidos y nuestra

afectividad los acontecimientos llamados sorprendentes, incluso traumatizantes; finalmente las huellas documentales conservadas en nuestros archivos privados o públicos (2006:147–148).

De éste tipo son las imágenes introductorias de *Tierra de los padres*: documentales de archivos públicos. Aunque Ricoeur no se adentra en la diferenciación de los tres tipos de huella, me resulta interesante pensar que las dos primeras, las corticales y las psíquicas, se constituyen en el interior del hombre, en su cerebro o en sus sentimientos afectivos, en cambio las documentales son huellas formadas en el exterior. Su constitución no es interna, es social. Digamos lo social es la tinta de este tipo de huellas y, más aún, en las de archivos públicos como es este caso.

Tierra de los padres comienza con estas imágenes. El espectador las reconoce

como recuerdos propios, pero no del orden de lo íntimo, de lo privado, como sí sucedería con las huellas corticales o psíquicas, sino dentro de su parte social, de lo que hay de social en él, lo que comparte con otros y ya ha sido consensuado. Entonces, en este caso, se trata de reconocer junto a otros recuerdos compartidos de suma violencia, que se suceden cronológicamente y en blanco y negro.

Otra forma del reconocimiento aparece a partir del sonido. La fuerza de rememoración del Himno Nacional nos abarca porque es uno de los principales constructos de identidad nacional. El espectador lo entonó con otros incontables veces y lo hizo fundamentalmente en contextos institucionales. El Himno se internaliza en cada persona para luego aunarla con otras. El ser nacional contiene el conocimiento del Himno. Si el público es argentino, en *Tierra de los padres*, la sala entona en silencio, el espectador canta para sí mismo y esto le permite reconocer su propio conocimiento, lo cual, por lo dicho, implica reconocerse como argentino, apelar a lo que uno ya sabe, al contenido aprendido y sedimentado, transitando así un primer momento de confianza.

Triángulos sobre planos fijos

El ritmo agitado del archivo queda atrás y comienza una larga sucesión de planos fijos del Cementerio de la Recoleta. El primero de ellos parece estar ligado aún al

ambiente institucional que traía la melodía del Himno. Una niña con guardapolvo blanco espera para leer su parte como si diera apertura al acto luego de la entonación de las estrofas del Himno Nacional.

En cada uno de estos planos se da un vínculo extraño de un vivo con un muerto, unidos por el texto que es leído pero unidos también por la competencia del espectador que escucha y ve, en cada caso —bóveda— en particular. Se forma un triángulo entre quién escribió, quién lee y quién escucha, los primeros dos desde la pantalla, el tercero desde la sala. Allí se superponen un tiempo histórico, un particular tiempo de representación (de puesta en escena) y un tiempo de expectación. El tiempo histórico del texto y el tiempo de la puesta se reúnen en el presente artístico del encuentro entre la película y el espectador, en aquello que, en el momento, el espectador ve, escucha y es capaz de rememorar y vincular. Este presente no puede exceder los límites del principio y la actualidad de la vida del espectador. Es decir, el espectador no puede hacer más que ir y venir entre su descubrimiento de los textos leídos y el conocimiento y recuerdo acerca de esos otros tiempos, albergados en el lapso de su vida, y hallados allí, en el presente de la expectación de *Tierra de los padres*.

Los textos conservan un fuerte anclaje en la historia argentina porque son fragmentos de discusiones políticas concretas, muchas incluso en formato

epistolar. Son fragmentos que dan cuenta de un diálogo, en donde cada parte denota la posición contraria, la contiene al discutirla. Y estos fragmentos llegan a partir de un timbre de voz de personas del ámbito artístico actual que, de otra manera, también revelan posicionamientos a partir de sus trayectorias profesionales, principalmente porque son públicas. Es decir, en el triángulo entre quién escribe, quién lee y quién escucha y ve se agolpan distintas formas del reconocimiento.

Entre el vivo y el muerto se establece una relación de representación que permite vincularlos. Los vivos —lectores en cada puesta— no dramatizan el texto que leen. Representan pero no actúan, no desde una representación mimética, el vivo no «hace» del muerto, sino que vuelve audible su voz. Este vínculo de representación se encuentra principalmente en la oralidad, parece ser casi un gesto generoso del vivo, el vivo presta su voz al muerto, que trasciende por su obra, pero ya no tiene voz. Sin embargo, el vivo está ahí, con su rostro, con su carga de realidad, con su timbre de voz particular y con su trayectoria dentro de la cultura argentina.

Aquello que el espectador recuerda, sabe o no, algo y qué, sobre la trayectoria del muerto y sobre la trayectoria del vivo forma parte de ese presente. Pensar en forma conjunta a la actriz Maricel Álvarez y a Eva Duarte, a partir de la lectura de «Mi mensaje», o unir al realizador cinematográfico José Campusano y a Facundo

Quiroga, con un fragmento de «Cartas al General Paz», implica la posibilidad de articular lo que la memoria de cada espectador retuvo sobre aquellas dos personas, a lo largo de su vida, con el texto —fuente documental— que está siendo leído.

De manera compleja, parecería que la singularidad del prócer (héroe o tirano), la singularidad del artista y la singularidad del espectador (de su competencia) intentarán alcanzar aunque sea una parte de lo social, de la identidad nacional. Como si cada uno de los triángulos que se dibuja y acumula pudiera encerrar, al delimitar con sus vértices un espacio de relaciones, una parte de aquello que nos constituye como argentinos. Y, pese a que uno de los vértices no cambia durante toda la película (el espectador), sí se modifican los ángulos al variar los otros vértices. Luego de un triángulo se sucede otro, siempre en presente.

Por otro lado, no hay movimientos de cámara en estos planos, son fijos. En *Tierra de los padres* el plano fijo conserva cierto cariz de objetividad, palabra difícil de utilizar a esta altura pero quizás sea útil reapropiarla en términos de calma perceptiva, de respeto a las condiciones objetivas de expectación. La inmovilidad de la cámara da a la imagen una dosis de calma visual que auspicia condiciones para la escucha y visualización de esos planos. El espectador está realizando un ejercicio grande consigo mismo y probablemente una presencia abusiva de la instancia de

enunciación desde el movimiento estorbaría a ese trabajo expectatorial. En todo caso, la enunciación se vuelve más notoria en la dedicada elección de los encuadres o en el recurso de acumulación en la cantidad de estos planos. Para que el espectador pueda *ser capaz de* es, en alguna medida, necesario respetar la condición objetiva de ausencia de movimiento entre la pantalla y el espectador que contempla, desde la fijeza de su butaca.

Ahora bien, el reconocimiento del conocimiento que el espectador tiene de las cuestiones referidas en los textos que se leen surge desde cierta incertidumbre. Si hubiera una voz en *off* o una persona —un historiador, por ejemplo— frente a cámara describiendo el contenido de esas fuentes documentales el vínculo estaría interferido, el sentido más seguro y orientado y la responsabilidad de la tarea delegada. Por el contrario, el espectador tiene en esta película acceso directo a una cantidad importante de fuentes documentales que puede, en soledad, contextualizar con lo que sabe de historia argentina y, más acá en el tiempo, puede también ubicar a cada rostro que lee dentro del marco de personalidades de la cultura argentina actual. Es este un ejercicio trabajoso porque el tránsito hacia el conocimiento albergado en uno mismo, hacia la memoria de ese conocimiento, encuentra en el camino muchas zonas de incertidumbre. Tras dudar emerge la posibilidad de reconocer, por eso una de

las acepciones de reconocer es *explorar*. Y aquí asoma el sentido griego de *anagnórisis*, la situación de desconocimiento es inherente a la de reconocimiento, hay un paso por la ignorancia. Pero aclara Ricoeur que «si existe un punto en el que el pensamiento de los modernos marca una progresión sobre el de los griegos respecto al reconocimiento de sí, no es principalmente en el plano de la temática —la del reconocimiento de la responsabilidad—, sino en el de la conciencia reflexiva de sí mismo implicada en este reconocimiento» (2006:121).

A pensar en la contribución de la memoria en el reconocimiento de sí, en la conciencia reflexiva involucrada en la memoria, en el ¿quién se acuerda?, dedicó parte de sus *Confesiones*. Atribuye

a la interioridad el aspecto de una especialidad específica, la de un lugar íntimo: todas las cosas «depositadas» en él, «las recoge la memoria para evocarlas de nuevo cuando haga falta y volver sobre ellas en sus vastos depósitos, en el secreto de yo no sé qué inexplicables recovecos». La rememoración de todo lo que «yo evoco en mi memoria» demuestra que «estos procesos los verifico dentro (*intus*), en el patio inmenso del palacio de mi memoria (San Agustín parafraseado y citado en Ricoeur, 2006:155).

Es decir, durante estos planos el espectador se enfrenta con las fuentes documentales leídas, puede explorar en su memoria,

Es muy difícil explicar el mundo
que nos están dejando los que a morir empiezan.
Correspondió a nosotros
partir de la neurosis o el alcohol, como a otros
de la mugre, las bombas, la poesía de vanguardia
o simplemente el vaso de cicuta. Se trataba
de asumir la discontinuidad
en el orden fallido de los otros. Finalmente,
jugando al desencanto o la profecía social,
nos hemos puesto graves sin sacar conclusiones.
el crimen no es mentira y la mentira
fue imposible enterrarla.

Una tumba para ellos. Un puñado de tierra
en despedida y en acción de gracias.
Ahora es nuestra vuelta pensativa del sepelio:
padres irónicos, ¿Qué inocencia nos dejaron
aparte de la música y los dientes,
para intentar la construcción de algo
importante y real?

Vacíó en la retórica y el hueso íntimo:
«Sois la nueva era y arreglaos».

Si nos toca partir
desde el engaño, desde el hierro al rojo,
ya no es posible simular más tiempo
mirando hacia otra parte.
Porque si es difícil explicar un mundo
que insiste en reclamar nuestra complicidad,
eso no es decisivo; un además cargado de sentido,
es decir, de justicia, importa más
que obtener conclusiones ya sepultas
con la acción de otros.
Pero si alguno afirma que está solo
frente a su propio perro pues no está papá,
y que no puede dar un paso
sin continuar la peste que heredó,
entonces, que cada uno hable en su nombre
cuando salga del cine o del cementerio,
y diga: Yo me reconozco en esta fastidiosa historia,
soy hijo de la estafa y de los muertos recurrentes,
me ha tocado la usura y tengo tiempo.

Joaquín Giannuzzi (1962):
«Progenitores» en *Contemporá-
neo del mundo*, Buenos Aires:
Américalee.

verificar en soledad, reconocer y dar sentido. La memoria no como repaso de hechos históricos sabidos, no como forma de volver a decir cómo fueron las cosas, la memoria no como una zona de repetición de verdades, de asentamiento del pasado, no, la memoria como acción, la memoria como acto desde el presente. La memoria como un esfuerzo personal porque obliga a dudar, a tomar posición, a repensar, a enfrentarse en el presente con fuentes documentales del pasado. La memoria como un *poder de obrar*, en el que opera la evaluación de nuestras capacidades y se abre una exploración de lo no dicho, de lo implícito, a partir del reconocimiento.

De la voz activa a la voz pasiva. Reconocer, ser reconocido

El estudio de Ricoeur sobre el reconocimiento brinda una última clave para pensar *Tierra de los padres*:

Mi hipótesis es que los usos filosóficos potenciales del verbo reconocer pueden ordenarse según una trayectoria que va desde el uso en la voz activa hasta el uso en la pasiva. Este trastrocamiento en el plano gramatical llevaría la huella de un trastrocamiento de igual amplitud en el plano filosófico. Reconocer en cuanto acto expresa una pretensión, un *claim*, de ejercer un dominio intelectual sobre el campo de las significaciones, de las aserciones significativas. En el polo opuesto de la trayectoria, la exigencia de reconocimiento expresa

una expectativa que puede ser satisfecha sólo en cuanto reconocimiento mutuo, siga siendo éste un sueño inaccesible o exija procedimientos e instituciones que eleven el reconocimiento al plano político (cursivas en el original, 2006:33).

El problema del reconocimiento mutuo parecería ser también vertebral en nuestra historia. Unitarios versus federales, cultos versus gauchos, oligarquía versus pueblo, dueños versus pobladores originarios, ciudadanos medios versus mendigos, militares versus guerrilleros, simplificando mucho civilización versus barbarie. La identidad argentina parecería no tener que ver con la nacionalidad sino con la pertenencia. Se define el ser nacional no a diferencia del chileno, uruguayo, alemán o finlandés sino a diferencia del no argentino. Se le niega al otro su pertenencia identitaria y se lo excluye a partir de delimitar el concepto de *argentino* en términos positivos. El otro será, pues, no argentino, es decir, no podrá ser reconocido. En este sentido, el crimen y el derecho son los extremos del significado del reconocimiento, en términos sociales. El derecho se encuentra en las antípodas del crimen porque consiste, justamente, en el reconocimiento recíproco (Ricoeur, 2006:230).

Para terminar, todos los *camino del reconocimiento* que recorre la película quizás deban incluir, reconocer no sólo nuestro conocimiento de la historia argentina sino también nuestra filiación

con aquellos padres, padres porque nos han llegado sus aciertos y sus errores, porque su historia condiciona la nuestra y los hemos heredado. Padres todos, padres en su medida y a su tiempo, padres, padres de la patria, padres originarios, padres de la cultura, padres de la lucha. La pregunta sobre si nuestros padres fueron capaces de reconocerse entre sí, reconocerse en el sentido más llano de aceptar la existencia del otro, dura lo que dura el filme y «a este reconocimiento mutuo entre los padres mismos responde el reconocimiento filial que da su pleno sentido al *reconocimiento de sí mismo en la filiación*» (cursivas en el original, Ricoeur, 2006:248).

El reconocimiento mutuo, aceptar la existencia del otro, debería tratarse incluso de aceptar su tránsito, posterior a la vida, por la no existencia, su lugar de descanso del cuerpo, su cuerpo muerto. El plano secuencia final de *Tierra de los padres* nos lleva del Cementerio de la Recoleta al Río de la Plata, en ambos espacios (no solamente, por supuesto) están nuestros padres muertos. Y, como señala con precisión Ricoeur, «las relaciones de los hombres entre sí no dejan de incluir las relaciones del hombre con la naturaleza, así como con los muertos, guardianes de la mirada sobre el tiempo pasado» (2006:258).

Bibliografía

- COMOLLI, J.-L. (2010). *Cine contra espectáculo seguido de Técnica e ideología: 1971-1972*. Buenos aires: Manantial.
- HONNETH, A. (2007). *Reificación. Un estudio en la teoría del reconocimiento*. Buenos Aires: Katz.
- HUYSEN, A. (2001) (1990). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- RICOEUR, P. (2006). *Caminos del reconocimiento*. México: Fondo de Cultura Económica.
- WAJCMAN, G. (2001). *El objeto del siglo*. Buenos Aires: Amorrortu.