

Congelando el cuadro : Javier Cercas y la publicidad de la historia.

Ennis, Juan Antonio y Bórquez, Néstor Horacio.

Cita:

Ennis, Juan Antonio y Bórquez, Néstor Horacio (2010). *Congelando el cuadro : Javier Cercas y la publicidad de la historia*. IX Congreso Argentino de Hispanistas. Asociación Argentina de Hispanistas, La Plata.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-043/25>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.



Congelando el cuadro: Javier Cercas y la publicidad de la historia

Juan Antonio Ennis

Universidad Nacional de la Patagonia Austral - CONICET

Néstor Bórquez

Universidad Nacional de la Patagonia Austral

Resumen

El último libro de Javier Cercas, *Anatomía de un instante* (2009) se presenta como un particular caso de intervención en los debates por el sentido del pasado reciente en España, cuyo análisis se verá necesariamente atravesado por una perspectiva intermedial. La portada del libro invita al lector a detenerse sobre la imagen borrosa de un fotograma, un cuadro extraído la grabación televisiva de la toma del Congreso por parte del teniente coronel Tejero y sus hombres el 23 de febrero de 1981. El libro, a partir de esa imagen congelada, intenta releer la transición y su significación en la escena del presente, deteniéndose en los gestos, implicancias y suposiciones, a partir de una serie de operaciones sobre el propio estatuto de su escritura y su imagen de escritor, superponiendo en su cierre los espectros de la memoria pública a aquellos de la memoria individual. El presente trabajo ensaya un primer acercamiento al texto, pensando su lugar en la encrucijada de la literatura, el mercado y los debates públicos y en torno a la cuestión de la memoria (y la posmemoria).

Palabras clave: Cercas — memoria — intermedialidad — 23-F — montaje

Ésa es la imagen; ése es el gesto
(*Anatomía de un instante* : 33).

Le détail n'a aucun statut épistémologique intrinsèque: tout dépend de ce qu'on attend de lui et de la manipulation a laquelle on le soumet
(Didi-Huberman 2002: 488).

Durante los últimos años, el concepto de intermedialidad ha sido ensayado en los estudios literarios y de comunicación desde perspectivas diversas y con resultados muy disímiles. Sea que se lo piense a partir de la experiencia de las vanguardias históricas o de la narrativa española contemporánea, sea que se lo proponga para el análisis de la ficción televisiva en Colombia o del cómic en México, el concepto varía de acuerdo a su utilización al momento de investigar las relaciones entre el cine, la literatura, el teatro, la radio y la televisión, entre otros cruces posibles. Desde su uso como simple nomenclatura que da la posibilidad de englobar diversos soportes y lenguajes hasta los estudios más pormenorizados que entrecruzan saberes específicos de cada campo para analizar su interrelación, la intermedialidad parece estar lejos de reducirse a un paradigma teórico homogéneo.

La Plata, 27-30 de abril de 2010

<http://ixcah.fahce.unlp.edu.ar>

ISBN 978-950-34-0841-4



Walter-Bruno Berg la definió inicialmente como un "enfoque que engloba las relaciones recíprocas entre diferentes medios", apelando a la hibridez como aspecto esencial de los textos, característica que sigue siendo la fundamental para cualquier estudio de este tipo. Otros trabajos plantean la intermedialidad como propagación de una obra "en diferentes textos que se cargan de contenidos nuevos en contacto con otros medios, moldes formales, lecturas alternativas, espacios y tiempos diferentes a los asumidos por el autor y los lectores/ espectadores de origen" (García 2005: 17). Podría mencionarse aquí también a aquellos trabajos que apelan a tópicos o debates comunes rastreables en los diferentes medios y con diferencias o similitudes sustanciales al interior de cada circuito de producción y recepción. Autores como Cabezón Doty la definen como un espacio intermedio, un "intersticio entre los medios" al analizar las relaciones recíprocas, pasajes y diferencias que surgen del diálogo intermedial, pero sobre todo apelando a la relación entre letra e imagen. Y otra es la que se ubica más cerca del concepto de interdiscursividad y que abarca todo un sistema de referencias heterogéneas: discursos literarios, cinematográficos, musicales, científicos, pictóricos, etcétera, y que se encarga del rastreo de influencias, fuentes o reminiscencias que la literatura tomaría de otros medios o la televisión de la literatura y el cine o cualquier cruce posible. En las proximidades de este enfoque puede ubicarse la respuesta sintética de Peter Wagner (1996:18) a la pregunta ¿qué es la intermedialidad?: "una, aunque lamentablemente negada, largamente importante subdivisión de la intertextualidad". Por último, existe también la tendencia hacia un término más abarcativo para este tipo de análisis: el de transmedialidad —postulado también como un complemento de la intermedialidad. Alfonso de Toro, partiendo de sus trabajos sobre la hibridez propone este término focalizando en el prefijo, que implica "colaboración, mezcla e interacción", un intercambio constante entre géneros y medios dentro de un corpus de elementos universales propios de la cultura¹.

El último libro de Javier Cercas, *Anatomía de un instante* (2009) (AI), se presenta como un particular caso de intervención en los debates por el sentido del pasado reciente en España, cuyo análisis se verá necesariamente atravesado por una perspectiva intermedial. La portada del libro invita al lector a detenerse sobre la imagen borrosa de un fotograma, un cuadro extraído de la grabación televisiva de la toma del Congreso por parte del teniente coronel Tejero y sus hombres el 23 de febrero de 1981. El libro, a partir de esa imagen congelada, intenta releer la transición y su significación en la escena del presente.

Una deliberada ambigüedad habita el título propuesto para esta exposición: la publicidad de la historia quiere remitir, a un tiempo, a una función y un provecho pretendidos para o a través de la literatura. El texto de Cercas viene a sumarse y actualizar

¹ La transmedialidad implica y significa una multiplicidad de posibilidades mediales y no sólo el intercambio de dos formas mediales distintas. No se trata de una mera agrupación de medios, ni de un acto puramente medial-sincrético, ni tampoco de la superposición de formas de representación medial. La transmedialidad representa un proceso, una estrategia condicionada estéticamente que no induce a una síntesis de elementos mediales, sino a un proceso disonante y con una alta tensión. La conexión epistemológica entre hibridez y transmedialidad radica precisamente en esta deslimitación de las prácticas tradicionales que se derivan de la superación de discursos universales (géneros, tipos textuales, poéticas normativas) como resultado de un cambio radical de los conceptos de sujeto y realidad. El empleo estratégico de distintos medios no es simplemente un acto formal, sino uno semántico-cultural. Alfonso de Toro (2003). Para una exposición más extendida de este estado de la cuestión, ver Ennis y Bórquez (2010).



una larga y muchas veces controvertida serie de narraciones que toman por objeto o punto de partida una memoria pública en disputa. Si las novelas aquí aludidas acostumbran a jugar con los límites entre historia y ficción, aquí Cercas renuncia (o al menos dice renunciar) desde el comienzo a esta última, alegando la necesidad de un relato de nítida historicidad. De lo que se trata, en suma, es de la publicidad de la historia como objeto de polémica, de la historia como problema en el espacio de lo público. Pero, al mismo tiempo, del rédito que las ficciones de la historia reportan en el mercado de las letras. El libro, detenido sobre el fotograma que ilustra la tapa, viene a sumarse a un contexto en el que tanto el mercado del libro como el universo de la televisión abundan en relatos de diverso corte que vuelven una y otra vez sobre los momentos más críticos del siglo XX español. La historia ofrece, en suma, buena publicidad a una firma de autor. La cuestión de la publicidad y lo público es de especial relevancia asimismo en la descripción del problema que funciona como punto de partida en el texto. Las primeras líneas son elocuentes: “A mediados de marzo de 2008 leí que según una encuesta publicada en el Reino Unido la cuarta parte de los ingleses pensaba que Winston Churchill era un personaje de ficción” (AI: 13). El 23-F, nos dirá, corre un peligro análogo:

En la sociedad del espectáculo fue, en todo caso, un espectáculo más. Pero eso no significa que fuera una ficción: el golpe del 23 de febrero existió, y veintisiete años después de aquel día, cuando sus principales protagonistas ya habían tal vez empezado a perder para muchos su estatuto de personajes históricos y a ingresar en el terreno de lo ficticio, yo acababa de terminar el borrador de una novela que intentaba convertir el 23 de febrero en ficción. Y estaba lleno de dudas. (AI: 15)

Un espectáculo más en la sociedad del espectáculo: será en la misma época, sólo dos años después de los sucesos del 23F, que Umberto Eco señale como cambio en proceso el tránsito de la TV como vehículo de los hechos a la TV como “aparato para la producción de los hechos” (Eco 1999:158). La última iluminación del escritor, luego de su afanoso hurgar en los archivos y compulsar las obras sobre el tema, indagando todo el tiempo en el terreno sobre el que debía apoyarse su escritura, es una reflexión acerca del género que ayuda a conjurar la aparente contradicción establecida desde la tapa del libro.

comprendí que los hechos del 23 de febrero poseían por sí mismos toda la fuerza dramática y el potencial simbólico que exigimos de la literatura y comprendí que, aunque yo fuera un escritor de ficciones, por una vez la realidad me importaba más que la ficción o me importaba demasiado como para querer reinventarla sustituyéndola por una realidad alternativa, porque nada de lo que yo pudiera imaginar del 23 de febrero me atañía y me exaltaba tanto y podría resultar más complejo y persuasivo que la pura realidad del 23 de febrero. (AI: 24)

La industria editorial alberga bajo el rótulo de “literatura” (“Literatura Mondadori”, según el sello al pie de la cubierta del libro) un texto que se abre con un gesto de renuncia a la ficción. Sin embargo, el objeto de su indagación histórica tiene todo aquello que ese rótulo necesita para imponerse (fuerza dramática, potencial simbólico), y así lo demuestra el 150.000 en negro sobre blanco que ofrece el éxito masivo desde la faja de la primera edición



argentina como garantía del interés o calidad del texto. Se responde a un tiempo a los imperativos supuestos para ambas prácticas, sin abandonar por consiguiente los respectivos terrenos.

Se trata de un diálogo intermedial y una intervención en el linde de los géneros y recepción prevista para ellos en la medida en la cual se anuncia un ensayo histórico como negación de la ficción novelística para hacer hablar en el libro a un documento televisivo que como todo lo televisivo amenaza con devenir ficción o más precisamente con pasar al terreno de la gratuidad o banalidad del espectáculo visual. La filmación del Tejerazo, de la que sólo se conservan treinta y cuatro minutos con veinticuatro segundos –aunque las imágenes que se repiten en cada aniversario del golpe y que cualquier navegante puede hallar en internet duran como máximo cinco minutos– es un fragmento televisivo que forma parte de lo que algunos autores han llamado una nueva modalidad representativa "documental" (Carlón 2007:124). Son aquellos documentos que generados por el "directo televisivo" se transforman en "el más poderoso enunciador de documentos históricos" (id.: 127). Para el campo del documental la inserción de la televisión en la filmación de estos acontecimientos marcó un significativo cambio enunciativo en la representación de la realidad. Se trata, más precisamente, de lo que Nichols (1997) ha designado como "la mirada accidental"².

El problema inicial que plantea *Anatomía de un instante* es el de la fragilidad transgeneracional de la memoria en la aceleración propia de la sociedad del espectáculo. El cierre planteará nuevamente el problema de cómo se dirime el sentido del pasado entre las generaciones que estuvieron involucradas en los hechos en cuestión. En un gesto propio de los textos que se inscriben en la llamada "posmemoria", el giro hacia la memoria íntima contribuirá decisivamente a la fundamentación del juicio sobre la memoria pública. El asedio de un espectro personal servirá para terminar de conjurar la espectralidad de la imagen televisiva.

Así, dos cuestiones de especial relevancia para nuestro análisis son las que se plantean a partir de la figura del aparecido y la muerte del padre como elementos recurrentes en la narrativa abocada a cuestiones relativas a la memoria traumática del pasado reciente en España. Un tópico recurrente en la construcción de lo que a grandes rasgos puede denominarse como "ficciones de la memoria" en los últimos años en España se encuentra en la escena (más o menos prolongada, siempre central) del retorno del que se suponía muerto, con la imagen del "aparecido" como figuración del acontecimiento traumático y su asedio del presente. Por otra parte, una forma particularmente frecuente de la aparición, que involucra la muerte física o simbólica del padre, ha podido leerse en buena parte de estas novelas como entramado en la ficción de los conflictos de la posmemoria, de los conflictos intergeneracionales en la disputa por las formas y los usos de la memoria pública. La recurrencia de ciertas tramas de exhumación de una memoria e impugnación de otra, en las que la muerte del padre o la revelación del vínculo espurio disparan una nueva comprensión del pasado desde el presente, ponen escena no tanto la pugna entre memorias antagónicas añejas, como la necesidad de problematizar los relatos recibidos. Las hipótesis relativas a estos dos elementos vienen siendo abordadas en trabajos anteriores (Ennis 2009;

² Al mencionar la mirada de la cámara documental, Nichols destaca que se mezclan dos operaciones durante la filmación: la mecánica que ofrece el dispositivo que registra y el proceso humano de mirar el mundo. Una de esas miradas es la "accidental", aquella que sucede cuando la cámara estaba justo allí en ese momento y filma un suceso inesperado.



Bórquez y Ennis 2009), y encuentran en el libro de Cercas una particular conjunción y constatación. El aparecido al que finalmente debe prestarse oído es nuevamente el padre, que constituye al final la excusa para todo el texto: Cercas comienza un libro (dedicado a José Cercas, su padre) para explicar al público de hoy que el 23-F sucedió fuera de la televisión y es un hecho grave en la historia reciente de España, para explicarse a sí mismo que la transición no estaba tan mal y que la democracia no hace más que sumar orfandades al poner en cuestión los méritos de los héroes de la retirada.

La última foto de Suárez en la prensa, su "resurrección", coincide con el entierro del padre. Éste, nos dirá, "[c]omo Suárez, era un hombre común" (AI: 434). La descripción del padre se va asimilando a la de Suárez, y el suarismo del padre se revela claramente como la ocasión de la discordia en la adolescencia de Cercas. La escritura del libro sobre Suárez en la madurez propia y en la vejez del padre aparece como conciliación final no desprovista de ironía, y lo que se afirma sobre el padre (y sobre la relación con el padre) se hace fácilmente transferible a Suárez. *Pietas* o empatía conciliadora que en el párrafo final completa el trabajo de montaje que sostiene el texto en su extensión superponiendo historia y autobiografía a través de la disposición simétrica del trabajo documental y la firma de autor:

Lo entendí. Creo que esta vez lo entendí. Y por eso unos meses más tarde, cuando su muerte y la resurrección de Adolfo Suárez en los periódicos formaron una última simetría, la última figura de esta historia, yo no pude evitar preguntarme si había empezado a escribir este libro no para intentar entender a Adolfo Suárez o un gesto de Adolfo Suárez sino para intentar entender a mi padre, si había seguido escribiéndolo para seguir hablando con mi padre, si había querido terminarlo para que mi padre lo leyera y supiera que por fin había entendido, que había entendido que yo no tenía tanta razón y él no estaba tan equivocado, que yo no soy mejor que él, y que ya no voy a serlo (AI: 437).

Cercas pone en escena un montaje que hace funcionar una vez más la dialéctica de la posmemoria, que articula historia y autobiografía, elaboración del trauma colectivo y el pasado individual. Cercas, en un libro escrito en torno a una imagen detenida, ampliada, extendida según el caso e interrogada en su posible significación para el presente, es decir, en un texto que apoya su vindicación de verdad en una operación que podríamos llamar de montaje invisible, introduce un cierre en el que la imagen-fantasmagoría del padre da forma a un montaje abstracto de historia y autobiografía, de *family frame* superpuesto al fotograma saturado de historia que desde la tapa del libro permite al lector volver una y otra vez sobre el gesto que el mismo repite en casi toda su extensión³.

Así, en una España que no sin altas cuotas de espectacularidad debate arduamente la exhumación de los cuerpos de los vencidos y el juicio al menos simbólico de los crímenes del franquismo a partir del persistente trabajo sobre las fosas del olvido, Cercas procura otorgar

³ Bazin propondrá la invisibilidad a través del montaje como una superación del montaje abstracto practicado por determinados autores, sobre todo soviéticos. El autor sostenía que el montaje, al respetar la lógica material y dramática de la escena se vuelve invisible, pasa desapercibido para el espectador que se centra en las acciones y no en su construcción. El montaje abstracto, por el contrario, pretende crear sentido a partir de la superposición de imágenes disímiles, centrándose en las mutuas relaciones entre ellas (Zunzunegui 1997: 164).



a los momentos más dramáticos de la transición una carnadura real (histórica, televisiva, cinematográfica) y hasta dotarla de una posmoderna y autosatisfecha épica democrática frente al extendido mote del "pacto de olvido". Para explicar la silenciosa conversión de Suárez a la democracia ("no hizo otra cosa que renegar de Francisco Franco y de la sublevación del 18 de julio"), tacha de "cliché historiográfico" e inmediatamente de "mentira" la idea de que "el cambio de la dictadura a la democracia en España fue posible gracias a un pacto de olvido".

Es decir que no se trata solamente de la lucha contra el olvido, o la reducción del relato real del pasado a la hipotética trivialidad de una ficción televisiva, sino de impugnar un discurso arraigado en la disciplina o terreno discursivo al que otorga la autoridad para interpelar lo real: la historia. Trabajando con fragmentos, expandiendo las trazas de lo que no deja de aparecer como el borde de una falta, Cercas nos dice que el pasado se completa con la mitad benevolente que permitiría, al fin y al cabo, el sosiego de algo así como una verdad entera, ya no a medias.

En cualquier caso, si los políticos de la transición pudieron cumplir el pacto que ésta implicaba, renunciando a usar el pasado en el combate político, no fue porque se hubieran olvidado de él, sino porque lo recordaban muy bien: porque lo recordaban y porque decidieron que era indigno y abyecto ajustar cuentas con el pasado para tener razón a riesgo de mutilar el futuro, tal vez de volver a sumergir el país en una nueva guerra civil (AI: 109).

De esta manera, la intervención articulada a través del trabajo de montaje que hemos querido describir puede pensarse al menos como polémica en la medida en que viene a relativizar los enunciados propios de aquellos discursos que atribuyen a la transición un carácter incompleto cuando no de abierta complicidad con los perpetradores del régimen anterior, volviendo sobre los pasos del salto que Gómez López-Quiñones (2006) ha caracterizado como propio de la literatura de la memoria en los últimos años: aquel que busca en la Segunda República un antecedente legítimo para la democracia actual, dada la escasa ejemplaridad de las cuatro décadas de dictadura que la precedieron, y las evidentes líneas de continuidad entre esa dictadura y la democracia construida tras ella⁴. La mirada de Cercas desestima el salto —ensayado, quizás, aunque de una manera complejamente polémica, hacia el héroe republicano y el falangista en *Soldados de Salamina (SS)*— y se deja interpelar por un doble espectro paterno, cambiando al héroe spengleriano (en momentos de

⁴ "La Guerra Civil y la revisión idealizada de la Segunda República atraviesan un momento de popularidad y difusión en diversos medios culturales y políticos porque, como afirmamos anteriormente, una democracia como la española necesita trazar sus antecedentes y crear una familia genealógica. Es evidente que en el seno de dicha familia, la Segunda República resulta un antepasado más atractivo y conveniente que el régimen de Franco o la dictadura de Primo de Rivera. En otras palabras, aunque (o quizás "porque") la democracia española, su cultura, su economía, sus organismos, muchas de sus élites, sus principales capitales financieros, algunos de sus logros y muchas de sus deficiencias surgieron de los estertores del franquismo y las líneas de continuidad entre ambos han sido (y en algunos aspectos, siguen siendo) ciertamente preocupantes, puede trazarse un evidente movimiento cultural que busca recuperar la herencia de la República como ese antecedente noble en el que la democracia española puede y debe mirarse, reflexionar sobre su carácter y aprender lecciones positivas" (Gómez López-Quiñones 2006: 31).



crisis siempre es un pelotón de soldados el que salva a la civilización) por el héroe de la retirada y el desmontaje. Cercas refiere en las primeras líneas de su ensayo que es Hans Magnus Enzensberger quien, en la encrucijada histórica de 1989, señala a Suárez junto a Gorbachov como ejemplares el héroe alumbrado por las dictaduras del siglo XX. Frente al héroe clásico del triunfo y la conquista, el héroe de "la renuncia, el derribo y el desmontaje" es "un dudoso profesional del apañío y la negociación", y a pesar de ello un héroe político y un héroe moral (AI: 33). Una forma del antihéroe que lo asimila aún más al común de los mortales, y que funda el heroísmo de la transición ya no en altos valores trascendentes, sino en un resuelto pragmatismo: "No era un deseo heroico, sediento de justicia (o de apocalipsis); era sólo un valeroso y razonable deseo burgués, y la clase política lo cumplió, valerosa y razonablemente" (AI: 110). Y este héroe se sitúa, tenazmente, en el plano de la historia, donde la simetría con la autobiografía termina de encontrar su sentido al contribuir a esa obstinación: en la ficción, el padre de Javier Cercas ya había muerto en la primera página de *Soldados de Salamina* (2001), así como en el relato "La verdad de Agamenón" (2006). *Anatomía de un instante* ofrece el despliegue de una metaescritura (una escritura sobre los pliegues de la escritura, que va más allá de lo estrictamente metaficcional⁵) que juega ambigua, alegremente con los límites y los prejuicios entre los géneros: *Anatomía de un instante* deja de ser una novela, pero no abandona la literatura; *Soldados de Salamina* insiste en la escritura en el periódico como no escritura ("como para casi todo el mundo, para Aguirre escribir en el periódico no es escribir", SS: 44): un mestizaje que no abandona los prejuicios acerca de los límites entre aquello que ha mezclado. El diálogo y punto de partida con la imagen televisiva, la detención, recorte y montaje del fotograma que ilustra la tapa nos permiten pensar en una escritura atravesada de intermedialidad en la medida en la cual tematiza, interroga y explota la permeabilidad y fiabilidad de los límites entre los distintos lenguajes, géneros y prácticas en juego y sus modos de recepción. Una particular modulación, quizás, de aquello que Didi-Huberman refiere al aseverar que "la mémoire est monteuse par excellence": trabaja con elementos heterogéneos, en los intervalos (Didi-Huberman 2002: 500), aquellos que aparecen como "milieu des mouvements fantômes" (505). Montaje, en este caso, como el expuesto por Eisenstein en su "Paradoja de la Acrópolis", que conduce al lector sin enseñar sus costuras. Porque, como se señala desde el título, se trata de una historia como "anatomía", no como fisonomía o paisaje⁶, el producto de la disección y el recoser los fragmentos, para lograr una irrecuperable verdad entera.

Bibliografía

Bórquez, Néstor y Juan Ennis (2009). "La memoria popular: apuntes en torno a la historia oral, el documental, la literatura y la historia traumática". *Actas del Octavo Encuentro de Hermenéutica Aplicada. "Lo popular"* (CD-ROM), Río Gallegos, Universidad Nacional de la Patagonia Austral.

⁵ Acerca de la metaficcionalidad en la obra de Cercas, ver Lluch (2004).

⁶ De acuerdo con el *Diccionario de la Real Academia Española*, "Anatomía", en sus acepciones 2a y 4a significa "Disección o separación artificial de las partes del cuerpo de un animal o de una planta" y "Análisis, examen minucioso de algo", respectivamente. La "fisonomía", por el contrario, representa el "Aspecto particular del rostro de una persona" (1a), el mero "aspecto exterior de las cosas" (2a).



IX Congreso Argentino de Hispanistas
"El Hispanismo ante el Bicentenario"



- Cercas, Javier (2007) [2001]. *Soldados de Salamina*, Barcelona, Tusquets.
- (2009). *Anatomía de un instante*, Barcelona, Mondadori.
- Carlón, Mario (2007). "Documental político y televisión. Cinco disparadores para pensar una historia desfasada". Josefina Sartora y Silvina Rival (eds.), *Imágenes de lo real. Las representaciones de lo político en el documental argentino*. Buenos Aires, Librería: 123-139.
- Didi-Huberman, Georges (2002). *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit.
- Eco, Umberto (1999) [1983]. "TV: la transparencia perdida". *La estrategia de la ilusión*, Barcelona, Lumen.
- Eisenstein, Sergei (1991). "Montage and Architecture". *Selected Works, II Essays on Montage*. London, British Film Institute: 59-81.
- Ennis, Juan (2009). "Todo sobre mi padre. (Pos)memoria y generacionalidad en la narrativa española contemporánea". José Amícola (dir.), *Estados de la cuestión. Actas del VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literarias*. La Plata, Universidad Nacional de La Plata.
<http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/congresos/viicitclot/actas-del-vii-congreso-internacional-orbis-tertius-1/ponencias/Ennis.pdf>
- Ennis, Juan y Néstor Bórquez (2010). "Montaje, memoria, intermedialidades. Estados de la cuestión y perspectivas literarias". *Comunicación y transformaciones culturales. Actas de las V Jornadas de Comunicación Social*, Río Galllegos, UNPA (en prensa).
- Gómez López-Quiñones, Antonio (2006). *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española*, Madrid/Frankfurt (M.), Iberoamericana/Vervuert.
- Hobsbawm, Eric (2002). *Sobre la historia*, Barcelona, Península.
- Lluch, Javier (2004). "La dimensión metaficcional en la narrativa de Javier Cercas". *AISPI Actas XXII*: 293-306.
- Nichols, Bill (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós.
- Rendueles, César (2004). "Isaac Rosa: la anamnesis del franquismo", *LDNM Libros*, 13.
<http://www.ladinamo.org/ldnm/articulo.php?numero=13&id=324>
- Wagner, Peter (1996). "Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality - the State(s) of the Art(s)". Peter Wagner (ed.), *Icons-texts-iconotexts: essays on ekphrasis and intermediality*. Berlin/New York, de Gruyter: 1-41.
- Zunzunegui, Santos (1997). *Pensar la imagen*, Madrid, Cátedra.