Chapter 04 / Capítulo 04

Time, Power, and Resistances in Latin America: Narratives, Democracy, and Global Reconfigurations (Spanish Version)
ISBN: 978-9915-704-16-6
DOI: 10.62486/978-9915-704-16-6.Ch04
Pages: 33-44

©2026 The authors. This is an open access chapter distributed under the terms of the Creative Commons Attribution (CC BY) 4.0 License.

Interdependence between social temporalities and narratives in the Argentine audiovisuals Memoria del saqueo (2004) and Shok: crónicas del saqueo (2024)

Interdependencia entre temporalidades sociales y narrativas en los audiovisuales argentinos Memoria del saqueo (2004) y Shok: crónicas del saqueo (2024)

Roxana Romero Rodríguez[1], Mayra Sánchez Medina[2]

[1]Facultad de Comunicación, Auxiliar del Departamento de Periodismo, Radio y Televisión. Cuba.
[2]Universidad de La Habana, Instituto de Filosofía. Cuba.

Autor para la correspondencia: Roxana Romero Rodríguez

ABSTRACT

The notion of temporality has become an increasingly recurrent topic in social research, as time is no longer understood as a fluid through which events simply pass, but rather as a constitutive dimension of social processes. The audiovisual world (re)constructs time by articulating its own discursive temporality, where the creators' perspectives intersect with technological possibilities. This study explores the interdependence between two temporalities, the social and the narrative, through the analysis of two audiovisual works produced in Argentina: the documentary Memoria del saqueo (2004) by Fernando Solanas and the series Shok: crónicas del saqueo (2024) by the homonymous creative collective. In both works, audiovisual discourse legitimizes itself as an archive and representation of events, processes and identities, making it possible to interpret both historical contexts, their similarities and their differences. The documentary genre—whether within the national film industry or on its margins, through video activism or cine piquetero—emerges as a powerful social analyzer and an articulator of networks of resistance and sociopolitical struggle. Based on film analysis grounded in Critical Discourse Studies and the theoretical-methodological perspective of temporalities from the Sociology of Time, the study identifies dialectical relationships between the audiovisuals and the historical-political, social, economic and cultural context and the cinematic tradition of recording collective memory; between the political documentary and the broader process of "the political"; among political documentaries that become devices of critical questioning and social intervention; and between political audiovisuals with a documentary vocation and the very genre and its modes of representation, given that their discourse depends on the political intention of the narrative. These works are expressions of cultural resistance in times of crisis, audiovisual art with political aims, activism and the recording of collective memory, and they function as vehicles for the expression and construction of identities that constitute what is understood as "the popular," which for Latin American peoples is equivalent to the narrative of everyday life.

Keywords: Temporalities; Political Documentary; Militant Cinema; Cultural Resistance; Collective Memory.

RESUMEN

La noción de temporalidad es un tema cada vez más recurrente en las investigaciones sociales, toda vez que el tiempo ha dejado de entenderse como un fluido en el cual entran y salen los acontecimientos, para ser considerado como constitutivo de los procesos sociales. El mundo audiovisual (re)construye el tiempo, articulando una temporalidad discursiva propia en la que se combinan las miradas de los creadores y las posibilidades tecnológicas. El presente estudio busca un acercamiento a la interdependencia entre ambas temporalidades, la social y la narrativa, a partir de dos audiovisuales realizados en Argentina: el documental Memoria del Saqueo (2004) de Fernando Solanas y la serie Shok: crónicas del saqueo (2024) del colectivo de creación homónimo. En cada una de estas obras el discurso audiovisual se legitima como archivo y representación de acontecimientos, procesos e identidades; permitiendo interpretar ambos contextos históricos, sus similitudes y diferencias. El género documental – ya sea parte de la industria cinematográfica nacional o al margen de esta, mediante el videoactivismo o cine piquetero- destaca como un poderoso analizador social, articulador de redes de resistencia y lucha sociopolítica. A partir del análisis fílmico de los audiovisuales mencionados, tomando como base los Estudios Críticos del Discurso y la perspectiva teórico-metodológica de las temporalidades, proveniente de la Sociología del tiempo, se identificaron relaciones de naturaleza dialéctica en estas obras audiovisuales con veinte años de diferencia: De los audiovisuales con el contexto histórico-político, social, económico, cultural y la tradición cinematográfica de registro de la memoria colectiva. Del documental político con un proceso más amplio que es lo político, fuera de lo cual no puede ser entendido. Entre documentales políticos que devienen dispositivo de cuestionamiento crítico e intervención social, marcados por la contingencia, la cercanía al reportaje, el valor testimonial y la multiplicidad de fuentes. Del audiovisual político con vocación documental, en el propio género y sus modos de representación, pues su discurso depende de la intención política del relato. Se trata de expresiones de resistencia cultural ante periodos de crisis, arte audiovisual con fines políticos, activismo y registro de la memoria colectiva a través del documental y vehículos de expresión y construcción de las identidades que conforman lo popular, que para los pueblos de América Latina, equivale al relato de lo cotidiano.

Palabras clave: Temporalidades; Documental Político; Cine Militante; Resistencia Cultural; Memoria Colectiva.

INTRODUCCIÓN

En Argentina la historia parece recurrente. A poco más de veinte años de la crisis de 2001 que marcó un giro en la historia de la nación austral; la llegada de Javier Milei a la Casa Rosada, en diciembre de 2023, estremeció nuevamente a toda la sociedad. Desde entonces, las plataformas digitales han devenido escenario de resistencia político-cultural contra las medidas del mandatario.

Con el empeño de contar las protestas desde adentro nació la serie documental Shok: crónicas del Saqueo (2024) disponible en la plataforma digital YouTube. Escenas comparables con aquellas que en 2004 sacaba a la luz el destacado cineasta y político Fernando (Pino) Solanas, en el documental Memoria del Saqueo, que toma por escenario y temporalidad principal la crisis de inicios de siglo.

En cada una de estas obras el discurso audiovisual se legitima como archivo y representación

de acontecimientos, procesos e identidades; permitiendo interpretar ambos contextos históricos, sus similitudes y diferencias.

Particularmente el género documental – ya sea parte de la industria cinematográfica nacional o al margen de esta, mediante el videoactivismo o cine piquetero- destaca como un poderoso analizador social, articulador de redes de resistencia y lucha sociopolítica.

A Memoria del Saqueo (2004) y Shok: crónicas del saqueo (2024) las separan veinte años en su realización, pero una comparación entre ellas es posible en tanto son expresiones de denuncia a periodos de crisis, arte audiovisual con fines políticos, activismo y registro de la memoria colectiva a través del documental, vehículos de la resistencia popular que, para los pueblos de América Latina, equivale al relato de lo cotidiano.

Ambas realizaciones son especialmente portadoras de "modelos y visiones de mundo que se alejan de la monocromía del occidente moderno." (Hernández Navarro [comp.] 2008, p. 12). Plantean una visión de la simultaneidad que combina diferentes temporalidades como "metáforas de un tiempo antagónico" o "lugares del desacuerdo temporal". (Ib.)

Temporalidades sociales es la categoría empleada para abarcar esos tiempos múltiples propios de los procesos sociales dotados de movimiento permanente, como modos específicos de ser en relación dialéctica consigo mismos y con el entorno. Se trata de una esfera del conocimiento que remite a "las maneras de hacerse a sí misma de cada sociedad, de cada mundo, de cada historia; y permite rescatar, entonces, al tiempo como dimensión constitutiva de lo social." (Valencia, 2002, p.25).

Esta perspectiva teórico-metodológica busca conjurar la mirada unilateral del tiempo como proceso objetivo, único y homogéneo que ha marcado los estudios sociales, tanto en las visiones occidentales hegemónicas como la contracorriente marxista. Esta última ubica las temporalidades en los sistemas de reproducción (el mercado, las industrias, los medios de comunicación) desplazando las de grupos sociales con diferentes dinámicas, incluso contrapuestas.

Varios investigadores se han planteado el gran desafío del estudio de la temporalidad de la consciencia humana: sea desde la experiencia como el filósofo Henry Bergson o la condición vivencial de Edmund Husserl, según resume Rizo (2012).

Heidegger identifica dos temporalidades: el tiempo vulgar o público y el tiempo original, en tanto Merleau-Ponty (1945) desarrolla la noción de campo de presencia. (Fossa, 2016)

En el campo de la Sociología destaca el aporte de Norbert Elías (1997) y la crítica a la separación entre objeto y sujeto como base de la idea de un tiempo objetivo y uno subjetivo. Su propuesta apunta también a la experiencia temporal, más que a la noción afianzada en la tradición filosófica.

Por su parte, las propuestas de los autores de inclinación marxista Ernest Blosch, Antonio Gramsci y Louis Althusser coinciden en "la noción de temporalidad plural como crítica al colonialismo, revolución permanente y acción política emancipadora" de acuerdo con (Morfino, 2022). Tienen en cuenta que existe multiplicidad de tiempos –incluso contradicciones- y consideran la temporalidad plural como crítica al colonialismo, revolución permanente y acción política emancipadora.

En Para leer El Capital (2004), Althusser presenta la temporalidad diferencial subyacente en la obra de Marx, que denomina "el tiempo complejo de la producción" planteando el cuestionamiento a la definición de tiempo histórico en tanto sumatoria de tiempos absolutos.

Antonio Gramsci, por su parte, destaca la concepción de la temporalidad plural que atraviesa a individuos y grupos sociales, aunque lo plantea como multiplicidad de tiempos que coexisten, pero no conviven.

Como vemos, la emergencia de esas configuraciones temporales a menudo segregadas, han puesto en crisis los relatos de la periodización occidental.

La socióloga mexicana Guadalupe Valencia propone una solución a esta dicotomía, planteando la bidemensionalidad del tiempo como recurso teórico y metodológico, mediante parejas como cambio/permanencia e instante/duración, por citar algunos ejemplos.

Así, la sucesión del antes-ahora-después es catalogada como cronos y el término kairós incluye "las diversas etapas reconocibles en cada historia [que] se sobreponen, se articulan, se anulan o se potencian unas a otras, en una gran variedad de formas que se expresan en un tiempo distendido en el cual el presente contiene y sintetiza pasados y futuros diversos." (Valencia, 2007)

La propia autora (2012) afirma que "en cada secuencia temporal es posible distinguir la simultaneidad de tiempos que contradictorios, sobrepuestos, bifurcados, abigarrados, paralelos o entrecruzados, nos permiten explorar la pluralidad temporal de nuestros mundos."

El tiempo se entiende entonces como una dimensión constitutiva de lo social, y los sujetos, los acontecimientos, los contextos, pueden ser analizados como procesos doblemente temporales.

A partir del paradigma de las temporalidades; se arrojan luces para la construcción de nuevos caminos descolonizadores y emancipatorios.

DESARROLLO

El Nuevo Cine Latinoamericano (NCL, por sus siglas) interpreta, como ninguna otra expresión del arte, las temporalidades heterocrónicas en América Latina y el Caribe.

En el documental político, vehículo por excelencia para contar el "aquí y el ahora" –en palabras de Chanan (2011, p.45)- el modo subyacente es casi siempre el presente histórico. Asumiendo lo público y lo político como hábitat de creación y tema de representación se convierte al cinematógrafo en un instrumento útil para el registro y rescate archivístico de los aconteceres que fundan la política en todo el conjunto social.

Herederos de la Escuela de Santa Fe, en Argentina, formaron parte de esa vocación los colectivos Cine de la Base y Cine Liberación, este último creado por Octavio Getino, Gerardo Vallejo y Fernando Ezequiel Solanas (Pino). El denominado tercer cine enaltecía lo testimonial, el activismo y la escritura de la historia. Estuvo marcado por la producción y distribución colectivas, la presencia de voces habitualmente silenciadas por las élites y la disposición a contribuir al diálogo para propiciar el cambio social.

Con aquella praxis aprehendida y enriquecida, Pino Solanas volvió al documental en 2004

tras varios años de realización de historias de ficción, para dar vida a Memoria del Saqueo. En lo formal, revisita la estructura basada en el fragmento, la cita, la intención pedagógica, el roce con lo informativo y la propaganda conocidos desde La Hora de los hornos (1968).

Sin embargo, para finales del siglo XX e inicios del XXI la inserción paulatina de nuevas tecnologías de la información y las comunicaciones (TIC) habían dinamizado la producción y el consumo de audiovisuales, facilitando el acceso a los equipos de grabación y edición y con ello, el surgimiento de colectivos de creación al margen de la industria.

Memoria del saqueo llega en ese contexto de florecimiento del audiovisual político ligado a la efervescencia testimonial, la reconstrucción de la memoria y aparición de movimientos sociales, de grupos de creación y organizaciones sindicales que "funcionan como registros de los acontecimientos, participan de los debates públicos sobre temas sociales".

Estos colectivos toman por medio ambiente la vida cotidiana y "aparentemente desconexos, conforman finalmente un mosaico visual que pugna por situar a su espectador en el escenario de los hechos, en una suerte de crónica urgente que parece desbordar los filtros de los medios convencionales." (Redondo, citado por Martínez et al., 2012)

El también denominado cine piquetero habita ese territorio socio-digital, actualizando sus códigos sin abandonar la influencia del documental y del "reportaje participante" caracterizado por Chanan (2014, p. 31.)

Justamente en esos colectivos de creación cinematográfica de América Latina sitúa Francisco Sierra los antecedentes del videoactivismo, caracterizado por su naturaleza crítica, alternativa, no comercial y contrahegemónica, además de producirse fuera del sistema industrial y del mainstream.

A ese legado pertenece Shok: crónicas del saqueo (2024), que como serie documental comunica la crisis desde una óptica diferente a los medios tradicionales de comunicación, visibilizando las luchas, las desigualdades e injusticias.

Pertenece al tipo de producciones en las que, según De la Puente (2021) "la preocupación por el lenguaje cinematográfico y por los cuidados técnicos se supeditan a la urgencia política de dejar registro audiovisual, de documentar, lo que le otorga una cualidad de realismo de tipo testimonial, que intenta dar cuenta de lo que está aconteciendo: una manifestación, una protesta, un corte de ruta, una situación de represión de las fuerzas de seguridad, una asamblea, un evento político."

El discurso audiovisual es multitemporal

Como parte inseparable del discurso, las temporalidades narrativas abarcan el flujo ordenado e intencionado de imágenes, sonidos y elementos del lenguaje audiovisual portadores de significación. Incluye la perspectiva temporal del realizador/narrador y las marcas temporales o configuraciones de lo temporal (orden, frecuencia, duración) empleadas en la construcción del relato.

Amén de su carácter intrínseco, las temporalidades narrativas expresan interdependencia dialéctica con las temporalidades sociales, tecnologías de producción, vías de difusión, etc.

El tiempo es una categoría del discurso que determina la aparición de la narratividad y diferencia al relato del descriptio. Para Roland Barthes (1977, p.45) los acontecimientos se comprenden en la medida que se van presentando en una estructura que es "esencialmente temporal".

Los aportes de Gérard Genette desde la narratología revelan los mecanismos narrativos facilitando también la comprensión del tiempo cinematográfico. En tanto, en la propuesta desarrollada por Todorov en Los géneros del discurso (1996) es posible distinguir combinaciones creadas por el montaje audiovisual. Gaudreault y Jost (1995, pp. 26-29) concluyen que el relato es una secuencia doblemente temporal, que incluye por una parte la "cosa narrada" o tiempo de los acontecimientos, y por otra el acto narrativo en sí o tiempo de duración de la obra audiovisual. García Jiménez (1993) desarrolla también combinaciones de naturaleza temporal.

Documentales en convergencia…

Shok: crónicas del saqueo (2024) habita en el universo digital interconectado en el cual pueden convivir contenidos y formatos disímiles, estéticas, ritmos, niveles de complejidad, alcance o tiempos de duración. Henry Jenkins (2008) lo denomina convergencias.

Se trata de un escenario que facilita la participación de la ciudadanía cultural y la representación de identidades diversas, incluso autorrepresentativas. Aunque sujetas también a lógicas de dominación y disputa de sentidos, se abren nuevas oportunidades para desplegar de múltiples formas el documental sin perder su esencia, que en el caso de los audiovisuales herederos del NCL, remite al diálogo con la comunidad, la pertenencia a organizaciones y colectivos y la interactividad.

En este ecosistema las temporalidades sociales parecieran no tener anclajes, sino instantes. "Un aquí y ahora, podemos decir, ya totalmente deshumanizado, o, al menos ajeno a los ritmos naturales biológicos y psíquicos de lo humano." (Hernández- Navarro [comp.] 2008, p. 11). Una concepción del no-tiempo en nombre de la instantaneidad, ubicuidad e inmediatez de la sociedad red favorecida las redes sociales digitales. Sin embargo, en medio del ir y venir, el audiovisual sigue ofreciendo la posibilidad del "archivo recuperable."

Las nuevas formas de realización de documentales no son antagónicas con sus predecesoras, ni son definitivas. Y si bien en términos de difusión la digitalización de las tecnologías de producción y acceso a las comunicaciones contiene procesos tan acelerados, estos no son asimilados por igual por ciudadanos de diferentes grupos sociales y están sujetos a mediaciones de índole económica, social, cultural, política y tecnológica.

En el ámbito de la producción audiovisual, la realización documental abre espacio al work in progress (trabajo en proceso), colaborativo y participativo; que continúa la tradición de tomar distancia de los modelos industriales de producción, para dar acceso abierto e intensivo a las redes sociales en la generación y consumo. En su tesis doctoral, García Jiménez lo describe como una triple hibridación: narrativa, tecnológica y creativa.

"El entorno digital facilita, en suma, la elaboración, distribución y exhibición del documental, mezclando los valores de producción y prestigio cultural del cine experimental y de vanguardia con los mecanismos de venta y consumo de la industria audiovisual actual". (García-Jiménez, 2015, p.49).

CONCLUSIONES

Las plataformas online de difusión de contenidos han traído consigo nuevas configuraciones de lo temporal que conviven con formas discursivas tradicionales.

La contingencia de los hechos filmados y la producción in progress de Shok: crónicas del saqueo (2024) dan vida a un relato construido a base de imágenes con gran significación y corta duración, con estructura episódica.

Es una serie documental esencialmente narrativa, aunque también acude a las emociones, representaciones y el valor testimonial a través de sujetos que cuentan la historia en sus propios lenguajes, territorios y sentidos en disputa. En cada uno de los capítulos, los tiempos se precipitan en forma de collages o se distienden mediante vistas aéreas y suelen utilizarse las prolepsis completivas (adelantos), una suerte de anuncio del presente histórico, tiempo predominante en la obra.

Se trata de un homenaje a Memoria del saqueo (2004); un documental en el cual Fernando (Pino) Solanas se muestra elíptico y fragmentario en su discurso, sin afectar por ello la densidad de un discurso en el cual destaca la pluralidad de tiempos –tanto representados como discursivos- que se suceden unos sobre otros, marcando su gramática de la yuxtaposición.

En ambos relatos audiovisuales operan las sensaciones de paso del tiempo mediante recursos del montaje como las transiciones, ralentización/aceleración de imágenes y la banda sonora. Sin evadir las imágenes de naturaleza descriptiva que buscan generar significados en correspondencia con la intención política, constituyen relatos fundados en la sucesión de acontecimientos. La implicación activa de los realizadores los sitúa en la misma perspectiva que los sujetos filmados, como evidencia de su posición en las luchas populares. Los testimonios afianzan la convención de la verosimilitud tan demandada al documental.

En las obras comparadas sobresalen los modos expositivo y participativo del documental, atravesados por el análisis racional y la conexión lógica causa/efecto. Se tiende a subrayar los mensajes y su connotación través de imágenes directas, que pueden tener función de ilustración o contrapunto. Por ejemplo, se deposita la carga de movimiento y ritmo en la presentación de lo popular, las protestas, las calles; mientras el poder se ilustra con imágenes ralentizadas y lejanas, síntomas del vaciamiento. De modo que condensan temporalidades, explotan la elipsis y la fragmentación como parte del discurso. El orden lo marcan los temas y no el tiempo cronológico. La cercanía del contexto de divulgación con el contexto descrito, potencia la capacidad referencial y testimonial del documental político, siempre “en contingencia” en palabras de Chanan (2011).

El montaje asume funciones sintácticas y semánticas, productoras de sentidos, relaciones espaciotemporales y de causalidad entre acontecimientos, exponentes de las diferentes temporalidades contadas en sus respectivos relatos. Establece y mantiene la continuidad retórica, más que espacial o temporal. Se revela por sí solo, en ambos textos, el montaje como proceso creativo, que va desde la definición de la intención hasta la distribución de la obra audiovisual.

Las intenciones políticas se remarcan, aunque no insisten en volver sobre los hechos, pero sí retomar momentos e imágenes con valor connotativo que trastocan la frecuencia del relato. La velocidad se asocia a los movimientos dentro del plano, a la duración y yuxtaposición entre ellos, la musicalización, los sonidos y el ritmo.

Se trata en ambos casos de relatos híbridos, con estructuras capitulares que a su interior contienen epígrafes identificados mediante recursos como intertítulos y transiciones con efectos de video. La finalidad casi siempre es la misma: contrastar, connotar por oposición.

Aunque separados por dos décadas, son obras que expresan el afán de intervenir, de ocupar el espacio público y constituirse registro documental de las movilizaciones, de la resistencia cultural.

La observación de los audiovisuales mencionados permite identificar ámbitos en los que se expresan relaciones de naturaleza dialéctica:

- De las obras audiovisuales con el contexto histórico –político, social, económico, cultural- y en este caso, con la tradición cinematográfica argentina de registro de la memoria colectiva.
- Del documental político con un proceso más amplio que es lo político, fuera de lo cual no puede ser entendido: la esfera pública, las relaciones de poder, las instituciones sociales e individuos.
- Entre la convención de apego a la realidad y la artisticidad. El documental político ha sido dispositivo de cuestionamiento crítico e intervención social; marcado por la contingencia, la cercanía al reportaje, el valor testimonial y la multiplicidad de fuentes (archivos, noticiarios, propaganda y publicidad), que se hibridan durante el proceso de creación artística desde una mirada de complejidad, ruptura y emancipación.
- Del audiovisual político con vocación documental con el propio género y sus modos de representación, pues de la intención política del relato depende su discurso.

Tres aspectos se consideran de particular relevancia en el análisis sobre esta serie documental: primero, la consolidación de prácticas colaborativas de producción; segundo, la capacidad de distribución a través al margen de las industrias mediáticas tradicionales mediante el uso de plataformas digitales; y tercero, la posibilidad de producciones en proceso, cuyo despliegue puede alcanzar más de una red social digital.

Al menos cuatro elementos interconectan estas obras con vocación documental: las estructuras narrativas en la construcción temporal de los relatos, la referencia a aspectos de la realidad que movilizan la memoria colectiva, una frontera borrada entre la función artística y militante de la obra y la relación dialéctica con el contexto histórico que constituye la esencia misma del documental político.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Althusser, L., & Balibar, E. (2004). *Para leer el capital* (25.ª ed.). Siglo XXI Editores.

Amado, A. M. (2009). *La imagen justa: Cine argentino y política, 1980-2007*. Ediciones Colihue.

Barthes, R. (1977). Introducción al análisis estructural de los relatos. En S. Niccolini (Comp.), *El análisis estructural*. Centro Editor de América Latina.

Bergson, H. (2004). Duración y simultaneidad. En *A propósito de la teoría de Einstein*. Del Signo.

Brea, J. L. (2010). *Las tres eras de la imagen*. Ediciones Akal.

Bula, H. E., & Fidalgo Alday, I. (2016). Nuevas y viejas prácticas audiovisuales activistas de

resistencia e intervención social y (tecno)política. *Toma Uno*, (5), 61–88. https://doi.org/10.55442/tomauno.n5.2016.17203

Chanan, M. (2003). El documental y la esfera pública en América Latina: Notas sobre la situación del documental en América Latina, comparada con cualquier otro sitio. *Secuencias: Revista de Historia del Cine*, (18), 22–32.

Chanan, M. (2011). El documental político después de la Guerra Fría. *Comunicación y Medios*, (24), 43–59.

Chanan, M. (2014). Revisitando el tercer cine. *Toma Uno*, (3), 15–27. https://doi.org/10.55442/tomauno.n3.2014.9288

Cuevas, E. (2005). Las aportaciones de la narratología al análisis fílmico. En J. Marzal & F. J. Gómez (Eds.), *Metodología del análisis del film* (pp. 321–331).

Cuevas, E. (2009). *La narratología audiovisual como método de análisis*.

De la Puente, M., & Russo, P. (2012). El nuevo cine militante antes y después del 2001. En *Una historia del cine político y social en Argentina: Formas, estilos y registros (1969–2009)*. Editorial Nueva Librería.

De la Puente, M. (2022). Pensar el cine militante hoy: Sobre la estética realista y la relación entre cine y política. *La otra isla: Revista de audiovisual latinoamericano*, 30–41.

Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo*. Paidós Comunicación.

Elias, N. (1997). *Sobre el tiempo*. Fondo de Cultura Económica.

Fossa, P., & Araya, C. (2016). Fenomenología del tiempo subjetivo y su relevancia para la comprensión de la experiencia humana. *Praxis: Revista de Psicología*, 18(29), 7–25.

García-Jiménez, J. (1993). *Narrativa audiovisual*. Cátedra.

García-Jiménez, A. (2015). *Documental y narrativa transmedia: Estrategias creativas y modelos de producción* (Tesis doctoral). Universidad de Sevilla.

Gaudreault, A., & Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico*. Paidós Comunicación.

Genette, G. (s. f.). *Las fronteras del relato*. https://www.academia.edu/21844897/Fronteras_del_relato_genette

Genette, G. (1972). Discurso del relato: Ensayo de método. En *Figures III* (pp. 65–224). Éditions du Seuil.

Hernández-Navarro, M. (Comp.). (2008). *Heterocronías: Tiempo, arte y arqueologías del presente*. Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.

Heidegger, M. (1927). *Ser y tiempo*. Editorial Universitaria.

Husserl, E. (2006). *Meditaciones cartesianas*. Tecnos.

Jenkins, H. (2008). *Convergence culture: La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Paidós Comunicación.

Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la percepción* (J. Cabanes, Trad.). Península / Planeta-Agostini.

Morfino, V. (2022). La temporalidad plural entre Bloch, Gramsci y Althusser. *Hybris: Revista de Filosofía*, 13(1), 169–183.

Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad: Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós.

Redondo, F. (2012). Respuestas audiovisuales frente a la crisis: Indignados en la Argentina de Fernando "Pino" Solanas. En M. Martínez et al., *Comunidad y comunicación: Prácticas comunicativas y medios comunitarios en Europa y América Latina*. Editorial Fragua.

Rizo, M., et al. (2012). *Filosofía y comunicación: Diálogos, encuentros y posibilidades*. www.caeip.org

Rodríguez, I. (2017). La dimensión temporal en la filosofía y su relación con el cine. *SCIO*, (13), 155–188.

Sierra, F., & Montero, D. (Comps.). (2016). *Videoactivismo y movimientos sociales: Teoría y praxis de las multitudes conectadas*. Gedisa.

Solanas, F. E., & Getino, O. (1969). *Hacia un tercer cine: Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo*.

Tarkovski, A. (1991). *Esculpir en el tiempo: Reflexiones sobre cine*. Rialp.

Todorov, T. (1970). Las categorías del relato literario. En *Análisis estructural del relato*. Editorial Tiempo Contemporáneo.

Todorov, T. (1996). *Los géneros del discurso*. Monte Ávila Editores Latinoamericana.

Valencia, G. (2002). Pensar el tiempo desde las ciencias sociales. *Cuadernos de Trabajo*, (12). Instituto de Investigaciones Histórico-Sociales, Universidad Veracruzana.

Valencia, G. (2007). *Entre cronos y kairós: Las formas del tiempo sociohistórico*. Anthropos.

Valencia, G. (2012). Aproximaciones a la pluralidad temporal. *Historia Revista de Goiânia*, 17(1), 165–183. https://doi.org/10.5216/hr.v17i1.21691

Valencia, G. (2014). *La construcción del tiempo y la idea de emergencia en el análisis sociohistórico*. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.8252/ev.8252.pdf

FINANCIACIÓN

Ninguna.

CONFLICTO DE INTERESES

Los autores declaran que no existe conflicto de intereses.

CONTRIBUCIÓN DE AUTORÍA

Conceptualización: Roxana Romero Rodríguez, Mayra Sánchez Medina.
Curación de datos: Roxana Romero Rodríguez, Mayra Sánchez Medina.
Análisis formal: Roxana Romero Rodríguez, Mayra Sánchez Medina.
Investigación: Roxana Romero Rodríguez, Mayra Sánchez Medina.
Metodología: Roxana Romero Rodríguez, Mayra Sánchez Medina.
Administración del proyecto: Roxana Romero Rodríguez, Mayra Sánchez Medina.
Recursos: Roxana Romero Rodríguez, Mayra Sánchez Medina.
Software: Roxana Romero Rodríguez, Mayra Sánchez Medina.
Supervisión: Roxana Romero Rodríguez, Mayra Sánchez Medina.
Validación: Roxana Romero Rodríguez, Mayra Sánchez Medina.
Visualización: Roxana Romero Rodríguez, Mayra Sánchez Medina.
Redacción – borrador original: Roxana Romero Rodríguez, Mayra Sánchez Medina.
Redacción – revisión y edición: Roxana Romero Rodríguez, Mayra Sánchez Medina.

.