

Mesa 119. El cine y las industrias culturales audiovisuales y su impacto en la construcción de la Historia reciente: una relación historiográfica.

La memoria de la violencia: representaciones ‘apremiantes’ como huellas críticas del horror.

Lidia Giuffra- Patricia Porzio. lgiuffra@gmail.com. pporzio58@gmail.com. UBA/UM.

Para Publicar

1. A modo de introducción

El presente trabajo se propone investigar acerca de las representaciones de la memoria de la violencia de la historia reciente de la Argentina dictatorial a partir de narraciones audiovisuales de hijos e hijas de desaparecidos. En el marco de un Proyecto de Investigación UBACYT (2014-2017, renovado en 2018), iniciamos la exploración de “elecciones estéticas diferentes” al discurso oficial, como formas posibles de problematizar las memorias públicas y el legado de esos pasados presentes. Pretendemos en esta búsqueda enfatizar la dimensión estética y el posicionamiento ético de estas producciones culturales, que vienen realizándose desde el inicio del nuevo milenio, en la reconstrucción histórica de acontecimientos ligados a situaciones de represión y violencia estatal. En este sentido es central en el trabajo la articulación entre arte y política, para permitirnos pensar la sociedad políticamente a partir de formas estéticas que perturban y acosan ese pasado. Formas que, en cierto sentido, se desvían de los cánones establecidos por el discurso y las formas de representación dominantes, en busca de verdades negadas, no visibilizadas o incluso invisibilizadas, y como nuevos modos de abordar cuestiones identitarias. La investigación se aborda desde el peso que las variables subjetivas tienen en estas representaciones “emergentes”, sus marcas experienciales como indicios de una ruptura violenta entre el pasado y el presente. Representaciones enmarcadas en espacios de litigios con ese pasado, con evidentes cargas afectivas que devienen en claves interpretativas fecundas de subjetividades situadas, no solamente en términos estéticos sino éticos y políticos. Se indagan entonces esos indicios en una compleja trama hilvanada entre lo subjetivo, la memoria social y la historia. Una profusa bibliografía en el campo de las ciencias sociales da cuenta que las relaciones entre historia y memoria son complejas, aunque parece ya no cuestionarse sus especificidades. Sin embargo, Enzo Traverso reflexiona en sus obras acerca de lo perjudicial que resulta para el trabajo del historiador la separación radical entre historia y memoria, sostenida aún hoy desde otras concepciones.

Nuestra indagación abona la idea que no es sólo enriquecedora la contaminación entre historia y memoria sino ineludible. La diversificación de fuentes de la historia ha reconfigurado el vínculo entre ellas, y ha ido generando un campo de tensiones dinámicas, convirtiendo a la memoria en una de las canteras privilegiadas para las investigaciones en el campo de la historia reciente en los países del Cono Sur. Desde esta tensión dialéctica que se anuda entre historia y memoria emerge otra dimensión relevante para nuestro presente histórico que es la conciencia histórica. La historia como actividad vital (Adamovsky,2001: pág. 13) contribuye a la memoria colectiva, siempre conflictiva, plural y polifónica. Historia y memoria funcionan sobre una matriz temporal común, la distinción entre pasado y presente, sin embargo, algunos autores como Berber Bevernage (Bevernage,2012: pág. 2 citado en Mandolessi,2018: pág. 54) cuestionan la noción de un pasado ausente y distante como “lo otro”, la alteridad. El filósofo francés Vladimir Jankélévitch, en el que Bevernage se inspira, analiza una concepción alternativa del tiempo y utiliza el término “irrevocable” para referirse a un pasado que no pasa, que es obstinado, que persiste en el presente. Desde esta perspectiva se desafían las categorías fijas del tiempo en tanto la presencia contradictoria de una ausencia: el pasado. Las investigaciones acerca de fenómenos de violencia política y sus efectos traumáticos nos han familiarizado con la concepción de pasados persistentes, que se niegan a desaparecer, e irrumpen en nuestros presentes anacrónicamente, el *haunting past*, ese pasado que acosa como un fantasma. Los efectos de eventos traumáticos, tanto individual como socialmente son diferidos al no poder ser completamente elaborados cuando ocurren, e irrumpen por lo tanto fuera de los límites del tiempo lineal y cronológico, y fuera del lugar en los que acontecen. Estas diferentes experiencias del tiempo que implican los pasados traumáticos en una sociedad, nos permiten explorar acerca del espacio que tiene el presente para representar aquello que lo excede. Los debates en torno a la violencia política de los setenta y a los legados de la última dictadura en Argentina, sin duda superan los contornos de la investigación histórica, se juegan en el espacio público e interpelan este presente. En este sentido Elizabeth Jelin plantea que “Los sentidos del pasado y su memoria se convierten, entonces, en el objeto mismo de luchas sociales y políticas” (Jelin, 2017: pág.11), pues el sentido del pasado está sujeto a reinterpretaciones, es por eso activo. El proceso de construcción de la memoria es elaborado por actores sociales en escenarios de confrontación entre múltiples interpretaciones, y frente a silencios y olvidos. La “cultura de la memoria” centró su interés en las víctimas: los perseguidos, los expatriados, los desconocidos, los asesinados, los anónimos (Bohoslavsky, Franco, Iglesias, Lvovich,2010:

pág. 12). En el caso de la Argentina, la maquinaria clandestina de detención, tortura y asesinato que sistematizó la dictadura entre 1976 y 1983, consolidó el dispositivo de desaparición forzada de personas, e intentó al mismo tiempo desaparecer los crímenes y los responsables. En este sentido al horror perpetrado se le agregó el hecho que los destinos de las personas sometidas a dichas prácticas sociales genocidas (Feirstein,2007: pág. 35), continúan, en la mayoría de los casos, sin conocerse. La representación de fenómenos de violencia colectiva radical, de hechos extremos, implica dificultades y desafíos que han dado lugar a múltiples debates que se continúan en el presente. El des- encubrimiento de las atrocidades cometidas y su desciframiento y registro, se han convertido en una necesidad apremiante en las últimas décadas. Carlo Ginzburg sostiene que “la voz de un solo testigo nos da acceso al dominio de la realidad histórica” (Ginzburg,2000, citado en Burucúa, Kwiatkowski, 2014: pág. 11), sin duda a través de una infatigable tarea que no compromete solamente a la disciplina histórica. Para Jacques Rancière, “el problema no es saber si se puede o no se debe representar, sino qué es lo que se quiere representar y cuáles son los modos que se eligen”. En esa clave, y sin intención de agotar el tema sino de puntapié inicial para esta ponencia, compartimos la fuerza de la idea que, estos hechos extremos como los genocidios, no pueden relegarse al campo de lo inenarrable e irrepresentable. Plantea Pierre Vidal Naquet acerca del genocidio nazi “El genocidio fue pensado, en consecuencia, era pensable” (Vidal Naquet,1995: pág. 7 citado en Burucúa,2014: pág. 18). Ante lo inimaginable del horror perpetrado, las múltiples formas de representación son indiscutiblemente siempre fragmentarias, pero pueden permitirnos ese acceso a la realidad histórica al que hace referencia Ginzburg. La desaparición de personas, como tecnología específica del aniquilamiento sistemático llevada a cabo por el Estado, altera radicalmente la concepción lineal del tiempo, debido a que pasado y presente no son distinguibles, y provoca diversos efectos tanto en la subjetividad individual de los familiares de las víctimas como en el colectivo social, alterando además las categorías con las que intentamos producir sentidos. La desaparición implica la ausencia de información que permita certificar la muerte de una persona, ausencia de cuerpo y de sepultura, y la presencia permanente de la duda sobre ese destino. La figura del desaparecido es paradójica, en el propio término niega la muerte, es una muerte sin cadáver, una “no-muerte”. Gabriel Gatti sostiene la idea que el desaparecido es “un individuo retaceado, un cuerpo separado de su nombre, una conciencia escindida de su soporte físico, un nombre aislado de su historia, una identidad desprovista de su credencial cívica” (Gatti,2008: pág. 47).

2.Construir y proyectar la pérdida: memorias que arden

Es posible identificar y analizar modificaciones estéticas en las formas de representar la violencia, la desaparición, la infancia en estos nuevos actores sociales, los hijos e hijas de los desaparecidos y asesinados de la historia reciente de la Argentina, pertenecientes o no a la agrupación H.I.J.O.S. (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio), y dar cuenta de una singular cultura de la memoria a partir del tercer milenio. Esta generación que no vivió las experiencias de sus progenitores, examina las versiones de ese pasado y dialoga con ese tiempo político y social a partir de la memoria, eligiendo otros modos de ser de las imágenes (Amado,2008: págs. 18-19). A todo sujeto le es indispensable conocer quién es, tener una imagen de sí mismo y del lugar que ocupa en el mundo, la cuestión de la identidad, la filiación y la genealogía está presente en estas construcciones de los huérfanos de la dictadura. En este sentido, esas subjetividades están

definidas por una fractura violenta de la continuidad identitaria de las herencias (históricas, culturales, familiares, íntimas) se sitúan en una distancia cultural y generacional determinantes...Sus relatos participan de un trabajo de construcción de sentidos que no es mera re-construcción retórica ni ideológica de aquella generación, sino rescate, relectura y apropiación de parte del heredero despojado...” (Amado, 2008: pág. 147)

Sin embargo, no es solamente su identidad de hijos o hijas como herederos desgarrados de sus progenitores el que se imprime en sus obras, identidad que está implícita en las mismas, sino la identidad como artistas que buscan explorar zonas de conflicto para rescatar otros sentidos aún posibles de descifrar a través de sus obras. Hay una fuerte presencia generacional en estas narraciones audiovisuales apremiantes, quienes “hablan” lo hacen desde momentos específicos de su curso de vida, pero también desde un encuadre político, social y cultural, así como “de climas de época, que establecen las gradientes de legitimidad de las voces, autorizando algunos temas y denegando otros, avalando a ciertas voces y no a otras” (Jelin, 2017: pág. 22) Los múltiples lenguajes que adopta la memoria son indispensables en un presente saturado de lo momentáneo, del descompromiso, que pretende divorciar todo vínculo entre política y conciencia histórica.

Infancia Clandestina

Nos proponemos explorar nuevos lenguajes que se despliegan en el filme desde la mirada de un hoy adulto que fue testigo de la militancia y participación de su madre y otros compañeros, en la llamada *Contraofensiva Estratégica Montonera*. La participación del otrora niño fue la de acompañar desde su pertenencia familiar a estos grupos especiales de militantes que volvieron del exilio a luchar con las armas, inmersos en el momento más duro de la dictadura militar. El análisis del filme *Infancia Clandestina* exige ser realizado considerando aspectos históricos vinculados a la temática que aborda, así como también necesita ser ubicado en el tiempo social en se produjo y luego fue proyectado. En el caso particular argentino, los años setenta fueron claves en cuanto al legado que proveyó materiales para el posterior surgimiento y consolidación del campo denominado historia reciente. Ahora bien, particularmente la CEM, no ha sido aun suficientemente abordada por la historia, y en este sentido el filme se desprende de los cánones hegemónicos y se interna en el sinuoso tema, ofreciendo un material valioso para discutir acerca de los usos sociales de ese pasado. Es de destacar que ya en la primera década del siglo XXI, la sociedad logró avanzar en cuanto al conocimiento de lo que le había ocurrido. Fue posiblemente a partir de la crisis del 2001 que irrumpieron nuevas preguntas sobre el pasado, haciendo evidente que la sociedad argentina, o parte de ella, demandaba otros sentidos del pasado reciente que los que se fueron elaborando desde 1983. Se necesitaba tiempo y decisiones desde el Estado para ingresar en el tema que nos ocupa. Fue una tarea ardua, que de ningún modo ha concluido.

la Historia reciente en Argentina alcanzó un rápido desarrollo y también (hay que asumirlo) una desigual calidad. En este contexto no puede ignorarse la activa presencia presupuestaria del Estado y sus agencias desde el CONICET, pasando por distintos ministerios y el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (Mira, Pedrosa, 2016: pág. 25)

Otro de los aspectos a considerar es la construcción de memoria que presenta el director en el filme, que lo ubica dentro de una generación emergente de escritores, artistas plásticos y cineastas que abordan su propia historia. Nos referimos a Benjamín Ávila que con su cámara irrumpe en un momento y se constituye como portador de una memoria que se resiste al olvido, y que, a través del arte en ese estadio especial, el de su niñez, su mirada, sus sensaciones, toda su subjetividad aparecen involucradas en esta historia. Es necesario aclarar que para quien analiza esta problemática que el director desea transmitir, resulta inseparable la cercanía temporal en la que estamos inmersos; problemática a la que aluden Levin y Franco:

inseparable del problema de la cercanía temporal, a las dificultades se suma el hecho de la contemporaneidad del investigador con los actores del pasado Es evidente que un investigador sometido a las reglas del campo profesional producirá interpretaciones y análisis que pueden no concordar con la memoria de los actores ni ser necesariamente complacientes con sus representaciones del pasado y de la propia experiencia. (Franco, Levin, 2007: pág. 61)

Es por ello que resulta complicado analizar la historia reflejada en un filme, en especial la de un niño, e intentar no ser complaciente, considerando que ese niño ha estado expuesto a situaciones extremas, que como refieren los testimonios, eran pasajes muy “normales” de su vida junto a su madre, hermano y demás compañeros. El filme se estrenó el 20 de setiembre de 2012 siendo realizado durante el 2011. El director actúa como coguionista junto a Marcelo Muller. La película narra la historia de “Juan”, quien bajo la “adopción forzada” de una identidad falsa (conseguida por su madre para protegerlo), vive un retazo de su vida en un tiempo y en un espacio particular e intenso. En ese contexto de violencia a través de las imágenes, se compartirá su cotidianidad y cómo su niñez será irrupida por acontecimientos trágicos- el asesinato de su madre, del compañero y la desaparición de su hermano, Diego Tomás Mendizabal Zemoglia, sobre el cual la película nos ofrece indicios de su posterior apropiación. Se hace imprescindible aclarar que fue recuperada su identidad a fines de 1984. Nos introducimos en una determinada y particular coyuntura histórica que corresponde al accionar de la denominada Contraofensiva Estratégica Montonera. Sin duda lo que se rastrea es un tema complejo, que fue tabú en los años 70, posteriormente no ha habido demasiado interés en las ciencias sociales y particularmente en la historia por adentrarse en lo sucedido. Al enfrentar lo que el filme nos propone tenemos que abordar esta disrupción que producen los hechos acaecidos e internarnos en los vericuetos que genera la incomodidad de la verdad. Este filme que re-presenta la experiencia vivida por el director, quien involucra su subjetividad en las imágenes, que es un testigo con capacidad de recordar y que a través de su cine pergeña una historización de su experiencia Para poder adentrarnos en momentos de la vida de Juan/Benjamín, dualidad por cierto en tensión, apelamos a la investigación de Hernán Confino en su trabajo titulado *Tensiones de un retorno: La Contraofensiva Estratégica Montonera de 1979 y 1980 en Argentina*. El autor abrevó en el archivo “Memoria Abierta” donde están compiladas entrevistas a protagonistas que sobrevivieron a la CEM. Su relato nos introduce en un tema ríspido, afirma Confino

(...) Luego de una reunión entre el Consejo del MPM y la CN en Roma donde se habían discutido los criterios e implementación y lanzamiento de la CO. La necesidad de dicha medida se sustentaba en dos percepciones que fueron cristalizadas en el Boletín interno nro. 85 de fines de ese año, por un lado, que la Junta Militar gobernante en la Argentina poseía una fuerte diferenciación en su interior que era posible potenciar a partir de golpes correctamente acertados a su centro de gravedad. Por otro que la lucha organizada de la clase manifestaría una nueva etapa de crecimiento en la arena pública para el año 1979 que podría ser catalizada mediante la estrategia montonera. (Confino,2015)

Esta fuerte disputa a la cual se refería la conducción montonera señalaba la radicalización de los conflictos al interior de las FFAA, cuya contracara era una presentación monolítica hacia el afuera. La situación que se estaba generando “permitió a diversas facciones militares oponer al equipo económico una serie de obstáculos que dificultaron la gestión, y el frente militar se transformó en

uno de las principales limitantes internos de la política económica” (Canelo,2016: pág.229). El abandono al apoyo del plan económico por parte de cierto sector del elenco económico vinculado al ala liberal tradicional, quienes comienzan a ofrecer sus renuncias, se agrega que, en el curso de 1978, sectores de la burguesía agraria también comienzan la retirada, lo que provocará un problema grave para la conducción económica de Martínez de Hoz al percibirse abandonado por quienes lo apoyaban en este programa de reestructuración apoyado en el enfoque monetarista. En cuanto a la lucha “antisubversiva”, en el mensaje presidencial del 29 de marzo de 1978, el presidente de la Junta Militar, el general Videla se refiere a la victoria conseguida y a su correspondiente aniquilación, aunque menciona que todavía conserva “cierta capacidad”. Así comenzó a organizarse en el exilio la convocatoria a militantes para poder retornar al país y reemprender la lucha. La contraofensiva se aborda como un hecho que demuestra la culminación de la orientación militar en la forma de hacer política de Montoneros (Larraquy. 2006, Zuker,2010) Sostiene Confino que:

esta invisibilización se ha observado en la falta de interés (...) que ha suscitado el estudio de la Contraofensiva Estratégica por parte de la disciplina histórica que ha repercutido, entre otras cosas, en el desconocimiento que aun hoy pesa sobre la identidad y el número de militantes que participaron efectivamente en la maniobra. (Confino,2015)

Ahora bien, es este un filme que no se puede ver y analizar sin conocer la complejidad que acarrea dicha temática, y se hace imprescindible inscribir a la Contraofensiva en un contexto más amplio del que podemos abordar en el espacio de esta ponencia. Tampoco seguir instalados en el carácter de improvisados de esos militantes, la mayoría de ellos habían recibido instrucción militar y técnicas de supervivencia en varios lugares del mundo. Plantearlo en términos de una aventura mesiánica o suicida sería no adentrarse en el meollo de la cuestión, lo que nos recuerda la afirmación de Arendt refiriéndose a la lucha armada encarada por los jóvenes que habían participado de las rebeliones estudiantiles de los setenta en Europa

lo más sospechoso de este movimiento[...] es la curiosa desesperación de los que participan, como si supiesen de antemano que serán aplastados. Como si dijese: al menos queremos provocar nuestra propia derrota; no queremos ser inocentes como corderos.

Quizás y casi afirmándolo esta nueva generación de cineastas han construido su obra para que perdure la memoria de los vencidos y no quede en el olvido. En este sentido podemos acudir a Marianne Hirsch cuando reflexiona acerca de la posmemoria, es necesario aclarar que la autora se centra en la que llama “generación bisagra”, o sea la de las personas que cuando la generación de sobrevivientes del Holocausto deje de estar en este mundo se encargarían de que ese corpus de conocimientos recibidos sea transferido. En el caso argentino todavía, debido a la cronología, algunos de los sobrevivientes están vivos, aunque

la mayoría fueron asesinados, sin embargo, sus hijos son jóvenes y muchos nietos ya se involucran en todo tipo de expresiones para preservar la memoria. El caso del director del filme, es el de un hijo de madre asesinada por el terrorismo de Estado, que se ha ocupado de poner en juego la historia de un pasado traumático en la que él como niño está absolutamente involucrado. Como afirma Hirsch “ciertamente, los hijos de aquellos directamente afectados por el trauma colectivo heredan un pasado horroroso, desconocido e inasible que sus padres no parecieran estar destinados a sobrevivir” (Hirsch,2016: pág. 56 citado en Mira&Pedrosa,2016). El caso de Benjamín Ávila parece demostrar a través de las imágenes cómo permea la política en el ámbito de lo privado, y a la vez ese ámbito deja entrever la singularidad histórica argentina. El autor en un reportaje manifiesta que: “siempre tuve claro que quería contar un cuento más allá de mi propia historia”, e insiste en que el filme no es totalmente autobiográfico, las edades no coinciden, no hay una hermana, si un hermano (se llama Diego Mendizábal Zemoglia), no hay una María, ni un tío Beto. Son construcciones ficcionales que él genera para profundizar en la mirada de ese niño en el pasaje a la adolescencia, un niño que ya proviene de una historia de padres militantes, de exilio y de compañeros de sus padres que se encuentran en la misma situación. Un exilio, transitado por Benjamín y sus padres, que también es parte de los dispositivos represivos, como una situación que desterritorializa y priva de identidad a aquellos que han tenido que pasar por esa experiencia de dolor y fractura. En otro momento de la entrevista dice “de chicos, mi hermano mayor y yo entendíamos perfectamente lo que teníamos que hacer. Para nosotros, era absolutamente normal la vida que llevábamos. La vida clandestina militante era un estado de normalidad total (...) siempre creí y me pasaba con amigos que han vivido esta historia (...) que para nosotros no es una historia asociada al horror”. El horror es una de las tantas cosas de esta historia, pero no es solamente eso. Por eso la película tiene la posibilidad de incorporar humor, amor, de poder enfrentar cuestiones absolutamente incorrectas sin que eso influya en su mirada política. Acompañando estas percepciones de Ávila, otro testigo que hemos entrevistado, Juan Pablo Tirelli, rememorando su niñez manifiesta:

siempre sentí que sabía lo que pasaba, a tal punto que recuerdo que mi nombre era otro, pero ser consciente de mi apellido real (...) las relaciones con las personas eran desechables, allí no era un problema, pero hoy sí tuvo impacto y costo (...) recuerdo que supe que debía mantener el secreto, no había duda.

Las imágenes nos permiten acceder a una memoria registradora, a un nicho, su niñez, donde temáticas tan comprometidas como ésta puedan anidar y ser motivo de análisis y discusión. Es por ello que afirmamos que no es azaroso asistir en el presente, el 26 de marzo de 2019, al comienzo del juicio por los delitos de lesa humanidad perpetrados contra los que participaron de la Contraofensiva. Dicha justicia está impartida en el marco del modelo desarrollado en Argentina,

iniciado en 1983(CONADEP) cuando a partir de ese momento fundacional muchos juicios se llevaron a cabo. Como plantean Guillermo Mira y Fernando Pedrosa:

al llegar al 2003, cuando el Estado argentino produjo un radical giro en su discurso sobre la Historia reciente y los Derechos humanos que no pudo frenarse hasta el momento y su objetivo es la búsqueda, develamiento y aproximación a la verdad como una práctica que debe servir para obtener una narrativa de dichas violaciones a los derechos humanos, como para también fortalecer los mecanismos de procesamiento, juicio y castigo a los responsables. En aquel tiempo político el gobierno del presidente Néstor Kirchner ha sido determinante en la reapertura de los juicios, y en el debate acerca de las políticas de memoria que se suscitó. (Mira&Pedrosa, 2016: pág.24)

Es interesante pensar cómo una sociedad donde anidó el terrorismo de Estado puede también generar la capacidad y los mecanismos específicos para que parte de esos crímenes sean juzgados. Desde el Juicio a la Juntas Militares, luego ese desvío racional que fueron las leyes de Punto Final y Obediencia de Vida, los indultos, luego la reapertura de los juicios y la situación que en la actualidad se presenta con el juicio mencionado anteriormente, nos remite a lo que plantea Hugo Vezzetti “Los procedimientos del derecho no agotan la realización de la justicia en un sentido integral, es decir ético y político. Mientras en el derecho se pone siempre en juego un elemento de cálculo y aplicación de una regla general, la justicia se abre a una dimensión incalculable: la decisión entre lo que es justo e injusto no está asegurada por ninguna regla” y sostiene “Una memoria basada en la justicia e igualadora en el sentido de que busca su fundamento en la suerte de los más desfavorecidos”. (Vezzetti,2013: pág.17) Se hace imprescindible destacar que en el juicio que se está llevando a cabo en el Tribunal Oral Federal Nro. 1 de San Martín, luego de 40 años de espera, hay nueve imputados. Los acusados llegan a juicio por 94 casos. Las palabras de la fiscal anuncian “no se están juzgando las decisiones de Montoneros hacia el interior de la organización, se están juzgando los crímenes contra las víctimas del aparato de inteligencia del Estado”; es preciso destacar que la aclaración fue una respuesta a la defensa, que en su alegato pretendía cuestionar a la cúpula montonera. Ahora bien, en contrapartida de este pensamiento, la fiscal afirma “otro de los aspectos importantes de este debate oral es que, en virtud de la función pedagógica de los juicios por crímenes de lesa humanidad, se promoverá una relectura de la historia o reconstrucción social de lo ocurrido en la Contraofensiva”. Los acusados son Marcelo Cirilo Courtaux, detenido en 2017 luego de permanecer años prófugo; Eduardo Ascheri (internado en grave estado); Carlos Blas Casuccio; Luis Ángel Firpo; Alberto Daniel Sotomayor, y con prisión domiciliaria: Roberto Dambroso, Jorge Bano, Raúl Muñoz y Jorge Apa quien tiene una condena previa por el asesinato de Ana María Martínez. Durante el juicio, un testigo relevante fue Roberto Cirilo Perdía, miembro de la cúpula montonera quien manifestó:

la contraofensiva no fue un esfuerzo en vano, tenemos que entender que, a mayor sacrificio de la resistencia popular, menor duración de la dictadura, y esto debe entenderse como una memoria del pueblo. Argentina debe agradecer esta gesta, esas vidas perdidas tienen sentido. Nosotros teníamos máxima convicción en lo que hicieron, Sé que no hay ninguna explicación que valga para los parientes de los asesinados, pero ellos pusieron el cuerpo para que la dictadura no dure más tiempo y lo lograron.

Durante el desarrollo del filme se sentirá una interpelación hacia una historia que nos ocurrió como sociedad, asimismo se generarán una serie de preguntas no respondidas que pondrán en tensión los preconceptos existentes con respecto al tema que nos convoca, y que han sido frecuentes en nuestra historia reciente. En un cortometraje, titulado *Veo Veo* (2003), de veintiséis minutos de duración, Ávila ya logra constituir una base para *Infancia Clandestina*, e introduce escenas que luego se profundizarán en el largometraje. Lo planteado en *Veo Veo* ronda en torno a la fotografía, imágenes que han sido escondidas, clandestinizadas, tachadas, y que al ser reveladas se transforman en un hallazgo emblemático y remiten a la idea de “punctum”, una concepción pergeñada por Roland Barthes, ese encuentro que no se buscaba y desde allí nos interpela, “el azar que ella me despunta”. En este caso, ese niño de *Veo Veo* encuentra un celuloide que luego será revelado por un fotógrafo y, frente a nosotros, “espectadores posibles”, aparece su papá deseado que se convierte en un fragmento de su pasado; en este niño se percibe la inconmensurabilidad de su experiencia, y la percepción de la pérdida de su padre. En el corto hallamos figuras e imágenes que se constituirán en la antesala de su siguiente película: su madre, su hermana, la clandestinidad que ronda y se exhibe. Muy apropiada la alusión a Robin Hood desde la mirada de la niñez para presentar al padre. La pregunta es insoslayable ¿qué ve ese niño a través de sus ojos? ¿qué no se ve a través del muro? Ese muro que le partió la infancia a ese niño de *Veo Veo* que aparece más pequeño, no percibiéndose una politización de la niñez, como sí ocurre en *Infancia*. En el filme que nos convoca y tal como afirma Karen Lury en *The Child in film*:

Las cualidades de la niñez desafían tanto el contenido del pasado-lo que se vio, lo que pasó y cuándo pasó- como el marco interpretativo por el cual se analizan esos acontecimientos: es decir, cuestionan las convenciones que dictan cómo se debe narrar la “historia”, y los criterios que determinan qué acontecimientos serán importantes en el futuro y que deben incluirse en ese relato (Lury,2010: pág.110 citado en Blejmar, Mandolessi, Perez,2018: pág. 254-255).

Los niños y niñas aun desde pequeños pueden estar acercados e imbuidos del accionar político, la literatura, sus dibujos, sus juegos así lo demuestran. Fuentes orales pertenecientes a combatientes de la última dictadura han confirmado este tipo de participación de la niñez en actividades clandestinas, y afirman en sintonía con lo planteado en las imágenes “la violencia era parte de la vida.” (comunicación personal con Bernardo Tirelli, 2 de julio,2019). Retornando la exploración a *Infancia Clandestina*, las primeras imágenes están teñidas de sangre, de color sangre, asociadas

inmediatamente a un rostro femenino teñido de dolor y mirando al vacío, hacía una incierta lejanía, un dolor que se percibe tan profundo que se muestra mediatizado por la historieta; un niño a su lado contempla la escena. Mencionamos la historieta animada como un recurso utilizado en otros filmes donde también ha sido visitado; son dibujos desgarrados, que transitan por el dolor y que simularían conjurar los fantasmas crueles del pasado, de lo vivido, a través de una representación que permita distanciarse aún más de lo excesivo de la situación. Al observar esas imágenes nos adentramos en un mundo que refleja el dolor personal y que a la vez se transforma en una realidad duradera. Esa característica que poseen los dibujos tiene una larga trayectoria en el papel impreso en Argentina; el género se visibiliza en Francia, más tarde el cine lo apropia como recurso que es capaz de expresar con toda fuerza un mensaje provocador y anamnésico que implica un nuevo lenguaje, y que en este caso perturba y a su vez convoca a la reflexión. A lo largo del filme dialogan diferentes registros y emociones, escenas contrapuestas- como una voz femenina, la madre grabando un audio con toda la ternura imaginable, y el cruce clandestino vía Brasil/Uruguay hacia la Argentina teñido de tensión. Ávila expresa con toda intensidad, en una puesta en escena que se constituye en un espacio dramático, ese peligro acuciante de cruzar niños no propios por la frontera. Luego la escena del encuentro de la pareja con los niños es de una profunda emotividad. Se inserta la historieta animada cuando le explican al niño acerca de lo que están viviendo; se realiza una mención al Mundial 78 que denota una ubicación histórica en la coyuntura del momento. El “despertar” para Juan significa algo incierto, pues incursiona en otro espacio dentro de su corta vida, en esa escena irrumpe la figura de la madre expresando nuevamente la emoción del reencuentro. En este pasaje se inserta la figura imaginada del tío Beto, personaje que cumplirá un papel destacado a lo largo de la historia, el del “compinche” adulto y lleno de sabiduría para el niño, el que lo aconseja y lo comprende, y puede introducirse en el mundo de ese Juan niño. Es el tío que nos recuerda la canción del filme de Jacques Tati (*Mon oncle*, 1958): “esa mano fiel que ya nadie olvida de los días idos sin inquietud (...) Tiempo feliz con mi tío (...)todo lo que pedí, él siempre todo me lo dio y fue con su bondad el amigo, amigo fiel que jamás me dijo no.” Es ese imaginario que nos remite al filme *Mon oncle*, donde también se percibe a un niño conector entre dos mundos diferentes. Un contrapunto que se ve reflejado en el vínculo de Juan con Beto. Así como la locación mostrada en el filme de Tati es una burbuja separada de lo cotidiano de los alrededores, también el hogar de Juan es una burbuja distinta y riesgosa, donde Ávila ubica a esa figura familiar. Es el tío que se ocupa de organizar el festejo de cumpleaños y de introducir la figura de la abuela. Por cierto, juega en un límite muy peligroso, pero para el niño es muy importante ese reencuentro con lo familiar y cotidiano de la vida. El personaje del tío, las características de sus intervenciones, nos introducen en una zona de ternura posible que irrumpe en esa vida tan difícil para Juan, y mostrará otra faceta posible de la dulzura de lo cotidiano. La única escena de acercamiento amoroso de la pareja, es la escena del baile que facilita ese tío, Juan mira embelesado a su madre bailando. Es una escena festiva que instala un paréntesis en esa tragedia

que sucedía en el afuera y que acechaba a ese adentro. Otra escena de gran intensidad y ternura que tiene nuevamente a ese tío como la figura de la sabiduría de lo cotidiano, que conecta dos mundos contrapuestos con aparente naturalidad, es la que podríamos denominar “del maní con chocolate”. La explicación del tío de cómo saborear el despertar adolescente de Juan degustando el maní con chocolate, se contrapone o yuxtapone con la funcionalidad que tienen esas cajas de maní en la lucha armada. Es posible pensar que se transmite, a través de esas imágenes, cómo fue posible saborear también el sentido de la lucha y la posibilidad de vencer todo lo que la dictadura implicaba. Otro aspecto a destacar es el rol que juega la institución escolar; se la presenta mediante situaciones muy particulares de esa época; esa escuela constructora de identidades responde con las respuestas típicas del repertorio del momento, además las imágenes dan cuenta de cómo Benjamín Ávila recuerda ese pasaje por la escolaridad. Se observa una fuerte impronta de la enseñanza de la historia esclerosada y con una mirada oficial, “occidental y cristiana”, de docentes autoritarias y carentes de pensamiento crítico. Esa escuela representada en el filme remite a lo expresado en la revista Gente “después del 24 de marzo de 1976, usted sintió un alivio, sintió que retornaba el orden, que todo el cuerpo social enfermo recibía una transfusión de sangre salvadora”, esa actitud de esa escuela que estaba atenta al enemigo, a esa amenaza invisible, ese enemigo con métodos no convencionales al que había que aniquilar con métodos no convencionales. Asimismo, se percibe el sutil adoctrinamiento por parte de las maestras, y el remanido “no te enseñaron a ser patriota” frente al rechazo al izamiento de la bandera. Sin embargo, las escenas escolares se muestran bajo la vivencia de un niño relajado, de recreos, juegos y campamento. En una de las entrevistas realizadas, un testigo, niño en ese momento afirma “Durante mi escuela primaria estuve en más de nueve instituciones escolares, en cuatro países diferentes, y siempre me integré con los niños de cada lugar” (comunicación personal con Juan Pablo Tirelli, 11 de julio, 2019). Nos detendremos ahora en la figura de la abuela, como representante de un afuera tenebroso; una mujer que acepta las condiciones del encuentro, tabicada; esas escenas son tiernas y oscuras simultáneamente, la concurrencia al cumpleaños manifiesta una de las tantas y complejas relaciones familiares que provocaba esa situación. Juan y su abuela juegan distendidos al Cerebro Mágico, la imagen se detiene en el corazón, significativo de lo que la abuela era para el niño. Irrumpe lo disruptivo cuando ella comienza a plantear: - ¿Ustedes saben la situación del país? -No entiendo por qué volvieron en este momento. Frente a la reacción de su hija se desarrolla una fuerte discusión donde su madre afirma: - Están en peligro - Es una situación muy grave. La joven madre refuta: -No entiendo tu miedo -No me conocés -No tenés idea de lo que pienso “. La madre contesta:

- ¿vos querés que tus hijos sean guerrilleros?

- ¿cuál es el problema que sean guerrilleros?

...que te maten...

Esa situación es presenciada desde un atrás, desde un lugar escondido, pero siempre alerta, por Juan quien asiste a momentos muy intensos de desencuentro y violencia simbólica entre su madre y su abuela. Una abuela que lee lúcidamente una realidad: - tengo miedo, es muy peligroso estar acá. Y unos combatientes que tienen una misión para cumplir expresada en las palabras de Horacio Mendizábal: -Amalia no digas que esto es una locura porque no lo es y en el fondo lo sabés. Finalmente, un abrazo entre ambas sellará un breve momento de unión amorosa y también de despedida. El director adulto rememora su niñez a través del hecho estético del film; por una parte, están los recuerdos de ese niño y el montaje de lenguajes que ofrece el cineasta para darle sentido a lo ocurrido, a esa realidad que “ha sido” pero con licencias en la precisión de su memoria; y por otro se nos presenta un Ávila hoy testigo del juicio que se está desarrollando a partir de lo que “ha sido” pero es todavía. Desafiar “la siniestra astucia de un poder” que pretendió borrar toda prueba, todo resto de su criminalidad para poner sus actos a salvo de cualquier verificación (Richard, 1998) Al recabar algunos retazos de su testimonio en el juicio podemos entender su búsqueda, tanto del Ávila cineasta como del Ávila hoy testigo: la del compromiso con el restablecimiento de la posibilidad misma de sentidos, y la de denunciar la complicidad del olvido. Al leer lo atestiguado por Ávila y luego analizar su filme, se nos devela una interpretación de sentidos en esta narrativa que demuestran, por un lado, las vivencias puramente infantiles, y por otro un niño con una agencia política que se trasmite en el filme como en su testimonio. Ese testimonio judicial que se adentra en lo preciso, se refleja y se deslinda de ese yo niño que se expresa en la película. La presencia de la música seleccionada por Ávila para el film es otro asunto a considerar pues muestra el poder de actor político que posee, más allá del placer estético que provoca su escucha: “Sueños de juventud”, “No veo, no veo”, con letra de Benjamín Ávila y música de Pedro Onetto y la última,” Living de trincheras” de Ricardo Mollo y Diego Arnedo. La letra del tango de Discépolo nos instala desde el título en lo que alberga y representa para Ávila adulto la vida de compromiso que eligieron su madre y sus compañeros.

Sueño de juventud

que muere en tu adiós

Tímida remembranza

que añoraré

Canto de una esperanza

que ambicioné

Sufres porque me aleja

la fe de un mañana

que busco afanoso

Tan sólo por ti

En cuanto a “No veo no veo”, es de destacar el contrapunto con el corto de su autoría antes mencionado. Un “Veo Veo” y una canción titulada “No veo, no veo”, ¿qué ocurrió en esa microhistoria? ¿qué se vio y qué se dejó de ver? a medida que devienen las muertes, las entregas, el fracaso de la CEM, las imágenes que se van tornando más oscuras como si esa oscuridad fuera avasallando sus vidas y la de los niños involucrados. Nos instalamos en los momentos finales de la película que trasuntan extremo dolor, como la del niño abrazado a su madre fracturada ante la muerte de su compañero; momento de su infancia que hoy se hace presente en el Ávila que ofrece su testimonio en el juicio. Luego en el filme se ve a Juan en un centro clandestino de detención, y su rostro diciendo “Soy Juan”. Sin embargo, este podría no leerse como el final de esta historia, como si fuera un “falso final”, pues aparece una dedicatoria que reza “Destinado a la memoria de mi madre, desaparecida, 13 de octubre de 1979 y a todos aquellos que han conservado la fe.” Y como música de fondo los acordes de “¿Dónde está mi niñez? “. Se suceden los créditos y en su margen izquierdo irrumpen las fotografías. El niño como testigo que mira a las víctimas, a su mamá, a Horacio, a su familia. Esa estética de la fotografía que comunica de forma palpable la presencia de las ausencias, de los que ya no están. Como esa mamá en traje de baño que ya no está. Esas huellas de memoria visual a las que Ávila nos enfrenta son el fin y el principio del desafío.

La Matanza

La Matanza es un cortometraje en video realizado en el año 2003, con guion y realización de la artista plástica María Giuffra, hija de Rómulo Carlos Giuffra, militante político desaparecido el 25 de febrero de 1977. El cortometraje se despliega a partir de la singular lectura del texto del “expediente” del Ejército Argentino encontrado por el Equipo Argentino de Antropología Forense en 1998 en el archivo de la Cámara Federal. El cortometraje reproduce además los correos y oficios intercambiados entre 1977 y 1983 entre organismos policiales, militares, forenses y municipales entre otros, que van conformando dicho expediente caratulado “Proceso instruido a NN (masculino- abatido), acusado de atentado y resistencia contra la autoridad y homicidio- Lugar: Ruta Provincial N° 21 y Cnel. Monasterio-González Catán- Buenos Aires- Fecha: 25 de febrero 1977”, documento con formato “jurídico” emitido por el Consejo de Guerra Especial Estable N° 1/1 perteneciente al Comando del 1° Cuerpo de Ejército. El “proceso” fue iniciado el 29 de agosto de 1977 y finalizado el 14 de diciembre del mismo año, mientras que según consta de las palabras enunciadas desde esas “copias fieles”, dicho NN había sido “abatido” seis meses antes del inicio del “proceso”. Cabe destacar también de la lectura del “expediente”

que: - los términos **SECRETO Y RESERVADO** encabezan todas las hojas del expediente encontrado;- se especifica que “el personal actuante resultó ileso”;-que “el abatido presenta disparo de armas de fuego”;-“ que dada la hora (3:30) y lo despoblado del paraje no es posible obtener testigos”:- que “a raíz de un enfrentamiento de personal conjunto en el que falleciera un delincuente subversivo NN masculino”;- que se remiten “juego de fichas dactiloscópicas de víctima NN masculino a los fines de su identificación”. Giuffra elige a partir de la “aparición” del expediente de su padre desaparecido y asesinado- de una violencia que altera el par cuerpo- persona- fracturar con sus dibujos, ese bloque monolítico de palabras, números y nombres de perpetradores y cómplices, dibujos que ponen en juego su imaginario acerca de la representación del cuerpo de su padre asesinado. No hay imágenes fotográficas en el corto sino dibujos, trazos que van dando forma a un cuerpo entero y eterno, un cuerpo que ha quedado suspendido (Colombo,2017: pág. 21). No es la imagen del desaparecido cuando era aún ciudadano, es la imagen de su desaparición y asesinato. Los dibujos son posiblemente la escena del último encuentro con un cuerpo que nunca se encontró, es decir la apropiación mediante esta elección estética de un cuerpo- persona y un lazo filiatorio. Se nos evidencia en estas narraciones audiovisuales apremiantes de las hijas e hijos, que regresan al tiempo de sus progenitores como “extranjeros”, a un tiempo que no es el de ellxs, pero que no es del todo ajeno, y como pensaba Benjamin, los muertos de ese pasado siguen corriendo el peligro de perder la vida sino intentan darle sentidos para comprenderlo. Desde esta perspectiva se produce en estas estéticas un descentramiento ante la conciencia histórica de un presente, el de ellxs, que interpela a esos pasados, pero sin perder la densidad del uso social de los mismos. La apremiante necesidad de “arrancar confesiones a los restos”. (Adamovsky, 2001: pág. 9) anuda un vínculo estrecho con la actividad del historiador. ¿Qué puede aportar este conocimiento por la imagen al conocimiento histórico? El arte como la historia también puede “peinar” las historias a contrapelo, dejando aparecer lo discontinuo, lo inquietante, lo perturbador, lo incómodo. El cortometraje de Giuffra es, como otras “elecciones estéticas diferentes”, una herida social que no se reconcilia con el horror, el exterminio acontecido se visibiliza en una densidad dramática a partir de una secuencia de imágenes fijas de carteles y copias del expediente de su padre que, junto con los dibujos, con mapas y huellas dactiloscópicas, no dan tregua, ni hacen cómodo el horror. Didí- Huberman sostiene que no hay imagen sin imaginación, y que la misma tiene una intrínseca potencia de realismo, en este sentido desarrolla la hipótesis que la imagen **arde** en su contacto con lo real. Para Benjamin: “La verdad...no aparece en el desvelo, sino más bien en un proceso

que podríamos designar analógicamente como el incendio del velo”. Sin apartarse de ese texto base que es el expediente, de sus lógicas burocráticas, de administración de la muerte, entre palabras que se ordenan en un sistema vaciado de humanidad, se inscribe una “señal secreta”, lo que arde en ese aparente sin- sentido de nombres, fechas, cargos, folios, horarios, locaciones. En su exploración, percibimos primero una experiencia de desposesión ante este artefacto visual- sonoro que nos desconcierta, incluso en su descripción caótica, luego descubrimos lo que arde, su señal secreta, “el lugar donde la ceniza no se ha enfriado, la ceniza mezcla de varios braceros” (Didí- Huberman,2013), y la imagen arde nuevamente por la urgencia y la intencionalidad que la estructura. Arde por la memoria y el dolor del que proviene. Arde por su huella afectiva, pero también porque se resiste a la evidencia burocrática que pretende ocultar sus contradicciones y la realidad de ese pretérito-presente donde no hay cuerpo y no lo habrá. La estética elegida reconfigura esa realidad en un producto cultural que busca quebrar ese supuesto testimonio, interrogándolo críticamente por lo que no dice acerca de la complicidad siniestra de los aparatos del estado para llevar adelante el aniquilamiento. La señal secreta son las capas de sentido a descifrar en los márgenes de los textos. Giuffra interviene el expediente con sus dibujos que recrean desde su trazo personal, subjetivo, una figura humana desdibujada que avanza en un espacio vacío, y que va cayendo sobre una mancha roja, único pigmento que tiñe el blanco y negro a lo largo del corto. Luego esa figura se encarna en un hombre joven, yaciente, con impactos sobre su torso de los que emanan manchas rojas que se derraman y expanden. El espacio visual en el que se yuxtaponen estos diferentes registros construye su montaje para dar sentido y legibilidad a un contrarrelato que ironiza y discute el expediente y su valor documental en tanto testimonio. La señal secreta en La Matanza que, desde su título vinculado al lugar donde ese acontecimiento “ha sido”, anuncia que su lectura de lo ocurrido no es solamente el de “una” matanza, sino el sentido dado a una experiencia colectiva que vía la memoria tiende un hilo rojo entre identidad personal e identidad generacional y social. Hay desde la misma nominación del filme, un contrarrelato, un rechazo a la figura judicial que aparece en el expediente: “NN (masculino-abatido) acusado de ATENTADO Y RESISTENCIA CONTRA LA AUTORIDAD Y HOMICIDIO. El juego sonoro del corto tiene también un papel central en el desciframiento del sentido de la obra. Revela a través de ruidos, música y distorsiones de voces en off que se deforman, lo insoportable de lo ocurrido, así como el registro de la sospecha, de la incredulidad ante un sistema de valores que se resquebraja (Arreche, 2015). La Matanza e Infancia Clandestina, elegidas en esta ponencia como muestra de nuestra exploración, articulan arte y política,

son ejercicios de memorias política, no de memorias a secas. La dictadura, la desaparición de personas y la violencia estatal y no estatal de los años 70 fueron en primer lugar fenómenos políticos (Pilar Calveiro,2005), y son descifrados por los huérfanos de esa violencia en clave política. Nuestra sociedad porta esas marcas que convocan a la memoria y a la función social de la historia. Parafraseando a Pilar Calveiro, si se extravían los sentidos del pasado difícilmente se encontrarán los del presente.

Referencias bibliográficas

- Adamovsky, E. (2001) *Historia y sentido. Exploraciones en teoría historiográfica*. Buenos Aires: Ediciones El cielo por asalto.
- Adamovsky, E. (2001) Historia, divulgación y valoración del pasado. Acerca de ciertos prejuicios académicos que condenan a la historiografía al aislamiento. Nuevo Topo. Revista de Historia y Pensamiento Crítico. Nº 8, pp. 91-106
- Amado, A. (2008) *Cine argentino y política (1980-2007). La imagen justa*. Buenos Aires: Colihue
- Amado, A.&Dominguez, N. (2004) *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*. Buenos Aires: Paidós.
- Arreche, A. (2015) Violencia y memoria. Sentido(s) del espacio en cortometrajes de hijos de desaparecidos. Revista Toma Uno. Número 4, pp. 191-198.
- Blejmar, J., Mandolessi, S., Pérez, M. (2018) *El pasado inasequible. Desaparecidos, hijos y combatientes en el arte y la literatura del nuevo milenio*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Bohoslavsky, E., Franco, M, Iglesias M., Lvovich, D. (2010) *Problemas de historia reciente del Cono Sur*. Buenos Aires: Prometeo
- Burucúa, J., Kwiatkowski, N. (2014) *Cómo sucedieron estas cosas. Representar masacres y genocidios*. Buenos Aires: Katz Editores.
- Calveiro, P. (2005) *Política y/o violencia*. Buenos Aires: Editorial Norma.
- Calveiro, P. (2005) *Antiguos y nuevos sentidos de la política y la violencia*. Lucha Armada. Año 1 Nº 4, pp. 4-19.

- Canelo P. (2016) *La política secreta de la última dictadura*. Buenos Aires: Edhasa.
- Cernadas J., Lvovich D. eds. (2010) *Historia ¿para qué? Revisitando una vieja pregunta*. Buenos Aires: Prometeo
- Colombo, P. (2017) *Espacios de desaparición. Vivir e imaginar los lugares de la violencia estatal (Tucumán, 1975-1983)*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Confino H. (2015) *Tensiones de un retorno: La Contraofensiva Estratégica Montonera de 1979 y 1980*. (Avance de tesis doctoral) IDAES/UNSAM, Argentina.
- Didí Huberman, G. (2012) *Arde la imagen*. Oaxaca: Ediciones Ve
- Didí Huberman, G., Chéroux, C., Arnaldo, J. (2013) *Cuando las imágenes tocan lo real*. España: Círculo de Bellas Artes.
- Feierstein, D. (2007) *El genocidio como práctica social. Entre el nazismo y la experiencia argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Feld, C., Stites Mor, J. comps. (2009) *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós
- Gatti, G. (2008) *Identidades desaparecidas: Peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada*. Buenos Aires: Eduntref.
- Gatti, G.ed. (2017) *Desapariciones. Usos locales, circulaciones globales*. Bogotá: Siglo del Hombre-Uniandes.
- Hirsch, M. (2012) *La Generación de la Posmemoria. Escritura y Cultura Visual después del Holocausto*, Madrid: Carpe noctem.
- Jensen, S. *Un exilio plural y masivo* en Boletín Archivo Provincial de la Memoria. Córdoba, 2018.
- Larraquy, M. (2006) *Fuimos soldados*. Buenos Aires: Editorial Aguilar.
- Mira, G. Pedrosa, F. coords. (2016) *Extendiendo los límites. Nuevas agendas en historia reciente*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires. Ediciones Universidad de Salamanca.
- Richard, N. (1998) *Residuos y metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*. Santiago: Cuarto Propio.
- Richard, N. (2007) *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Taccetta, N. (2017) *Historia, Modernidad y Cine*. Buenos Aires: Prometeo.
- Traverso, E. (2011) *El pasado, instrucciones de uso*. Buenos Aires: Prometeo

Traverso, E. (2012) *La historia como campo de batalla. Interpretar las violencias del siglo XX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Vezzetti H. (2013) *Sobre la violencia revolucionaria*, Buenos Aires: Siglo XXI.

Zuker, C. (2003) *El tren de la victoria*. Buenos Aires: Sudamericana.

Diario del Juicio CEM, <https://www.tiempoar.com.ar/juiciocontraofensiva-el-turno-de-los-hijos-de-los-montonerosdesaparecidos>.

Filmografía

Ávila, B.(director) (2003) *Veo Veo* (cortometraje). Argentina. INCAA. Habitación 1520.

Giuffra, M. (productora y directora) (2003) *La Matanza* (cortometraje). Argentina.

Puenzo, L., Ávila, B. (productores). Ávila, B. (director). (2011). *Infancia Clandestina*. (largometraje) Argentina/Brasil/España: Historias Cinematográficas Cinemanía. Habitación 1520.

Tati, J. (productor y director) (1958) *Mon oncle* (largometraje). Francia/Italia: Gaumont Film Company.