

## CAPÍTULO 11

### Memorias emblemáticas. Una aproximación a la circulación de memorias sociales acerca del terrorismo de Estado en la ciudad de Mar del Plata a partir del cortometraje *Metidos en algo*

*Enrique Andriotti Romanin y Juliana Santos Ibáñez*

#### Introducción

El 27 de marzo de 2010 a las 21:00 se estrenó en el canal televisivo 10 de la ciudad de Mar del Plata el cortometraje titulado *Metidos en Algo. Una historia que muestra hechos del pasado y los relaciona con nuestro presente*.<sup>1</sup> A lo largo de los 40 minutos de duración, miles de marplatenses pudieron observar desde la pantalla de su televisor una historia ficcionada centrada en el encuentro entre Ariel, un joven artista callejero, y Mariana, una chica de su misma edad que asistía a las audiencias del Juicio por la Verdad<sup>2</sup> y cómo este cruce significó para

1 Este cortometraje era el resultado del proyecto “Historia reciente de Mar del Plata: Juicio por la Verdad y la Reconstrucción de la Memoria”, elaborado en 2005 por la Secretaria Académica de la Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMDP) y financiado por el Ministerio de Educación de la Nación.

2 Los Juicios por la Verdad comenzaron a desarrollarse en Argentina a partir del año 1998. Sin perseguir efectos penales, se realizaron con el objetivo de reunir información sobre lo sucedido durante el golpe de Estado y conocer el destino de los detenidos desaparecidos. Gracias a ellos, una gran cantidad de testigos dieron cuenta de sus experiencias y contribuyeron al proceso de esclarecimiento de numerosas causas. En 2000 comenzó el juicio por la Verdad Mar del Plata. Fue impulsado por familiares de desaparecidos, organismos de derechos humanos, partidos políticos, organizaciones gremiales y sociales e instituciones públicas de la ciudad, nucleados en la denominada “Comisión del Juicio por la Verdad”. En torno a él se suscitaron conflictos judiciales y políticos y su duración se extendió, con una suspensión, hasta

el primero el descubrimiento de los secuestros y asesinatos ocurridos durante el terrorismo de Estado en la ciudad.

En los días posteriores, ningún medio se hizo eco de esta noticia. En este aspecto, la recepción que tuvo el cortometraje *Metidos en Algo...* se diferenció de otros emprendimientos de memoria tendientes a presentar el pasado de terrorismo de Estado, pues su difusión no generó conflictos políticos ni controversias públicas,<sup>3</sup> paradójicamente, en un contexto signado por la intensificación de los debates y disputas acerca del sentido del pasado. Si consideramos este material como un vehículo de memoria (Jelin y Langland, 2003) su análisis nos permitirá aproximarnos a responder algunos aspectos referidos a cómo circulan y se producen las memorias sociales sobre el terrorismo de Estado, qué sentidos promueven los actores sociales interesados en recordar lo ocurrido y de qué modos se articulan en distintos emprendimientos de memoria realizados por agentes en Mar del Plata. Utilizaremos este film como un prisma para indagar en las representaciones acerca del pasado reciente construidas en la ciudad. Analizaremos mediante qué hechos, situaciones y referencias a la comisión de crímenes emblemáticos se narró en este cortometraje lo ocurrido durante el terrorismo de Estado en la ciudad de Mar del Plata, en la búsqueda de indicios acerca de la existencia de un régimen de memoria (Crenzel, 2010) más amplio, construido desde distintos actores y espacios, con posterioridad al retorno de la democracia en 1983.

los primeros meses de 2008. Este presentó la particularidad de ser uno de los dos Juicios por la Verdad que continuó con las audiencias tras la declaración de inconstitucionalidad de las leyes de Obediencia Debida y Punto Final en 2005 y fue el único en el país en emitir una resolución final. Respecto al desarrollo de los Juicios por la Verdad en Argentina véase Andriotti Romanin (2013a). Para un análisis del Juicio por la Verdad de Mar del Plata, véase Andriotti Romanin (2013b).

3 Para una aproximación acerca de los conflictos acontecidos en torno a los distintos emprendimientos referidos al pasado de terrorismo de Estado en la ciudad de Mar del Plata véase Andriotti Romanin (2013a).

Para analizar estas cuestiones, el trabajo se estructurará de la siguiente manera: en el primer apartado se señalarán algunas nociones conceptuales referidas al campo de estudios en que se inserta el trabajo, para luego caracterizar, en un segundo apartado, a los agentes que emprendieron y dieron forma a la película, situados en su contexto histórico de producción. Luego, en un tercer apartado se analizará la producción fílmica a partir de las imágenes y los recursos que emplea para fundar una particular relación entre realidad y ficción. En el apartado posterior, se pensará el cortometraje como herramienta para la transmisión intergeneracional de memoria y se establecerán algunas aproximaciones respecto a la presentación de casos emblemáticos que circularon mediante este cortometraje.

### **Imágenes y memoria en la Argentina pos dictatorial**

Los debates en los que se inserta este trabajo recuperan las imágenes fotográficas y fílmicas como objetos de investigación en sí mismos. Se los considera insumos a partir de los cuales se puede problematizar y analizar la reconstrucción histórica y la circulación de memorias. Sin embargo, forman parte de un campo de estudios mayor que ha crecido notablemente durante los últimos años en América Latina y que coloca la memoria como eje central para el estudio del pasado reciente. Particularmente en Argentina, numerosas investigaciones tuvieron lugar desde mediados de los noventa en adelante, en un contexto regional en el que dichas investigaciones constituían un intento de diferenciar el presente “democrático” del pasado “autoritario” (Jelin y Lorenz, 2004) y de un resurgir de las preguntas sobre la memoria a nivel global (Huyssen, 2001).

Dentro del campo de estudios sobre la memoria social, los aportes de Jelin (1995, 2002, 2010) sentaron precedente y se convirtieron en insumos para investigaciones futuras. Siguiendo la mirada de esta autora, entendemos las memorias sociales como un terreno de disputas, conflictos y luchas, que requiere del estudio del rol activo y productor de sentidos de los participantes de aquellas, enmarcados en relaciones

de poder (Jelin, 2002). En esta dirección, Jelin propone la categoría de “*emprendedores de la memoria*” para pensar a estos actores sociales y las acciones que desarrollan para instalar sus versiones acerca del pasado en la esfera pública y otorgarles legitimidad. Su papel es central para la dinámica de los conflictos alrededor de la memoria pública (Jelin, 2002) ya que “en el planteo de su acción está implícito el uso político y público que se hace de la memoria.” (Jelin, 2002: 50). El concepto de *emprendedores de la memoria* viene de la mano del concepto de *trabajos de la memoria*. Para la autora, a diferencia de la repetición de un pasado que retorna al presente sin necesidad de la agencia de los seres humanos, los trabajos de la memoria implican procesos de transformación simbólica y de elaboración de sentidos del pasado por parte de hombres y mujeres. A propósito, Jelin señala, citando a Alphen (1997), que:

Es la agencia humana la que activa el pasado, corporeizado en los contenidos culturales (discursos en un sentido amplio). La memoria, entonces, se produce en tanto hay sujetos que comparten una cultura, en tanto hay agentes sociales que intentan *materializar* estos sentidos del pasado en diversos productos culturales que son concebidos como, o que se convierten en, vehículos de la memoria, tales como libros, museos, monumentos, películas o libros de historia. También se manifiesta en actuaciones y expresiones que, antes que re-presentar el pasado, lo incorporan performativamente (Jelin 2002: 18).

A partir de esto, la propuesta teórica de Jelin nos permite pensar la realización cinematográfica, que es objeto de estudio de esta investigación, como un trabajo de la memoria puesto en marcha por determinados actores sociales interesados en reflejar en la esfera pública una determinada visión del pasado y que recurren a distintas estrategias ante condiciones políticas cambiantes percibidas como favorables o desfavorables para la acción.

El lugar de las producciones audiovisuales en la transmisión de sentidos acerca del pasado es de gran importancia. Como señalan Feld y Stites Mor, “las imágenes fílmicas, fotográficas y televisivas

–en tanto objeto de investigación– permiten un acceso complejo al pasado y a la actividad de construcción de memorias” (2009: 32). De esta manera, nuestro diseño de aproximación consiste en analizar las imágenes en su complejidad, es decir, teniendo en cuenta a los actores que las producen, las reglas y lógicas propias, los contextos sociales y culturales precisos, a las estrategias y demás aspectos que la componen y convierten en vehículos privilegiados a la hora de interpretar el pasado, darle sentido y reflexionar sobre la transmisión hacia las nuevas generaciones (Feld y Stites Mor, 2009). Esta última cuestión será objeto de reflexión hacia el final del trabajo, pues consideraremos las producciones cinematográficas como vehículos de memoria que permiten la elaboración de maneras complejas de presentar el pasado, combinando la transmisión de saberes, valores éticos e información con el estímulo al desarrollo de sensibilidades para activar procesos de identificación y apropiación del sentido de los hechos.

### **Construyendo un proyecto. Detrás de la escena de *Metidos en algo***

Como se indicó anteriormente, la realización del cortometraje *Metidos en Algo* se inscribió en el proyecto “Historia reciente de Mar del Plata: Juicio por la Verdad y la Reconstrucción de la Memoria”. Este fue presentado en 2005 desde la Secretaría de Extensión de la Universidad Nacional de Mar del Plata a la Secretaría de Ciencia y Tecnología del Ministerio de Educación que otorgó su financiamiento. Fue dirigido por la Secretaria Académica de la Universidad Nacional de Mar del Plata, Emilce Moler y realizado por un equipo responsable a cargo de la Doctora Carmen Segarra y la Licenciada María Teresa Fantini.

Las responsables del proyecto presentaban algunos aspectos en común. La primera era sobreviviente de La Noche de los Lápices<sup>4</sup> y la segunda era familiar de desaparecidos; ambas tenían una reconocida militancia vinculada a las luchas desarrolladas por las organizaciones del Movimiento de derechos humanos (MDH). En parte, su condición de militantes *víctimas* las constituía en figuras legítimas para hablar del pasado. Eran portadoras de un reconocimiento social dentro del campo que las transformaba en actoras legítimas para presentar una visión acerca de un pasado que habían vivido de cerca. En este aspecto, su condición de *militante-afectado* conformaba un fundamento en el que reposaba su legitimidad para actuar y expresaba uno de los ejes que estructuró las luchas políticas por la legitimidad de la palabra en Argentina desde el retorno a la democracia, marcadas por el predominio de los familiares y sobrevivientes, en tanto afectados directos (Jelin, 2010). La otra integrante del equipo responsable, Fantini, también poseía una militancia política vinculada con el MDH. Sin embargo, su inscripción se basaba en consideraciones políticas y se remontaba a su retorno del exilio durante la dictadura. Además, todas ellas se desempeñaban en posiciones institucionales en la Universidad, eran docentes concursadas y tenían mucha antigüedad en la institución. También, habían desplegado su militancia en la Agrupación Docente Universitaria Marplatense (ADUM), una organización sindical comprometida desde sus orígenes a la lucha por los crímenes cometidos por el terrorismo de Estado. De esta forma, poseían también un reconocimiento en la Universidad, en tanto eran portadoras de capitales académicos y simbólicos, valorados y reconocidos en dicho ámbito, que les permitía poner en juego distintas relaciones políticas e institucionales al servicio de este emprendimiento. Por último, compartían proyectos académicos y un vínculo personal desde hacía muchos años. Eran más que compañeras de trabajo, eran

4 Se conoce como La Noche de los Lápices a una serie de secuestros, torturas y asesinatos de estudiantes de escuelas secundarias, ocurridos durante la noche del 16 de septiembre de 1976 y días posteriores, en la ciudad de La Plata. Moler fue una de las tres sobrevivientes.

amigas y transitaban grupos de pertenencia en común más allá del ámbito laboral.

El accionar de estas emprendedoras estaba fuertemente relacionado con una de las “convicciones indiscutidas” (Jelin, 1995) característica del Movimiento de derechos humanos argentino desde mediados de la década de 1990: el imperativo de la lucha *contra el olvido* bajo el convencimiento de que solo el recuerdo permanente de lo ocurrido en la represión puede construir una barrera contra la repetición de atrocidades similares. Al respecto, Segarra nos indica que lo que pretendían era “difundir y lograr que se conozca la verdad de lo ocurrido por parte de otros, chicos jóvenes. Era una forma que se nos ocurrió de lograr que la memoria de lo ocurrido se difunda para que se sepa y no vuelva a suceder”.<sup>5</sup>

El proyecto se elaboró en el marco del trigésimo aniversario del golpe de Estado en la Argentina, fecha para la cual surgieron y fueron puestos en marcha numerosos emprendimientos individuales y colectivos, por parte de organizaciones sociales, políticas, sindicales, pero también por parte del Estado. En este marco sociopolítico favorable para el desarrollo de sus acciones, las emprendedoras obtuvieron financiamiento por parte del Ministerio de Educación de la Nación. Sin embargo, principal objetivo era difundir lo sucedido durante las audiencias del Juicio por la Verdad. En la justificación del proyecto, Carmen Segarra<sup>6</sup> señaló que la motivación surgió luego de percibir que, “pese al carácter público de las audiencias, la información arrojada por las mismas no había sido lo suficientemente difundida, particularmente en lo que hace a las instituciones de educación

5 Entrevista realizada a Carmen Segarra, junio de 2018.

6 Por entonces Segarra cumplía funciones en la Mesa Ejecutiva de ADUM y participaba en representación de este sindicato en la Comisión del Juicio por la Verdad. ADUM había sido una de las organizaciones promotoras de este juicio y mediante una presentación al Consejo Superior generó la participación de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Al respecto véase Andriotti Romanin (2013b).

media”<sup>7</sup>. Frente a este diagnóstico, el equipo responsable pensó en la necesidad de elaborar un material acorde a las características particulares de los adolescentes.

El cortometraje se fundamentaba en la necesidad de dar difusión en las instituciones educativas a lo que había ocurrido durante el terrorismo de Estado en la ciudad de Mar del Plata y que había sido presentado en el Juicio por la Verdad. La idea de las emprendedoras era que debía transmitirse el pasado a los jóvenes, a las nuevas generaciones, pero creían que debía contarse de otro modo, con un formato diferente al que las organizaciones de derechos humanos habían utilizado hasta entonces. Por eso, la idea de hacer una película, “para narrar de un modo diferente, para llegar a un público diferente”<sup>8</sup>.

El guión fue encargado a Marcelo Maran, dramaturgo, guionista y director de teatro nacido en Mar del Plata que ya había trabajado con las organizaciones locales de derechos humanos en la elaboración de un documental acerca del terrorismo de Estado en la ciudad.<sup>9</sup> La producción fue realizada por Carlos Pontano que, además de ser dueño de una productora local, era un ex detenido desaparecido. Ambos eligieron un director joven, egresado del Colegio Nacional Arturo Illia, dependiente de la Universidad Nacional de Mar del Plata, con el objetivo de buscar un punto de vista de las nuevas generaciones.

El proceso de elaboración del guión llevó varios meses. Una vez finalizado el primer borrador, Maran lo discutió con el equipo responsable de la Universidad que le sugirió algunos cambios. En especial, la

7 Entrevista realizada a Carmen Segarra, junio de 2018.

8 Entrevista Emilce Moler, junio de 2018.

9 Si bien *Metidos en Algo* era el primer cortometraje de ficción referido a la dictadura, en 2004 a pedido de algunas organizaciones de derechos humanos (Familiares de detenidos desaparecidos, Abuelas de Plaza de Mayo, asociación de Ex detenidos desaparecidos, Madres de Plaza de Mayo - Línea fundadora e HIJOS) se había realizado y estrenado el documental “Postales” también dirigido por Marcelo Maran y producido por Carlos Pontano. El mismo contó con el apoyo de la Universidad Nacional de Mar del Plata, el Ente de Cultura de la Municipalidad de General Pueyrredon y ADUM.



inclusión de casos que habían sido tratados en el Juicio por la Verdad y en otras causas judiciales desde el retorno a la democracia en 1983. Se decidió que fueran dos, el de Rosa Ana Frigerio y La Noche de las Corbatas.<sup>10</sup> En esta dirección, también se decidió que el film de ficción fuera acompañado de una reseña histórica y de tres testimonios en formato audiovisual destinados a ampliar y aclarar aspectos acerca del Juicio por la Verdad.

El material audiovisual se pensó como un vehículo de memoria capaz de provocar el debate y la reflexión activa sobre el pasado entre los jóvenes, generando procesos de memoria que dieran sentido al pasado. De esta forma, la realización de un cortometraje de ficción significó la puesta en marcha de una nueva herramienta de transmisión de lo ocurrido durante el terrorismo de Estado para las nuevas generaciones. La intención de crear un material acorde a los jóvenes planteó el desafío de cómo contarlo y en especial, las dificultades para narrar el horror. Como veremos, el pasado criminal fue traducido mediante una serie de elementos que permitieron hablar sobre lo traumático de aquel en términos de sus implicancias presentes.

La película se terminó a finales de 2005. Para garantizar su difusión se recurrió a ADUM<sup>11</sup> que se ocupó de las tareas necesarias para su distribución y, dado sus vínculos con otras organizaciones gremiales, organizó la proyección en distintas escuelas de la ciudad.<sup>12</sup>

10 La implicancia de esta selección será desarrollada en las páginas siguientes.

11 Como forma de contribuir al proyecto ADUM financió la realización de doscientas copias en formato DVD del film.

12 La presentación de este cortometraje se realizó el 24 de marzo de 2006 mediante dos funciones en el teatro Colón de Mar del Plata con la asistencia de estudiantes de siete escuelas de la ciudad. Posteriormente, según indica la página de la delegación Mar del Plata de la Central de Trabajadores de Argentina, fue presentado el 24 de marzo de 2008 en una actividad conjunta con cinco escuelas de la ciudad contando con la participación de más de 300 estudiantes.

## Modos de narrar

El cortometraje se inicia con la historia de Ariel, un joven marplatense que se dedica a hacer ilustraciones y venderlas en la calle, y que tiene una historia personal problemática que forma parte de uno de los tópicos que recorre el film: la cuestión de la identidad. El primer acercamiento de Ariel al pasado de terrorismo de Estado en la Argentina se produce cuando conoce a Mariana, una adolescente de su misma edad, pero involucrada familiarmente con las víctimas de la dictadura. Antes de conocerla, solo escuchaba referencias acerca del tema por un conocido apodado Catamarca, ex combatiente de Malvinas, con secuelas psicológicas producto de la guerra, que le narra mediante la historia de su hermano la existencia de desaparecidos.

La forma en que Ariel se acerca al pasado de crímenes, a *conocer la verdad*, está marcada por el intento de conocer a Mariana. Así, siguiéndola, quien todavía no la conocía ni había visto acercarse, Ariel entra a la sala del tribunal donde se desarrolla una audiencia del Juicio por la Verdad en Mar del Plata. Cuando ingresa, intrigado, desorientado, ocupa lugar en un asiento y comienza a escuchar. Lo primero que oye es el testimonio de un ex detenido-desaparecido que describe detalladamente el momento de su secuestro y los tormentos a los que fue sometido en distintos CCD.

La utilización de escenas que recrean el juicio, centradas en la declaración de los testigos es clave pues expresa la importancia que se le asigna a ese escenario y a la centralidad del testimonio judicial. Así, en el cortometraje, la presentación de testimonios no solo responde a la necesidad cinematográfica de contar con una voz en primera persona que actúe a modo de *fuentes históricas*, sino también a una intencionalidad de revalorizar y destacar las declaraciones del Juicio por la Verdad, como una verdad legítima consagrada judicialmente. Los testimonios son representados por actores profesionales que transmiten determinados hechos pero estos se basan en testimonios reales brin-

dados en el Juicio por la Verdad.<sup>13</sup> Por ende, son una representación reelaborada de algunos hechos o situaciones concretas que fueron narradas por testigos en el marco de una causa judicial con las implicancias que esto supone<sup>14</sup> y su pretensión de verdad.<sup>15</sup> La selección de los testigos expresa la decisión de otorgarle voz a dos grupos: las víctimas sobrevivientes y los familiares de desaparecidos. En este aspecto, los actores representan a testigos víctimas sobrevivientes, que narran hechos que vivieron o presenciaron y familiares que cuentan su lucha por la verdad. Estos actores-testigos replican un lugar de enunciación, el de los afectados directos, como condición que les otorga legitimidad para contar el horror. Pero lo hacen en un escenario real: la sala del Tribunal Oral Federal N° 1, donde se desarrollaban por entonces las audiencias del Juicio por la Verdad.

La voz de los actores –que hacen las veces de testigos, víctimas y sobrevivientes– narra el horror de un modo genérico, lo presenta sin caer en detalles específicos de los tormentos y torturas, aunque los menciona ante públicos diferentes. Por un lado, los jueces, que también son representados, aparecen como figuras que se distinguen por una posición distante y formal que replica el ritual de un juicio penal. Por otro lado, se presenta el público del juicio que es encarnado por Ariel. Este personaje expresa una generación diferente a la de los jóvenes de los años 1970, que es la generación de los testigos del juicio –y de los espectadores imaginados–, y que se enfrenta por primera vez al pasado de terrorismo de Estado. Cuando él entra en la escena judicial, se pone en marcha otro de los recursos utilizados en el film: las ilustraciones. A medida que avanza en la escucha del primer testimonio, Ariel comienza a dibujar en su cuaderno lo que el primer testigo des-

13 Esto será desarrollado en las páginas subsiguientes.

14 Según la legislación de Argentina, todo ciudadano/a al brindar declaración en condición de testigos está obligado a decir la verdad.

15 La verdad judicial se centra en la identificación de hechos situaciones y circunstancias mediante la búsqueda de construir prueba. Al respecto véase Caferatta Norez (1986).

cribe y las imágenes son llevadas a la pantalla como representaciones de lo sucedido. Adquieren movimiento y dinamismo propios y, con la voz del actor-testigo de fondo, recrean las escenas de secuestro y tortura narradas. Este recurso combina dos aspectos que vale la pena resaltar: por un lado, la posibilidad de evitar recurrir a escenas violentas de fuerte impacto sobre el espectador –en este caso, adolescente–, y por el otro, la puesta en imagen, la realización, la concreción, de los recuerdos que las víctimas cuentan en primera persona y cuya representación gráfica solo está en sus mentes.<sup>16</sup>

En este sentido, el cortometraje presenta la temática de una manera distinta a los modos de representar y narrar el pasado que emplean otras producciones audiovisuales y responde a la pregunta acerca de cómo representar el horror.<sup>17</sup> Mediante el juego entre imágenes sobre el juicio e ilustraciones que representan lo sucedido, se propone una interesante forma de plasmar en pantalla aquello que, de otra manera, sería más complejo proyectar. *Metidos en Algo* utiliza *imágenes literales* que favorecerían una aproximación ritualizada al pasado. A treinta años del golpe, no se pone el acento en la elaboración de lo vivido ni en la distancia que separa a este presente de aquel pasado, sino en las sensaciones experimentadas y, ahora, revividas. Se trata, para usar una categoría de Elizabeth Jelin, de una “repetición ritualizada” de lo ocurrido” (Feld, 2009:104). Feld toma a Todorov (1998) y afirma que las imágenes de este tercer momento refuerzan la memoria literal en el sentido de que el *show* televisivo muestra un pasado que no puede ser superado.

16 También expresa un metalenguaje del film, que consistiría, de manera implícita, en dar valor artístico a estos temas. En este sentido, el personaje procesa nueva información, es decir, algo desconocido (difícil de procesar por su carácter traumático) a partir del arte, que es algo conocido para él y el arte se presentaría como un vehículo para la elaboración del duelo.

17 Existen otras producciones fílmicas sobre el terrorismo de Estado que muestran explícitamente escenas de torturas, desapariciones forzadas y asesinatos, como son las clásicas *La noche de los lápices* de Héctor Olivera, *Garage Olimpo* de Marco Bechis o *Crónica de una fuga* de Adrián Caetano.

Ubicar al cortometraje analizado en este trabajo dentro de la periodización que el autor realiza de la configuración de relatos sobre el pasado reciente es interesante ya que, pese a las diferencias en cuanto a los soportes y los vehículos de circulación que existen entre *Metidos en Algo* y los discursos televisivos, es posible reconocer cómo la representación del pasado que se propone el cortometraje se aleja de la utilización más corriente que se les da a las imágenes de su época. Los elementos que los emprendedores vuelcan al cortometraje, aunque no necesariamente bajo un ejercicio consciente, plantean nuevos modos de narrar lo sucedido. Se evidencian nuevas formas de representar el pasado que intentan distanciarse de la lógica de *repetir el horror* y que corresponden a nuevos trabajos de la memoria, con sus particulares objetivos y destinatarios.

Cuando Jelin analiza esta cuestión, hipotetiza acerca de que la sociedad argentina todavía se encuentra inmersa en la experiencia traumática que no le permite desterrar el terror ni lo siniestro para superar el realismo de las experiencias vividas: “La introducción de mediaciones simbólicas en los mecanismos del recuerdo –a través del arte, de imágenes evocadoras (pañuelos, siluetas, manos, máscaras, carteles) o de la ficción– responde a la necesidad de que la experiencia traumática encuentre algún cierre” (2017: 139). La relación entre realidad y ficción que nos propone *Metidos en Algo* es distinta a la que alude Jelin. Para entender el porqué, al igual que las demás producciones cinematográficas creadas en la Argentina, el cortometraje debe ser analizado en la particular relación que plantean dos aspectos constitutivos del cine histórico. Como vehículo de la memoria, el film recupera algunas imágenes cotidianas y simbólicas de la ciudad: la playa, la catedral, las calles, un café y el Tribunal Oral Federal. Al mismo tiempo, tampoco puede prescindir de algunos temas universales utilizados para articular el hilo de la historia: el amor, la amistad, la juventud o la identidad. Por su parte, la valorización positiva que se intenta hacer del juicio necesita de una serie de componentes ficcionales que construyen el film combinados con la selección y el empalme de los testimonios. Otros recursos como la banda sonora o

como las recreaciones ficcionales sirven para realzar el valor emotivo de los testimonios (Feld, 2002: 129). En el caso aquí revisado, sirven también para establecer un vínculo con un espectador adolescente.

Es así que la historia de amor, que bien podría no serlo porque la película no muestra más que una relación de amistad entre Ariel y Mariana, actúa como *anzuelo* que une a un joven antes totalmente alejado de la temática de los juicios y que le muestra una historia hasta el momento desconocida por él. Al mismo tiempo, la edad de los protagonistas tampoco es casual, sino que intenta profundizar esa relación de empatía con el espectador, derribando los prejuicios que estos puedan tener alrededor de la diferencia etaria y el tiempo transcurrido que los divide del pasado reciente. De esta manera, se observa cómo las imágenes no se corresponden directamente con una intencionalidad de traer al presente marcas del pasado, sino que habilitan la posibilidad de que problemáticas actuales sean pensadas a la luz de los procesos históricos al presentar como indisoluble pasado y presente. A partir de ella, es posible pensar que el audiovisual pueda perseguir objetivos para la elaboración y resignificación del pasado entre las nuevas generaciones anclándose en lo conocido por ellos, el presente.

Tanto la atenuación de imágenes violentas o de fuerte impacto emocional a través del uso de ilustraciones como la identificación propuesta entre la historia del/los jóvenes con los problemas presentes que trae aparejada la desaparición de personas configuran distintos modos de narrar un pasado problemático.

### **Pasado y presente: temporalidades imbricadas**

Durante su transcurso, el film oscila permanentemente en una tensión entre pasado y presente que, lejos de generar complejidades de comprensión o invalidaciones temporales, es sumamente útil para el mensaje que los autores del guión quieren transmitir. Apenas comienza el cortometraje, la escena del bar en la que conversan Ariel y Catamarca arroja elementos que visibilizan la vinculación entre ambas temporalidades. Hablan sobre política, Catamarca menciona

temas de actualidad (pobreza, desocupación, salud, educación, deuda externa) y propone una lectura histórica a modo de causa-efecto, preguntándole a Ariel: “¿Por qué te crees que estamos así?”. Esta manera *presentista* ancla el presente en el pasado, mediante una relación de causalidad entre el pasado de la dictadura y los problemas posteriores del país. Además, señala la importancia de comprender la vinculación para el futuro, agregando una nueva temporalidad a la escena, pero a la que Ariel responde: “Me importa un pito el futuro. Yo nunca tuve futuro”.

Si bien esta escena puede ver la relación estrecha que el film propone entre el pasado y el presente, en ella se evidencia la historia personal del protagonista. Él no conoce a su padre y vive con su madre y el novio de ella. Un día, recibe una encomienda de la hermana, que contiene ilustraciones del estilo de las suyas y una es un retrato de su padre. Cuando la madre le pregunta de dónde lo sacó, Ariel se enoja y le pregunta, primero, por qué nunca le había contado que su papá era dibujante. Después, sigue haciéndole preguntas: qué pasó, por qué se fue, dónde está. La mujer responde contando brevemente la historia y concluye diciendo que *desapareció*.

Ariel, luego de haber concurrido a varias audiencias del Juicio por la Verdad y estando más involucrado en el tema de los desaparecidos, no puede comprender cómo es que la mamá nunca buscó al padre, cómo es que no quiere saber qué fue lo que pasó, la verdad de lo que pasó. En la discusión, menciona los juicios y a la cantidad de familiares que están haciéndolos para encontrar información, verdad y no para *meterlos en cana*. Cuando ella le pregunta “¿Qué buscan?”, Ariel responde: “Buscan la memoria, tener derecho a saber qué pasó.” La metonimia que el film construye entre la historia de Ariel y la del terrorismo de Estado establece paralelos al punto que las emociones del protagonista parecen demostrarle al espectador que lo que está sintiendo puede asemejarse a los sentimientos de los familiares de las víctimas de la última dictadura.

En este entremezclado de historias, las preguntas de Ariel, son distintas de las que tienen los familiares, pero, en el fondo, se tratan de una cuestión que se pronuncia transversal, la identidad. El film intenta expresar que dichos cuestionamientos quizás no se hubieran producido en otro contexto: el conocimiento de Ariel sobre los procesos de búsqueda de verdad sobre el pasado de terrorismo de Estado en la Argentina a partir del Juicio por la Verdad, actuó de manera particular sobre el joven, permitiéndole realizar nuevas preguntas en torno a su identidad.

Los sentidos que los emprendedores del proyecto intentaron plasmar en la pantalla se encuentran presentes a lo largo de todo el desarrollo del cortometraje. En otra escena, Ariel y Mariana toman un café y en el diálogo, la joven enuncia las palabras que usan cotidianamente la mayoría de los activistas de organizaciones del MDH. Cuando él le pregunta para qué hacen los juicios si no se los puede juzgar penalmente, la joven contesta: “Para recuperar la memoria. Los familiares tienen derecho a saber qué pasó con cada uno”. Mediante esta respuesta, la joven se presenta como la encarnación de un ideal: es la representación del objetivo del MDH; es la consagración de la transmisión y continuidad del sentido de sus luchas; es parte del movimiento. La frase luego la toma Ariel y la repite cuando su mamá le pregunta acerca de los dibujos: “¿Qué estás haciendo?” y él responde “Recuperando la memoria”.

También se hacen presentes los *silencios* en torno a ciertos temas que el cortometraje evita abrir como las prácticas de violencia sexual en los centros clandestinos de detención, la participación civil en la represión, la delación o la lucha armada en los años 1970. En este aspecto el trabajo de memoria en el cual se inscribe este cortometraje recupera y le otorga centralidad a una parte de los temas tratados en el Juicio por la Verdad, pero que por entonces no ocupan un lugar central. Podemos sostener que *Metidos en Algo* expresa como el marco interpretativo de los emprendedores intervino en la decisión de que temas tratar y como mostrar el pasado, mediante la selección de casos



estratégicos marcados por una abundante prueba documental, pero también de cuales excluir.

La memoria es, en sí, otro de los aspectos recurrentes del film. Constantemente se hace referencia a esta, siempre en singular, otorgándole a un significado casi unilateral, lineal y estático. Mediante el recurso de la *pedra de la memoria*, que Catamarca encuentra en la arena y le regala a Ariel, la memoria se materializa, se torna indiscutible como algo que se tiene que *tener, buscar, recuperar*. De esta manera, el término es mencionado muchas veces durante el cortometraje, casi de manera simplificada como aquello que se debe conocer o acceder y no disputar. El carácter constructivo de la memoria, sin embargo, sí está representado hacia el final del cortometraje, en la enunciación en off de la siguiente frase que propone una reflexión y, a su vez, recupera consignas del Movimiento de derechos humanos: “La historia oculta de la ciudad se reconstruye trabajosamente. La voz de los familiares, de los ex detenidos, de los testigos casuales, aporta datos, detalles, lugares, rostros, nombres. Se vuelve al infierno y se regresa como un rito de purificación. No olvidar. No perdonar. Juicio y castigo a los culpables”.

### **El film como recurso para la transmisión intergeneracional. Los indicios de *Memorias emblemáticas***

Desde el comienzo del cortometraje, el pasado y el presente no logran escindirse. Con la historia de Ariel, se intenta legitimar la importancia de las luchas por la verdad histórica y por la memoria mientras busca activar sentimientos de empatía de un público espectador que no fue partícipe ni testigo directo del terrorismo de Estado. Es aquí donde vuelve a hacerse interesante el análisis del film en cuanto a herramienta para la transmisión intergeneracional. Este actúa frente a una preocupación relacionada con los procesos de construcción de memoria social: la distancia que separa a las nuevas generaciones del proceso que se quiere rememorar. Sobre esta cuestión, Jelin advierte:

Ser portador del dolor y de la memoria por haber sido víctima o testigo directo otorga un poder y una autoridad simbólica basados en el “monopolio” de los significados y contenidos de la verdad y la memoria. Este poder puede, a su vez, ahogar los mecanismos de transmisión intergeneracional de la memoria, al no otorgar a las nuevas generaciones el permiso de reinterpretar, en sus propios términos y circunstancias históricas, el sentido de las experiencias transmitidas (1995:143).

Orientada hacia el ámbito educativo y en vistas de lograr la transmisión intergeneracional, *Metidos en Algo* intenta trascender la mera narración de una visión del pasado reciente, para propiciar, o al menos permitir el surgimiento, de instancias posteriores de reflexión. Como indican Jelin y Lorenz, las escuelas fueron un escenario privilegiado por distintos emprendedores de la memoria, que trasladaron allí el mandato de aquella (Jelin y Lorenz, 2004). Son estos espacios, identificados por los emprendedores como los adecuados para desarrollar sus acciones y transmitir su versión del pasado, los que les posibilitan trazar puentes con las nuevas generaciones. Entendiendo al concepto de *generación* como el que retoma Jelin (2002) de Mannheim (1952), es decir, como algo que va más allá de la edad cronológica y que predispone hacia una forma propia de pensamiento y experiencia y un tipo de acción históricamente relevante (Mannheim, 1952). El deber de memoria que los emprendedores de este cortometraje fijaron consistió en combatir el olvido y recordar *para y con* aquellas generaciones que no vivieron lo que se quiere evitar que se repita. Quienes llevaron adelante el trabajo de memoria que aquí se analiza, lo hicieron en concordancia con el *imperativo de memoria* que orientó su “la lucha contra formas históricas o institucionales de olvido o de falsificación de lo sucedido” (Vezzetti, 2002: 22) mostrando su creencia en la necesidad de no solo mostrar los hechos sino exigir su elaboración a fines de impedir que la experiencia pudiera repetirse.

A lo largo del film, los crímenes cometidos durante el terrorismo de Estado son presentados a partir de dos casos emblemáticos de la

represión en Mar del Plata: Rosa Ana Frigerio<sup>18</sup> y La Noche de las Corbatas.<sup>19</sup> Estos casos son recuperados y presentados como una verdad ineludible, que otorga sentido a lo ocurrido y que, en simultáneo, permite ejemplificar el accionar criminal en los Centros Clandestinos de Detención que funcionaron en la ciudad. Ambos fueron incluidos en el guion por Carmen Segarra, quien consideró que “condensaban lo ocurrido en la ciudad”.<sup>20</sup> Pero también expresan una apuesta, una creencia, en que estos casos podían generar impacto y que eran útiles para retransmitir los hechos del pasado de un modo diferente, generando empatía con un público diferente. En definitiva, habían sido elegidos por sobre otros casos, por su carácter ejemplar.<sup>21</sup>

18 Rosa Ana Frigerio era una estudiante de agronomía, oriunda marplatense que tenía veinte años al momento de su secuestro por parte de personal vestido con uniforme. Tras haber permanecido secuestrada en la Base Naval de Mar del Plata apareció muerta en un supuesto enfrentamiento en un barrio periférico de la ciudad. Lo llamativo de este caso es que al momento de su secuestro Rosa Ana se encontraba enyesada en casi la totalidad de su cuerpo desde hacía varios meses pues se recuperaba de un accidente de tránsito. Este caso estuvo incluido en el juicio a los ex comandantes que llevó adelante la Cámara Nacional de Apelaciones en lo Criminal y Correccional Federal de la Capital Federal y que concluyó con la condena por homicidio agravado al almirante Emilio Massera. Posteriormente esta causa fue remitida a conocimiento de la Cámara Federal de Mar del Plata para el juzgamiento de los responsables de la Base Naval de Mar del Plata y esa causa en principio concluyó con el otorgamiento de los indultos a los procesados en el año 1989.

19 Se conoce como La noche de las corbatas al secuestro de varios abogados el 6 de julio de 1977. La lista incluye a los letrados Norberto Centeno, Salvador Manuel Arestín, Raúl Hugo Alaiz, Camilo Ricci, Carlos A. Bozzi y Tomás J. Fresneda. Las otras cinco personas fueron José Verde y su esposa, María de las Mercedes Argañaraz de Fresneda –embarazada de cuatro meses– María Esther Vázquez de García y su esposo Néstor Enrique García Mantica. De todos ellos, solo José Verde y su esposa, el Dr. Camilo Ricci y el Dr. Carlos A. Bozzi sobrevivieron.

20 Entrevista a Carmen Segarra, junio de 2018.

21 Ambos fueron ampliamente difundidos desde finales de la dictadura por familias de desaparecidos y por las organizaciones de derechos humanos.

La presentación del primero de los casos en el film se realiza mediante dos testimonios brindados por actores-testigos sobrevivientes.<sup>22</sup> El primero es el de un hombre que narra su propia detención por parte de ocho personas vestidas de civil en autos y su posterior traslado a la Base Naval de Mar del Plata donde afirma que vio a numerosos hombres y mujeres en su misma condición. Tras contar las torturas con piana eléctrica y los tormentos que sufrió durante quince días, el actor-testigo menciona que escuchó a los guardias hablar de Rosa Ana, y que ella había sido secuestrada mientras se recuperaba de una intervención quirúrgica, postrada y enyesada. El personaje introduce a Rosa Ana por su nombre sin mencionar su apellido. De esta manera, se singulariza en ella la represión mientras la transforma en alguien familiar para el espectador.

A continuación, entra en escena el segundo testimonio. El formato repite la misma secuencia, pero ahora es una mujer quien narra las condiciones de su secuestro y señala que reconoce en su cautiverio la voz de Rosa Ana Frigerio que conversa con uno de sus captores y le indica que fue secuestrada enyesada. La actriz-testigo culmina afirmando que en febrero de 1977 Rosa Ana estuvo detenida en la Base Naval de Mar del Plata. En su declaración se agregan dos elementos clave: la presentación del caso queda completa pues ahora sabemos que Rosa Ana tiene un apellido, es Frigerio, y la confirmación de su presencia en la Base Naval de Mar del Plata es a partir de un elemento reconocible, su voz.

La presentación de este caso mediante el relato de los actores-testigos nos permite observar una decisión de los realizadores de recuperar los trabajos de memoria previos. Este caso, tuvo una amplia repercusión en distintos medios de comunicación a nivel nacional a comienzos de los años 1980. Rosa Ana Frigerio condensaba la figura de la *víctima inocente* del régimen de memoria que se construyó durante los primeros años de la transición democrática y, por ello, fue

22 Se utilizó para el guion los testimonios de Alberto Cortez y María Susana Barciulli brindados en el Juicio por la Verdad el día 2 de julio de 2001.

presentada por el MDH como un hecho representativo que permitía observar claramente el carácter criminal, clandestino y planificado del accionar de las Fuerzas Armadas.

Por sus características este caso coincidía con la presentación de las víctimas de la represión centrada en la figura de la víctima inocente que poseían y promovían los familiares de los desaparecidos, al omitir la militancia política de aquellos. Dado el impedimento físico en que se encontraba, desde meses antes al momento de su secuestro, Rosa Ana era presentada como insospechable de toda militancia política y de acciones vinculadas a las organizaciones armadas o *subversivas*. De esta manera, su historia permitía confrontar la idea de asignación de responsabilidad de los desaparecidos elaborada por las Fuerzas Armadas y diseminada en vastos sectores de la población que se condensaba en las fórmulas *algo*: Algo habrán hecho o Estarán metidos en algo. Por otro lado, el accionar de los familiares de Rosa Ana produjo que los principales responsables de la Base Naval reconocieran su condición de detenida mediante un certificado, aunque posteriormente apareció muerta en un enfrentamiento fraguado en un barrio periférico de la ciudad. En este aspecto, la inclusión de este caso en el film era estratégica: permitía mostrar la metodología del sistema represivo basada en la secuencia secuestro, desaparición y muerte de víctimas inocentes, pero develando partes mediante pruebas que le otorgaban una singularidad.<sup>23</sup>

23 Por las características que asumió el sistema represivo, la obtención de pruebas acerca del destino de los desaparecidos presentaba enormes dificultades. El caso de Rosa Ana era excepcional pues con posterioridad a su secuestro, y ante la presentación de habeas corpus ante la Justicia Federal, el comandante de la Base Naval de Mar del Plata reconoció que se encontraba en esa dependencia a disposición del Poder Ejecutivo Nacional. Meses después las autoridades de la Base Naval informaron a sus padres que había sido muerta en un enfrentamiento. El caso fue denunciado en junio de 1978 ante la Comisión Interamericana de Derechos Humanos que realizó actuaciones y dictaminó que estaba probado que “la Srta. Rosa Ana Frigerio fue detenida por fuerzas legales el 25 de agosto de 1976, y se encontraban en tales condiciones cuando murió el 8 de marzo de 1977” (RESOLUCIÓN N° 12/80, CASO 3358 ARGENTINA. 9 de abril de 1980). En 1984 la delegación Mar del Plata de

El segundo caso que se trata en el film es *La Noche de las Corbatas*. La presentación inicia con una charla entre Ariel y Mariana; ella le cuenta que tiene un tío desaparecido en *La Noche de las Corbatas*. Cuando menciona estas palabras, se produce un cambio: su voz es reemplazada por una voz masculina que narra los hechos de manera solemne. Segundos después, la voz se asocia a la figura del juez que, al igual que los testigos sobrevivientes, es representado por un actor. El modo en que se presenta este caso difiere del anterior.

El juez narra el testimonio de una sobreviviente,<sup>24</sup> es el portavoz de una verdad enunciada. Pero esta verdad no es aleatoria, sino que sigue una secuencia. En esta se detallan inicialmente las torturas sufridas por un grupo de abogados que son mencionados con nombre y apellido. Son personas públicas, profesionales del derecho reconocidos y singularizados. Posteriormente continúa describiendo cómo la testigo narró el asesinato de dos de los abogados (Norberto Centeno y Jorge Candeloro) en manos de sus captores, y le brindaron una explicación de porqué se llamó *La noche de las Corbatas*. Así, se produce una triple enunciación pues el juez es el portador de la voz de la víctima sobreviviente y de los victimarios. Finalmente, enuncia el intento de las Fuerzas Armadas por acusar de estos asesinatos a Montoneros. La inclusión de este caso busca interpelar sentimientos, vivencias y recuerdos en los habitantes de la ciudad, siendo clave para promover

la Comisión Nacional sobre Desaparición de Personas (CONADEP) incluyó este caso en su informe final. Allí, fue presentado como uno de los casos representativos del funcionamiento del sistema de desaparición, de la represión sobre víctimas insospechadas de actividades vinculadas con la “subversión” y de la complicidad de sectores de la sociedad civil en el encubrimiento de los hechos. También fue incluido en el informe *Nunca Más* realizado por la CONADEP. Después, como indicamos anteriormente, fue tratado en el Juicio a las Juntas militares en 1985 y sirvió para la condena a Emilio Eduardo Massera por homicidio agravado. Quince años más tarde fue tratado durante diez audiencias del Juicio por la Verdad. Eran hechos probados en distintas instancias y de gran resonancia.

24 Lo relatado por el juez replica, casi textualmente, el testimonio brindado por Marta Haydee García de Candeloro en la audiencia del Juicio por la Verdad del día 12 de marzo de 2001.

un trabajo de memoria respecto a lo acontecido. La relevancia que el hecho había tenido fuera de la ciudad lo constituía en un *caso emblemático*, que permitiría desnudar la trama jurídica y política que rodeó a la represión acontecida en la ciudad, exponer su articulación en el sistema represivo a nivel local y visibilizar aspectos que cuestionan la versión oficial presentada por las Fuerzas Armadas.<sup>25</sup>

### **Algunas conclusiones provisorias**

El análisis de *Metidos en Algo* realizado en este capítulo permite arribar a la conclusión de que, tal como lo afirman Feld y Stites Mor (2009), las imágenes se revelan como poderosos instrumentos no solo para conocer el pasado y estudiar las representaciones que generan nuevas memorias, sino también para hacer inteligibles los complicados mecanismos de la memoria social.

A partir del trabajo particular de un cortometraje pensado para jóvenes de escuelas secundarias, se realizó una reflexión sobre el papel de los medios de comunicación audiovisuales en la rememoración del pasado traumático y su función como vectores para la transmisión intergeneracional. Observando las diferentes maneras de utilizar las imágenes de un film de ficción salieron a la luz aspectos constitutivos y nudos problemáticos empleados por los productores con objetivos específicos, que buscan visibilizar tanto la cercanía como la tensión existente entre realidad y ficción, pasado y presente. De esta forma, se puede pensar a esta producción como un instrumento valioso para el análisis de la memoria social y de los procesos de trabajo, elaboración e incorporación de procesos traumáticos.

25 Los testimonios acerca de este caso permitieron comprobar la colaboración entre distintas fuerzas en el secuestro, traslado y posterior liberación de algunos de los sobrevivientes, pero también la complicidad de la prensa local mediante la publicación de información falsa acerca de lo ocurrido en consonancia con la versión de las Fuerzas Armadas.

El emprendimiento *Metidos en algo* constituye una manera de acercarse a los modos de operar de los actores sociales interesados en disputar sentidos acerca del pasado reciente. Las motivaciones, las estrategias, las decisiones tomadas forman parte, al igual que el contexto histórico de producción, de un mismo *paquete* de información que debe ser analizado de forma conjunta con el producto final.

El intento realizado por esclarecer el vínculo entre los emprendedores y las imágenes producidas conduce a concluir que el film es un instrumento audiovisual del cual los actores necesitaron valerse para tratar de instalar sus interpretaciones del pasado en el espacio público. Así, el producto final del proyecto, pensado como vehículo de memoria, logró proyectarse en teatros y en escuelas. Sin embargo, a pesar de que resulta difícil elaborar conclusiones acabadas sobre el tema sin avanzar sobre el estudio de la apropiación que los jóvenes hicieron –o no– de los sentidos que se les presentaron, sabemos que esta no es inmediata ni unívoca y, por lo tanto, estudiarla presentaría desafíos mayores a lo que esta instancia de trabajo se propone. De todas maneras, la focalización en la instancia de la producción constituye un recorte más que interesante para observar los modos de problematizar el pasado reciente dentro del sistema educativo, y, en torno al concepto de *vehículo de memoria* pensar los modos y canales ideados para trascender la transmisión de información y así activar procesos de reflexión más complejos para el desarrollo de sensibilidades sobre las memorias que disputan la elaboración y re significación del pasado.



## Bibliografía

- Andriotti Romanin, Enrique (2013a), “Decir la verdad, hacer justicia. Los Juicios por la Verdad en Argentina”, en *European Review of Latin American and Caribbean Studies*, N° 94, pp. 5-22.
- Andriotti Romanin, Enrique (2013b), *Memorias en conflicto. El Movimiento de derechos humanos y la construcción del Juicio por la Verdad de Mar del Plata*, Mar del Plata, EUEDEM.
- Caferatta Nores, José (1986), *La prueba en el proceso penal*, Buenos Aires, Depalma.
- Crenzel, Emilio (2008), *La historia Política del Nunca más. La memoria de las desapariciones en Argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Crenzel, Emilio (Ed.) (2010), *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983- 2008)*, Buenos Aires, Biblos.
- Feld, Claudia (2002), *Del estrado a la pantalla: las imágenes del juicio a los ex comandantes en Argentina*, Madrid: Siglo Veintiuno Editores de España.
- Feld, Claudia y Stites Mor, Jessica (2009), *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, Buenos Aires, Paidós.
- Huysen, Andreas (2002), *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, México, FCE-Instituto Goethe.
- Jelin, Elizabeth (1995), “La política de la memoria: el Movimiento de derechos humanos y la construcción democrática en la Argentina”, en Acuña, Carlos y otros, *Juicios, castigos y memorias. Derechos humanos y justicia en la política argentina*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Jelin, Elizabeth (2002), *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo Veintiuno de España Editores.
- Jelin, Elizabeth (2010), “¿Víctimas, familiares o ciudadano/as? Las luchas por la legitimidad de la palabra”, en Emilio Crenzel (ed.), *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983- 2008)*, Buenos Aires, Biblos.
- Jelin, Elizabeth y Langland, Victoria (2003), “Las marcas territoriales como nexo entre pasado y presente”, en Jelin, Elizabeth y Langland, Victoria (comps.), *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Jelin, Elizabeth y Lorenz, Federico (2004), “Educación y memoria: entre el pasado, el deber y la posibilidad” en Jelin, Elizabeth y Lorenz, Federico

- (comps.), *Educación y memoria. La escuela elabora el pasado*, Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores.
- Lorenz, Federico (2002), “¿De quién es el 24 de marzo? Las luchas por la memoria del golpe del ’76”, en Jelin, Elizabeth (comp.), *Las conmemoraciones: las disputas en las fechas “in-felices”*. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores.
- Vezzetti, Hugo (2002), *Pasado y Presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI.