

Imágenes de la posdictadura: recreaciones del horror (artes, visualidad y afectos en relatos audiovisuales).

Images of the post-dictatorship: recreations of horror (artes, visuality and affects in audiovisual stories).

Alejandra Torres

CONICET,UBA/UNGS.

(alejandratorres@conicet.gov.ar)

Resumen

En este trabajo nos detenemos en algunas recreaciones del horror en distintas producciones audiovisuales en las que resignifican los acontecimientos ocurridos durante la última dictadura militar en Argentina (1983-1976). Teniendo como eje la visualidad y los afectos, nos acercamos a los relatos audiovisuales: *Microrrelatos. Historias breves sobre los juicios de Lesa* que a través de la mediación digital cruzan arte, memoria y comunicación así como en la muestra que exhibe los trabajos realizados.

En un segundo momento, nos detenemos los audiovisuales *Granada (2005)*, *Búsquedas (2009)* y *Memorial del espacio (2018)* y cerramos con reflexiones sobre el documental de David Blaustein, *Fragmentos rebelados (2018)*.

Consideramos que estas obras iluminan zonas poco transitadas por los estudios de casos y le otorgan nueva significación tal como afirma Patricia Violi (2021) el lenguaje artístico puede darle al tiempo pasado un nuevo tratamiento en el que no sólo se resignifica la ausencia sino también se evoca a los seres perdidos y se «abre un espacio de contacto entre los vivos y los muertos» (Violi, 2021, 38). En este trabajo analizamos la apertura a esas zonas intersticiales en los videos y en el documental en las que la mirada del espectador también produce nuevos significados.

Abstrac

In this work we stop at some recreations of horror in different audiovisual productions in which the events that occurred during the last military dictatorship in Argentina (1983-1976) are resignified. Taking visuality and affections as the axis, we approach audiovisual stories: Micro-stories. Brief stories about Lesa's trials that cross art, memory and communication through digital mediation, as well as in the sample that exhibits the work done. In a second moment, we stop the audiovisuals *Granada (2005)*, *Búsquedas (2009)* and

Memorial del espacio (2018) and we close with reflections on the documentary by David Blaustein, Fragmentos rebelados (2018). We believe that these works illuminate areas little traveled by the case studies and give them new meaning, as Patricia Violi (2021) affirms, artistic language can give the past time a new treatment in which absence is not only resignified but also evoked. lost beings and «a space of contact between the living and the dead is opened» (Violi, 2021, 38). In this paper we analyze the opening to those interstitial zones in the videos and in the documentary in which the viewer's gaze also produces new meanings.

Palabras clave: recreación del horror, visualidad, afectos, posdictadura, artes.

Keywords: recreation of horror, visuality, affects, post/dictatorship, arts.

En Argentina, el uso de relatos y testimonios de aquellos que vivieron bajo la última dictadura militar (1976-1983), de quienes sobrevivieron a la represión ilegal instaurada con el Terrorismo de Estado que, con una política cuidadosamente planificada, estuvo orientado a producir terror y miedo en la población civil, tuvo sus inicios a partir de la transición democrática con el Juicio a las Juntas y la elaboración del Informe *Nunca Más* de la CONADEP. A partir del regreso a la democracia en el año 1983, la temática del pasado reciente, es decir, los años de la dictadura fue abordada profusamente por el formato audiovisual, especialmente a través del cine, de la videografía, fotografía y también por la televisión. Recordamos que el campo de los estudios que vinculan memoria e imagen y políticas visuales tiene una densidad considerable en nuestro país.¹ El accionar represivo ilegal del Estado argentino y de detención clandestina fue resignificado a partir de los diversos abordajes y géneros que han intentado representar aquello que era impensado para

¹ Destacamos textos como los de Ana Longoni, *El siluetazo* (2010) o *Del estrado a la pantalla: las imágenes del juicio a los excomandantes en Argentina* (2002) de Claudia Feld, entre otros. Además de las investigaciones que problematizan el mundo de las imágenes en la época de la dictadura y los que trabajan con cada lenguaje en particular como los textos de Ana Amado, Gustavo Aprea, Maximiliano de la Puente, Natalia Fortuny, Cora Gamarnik, entre otros.

la sociedad tal como afirma en un texto reciente Malena Corte: «Los crímenes, las desapariciones y el horror de los centros clandestinos de detención que fueron tempranamente representados por distintas producciones audiovisuales» (Corte, 2019, 465-486).² La investigadora después de analizar con exhaustividad el caso del audiovisual en la pantalla televisiva argentina advierte que la reconstrucción de testimonios ha planteado un anclaje material para la evocación del pasado que también busca construir distancias con el horror. En sus argumentaciones recupera *Los trabajos de la memoria* de Elizabeth Jelin (2002) para quien el testimonio permite, es decir, da la posibilidad de regresar a la situación límite pero también de regresar de la situación límite. Jelin entiende las memorias como procesos subjetivos, anclados en experiencias, en marcas simbólicas y materiales; también reconoce a las memorias como objeto en disputas, conflictos y esto hace entrever el rol activo y productor de sentido de los participantes de esas luchas que siempre están enmarcadas en relaciones de poder y por último, considera que es necesario historizar las memorias porque existen cambios históricos en el sentido del pasado así como del lugar asignado a las **memorias en las distintas sociedades (Jelin, 2002, 1-17).**

Nos interesa destacar que la cuestión de arte, memoria y conocimiento nuevo está en el centro de las reflexiones actuales del campo de estudios de la memoria, y, por esa razón, la cuestión de que el lenguaje artístico es una forma específica de conocimiento es una premisa que atraviesa distintas investigaciones en las que las producciones artísticas se analizan en un cuadro de memoria dinámico permeado por nuevas formas de narrar, entre los distintos dispositivos artísticos para la construcción de memoria se produjeron films, obras de teatro, exposiciones fotográficas, performances, producciones literarias, teatro callejero (Tornay, Alvarez, Laino Sanchís, Paganini, «**Introducción**», 2021, 11-24).

En nuestra lectura, retomamos la cuestión del arte como forma de conocimiento nuevo y cabe plantear que esta problemática es parte de las preocupaciones de Theodor W. Adorno y Walter Benjamin quienes juntos construyen una teoría del conocimiento que es dialéctica

²Corte, Malena «La representación del horror en la pantalla televisiva argentina: testimonios de sobrevivientes de la última dictadura militar y lugares de desaparición» en *Kamchatka* 13, 7, Universidad de Valencia, 2019 p. 465-486. Corte nos recuerda que hacia la década de los setenta a nivel mundial hubo una revalorización del pasado, una cultura de la memoria así como un impulso por conservar, documentar y también una proliferación de producciones audiovisuales. En <https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/12385/13647>

ya que sujeto y objeto van intermediando mutuamente. Tal como nos recuerda Susan Buck Morss:

Adorno sostenía que la experiencia estética era en realidad la forma más adecuada de conocimiento porque en ella sujeto y objeto, idea y naturaleza, razón y experiencia sensual estaban interrelacionados sin que ninguno de los dos polos predominara- en síntesis, proporcionando un modelo estructural para el conocimiento dialéctico, materialista (Buck Morss, 1981, 250)

Sin ahondar en las diferencias entre Adorno y Benjamin en relación a la concepción de la imagen dialéctica y los análisis respectivos de la música y del surrealismo, nos interesa destacar que los elementos interrelacionados de la experiencia estética dan una nueva versión de los acontecimientos y aportan nueva experiencia. Hay una intermediación mutua que en la versión de Benjamin de las «imágenes dialécticas» sería una iluminación profana, un chispazo de luz, un instante. Ese momento es el que genera un nuevo conocimiento por la interacción de quien mira y lo mirado que, también está en el centro de las preocupaciones los Estudios Visuales y de los estudios de las imágenes.

En este artículo, esta entrada posible nos permite leer un corpus de obras en las que se apela a la interacción entre el espectador y lo que mira y en el acontecimiento visual, en el encuentro de miradas, produce una reinención, un nuevo conocimiento. En el corpus que analizamos, intentamos visibilizar producciones poco exploradas en el campo del audiovisual, por esa razón, en primer lugar, nos detenemos en «Microrrelatos. Historias breves de los juicios de Lesa» que pone en escena una manera de comunicar los Juicios de Lesa Humanidad en Argentina a partir de la reelaboración conjunta de testimoniantes, abogados, periodistas, historiadores, editores, artistas, es decir, es un trabajo que cruza arte, memoria y comunicación.³ Luego, en una segunda parte, nos focalizamos en obras videográficas y cinematográficas que reelaboran el pasado reciente.⁴

³ <http://www.juiciosdelesahumanidad.ar/microrrelatos>

⁴ <https://www.argentina.gob.ar/derechoshumanos/ANM/registro-unificado-de-victimas-del-terrorismo-de-estado-0>

Primera parte.

José Luis Brea en los años noventa afirmó que los Estudios Visuales, encargados de estudiar la denominada «cultura visual» intentan aportar un punto de vista crítico acerca de la experiencia visual y estudiar la producción de significado a través de la visualidad (Brea, 2005 2007). La diferencia entre el concepto de cultura visual en los años noventa del siglo pasado y el que tenemos a comienzos del siglo veintiuno, entre otras, es ver algo en un espacio específicamente concebido para la visión, como un cine o un museo, y verlo en la sociedad red dominada por la imagen (Mirzoeff, 2015). Es decir, en nuestros días podemos ver en línea lo que antes no lográbamos ver y en este punto, las redes han democratizado, redistribuido y expandido el campo visual. En la sociedad red, tal como la denomina Manuel Castells (2005, 2015) el modo de vida social toma su forma de las redes y a la vez, las imágenes se relacionan con la vida de la red y también con las formas de experimentar y de pensar esas relaciones. Las nuevas tecnologías de la comunicación son modos de democratización de espacios y de visibilidad por esa razón las prácticas artísticas en posdictadura se han valido del espacio virtual en tanto espacio de difusión y de ese modo vinculan las prácticas estéticas con la praxis política. Por ejemplo, los numerosos colectivos de arte han intervenido el espacio público callejero y también utilizan el espacio virtual como espacio de difusión y continuación de acciones (Capasso, 2013).⁵

En Argentina, se ha estudiado, profusamente, la web como soporte y las imágenes digitales, las intervenciones y performances, los stencils, graffitis, las fotografías y sonidos de espacios, los escraches, entre otras, que son las distintas formas del activismo artístico que tiene como fin último intervenir en lo político (Giunta, 2009, Capasso, 2013, De Rueda,

⁵ Capasso, Verónica: «Desde el 2001 en Argentina, aparecen en la escena pública una multiplicidad de colectivos culturales y artísticos; es necesario aclarar que la actuación de ellos en el espacio público ya existía desde antes y lo que se remarca es su gran proliferación, variedad en técnicas, recursos y disciplinas. Definimos a un “colectivo” como el conjunto de personas que interactúan estableciendo principios de acción para fines comunes, pudiendo provenir de distintas disciplinas, y trabajando, en general, de forma autogestionada, difundiendo sus trabajos por Internet, en sitios tales como blogs y redes sociales. Comparten el rechazo de jerarquías y sostienen la horizontalidad en la organización, además de que en general actúan formando redes de contacto y de acción» (1-10).

2014; Feld, 2010, Longoni, 2010, 2014; Pérez Balbi, 2014, 2016). Tal como sostiene Magdalena Pérez Balbi (2016):

El rostro del desaparecido que se multiplica en las paredes, como evidencia de la ausencia, pero también la imagen que logra colarse, mimética y sarcástica, en las estéticas mediáticas. Todos estos pueden ser espacios en los que se despliegan lenguajes y herramientas artísticas para interpelar al otro, para establecer lazos comunicativos (Pérez Balbi, 2016, 17)

En relación a los lazos comunicativos, en Argentina, las organizaciones de derechos humanos han desplegado distintas herramientas para construir comunicación y para difundir a través del espacio virtual. En esta primera parte, vamos a centrarnos en algunos *Microrrelatos* que, como parte de una política de comunicación de la Secretaría de Derechos Humanos, se construyeron para dar a conocer de forma breve los juicios de Lesa Humanidad que se llevan a cabo en el país. Los juicios se pueden ver por medio de las redes sociales, se transmiten en tiempo real y también pueden verse en diferido.⁶ Tomamos como ejemplo de acciones comunicativas los dibujos que se realizaron en los tribunales durante los juicios ya que en algunos casos estaba vedado el ingreso de fotógrafos.⁷

⁶El Estado transmite los juicios en tiempo real. Los juicios de lesa humanidad pueden seguirse en el siguiente sitio: <http://www.juiciosdelesahumanidad.ar/> .

⁷ En Argentina, los juicios por delitos de Lesa Humanidad se reanudaron a partir de 2003 cuando se consideraron nulos los indultos y las leyes de Obediencia Debida y Punto Final.



Los Juicios dibujados. Boceto.

Es decir, las agrupaciones entre ellas HIJOS (acrónimo recursivo para Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) organización de derechos humanos conformada por hijos e hijas de desaparecidos, las Abuelas de Plaza de Mayo, las Madres de Plaza de Mayo, CELS, entre otras, multiplicaron una labor creativa en las que dibujos, escraches, mapas de juicios y de represores, radios alternativas fueron un modo de construir comunicación. Durante la pandemia Covid 19, las audiencias comenzaron a ser televisadas, y se montó un dispositivo para facilitar el acceso a la amplia cantidad de información que producía en las salas por esa razón los juicios son transmitidos en vivo en el sitio web La Retaguardia.⁸

Los *Microrrelatos* que son historias audiovisuales de los juicios y de las víctimas de la represión ilegal están divididos por sagas que tienen distintos episodios: Espiados, Infancias en dictadura, Mujeres coraje, Historias de campo de mayo, entre otras. En la búsqueda de experimentaciones formales se apela a distintos fragmentos de los testimonios

⁸ La periodista e investigadora Alejandra Dandan es la realizadora del sitio web La Retaguardia de la Secretaría de Derechos Humanos de la Nación, SDH Argentina. En <http://www.museositioesma.gob.ar/item/la-retaguardia/>

que se presentaron en las audiencias, y en contacto con las víctimas y los abogados, los artistas fueron armando un relato audiovisual breve.⁹

También de forma presencial, los espectadores pueden ver los procesos de producción del colectivo de artistas en dos muestras: *Comunicar los Juicios* y *En la Tierra son actos*.¹⁰ En las muestras, curadas por Federico Geller y Guadalupe Marín Burgín, se exhibe material de archivo, bocetos, y collages, además de la escultura de Luis Abregú, artista cartonero y ex preso político y se proyecta en la pantalla la totalidad de los relatos audiovisuales.¹¹

Indagamos en la construcción de dos trabajos diferentes realizados por Leandro Torres quien compuso una secuencia de collages analógicos elaborados con material fotográfico tanto del Archivo General de la Nación como de publicaciones y revistas de época y actuales: las causas Chavanne -La Amenaza- y Megacausa Jujuy-El Marcador.¹² El trabajo comienza con un guión elaborado por un equipo de periodistas que partieron de los testimonios expresados por sobrevivientes en los juicios de lesa humanidad. Este material fue posteriormente animado en dos videos breves por cada causa, que reconstruyeron mediante las operaciones de montaje el relato inicial. El recorte, la selección, la intervención en elementos contrapuestos y disímiles entre sí «iluminan» zonas que quedan veladas en los relatos orales.

⁹ El colectivo de artistas está integrado por Luis Abregú, Almendra Costa Galera, Luis Angeletti, Federico Geller, Gabriel Glaiman, Hugo Goldgel, Lisandro Guma, Guadalupe Marín Burgín, Leandro Torres.

¹⁰ En vísperas del día nacional por la Memoria, la Verdad y la Justicia se inauguró en El Centro Cultural Conti, la muestra *Comunicar los juicios* que se divide en dos partes: *En la Tierra son Actos*, que es un recorrido histórico por distintas herramientas de comunicación de las causas desde 1985 y la segunda titulada *Microrrelatos* que muestra elementos del proceso de construcción de imágenes para los microrrelatos que se pueden ver en la página de los juicios de Lesa Humanidad antes mencionada.

¹¹ Agradecemos, muy especialmente, al curador Federico Geller, por la gentileza de brindarnos información específica para este trabajo. La muestra puede verse en el Centro Cultural Conti, ex ESMA, Secretaría de Derechos Humanos de la Nación. <http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2023/03/comunicar-juicios.php>

¹² Al ser consultado sobre la experiencia de trabajo, Torres declara:

«acercarme a las voces de familiares de detenidos-desaparecidos y de sobrevivientes a los secuestros, implicó leer esos testimonios como los guiones de una ficción que había sucedido. Había juicios que llevaban entre ocho, diez, doce años. En uno se juzgaba a un futbolista; que también comandaba un grupo de secuestradores. La historia que me llegó también rescataba la voz de una mujer mayor que relataba ennoblecida su gesto de astucia, su estrategia de engaño al marcador de Pelé. Busqué referencias y fotografías en el Archivo General de la Nación, en la prensa de la época; y en publicaciones actuales». Entrevista realizada el día de la inauguración de la muestra *Microrrelatos*.



La amenaza. Leandro Torres. Collage analógico, fotos de archivo y gráficos de revistas.

En los siguientes dibujos de Federico Geller se recrean dos causas distintas: en ambas aparecen los testimonios de niños y niñas como víctimas. A partir de eso, el artista busca un lenguaje gráfico de literatura infantil, cuyo contraste con los hechos referidos es enorme y subraya el carácter siniestro de los mismos, además, Geller se distancia de las estéticas esperadas para un testimonio de delito de lesa humanidad.



Planeta Badell. Causa Las Brigadas

Lápiz y aguada sobre papel sobre papel manteca

46,5x31,2 cm



Bocetos para Causa Española

Lápiz y aguada sobre papel sobre papel manteca

29x21 cm

En los dibujos vemos el caso Planeta Badell, que es el relato del testimonio de Esteban Badell que fue secuestrado junto a su mujer. Los tíos de Esteban quemaron los libros de la pareja desaparecida y Esteban rescata de las llamas *El Principito* de Saint Exupery.¹³ El tipo de dibujo, los trazos, las esculturas, el montaje que vemos en la muestra mitigan el horror mediante una reelaboración que cuestiona lo visible y lo invisible, dejan entrever lo que no fue dicho y tratan de reconfigurar lo siniestro con una intención reparatoria. Junto con el proceso artístico, hay un gran trabajo de investigación periodística que ha sido coordinado por Alejandra Dandan.¹⁴ Es decir, los artistas convocados para *Microrrelatos* trabajaron no solo con afectos y percepciones sino con investigaciones, registros de audiencias, marcos y elementos de contexto, discusiones y decisiones conjuntas sobre qué y cómo mostrar, qué visibilizar, cómo expresar ciertas dimensiones y ciertos hechos, cómo articular con las víctimas y también con quienes llevan adelante la lucha judicial.

Segunda parte.

Más allá de las experiencias artísticas que comunican los juicios resulta significativo detenerse en los siguientes casos de obras de video y cine documental que nos permiten reflexionar en los modos, prácticas, y procedimientos artísticos que se inscriben en la pluralidad de significaciones y sentidos en relación con el pasado reciente: *Granada* (2005) de Graciela Taquini, y *Sísifa* (2009) de Cintia Clara Romero, *Memorial del espacio* (2018) de Rodrigo Noya y *Fragmentos rebelados* (2018) de David Blaustein.

Adentrarse a través de estas obras audiovisuales, video y cine experimental y documental que resignifican el pasado de Terrorismo de Estado, nos permite revisar imágenes que nos interpelan y poner en duda las interpretaciones cristalizadas. Sabemos que lo visual construye y deconstruye sentidos sociales al igual que el discurso, y por eso, estos dispositivos visuales permiten dar un sentido posible. Además de acercarnos desde la visualidad y la materialidad, tenemos en cuenta el denominado giro afectivo por medio del

¹³ En una entrevista personal, Geller nos comentó como trabajó en el caso de la causa Españadero: «El dibujo derivó a un lenguaje claramente infantil para narrar el secuestro de un grupo de niños de la familia Santucho que pasó brevemente por el centro clandestino de detención, tortura y exterminio Protobanco».

¹⁴ Agradecemos, muy especialmente a la investigadora y periodista Alejandra Dandan, con quien intercambiamos pareceres el día de la inauguración de la muestra *Microrrelatos*.

cual se demuestra que los afectos, las sensaciones, las pasiones, son insoslayables a la hora de pensar los vínculos con el pasado, ya que el pasado sigue «afectando» y siendo afectado por ataduras y sensibilidades presentes. En algunas obras convive una memoria traumática (subjetiva, intensa) y una memoria narrativa (representacional, distanciada, comunicable) y también hay una interrogación por la percepción y el mundo sensorial.

La videografía argentina cuenta con numerosos trabajos en relación con la memoria de la posdictadura: Gabriela Golder, Ricardo Pons, Marina Rubino, Julieta Honono, Hernán Khourian, Andrés Denegri, entre otros. Entre las obras de video de Graciela Taquini una pieza insoslayable de su producción es la video-instalación *Granada* que reconstruye un pasado de violencia mediante acciones a partir de haber realizado una entrevista a una mujer que vivió en cautiverio durante la última dictadura militar así que la construcción misma de la obra se convierte en una puesta en escena del documental.

En la construcción performática, entendiendo la performance como una aparición actuación en un tramado espacio-temporal de conocimiento (DepetrisChauvin, I. –Taccetta, N., 2022), Taquini planifica la puesta en escena: piensa en un apuntador, que es una especie de exorcista, y a la vez torturador, decide la iluminación puntual, una especie de claro-oscuro que nos recuerda la teatralidad barroca. Lo que vemos es lo que la crítica denomina la puesta en escena de la puesta en escena. En la video instalación performática puede apreciarse que en la repetición, en el ordenar una y otra vez que hable, que diga, que relate lo pedido, esta obra se convierte en una reflexión sobre la libertad y la sujeción, a la vez que muestra los límites frágiles entre ficción y realidad y el problema asimétrico entre el poder de la entrevistada y la entrevistadora. En el acto de testimoniar, de recordar, las palabras de Andrea Fasani, la testimoniante/ artista, nos llegan por la reproducción videográfica e inmediatamente reconocemos a una apuntadora fuera de cuadro; el testimonio revivido y la «apuntadora» contra la verosimilitud hace cuestionar la verdad sobre lo que se dice, sin embargo, pretende dar cuenta del mecanismo de la memoria al recordar y olvidar. El video, apela a su propia significación: yo veo el horror, veo el testimonio del espanto.

Esta obra nos perturba porque, Fasani, la testimoniante estuvo en cautiverio.

En esta narración perturbadora (Schlickers, 2017) la testimoniante se entrega a la entrevista que le realiza Taquini y nos invita a pensar en un modo de hacer, de entender la relación entre ambas artistas y esto implica considerar la dimensión del vínculo establecido, del afecto dado que Fasani había sido alumna de Taquini y un día le contó que fue detenida, torturada y por largo tiempo desaparecida.¹⁵

Años después, la realizadora hace esta obra en la que se focaliza en la cuestión del recuerdo y del olvido, es decir, en el funcionamiento de la memoria.



¹⁵En una entrevista personal con la artista Graciela Taquini contó que Fasani había sido su alumna en la escuela nacional de Cerámica. Un día, del año 1979 le cuenta a Graciela que había sido detenida desaparecida. Unos meses después, una noche, Graciela, Andrea y su novio se encontraron para escuchar música, y cayó la policía, pidió documentos de todos y como Andrea tenía el documento un poco rasgado, se la llevaron. Esa noche, Graciela me contó que pensó: «¿Qué hago si Andrea desaparece de nuevo?». Entonces, acompañó al novio a la comisaría y estuvo allí hasta que la liberaron. El vínculo, el lazo afectivo ya estaba establecido

Granada de Graciela Taquini.

De la producción de la artista Cintia Clara Romero tomamos una serie de videoinstalaciones performáticas titulada *Búsquedas* (2009), que en tanto obra de entorno crea un espacio sensible al momento de diseñarla y por eso tiene en cuenta el espacio expositivo. Esta obra incluye varias series de videos en los que una protagonista femenina realiza acciones repetitivas con su cuerpo que van marcando un tiempo de búsquedas sin respuestas. Las videoinstalaciones se realizan en la naturaleza, y tienen a una única protagonista, los títulos son sugerentes, como por ejemplo: *Buscando un trébol de cuatro hojas*, entre otros. Destaco, especialmente, *Pasatiempo o Sísifa* en la que vemos que una chica baja una pesada piedra por una escalinata, la tira, vuelve a cargarla, la sube y vuelve a empezar una y otra vez.¹⁶

Esta versión contemporánea y tecnológica del mito de Sísifo es un punto inicial para acercarse a la producción de la artista. Efectivamente, el mito muestra un esfuerzo inútil, en la versión que presenta Romero la protagonista Sísifa, logra realizar actos repetitivos y como en las otras obras de la serie a pesar de las acciones infructuosas, es decir, estériles la protagonista no deja de realizarlas.

¹⁶ Entre los títulos de la serie: *Buscando una aguja en un pajar*, *Buscando un trébol de cuatro hojas*, *El grano de arena perdido*, *Cuando todo lo que se puede hacer es seguir buscando*, *Buscando el resto un verano*, *Cuando todo lo que se puede hacer es hacer algo*, *Cuando todo lo que se puede hacer es pensar que será posible* y *Pasatiempo o Sísifa*.



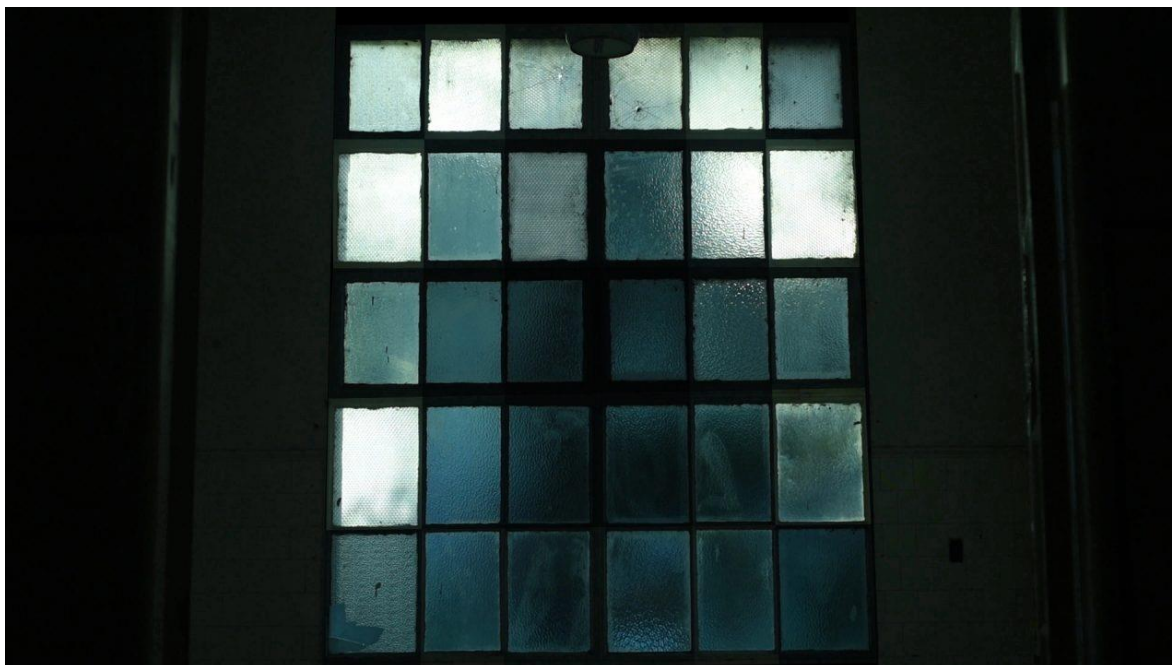
Pasatiempo o Sísifa de Cintia Clara Romero

Convivir con lo «imposible» o con lo que no puede develarse es seguir apostando por encontrar la verdad y la justicia que pareciera resumirse en el video *Cuando todo lo que se puede hacer es pensar que será posible*.

Esta serie de videoinstalaciones las produce en un contexto de militancia en la agrupación HIJOS. En este punto, pensamos en la dimensión del afecto, dado que la artista sigue buscando a su padre desaparecido, en la serie hay una insistencia, trabajar con experiencias difíciles o trauma, no solo sería una forma de resignificar la pérdida o evocarla sino una forma de conocimiento y una manera de habitar el mundo que se resume en el gesto de la pura interrogación. Tal como ha estudiado Patricia Violi el lenguaje artístico puede darle al tiempo que «ya fue» una nueva significación: «una reinención en la que el arte es una forma privilegiada no solo para resignificar la ausencia sino para evocar a quienes hemos perdido y abrir un espacio de contacto entre los vivos y los muertos». (Violi, 2021, 38). El espacio de contacto entre padre y artista es la elaboración de la producción videográfica. Estos dos trabajos de video performáticos se enmarcan en el denominado «giro afectivo»

que propone pensar los afectos en relación con la dimensión pública, la conciencia histórica, la agencia política, el género y la estética (Depetris Chauvin-Taccetta, 2022, 9).

En relación al espacio Ex ESMA, la obra del realizador experimental Rodrigo Noya, *Memorial del espacio* (2018) realiza un registro del espacio de memoria visual y auditivo en el que se evoca la percepción, lo sensorial con tomas desde dentro del edificio y de este modo apela a los espectadores a construir una nueva significación.



Memoria del espacio. Rodrigo Noya, 2018.

La escuela de Mecánica de la Armada (ESMA) fue el mayor centro clandestino de detención en Argentina durante la última dictadura militar. Como parte de las políticas de memoria en el año 2004, por un decreto presidencial en el que se estipuló el desalojo de la Armada, se creó el Espacio para la Memoria y para la promoción de los Derechos Humanos (ex ESMA) para la elaboración y transmisión del pasado reciente, que es gestionado por organismos de derechos humanos y también por distintos estamentos del Estado.

La investigadora Florencia Larralde Armas (2018) ha estudiado con detenimiento el devenir del espacio, la instalación de numerosos dispositivos visuales fuera y dentro del predio para que funcione como sitio de memoria, a la vez que analiza las marcas territoriales que se han realizado en el edificio, entre ellas las primeras carteleras

informativas, murales, stencils, muestras y arquitecturas que se instalan como «verdaderos dispositivos de mediación memorial».¹⁷

En el año 2017, el artista audiovisual Rodrigo Noya realiza una documentación del espacio de la Ex ESMA y una investigación sobre la percepción del tiempo. El material deja ver el edificio como lugar de memoria, lugar de archivo de huellas de los detenidos-desaparecidos, y con su cámara recorre las zonas a las que se puede acceder ya que algunas aún siguen judicializadas. Noya recuerda que cuando entró por primera vez al espacio que está lleno de plantas y de árboles a la vez que cargado de accionar siniestro y de horror, y en una dimensión afectiva, decidió filmar para situarse dentro de los galpones. Es decir, a través de la cámara, de su mirada, Rodrigo Noya desafía a los espectadores con el registro de la temporalidad y de la percepción. En la obra, los espectadores vemos en un trabajo minucioso, la toma de varios ángulos, del edificio central y de los que lo rodean y arriesgamos que los puntos de vista que elige el realizador podrían coincidir con lo que han mirado las víctimas del Terrorismo de Estado.¹⁸

Por último, a partir de las herramientas críticas que nos brinda la visualidad, la materialidad y el giro afectivo, nos focalizamos en el trabajo del cineasta David Blaustein quien en el año 2001 comienza el proyecto de la película *Fragmentos rebelados*, y la estrena formalmente en el año 2018.¹⁹ En esta película mediante el uso de archivo se hilvana la historia de Enrique José (Quique) Juárez, montajista, cineasta y militante sindical peronista desaparecido desde 1976 mientras narra parte de la historia de la cinematografía argentina. De la filmografía de Blaustein destacamos que ya en *Cazadores de utopías*, el director se había concentrado en la militancia de los años '70, y que en *Fragmentos rebelados* se

¹⁷ Larralde Armas, Florencia, Cartografiar las marcas: intervenciones, disputas y transgresiones en el espacio para la memoria, ex ESMA (2018)

¹⁸ Rodrigo Noya, *Memorial del espacio*, 2018. En <https://llenodenada.com.ar/memoria-del-espacio/>

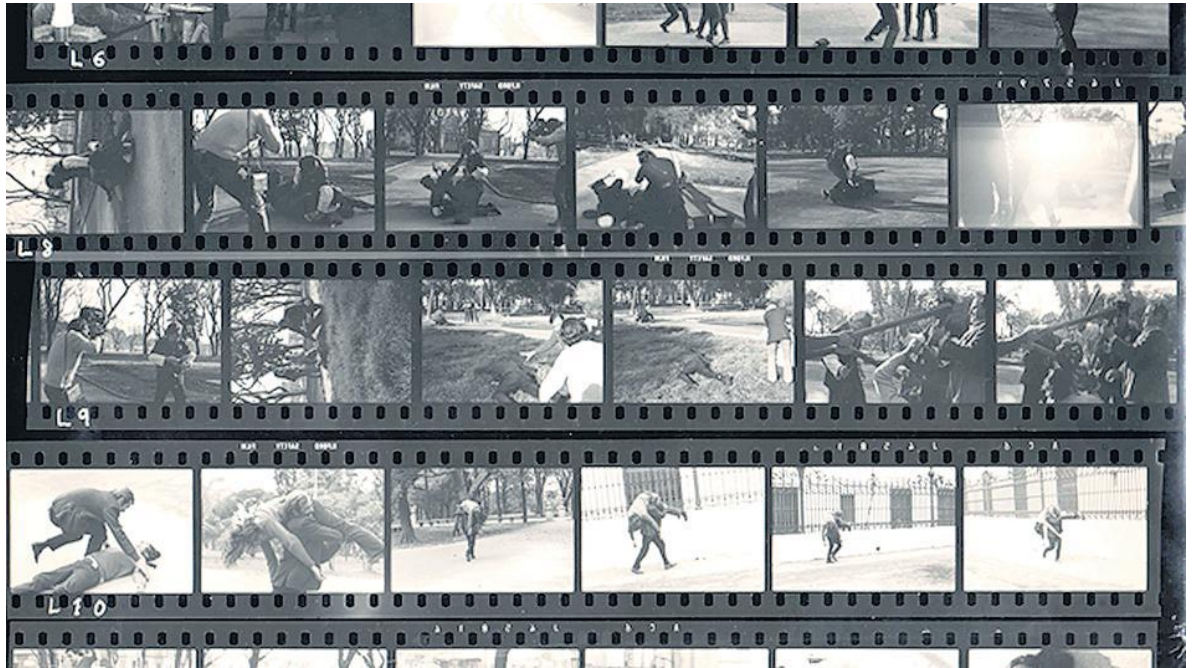
¹⁹ La filmografía argentina (1976-83) se ha caracterizado por una multiplicidad de representaciones sobre la última dictadura argentina que tienen distintas características de acuerdo al momento de su producción. Los años ochenta (Kamin, Olivera, Puenzo, Echeverría), la década de los noventa cuando no solo la memoria es parte central de las películas (Lemos, Agresti, D'Intino, Meerapfel, Stantic, Bechis, entre otros) sino también se asiste al surgimiento de documentales basados en la memoria (Di Tella, Blaustein); ya a partir del 2000 las películas y documentales presentan características singulares y surgen nuevas formas en los relatos autobiográficos de hijos de desaparecidos, entre otras problemáticas (Carri, Roque, Bruschtein, Prividera, Guarini y Céspedes).

retrotrajo aún más en el tiempo al poner en foco la figura de Juárez, cuya breve producción data de finales de los años sesenta.

Latas de cine archivadas en la casa de los hijos nos recuerda la idea de «arkheion» de Derrida (Derrida, 2005) es decir, el arcón, el domicilio, la residencia donde se alojan restos de la historia. Aunque la diferencia es que Derrida vincula el deseo arcóntico con el ordenamiento del archivo, lo arcóntico derrideano queda del lado del dominio, del ordenar y determinar qué se puede decir o no decir, qué se puede leer o no leer. Estas cuestiones han sido discutidas en el anachivismo porque se sostiene que se establece una mirada sesgada sobre el archivo y es manipulador aunque se presente como neutro (Tello, 2018). Sostenemos que, si los «arcontes», es decir, los ordenadores tienen el poder sobre el «arcón» en el caso de la película de Blaustein se presenta un «contraarchivo» ya que se visibiliza algo que no estaba visible y además el material de archivo está al resguardo de la familia, por lo tanto nos hace pensar y comprender que «cuidar las latas» está en el centro de la concepción del giro afectivo ya que al darlas a conocer y ampliar la memoria familiar, íntima a la memoria colectiva es justamente lo contrario de una política arcóntica del archivo.

El archivo en tanto metáfora de una colección de huellas del pasado al mismo tiempo que refiere la estructura de una organización funciona como la lógica propia de la memoria y también, en el ámbito del arte se le puede atribuir la capacidad de tramar deseos y afectos para establecer contactos con el pasado cuyo significado y principio arcóntico, como señala Natalia Taccetta, siempre están disputa y de ese modo, vuelven la ambivalencia de su significado un gesto político (Taccetta, 2019).²⁰ Siguiendo a Taccetta, consideramos que la reconstrucción de Blaustein al mostrar el archivo familiar, afectivo, íntimo es un gesto político que le permite no sólo revisar, reavivar la memoria histórica, sino hacer un homenaje a sus compañeros de militancia a quienes nombra en los créditos, anudar cine y política y, exhibir la memoria de la cinematografía argentina.

²⁰Taccetta, N (2019) *Una arqueología de la revuelta* en [http://:revistaharoldo.com.ar/](http://revistaharoldo.com.ar/)



Fragmentos rebelados de David Blaustein, 2018.

El contexto político que muestra la película es otro golpe de Estado, el del año 1966, y luego se produce una película emblemática en la cinematografía argentina: *La hora de los hornos* de Pino Solanas y Octavio Getino, miembros del grupo *Cine Liberación* y orbitando alrededor de ellos, hay otros grupos como el *Grupo de Realizadores de Mayo* (en el que se encontraba Enrique y Nemesio Juárez, Rodolfo Kuhn, Humberto Ríos, Pablo Szir, entre otros) y también el *Grupo Cine de la Base* liderado por Raymundo Gleyzer. Juárez filma en 1969 *Ya es tiempo de violencia*, película que inaugura lo que para la investigadora Natalia Taccetta sería un «atlas» posible sobre el Cordobazo:

Un atlas posible sobre el Cordobazo podría comenzar por las dos películas que se produjeron inmediatamente después de los sucesos. Estas son: *Ya es tiempo de violencia* (E. Juárez, 1969) y *Argentina, mayo de 1969. Los caminos de la liberación* realizada por el Grupo Realizadores de mayo. La película de Juárez comienza con una minuciosa descripción de la miseria argentina como causa y justificación de la revuelta a la que se superponen irónicamente las palabras del secretario de gobierno Mario Díaz Colodrero hablando de la calma y la moderación. En el último tramo, el testimonio de un “compañero” guía el relato hasta la imagen-emblema: la imagen del joven tirando piedras (Taccetta, 2019)

Taccetta sigue la propuesta de Didi Huberman en *La imagen superviviente*, quien nos recuerda que Aby Warburg articula un modelo cultural de la historia en el cual los tiempos se expresan por «estratos, bloques, híbridos, rizomas, complejidades específicas, retornos inesperados y objetivos siempre desbaratados» (24-25). Reemplaza los modelos anteriores por uno que llama «fantasmal», pues los tiempos no se montan sobre la transmisión académica, sino sobre obsesiones y reapariciones. Es decir, se puede reinterpretar el pasado por fuera de las cronologías y realizar una arqueología de los acontecimientos para buscar una potencia espectral.

También la investigadora María Florencia Luchetti analiza y contrasta la película sobre Juárez con el audiovisual *Tiempo de violencia* de 1966, un documental que se difundió en la televisión argentina de esos años y en el que construye la condena moral de la violencia.

En este trabajo crítico se destaca la labor de Enrique Juárez como montajista:

Con su película, Juárez pone el ojo en la violencia invisible. Por un lado, trata de hacer visible la violencia allí donde está naturalizada: el hambre, la miseria, la explotación, el cierre de fábricas, y explicarla como resultado de un sistema liberal capitalista y de su especificidad latinoamericana (dependencia y neocolonialismo). Por el otro, expone la (necesidad de asumir la) legitimidad de la violencia popular y revolucionaria frente a la violencia silenciosa del sistema (Luchetti, 2015).²¹

Los planteos de la película de Juárez junto con las otras producciones del período marcan la filmografía nacional y son insoslayables para comprender los acontecimientos políticos de aquellos años y el devenir del siguiente golpe de Estado en Argentina, el del año 1976-83 y sus consecuencias sociales, económicas y políticas que perduran hasta el presente.

Retomamos lo planteado en relación al giro afectivo por las investigadoras Chauvin-Taccetta ya que se toma en cuenta las dimensiones de lo social y lo común y manifiesta un interés específico por formas de la corporalidad y la experiencia sensible así como también la propuesta de Sara Ahmed (2015) quién se propone analizar cómo las emociones configuran los cuerpos. Para Ahmed los términos afectos, emociones y sentimientos son

²¹ Luchetti, María Florencia (2015) «Tiempo de violencia. Lenguaje audiovisual, estética y modos de representación de la violencia en la década del 60 en Argentina» en *La représentation des violences de l'Histoire dans les arts visuels latino-américains* (1968-2014) 30/2015. En <https://journals.openedition.org/alhim/5333>

sinónimos y fundamentalmente, afirma que los afectos son sociales porque implica aquello que nos mantiene en unidad y que sostiene una conexión entre ideas, valores y objetos.

En el caso de la película *Fragmentos rebelados* es interesante el gesto de los hijos del cineasta desaparecido que son militantes de la agrupación HIJOS, quienes le entregan al documentalista Blaustein las latas corroídas de las filmaciones de su padre que habían guardado. En relación con el material de archivo, el guionista, Gustavo Alonso relata cómo nace la película *Fragmentos rebelados*:

El proyecto se formaliza a partir de una idea de Blaustein de coproducir un documental sobre la vida y obra de Enrique Juárez, desde una coproducción entre el Museo del Cine y SICA (ya que “Quique Juárez y su compañera pertenecen al grupo de desaparecidos de la industria cinematográfica), es decir, lo que va a elaborar este film es una estructura dramática que articula a los/as entrevistados/as con el material de archivo.²²

Entonces, la materialidad del archivo y la memoria personal y afectiva de familiares, de cineastas y de los militantes políticos y amigos de Juárez van conformando la memoria de este documental.

El elemento central del hallazgo, las latas, conservan la memoria material ya que contienen fragmentos inéditos, entrevistas, testimonios de trabajadores, escenas de ficción y una película inconclusa. A partir de este hallazgo el director articula cinefilia con militancia y a la vez muestra el contexto cinematográfico y político de finales de los sesenta. Entre los entrevistados/testimoniante: Solanas y Getino, Humberto Ríos, D’ Angolillo mientras vemos material de archivo, fragmentos de películas de época.

Fundamentalmente, destacamos las numerosas escenas con la familia de Juárez; el hermano Nemesio, los hijos y sobrinos, asistimos al momento en que se abren las latas, se revisan cintas, se descubre la película inédita y se reconoce la «voz» del propio cineasta desaparecido. Los hijos muestran su corporalidad afectada por los hallazgos, y un momento

²²Alonso, Gustavo, entrevista personal con el guionista de *Fragmentos rebelados*.

culminante es cuando uno de ellos, el menor, afirma que el problema es que «el padre está en esas latas» y nos recuerda la ligazón entre archivo y espectralidad.

No es un dato menor destacar que este material se estrena en 2018 cuando el auge de los documentales que recuperaban la memoria de la última dictadura había terminado y después del estreno la película circula entre iniciados y militantes, por lo que consideramos que este desfasaje permite hoy volver a verla con otra perspectiva y atender, especialmente, a la red afectiva íntima y común en la cual se inscribe el propio Blaustein, sus ex compañeros militantes y el cineasta Enrique «Quique» Juárez, sus hijos y toda su familia.

Conclusión:

En este breve artículo hemos intentado mostrar el entramado que une artes, visualidad y afectos en un corpus de obras que han sido poco trabajadas por la crítica, excepto el insoslayable video de la artista Taquini, *Granada*. La potencia de las imágenes se basa en la capacidad de conmover los sentidos sedimentados ya que presentan no solo una superficie, sino una cara que confronta al espectador (Mitchell, 2017). Consideramos que tanto la producción en cruce entre arte, memoria y comunicación en los juicios de Lesa Humanidad como las obras videográficas, experimentales y documentales son un campo abierto a la significación y a la recreación de las experiencias de horror vividas por las víctimas del Terrorismo de Estado.

Bibliografía

Corpus audiovisual :

Blaustein, David, *Fragmentos rebelados*, Documental. Guión: Gustavo Alonso- Montaje: Juan Carlos Macías- Sonido: Pablo Demarco. 2009/2019-Argentina.

Noya, Rodrigo, *Memoria del espacio*, 2018, HDV-color- Buenos Aires, Argentina.

Romero, Cintia Clara, *Búsquedas, Sísifa* (2009) Santa Fe, Argentina.

Taquini, Graciela, *Granada*, Video a color y sonido. Protagonista Andrea Fasani/Cámara y Edición Ricardo Pons (2005)

Bibliografía secundaria:

- Ahmed, Sara, *La política cultural de las emociones*, México: Unam, 2015.
- Amado, Ana, «Del lado de los hijos: memoria crítica y poéticas de identificación», en *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*, Bs As.: Colihue, 2009, 164-203.
- Apréa, Gustavo, *Documental, testimonios y memorias: miradas sobre el pasado militante*, Bs. As.: Ediciones Manantial, 2015.
- Basile, Teresa, «El cuerpo en la producción cultural de HIJOS e hijos» en *Saga 2017 (7)*: 24-48
https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.8372/pr.8372.pdf
- Brea, José Luis, *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid:Akal, 2005.
- , *Cultura_RAM. Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*, Barcelona: Gedisa, 2007.
- Brennan, James, *El Cordobazo. Las guerras obreras en Córdoba 1955-1976*, Bs. As.: Sudamericana, 1996.
- Bruno, Giuliana, «Un archivo de imágenes emotivas» en Depetris Chauvin, I. y Tacetta, N. (eds) *Afectos, historia y cultura visual. Una aproximación indisciplinada*. Bs.As.: Prometeo, 2019, 73-115.
- Buck Morss, Susan, *Orígenes de la dialéctica negativa*, Madrid: Siglo XXI, 1981.
- Campo, Javier, «Revolución Doble. Argentina, mayo de 1969. Los caminos de la liberación (Realizadores de mayo, 1969)», en Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (Ed.), *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros*, Bs. As.: Nueva Librería, 2009.
- Capasso, Verónica, «Nuevos medios: la web como soporte, como espacio de difusión y como espacio de reterritorialización de prácticas artísticas». Punto de Fuga, XII: Espacios y retóricas globales. Tensiones de lo local en torno a las artes y los nuevos medios, 2013, 1-10.
- Castells, Manuel, *La Era de la Información: economía, sociedad y cultura. Volumen 1, La Sociedad Red*. México: Siglo XXI, 2005.
- Castells, Manuel, *Networks of outrage and hope. Social Movements in the Internet Age*. Second Edition. United Kingdom: Polity Press, 2015.
- CELS, Testimonio sobre el Centro clandestino de detención de la Escuela de Mecánica de la Armada Argentina (ESMA). Buenos Aires: Centro de Estudios Legales y Sociales, 1984.
- CONADEP, *Nunca Más: Informe de la Comisión nacional sobre la desaparición de personas*, Buenos Aires: Eudeba, 1984.
- Corte, Malena, «La representación del horror en la pantalla televisiva argentina: testimonios de sobrevivientes de la última dictadura militar y lugares de desaparición» en *Kamchatka 13, 7*, Valencia: Universidad de Valencia, 2019 p. 465-486. En <https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/12385/13647>
- De la Puente, M. y Russo, P., *El compañero que lleva la cámara. Cine militante argentino contemporáneo*, Bs. As.: Tierra del sur, 2007.
- De la Puente, M. y Manduca, R., «Memorias que invaden la ciudad, cuerpos que la actúan», en *Arte y Memoria: Abordajes múltiples en la elaboración de experiencias difíciles*, LizelTornay, Victoria Alvarez, Fabricio Laino Sanchis y Mariana Paganini (comps.), Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, 2021, 311-341.
- Depetris Chauvin, I. y Tacetta, N. (eds), *Afectos, historia y cultura visual. Una aproximación indisciplinada*. Bs.As.: Prometeo, 2019.
- Depetris Chauvin, Irene, *Performances afectivas: artes y modos de lo común en América latina*, «Palabras de apertura», Bs. As.: Libro digital, EPUB, Teseo Press, 2022, 9-23.

- Derrida, Jacques, *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Madrid: Trotta, 1997
- Didi Huberman, *La imagen superviviente*, Madrid: Abadi, 2013.
- Didi Huberman, *Imágenes pese a todo: Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Planeta, 2004.
- Duhalde, Eduardo Luis, *El Estado Terrorista argentino*, Buenos Aires: Colihue, 2013.
- Feld, Claudia, «Imagen, memoria y desaparición. Una reflexión sobre los diversos soportes audiovisuales» ALETHEIA, La Plata: 2010 vol. 1 p. 1 – 16
- «Entre la visibilidad y la justicia: los testimonios televisivos de represores en la Argentina». Encuentros Uruguayos, Montevideo:2009 p. 42 – 57.
- Feld, Claudia, Jessica Stites Mor (comp.) *El pasado que miramos*, Buenos Aires, Paidós, 2009.
- Feld, C. y Franco, M. (Ed.), *Democracia, hora cero. Actores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015.
- Franco, Marina y Feld, Claudia (dirs.), *ESMA. Represión y poder en el centro clandestino de detención más emblemático de la última dictadura argentina*, Buenos Aires: FCE, 2022.
- Giunta, Andrea, *Poscrisis. Arte argentino después del 2001*. Bs. As.: Siglo Veintiuno Editores.
- Halbwachs, Maurice, *Los marcos sociales de la memoria*, Caracas: Anthropos, 2004.
- Jelin, Elizabeth, *Los trabajos de la memoria*, Bs. As.:FCE, 2002.
- Lastra, María Soledad. «Cuando el horror se vuelve cotidiano. Aproximaciones a la vida cotidiana en la dictadura militar argentina a partir de las producciones audiovisuales del Programa Jóvenes y Memoria. Recordamos para el futuro». Anuario del Instituto de Historia Argentina, 2008, (8):11-29.
- Larralde Armas, Florencia, «Cartografiar las marcas: intervenciones, disputas y transgresiones en el espacio para la memoria, ex ESMA», en Marisa González de Oleaga, Carolina Meloni González *Topografías de la memoria: de usos y costumbres en los espacios de violencia en el nuevo milenio en Kamchatka* No 13, 2018 <https://latinoamericanarevistas.org/kamchatka-13-topografias-de-la-memoria/>
- Consultado 1/5/23**
- Longoni, Ana y Gustavo Bruzzone, *El siluetazo*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
- , «Arte y política: políticas visuales del movimiento de derechos humanos desde la última dictadura: fotos, siluetas, escraches» en Aletheia Vol 1 1, La Plata: UNLP, 2010.
- Luchetti, María Florencia, «Tiempo de violencia. Lenguaje audiovisual, estética y modos de representación de la violencia en la década del 60 en Argentina» en *La représentation des violences de l'Histoire dans les arts visuels latino-américains* (1968-2014) 30/2015. En <https://journals.openedition.org/alhim/5333>
- Lusnich, A y P. Piedras (Ed.), *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros*, Bs. As.: Nueva Librería, 2009.
- (2010) «La representación de los movimientos y rebeliones populares en el cine argentino: el fenómeno del Cordobazo» En <http://halshs.archives-ouvertes.fr/CEISAL2010/fr>
- Consultado 1/5/23**
- Manovich, Lev, *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*. Barcelona: Paidós, 2005.
- Mirzoeff, Nicholas, *¿Cómo ver el mundo? Una nueva introducción a la cultura visual*, Madrid: Paidós, 2015.
- Mitchell, W.JT., ¿Qué quieren realmente las imágenes? En http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-ii/files/2017/04/WJT-Mitchell_Que-quieren-realmente-las-imagenescomopress.pdf (1/5/23)

Mestman, Mariano y Peña, Fernando, «Una imagen recurrente. La representación del ‘Cordobazo’ en el cine argentino de intervención política», *Film Historia*, Vol.XII, No 3, 2002.

Pérez Balbi, Magdalena. «Reenvíos. Cruces entre activismo artístico e Internet en la Argentina (2005-2011)» En Torres, Alejandra y M. Pérez Balbi, *Visualidad y dispositivos. Arte y técnica desde una perspectiva cultural*, Los polvorines, UNGS, 2016. En https://repositoriosdigitales.mincyt.gob.ar/vufind/Record/SEDICI_96aad9c8b1508322d72ad79de20a832a

Consultado 1/5/23

Pérez Balbi, Magdalena I., *Habitar/Confabular/Crear. Activismo artístico en La Plata*, La Plata: EDULP, 2020.

Pérez Balbi, Magdalena I., «Acciones políticas con herramientas artísticas: usos estratégicos de la web. Casos desde La Plata (2008-2011)» en María de los Ángeles De Rueda (ed) *Arte y Medios. Entre la cultura de masas y la cultura de redes*. La Plata: Ed. Al Margen, 159-177.

Prada, Juan Martín, *El ver y las imágenes en el tiempo de internet*, Madrid: Akal, 2018.

Ranciere, Jacques, *El espectador emancipado*, Buenos Aires: Manantial, 2010.

Schlickers, Sabine, *La narración perturbadora: un nuevo concepto narratológico transmedial*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2017.

Taccetta, Natalia, «Poéticas del archivo. Acerca del melancólico operante» en Depetris Chauvin, I. y Taccetta, (eds) *Afectos, historia y cultura visual. Una aproximación indisciplinada*, Bs.As.: Prometeo, 2019, 215-239.

Taccetta, Natalia, «Una arqueología de la revuelta» en <http://revistaharoldo.com.ar/2019>.

Taquini, Graciela, *Grata con otros. Catálogo de obra*, Buenos Aires: 2011.

Tello, Andrés Maximiliano, *Anarchivismo. Tecnologías políticas del archivo*. Madrid/Bs.As.: La Cebra, 2018.

Tornay, Lizel, Victoria Alvarez, Fabricio Laino Sanchis y Mariana Paganini (comps.), «Introducción», en *Arte y Memoria: Abordajes múltiples en la elaboración de experiencias difíciles*, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, 2021, 11-24.

Torres, Alejandra y Clara Garavelli, *Poéticas del movimiento. Cine y video experimental argentino*. Librería-Asaeca, 2015. En [http://asaeca.org/publicaciones/poeticas-del-movimiento-aproximaciones-al-cine-y-video-experimental-argentino/\(13/3/23\)\(1/5/23\)](http://asaeca.org/publicaciones/poeticas-del-movimiento-aproximaciones-al-cine-y-video-experimental-argentino/(13/3/23)(1/5/23))

Violi, Patrizia (2021), «Arte y duelo: entre los vivos y los muertos» en Lizel Tornay, Victoria Alvarez, Fabricio Laino Sanchis y Mariana Paganini (comps.), *Arte y Memoria: Abordajes múltiples en la elaboración de experiencias difíciles*, Bs. As.: Facultad de Filosofía y Letras, 29-52.

Enlaces consultados:

-Microrrelatos: otra forma de contar los juicios por crímenes de lesa humanidad
<http://www.juiciosdelesahumanidad.ar/microrrelatos>

Consultado 1/5/23

-Registro Unificado de Víctimas del Terrorismo de Estado

<https://www.argentina.gob.ar/derechoshumanos/ANM/registro-unificado-de-victimas-del-terrorismo-de-estado-0>

Consultado 1/5/23

-La Retaguardia. La transmisión en vivo de los juicios de Lesa Humanidad

<http://www.museositioesma.gob.ar/item/la-retaguardia/>

Consultado 1/5/23

-Comunicar los juicios. Microrrelatos. En la tierra son actos.

<http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2023/03/comunicar-juicios.php>

-Memoria del espacio

<https://llenodenada.com.ar/memoria-del-espacio/>

Consultado 1/5/23