

El documental como articulador de reconstrucción de la memoria histórica en torno al genocidio indígena en Argentina. Un análisis de la configuración del elemento humano en *Octubre Pilagá* y *Chaco*

María Agustina Bertone*

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina

Recibió: 14 mayo 2024

Aprobado: 08 sept. 2024

Publicado: 31 dec. 2024

Resumen

La representación visual de procesos genocidas y masacres ha sido constante en la historia humana, con el cine captando el interés por estas temáticas desde sus inicios, como en *Ravished Armenia* (1919). En Argentina, el genocidio indígena ha sido abordado por el discurso audiovisual desde diversas perspectivas. Desde la segunda mitad del siglo XX, emerge una perspectiva crítica que revela la vulnerabilidad de comunidades indígenas, marcando diferencias ideológicas entre el cine de ficción y no ficción. Basándonos en los análisis de Zylberman (2022) y la historicidad de Campo (2012; 2020), aquí se ofrece un recorrido por la trayectoria formal e ideológica de un corpus fílmico que representa la alteridad indígena desde una perspectiva descolonial. Nos enfocaremos en documentales como *Octubre Pilagá* (2010) y *Chaco* (2017) para analizar la representación documental del genocidio indígena. Este enfoque permite revisar cómo este corpus dialoga con el documental político y social argentino, usando procedimientos que revelan elementos materiales y simbólicos que contribuyen a la representación simbólica de la otredad indígena. En particular, se analiza el elemento humano como eje del relato, destacando su papel central en la construcción narrativa y la evidencia de las condiciones que han perpetuado su vulnerabilidad y exclusión en la sociedad, ofreciendo así una crítica del negacionismo histórico y proponiendo una reflexión sobre la identidad y resistencia indígenas. Este análisis busca contribuir a la comprensión del tratamiento audiovisual de temas de justicia y memoria en el contexto argentino.

Palabras clave: Archivo. Testimonios. Territorio. Cine Argentino.

* Becaria Doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Licenciada en Cine, Televisión y Video por la Facultad de Arte da la Universidade Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. E-mail: agustina.bertone@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-4706-2407>

The documentary as articulator of reconstruction of the historical memory around the indigenous genocide in Argentina. An analysis of the configuration of the human element in *Octubre Pilagá* and *Chaco*

María Agustina Bertone*

National Council for Scientific and Technical Research
Autonomous City of Buenos Aires, Argentina

Received: 14th May 2024

Approved: 08th Sept. 2024

Published: 31st Dec. 2024

Abstract

The visual representation of genocidal processes and massacres has been a constant in human history, with cinema capturing interest in these themes since its early days, as seen in *Ravished Armenia* (1919). In Argentina, the indigenous genocide has been addressed by audiovisual discourse from various perspectives. Since the second half of the 20th century, a critical perspective has emerged that reveals the vulnerability of indigenous communities, highlighting ideological differences between fiction and non-fiction cinema. Based on the analyses by Zylberman (2022) and the historicity documented by Campo (2012; 2020), this discussion offers an overview of the formal and ideological trajectory of a film corpus that represents indigenous otherness from a decolonial perspective. We will focus on documentaries like *Octubre Pilagá* (2010) and *Chaco* (2017) to analyze the documentary representation of the indigenous genocide. This approach allows for an examination of how this corpus interacts with Argentine political and social documentaries, employing methods that reveal material and symbolic elements contributing to the symbolic representation of indigenous otherness. In particular, the human element is analyzed as the core of the narrative, highlighting its central role in narrative construction and exposing the conditions that have perpetuated their vulnerability and exclusion in society, thus offering a critique of historical denial and proposing a reflection on indigenous identity and resistance. This analysis aims to contribute to the understanding of the audiovisual treatment of issues of justice and memory in the Argentine context.

Keywords: Documentary Cinema. Testimonies. Territory. Argentine Cinema.

* Doctoral scholarship from the National Council for Scientific and Technical Research (CONICET), Argentina. BA in Cine, Televisión y Video from the Nacional University of Central Buenos Aires Province. Email: agustina.bertone@gmail.com
 <https://orcid.org/0000-0002-4706-2407>

Introducción

El proceso genocida llevado adelante sobre las diferentes poblaciones indígenas que habitaban y habitan el actual territorio nacional, fue sustentado en una serie de prácticas y discursos tendientes a enaltecer la cruzada civilizatoria en aquel vasto territorio. Basados en los principios modernizadores de la generación del ochenta del siglo XIX, la nación estaría fundada en la transformación de los sistemas económico, político, cultural y social a la que las poblaciones originarias deberían adaptarse o perecer. Así, al recorrer el corpus que proponemos a continuación, daremos cuenta de cómo se configuró la representación audiovisual del genocidio indígena perpetrado en Argentina visibilizando la preponderancia de la representación de las comunidades afectadas y sus voces.

A diferencia de la filmografía producida entorno a grandes genocidios y masacres de la historia, para el caso que abordaremos, la profundización en el genocidio indígena fue procesual ya que gradualmente se fueron incluyendo rastros de las estrategias criminales utilizadas, siendo las más evidentes las simbólicas bajo la forma de preceptos racistas que habilitaron la exclusión territorial, la explotación laboral y la discriminación social. En algunos documentales como *Hermogenes Cayo* (Jorge Prelorán, 1967), *Ni tan blancos ni tan indios* (Tristán Bauer y Silvia Chanvilland, 1985) y *Diablo, familia y propiedad* (Fernando Krichmar, 1999), por nombrar solo algunos; se ponen en evidencia rastros de esta construcción. Ya en el siglo XXI, asistimos al proceso de reconocimiento del genocidio indígena como tal y se configuran discursos que tematizan esta violencia en toda su complejidad. Para dar cuenta de esta nueva etapa, analizaremos los documentales *Octubre Pilagá* (Valeria Mapelman, 2010) y *Chaco* (Ulises de la Origen, Ignacio Ragone y Juan Fernández Gebauer, 2017).

El encuadre analítico estará basado en los estudios llevados adelante por el sociólogo Lior Zylberman sobre la representación audiovisual de los genocidios (2022; 2024). Retomando su desarrollo sobre las estrategias retóricas implementadas, nos centraremos en el análisis del elemento humano como motivo en los documentales señalados.

¿Es posible hablar de genocidio indígena?

La interpretación del plan sistemático de borramiento de las poblaciones indígenas del territorio nacional como proceso genocida es resultado de la revisión histórica de las campañas militares sobre los territorios bajo control indígena (Cf. Mandrini, 2008) iniciadas a partir de 1870. Marcelo Valko (2010) lo denomina “genocidio perpetuo” habilitando, no solo su carácter procesual, sino su contemporaneidad. En el mismo texto discute duramente con los tecnicismos que invalidan tal categoría en el caso americano por considerar aspectos técnicos y cuantitativos por sobre los objetivos y las estrategias que se pusieron en juego para llevar

adelante la mayor matanza perpetrada por la humanidad. En comparación con otros procesos genocidas donde la erradicación de un grupo religioso, étnico o nacional contó con una estructura y organización milimétricamente diseñada – el caso armenio o judío dan cuenta de esto –, hablar del genocidio indígena en América es rupturista ya que las matanzas se sucedieron en diferentes latitudes y tiempos. Sin embargo, el objetivo fue siempre el mismo: hacer desaparecer a fuerza de las armas, la tortura, la evangelización, el traslado forzado de personas y la escisión de los diferentes miembros de los grupos a los fines de hacer desaparecer su cultura y sus prácticas; evitar la reproducción de sus miembros y, finalmente, integrarlos a la civilización o morir como única alternativa. A su vez, este proceso solo pudo ser llevado a cabo durante un lapso de cinco siglos – y contando – a partir de la *realización simbólica del genocidio* (Cf. Feierstein, 2023 [1997]), es decir, la elaboración de una fundamentación ideológica lo suficientemente convincente y concreta que socave las subjetividades de una parte mayoritaria de la población civil e ilustrada para que justifique la importancia de matar, acinar, separar a las madres y padres de sus hijos y, quizás, contar con algún ejemplar de esa raza primitiva para incorporar a su servidumbre. No es nuestra intención hacer una descripción simplista y reduccionista del genocidio indígena, sino ofrecer un panorama de los métodos y políticas implementadas por los grupos dominantes para subyugar a las poblaciones originarias. Este proceso fue muy gradual y se adaptó a las diferentes coyunturas políticas que se sucedieron y coexistieron en la región.

Diana Lenton pone en perspectiva el concepto legal de genocidio con las circunstancias políticas, simbólicas y económicas de las campañas militares roquistas iniciadas en 1778. En su análisis, remarca las distintas estrategias llevadas adelante por el estado nacional para subyugar a las poblaciones indígenas.

“Para convertir a los indios en trabajadores (única condición bajo la cual pueden reclamar derecho de existencia)...”. Esta expresión resume la conversión de los pueblos otrora soberanos en objetos de consumo y herramientas del vencedor, siendo su deshumanización una vía más para justificar su desaparición (Lenton, 2010, p. 30).

La frase que abre la cita corresponde al Cnel. Conrado Villegas, uno de los encargados de llevar adelante las expediciones de la Campaña a la Pampa y la Norpatagonia. Coincidimos con el diagnóstico que realiza la autora y reforzamos el éxito de una ficción discursiva fundada en el progreso nacional, manifiesta en la identificación de los indígenas como mano de obra, como único destino posible para ser reconocidos en su existencia. En este contexto, una serie de tropos discursivos tienden a caracterizar esta ficción: en términos espaciales, el constructo de la frontera como límite entre la civilización y la barbarie, constituyéndose como límite simbólico entre la tierra productiva y el desierto. En términos humanos, la infravaloración de los indígenas en su estatus de persona los encasilló en el universo de posibilidades de las actividades manuales y de fuerza. Tal como expresamos anteriormente, un destino posible de

los prisioneros fue el de desempeñarse como personal doméstico, en el caso de las mujeres, o como trabajadores de las agroindustrias en expansión como ocurrió con la zafra en el noroeste o el trabajo en las vides mendocinas. Este reduccionismo es central para comprender el proceso genocida ya que, además de exponerlos a paupérrimas condiciones de vida por la mala paga y las malas condiciones en que trabajaban, se suma la falta de controles sanitarios que los exponía a morir de hambre, sed o enfermedades que no eran tratadas por personal calificado. Además, el trabajo a destajo los obligaba a trabajar de sol a sol para obtener alguna ganancia que era intercambiada por los productos disponibles en el almacén de la compañía, único lugar donde las monedas tenían valor de cambio. Este sistema era doblemente fraudulento porque no solo los obligaba a obtener los productos en las instalaciones de la fábrica, sino que éstos eran sobrevaluados y el dinero obtenido nunca alcanzaba para cubrir los alimentos básicos generando una deuda que solo saldarían al ser vueltos a emplear en la temporada siguiente por lo que los trabajadores se veían forzados a regresar y continuar con el ciclo de explotación. Esta situación también fue posible gracias a la instalación de reducciones estatales que garantizaban la reclusión y el control de la mano de obra. Paulatinamente el control corporal, lingüístico, económico y cultural fue pauperizado sus existencias y la integración a la cultura hegemónica se convirtió en su única vía de rescate de dicha situación. Sin embargo, a los fines prácticos, incorporar los modos dominantes fue una herramienta de resistencia y defensa de su propia cosmovisión, ya sea desde el habla de su lengua (el español) o la constitución de organizaciones comunitarias como personas jurídicas que les permitirían iniciar acciones de protección de sus existencias indígenas.

A los fines de este trabajo es indispensable reconocer las características de dicho sistema perverso de empleo. Como veremos a continuación, las condiciones de pobreza y marginalidad, y los regímenes de explotación laboral serán las primeras temáticas en ser abordadas en el audiovisual documental a partir de los años cincuenta del siglo XX. Así, la definición propuesta por Valko del genocidio indígena en Argentina como un proceso que aún continúa, cobra sentido, aunque los mecanismos hayan variado respecto a los implementados entre los siglos XIX y XX. La racialización de la mano de obra fue producto del sistema colonial de clasificación y aún perdura. Al factor racial podemos incorporar el de clase, producto de un ciclo endogámico fundado en el hecho de que a las poblaciones racializadas les era reservado el trabajo de fuerza y su paupérrima paga, en un ciclo que pasaba de padres a hijos y que sigue repitiéndose hasta el día de hoy al observar en los sectores más empobrecidos de la población un alto índice de población que aún es culturalmente racializada.

Aproximaciones audiovisuales: las nuevas discursividades

Unos años antes de la puesta en reconsideración del relato histórico a partir de los 2000, el discurso fílmico ya daba cuenta de un acercamiento a otras miradas posibles sobre las alteridades étnicas desde la confluencia de las epistemologías poscoloniales y el impacto

de estos nuevos paradigmas dentro de las ciencias sociales. El documental político y social que se desarrolló profundamente en Argentina – en congruencia con otros países de la región como Brasil, Chile y Cuba – tuvo en sus orígenes como fin promover la visibilización de ciertos sectores sociales históricamente marginalizados y las problemáticas que acarrearán en contextos de pobreza estructural y abandono estatal. Los documentales *Tire dié* (Fernando Birri, 1958) y *Los 40 cuartos* (Juan Oliva, 1962), realizados por la Escuela Documental de Santa Fe, creada por Fernando Birri en 1956, dan cuenta de este proceso.

A partir de la década del sesenta, Jorge Prelorán, en el marco del Relevamiento Cinematográfico de Expresiones Folklóricas Argentinas,¹ viajó a los rincones más recónditos del noroeste argentino para registrar experiencias comunitarias e individuales que permitan construir una cartografía de distintas prácticas culturales relegadas a los márgenes de las pautas hegemónicas. Fue así que su cine etnográfico fundó una nueva forma de expresión de los pueblos, alejándose de la función científica que le dio origen y proponiendo una perspectiva más humana, novedosa para los años sesenta. A principios del siglo XX, el cine etnográfico surgió como posibilidad de registro de los pueblos en riesgo de desaparecer frente al avance del hombre blanco, es decir, tuvo su origen en los pueblos colonizados con la intención de estudiar a las alteridades étnicas frente a la posibilidad de su extinción por acción o inacción de los propios colonizadores. En Argentina, este ejercicio ya se había hecho en la película *El último malón* (1918) del santafecino Alcides Greca quién filmó a un grupo de mocovíes reproduciendo algunas de sus prácticas de caza y pesca para dejar registro de su estado primitivo y justificar las acciones violentas que se llevaron adelante en 1912 en San Javier, Santa Fe contra un grupo de indígenas que pretendían interceder para liberar a uno de sus miembros de la policía.

Volviendo a la influencia de Jorge Prelorán, sus películas y estudios fueron esenciales para el desarrollo de un cine social y político que exponga las problemáticas de los sectores más marginados de la sociedad y los principios estructurales de la pobreza. El colectivo de realizadores Grupo Testimonio reconoce la influencia que los documentales de Prelorán tuvieron en sus indagaciones cinematográficas. Creado en los últimos años del proceso militar, el grupo estaba conformado por Marcelo Céspedes, Tristán Bauer, Silvia Chanvillard, Laura Bua, Víctor Benitez y Alberto Giudice, y sus documentales se centraron en representar la marginalidad en la que vivían los sectores más empobrecidos de la sociedad, y las regiones donde no llegan las instituciones ni las grandes productoras cinematográficas. Desde su propuesta vieron la luz “films documentales que, utilizando técnicas de registro de observación, complementaron el fresco de descomposición social que habían comenzado a trazar los films testimoniales desde el exilio” (Campo, 2021, p. 21). Así, desde el registro etnográfico, estos jóvenes realizadores registraron las problemáticas de las villas miserias que

1 El programa era dirigido por el folclorólogo Augusto Raúl Cortazar con asiento en la Universidad Nacional de Tucumán, en el noroeste de Argentina.

crecían estrepitosamente en aquellos años – *Los Totos* de Marcelo Céspedes (1982) –, la resistencia frente a la falta de respuesta ante la crisis habitacional por los altos costos de las viviendas – *Por una tierra nuestra* de Marcelo Céspedes, 1984 –, las dificultades que atraviesa un artesano frente al avance de la industrialización – *Martín Choque, un telar en San Isidro* de Bauer y Chanvillard (1982) –, la discusión en torno a la racialización de la población indígena y sus consecuencias materiales – *Ni tan blancos ni tan indios* de Bauer y Chanvillard (1984). El principio que orientaba su práctica era la denuncia de las condiciones estructurales de la marginación en relación con los procesos de migración interna que poblaron el conurbano bonaerense y las villas miserias de aquellos habitantes de las provincias que llegaban a la ciudad con la promesa de un mejor trabajo y una mejor calidad de vida para sus familias y al llegar eran expulsadas hacia las periferias. Los procedimientos del documental puestos en juego proponen una perspectiva distinta respecto al lugar del documentalista. El lugar de enunciación está centrado en los sujetos representados, en sus conflictos y verdades. En *Los Totos*, los testimonios de la familia de Hugo, el niño que desde un ejercicio metonímico organiza en relato, son contrapuestos con las declaraciones de las agentes educativas que señalan que a los niños del barrio lo que les falta principalmente es cariño de sus padres mientras los vemos caminar sobre ríos de basura. Estas estrategias poético-ideológicas ponen en jaque el contexto político estructural en el que se desarrollan las diferentes historias narradas.

En 1986, Marcelo Céspedes y Carmen Guarini fundan la productora Cine Ojo, y continúan con la vertiente etnográfica habiendo asumido los nuevos desafíos que implican poner en discusión los preceptos colonialistas y hegemónicos que asumen la alteridad como objeto de investigación y manipulación. Ahora, lo que se pone bajo la luz es la coyuntura histórica y estructural que resultó en la marginación de esos grupos, asumiendo una posición de denuncia.

Fernando Krichmar también se interesa particularmente en la representación de la diversidad étnica y del impacto de ciertas políticas laborales y sociales en su desarrollo como queda registrado en *L'hachumyajay* (1996) y *Diablo, familia y propiedad* (1999). Esta última cobrará particular importancia porque denuncia la desaparición forzada de obreros indígenas en uno de los ingenios azucareros más importantes del país, en el contexto de la última dictadura militar. En el documental articula dos temporalidades al traer a la contemporaneidad a las invisibilizadas comunidades indígenas de la región en el contexto de las prácticas represivas implementadas por el gobierno de facto y su connivencia con sectores de la sociedad civil, como el empresariado.

Así, en simultáneo con las indagaciones de Krichmar, la estudiante de realización audiovisual Vanessa Ragone llevaba adelante ejercicios etnográficos que saldrían a la luz en los primeros años de los 2000 bajo la forma de una tetralogía de documentales sobre diferentes comunidades indígenas que habitan la región norte del país. Apelando a una modalidad participativa, Ragone y su equipo registraron en un formato etnográfico y participativo prácticas, festividades y saberes junto con los conflictos que condicionan la vida

de las comunidades mbya-guaraníes en Misiones – *Ayvú Porá. Las bellas palabras* (1998) –, las comunidades kollas – *Ayllus. El pueblo* (1999) – y wichís de Salta – *Pilcomayo. Encuentros posibles* (2003) – y de los guaraníes jujeños – *Candebare. Fiesta del verano tardío* (2002).

Estas presencias indígenas en el documental argentino señalaron otro modo de representación de las identidades étnicas alternizadas y excluidas. La puesta en pantalla de sus perspectivas, sus formas de existencia y de resistencia, y de la identificación con su pertenencia étnica, supuso un avance considerable en términos descoloniales ya que el objetivo no era interpretar a estas alteridades sino ofrecer un relato en primera persona donde el director no controle la totalidad del discurso – aunque sigue teniendo a su cargo la estructuración y el montaje.² Durante el siglo XXI, se profundizarán estas indagaciones con documentales que proyectan los conflictos identitarios además de las problemáticas en torno al mundo del trabajo, la educación y la salud. Lo que ocurre es que se empieza a configurar la identificación de estas demandas como parte de un todo que tiene su origen en la influencia histórica e ideológica del colonialismo estructural.

A continuación nos centraremos en el análisis de dos documentales que presentan a los sujetos de formas muy particulares y que permiten dar forma a la narración de la violencia poniendo en el centro de la escena a sus protagonistas.

Documentales sobre el genocidio indígena: los sujetos asumen el protagonismo

El impulso de los documentalistas de la generación anterior, en simultáneo con las tensiones propias de los imaginarios sociales hegemónicos, creó las bases para que se gestara una mirada profundamente más descolonizadora sobre las existencias indígenas en Argentina.

Los documentales que tematizan el proceso genocida sobre la población indígena parten de una ausencia y de una elipsis que condiciona los modos de representación. Por un lado, identificamos la ausencia de marcas materiales de los acontecimientos y de archivos visuales que lo comprueben. Exceptuando la identificación de fosas comunes o de tumbas en algunos espacios específicos – como la Isla Martín García –, los eventos no dejaron huellas que habiliten su reconstrucción. Los únicos archivos posibles de rastrear son los documentos oficiales donde se describen mecanismos, objetivos y fundamentos del accionar estatal y notas periodísticas al respecto. Este recurso ha sido utilizado en algunos documentales con la

2 El uso del concepto *descolonial* implica prácticas y reflexiones que buscan romper con la lógica colonial volviendo la discusión hacia los propios territorios, sus devenires y las subjetividades que lo habitan y que han sido subalternizados por la imposición colonial. Lo *descolonial* es desarrollado por la academia para hacer referencia al posicionamiento epistemológico que supone la transgresión de lo colonial, no solo su superación sino también su intervención y lo hace a partir del análisis de las prácticas descoloniales (Cf. Mignolo, 2005; Walsh, 2009).

función de confirmar las versiones que sostienen la realización de la violencia.

Al mismo tiempo, la distancia temporal entre los hechos y el momento de la investigación-producción del documental, tiende a profundizar los borramientos y las ausencias. Teniendo en cuenta que el espacio donde fue perpetrado el genocidio es abierto ya que se llevó a cabo en pleno monte, no hay celdas ni vestigios de construcciones que puedan servir como materialización del hecho. Al contrario, los trabajadores de Napalpí fueron acribillados a plena luz del día dentro de la reducción y los pilagá fueron perseguidos por el monte por kilómetros. Las tolдерías eran quemadas o desmanteladas sin que quedaran rastros de ellas. Asimismo, las características ecosistémicas y climáticas del lugar favorecen el rápido crecimiento de la flora sepultando rápidamente las marcas y cicatrices.

Por estos motivos entre otros, es que los procedimientos que aparecen reiterados en estos documentales son el testimonio y el emplazamiento espacial familiar en los espacios del hecho, a través del registro directo. La reconstrucción de los hechos se realiza a partir de los testimonios de los pocos sobrevivientes de las grandes matanzas siendo estas Napalpí y la masacre pilagá, y de sus parientes. Sin embargo, dado el carácter contemporáneo que tiene este genocidio que aún se perpetra, los testimoniados ocupan un doble rol de descendientes y víctimas actuales.

Para organizar el análisis de los documentales *Octubre Pilagá* y *Chaco*, recurriremos a la categorización de las estrategias de representación del genocidio elaboradas por Lior Zylberman (2022; 2024). En su estudio *Genocidio y cine documental* (2022), el autor distingue como recursos retóricos de los documentales los motivos – grandes ejes temáticos que atraviesan el documental – y las funciones -para las que recupera las definiciones de Michael Renov al respecto y las reelabora a partir de la identificación de correspondencias retóricas y búsquedas particulares que cada discurso asume. El *corpus* analizado por el autor se focaliza en documentales que abordan grandes procesos genocidas como el holocausto judío, el régimen de los jemes rojos en Camboya, la masacre ruandesa que dejó un millón de muertos en solo tres meses, los crímenes de lesa humanidad cometidos por las Fuerzas Armadas argentinas durante la última dictadura militar, entre otros y que han generado un sin fin de imágenes y perspectivas posibles para nombrar, visualizar e intentar explicar la violencia. Sin embargo, en el caso que me convoca y tal como expresaba anteriormente, el proceso genocida indígena perpetrado en Argentina y la representación audiovisual de los hechos no cuentan con el reconocimiento ni con discursos respaldatorios que favorezcan su abordaje. Como veremos a continuación, el camino de reconstrucción iniciado por los realizadores plantea algunas características comunes en el abordaje del genocidio.

Volviendo a la propuesta de Zylberman, nos centraremos en el análisis del elemento humano entre los motivos que identifica en el tratamiento audiovisual del genocidio.

Sobre los documentales

En el año 2001, Valeria Mapelman se encontraba en la provincia de Misiones rodando su primer documental *Mbya, tierra en rojo* (en codirección con Philip Cox) cuando supo de la masacre pilagá ocurrida en la vecina provincia de Formosa en 1947. Durante ese rodaje, la convivencia con las comunidades mbya-guaraní y el diálogo entablado puso al descubierto mucho más que la diferencia étnica y cultural evidente. También visibilizó las desigualdades a las que son sometidos sus habitantes y los conflictos que tienen con los criollos, poniendo en evidencia el racismo estructural que condiciona su existencia y que está asentado en las bases ideológicas del capitalismo y la modernidad.

Mbya, tierra en rojo fue estrenado en 2006 como un ejercicio de cine antropológico donde se indagan algunas perspectivas descoloniales donde la aproximación a la alteridad se fusiona indefectiblemente con un plano de denuncia claro. Al mismo tiempo, se fortalecen ciertas líneas retórico-poéticas que exponen un posicionamiento claro respecto a la postura de los directores y que será indispensable para el abordaje del siguiente documental de Mapelman.

Producto de aquellas conversaciones con los mbya, Mapelman gestionó la filmación de una serie de testimonios en una comunidad pilagá para ensayar su próximo documental. Sin embargo, la potencia de los registros obtenidos y la afectación que producía en los protagonistas, derivaron en que esos crudos dieran forma a su siguiente documental, *Octubre Pilagá*. Dejando de lado la vertiente antropológica, se sumerge en el documental político y de denuncia para sacar a la luz la masacre pilagá ocurrida en octubre de 1947.

Octubre Pilagá empieza de forma fragmentada, acompañando a un hombre criollo en un recorrido automovilístico mientras cuenta sobre vejaciones sufridas por los pilagá en manos de las fuerzas de seguridad. La aparición de una calavera cuando era niño y la seguridad del espacio escolar para el resguardo del objeto, van articulando la elipsis temporal que se cierne sobre el acontecimiento. Mientras acompañamos al hombre, la voz en *off* de Valeria Mapelman reflexiona sobre los peligros del silencio impuesto ya que es cuestión de tiempo para que la verdad salga a la luz, como deja asentado este documental respecto a la masacre ocurrida el 10 de octubre de 1947 en La bomba, Formosa. Corte a Naketo, una de las sobrevivientes que muestra a cámara unas balas antiguas que guarda envueltas en una bolsa de *nylon* y que se pregunta en un español fragmentado “no sé la gente matando a nosotros” (Mapelman, 2010).

A continuación, el intertítulo con la dedicatoria: “A los más chicos / A los que ya no están”.

Tras este breve prólogo, el relato comienza a organizarse cronológicamente para dar cuenta de las relaciones de dominación entre los agentes estatales y privados que intervinieron en la avanzada territorial en el Gran Chaco y sobre las comunidades indígenas que allí viven. Ya sea la fundación de reducciones, la instalación de agroindustrias donde eran explotados laboralmente, la presencia controladora de un regimiento de Gendarmería nacional; todos estos espacios cumplieron la función de controlar las existencias indígenas

reduciéndolas a la animalidad. Los distintos testimonios van exponiendo una faceta de este sistema y cómo se articuló durante los días previos.

Según cuentan los protagonistas, el motivo de la reunión del 10 de octubre en el Paraje Rincón Bomba fue una celebración religiosa que congregó a cientos de pilagá provenientes de los alrededores. El sonido proveniente del lugar de reunión alertó a los gendarmes del Regimiento n. 18 sobre los movimientos de los indígenas. Este evento culminó en un ataque directo sobre los pilagá que se extendió por tres días en los que los persiguieron por el interior del monte. En el documental, los sobrevivientes se trasladan al lugar de la matanza, describen las posiciones que tomaron las fuerzas de seguridad y detallan los ataques. La captura de los sobrevivientes culminó con su encierro en las reducciones de la zona y lo que siguió al encierro fue el olvido y el silencio. Tras la matanza, los cuerpos fueron incinerados y sus cenizas arrastradas por topadoras. Sus familiares nunca supieron a ciencia cierta donde se encontraban sus restos. Algo similar ocurrió con los niños y las niñas que fueron trasladados a internados localizados dentro de los reductos y de los que sólo podían ausentarse un día a la semana. La vida en la reducción los sumió en la pobreza ya que las condiciones de trabajo y de vida eran paupérrimas. Trabajaban a cambio de vales que los endeudaban todavía más ya que nunca eran suficientes para cubrir los víveres.

El cierre de las reducciones significó el regreso de sus habitantes a sus antiguos lugares de origen, aunque las condiciones de vida no presentaron mejoras significativas. En el documental se ve claramente la precariedad de las viviendas y la falta de servicios básicos en que están sumidas sus existencias. La actual comunidad de La Bomba está ubicada a pocos kilómetros de Las Lomitas, en cercanías de la zona donde hasta el 10 de octubre de 1947 estuvieron ubicadas las tolderías. Así, el presente cobra especial relevancia atendiendo a los eventos de 1947 que fracturaron la comunidad y los expusieron en su vulnerabilidad.

La realización del documental coincidió con los inicios de una causa judicial iniciada por la Federación Pilagá contra el Estado Nacional y durante el rodaje se realizaron una serie de pericias forenses que fueron incluidas en el corte final. El objetivo del documental fue reunir una cantidad de testimonios de sobrevivientes y registros del trabajo para reconstruir el hecho y encontrar pruebas materiales, a los fines de poder ser utilizado durante el proceso judicial del que la directora participó como testigo. Finalmente, en el año 2019 la justicia falló en reconocer a la masacre pilagá como crimen de lesa humanidad y ordenó acciones reparatorias.³

El siguiente documental en el que vamos a centrarnos es *Chaco*, estrenado en 2017 y codirigido por Ulises de la Orden, Ignacio Ragone y Juan Fernández Gebauer sobre una idea del primero. En este caso, nos interesa revisitar esta producción por su correspondencia a una trilogía de audiovisuales realizados por de la Orden que ponen el eje sobre las violencias

3 Para profundizar en el análisis de *Octubre Pilagá*: Aimaretti (2011), Ilardo, (2015), Bertone (2017) y Bertone (2018).

ejercidas sobre poblaciones indígenas de distintas regiones del territorio nacional y sus consecuencias presentes. En su ópera prima, *Río arriba* (2004), presenta un relato autobiográfico como excusa para investigar las vidas de los indígenas que vivían en el pueblo salteño de Iruya y que anualmente bajaban de los cerros a trabajar en el ingenio de su bisabuelo Manuel de la Orden. El director traza como objetivo revisar las consecuencias materiales e identitarias que estas migraciones estacionales provocaban en dicha población y que fueron irreparables en términos sociales, culturales y ambientales. Unos años más tarde estrenó su segundo largometraje, *Tierra adentro* (2011), en el que se propone argumentar porqué las campañas militares a la región centro y norpatagonia pueden ser definidas como delitos de lesa humanidad. Para ello, de la Orden abandona el espacio profílmico y presenta un coro de voces que ponen en juego sus experiencias y conocimientos con el fin de demostrar su hipótesis. En esta línea se inscribe *Chaco*, para indagar en los efectos de la violencia estatal sobre los distintos territorios históricamente consolidados por la presencia indígena en ellos - la puna, la patagonia y el chaco.

A diferencia de estos documentales, *Chaco* presenta como únicos interlocutores a los miembros de diferentes comunidades indígenas que se localizan en las provincias de Chaco, Formosa y Salta, siendo los protagonistas cinco referentes de ellas. Valentín Suarez es docente y cacique de varias comunidades en Riacho de Oro, al sur de Formosa. Israel Alegre es cacique de la comunidad Nam Qom también en Formosa. Juan Chico es historiador qom y representante de Colonia Aborígen (mejor conocido por su nombre anterior, Napalpí) en Chaco. Laureano Segovia es un historiador wichí radicado en Misión La Paz, Salta. Finalmente, Felix Díaz es *qarashé* (consejero) de la comunidad *qom Potae Napocna Navogoh* (La primavera), en Formosa. Estos cinco hombres constituyen las voces del documental a partir de las conversaciones con otros miembros de la comunidad y también serán quienes describan las diferentes situaciones que atraviesan las comunidades. Desde este marco, el eje del documental son distintos hechos de violencia que han sumido a la región – incluyendo la masacre pilagá – desde el momento de la campaña de Victorica en 1884. La estructura del documental alterna entre las animaciones que ilustran estos momentos y los testimonios de los miembros de la comunidad afectados por el hecho. La masacre de Napalpí de 1924, la matanza de una comunidad wichí, el ataque policial sufrido por la Comunidad *Namqom* en 2002 y la masacre pilagá son relatados a partir de la voz de una mujer *qom* y visualizados a partir del recurso de la animación. La excepción es el uso de imágenes de archivo del corte de ruta de la Comunidad La Primavera (Formosa) en 2010.

Tras cada episodio animado, se apela a los diálogos entre los protagonistas y con otros miembros de las comunidades para rememorar los hechos y reflexionar sobre el presente, los conflictos y los temores que enfrentan aún hoy siendo el objetivo final del documental poner de manifiesto la realidad de la población indígena del Gran Chaco argentino articulando la violencia sufrida del pasado y la actual.

El motivo

La representación visual de la violencia ha sido una constante en la historia. El estudio de Zylberman sobre las modalidades de representación de los procesos genocidas en el cine documental implica un ordenamiento de los criterios retóricos que confluyen en el relato de no ficción de los procesos genocidas.

Los sobrevivientes han insistido en la dificultad que implica verbalizar la experiencia de los campos de concentración o la violencia física ya que superan los límites de lo racionalmente aceptado.⁴ El tiempo y la revisión de los hechos (en los casos judíos y ruandeses potenciados por los procesos judiciales a los responsables) ha permitido que paulatinamente los hechos fueran reconstruidos por sus víctimas. A estos factores podemos sumar la creación de un clima social que abra la posibilidad de que estas experiencias cuenten con cierta legitimidad o espacios de recepción. En Argentina, las demandas por la aparición de los desaparecidos por parte de los familiares, la evidencia de los mecanismos de tortura y desaparición, la constitución de organizaciones de derechos humanos, crearon el marco propicio para que los sobrevivientes relataran los hechos en un entorno empático. Para el caso indígena, la espera llevó décadas durante las cuales la violencia no cesó y estuvo atravesada por una construcción ideológica-discursiva centrada en el atraso representado por estas alteridades étnicas en contraposición al desarrollo y la civilización potenciado por el crisol de razas europeo. Esta profundización en ciertos tropos que señalaban la supremacía de la civilización acriollada por sobre las poblaciones indígenas provocó la profundización del aspecto simbólico del genocidio. El resultado fue décadas de silencio e invisibilización de este sector de la población, expulsados de los constructos identitarios nacionales. Así, la imposibilidad de acceso a servicios básicos como la educación y la salud y a las instituciones públicas, debido a la inferioridad en el trato a la que eran sometidos por la diferencia lingüística, étnica y de clase, imposibilitó la apertura al diálogo.

Este aspecto profundamente social y cultural de la elaboración del genocidio es incorporado a los documentales a partir de la elaboración del componente subjetivo y afectivo del entramado. Zylberman contiene en el motivo del elemento humano esta característica en tanto da cuenta de su carácter social al tomar como eje de elaboración de la violencia a sus protagonistas o testigos, su efecto sobre las subjetividades y las secuelas que conllevan los

4 "Durante los primeros días que siguieron a nuestro regreso fuimos presa – todos, creo – de un verdadero delirio. Queríamos hablar, que por fin nos escucharan. Nos dijeron que, por sí solo, nuestro aspecto físico era bastante elocuente. Pero acabábamos de volver, traíamos con nosotros nuestra memoria, nuestra experiencia bien viva, y sentíamos un deseo frenético de relatarla tal cual era [...] No obstante, era imposible. No bien empezábamos a contar, nos sofocábamos. Nosotros mismos encontrábamos inimaginable lo que habíamos empezado a decir. A continuación, esa desproporción entre la experiencia que habíamos vivido y el relato que era posible hacer de ella no hizo sino confirmarse" (Antelme, 1947 *apud* Didi-Huberman, 2014, p. 13).

hechos.

El concepto de motivo es elaborado por la narratología y constituye todo elemento recurrente que por su repetición es tematizado. Para Zylberman, los motivos son estrategias de representación retóricas ya que apelan a las formas de persuasión de la estructura documental. Plantinga sostiene que el discurso de no ficción no se limita a la representación de la realidad, sino que se constituye como la construcción de dicha representación, ya que, a diferencia de la ficción, el documental tiene el reto de convencer al espectador de que tiene asiento en la realidad (Cf. Plantinga, 2014). En los documentales nombrados, el motivo del elemento humano cobra protagonismo debido a la importancia que tienen en la construcción de la narración, siendo las víctimas los principales actores. En *Octubre Pilagá*, los testimoniantes y quienes acompañan los recorridos por el territorio son los sobrevivientes de la masacre. Los testimonios son puestos en diálogo con los documentos oficiales que la directora recolectó en su investigación y que sostienen el estatuto de verdad de los relatos. Sin embargo, el espacio y los métodos de exterminio también son puestos en relación en el relato.

El elemento humano

Para el autor, la presencia del elemento humano implica el aspecto ético en tanto reconoce el carácter social que hay detrás de los procesos de violencia y le da lugar. La presencia o la referencia a sujetos que formaron parte, implica la apertura a un nuevo conocimiento o a nuevas perspectivas sobre los acontecimientos. La presencia de las víctimas, los perpetradores, los testigos, los activistas, los inconformistas o los expertos, tal como categoriza Zylberman a los posibles actores, acerca la posibilidad de llenar ciertas lagunas narrativas e históricas de los espectadores. Principalmente en el caso de las víctimas, la tradición jurídica y testimonial las ubica como voces que transmiten una verdad solo conocida por ellos y por el grupo que integra.

La caracterización del sobreviviente-víctima se debate entonces entre dos polos: por un lado, el de la posibilidad de escuchar, de volverse la cámara agente de escucha, el testimonio de quien presenció y vivió de primera mano la máquina genocida. El otro polo es el del conocimiento que brinda dicha palabra sobre el acontecimiento. En el medio, en diversas instancias, se encuentran las necesidades dramáticas y narrativas de cada documental, que no son otra cosa que la posición y perspectiva del propio realizador ante el hecho (Zylberman, 2022, p. 122).

Teniendo en cuenta las posibilidades de representación del sobreviviente, nos centraremos en el análisis de estos polos en los documentales.

Como indiqué previamente, la preponderancia de los protagonistas en *Octubre Pilagá* y en *Chaco* es central, no sólo en términos narrativos sino por su rol como testimoniantes y voces de autoridad. Poner en perspectiva el impacto que tuvo (y tiene) en este grupo étnico el proceso de dominación colonial y sus inscripciones modernas y capitalistas, implica poner en relación dialéctica el pasado y el presente, señalando cierta sistematicidad en las prácticas institucionales y, al mismo tiempo, los actuales ejercicios de resistencia y denuncia entre los subyugados.

En *Octubre pilagá*, la presencia de los sobrevivientes como únicos concedores y transmisores de la masacre, les otorga una autoridad que no será disputada por ningún otro agente. Además de los testimoniantes, el segundo registro verbal es el de Valeria Mapelman que tendrá a su cargo, a través de la voz *over*, organizar cronológicamente y constatar con documentación los hechos. Las terceras voces en orden de preponderancia es la de los testigos, es decir, criollos que viven en cercanías de Las Lomitas y que escucharon, vieron o conocen lo ocurrido. En este caso, su función también es la de discutir con el relato oficial, poner en duda la malicia adjudicada a los pilagá y reubicarlos en el lugar de víctimas.

El contexto judicial en el que se lleva adelante el documental llevó a Mapelman a tomar algunas decisiones que priorizaron darle legitimidad al relato en el marco de la causa. Así, cada uno de los testimonios montados a los fines de exponer los hechos en orden, acompañándolos de placas donde se señala el día a relatar. Otra decisión fue cortar los fragmentos en que los sobrevivientes se quiebran y expresan su emotividad porque la directora entendía que lo indispensable era la inteligibilidad del relato, como expresa ella misma en una entrevista:

Yo llegué a la comunidad, tuvimos una reunión y les conté que venía con cámaras, les dije que venía con la intención de iniciar los trabajos para un documental. Entonces los ancianos empezaron a llamarme y a decirme: "Venite a mi casa, mañana, a tal hora, vamos a hablar...". Así que yo sabía que me estaban contando algo muy doloroso, porque, en la película yo corté esas partes porque si no iba a ser terrible dejarlas, pero todos se quiebran y lloran cuando están hablando. Yo no quería que la película fuera de golpes bajos. Lo que me interesaba era tratar de que esta historia se comprendiera bien, sabía que esta historia era muy difícil de comprender para quienes la desconocen (Aimaretti, 2011, s./p.).

Este marco sentó las bases para que la narración del documental cobrara sentido en los testimonios siendo el resto de los procedimientos consecuentes con esta voz. El carácter colectivo de la demanda se hizo evidente en la concatenación de los testimonios particulares porque dan cuenta de una experiencia comunitaria, experiencia que también se hace presente en los registros de los encuentros con los investigadores forenses que deben reconstruir los acontecimientos para poder identificar pruebas materiales en el territorio. Las reuniones se llevan adelante en espacios comunitarios y participan un gran número de pilagás. La tarea de

reconstrucción la llevan adelante entre todos aportando datos y reconstruyendo en el lugar inicial de la masacre los acontecimientos. Quienes se ocupan de esta tarea se muestran seguros de sus representaciones y descripciones, siendo parte crucial del proceso de investigación. Finalmente, logran identificar una fosa común y los miembros de la comunidad participan como testigos del descubrimiento y de la señalización de los restos óseos por parte de los investigadores. El rol del equipo de rodaje en estos momentos fue registrar los detalles de lo hallado, pero también los rostros de la comunidad.

En definitiva, el documental indaga en los hechos a través de las experiencias particulares de quienes vivenciaron corporalmente la violencia. Los festejos que congregaron a los pilagá en 1947 movilizaron a familias enteras por lo que al comenzar los ataques, entre las víctimas se incluyeron niños, niñas, mujeres y ancianos – estos últimos fueron los más numerosos debido a la dificultad para replegarse rápidamente al monte.

En *Chaco* ocurre algo similar en tanto algunos interlocutores son también víctimas directas. Sin embargo, también existe una doble correspondencia como es el caso de Juan Chico y Laureano Segovia ya que son identificados como expertos que pertenecen al pueblo violentado. A diferencia de la presencia del experto en otros documentales como la del antropólogo Gastón Gordillo en *Diablo, Familia y Propiedad* o el historiador Mariano Nagy en *Tierra Adentro*, esta identificación étnica disputa los espacios de construcción del conocimiento y a los sujetos dados a la tarea. A Juan Chico lo vemos trasladarse de un lugar a otro “haciendo dedo” al costado del camino, sobre un camión repleto de cajones de fruta o como acompañante en una moto que se detuvo para acercarlo a destino. En el caso de Laureano, va de un lado a otro en una moto pequeña, de baja cilindrada, cargando un morral donde lleva elementos de escritura y una grabadora de *casette* con la que registra los testimonios. Su archivo está depositado en su casa entre pilas de *cassettes* y hojas amarillentas. La pertenencia al mismo pueblo que investiga vuelve a su trabajo indispensable dentro de las comunidades por el compromiso asumido con la representación de su pueblo.

Israel Alegre, Valentin Suárez y Felix Díaz asumen otros roles en tanto líderes políticos de las comunidades y centralizan las demandas, bajo la forma de una sinécdoque en el que ellos representan y narran las actualidades de cada caso.

Por el lado de las víctimas, el último sobreviviente de la masacre de Napalpí al momento del rodaje, Pedro Balquinta, ofrece un relato muy particular de los acontecimientos al contar la matanza incorporando elementos míticos. Al mismo tiempo, Hilario, que fue atacado en 2002 en Namqom, reconstruye lo ocurrido en el lugar del hecho. Los qom de La Primavera que se encontraban cortando la ruta en 2010 también cuentan sus sensaciones y recuerdos. A diferencia de *Octubre Pilagá*, el conocimiento no está asentado en estos testimonios, sino que son narrados por la voz *over* femenina e ilustrados por animaciones que aportan un asiento visual a la palabra escuchada y leída. La posibilidad de coexistencia de diferentes actores en un mismo sujeto pone en disputa la pasividad adjudicada a la población indígena ya que los representa desde espacios de resistencia activa y cubriendo diferentes roles que han estado vacantes como el del maestro intercultural bilingüe, el representante político y el historiador

sin salirse de los límites territoriales de las comunidades, tanto en su especificidad espacial como simbólica.

Conclusión

Como hemos manifestado, el abordaje de los documentales que repasan las violencias sufridas por los pueblos indígenas en Argentina, se sostiene sobre algunas decisiones retóricas centradas en la presencia del elemento humano en la actualidad y en un abordaje del cronotopo presente. Esto se debe a que los silencios de los sectores hegemónicos han producido efectos en el presente que reproducen la violencia, dándole marco al “genocidio perpetuo” al que se refiere Valko. Las representaciones audiovisuales del genocidio en Argentina se caracterizan por su carácter fragmentado en el que se recuperan distintos episodios o procesos históricos que, puestos en relación, dan cuenta de cierta sistematización de los eventos.

El elemento que articula el pasado con el presente y la correspondencia territorial son los sujetos que cumplen un rol crucial en estos nuevos documentales como portadores de la voz de autoridad y transmisores de la memoria comunitaria a partir de la narración en primera persona, tanto singular como plural.

La diversificación de los modos de representación indígena en el audiovisual argentino da cuenta de una revisión de ciertos constructos identitarios que tensionan los principios de una Argentina blanca y moderna según el paradigma occidental. Lo que estos documentales exponen es la contracara de dicho discurso que reproduce el relato de la barbarie indígena que justifica las prácticas violentas y excluyentes del entramado social. La puesta en pantalla del sujeto indígena disputando el poder discursivo sobre su propia historia es el principal elemento retórico que estos realizadores eligen para legitimar un nuevo relato que los incluya y exponga las atrocidades de un proyecto nacional fundado en el genocidio de su población originaria.

Referencias

AIMARETTI, María. Octubre... trayectoria de la memoria de la Tierra y sus pueblos. *Cine Documental*, Buenos Aires, 3, s./p., 2011. Disponible en: https://revista.cinedocumental.com.ar/3/notas_02.html. Acceso en: mayo 2024.

BERTONE, María Agustina. Hacia la descolonización de los discursos audiovisuales: Una aproximación a Octubre Pilagá. Relatos sobre el silencio (2010) de Valeria Mapelman y Nosilatiaj. La belleza (2013) de

Daniela Seggiaro. *Actas de [...] Simposio de Cine y Audiovisual, II*. Tandil: Universidad Nacional del Centro, 2018, p. 71-86.

BERTONE, María Agustina. El documental político se interna en territorio indígena: Un acercamiento a Octubre Pilagá, relatos sobre el silencio (Valeria Mapelman, 2010). *Actas de [...] Jornadas Internacionales y VIII Nacionales de Historia, Arte y Política, V*. Tandil, Departamento de Historia, Arte y Política, Facultad de Arte, UNICEN, 2017. Tandil: Universidad Nacional del Centro, 2017, p. 109-118.

CAMPO, Javier. Cine-bisagra. El cine de la transición democrática argentina. In: VELIZ, Mariano. *Cines latinoamericanos y transición democrática*. Buenos Aires: Prometeo, 2021.

CAMPO, Javier. *Jorge Prelorán: cineasta de las culturas populares argentinas*. Buenos Aires: Asociación Civil Rumbo Sur, 2020.

CAMPO, Javier. *Cine documental argentino*. Entre el arte, la cultura y la política. Buenos Aires: Imago Mundi, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial, 2014.

FEIERSTEIN, Daniel. *El genocidio como práctica social*. Entre el nazismo y la experiencia argentina. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2023.

ILARDO, Corina. Cine E Historia: Octubre Pilagá, Un Documental Sobre La Masacre De Rincón Bomba. *TOMA UNO*, Universidad Nacional de Córdoba, n. 4, p. 139-44, mar. 2015. DOI: <https://doi.org/10.55442/tomauno.n4.2015.14112>.

LENTON, Diana. La "cuestión de los indios" y el genocidio en los tiempos de Roca: sus repercusiones en la prensa y la política. In: BAYER, Osvaldo (Org.) *Historia de la crueldad en Argentina*. Julio Argentino Roca y el genocidio de los Pueblos Originarios. Buenos Aires: Red de Investigadores en Genocidio y Política Indígena, 2010.

PLANTINGA, Carl. *Retórica y representación en el cine de no ficción*. México: UNAM, 2014.

VALKO, Marcelo. *Pedagogía de la desmemoria*. Crónicas y estrategias del genocidio invisible. Buenos Aires: Madres de Plaza de Mayo, 2010.

ZYLBERMAN, Lior. Genocidio y cine documental. Aproximaciones a la representación de los espacios de exterminio. *Dixit*, Universidad Católica del Uruguay, n. 38, p. 1-15, 2024.

ZYLBERMAN, Lior. *Genocidio y cine documental*. Sáenz Peña: UnTreF, 2022.