



Vol. 12, No. 1, Fall 2014, 179-190

**Archivo y memorias del presente.
Elefante Blanco de Pablo Trapero: el padre Mugica, los
pobres y la violencia**

Hugo Vezzetti

Universidad de Buenos Aires

Este artículo forma parte de un proyecto de investigación más general sobre archivo y memoria, sobre todo en un corpus audiovisual público. En este caso me ha interesado tomar la dimensión de la *performance* del archivo, una dimensión realizativa que arrastra visiones e intervenciones sobre el pasado y el presente. Me interesan las prácticas y los usos de la memoria, lo que supone dejar de lado una idea puramente representacional, de registro del pasado: la memoria transforma el pasado y lo amasa en una relación con la acción y con la promesa. En ese sentido, una película como el objeto del presente análisis, es mucho más que un documento; es un artefacto que produce sentidos. Y la pregunta es: ¿qué clase de artefacto de memoria puede ser una película? El cine no opera en el reino de las ilusiones; la dimensión imaginaria en juego no se opone a la vida real sino que alimenta y sostiene la significación y la experiencia, incluso las verdades de un grupo o una comunidad. Y por supuesto, como todo artefacto, dice y a la vez esconde u oculta; destaca algo y deja otras

cosas en las sombras. Vuelvo, en cierto sentido, sobre una exploración de lo latente en la experiencia: “para que un contenido, o un grupo de representaciones sea destacado, evocado o reconocido, otros contenidos y representaciones deben pasar a un cierto estado de borramiento, transitorio o definitivo” (Vezzetti, “Pasado y presente” 31).

En este caso me propongo indagar en la “cultura popular”. El punto de partida es una película filmada en una villa miseria de Buenos Aires, *Elefante blanco* (2012), de Pablo Trapero, que evoca explícitamente al padre Carlos Mugica, una figura que ha proporcionado, en la conciencia histórica argentina, el paradigma del *cura villero*, el misionero que eligió estar con los pobres, pero también el militante político involucrado en las luchas internas del movimiento peronista y que murió asesinado en 1974 en la guerra interna entre peronistas que se desplegó en la Argentina en los años previos a la irrupción de la última dictadura militar.

Memorias y usos

La conmemoración del padre Mugica está muy presente en el espacio público político en los últimos años, sobre todo en los usos del discurso oficial. Menciono dos ejemplos. El primero es de mayo de 2012, en un homenaje en el aniversario de la muerte de Mugica, realizado en la villa 31.¹ En el acto, que contó con la presencia de ministros y legisladores oficialistas, se proyectó un documental de 1999. Gabriel Mariotto, uno de los directores del film, actualmente vicegobernador de la Provincia de Buenos Aires, trazó una línea directa de filiación sobre el presente y aseguró que en la Casa Rosada “habita el espíritu de Carlos Mugica” (*Padre Mugica*).² El otro ejemplo es más reciente, de septiembre de 2013. En una visita al Papa Francisco, el mismo Gabriel Mariotto le obsequió un ejemplar de un libro atribuido al padre Carlos Mugica, *Peronismo y cristianismo*,

¹ No es la villa miseria más grande pero sí la más emblemática de Buenos Aires por su ubicación en Retiro. Además es el lugar que eligió Mugica para desarrollar su labor pastoral y social: allí fundó la parroquia Cristo Obrero y allí están sus restos. Después de un primer entierro en la Recoleta, su cuerpo fue trasladado a la villa en 1999.

² Ver “Homenaje al Padre Mugica en la Villa 31” y Vezzetti, “Memorias de un cura villero”.

una obra que en verdad el sacerdote nunca escribió.³ No me detengo en estos usos de la memoria, una memoria sancionada desde el estado como propaganda, que es una práctica del archivo muy extendida en la Argentina. Solo lo menciono para situar el marco público de las evocaciones de Mugica, de la villa y de los pobres, que es un tópico central en la película de Pablo Trapero.

*Elefante blanco*⁴

Filmada en la villa (en verdad en varias villas de Buenos Aires: principalmente Ciudad Oculta, pero también en la 31 y la Rodrigo Bueno), *Elefante blanco* incorpora a algunos vecinos como actores y extras. El drama gira en torno de dos curas y una asistente social que tratan de mejorar las condiciones de vida de los habitantes, en medio de la violencia y el deterioro producido por los grupos del narcotráfico, por la acción bastante ciega de la policía, por la indiferencia y la inoperancia de los políticos. Trapero no se limita a la denuncia social; también quiere filmar un drama de pasiones, amores contrariados, violencia y sexo.

El preámbulo muestra una brutal matanza de indígenas y el incendio de una aldea por parte de fuerzas que llevan uniforme. El lugar, se dice después, es la Amazonía.⁵ De esa violencia escapa quien después sabremos es Nicolás (Jérémie Renier), un cura belga que va a ser rescatado

³ La información oficial de la agencia Telam destacó que el funcionario, además de esa obra apócrifa de Mugica, le entregó un cuadro de la Villa 21, una carta de salutación de Cristina Fernández de Kirchner y la camiseta del club Banfield <<http://www.telam.com.ar/notas/201309/33235-francisco-recibio-a-mariotto-en-el-vaticano-y-dialogaron-sobre-su-apoyo-a-la-ley-de-medios.html>>. El libro en cuestión es una recopilación muy descuidada de artículos, disertaciones y entrevistas publicada en 1973 por una ignota editorial Merlin sin el consentimiento del autor. Era una obra sin *copyright*, con erratas y que carecía de referencias elementales sobre el origen de los textos. Martín de Biase, que escribió una bien documentada biografía sobre el sacerdote, cuenta el episodio y dice que Mugica consideró iniciar acciones legales contra los editores. Ver (De Biase, 375-76). La Villa 21 es la más poblada de Buenos Aires; abarca 65 manzanas entre Pompeya, Parque Patricios y Barracas.

⁴ Con ese nombre se conoce un edificio que había sido proyectado para ser un hospital, el más grande de América Latina. La construcción se inició en 1938, luego se paralizó y se retomó varias veces. Actualmente ha sido cedido a la Asociación de Madres de Plaza de Mayo. Está ubicado en el barrio de Lugano, cerca de la Villa 15, conocida como *Ciudad Oculta*.

⁵ El barco en el que el padre Julián va a buscar al padre Nicolás, que recorre un río caudaloso, se llama “Cabo Pantoja”: corresponde a una zona de la Amazonia, en el límite entre Perú y Ecuador.

por su amigo argentino, el padre Julián (Ricardo Darín). El padre Nicolás ha sido herido y el film comienza con el relato de su traslado a la Argentina y su incorporación al grupo de sacerdotes de la villa en Buenos Aires. Con esa inclusión de los aborígenes de la Amazonia el drama social urbano queda incluido en la historia de los sufrimientos y las violencias sufridas por los humildes del Tercer Mundo. En ese sentido, el film arranca con una evocación del cine político de los setenta. Pero la escena resulta un poco anacrónica para los tiempos que corren en la medida en que muestra una matanza más típica de aquellos años. En todo caso, parece dirigirse a un público globalizado que puede creer que hay una condición homogénea de pobres y marginados que reúne a la Amazonia con Buenos Aires.

En verdad, la película de Trapero combina, o superpone, temas y géneros: hay un registro documental, o *docureality*, en la decisión de filmar en la villa (cámara en mano, a veces al estilo “Policías en acción” o *Cops*) y hacer convivir a los actores profesionales con los vecinos. También se puede ver como un melodrama en el que juegan los tres personajes principales. Julián es un cura villero que quiere ser como el padre Mugica; sabe que va a morir de una enfermedad terminal y vive con angustia y conflictos íntimos un trabajo pastoral y social que no obtiene muchos resultados. Finalmente encuentra la muerte en un enfrentamiento con la policía mientras trata de proteger a un chico de la villa buscado por los uniformados. El segundo personaje es el padre Nicolás, rescatado de la selva amazónica, más decidido y dispuesto a actuar y comprometerse, no solo en el terreno pastoral sino también en el sexual, ya que inicia una relación amorosa, un amor prohibido e imposible, con Luciana (Martina Gusmán), la tercera integrante del trío, una asistente social igualmente comprometida con el trabajo en la villa que busca mejorar, sin éxito, las condiciones de vida de los vecinos.

Además, es una historia policial narrada con procedimientos del cine de acción: hay dos bandas de narcos que se disputan el territorio y la policía lucha contra ellas. En esa trama se mueven algunos adolescentes (sobre los que se concentra la tarea social y de asistencia, casi imposible, de los curas y de la asistente social) que son tanto consumidores como colaboradores en el negocio de la droga. Y por supuesto está el homenaje al

padre Mugica. Es explícito en la dedicatoria final y en la evocación que hace el padre Julián (que además, al igual que Mugica, llega a la villa desde una clase social acomodada). Por otra parte, se filma en la capilla que fundó Mugica en la villa, con su retrato en la entrada; y se agrega el episodio de una supuesta curación milagrosa de una vecina que le rezaba al padre Carlos. Todo esto sucede en la villa, una suerte de escenario teatral en el que se cruzan las diversas historias. Seguramente esa diversidad ha contribuido al éxito de la película. Internacionalmente fue recibida muy favorablemente por el público en Cannes, en 2012, aunque no recibió ningún premio.

El padre Mugica

Esas historias proporcionan el marco para el análisis que me interesa hacer sobre las evocaciones del padre Mugica en el film. ¿Cómo se recupera a un protagonista de los setenta, un mártir de esos años en los que primaba una representación épica del pueblo y sus héroes? En verdad, hay dos núcleos o tópicos en la evocación de Mugica. Los dos están en la película, así como en otros trabajos, obras escritas y documentales dedicados al sacerdote.⁶

1. Por un lado, su *vida*, dedicada a los pobres, sobre todo a los vecinos de asentamientos precarios. *Una vida para el pueblo* (1996) es el título de un libro del padre Jorge Vernazza, un amigo de Mugica (que estaba con él cuando lo asesinaron), en el que reúne escritos, entrevistas y documentos. Esa representación está en el film y es parte de la dimensión realizativa de una memoria popular “villera”. La figura de Mugica en el espacio y en la comunidad de la villa es un emblema incorporado a cierto estado de la vida social, de la conciencia y la autorrepresentación de la comunidad villera. Corresponde a la dimensión más estable de la memoria social sostenida en símbolos y escenas que fundan una *identidad*.⁷ No es

⁶ Algunas de las referencias más importantes son: *Padre Mugica*. Dirs. Gabriel Mariotto y Gustavo Gordillo, 1999, *Los malditos caminos*. Dir. Luis Barone, 2002, “Cárcel del pueblo. Hoy Carlos Mugica”. *Militancia* 38. 28 mar. 1974, De Biase 1998, Padre Mugica 1996.

⁷ Vale la pena recordar que el problema de la memoria social nace para el conocimiento erudito, antes de la era dominada por los crímenes y la sombra del Holocausto, en el estudio de la relación entre las prácticas de memoria y la

una memoria enunciativa, susceptible de ser discutida en términos de lo verdadero y lo falso. Se hace, está ahí y por supuesto tiene un sentido pleno. En la película de Trapero lo real del personaje (al igual que la villa entera) se mezcla en la ficción. El recuerdo del padre está por todos lados; ante todo en la decisión de filmar en ese lugar. Mugica retorna, entonces, doblemente: directamente, en lo real, en retratos, placas, citas. Y retorna en la ficción, encarnado en el padre Julián, en su vida y sobre todo en su muerte violenta.

2. Hay un segundo tópico del Mugica histórico recuperado en la ficción: su *muerte* y las luchas por el sentido de esa muerte. “Señor, sueño con morir por ellos”, son palabras de Mugica que se leen junto a su retrato en el frente de la capilla—un deseo que se cumplirá también para el padre Julián, en un final bastante inverosímil en la trama policial del film. Muere violentamente y recibe una ceremonia fúnebre en la villa que reproduce las imágenes conocidas del entierro de Mugica en 1974. Es imposible no ver en esa escena clave, la muerte del padre Julián, que es el desenlace de todas las historias del film, un recuerdo deformado del asesinato del padre Mugica. Me detengo en esa escena y lo que arrastra de otras escenas y otras muertes. La memoria —que es el problema que nos convoca— es un modo de la evocación tanto como de la *deformación*, la *Entstellung* freudiana. Ahorro aquí una exposición de esta referencia a Freud⁸; la menciono sólo para contrarrestar la concepción de la memoria como evocación transparente del pasado.

El crimen

Me veo obligado, brevemente, a dejar el film y ocuparme de ese referente histórico que está en la película. En la dedicatoria final de Trapero hay un giro explícito hacia esa primera muerte, real: “A la memoria del Padre Mugica, asesinado el 11 de mayo de 1974. Su crimen todavía no se ha

construcción del “lazo social”, punto de anclaje de las identidades de grupos y comunidades. En la obra clásica de Maurice Halbwachs (2004) de 1925, la cuestión de la memoria se plantea en relación con la función de cohesión social. ¿Qué es lo que mantiene unida a un grupo o una sociedad? ¿Y cuál es el papel del pasado en esa función? Una memoria colectiva, en esa dirección, tendría por función transmitir los símbolos y normas que rigen una sociedad o un grupo; se apoya en representaciones, imágenes, en personajes y acontecimientos fijados en el tiempo.

⁸ Ver capítulos VI y VII de la *Interpretación de los sueños*.

esclarecido”. En efecto, el crimen no ha sido esclarecido por la justicia. Y esto sin duda responde a las circunstancias de esa muerte: Mugica no fue asesinado por la dictadura (murió dos años antes de que se instaurara) sino por otros peronistas. En esa muerte, como en otras, en el cadáver de Mugica, se condensaba lo que algunos historiadores han llamado una “guerra civil” entre peronistas (Halperín 64). La pregunta, obviamente es: ¿quiénes lo mataron? Mugica se había enfrentado públicamente con José López Rega, Ministro de Bienestar Social, secretario privado de Perón y creador de la Triple A, un grupo parapolicial ilegal dedicado a asesinar a miembros, sobre todo líderes, del peronismo montonero. Pero el padre Mugica se había enfrentado también con Montoneros, la organización guerrillera que se proclamaba peronista “auténtica” y que se enfrentaba a Perón. *Entre dos fuegos* (es decir, entre la Triple A y la organización Montoneros) es la figura elegida por uno de sus biógrafos, Martín G. de Biase, para situar el asesinato. Inicialmente se pensó que habían sido los Montoneros; hoy las evidencias mayores hacen pensar que fue la triple A.⁹

La muerte del padre Julián, una segunda muerte del cura villero, repite algo de la anterior, la de Mugica: la violencia y las balas. Pero también la corrige. El padre Julián muere en la villa; y sabe por qué muere: por proteger a un chico perseguido por la policía. Mugica no fue asesinado en la villa; y no sabía verdaderamente por qué moría ni quién lo mataba. Pero lo que cambia radicalmente es que el padre Julián muere disparando contra un policía que a su vez lo mata a él. La secuencia evoca a su modo

⁹ Mugica fue asesinado el 11 de mayo de 1974. El 1 de mayo el líder había llamado a los Montoneros “imberbes” e “infiltrados”: ellos se retiraron de la Plaza y Mugica se quedó. En verdad el conflicto había empezado antes: en marzo, la revista *Militancia peronista para la liberación*, que respondía a Montoneros (dirigida por Rodolfo Ortega Peña y Eduardo L. Duhalde), incluyó a Mugica en su “cárcel del pueblo”. Le marcaba sus contradicciones: “conservador progresista”, “oligarca popular”, “revolucionario y defensor del Sistema”; le reprochaba un supuesto acercamiento al lopezreguismo y lo llamaba “cruzado del oportunismo”. Como sea, en la web es fácil encontrar diversas intervenciones, con mucha imaginación conspirativa, que adjudican el crimen a la guerrilla peronista. Miguel Bonasso incorpora una hipótesis más inquietante, a partir del testimonio que le ofrece Arturo Sampay, que conocía muy bien al General y al peronismo, y lo carga directamente en la cuenta de Perón: “el asesinato del padre Mugica es la respuesta de Perón al retiro de ustedes en la Plaza. Es una operación maquiavélica, destinada a que los militantes de la Tendencia se maten entre sí. Demasiado inteligente para que se le haya ocurrido al animal de López Rega”, (Bonasso 603). No hay evidencias que sostengan esa hipótesis. Lo único cierto es que Perón no asistió al velatorio de Mugica ni se pronunció sobre su asesinato.

otros tiroteos de aquellos tiempos violentos. Mugica había estado muy ligado al grupo fundador de Montoneros, aunque no se había incorporado a la guerrilla porque, decía en una cita que se ha repetido muchas veces, estar “dispuesto a morir pero no a matar”. Después, como se dijo, se había enfrentado políticamente con la organización, en el debate público y en el trabajo en la villa. Había recibido amenazas de muerte de parte de la guerrilla y había sido incluido en una simbólica “cárcel del pueblo” en una revista del grupo (*Militancia Peronista*). Pero en el film, en la ficción, moría como uno de ellos.¹⁰

Arqueología de la memoria

Quiero detenerme en la interpenetración de los tiempos y las escenas en la materialidad de las memorias, en plural. Y lo mismo vale para la dimensión de los archivos en juego. La secuencia un poco insólita del cura disparando contra el policía constituye una de las escenas de más impacto, filmada con los recursos propios del cine de acción. En la propia narración no hay mucha justificación para ese desenlace y el tiroteo se presenta como una suerte de acto fallido.

Una primera capa o plano del archivo se sitúa en lo que podría llamarse, en referencia al libro de Malraux de 1947, el *museo imaginario del cine*. En efecto, si se trata de abordar al cine en relación con la memoria no se puede dejar de ver que no es un medio neutro; como vehículo de memoria arrastra su propia reserva de escenas e historias. En la película de Trapero, *Apocalipsis now* (1979) es evocada en el trayecto de la embarcación por el río; el cadáver llevado en una carretilla recupera

¹⁰ Mugica había conocido a Carlos Gustavo Ramus, Fernando Abal Medina y Mario Firmenich, fundadores de montoneros, por su trabajo en la Acción Católica del Colegio Nacional de Buenos Aires. Participó con ellos en una misión pastoral y de acción social en Tartagal. En contacto con la extrema pobreza y con la explotación, el grupo maduró su decisión de tomar las armas. Mugica alentó ese camino inicialmente, pero luego desistió de recorrerlo. Graciela Daleo proporciona un testimonio de ese tiempo: “Carlos nos había dado cuerda., nos había dado elementos como para avanzar; junto con él pusimos en marcha una locomotora que siguió adelante; y Carlos se bajó en un punto del camino.” Después del asesinato de Aramburu, cuando Abal Medina y Ramos murieron en un enfrentamiento con la policía, Mugica ofició una misa y pidió por ellos. Estuvo detenido un tiempo por sus relaciones con el grupo. La razón última de sus diferencias con la guerrilla montonera sobreviene después del retorno de Perón, cuando ya gobernaba el justicialismo: “es la hora del arado y de dejar las armas”, dijo.

escenas de Arturo Ripstein. Hay memorias del cine policial y de acción, más precisamente de las historias en las que un héroe solitario, aislado del grupo, enfrenta a la autoridad y se ve arrastrado a la violencia. Lo novedoso es que el cura toma las armas: no es Father Barry (Karl Malden), el cura de *On the Waterfront* (Elia Kazan 1954), ni Don Pietro (Aldo Fabrizi), de *Roma città aperta* (Roberto Rossellini 1945). En ese archivo del cine también es posible juzgar cómo Trapero incluye a un personaje religioso que ha renunciado a las armas en un relato de violencia. En el canon cinematográfico no hay muchos curas con armas disparando a policías, aun en el género policial; en general el tópico de la muerte de un cura se filma bajo la figura del martirio.

En el trabajo sobre el archivo del cine la película de Trapero es notablemente transgresora. Hay dos planos que concentran la máxima audacia. Uno es el citado del padre Julián que dispara y muere con un arma en sus manos. El otro es el del padre Nicolás en una escena de sexo con Luciana. No voy a seguir este análisis, pero en ese punto la narración se abre a una historia de larga duración, en la tradición cultural y moral que forja ciertas representaciones del sacerdocio en el cristianismo. Sacerdotes con armas o curas que fornican (para usar la expresión canónica) no impactan solo en la memoria más cercana, política. Si se me permite una rápida referencia histórico-teológica, esas acciones de los dos curas reunidas (matar y fornicar) transgreden los dos mayores tabúes que han recaído sobre la función sacerdotal en el cristianismo, a saber: no derramar el propio semen ni la sangre de otros.

La otra capa de memoria, más cercana, recubre la muerte del padre Julián y arrastra otros tiroteos y otras muertes—ya no la del padre Mugica, quien no murió con un arma en sus manos, sino las de Fernando Abal Medina y Carlos Gustavo Ramus, fundadores y jefes de la organización Montoneros, muertos en un enfrentamiento con la policía. En memoria de esas muertes se ha establecido el “Día del Montonero”, una conmemoración incorporada recientemente a las celebraciones públicas del peronismo por parte del gobierno.¹¹ En la ficción, el padre villero muere como un

¹¹ El enfrentamiento se produjo en el bar La Rueda de la localidad de William Morris, en la provincia de Buenos Aires, el 7 de septiembre de 1970. Pocos

montonero y se reúne definitivamente con la familia cristiana revolucionaria a la que había pertenecido en el origen. No digo que sea esto lo que Trapero quiso contar. Me interesa indagar una dimensión *inconsciente* en la memoria histórica, hecha de escenas y relatos. En este caso, cómo retorna la trama de religiosidad y violencia que fue un ingrediente decisivo de la radicalización revolucionaria en la Argentina y en América Latina.

Una arqueología del archivo hace emerger diversas dimensiones o capas de memoria implicadas en el film. La intención más notoria radica en la voluntad de volver sobre temas y tópicos de la memoria popular. La narración se propone exponer núcleos diversos de una experiencia histórica acumulada: masacres contra los pobres del Tercer Mundo, religiosidad popular, luchas barriales. Figuras como Mugica y lugares como el edificio que da nombre a la película, cimentan esa memoria directa, pautada por muertes y ceremonias fúnebres. Pero integra memorias que vienen del archivo del cine, lo que llamé antes el “museo imaginario”. Por supuesto, retorna, alterado y transgredido, en los modos de plasmar en imágenes y planos esos núcleos históricos de una memoria política. Finalmente, está el tópico del cura villero y una peculiar evocación de la violencia política encarnada en el padre Mugica. En la narración conviven el presente y el pasado, no como capas superpuestas sino bajo la forma de composiciones que se interpenetran, retornan de y vuelven hacia el pasado. La conmemoración explícita de Mugica, en la dedicatoria, y la inclusión de citas y retratos y en la serie que va del padre Julián al padre Mugica, lo instala como icono o emblema—tótem si se quiere—de la comunidad villera. Lo menos explícito emerge en la muerte y las armas, allí donde la escena del primer asesinato, histórico, es corregida y reescrita. Esta vez, el cura muere como un guerrillero: su memoria se integra a la memoria montonera y los enfrentamientos quedan borrados. La narración del cine recupera a su modo algo de la densidad de lo real. Las disidencias sobre el sentido del asesinato del padre Mugica perduraron más allá del acontecimiento.

meses antes, a fines de mayo, habían participado del secuestro del General Aramburu, asesinado el 1º de junio.

Veinte años después, en 1995, Marta Mugica, hermana de Carlos, echaba a Firmenich, jefe de la organización Montoneros, de una manifestación que recordaba al sacerdote en las calles de Buenos Aires. Todo está en la Web, registrado por las cámaras de la televisión. “Usted hizo mucho daño al país...”, le decía. Firmenich se negaba a retirarse y se declaraba “discípulo del Padre Mugica”. En ese tiempo, Hebe de Bonafini lo acusaba por su relación con Massera y por “los jóvenes que mandó a la muerte”.¹² Todo eso parece superado en una memoria pública oficial que ahora puede celebrar al mismo tiempo al padre Mugica y el “Día del Montonero”.¹³ En el nuevo aire de los tiempos, el pequeño relato de la muerte violenta del cura villero también plasma en el film una escena de reconciliación. Los usos memoriales del padre Mugica adquieren, entonces, el valor de un *síntoma*, una formación que condensa fantasmas y conflictos de la memoria popular y de la memoria política.

Referencias

- Bonasso, Miguel. *El presidente que no fue: los archivos ocultos del peronismo*. Buenos Aires: Planeta, 1997. Impreso.
- De Biase, Martín. *Entre dos fuegos: vida y asesinato del padre Mugica*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1998. Impreso.
- “El Padre Carlos Mugica y la trama Aramburu: Firmenich”. Web. 23 jun. 2014. <<http://www.youtube.com/watch?v=YBmepFdjiOI>>.
- Halbwachs, Maurice. *Los marcos sociales de la memoria*. Madrid: Anthropos, 2004. Impreso.
- Halperín Donghi, Tulio. *La larga agonía de la Argentina peronista*. Buenos Aires: Ariel, 1994. Impreso.

¹² Las secuencias del incidente y las declaraciones de Bonafini pueden verse en “El Padre Carlos Mugica y la trama Aramburu: Firmenich”, en <http://www.youtube.com/watch?v=YBmepFdjiOI>

¹³ En el citado documental de Gabriel Mariotto y Gustavo Gordillo, de 1999, Firmenich es convertido en testigo estrella y ve realizado su anhelo de ser presentado como discípulo del Padre Mugica.

- “Homenaje al Padre Mugica en la Villa 31”. *La cámpora*. Web. 13 may. 2012, <<http://www.lacampora.org/2012/05/13/homenaje-al-padre-mugica-en-la-villa-31/>>.
- Malraux, André. *Le musée imaginaire*. París: Gallimard, 1996. Impreso.
- Militancia peronista para la liberación* 38, 28. mar.1974.
- Padre Mugica*. Dirs. Gabriel Mariotto y Gustavo Gordillo, 1999.
- Elefante blanco*. Dir. Pablo Trapero, 2012.
- Vernazza, Jorge ed. *Padre Mugica: una vida para el pueblo*. Buenos Aires: Lohlé-Lumen, 1996. Impreso.
- Vezzetti, Hugo. *Pasado y presente: guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002. Impreso.
- . “Memorias de un cura villero”, *Informe Escaleno*, dossier Villa, Sociedad y Cultura. 18 nov. 2013. Web. 23 jun. 2013. <<http://www.informeescaleno.com.ar/index.php?s=articulos&id=46>>.