

Historia, memoria y cine: notas socioculturales sobre *Garage Olimpo*, *Los rubios* y *Andrés no quiere dormir la siesta*.

Mauro Ignacio Greco¹

Ana Longoni (2007:48) analizó el modo en que tres textualidades literarias –*Recuerdo de la muerte* (1983) de Bonasso, *Los compañeros* (2000) de Diez y *El fin de la historia* (1996) de Heker- construyeron la figura del sobreviviente de centros clandestinos (CC) en relación con la idea de *traidor*. Ahora, ¿cuál es la relación que una obra, haya impactado o no en figuraciones que sectores relacionados a la temática se forjan sobre su materia, establece con su época? Es decir, con sus condiciones sociohistóricas de producción más que de circulación y recepción. Para intentar pensar esta pregunta, en torno a ciertas textualidades cinematográficas pertenecientes a nuestro campo de memoria de la dictadura que retomo en mi tesis doctoral –*Garage Olimpo* (1999) de Marcos Bechis, *Los rubios* (2003) de Albertina Carri y *Andrés no quiere dormir la siesta* (2009) de Daniel Bustamante-, intentaré valerme de un comentario de Marx [1857(2009):31] sobre relaciones entre arte griego y sociedad moderna. Asimismo, teniendo en cuenta las condiciones de producción filosóficas del comentario, trataré, en la medida de mis posibilidades, de retomar brevemente la acepción de determinación [Hegel, 1816(1982):34] desde la cual aquel afirma que “las condiciones sociales determinan” el arte (Marx, 2009:33).

1. Introducción.

“No nos interesa el pensamiento por el pensamiento. No nos interesa la filosofía por ella misma, si se la considera como un sistema de ideas al que sólo tienen acceso determinados ‘especialistas’, horrible palabra que nos fija en la particularización. Si la filosofía y, en este caso, si la filosofía hegeliana desarrollada en la *Lógica* no nos ayuda a comprendernos mejor, individual y socialmente, todo este texto no sirve para nada” (Rubén Dri, *Hegel y la lógica de la liberación*, pps. 19-20).

Este trabajo, enmarcado en mi investigación doctoral en curso gracias a beca Conicet tipo I, intentará -como adelanta el abstract- trabajar la relación entre *determinadas* obras cinematográficas (parte de mi *corpus*) y las diferentes épocas históricas en la que fueron producidas, todas pertenecientes al pasado reciente argentino. Ellas, investigadas en mi trabajo sobre responsabilidad colectiva y resistencias *micropolíticas* para con la última dictadura a través de memorias de vecinos de centros clandestinos (CC) en sus representaciones literario-cinematográficas y su cotejo con etnografía sobre las vecindades de un exCC en particular: la comisaría n ° 1 de Santa Rosa-La Pampa, son tres: *Garage Olimpo* (1999) de Marcos Bechis, *Los rubios* (2003) de Albertina Carri y *Andrés no quiere dormir la siesta* (2009) de Daniel Bustamante: como las fechas al lado de sus titulaciones lo muestran, todas pertenecientes a la posdictadura argentina, aunque a diferentes *momentos* de ella. Caracterizar estos momentos, como justificar su recorte aunado bajo el hilo común de representaciones de vecinos de CC o –más generalmente- *lugares de muerte*, forma parte de los objetivos. Para esto, retomaré el acápite “[El arte griego y la sociedad moderna]” de la “Introducción” a los *Gundrisse* de Marx, así como parte de sus condiciones filosóficas de

¹ FSoc/UBA-CONICET- IIGG.

producción en la *Fenomenología del espíritu* y *Ciencia de la lógica* hegelianas. Esto, entre otras determinaciones, abriga la intención de volver sobre ciertas acentuaciones de la noción de *determinación* recibidas en la carrera de grado que quizá no hagan justicia a la influencia hegeliana en el pensamiento marxista. Por otro lado, y fundamentalmente, intentaré pensar las relaciones entre esas obras cinematográficas y sus contextos tanto históricos como epocales de producción. En el intento de pensar las vinculaciones entre época de producción y obras cinematográficas y sus imágenes se dirige este trabajo.

2. Teorías: cosas que se dicen.

“educador necesita ser educado” (Karl Marx, *Obras escogidas en tres tomos*, p. 8).

“¿qué otra cosa permite que el pensador desprecie la inteligencia del obrero, sino el desprecio del obrero por el campesino, el del campesino por su mujer, el de su mujer por la mujer del vecino, y así al infinito? La sinrazón social encuentra su máxima expresión concentrada en lo que podríamos llamar la paradoja de los *inferiores superiores*: todos están sometidos a quien se representa como inferior, sometidos a la ley de la masa por la pretensión misma de distinguirse de ella” (Jacques Rancière, *El maestro ignorante*, p. 113).

“El problema es que hay expertos en materia de derecho, pero no los hay en materia de igualdad –o más exactamente, que la igualdad no existe sino ahí donde cesa el poder de los expertos” (Rancière, *En los bordes de lo político*, p. 118)

“¿Porque la crítica proclama periódicamente su impotencia o su incomprensión? (...) esto significa, en realidad, que uno se cree de una inteligencia tan segura como para que al confesar su incomprensión se ponga en duda la claridad del autor, y no la del propio cerebro: se finge bobería y se logra la protesta del público; así se lo arrastra ventajosamente de una complicidad de impotencia a una complicidad de inteligencia. Operación ampliamente conocida en los salones Verdurín: ‘Yo, que tengo como oficio ser inteligente, no comprendo nada de eso; ustedes tampoco lo comprenden; luego, ustedes son tan inteligentes como yo’ (Roland Barthes, “Crítica muda y ciega”, *Mitologías*, pps. 40-41).

Marx inicia este acápite, perteneciente al apartado “4) Producción. Medios de producción y relaciones de producción. Relaciones de producción y relaciones de tráfico. Forma del Estado y de la conciencia en relación con las relaciones de producción y de tráfico. Relaciones jurídicas. Relaciones familiares”, perteneciente a la “Introducción-Cuaderno M” de los *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política (Grundrisse) 1857-1858*, negando una correlación entre “floreCIMIENTO artístico” y “desarrollo general de la sociedad” o “base material” [Marx, 1857(2009):31]. Es decir, sin necesidad de traducción, no hay correspondencia entre florecimiento económico y formas artísticas que esa sociedad *desarrollada* –en el sentido de *pujante*, no de una dicotomía entre *desarrollados* y *subdesarrollados*- produce. Dicho de otra forma, una formación social desarrollada puede albergar obras de arte a la postre poco valoradas por la crítica cultural, así como una sociedad en decadencia germinar formar artísticas excelsas. Conocemos la filología nietzscheana (2008 [1872]) sobre las relaciones entre el ocaso de la civilización griega y el apogeo de la tragedia, considerada una de las expresiones culturales más valorables no sólo de la sociedad ateniense sino de la cultura occidental en su conjunto. De esta forma, inicia Marx, no hay co-relación entre *calidad de vida* y *calidad de obra*.

Marx brinda dos ejemplos: precisamente “los griegos comparados con los modernos” y “también Shakespeare” (2009:31). En este marco, y tomando como subejemplo la épica, sostiene que, “una vez que hace su aparición la producción artística como tal” (Id Ant.), ciertas formas artísticas ya no pueden volver a producirse, de modo que determinadas expresiones sólo son posibles en un “estadio poco desarrollado del desarrollo artístico” (Id Ant.). De esta manera, dos cosas: por un lado, preguntarnos qué sería la “producción artística como tal”, y, por el otro, que la co-respondencia inicialmente negada en cuanto a

desarrollo de la sociedad y formas artísticas es reintroducida, no ya en las relaciones entre arte y *resto de la sociedad*, sino al interior mismo del mundo artístico. Es aquí donde se produce un *quiebre* (¿epistemológico?) en el comentario puntualmente cultural de una obra que, junto con otras dimensiones como la economía, sociología, etc., también la contempla: Marx sostiene que, si bien esto resulta comprensible “en el ámbito del propio arte”, lo es mucho más cuando se trata de las relaciones entre arte y “desarrollo general de la sociedad” (Id Ant.). Es decir, si mal no entiendo, lo inverso de lo postulado inicialmente. Inicialmente, como vimos, existe una negación de todo vínculo –“no están de ninguna manera en relación”- entre formas artísticas –“florecientes”, para más- y desarrollo económico, lo cual es expresado a partir de la metáfora edilicia de base y superestructura. Y brinda como ejemplo la comparación entre griegos y modernos en donde aquellos saldrían favorecidos, y Shakespeare como *alto* ejemplar artístico de una sociedad (feudalmonárquica) en descomposición sin vislumbrarse todavía las sólidas formas que habría de darse la temprana burguesía –Shakespeare nace el 26 de abril de 1564 y muere el 23 de abril de 1616, vive 52 años no llegando a ver la primera revolución monárquicoconstitucional de 1644 en Gran Bretaña-. Sin embargo, ejemplo de la épica mediante, Marx invierte su razonamiento anterior y afirma que cuando aparece “la producción artística como tal” ciertas formas antes producidas ya no pueden volver a producirse ya que estas, a diferencia de *la producción artística como tal*, correspondían a un estado poco desarrollado del arte. Esto es: lo negado en las relaciones entre arte y *vida* es afirmado al interior del mundo artístico. Y el siguiente paso del razonamiento marxista, heredero del último movimiento más que del punto de partida, es que si estas relaciones entre expresiones artísticas y sus antecesores resultan reconocidas al interior del mundo del arte, mucho más lo son en las vinculaciones entre el arte y su exterior: es decir, “la base material, el esqueleto”, “el desarrollo general de la sociedad”. Así, lo descartado de cuajo al comienzo, *ejemplo épico* mediante, es dado por hecho –“es menos sorprendente”- en su desarrollo. Me gustaría preguntar: ¿por qué esta torsión en la argumentación marxiana?

La respuesta quizá puede hallarse en la relación que Marx establece entre arte griego y Shakespeare, no con sus respectivas épocas históricas, sino con la actualidad del escrito. En esta relación, Marx vuelve sobre aquellas condiciones sociohistóricas de producción pero mediante una mediación del presente. Se pregunta si las formas artísticas griegas y shakespearianas hubieran sido posibles en las actuales condiciones de producción, y, uno podría decir, si las expresiones artísticas contemporáneas serían posibles en el marco de la sociedad griega o monárquica. Y acto seguido establece una fecunda conexión entre mitología, naturaleza e imaginación (y arte, podríamos agregar). A partir del clásico trabajo de Adorno y Horkheimer (2007 [1981]) tenemos presente de qué modo la ilustración, autopresentada como el fin de los mitos y entrada en escena de la clara razón, a través del mítico dominio de la naturaleza sentó las bases para la posterior dominación y no liberación del hombre por el hombre. Marx (2009:32) afirma que la mitología griega se encuentra en la base –“el arsenal”, “su tierra nutricia”- del arte griego y, en tanto la mitología –como posteriormente la Ilustración- es el intento antropomórfico de dominar las fuerzas naturales que lo aterran, la naturaleza griega se encuentra en *la base* del arte griego. Esto resulta interesante para intentar pensar las relaciones entre naturaleza, en su cultural oposición a *cultura*, y formas artísticas producidas en aquel marco *objetivo*. ¿Por qué *objetivo*? Porque, afirma Marx, naturaleza es “todo lo que es objetivo, comprendida la sociedad” (Id. Ant.). De esta forma, cuando cambian las condiciones *naturales*, cuando Vulcano, Júpiter y Hermes resultan suplantados por Roberts et Co., el pararrayos y el Credit mobilier, no hay

forma de que el arte siga siendo lo que era. Y sentencia que, cuando una sociedad, de acuerdo a su desarrollo, excluye “toda relación mitológica con la naturaleza, toda referencia mitologizante a ella”, lo que se requiere es “una *fantasía* independiente de la mitología” por parte del artista. Es decir, cuando cambian las condiciones objetivas *en que se produce* cambia lo producido. Esto es, como fuera dicho, determinada relación entre marco y factura opuesta a la inicialmente determinada. Por otro lado, cuando el artista, producto de la sociedad en que produce, vive en una desvelada sociedad desmitologizada, para producir arte, fruto de la naturaleza social que lo germina, necesita otra fantasía en reemplazo del mito. Es decir, las modernas sociedades, presuntamente ya no mitológicas para con sus fuerzas naturales, poseen en otra clase de fantasía, libre de los mitos, la condición de sus artes. Es esta fantasía del artista, y no la diosa razón, la que realiza el trabajo que antes realizaba el mito: ser el arsenal, la tierra nutricia, el seno materno del arte. Esta fantasía reemplaza al mito, no en la dominación de la naturaleza, a cargo de *la razón instrumental* (Adorno y Horkheimer, 2007), *técnica provocante* (Heidegger, 1977 [1927]), etc., sino en las pre-condiciones de producción de arte.

A mayor abundamiento, y relativizando entonces el *uno podría decir* de la página anterior, Marx realiza un nuevo movimiento y se pregunta ya no sólo si Fama sería posible con la Printinghouse square sino, yendo del presente al pasado –como la memoria- y no del pasado al presente –como la historia anal-, si Aquiles, la *Ilíada* y los cantos y leyendas serían factibles en el tiempo de la pólvora, las balas, la prensa y la impresora. Y remata preguntando si las Musas y las “condiciones necesarias para la poesía épica” no “desaparecen necesariamente” ante la emergencia de la “regleta de tipógrafo”. Será esta necesidad, a diferencia de cierta arbitrariedad, así como aquella necesidad, a diferencia de determinada contingencia, la que dará lugar a ciertas lecturas de la determinación. Porque una cosa es afirmar que algo sea en lugar de que *sea nada*, o sea: de que no sea, y otra cosa es sostener que, en razón de la *base material*, desarrollo general de la sociedad o determinación que se prefiera, no podría haber sido otra cosa de lo que fue y es. Es decir, un total y ab-soluto determinismo. Si bien las referencias al “necesariamente” y “condiciones necesarias” podrían *dar tela para cortar*, quizá sea poco justo para con la presencia hegeliana en el pensamiento marxista interpretar las determinaciones en un sentido sólo determinista y no como aquello que se pone en algún lugar, como lo que pone algo en un sitio, sin que signifique que aquel es el único espacio o función en que pueda ponerse, ni que entre lo que pone y lo que se pone exista una relación de linealidad.

Sin embargo no finaliza aquí el razonamiento marxiano sino que, en parte, recién comienza: afirma Marx que todo lo anterior, las relaciones entre arte y base material, las relaciones al interior del mundo del arte y, finalmente, las relaciones entre este y el desarrollo general de la sociedad una vez aparecida *la producción artística como tal*, no es lo difícil de comprender. Esto es de *fácil* comprensión. La dificultad estriba en que aquellas obras, la poesía épica para los contemporáneos de Shakespeare o la tragedia griega o el mismo Shakespeare para nosotros, “aún puedan proporcionarnos goces artísticos”. Es decir que, *a pesar* del paso del tiempo, todavía nos atraigan y emocionen independientemente del paso de siglos y, por ende, de drásticas modificaciones en las condiciones sociales de vida. Pero no sólo esto: lo dificultoso de comprender, además de lo anterior, es que también “valgan, en ciertos aspectos, como una norma y un modelo inalcanzables”. Esto es, que leamos una epopeya griega u obra shakesperiana y, no sólo veamos nuestra vida refractada en ellas, sino que queramos comportarnos como sus personajes. Esto, advierte Marx, es “inalcanzable”, y aquí sí entran en juego las condiciones de existencia descontempladas

anteriormente, al momento de *la recepción*, cuando un texto de hace dos mil quinientos años nos resulta actual y útil: identificarse y emocionarse sería posible, imitar su conducta y proceder no. Sería, además de “inalcanzable”, extemporáneo, anacrónico, anticuado.

Ahora bien, Marx brinda un nuevo ejemplo: el hombre no puede volver a ser niño –“sin volverse infantil”- pero, en una pregunta retórica cuya respuesta no está a la deriva sino respondida de antemano, añora toda su vida la ingenuidad de su infancia y “debe aspirar a reproducir, en un nivel más elevado, su verdad” (2009:33). La verdad de la ingenuidad de la infancia. Vemos hacia donde nos lleva el argumento: el arte griego forma parte de la infancia de la humanidad y precisamente por ella emociona todavía a los modernos que habitan su era adulta. Sin embargo acto seguido espeta una nueva pregunta retórica que vuelve a sentenciar bajo la forma de la consulta: la verdad natural del carácter propio de cada época revive en la naturaleza infantil. Es decir, en la ingenuidad. Esto es, propia decirse, “la verdad natural” que las obras artísticas portan sobre “el carácter propio de la época” en la que viven (y por ende expresan) es aprehendido bajo una mirada infanto-ingenua: es cuando nos trasladamos al modo en que mirábamos en nuestra infancia cuando captamos lo verdaderamente natural sobre la época que intentamos entender a partir de lo que vemos. Este nivel infantil-ingenuo, dice Marx, debe ser reproducido “en un nivel más elevado, en su verdad”, en donde el entrecamado del “nivel más elevado” parece referir no sólo a la *adultez* moderna desde la cual los modernos admiraban las obras griegas sino también a la propia madurez de esos hombres modernos poseedores de una doble adultez: de época y de vida. Es “la infancia histórica de la humanidad” del arte griego la que emociona a esos hombres que, más allá de *ser mayores*, fueron germinados en la *mayoría de edad* de la humanidad desde la cual sus producciones de infancia emocionan a sus hijos. “Infancia histórica de la humanidad” del arte griego, agrega Marx, “en el momento más bello de su desarrollo”. Existe un entrelazamiento aquí entre *infancia de la humanidad, momento bello* de su desarrollo y arte “eternamente encantador”.

Y luego, en una taxonomía digna de Platón, afirma que “hay niños mal educados y niños precoces”. Uno estaría tentado a pensar, en función de lo anterior, que los griegos, en razón de su desarrollo artístico y perdurabilidad de sus creaciones en nuestras emociones, se encontrarían entre los segundos. Sin embargo no: “los griegos –dice Marx- eran niños normales”. Por lo cual, a la *malaeducación* y precocidad, habría que agregarle el atributo de la normalidad a la tipología señalada. “Muchos pueblos antiguos”, aclara Marx, pertenecen a la categoría de niños precoces. La normalidad de los griegos estriba en que, *a pesar* –que no es tal: “no está en contradicción”- del “débil desarrollo de la sociedad en la que maduró”, su arte nos sigue encantando. Por supuesto, la imagen que utiliza Marx para caracterizar las condiciones sociohistóricas del arte que nos sigue emocionando no es inocente: la madurez. No sólo afirma que “no está en contradicción”, que el *a pesar* es una zancadilla que el lenguaje coloquial nos juega a la hora de glosar su pensamiento, sino que es “su resultado”: las “condiciones sociales inmaduras” en las que surgió eran “las únicas en las que podía surgir” y, dado que la historia no se repite ni como farsa, “no pueden volver jamás”. Las condiciones sociales en que ese arte surgió eran las únicas en que un arte de esas características podría haber surgido, dice entonces Marx. Las condiciones sociohistóricas son la causa de las que el arte es su consecuencia, pues.

3. Cines: el sentido mineralógico.

“el artista experimenta en su obra el *no* haber creado una esencia *igual a él*. De este modo, retorna a él de ella, ciertamente, una conciencia, a saber: que una muchedumbre admirada la honre como el espíritu que es su esencia. Pero esta animación, restituyéndole su autoconciencia solamente como admiración, es más bien una confesión hecha al artista de que esta animación no es igual a él. Al retornar a él como alegría en general, el artista no encuentra en ella ni el dolor de su formación y creación ni el esfuerzo de su trabajo. Aunque estos enjuicien su obra y le aporten ofrendas; aunque pongan en ella, como sea, su conciencia, si, con su conocimiento, se ponen por encima de él, él sabe cuánto más vale su *obrar* que su comprender y su discurso; y si se ponen *por debajo* y reconocen en ella la *esencia* que los domina, él se sabe como el dueño y señor de la misma” (G. W. F. Hegel, “CC. *La religión*. VII. La religión. B. *La religión del arte*. a. La obra de arte abstracta. 1. La imagen de los dioses”, *Fenomenología del espíritu*, Bs. As., FCE, p. 412).

“Como la primera premisa es el momento de la *universalidad* y de la *comunicación*, así la segunda está determinada por la *individualidad*, que en primer lugar se refiere al otro de manera exclusiva y como por sí y como diferente. Lo negativo aparece como *mediador*, pues incluye en sí tanto a sí mismo como a lo inmediato, cuya negación representa. Mientras estas dos determinaciones sean considerados, según una cierta relación, como relacionadas entre ellas de modo extrínseco, lo negativo es sólo lo *formal* que media; pero como absoluta negatividad, el momento negativo de la mediación absoluta es la unidad, que representa la subjetividad y el alma” (Hegel, *Ciencia de la lógica*, Bs. As., Ed. Solar, 1982, pps. 483-4)

“Para el hombre que muere de hambre no existe la forma humana de la comida, sino únicamente su existencia abstracta de comida; ésta bien podría presentarse en su forma más grosera, y sería imposible decir entonces en qué se distingue esta actividad para alimentarse de la actividad *animal* para alimentarse. El hombre necesitado, cargado de preocupaciones, no tiene sentido para el más bello espectáculo. El traficante de minerales no ve más que su valor comercial, no su belleza o la naturaleza peculiar del mineral, no tiene sentido mineralógico” (Friedrich Engels y Karl Marx, *Manuscritos económicos y filosóficos*, p. 46).

Garage Olimpo (1999) de Marcos Bechis fue estrenada sobre fines de la segunda mitad de los ‘90’s en donde, en nuestro campo de estudios sobre la dictadura y ‘70’s en general, se encuentra considerablemente consensuada una torsión en relación y disidencia con la década anterior: sin que una resulte excluyente de la otra, de la construcción judicial-familiar del desaparecido, exiliado o sobreviviente como *víctima* padeciente del omnipotente poder dictatorial a la explicitación de su sujetualidad militante *emponderada*² en pos de la *toma del poder* que en esta búsqueda fue *victimizada* –secuestrada, torturada, etc.- por el *poder imperante*. La paradójica verdad del *por algo será*: de la imputación autoexculpatoria que responsabiliza al secuestrado por su secuestro, situándose quien la pronuncia en un bondadoso afuera de la maldad responsable del secuestro, al reconocimiento, por ejemplo a través del porcentaje de obreros y estudiantes desaparecidos, de que efectivamente *algo había que hacer* para ser secuestrado, que, si bien se trataba de un poder ciego en su impunidad, no resultaba de una arbitrariedad despolitizadota según la cual *cualquiera podía ser secuestrado*. Es sabido que existieron detenciones *arbitrarias* más determinadas por la necesidad de llevarse *algo* y mantener aceitada la maquina represiva que por razones militares tendientes a la peligrosidad política del secuestrado: sin embargo, como la citada estadística sobre la procedencia de detenidos-desaparecidos muestra, así como también a partir del criterio según el cual se *invitaba* a los amenazados a abandonar el país, la re-presión no fue *al voleo*. Se con-centró, así como lo harían los centros clandestinos sobre su *población*, en quienes, en razón de sus prácticas militantes, representaban una amenaza en acto concreta al orden dominante, es decir, militantes políticos, militares, sociales, gremiales, barriales, estudiantiles, y no jóvenes idealistas soñadores de un mundo mejor en paz y armonía. Resulta contradictorio, valiéndose de la

² La *tendenciosa* cursiva obedece a que de suyo *el poder* de la militancia política setentista no se pensaba en esos términos, generalmente asociados a las llamadas teorías poscolonialistas y, por ende, posmodernas. Sin embargo, quizá constituya un saludable ejercicio de “anacronismo” (Didi-Huberman, 2008) resaltador no sólo del tiempo transcurrido sino también de su interpretación por *nuevas generaciones*.

potencia performativa de la Shoa para pensar la experiencia límite argentina, citar la moderna sistematicidad científica utilizada en campos y centros y deslindar esa técnica de su aplicación sobre cuerpos militantes y no sobre *cualquier hijo de vecino*.

Garage Olimpo, cuya misma titulación da cuenta de su pertinencia para el estudio de los comportamientos sociales ante la dictadura a través de vecinos, el vecindario y la vecindad, comparte grupo con otras producciones asimismo resaltadoras de la faz militante de *las víctimas* dictatoriales: *Cazadores de utopías* (1996) de David Blaustein, *Mujeres guerrilleras* (1996) de Marta Diana y *La voluntad* de Eduardo Anguita y Martín Caparrós (1997), cada una con sus especificidades³. Estas producciones comparten haber sido producidas en el vigésimo aniversario del golpe y contemporáneamente a la entrada en escena de una nueva generación afectada por la dictadura: los hijos de desaparecidos y militantes políticos. Esta aparición, bajo la agrupación HIJOS (Hijos por la Justicia contra el Olvido y el Silencio) que luego se dividirá explicitando que diferencias políticas coyunturales se imponen sobre un pasado compartido, implementará una metodología que, en el marco de la impunidad reinante noventista –punto final, obediencia debida, indultos–, buscará *ajusticiar* a través de minorías activas de la sociedad civil lo que el aparato judicial y poder político vigente *perdonaban*: el escrache a las viviendas de los represores que, por aquellas leyes, se encontraban libres. Eran nuestros vecinos. Aquellos escraches, interrumpidos cuando la justicia internacional primero y la local luego declararon la imprescriptibilidad de dos de los crímenes y tomaron en sus manos lo años atrás indultado, apuntaban entonces tanto al represor como a ese nosotros que convivía con aquellos represores. Este fue el contexto, en el microclima de los DH –ya que otra historia sería el marco político y cultural de aquellos sucesos–, donde *Garage Olimpo* se estrenó.

Los rubios (*The Blonds*), estrenada cuatro años después, cuenta otro con-texto, lo cuenta o no: los juicios por apropiación de menores, el 19 y 20 del 2001 como crítica en acto del modelo económico desatado en los '90 pero disparado por el gobierno peronista de Isabel de Perón y profundizado por la dictadura, la declaración legislativa de nulidad de las *leyes del perdón*, las elecciones del 2003 con el máximo grado de voto en blanco de la historia argentina, es decir: una *clase política* desprestigiada entre cuyas ramas florecía como única manzana no podrida los organismos de DH resistentes al principio del fin de la dictadura y por ende estandartes de ese fin de ciclo que representaría el 2001, más allá de su inmediata capitalización conservadora pero más acá de la agenda que el gobierno finalmente elegido adoptaría. *Los rubios* fue estrenada un año antes de la declaración de inconstitucionalidad de las *leyes de impunidad* por la nueva corte suprema, la cual abrió las puertas a los juicios

³ Ha sido analizado que, tanto al respecto del primer libro con enfoque de género sobre memorias del pasado reciente (Guglielmucci, 2004), como de los tres tomos que reformularon *literariamente* (Longoni, 2007) los testimonios para dar cuenta del *clima de la época* (Vezzetti, 2009 [2002]), los títulos prometen pero no cumplen: la clásica *promesa incumplida* según el lingüista ruso Roman Jakobson. *Mujeres guerrilleras*, a partir de su título, promete una narración sobre el aspecto armado de la militancia setentista, aún bajo el rechazo de las entrevistadas de ver reducida militaristamente su compleja tarea política, que no se verifica cuando la traducción de los testimonios se centra en lo diferencialmente difícil que resultaban los compromisos asumidos para las mujeres, pero sin problematizar la politicidad de lo privado, íntimo y personal, es decir: manteniendo una separación que, no por occidental –oikos y polis–, deja de resultar machista. *La voluntad*, de un dueto que difícilmente *se ponga* acuerdo sobre lo sucedido la última década, en sus mil quinientas páginas parece climatizar lo contrario de las dos palabras bajo las cuales eligieron sintetizar el libro y en parte la década, dice Vezzetti: *los vientos de la historia*, y no la electiva *voluntad personal*, llevando a no poder dejar de militar a esos sujetos recordantes. Más allá de las glosas, tanto *Mujeres guerrilleras* como *La voluntad* resultan de lectura ineludible para el interés sobre el pasado reciente.

y condenas desarrollados desde entonces, y de la nueva conversión de la Esma de excentro clandestino en espacio para la memoria en cuyo acto del 24 de marzo del 2004 el Ejecutivo pidió perdón en nombre del Estado por el terrorismo estatal. Menos de dos años antes una marcha piquetera, movimiento organizado en resistencia a las políticas neoliberales, finalizó con el asesinato de dos militantes del Frente Darío Santillán por una fuerza policial respondiente al presidente de turno, quien elegiría como su sucesor a quien haría de los DH su elemento de diferenciación -y por ende independencia- de su mentor. *Los rubios* se estrena un año después de los dos asesinatos que, en el marco de seis meses, se sumarían a los cuarenta producidos por la represión radical de las manifestaciones del 19 y 20 del 2001: se da a conocer, también, un año antes del *debate no matar* (AAVV, 2007, 2010) donde se discutieron *responsabilidades*⁴ éticas de la generación de los '70's en torno a la opción de la lucha armada y los asesinatos que en su política fueron realizados.

Es sabido que la directora de *Los rubios* fue Albertina Carri y resulta aún más sabida su condición de hija de desaparecidos, concretamente de su padre sociólogo Roberto Carri fundador de las cátedras nacionales de las décadas del '60 y '70 y autor, entre otros trabajos, de *Isidro Velazquez. Formas prerrevolucionarias de la violencia*, reeditado precisamente en 2001. Es un fragmento de este libro el que, en el marco del desdoblamiento barroco propuesto por la directora, lee la actriz (Analía Couceyro) que, al interior de la película de la enunciadora Carri, hace de *la Carri de carne y hueso*, pero representada, por lo que sería el personaje Carri dirigido por la narradora Carri. La repetición del apellido, para no entrar en las complejidades que comporta el nombre propio —el conocimiento mutuo, la confianza, su explicitación en marcos públicos o no-, no es casual: ha sido la autoreferencia narcisista uno de las lecturas que los muchos debates provocados por la película generaron⁵. No es mi caso, seguramente mi tesis doctoral no sea otra cosa que el fallido intento de, sin ser hijo de desaparecidos pero sí de sociedad civil conviviente con el golpe, plasmar académicamente lo realizado por Carri, como sugiriera un compañero de estudios. Empresa imposible, dada la excelente película que resulta *Los rubios*. Lo que no resulta imposible es asociar aquella violencia del título del libro de su padre con la interrogación que Carri realiza cuando (se) pregunta qué diferencia existe entre la cámara y la picana, atención radical a la violencia epistémica que, ya sea cinematográfica o

⁴ Agamben (2003:19), en la segunda entrega de su trilogía *Homo Sacer, Homo Sacer III*, afirma que “el concepto de responsabilidad está irremediamente contaminado por el derecho”, esto es, forma parte de la “confusión entre derecho y moral, y entre teología y derecho” (id.:18). Es decir también, forma parte del reino “utilitario, instrumental y mítico” que constituye el derecho para Benjamin (2001[1921]), uno de los autores, junto con Arendt, en los que el filósofo italiano se basa para despegar sus reflexiones. Sin embargo, dado la explicitación de *influencias*, es precisamente el concepto de responsabilidad del que la filósofa alemana, en su debate de la segunda posguerra con el también filósofo alemán Karl Jaspers (1984, 1948), se sirve para pensar el caso, no de los criminal y políticamente culpables, sino de los moral y colectivamente implicados (2003). Esto es, la *sociedad civil*. En una de sus determinaciones, los vecinos de centros clandestinos de la dictadura, dada la conocida performatividad (Huyssen, 2001) que ha tenido la experiencia límite alemana para pensar el pasado reciente argentino. En esta dirección, si el concepto de responsabilidad se encuentra *contaminado* por el derecho, y la idea de culpa mucho más dado sus acentuaciones judeo-cristiana y jurídica, una pregunta al autor italiano podría ser a partir de qué concepto, no confusionista de derecho y moral y teología y derecho, sugiere pensar la situación de aquellos no directamente implicados en experiencias límites pero, dado que estas no fueron realizadas en el absoluto hermetismo -entre otras razones-, tampoco apriorísticamente *inocentes* y menos aun *víctimas*. Es decir, en el marco de una lógica binaria discriminatoria de victimarios y víctimas, quienes no fueron una cosa ni la otra, no secuestraron ni fueron torturados. ¿Qué concepto nos acerca Agamben para pensar el comportamiento de la sociedad civil durante *estados de excepción*?

⁵ Por ejemplo la revista *Punto de vista* en números del 2003 y 2004.

académicamente, podemos ejercer sin siquiera percatarnos de ello. Esa pregunta, así como la película toda, ha sido de innegable –pero analizada- influencia para mi investigación sobre responsabilidad colectiva y resistencias *micropolíticas* para con la última dictadura a través de memorias de vecinos de CC en cine, literatura y un exCC en particular.

Andrés no quiere dormir la siesta (*Andrés doesn't want to nap*), que introduce el clivaje generacional en torno a la siesta que *Garage Olimpo* realiza al respecto a la vecindad y *Los rubios* sobre las pertenencias clasistas *capilares*, da cuenta de otro recorrido: si *Garage Olimpo* (igualmente escribible en castellano como en el lenguaje anglo-sajón de la equivalencia generalizada) parecer haber tomado nota de lo investigado durante veintidós años al respecto del modus operandi represivo –lenguaje técnico despersonalizado e impersonal, robo de propiedades, relaciones *sentimentales* al interior del *campo*-, *Andrés no quiere dormir la siesta* cuenta con exactamente diez años más de estudios, con la mediación de sucesos que modificaron las indagaciones sobre el pasado reciente y por ende las aproximaciones comprensivas de la sociedad contemporánea: la realización desde 2005 de juicios por *memoria, verdad y justicia* que llevaremos a prisión –inicialmente domiciliaria, de un tiempo a esta parte *común*- a represores que, como en los ‘90’s, eran nuestros *vecinos*; la constitución de lo que podría llamarse el *sentido común de los DH* por el cual, si a fines de los ’70 su sola enunciación asociaba al enunciador a *la subversión*, a partir de mediados de la década pasada su crítica *ponía* al crítico en la posición de opositor del papel que los DH jugaron en la justicia para con el pasado reciente: algunos ejemplos de este *sentido común*, o –mejor dicho- construcción de hegemonía en torno a un tópico políticocultural, fue la profusa realización de obras teatrales por la *identidad* de los niños – hoy adultos contemporáneos- apropiados en el marco de la desaparición de sus padres, la existencia de una novela en prime time televisivo en uno de los dos principales medios del país con un repentino giro argumentativo atinente a la participación socioprofesional en el golpe –*Montecristo* y el médico, devenido empresario gastronómico, responsable de partos clandestinos durante la dictadura-, y, en fin, el notorio y sin embargo relativamente desapercibido cambio gramatical de los dos principales medios gráficos nacionales: a partir del trigésimo aniversario del golpe, los periódicos matutinos que hablaban en términos de *militares* y *proceso* dejaron de hacerlo para dar su lugar a *represores* o *genocidas* y *dictadura* o *golpe*. Por su-puesto no fue casualidad, tampoco el rédito ab-soluto debe ser otorgado al efecto revisor de las fechas redondas, sino que veintinueve años de militancia de DH, en articulación con diversos actores y en el marco de distintos contextos, dieron palpablemente sus frutos mediáticos y artísticos. La única manzana no podrida de un árbol marchito, dijimos en torno al 2001, pero no exclusivamente, como puede relevarse en textos de la inmediata democracia posdictatorial (Leis, 1989)⁶.

⁶ El autor, en este texto del ’87 publicado dos años después, describe y analiza los organismos de DH durante la dictadura y primeros años posdictatoriales: afirma que mientras en la primera destrabaron la acción política obliterada por el terror mediante consignas radicales –*aparición con vida*- opuestas al realismo de la *clase política* interesada en la salida electoral –*todos los desaparecidos están muertos*, Balbín dixit (1980)-, en la segunda, sostiene retomando “la perspectiva” (Leis, 1989:11) de T. Evers (1985) y el “modelo de acción política” (Id. Ant.) de A. Flisfisch (1986), los organismos de DH abandonaron la postura “defensiva” inicialmente adoptada y acorde al paradigma de los DH para pasar al “modelo del Soberano o Príncipe” (Id. Ant.), esto es, el poder es neutral dependiendo entonces quien lo utiliza y para qué, por lo cual el modo en que las víctimas harían justicia para con los victimarios sería adoptando una postura ofensiva para con quienes los victimizaron. Leis da como ejemplo declaraciones no sólo de Hebe de Bonafini sino también de Adolfo Pérez Esquivel, titular del Serpaj por entonces, hablando en términos de “proyecto de liberación nacional y popular” (Id. Ant.:14), expresión que no constituye “una política de los derechos humanos” (Id. Ant.). Si los DH son

Entonces, *Andrés no quiere dormir la siesta* cuenta entre sus determinaciones, entre otras, la asunción de un gobierno que adoptó los DH como gramática oficial, la inconstitucionalidad *suprema* de las *leyes del perdón*, la apertura de juicios por *memoria, verdad y justicia* con condenas en pleno a responsables directos del genocidio, el trigésimo aniversario del golpe de estado y un más o menos generalizado estado de prestigio de los organismos de DH y la temática de los DH en general, el cual luego, sobre la fecha de estreno de la película, quizá fue parcialmente relativizado dadas las problemáticas relaciones que unen el paradigma de los DH con la acción política: mientras los primeros, basados en la declaración de los derechos del hombre⁷, fueron proclamados a modo de contralor de los abusos que determinados Estados habían cometido para con sus ciudadanos en el marco de la segunda guerra mundial pero asimismo previamente, la segunda, al menos en el caso de la *oficialidad*, remite precisamente a la fuerza estatal que los DH vendrían a controlar, aunque por supuesto que bajo un contexto democrático. Sin embargo, la alianza estratégica –más que táctica, podría decirse- entre ciertos organismos de DH y el gobierno en el Estado nacional no dejó de significar una novedad para la política argentina, que las artes literarias y cinematográficas –*Los rubios* pero también *m* de Nicolás Prividera, entre otras- tramitaron de diversos modos. Ahora bien, en síntesis, ¿qué relaciones establecieron estas tres películas con los contextos en los que fueron producidas?

4. Palabras finales.

“Muchas veces se producen conflictos entre los amigos, los vecinos, los familiares. La solución, les inculca Jesús, no es devolver mal por mal, el célebre ‘ojo por ojo’ (...), sino el cambio de actitud. (...) Pero cuando Jesús se dirigía a los dominadores, a quienes ejercían el poder, su lenguaje era completamente distinto. (...) su lenguaje era directo, hiriente, cortante (...) La actitud de Jesús frente al imperio, los herodianos, los sacerdotes, los escribas, los fariseos, está muy lejos de ser benevolente. Nada de dar la ‘otra mejilla’, sino dar la cara en un enfrentamiento sin concesiones. Jesús afirma que al ‘fuerte’ hay que amarrarlo para saquearle la casa y que a la ‘legión’ hay que despeñarla en el ‘mar’” (Ruben Dri, *Hegel y la lógica de la liberación*, pps. 102-3)

Desde ya, las presentes palabras, *finales* pero introductorias, son notas y apuntes a ser retomados y profundizados futuramente. Pero, como sabemos, resulta preferible retomar y profundizar a partir de lo anotado que de la ausencia de apuntalamientos.

Garage Olimpo (1999) de M. Bechis, como dijimos, se sirve de las investigaciones realizadas al momento –Conadep, *Nunca más*, más de veinte años de indagaciones sobre la dictadura- para, por ejemplo, dar cuenta del circuito represivo: patota que sale a secuestrar, personal técnico que tortura –y se enamora de una de las torturadas-, ejecutivo que, luego de las reuniones donde el personal le informa el *estado* de los detenidos, decide la permanencia o *traslado* –es decir desaparición: aquel término es uno de los ejemplos de los eufemismos despersonalizados de la banalidad del mal- de ellos. En esto, sin su-poner identidad alguna entre época y producciones, existe una continuidad entre aquella y *Garage Olimpo*. Sin embargo, desmarcándose de la determinación anterior, Bechis también introduce tópicos que no habían gozado de receptibilidad hasta entonces: las grises, claroscuros y no blancas o negras relaciones al interior del centro, la militancia no sólo

defensivos, un contralor por la humanidad de los *excesos* estatales, una política ofensiva como “liberar” no se encontraría en su lógica ni gramática. No al menos en la de los DH.

⁷ Con la diferencia que los “derechos del hombre y el ciudadano” establecen una relación de estos para con el Estado, mientras que los DH establecen un vínculo entre aquel y la humanidad: de aquí los *crímenes de lesa humanidad* que esta puede padecer por aquel. Agradezco a M. Raffín la insistencia en esta diferenciación.

política sino también militar de la generación setentista y, en un punto, la inscripción del centro clandestino en la ciudad a partir del portón y la puerta por la cual no sólo los represores salen y entran sino también los detenidos, a veces, observan un hálito de luz. Podría argüirse que precisamente forma parte de la segunda mitad de los '90 el reconocimiento de la faz políticomilitar, pero también es cierto que la película se inscribe en pleno inicio de este proceso, no en un momento de consolidación. En este sentido, hipotetizo, *Garage Olimpo* establece una relación de continuidad como de ruptura para con los temas dominantes del campo en el que se enmarca la producción.

Los rubios (2003) de Carri comparte época (que no es lo mismo que década: aquella puede ser también un pathos, una forma de conducir-se y sentir) con otras producciones cinematográficas asimismo de hijos de desaparecidos o militantes exiliados también sumamente críticos para con la generación anterior, la generación de sus padres y madres: *Historias cotidianas* (2000) de Andrés Habegger, *Papa Iván* (2000) de Inés Roque, *Diario argentino* (2006) de Lupe Pérez García, la citada *m* (2007) de Nicolás Prividera, etc. En este sentido, en tanto reclamo generacional a la gloriosa generación anterior, comparte no sólo década sino también época, no sólo tiempo objetivo sino asimismo cualitativo, más allá de algunas especificidades que la desmarcan de su rápida inclusión en aquel campo de producciones: la problematización capilar de una política adoptada por las dos principales organizaciones políticomilitares: la proletarización, la pregunta y repregunta a los devenidos vecinos de esos cuadros clasemedieros mudados a barrios suburbanos, la visibilizada puesta en jaque de la generación precedente a partir de la filmación y publicitación de las diferencias con las autoridades del Incaa (Instituto de Cine y Artes Audiovisuales) –contemporáneos de sus padres- en torno a una beca para la película. Sin embargo, más allá de estas desmarcaciones, si no resulta poco lo compartido con las producciones inmediatamente anteriores y posteriores, existe otro ámbito donde la apuesta de Carri no posee parangón con el modo en que se venía tramitando la experiencia de la dictadura y los '70's en general ya fuera por sus sobrevivientes o por la generación subsiguiente: la a-puesta formal, la ficcionalización de la memoria, un asunto delicado más que caro en un contexto donde precisamente las memorias de los afectados, a partir de sus testimonios, puede ser uno de los principales sino el único medio por el que demostrar el delito y, por ende, hacer justicia para con el pasado como con en el presente. Lo cual, a fin de cuentas más que en última instancia, es lo mismo, con todas sus mediaciones y complejidades. En este sentido, considero, *Los rubios* resulta al mismo tiempo heredera e hijo bastarda de un momento histórico en donde, si bien se intuía un cambio de tono con respecto a la década inmediatamente anterior -19 y 20 de diciembre del 2001⁸, altísimo

⁸ Dada su referencia, quizá no resulte redundante explicitar que la reiterada referencia al 19 y 20 como parteaguas sin el cual no puede comprenderse –o no puede comprenderse bien, se malentende- lo luego sucedido, no comparte las dos gramáticas bajo las cuales considero que aquellos sucesos han sido interpretados de diez años a la fecha: ni aquel como la reedición no militar de los bombardeos del 16 de junio del '55 a la plaza o de los caceroleos de la clase alta chilena al socialismo allendiano, ni el 19 y 20 como un jalón más en la sesentista-setentista serie de los azos o, en una variante muy diferente a la anterior pero que tal vez comparte más con ella que con la primera, como fiesta de la auto-nomía, versión argentina del posoperaismo italiano también de las décadas '60-'70 pero en otras latitudes. En este sentido, aunque ambos han contribuido inestimablemente y de diferentes maneras a mi formación, no puedo –humildemente- más que disentir amorosamente con la interpretación contemporánea a los hechos que escribiera en su momento Nicolás Casullo (“Qué clase mi clase sin clase”, Página/12, 13/1/02) así como tampoco con las lecturas y relecturas que desde hace diez años Gastón Sena viene realizando del acontecimiento, quizá sintetizado en su excelente trabajo “19/20 en todas partes y en ninguna” (Colectivo *No damos cátedra*, 17/12/11). A ambos me

prestigio de los organismos de DH así como de los DH en general-, esta torsión recién habría –y abría- de producirse años después, por ejemplo mediante la inconstitucionalidad de las *leyes del perdón* y la apertura de juicios con condenas en firme en todo el país. Un ejemplo de ello, asimismo pensable y retematizable a partir del documental de Carri, es el primer juicio por *verdad, memoria y justicia* en la provincia de La Pampa realizado a fines de 2010 en la ciudad de Santa Rosa, en el marco de la cual realizo mi investigación sobre *las memorias vecinales* de uno de los exCC de la ciudad y provincia, la comisaría n° 1. Esta indagación jamás se me habría ocurrido de no haber visto *Los rubios* años atrás. Es decir, no sólo la *utilidad* del arte –en este caso cinematográfico- para el interés por el pasado y preocupación por su justicia en aras de una vida igualitaria y feliz, sino también el modo en que una expresión artística, en este caso una película, *marcó* una generación –en sentido amplio del término- interesada por estas temáticas, la generación de quienes nacimos en los últimos meses de dictadura o principios de democracia. Somos una generación transicional, en trance, *perdida* o despistada entre los sentidos de una época que no vivimos y *la falta de sentido* de las décadas en las que nacimos y crecimos.

Andrés no quiere dormir la siesta (2009) se interna en dominios que las producciones anteriores tematizan secundariamente, aunque en línea de progresión ascendente: la dictadura en el marco de la sociabilidad (*Geselligkeit*) barrial, la vecindad con *un portón* de donde entran y salen *hombres* conducentes de un Falcón, el asesinato –sin las precedencias de secuestro, tortura y *desaparición*- de una familiar –la madre de Andrés divorciada de hecho del hijo de la abuela (Norma Aleandro) que habrá de cuidarlo- y la recepción comentarista familiar. Es decir, tanto por lo barrial como por lo familiar, vida cotidiana durante la dictadura, de qué modo seguir viviendo bajo contextos autoritarios. Ahora bien, este *seguir viviendo* no resulta ingenuo: la abuela, si bien *amiga* de la madre asesinada de Andrés para más separada de su hijo, no quiere que aquel se junte con el amigo de la madre que le dejó unos folletos y libros en su casa, *finje* no saber ante Andrés sobre el secuestro que él mismo vio la noche anterior en frente de su ventana, *simula* -barriando la vereda a la mañana como buena vecina- no ver la mancha de sangre que el secuestro de la noche anterior dejó sobre el pavimento. Le interesa su familia –la que queda, ya sin la madre de sus nietos aunque ella no fuera *sanguínea*- y sólo su familia. Estamos hablando, parece claro, de lo que, con diferentes acentuaciones, podemos llamar responsabilidad colectiva, complicidad civil, coparticipación social. Estas temáticas, sin establecer un determinismo contextual, suelen florecer o al menos gozan de receptibilidad cuando se ha saldado aunque más no sea parcialmente la culpabilidad de los directamente implicados. Basta sino ver la recepción que tuvo *Juan como si nada hubiera sucedido* (1987) de C. Echeverría en el marco de primeras *leyes del perdón* sobre el comportamiento de la *comunidad* bariloquense ante el secuestro del estudiante bariloquense en La Plata de visita en la ciudad –pueblo por entonces- Juan Marcos Herman. Cuando lo que está en juego es que los directamente culpables queden en libertad pasando a ser *nuestros vecinos* y conviviendo cotidianamente con ellos, el modo en que la sociedad civil se comportó cuando estos secuestraban y desaparecían *puede* pasar a segundo plano. De lo que se trata es de con-centrarse en evitar que vuelvan a ser nuestros vecinos quienes astillaron la *comunidad* convivencial. Luego nos ocuparemos de quienes fueron y –seguramente- siguen siendo nuestros vecinos, en torno a lo que hicieron y dejaron de hacer, en relación a lo que vieron

encuentro eternamente agradecido por su contribución a mi formación –en un sentido amplio de la palabra-, lo cual desde ya los excluye de los errores y mezquindades y los incluye en las –escasas- virtudes.

y fingieron no ver, durante aquella cotidianeidad dictatorial. Creo que es esta relación, en el marco de cinco años de inconstitucionalidad de *leyes del perdón* –y no de su estricta contemporaneidad como en el caso de *Juan como si nada hubiera sucedido*- y cuatro años de juicios de *memoria, verdad y justicia*, la que la película establece con su época. Una relación de continuidad, heredera de más de treinta años de esfuerzos cognitivos por entender de qué modo aquello fue posible, en todas –o muchas- de sus aristas.

5. Referencias bibliográficas.

- ADORNO, Theodor y HORKHEIMER, Max, *Obra completa, 3. Dialéctica de la ilustración [Gesammelte Schriften, 3. Dialektik der Aufklärung]*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1981], Madrid, Ed. Akal, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio (2000), *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*, Valencia, Pre-textos, trad. de Antonio Gimeno Cuspina.
- ARENDET, Hannah, *Responsabilidad y juicio*, Barcelona, Paidós, 2007 [2003].
- AAVV (2010), *No matar: sobre la responsabilidad. Segundo volumen*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 2010, comp. por Luis García.
- (2007), *Sobre la responsabilidad. No matar*, Córdoba, Ediciones del Cílope.
- BARTHES, Roland (2008 [1957]), *Mitologías [Mythologies, Éditions du Seuil]*, Bs. As., Siglo XXI, trad. Héctor Schmucler.
- BENJAMIN, Walter, “Para una crítica de la violencia” [“Zur Kritik der Gewalt”], *Ensayos escogidos*, México, Ed. Coyoacán, 2001 [1921], trad.: H. A. Murena.
- CARRI, Roberto (2001), *Isidro Velazquez. Formas prerrevolucionarias de la violencia*, Bs. As., Colihue.
- CASULLO, Nicolás, “Qué clase mi clase sin clase”, *Página/12*, domingo 13/01/2002.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2008), *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, AH editora, Bs. As..
- DRI, Rubén (2007), *Hegel y la lógica de la liberación. La dialéctica del sujeto-objeto*, Bs. As., Biblos.
- ENGELS, Friedrich & MARX, Karl (1932), *Manuscritos económicos y filosóficos [Gesamtausgabe, abril-agosto 1844]*, 1 ° ed., Abt 1, Bd 3.
- (1981 [1845]), “Tesis sobre Feuerbach” [Engels, Friedrich, *Ludwing Feuerbach y el fin de la filosofía clásica alemana*] (7-10), *Obras escogidas en tres tomos*, Tomo I, Moscú, Ed. Progreso.
- GUGLIELMUCCI, Ana, “Reseña de *Mujeres guerrilleras. La militancia de los setenta en el testimonio de sus protagonistas femeninas*. Marta Diana”, *Lucha armada en la argentina*, n° 1, año 1 °, 2004.
- HEIDEGGER, Martin, *El ser y el tiempo [Sein und Zeit]*, Tübingen (vormals, Halle), Max Niemeyer Verlag, 1927], México, FCE, 1977, trad.: José Gaos.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (2009 [1807]), *Fenomenología del espíritu [Phänomenologie des Geistes]*, Bs. As., FCE (3ª reimp.), trad. Wenceslao Roces con la colaboración de Ricardo Guerra.
- , (1982 [1948]), “La idea absoluta” (474-490), *Ciencia de la lógica [Wissenschaft Der Logik]*, Leipzig, Verlag von Felix Meiner], Bs. As., Ed. Solar, 1982, trad. Augusta y Rodolfo Mondolfo.
- HUYSEN, Andreas (2007) [2001], *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, Bs. As., FCE, trad. de Silvia Hehrmann.
- JASPERS, Karl, *¿Es Alemania culpable? [Die Schuldfrage]*, Nueva Época, 1948, trad. Rodolfo Flechter.
- , *Filosofía de la existencia [Existenzphilosophie]*, Frankfurt, 1937] (España, Planeta-De Agostini, 1984, trad. Luis Rodríguez Aranda), puntualmente su “Epílogo” añadido.
- LEIS, Héctor Ricardo (1989), *El movimiento por los derechos humanos y la política argentina*. Buenos Aires: CEDAL. Biblioteca Política Argentina, n. 250.
- LONGONI, Ana (2007), *Traiciones. La figura del traidor en los relatos de los sobrevivientes de la represión*, Bs. As., Norma.
- MARX, Karl (2009 [1857-1858]), *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política. Volumen I [Grundrisse der kritik der politischen ökonomie, Rohentwurf]*, México, Siglo XXI, 2009 (9a reimp.), trad. Pedro Scaron.
- NIETZSCHE, Friedrich (2008 [1872]), *El origen de la tragedia. Escritos preliminares. Homero y la filología clásica [Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik]*, Bs. As., Ed. Terramar, trad. Eduardo Ovejo y Maury, notas de Carlos Taorino Rotens.
- RANCIÈRE, Jacques (2010 [1998]), *En los bordes de lo político [Aux bords du politique]*, Bs. As., La cebra, trad. Alejandro Madrid.
- (2007 [1897]), *El maestro ignorante: cinco lecciones sobre la emancipación intelectual [Le maître ignorant]*, Bs. As., Libros del Zorzal, trad. Claudia E. Fagaburu.
- SENA, Gastón, “19/20 en todas partes y en ninguna”, Colectivo *No damos cátedra*, 17/12/2011, <http://nodamoscatedra.blogspot.com.ar/2011/12/1920-en-todas-partes-y-en-ninguna.html>
- VEZZETTI, Hugo, *Pasado y presente. guerra, dictadura y sociedad en la argentina*, Bs. As., Siglo XXI, (2009) [2002].

6. Filmografía.

ECHEVERRÍA, Carlos, *Juan, como si nada hubiera sucedido*, Arg./Alemania, 1987.

BECHIS, Marcos, *Garage Olimpo*, Arg./Francia/Italia, 1999.

HABEGGER, Andrés, *Historias cotidianas*, Arg./México, 2000.

ROQUE, Inés, *Papa Iván*, Arg./México, 2000.

CARRI, Abertina, *Los rubios*, Arg., 2003.

PEREZ GARCÍA, Lupe, *Diario argentino*, Arg./España, 2006.

PRIVIDERA, Nicolás, *m*, Arg., 2007.

BUSTAMANTE, Daniel, *Andrés no quiere dormir la siesta*, Arg., 2009.