

Cine y representación: las dictaduras de Brasil y Argentina.

Mónica Bueno y Graciela Foglia

El cine es un arma maravillosa y peligrosa,
si la maneja un espíritu libre.
Luis Buñuel

Las conclusiones del análisis comparativo de las políticas culturales de resistencia durante las Dictaduras de Brasil y Argentina, nos permitió pensar la hipótesis de este proyecto acuñando como eje el concepto de experiencia.

Entre los debates actuales la noción de experiencia ha adquirido una importancia central. Desde las reflexiones de Walter Benjamín, Theodor Adorno y Giorgio Agamben sobre la crisis de la experiencia hasta cierto sentido de reconstitución que postulan los postestructuralistas, la experiencia aparece en el campo de la historia intelectual moderna como un núcleo productivo, heterogéneo y múltiple. Es justamente aquella reflexión taxativa de Benjamin, al finalizar la Gran Guerra, sobre la pérdida del sentido de experiencia el punto de partida que nos permitió pensar el presente proyecto. Para Benjamin, los efectos de la Primera Guerra Mundial determinaron la imposibilidad de narrar la experiencia propia y ajena y de encontrarle un sentido. Nos preguntamos, entonces, qué ocurrió con el relato, con la forma de ese relato, con la literatura, con el cine, después del acontecimiento de las Dictaduras entre los dos países. Esa noción de un sentido nuevo de experiencia posibilita definir la línea de una periodización que, siguiendo los lineamientos de Braudel, nos permita reconocer diferentes tipos de temporalidades en la relación que las diferentes producciones estéticas establecen con el contexto.

La ecuación se delinea entre vivencia, experiencia y experiencia estética. Las dictaduras son episodios traumáticos. Es posible pensar que la relación entre vivencia y experiencia en las dictaduras de los dos países está atravesada, tal como lo señala María Coira, por la marca del trauma social entendido como un factor ambiental que invade al sujeto y que no puede ser manejado por elaboración asociativa. Por lo tanto, las representaciones no podrán sustraerse de esa marca. Toda experiencia estética tiene al mismo tiempo una necesidad de representar el trauma y al mismo tiempo de funcionar como una cura.¹

En principio, si en verdad la representación solo se presenta a sí misma pues de alguna manera en la representación de la cosa, la suplanta, la representación de un episodio traumático social requiere un trabajo doble donde la tensión entre experiencia social y estética se conjugue de un modo peculiar². En este trabajo, intentamos abordar el primer nivel de esa representación, la forma de un cine documental, que intenta en los dos países revisar la Dictadura y representar una perspectiva de esos acontecimientos. En principio, el documento está cerca de la cosa o pretende estarlo. Trabaja con la idea de representación directa y, de este modo, subsume la cosa en su figura. Pero hay otro

¹ Cfr. Coira, María (UNMdP): "Narraciones postraumáticas en la novelística argentina reciente". Actas del *IV Congreso Internacional CELEHIS de Literatura* (en prensa).

² "La representación solo se presenta a sí misma, se presenta representando la cosa, la eclipsa y la suplanta, duplica su ausencia. Decepción de haber dejado la presa por la sombra, o incluso júbilo por haber ganado con el cambio: el arte supera a la naturaleza, la completa y la realiza" Cfr Enaudeau, Corinne *Paradoja de la representación*, Buenos Aires: Paidós, 2000, 45.

concepto que se adhiere a esta impronta de fidelidad que los documentos contienen. Se trata de la verdad. “Nunca miramos sólo una cosa; siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos” dice John Berger.³ El documento juega con la ilusión de que esa relación que nos implica como productores o receptores es eficaz. En este punto, el documento se cruza con otra forma que anuda el criterio de verdad y cierra el círculo con la experiencia que completa la muestra extrema de la representación. Si este cine intenta una reconstrucción de la verdad en la que de alguna manera la tensión entre documento y monumento se torne dinámica, el testimonio resulta una de las formas más requeridas, porque es la demostración y la evidencia de la veracidad de una cosa. Es claro el carácter judicativo del testimonio que asegura su marca de verdad. El cine documental sobre la dictadura afina su eficacia frente al espectador desde la marca de los testigos, que son, al mismo tiempo, protagonistas e intérpretes de esos acontecimientos.

Frente al carácter jurídico del testimonio nos interesa el giro que Ricoeur da al concepto cuando en su libro *La memoria, la historia y el olvido* deja de lado el concepto tradicional de testimonio, entendido como una declaración enmarcada en un debate para centrarse en lo que él llama “una institución dialógica”⁴ que implica al espectador. Diálogo con el tiempo, diálogo con la hermenéutica, diálogo con el otro.

Intentamos, entonces, discutir la forma de representación en algunos filmes brasileños y argentinos. Sabemos que este cine es deudor de una tradición que inaugura el cine del holocausto que toma una línea de la historiografía que recupera el testimonio como evidencia y constatación de los acontecimientos. Conceptos como historia oral o pequeña historia son dispositivos de análisis de los historiadores. En lugar de interesarse por los avatares de los estados y de las grandes personalidades, su atención se desplazó a las grandes masacres del siglo XX y, en particular, al Holocausto mediante la recopilación de los testimonios y la construcción de un archivo.

Nos referiremos a cuatro filmes que forman una estructura dialógica y, por lo tanto, controvertida y tienen en el testimonio el eje de su producción: *Cazadores de utopía* (1995) de David Blaustein que analiza la trayectoria del movimiento Montoneros de la década del setenta a través de reportajes a quienes militaron en sus filas como dirigentes combatientes en los mandos intermedios y a otros testigos políticos privilegiados. *Montoneros, una historia* (1994) de Andrés Di Tella que narra la historia de Ana, una ex-militante que evoca la experiencia de los años violentos de la Argentina en el movimiento montonero. Las dos películas tienen abordan el mismo objeto y tienen la misma distancia histórica pero las perspectivas son diferentes y tienen matices sumamente interesantes en esa relación entre la dictadura y la década de los noventa en la Argentina. La escena del testimonio conjuga en cada una de las películas la historia individual con la historia colectiva.

Que bom te ver viva (1989) de Lúcia Murat aborda la tortura durante la dictadura militar en Brasil, mostrando cómo sus víctimas sobrevivieron y cómo encaran aquellos años de violencia dos décadas después. *Que bom te ver viva* intercala las

³ “Lo que sabemos o lo que creemos afecta el modo en que vemos las cosas” agrega Berger. Es evidente que la experiencia da con respecto a la cosa en sí una definición que el ojo reconoce. La experiencia estética trabaja de la misma manera, el objeto (el artefacto) se define como objeto artístico y el ojo recupera esa definición.

⁴ Para Ricoeur, todo testimonio es una forma de evidencia, y por lo tanto, limitada a un contexto en particular, a saber: una disputa irresoluta. La disputa prima por sobre el testimonio. Esto significa que aquello que se declare sólo será considerado testimonioso si es relevante a la resolución de la disputa entre dos posiciones antagónicas. En la medida en que toda aquella declaración que no pueda ser encuadrada en la disputa acabe siendo descartada, el auditorio termina primando por sobre el testigo.

reflexiones de un personaje anónimo, ficcional interpretado por Irene Ravache, con las declaraciones de ocho ex presas políticas brasileñas que vivieron la tortura. *Tempo de resistencia* (2004) de André Ristum. A partir de las declaraciones de más de 30 personas directamente involucradas en la resistencia a la dictadura brasileña e imágenes de archivo, con música de Chico Buarque, Francis Hime y Geraldo Vandré, la película muestra el proceso del golpe militar, desde los comicios del Presidente João Goulart hasta la Amnistía.

Como señalábamos más arriba. Los cuatro directores toman el testimonio como sustento específico de su obra. Con la técnica del testigo/víctima hablando a la cámara. la implicación del espectador es contundente: la escena ficcionaliza un diálogo donde la cámara replica el lugar del espectador y lo incluye desde ese marco de fingida conversación.

Que bom te ver viva y Montoneros, una historia tienen como protagonistas a mujeres exmilitantes que estuvieron presas e fueron torturadas. Una narrativa que pone como eje la experiencia de esas mujeres. Las otras dos, en cambio, abren el espectro y diseñan una proliferación de testimonios que, a veces resulta abusiva y otras, sumamente parcial.

Las dos películas argentinas toman el mismo núcleo de interpretación y tienen la misma distancia histórica, decíamos. Sin embargo, *Di Tella*, a diferencia de Blaustein problematiza la lucha armada y abre la interpretación sin excluir momentos de autocrítica. “¿Qué pasó con este proceso que le costó la vida a tantos queridos compañeros y a tanta gente?... (00:11:04)”, se pregunta Ignacio Vélez uno de los fundadores de Montoneros¹. La película de Blaustein en ese sentido es mucho más lineal y conjuga los acontecimientos anteriores a la década del 70 como procedencias de las causas de la dictadura. En este sentido, *Cazadores de utopía* fue muy mal recibido por la crítica. “El modelo elegido por David Blaustein es la peor opción posible cuando de hacer cine documental político se trata” concluye Gonzalo Aguilar.⁵ Es cierto: se trata de una poetización forzada de las escenas construidas para los testigos-protagonistas (llega al extremo en la escenificación del relato de Graciela Daleo) tensionado por una narración que se torna demasiadas veces epopeya o folletín sentimental. Los héroes vivos y muertos deambulan por los fragmentos de un relato colectivo y plural pero demasiado unívoco a la hora de las hermenéuticas. Es evidente que la película define una relación con el pasado demasiado explícita ya que, instala un diálogo político que, por un lado, quiere apartarse de la teoría de los dos demonios (la separación se tematiza de tal modo que suena como hipostasía). Martín Caparrós resume el mérito mayor de este filme: “no había lugar desde donde contar esa experiencia“. Es por eso, que, a pesar de su reductivismo y su simplificación abre un espacio nuevo para la época. Por otra parte, nos parece que la abusiva carga épica del pasado actúa como densificador del vacío presente. Todos los testimonios apuntan a la

⁵ Completamos la cita “queda claro que la película de Blaustein en vez de ser una historia de la guerrilla, de sus propuestas y sus defecciones, de sus expectativas y de su fracaso, fue más que nada un ejercicio piadoso pero al mismo tiempo tremendamente frustrante y frustrado de recuperar la historia montonera, no para entenderla, evaluarla, discutirla y finalmente cuestionarla, sino para endiosarla, y finalmente para usarla de pretexto para demonizar al presente, enaltecer al pasado y en definitiva vaciar de sentido a los proyectos políticos posibles”. Cfr. Aguilar, Gonzalo “Maravillosa melancolía. Cazadores de Utopías: una lectura desde el presente“. en Moore, María José y Wolkowicz Paula (Editoras) *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino*: Buenos Aires Editorial: Librería. 2007. Podemos citar también otro libro de Aguilar: *Un ensayo sobre el nuevo cine argentino* Santiago Arcos Editor, 2006.

exaltación pretérita que por oposición revela un presente vacío de conciencia colectiva y heroicidad. Son los noventa menemistas.

Di Tella, en cambio, decide jugar con una polifonía inquietante donde el presente es también un ajuste con el pasado. No se trata de la fijación homogénea y cerrada de las acciones pasadas sino de una dinámica que define acciones entre esos sujetos que testimonian: un amigo justifica la posible delación de Ana en la ESMA. La misma Ana se refiere a su propio cansancio de una lucha que en el final tenía demasiada muerte. Asimismo, la protagonista se distancia de los excesos militantes de su compañero desaparecido. No hay héroes, hay hombres y mujeres con dolor y, a veces arrepentimiento. Se trata de la epifanía de lo humano. La autocrítica anula la épica e instala el debate que, la cámara e implica al espectador. Como en el cuento de Borges, el héroe y el traidor son máscaras superpuestas y definen la complejidad de un testimonio que intenta, a veces lo logra y otras fracasa, interpretar las formas de violencia y muerte como un ejercicio de la política.

Entre circunloquios, silencios y grandes paréntesis, el relato de Ana, protagonista de *Montoneros, una historia*, que vivió tortura y cárcel como sus pares brasileñas, se extenderá desde la entrada en Montoneros que, como para muchos de los jóvenes que participaron en las luchas de los años 70, estuvo ligada a la atracción que ejerció la iglesia católica combativa, la militancia, la clandestinidad, la detención en la Escuela de Mecánica de la Armada⁶ (ESMA), la tortura y la liberación. El documental cierra con la voz de Ana e una certeza: su marido murió pensando que ella era traidora porque había salido con vida de la ESMA. Es en este sentido, como la biografía se hace historia colectiva. Como si fuera un caleidoscopio que repite las mismas imágenes, el relato de la vida de Ana condensa la historia política y expande su biografía en los espejos duplicados de su generación:

Esto empieza cuando *yo* tenía 16 años (la misma edad que Paula). En San Jorge y... San Jorge es un pequeño pueblito en Santa Fe, donde *nací*. Paula que estaba preparando su examen de historia de cuarto año (para dar en los exámenes del colegio), me pregunta qué pasó en los 70. (Ellos son jóvenes del 90). ¡Qué pasó! “¿Cuándo fue esa situación tan terrible, que hay muchas fotos, hay muchos tiroteos...”

A la inversa que la película de Murat, la historia de Ana está enmarcada en la historia de Montoneros. Es en ese cruce entre lo individual y lo colectivo que Di Tella cuestiona la violencia.⁷ El ordenamiento de los testimonios, va desde el autocuestionamiento de algunos militantes “muchas veces hemos pensado ¿habrá sido correcto? ¿habremos hecho lo indicado? ¿no nos habremos equivocado desde el primer momento?

[00:13:25 – Silvina Walger] Hoy uno no puede creer que estuviera bien visto matar, impunemente, o matar un policía en la calle, que realmente ese sí, en mi caso, yo nunca estuve de acuerdo, me parecía *monstruoso*. Fue una

⁶ Centro clandestino de detenção, pertencente à marinha, que a partir de 2003 foi convertido em Museu da memória.

⁷ Esta discussão também se insere na crítica à militarização da organização Montoneros. No começo dos anos 70, e até a volta de Perón (1973) ao país, Montoneros e a Juventude Peronista (a agrupação de “superfície”) foram organizações com um enorme poder de convocatória (mais de cem mil militantes). Quando rompem com Perón, em 1974, Montoneros passa à clandestinidade e abandona a luta política em favor da luta armada. Podem-se ler críticas à crescente militarização da organização nos seus próprios documentos internos escritos por Rodolfo Walsh. BASCHETTI, Roberto. Compilación y prólogo. *Rodolfo Walsh, vivo*. Buenos Aires, Ediciones del la flor, 1994.

de las cosas que me hizo dejar de simpatizar porque matar un cana, que está ahí en la calle, solo, *es un crimen bastante aberrante*.

[00:14:45 – Jorge Rulli] Yo creo que nuestra violencia, si bien fue la respuesta a una experiencia, a una violencia estructural, *nuestra violencia gestó muchos monstruos*.

La manera de decidir el uso de la cámara es también un elemento del relato: Mientras en *Que bom te ver viva* se trata de primeros planos centralizados, en el filme de Di Tella, la imagen de Ana, aparece descentrada de múltiples maneras: en los claroscuros, a contraluz; en el propio relato, a cada paso se abren paréntesis ocupados por las voces de compañeros e imágenes de archivos que dibujan el pasaje de lo individual a lo colectivo.

El filme brasileño de Murat se centra en las experiencias personales de las protagonistas. El título: *Que bom te ver viva* indica ese diálogo (personal, íntimo) entre dos personas. Después de casi veinte años de haber vivido la prisión y la tortura, los testimonios se afincan en el dolor. Filmada cada escena con cierta morosidad, los silencios conjugan la eficacia de ese modo del relato. Más que a heroínas estamos viendo a sobrevivientes, quebradas. Sin embargo, cada relato intenta convencernos y convencerse de que el pasado es algo clausurado. Para todas estas mujeres el imperativo es continuar y olvidar. La dimensión del futuro se expande y narcotiza la relación con el pasado. Muchas de ellas subrayan la importancia que la maternidad tuvo para superar el trauma, otra, que forma parte de una comunidad mística, llega a afirmar que la tortura fue “inevitável” dada la violencia de los tiempos que se vivían.¹ (anônima 1:08:02). No hay épica pasada, antes bien, recomposición burguesa de cada una de las entrevistadas. El presente está diseñado en la dimensión de la familia y el trabajo. A diferencia de Ana del filme de Di Tella o de los testigos de Blaustein no hay impronta política ni epopeya. Por otra parte, el personaje ficcional que Murat decide introducir casi como una alter ego, un fantasma autobiográfico de su propia militancia por momentos banaliza el relato o lo carga de representación estallada de gestos teatrales.

Vale recordar que el film fue hecho en un contexto en el cual la sociedad y el Estado reclamaban el olvido en nombre de la “reconciliação” nacional; dice Rosalinda Santa Cruz, una de las protagonistas: “[...] é fácil dizer que devemos esquecer tudo em nome da conciliação nacional, enquanto existem tantas famílias procurando seus filhos, sem saberem se estão vivos e onde, se estão mortos e em quais cemitérios. Não queremos vingança, queremos justiça”.⁸

Los testimonios de las ex-militantes están enmarcados por una voz femenina *en off*, femenina, que cuestiona la aceptación del lugar que la sociedad, que no quiere oír lo que las víctimas tienen para decir, les imponen. Esa voz se pregunta cómo compatibilizar las mujeres que fueron militantes y torturadas; “como integrar esta dona de casa [Maria do Carmo Brito (VPR)] com a história épica da ex-estudante que organiza camponeses, participa de uma organização de guerrilha urbana, é presa, trocada por um embaixador sequestrado e passa dez anos no exílio?” (0:13:49). En esta secuencia, la primera en la que entra la voz *en off*, se trabajan por planos de diferentes tamaños (general, próximo, primer plano etc.), que encuadran alternativamente a Maria

⁸ Por isso mesmo, pela “reconciliação”, a luta pela justiça tinha ficado relegada às famílias das vítimas: “A luta ‘pela verdade e justiça’ [...] após a conquista da anistia parcial de 1979 e a reorganização dos partidos políticos ficou, em grande medida, restrita aos familiares de mortos e desaparecidos” (ALMEIDA TELES, 2010, p. 268). Quer dizer, a luta tinha passado do âmbito público ao privado.

do Carmo Brito (de frente y de costado) y sus hijos y el movimiento de la cámara es panorámico vertical. Ese conjunto de recursos parece reforzar el lugar de la directora frente al tono social impuesto.

El monólogo del personaje de Ravache, una ex-presa torturada, que está sola en su departamento, es una ficción del marco de la desmemoria de la sociedad brasileña que Murat pone en crítica. El personaje le habla permanentemente a la cámara y se define como alguien que debe callar para no molestar. La actriz interpela a su interlocutor/espectador, que va tomando diferentes máscaras (amante, amigos, espectador mismo). Todo aquello que está elidido en los testimonios de las víctimas, está representado en la ficción actuada que trae escenas muy incómodas para el espectador, agresivas y acusatorias. De esa manera, aborda temas como la mitificación que se hace del torturado y los problemas que eso acarrea para la sexualidad (“ninguém quer trepar com Marte nem com Joana d’ Arc, diz); la paranoia, que ve en cada hombre un torturador; la insistencia social en que la tortura y la dictadura son asuntos pasados de moda; el abuso periodístico y la banalización.

La disonancia entre las imágenes y los sonidos que acompañan todo el filme es metonimia de la discordancia entre el dolor de la experiencia vivida y la afirmación de que ese dolor fue resuelto en cada búsqueda individual. La fisura está en esos silencios de las entrevistadas y el cierre aislado de cada bloque de testimonio. Es la ausencia de la experiencia comunitaria que pueda resarcir las heridas todas de manera colectiva. La experiencia ausente que la película de Murat reclama en ese juego doble entre ficción y testimonio devela la imposibilidad.

Solamente un párrafo para *Tempo de Resistência*. Nos interesa subrayar algunas cuestiones que lo diferencian. Esta filmado en el 2004 y el libro es de Paulino Lucero. La distancia histórica le permite ciertas vueltas de tuerca. Los relatos de los ex-militantes que revisan los sucesos después del 64. Las formas de resistencia, la violencia, las diferentes agrupaciones, la muerte de los líderes son revisitados por estos testimonios que siguen las secuencias cronológicas y en cada análisis recuperan la dimensión política que el documental de Murat de alguna manera elidía. La crítica brasileña ha celebrado la aparición de este filme por su exhaustividad. Asimismo, la proliferación de los testimonios abre también la historia nacional y conecta con la latinoamericana. La muerte de Che Guevara, o el golpe de Pinochet en Chile son marcas interpretativas que ponen en perspectiva los acontecimientos en Brasil así como la mención del Plan Cóndor indica que las hermenéuticas de los relatos tienen dispositivos de análisis que permiten esa ampliación de la mirada.

En definitiva, el modo del relato de cada uno de los filmes revela la marca de lo propio definido por la políticas de la memoria en el caso de la Argentina, intermitentes y defectuosas en algunos momentos y tardíamente recuperadas en Brasil. La noción de justicia como reparación permite que los documentales argentinos puedan abstraerse de la marca didáctica sobre el futuro para hacer su hermenéutica del pasado en clave política. En el caso de los brasileños, las diferencias entre uno y otro son indicativas de la distancia histórica.

Intentamos mostrar con este corpus y en forma muy ajustada cómo los acontecimientos de las dos dictaduras reclaman un tipo de cine documental reflexivo, abierto y colectivo. Los directores acuden al testimonio y se tornan archivistas y

hermeneutas y nos dejan como espectadores frente a la imagen de un pasado que debemos sentir como experiencia propia, social y colectiva aunque no hayamos tenido la vivencia de ese tiempo.

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA TELES, Janaína de. “Os familiares de mortos e desaparecidos políticos e a luta por “verdade e justiça” no Brasil. In: TELES, Edson e SAFATLE, Vladimir (org.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010.

APREA, Gustavo. *Cine y políticas en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*. 1ª ed. Los Polvorines: Univ. Nacional de General Sarmiento. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2008. Inclui uma extensa bibliografia sobre cinema e documentário.

CALVEIRO, Pilar. *Poder y desaparición. Los campos de concentración en la Argentina*. Buenos Aires, Colihue, 2001.

_____. *Política y o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años 70*. Buenos Aires, Norma, 2005.

DE MARCO, Valeria. “A literatura de testemunho e a violência de Estado.” *Lua Nova*, Nº 62, 2004. Versão on-line <http://www.scielo.br/pdf/ln/n62/a04n62.pdf>

GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Memória, história, testemunho”. In: BRESCIANI, S. e NAXARA, M. (orgs.). *Memória e (res)sentimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001, p. 85-94

GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier. *Discursos de la ausencia. Elipsis y fuera de campo en el texto fílmico*. Valencia, Ediciones de la filmoteca, 2006.

LEVI, Primo. *É isto um homem?* Rio de Janeiro, Rocco, 1988, p. 24.

LVOVICH, Daniel e BISQUET, Jaquelina. *La cambiante memoria de la dictadura. Discursos públicos, movimientos sociales y legitimidad democrática*. 1ª ed. Los Polvorines: Univ. Nacional de General Sarmiento. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2008. Inclui outras indicações bibliográficas.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. 3ª ed. Campinas, SP: Papyrus, 2008.

_____. *La representación de la realidad*. Barcelona, Paidós, 1997.

SAFATLE, Vladimir “Do uso da violência contra o Estado ilegal”. In: TELES, Edson e SAFATLE, Vladimir (org.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010.

SARLO, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.

SEMÁN, Pablo e MERENSON, Silvina. “Percepción de la historia, sentimientos e implicación nacional en Argentina y Brasil”. In: GRIMSON, Alejandro (compilador) *Pasiones nacionales. Política y cultura en Brasil y Argentina*. 1ª ed. Buenos Aires, Edhasa, 2007.

TELES, Edson e SAFATLE, Vladimir (org.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010.

VV.AA. *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires, Alianza Estudio, 1987.

WALSH, Rodolfo. “Documentos internos”. In: BASCHETTI, Roberto. Compilación y prólogo. *Rodolfo Walsh, vivo*. Buenos Aires, Ediciones del la flor, 1994.