



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

Imagen y espacio de los campos de concentración en Argentina- Una mirada sobre la Escuela de Mecánica de la Armada a través del documental *El predio*

Pamela Colombo¹

Resumen:

El proceso de desaparición forzada de personas en Argentina (1974-1983), con su epicentro en el campo de concentración, no ha producido prácticamente imágenes; sin embargo, a partir del proceso de recuperación de los *Centros Clandestinos de Detención y Tortura* (CCDyT) la producción de imágenes en relación a estos espacios ha sido y es incesante. El objetivo principal de este escrito es indagar acerca de la vinculación entre la producción de imágenes y los espacios donde la desaparición tuvo lugar.

Realizaré el análisis de las imágenes producidas en la actualidad sobre los campos a partir de *El predio*, documental sobre la Escuela de Mecánica de la Armada² (ESMA) que ha dirigido Jonathan Perel³. Las preguntas que guiarán mi indagación sobre dicho documental se centrarán en los siguientes ejes: ¿cómo vemos el *espacio de desaparición*⁴ hoy? ¿De qué nos habla la materialidad donde se fueron grabando las

¹ Instituto de Filosofía, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), Madrid, España.

² El predio de la ESMA pertenecía a la Armada, y allí tenía lugar la Escuela de Mecánica, la Escuela de Guerra Naval y el Casino de Oficiales. En la ESMA funcionó, durante la última dictadura en Argentina, un centro clandestino de detención y tortura. Se estima que por allí pasaron alrededor de 5000 personas.

³ El documental *El predio* fue filmado en la ESMA durante el año 2009. Desde el 24 de marzo de 2004, por decisión del Estado, la ESMA dejó de ser propiedad de la Armada y fue creado allí el Espacio para la Memoria y para la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos. La administración del Espacio para la Memoria está compuesta por Estado Nación, la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, representantes de sobrevivientes de la ESMA y organismos de derechos humanos. A partir de esta decisión de ceder el 'predio' de la ESMA, se instauró en la sociedad argentina un largo debate acerca de qué hacer con ese espacio, debate que sigue abierto y vigente aún hoy. Un buen resumen sobre los debates en torno a qué hacer con la ESMA, puede encontrarse en el libro de Brodsky, M. (Ed.). (2005). *Memoria en construcción. El debate sobre la ESMA*. Buenos Aires: La marca editora.

⁴ El espacio que es atravesado por la desaparición forzada de personas sufre modificaciones significativas. Es por ello que propongo trabajar con la categoría de *espacios de desaparición* para designar aquellos espacios que fueron parte de algún momento de la serie: selección - búsqueda - secuestro - reclusión - tortura - muerte - desaparición del cadáver.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. *Escrituras de la Memoria.*

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLITICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

marcas de lo que allí acontecía? ¿Qué información conserva, encubre o modifica la materialidad de las ruinas del campo? ¿Qué es lo que sobrevive en ese espacio? ¿Qué tipo de imágenes se producen dentro de la ESMA? ¿Cómo se construyen esas imágenes? ¿Qué muestran? ¿Cuál es el movimiento de la mirada dentro de ese espacio?



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

Imagen y espacio de los campos de concentración en Argentina- Una mirada sobre la Escuela de Mecánica de la Armada a través del documental *El predio*⁵

I. El tiempo de la imagen

Pantalla en negro. El sonido llega unos segundos antes que la imagen. Luego, se suceden siete planos que conforman la secuencia del recorrido en movimiento por las calles internas de la ESMA. El sonido se va antes que la imagen. Han transcurrido los primeros cuatro minutos del documental. De aquí en adelante los planos serán siempre fijos. Encuentro en ese gesto del director -de construir el documental a base de planos fijos- una peculiar y efectiva técnica para incomodarnos, para hacer que el espacio nos incomode. Digo incomodarnos en el sentido de que nos cuestiona. Hay algo en la suspensión que nos hace reflexionar. El movimiento continuo suele ser impersonal, no nos vemos obligados a cavilar sobre las imágenes, sino que nos conformamos con verlas discurrir. Al detenerse la imagen en un plano fijo, la duración y la suspensión en esa porción de realidad nos descoloca, nos saca de la continua, 'tranquilizadora', lineal y veloz sucesión de imágenes a la que estamos acostumbrados. Habría a su vez que precisar también que la mayoría de los planos fijos en la ESMA son sobre objetos inmóviles. Algo así como fotos con duración y un movimiento casi imperceptible. Percibimos el movimiento a veces por el vuelo de un pájaro, el movimiento de las hojas, o la aparición extraña/incómoda de una persona entre las ruinas. Lo único que pareciera moverse es el sonido, y quizás por ello uno tiene por momentos la sensación de que el sonido no se corresponde con las imágenes.

Aunque no es sólo la detención lo que produce extrañeza, sino la duración de esa detención; durante todo el documental los planos tienen una duración aproximada de treinta segundos. En *El predio* las imágenes suceden con una temporalidad suspendida que se torna difícil por lo inquisitiva. Es llamativo también el hecho de que la temporalidad de las imágenes pareciera estar acompasada con la experiencia del tiempo que tenían los detenidos-desaparecidos dentro de los Centros Clandestinos de

⁵ Este trabajo forma parte de la tesis doctoral en curso, dirigida por el Profesor de Investigación Reyes Mate, y financiada por la Beca JAE Pre-Doc (CSIC).



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

Detención: *una temporalidad suspendida por un presente que no dejaba lugar para un antes ni un después, un “hoy absoluto”*.

Adriana- Yo tampoco podía pensar en la vida o en la muerte [cuando estaba detenida-desaparecida en la ESMA]. *Era una masa de tiempo suspendida para siempre*, era como el fin de la historia en serio. Después de eso, nada nunca más (Actis, Aldini, Gardella, Lewin, Tokar, 2006: 36).

Elisa- Una de las veces que nos reunimos hablamos de *la ausencia de registro de futuro* estando adentro, de la sensación de que la vida terminaba. Yo no podía tener proyectos, no sabía qué iba a pasar. (...)

Adriana- Era un micromundo donde todo lo que pasaba estaba magnificado. *El único mundo era el presente sin expectativa de futuro. El hoy absoluto sin proyecto* (Actis, Aldini, Gardella, Lewin, Tokar, 2006: 98).

Munú- No pensaba todavía en testimoniar. Mi sensación ahí dentro [en la ESMA] *era de atemporalidad, de que no ‘estaba’* (Actis, Aldini, Gardella, Lewin, Tokar, 2006: 110).

Otro aspecto de la temporalidad de las imágenes del documental es que estas nos sitúan durante tanto tiempo frente a las mismas ruinas que nos impele a preguntarnos qué es lo que hay ese espacio, qué es lo que deberíamos ver, qué deberíamos sentir, qué deberíamos pensar... La duración prolongada de las tomas nos fuerza a ‘escuchar’ al espacio. La incomodidad de tener que ver durante tanto tiempo un hueco en la pared nos fuerza a imaginar.

Pero ahora, no hay nada, es puro despojamiento, la vigorosa y, al mismo tiempo, resignada exposición de lo faltante. (...) Pero como la nada de lo que es nada se deja ver, acaba por convertirse en algo; y todo lo roto y deteriorado expresa un abandono que es, justamente, el de lo desalojado (Kohan, 2010).

Perel ha encontrado la manera de generar preguntas en el espectador a través de un recurso en apariencia muy sencillo: dejar que las imágenes de las ruinas nos hablen-nos inquieten-nos inquieten.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

Eran imágenes que se tenían que defender solas y lograr transmitir o expresar lo que pudieran. Había confianza en esas imágenes. En algún momento tuve un prólogo explicativo, pero luego lo descarté (Perel en Ranzani, 2010).

La no utilización de imágenes de archivo en la construcción de este documental nos hace pensar rápidamente en *Shoah* de Claude Lanzmann. Forges (2006), analizando *Shoah*, dice algo que quizás nos aproxime a la comprensión del documental que aquí se pretende estudiar: “Sin una sola imagen de archivos, sin mostrar nunca un cadáver, sin el menor plano sobre la violencia en acción y sobre la sangre, la película tiene una fuerza nunca vista para expresar el sufrimiento y la muerte. (...) El genio de la película de *Shoah* es el de haber encontrado el lenguaje para hablar, en el cine, del acontecimiento sin imágenes de la *Shoah*” (149). Partiendo de esta cita, podríamos preguntarnos: *¿cuáles son las particularidades del lenguaje visual para narrar el acontecimiento (sin) imágenes⁶ de la desaparición?* A lo largo de este escrito, intentaré ir aproximándome a dicho nudo conflictivo.

II. Las marcas sobre el muro

Desde finales de los años noventa, la multiplicación de los grafitis cometidos por los visitantes sobre los dibujos accesibles al público en las barracas de Auschwitz ha obligado a las autoridades del campo a protegerlos con placas transparentes (Forges, 2006: 12).

La materialidad a lo largo de los años va sufriendo cambios, se altera, cambia, pierde y a la vez conserva restos de distintas temporalidades. Me interesa especialmente trabajar sobre esta *superposición en los espacios de desaparición*. Para ello puede resultar

⁶ La relación entre la producción-circulación de imágenes y los espacios de desaparición en Argentina es conflictiva. Por un lado tenemos la casi inexistencia de imágenes de la vida al interior del campo y de la desaparición de los cadáveres, pero a su vez varios centros clandestinos de detención contaban con su propio laboratorio fotográfico donde mayoritariamente se realizaban dos tipos de fotografías: fotografías a los militares para falsificar documentos y fotografías a los desaparecidos para agregar a sus legajos. Es por ello que he decidido decir (sin) imágenes, para remarcar la situación ambivalente en relación a las imágenes y el proceso de desaparición.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

sugerente comenzar citando un artículo de Hamilakis y Labanyi (2008) donde comentan la experiencia realizada en torno a los restos del santuario de Poseidón en Poros (Grecia). En dicho santuario se asentó una familia a mediados del siglo XX. Los niños de la familia realizaron inscripciones en varias piedras pertenecientes al santuario, en su mayoría escribiendo sobre ellas su nombre y edad; y los autores reflexionan justamente acerca del modo de trabajar sobre esa materialidad inscripta por múltiples marcas:

These more recent material memories can be also seen as mnemonic evocations and citations of the classical presence—after all, (...) in the case of the graffiti at the sanctuary of Poseidon, the children who inscribed their initials and ages in the mid-twentieth century would have seen, only a few meters away, other blocks with ancient inscriptions on them. How do we date these (...) pieces, using our conventions of chronological, successive time? (...) Is the fragment from Kalaureia classical or twentieth-century?⁷ (2008: 6).

Hamilakis y Labanyi no sólo se preguntan acerca de cuál sería el modo adecuado de datar el ‘hallazgo’ sino además se cuestionan acerca de la necesidad de incluir esas nuevas marcas en el análisis y el modo en que esas nuevas marcas evocan y se vinculan con las anteriores. Como dicen los autores del artículo: podemos ver en esas marcas hechas por los niños sobre las piedras evocaciones/citas/correspondencias con aquellas otras. Hay una relación entre las dos inscripciones, una relación que no es de continuidad temporal sino de ‘supervivencias’ (*Nachleben*⁸).

⁷ “Estos recuerdos materiales más recientes pueden también ser evocaciones mnemotécnicas y citas de las presencias clásicas –después de todo, (...) en el caso del graffiti en el santuario de Poseidón, los niños que inscribieron sus iniciales y edades en la mitad del siglo XX habían visto, sólo a unos metros más allá, otras piedras con inscripciones sobre ellas. ¿Cómo datamos estas (...) piezas, usando nuestra convención de tiempo cronológico, sucesivo? (...) ¿Es el fragmente de Jalaureia clásico o del siglo XX?” (traducción propia).

⁸ Retomo el concepto de supervivencia de los trabajos de Didi-Huberman: “Dado que está entretrejida de largas duraciones y momentos críticos, latencias sin edad y brutales resurgimientos, la supervivencia termina por anacronizar la historia. Con ella, en efecto, se desmorona toda noción cronológica de la duración” (Didi-Huberman, 2009: 77). “El modelo del *Nachleben* no tiene que ver únicamente con una búsqueda de las desapariciones: persigue, más bien, el elemento fecundo de las mismas, lo que en ellas deja huella, y, desde ese momento, se hace susceptible de una memoria, de un retorno, incluso de un ‘renacimiento’ ” (Didi-Huberman, 2009: 79-80).

Didi-Huberman trabaja en varios de sus libros intensamente sobre el concepto de supervivencia, aunque quizás cabría destacar especialmente los siguientes dos libros: (2008). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora; y (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: ABADA editores.

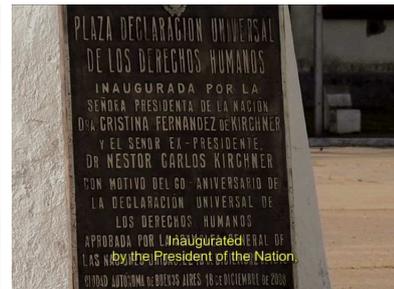


En *El predio* hay un juego constante con la materialidad, las marcas y la superposición, y sobre ello trabajaré en este apartado haciendo referencia a algunas escenas del documental donde se presta especial atención a los modos en que se inscriben (y des-inscriben) nuevas marcas sobre los restos/las ruinas del campo en la actualidad. Por ejemplo, hay una especial profusión de planos que componen la secuencia de un hombre dibujando sobre las paredes de un cuarto⁹ (ver imágenes 1). Los planos que constituyen dicha secuencia, dispersos a lo largo del documental, muestran la evolución de un dibujo que se va apoderando de los muros hasta volverlos algo completamente distinto a lo que eran en un comienzo.



Imágenes 1 - El hombre que dibuja sobre las ruinas es Alejandro Barrio, cuya obra realizada es *El museo del Gliptodonte*

Así también, de la misma manera en que se inscriben nuevas marcas, hay otras que se busca des-inscribir. En varios planos intuimos la presencia de placas informativas o conmemorativas a partir de la marca que han dejado sobre las ruinas, las intuimos –pese a su ausencia- por el rastro que han dejado. Las disputas por la significación del espacio también dejan marcas. Estas imágenes son más que elocuentes para dar cuenta de las disputas y luchas que dentro del *espacio de desaparición* de la ESMA aún tienen lugar (ver imágenes 2).



Imágenes 2 – De Placas y no-placas dentro de la ESMA



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. *Escrituras de la Memoria.*

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

A partir de la insistencia, casi obsesiva, de filmar las marcas sobre los muros de la ESMA, podríamos preguntarnos: *¿Por qué el interés por las marcas? ¿Por qué la obstinación de imprimir nuevas marcas en el espacio de desaparición? ¿Acaso es la manera que encontramos para establecer una relación con esas ruinas? ¿Marcar como una forma de apropiarse del resto? ¿Marcar como una manera de dejar inscripto el paso por ese espacio? ¿Marcar para reactualizar esas ruinas?*

Lo que sabemos es que la materialidad se metamorfosea, y se vuelve una cosa otra a partir de esas marcas que se le sobreimprimen. Es por tanto necesario desarrollar un análisis que contemple la *materialidad como un espacio donde conviven de manera yuxtapuesta múltiples inscripciones que dan cuenta de la convivencia de diferentes temporalidades de manera simultánea; y no sólo co-existen en la misma materialidad sino que se relacionan y se vuelven una cosa distinta en esa relación.*

Son las ruinas un lugar de vida, de donde la vida se ha retirado; y esto no es sólo algo negativo o añadido por el pensamiento, como en las innumerables cosas que antes flotaban en la vida y que un azar ha arrojado a la orilla, aunque pueden ser otra vez arrastradas por la corriente. No; ante la ruina, se siente de modo inmediato, con la actualidad y vigor de lo presente, que la vida ha habitado aquí alguna vez con toda su opulencia y todas sus vicisitudes. *La ruina es la forma actual de la vida pretérita, la forma presente del pasado, no por sus contenidos o residuos, sino como tal pasado* (la cursiva es mía) (Simmel, 1987: 116).

La materialidad no sólo ‘conserva’ parte de ese pasado sino que *es* ese pasado en el presente, “la forma presente del pasado” como dice Simmel, aunque también en ese resto haya algo de pérdida. Es por ello necesario conservar el conflicto entre la mirada y lo mirado, entre la mirada sobre el espacio de desaparición hoy y esa materialidad atravesada por diferentes temporalidades. Desde mi lectura, conservar el conflicto es



aceptar la pérdida y el resto, y percibir entre la pérdida y el resto una relación dialéctica¹⁰.

Es por ello importante remarcar que ese proceso de metamorfosis al que se ve sometida la materialidad del campo no implica necesariamente la anulación de la temporalidad pretérita. Esas ruinas del *espacio de desaparición* quizás habría que pensarlas ya no como residuos o despojos del pasado que aún hoy ‘conservamos’, sino como fragmentos del pasado *en el presente*.

Para trabajar sobre esta idea quiero detenerme especialmente sobre otras marcas que aparecen sobre los muros del campo: unos graffitis con la imagen de *El Eternauta* de Oesterheld (*ver Imágenes 3*). Al final de la primera parte de ese libro, Juan Salvo (el Eternauta) acciona accidentalmente una máquina del tiempo, luego se le informa lo que ha acontecido:

Inútil llamarlas, no están aquí. Pero no te aflijas, tienes toda la eternidad para buscarlas. Serás un eternauta más, buscando, buscando siempre, cada uno a su modo todos somos eternautas...

[Juan] Navegué, si, por diferentes niveles del espacio y del tiempo. Conocí mundos y no mundos, lugares donde la razón naufraga; en todos los abismos, en todas las cimas, grité y grité los dos nombres, Elena, Martita... (Oesterheld y Breccia, 2002: 131).



Imágenes 3 - Fotogramas donde aparecen graffitis con la imagen de El Eternauta sobre edificios de la ESMA

mismo), el pensamiento dialéctico aprehenderá en lo sucesivo el conflicto mismo del suelo abierto y el objeto exhumado” (Didi-Huberman, 2006: 117).



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. *Escrituras de la Memoria.*

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

El Eternauta deberá vagar a través del espacio y el tiempo, buscando incansablemente a sus seres queridos. La versión original de la primera parte de *El Eternauta* fue publicada en 1959. Veinte años después, Adriana Marcus mientras estaba detenida-desaparecida en la ESMA leerá este libro.

Adriana- Hablando de regalos y perversiones, siempre recuerdo que un día entró RUBIO¹¹ en el Camarote donde dormía con otras compañeras y me dio una revista. ‘Esto te va a gustar, leelo’, me dijo y me dio *El Eternauta*. Yo no lo conocía. Lo leí completo. RUBIO me dio un texto de Oesterheld, un compañero asesinado por ellos, donde describe a un grupo que se organiza para resistir colectivamente al enemigo invisible que envía a seres que invaden la Tierra, y cuya guarida está en General Paz y Libertador (Actis, Aldini, Gardella, Lewin, Tokar, 2006: 173).

Y hoy, más de treinta años después de que Adriana leyera dicho libro dentro de la ESMA, vuelve a aparecer entre los muros *El Eternauta*. Las semejanzas/correspondencias entre los diferentes momentos históricos parecieran hibridarse. *La relación de los sido trunco con el presente se establece, no a través de un nexo casual, sino de un nexo dialéctico. Por lo que una situación acontecida no necesariamente es el antecedente de la siguiente. Algo acontecido en el pasado puede, por tanto, emerger como actual mucho después.*

Das zu leisten, bleibt eine Geschichtswissenschaft vorbehalten, deren Gegenstand nicht von einem Knäuel purer Tatsächlichkeiten, sonder von der gezählten Gruppe von Fäden gebildet wird, die den Einschuss einer Vergangenheit in die Textur der Gegenwart

¹¹ “RUBIO: Teniente de Fragata Alfredo Ignacio Astiz. Alias ‘Ángel’, ‘Rubio’. ‘Cuervo’, ‘Gonzalo’, ‘Alberto escudero’” (Actis, Aldini, Gardella, Lewin, Tokar, 2006: 311).



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

darstellen. (Man würde fehlgehen, diesen Einschuss mit dem blossen Kausalnexus gleichzusetzen. Er ist vielmehr ein durchaus dialektischer, und jahrhundertlang können Fäden verloren gewesen sein, die der aktuelle Geschichverlauf sprunghaft und unscheibar wieder aufgreift). Der geschichtliche Gegenstand, der der puren Faktizität enthoben ist, bedarf keiner 'Würdigung'. Denn er bietet nicht vage Analogien zur Aktualität, sondern konstituiert sich in der präzisen dialektischen Aufgabe, die ihr zu lösen (Benjamin, 1991 A: 479)¹².

Las imágenes de *El Eternauta* que aparecen en los muros de la ESMA *establecen un diálogo, un vínculo, no de causalidad cronológica sino de correspondencia entre la imagen anacrónica y el espacio de desaparición.*

III. El montaje y los espacios otros

En varias tomas del documental vemos como se proyectan películas sobre los muros de la ESMA. Imágenes de cuerpos sobre los muros del campo, imágenes de otros tiempos y otros lugares que se imprimen sobre los muros. En una secuencia, Perel filma a los espectadores sentados esperando para ver una película, se apaga la luz, los espectadores quedan en penumbras y aparece la imagen proyectada sobre la pared: un fragmento de la película *Código desconocido* de Michael Haneke. En ese fragmento vemos a una niña, que en silencio y con terror, se va alejando de la cámara como horrorizada por lo que está viendo (*ver imágenes 4*).



Imágenes 4 – Fragmento de la película *Código desconocido* de Haneke.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

Es como si el espectador de *El predio* junto a la niña del film de Haneke compartieran el espanto por lo que no se ve, pero que se supone, se siente, se imagina. La mirada de la niña, nuestra mirada de espectadores, la mirada de Perel, la mirada de los que fueron a ver la película de Haneke: *miradas que miran algo 'que no se ve'*.

Lo que no puede ser visto, pues es necesario que sea montado, a fin, si es posible, de dar a pensar las diferencias entre algunas mónadas visibles – separadas, incompletas- de dar a conocer pese a todo aquello que continua siendo imposible de ver totalmente, aquello que sigue siendo inaccesible como un todo (Didi-Huberman, 2004: 203).

Este plano es significativo por dos razones, por un lado habla sobre nuestra condición de ‘observadores’ y se pregunta acerca de la/s mirada/s sobre lo ausente; pero a su vez tiene la capacidad de producir extrañeza al enseñarnos esas imágenes proyectadas sobre los muros de la ESMA. Extrañeza, quizás, porque son imágenes que no (co)rresponden con el espacio-tiempo de la ESMA, son imágenes construidas en otro tiempo y lugar, y sin embargo uno tiene la sensación de que interactúan con el espacio mismo de la ESMA. En relación a esta ‘extrañeza’ ante la superposición de espacios puede ser útil recurrir a la conferencia que diera Foucault titulada *Of other Spaces. Heterotopias* (1967), donde reflexiona justamente sobre la particularidad de ciertos espacios ‘otros’ que el da por llamar heterotopias¹³:

The heterotopia is capable of juxtaposing in a single real place several spaces, several sites that are in themselves incompatible. Thus it is that the theater brings onto the rectangle of the stage, one after the other, a whole series of places that are foreign to one another; thus it is that the cinema is a very odd rectangular room, at the end of which, on a two-dimensional screen, one sees the projection of a three-dimensional space...¹⁴

¹³ „There are also, probably in every culture, in every civilization, real places –places that do exist and that are formed in the very founding of society –which are something like counter-sites, a kind of effectively enacted utopia in which the real site, all the other real sites that can be found within the cultural, are simultaneously represented, contested, and inverted” (Foucault, 1967).

¹⁴ “La heterotopia es capaz de yuxtaponer en un solo espacio real varios espacios, varios sitios que son entre ellos incompatibles. Esto es lo que posibilita el teatro dentro del rectángulo del escenario, uno después de otro, toda una serie de espacios que son extraños entre ellos; lo mismo sucede con el cine, que es un extraño cuarto rectangular, al final del cual, en una pantalla de dos dimensiones, uno ve la proyección de espacios tridimensionales...” (traducción propia).



Recordando a

Walter Benjamin

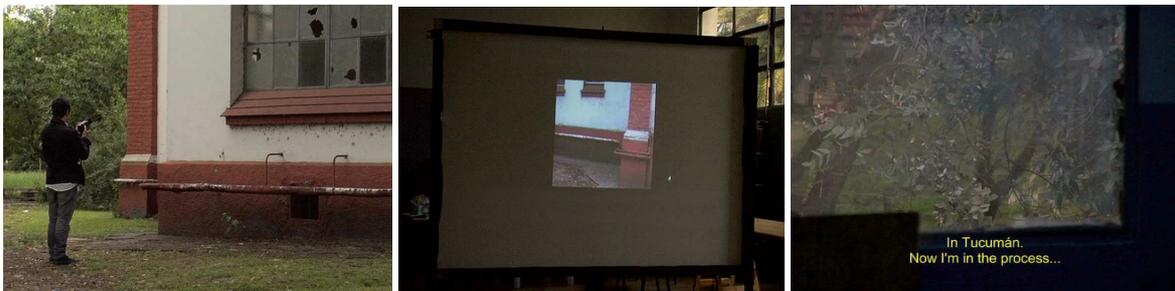
Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

Estos ‘espacios otros’ habilitan la posibilidad -aparentemente incompatible- de la superposición de espacios; son espacios que se abren a otros espacios. La particularidad de la escena de *Código desconocido* -que aparece dentro del documental *El predio*- radica en que no se trata de una “mera” superposición, sino que los espacios yuxtapuestos dialogan; es decir, pareciera entablarse un diálogo entre lo que en ese espacio tuvo lugar y las imágenes de la niña en la película de Haneke.

Otro momento en el documental donde accedemos a esta yuxtaposición y puesta en diálogo de espacios distintos que son superpuestos, sucede cuando Perel filma a otro director de cine, mientras este filma una parte de la ESMA. Luego, esa filmación es proyectada en la ESMA y filmada nuevamente. Lo que vemos son fragmentos de la ESMA dentro de la ESMA pero en un nuevo lugar (*ver imágenes 5*). El espacio se mira a sí mismo y se deslocaliza. Un proceso de desmontaje y montaje de las ruinas de la ESMA. Y al desmontar la ubicación ‘lógica’ o ‘esperable’ de las cosas, hace surgir allí, en *el punto de montaje*, nuevas afinidades, correspondencias.



Imágenes 5 – *Fotogramas de izquierda a derecha:*

(1) El director Ezequiel Monteros filmando ensayos para su video “SIGUE”

(2) Los ensayos proyectados dentro de la ESMA

(3) Plano donde se oye la siguiente conversación sobre el video que ha sido proyectado:

“-Mi proyecto que quiero hacer sobre las ruinas de un ingenio que era un centro clandestino, entonces ahora estoy...

-¿Qué es en Tucumán?

- En Tucumán. Y ahora estoy en el proceso entonces hice... una prueba experimental con otra cosa como para tratar de mostrarle...

- ¿Y lo filmaste acá?

- Sí”.

Valga hacer la salvedad de que el montaje es un modo de conocimiento válido, aunque eso no significa que cualquier relación o superposición de imágenes valga: “El montaje



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. *Escrituras de la Memoria.*

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

sólo es válido cuando no se apresura demasiado en concluir o en clausurar de nuevo, es decir, *cuando inicia y vuelve compleja nuestra aprehensión de la historia*, no cuando la esquematiza abusivamente. Cuando nos permite acceder a las singularidades del tiempo, luego a su esencial multiplicidad” (Didi-Huberman, 2004: 180). La acción de desmontar y volver a montar –que tiene lugar a lo largo de todo el documental- produce una imagen nueva de ese espacio, y apertura nuevos modos de percepción de estas ruinas.

IV – Acerca del espacio fragmentado y móvil

... we don't live in a homogeneous and empty space, but on the contrary in a space thoroughly imbued with quantities and perhaps thoroughly fantasmatic as well. (...) The space in which we live, which draws us out of ourselves, in which the erosion of our lives, our time and our history occurs, the space that claws and gnaws at us, is also, in itself, a heterogeneous space (Foucault, 1967).

Me interesaría reparar en una constante que aparece en muchas de las imágenes producidas sobre el campo en la actualidad: las imágenes se construyen mayoritariamente a partir de fragmentos. Lo interesante es que la imagen se centra de tal manera en el fragmento que produce una descontextualización; de alguna manera esa imagen podría haber sido construida en cualquier otro lugar: son imágenes de muros, de charcos de agua, de árboles con pájaros, de pisos... aparentemente sin ninguna inscripción particular. Y es interesante porque el fragmento de materialidad del campo en cierto modo se des-contextualiza. Se aíslan de tal manera los objetos que se pierde su ‘localización’ específica.



Sólo por nombrar algunos ejemplos donde se puede encontrar este tipo de imágenes con frecuencia son: las fotos que toman los visitantes al Espacio para la Memoria en la ESMA (ver imágenes 6), algunas fotos que se difunden en la página web del Instituto Espacio para la Memoria¹⁵ (ver imágenes 7), en las fotografías tomadas por Brodsky a la ESMA que aparecen en libro *Memoria en construcción* (2005) (ver imágenes 8).



Imágenes 6 – Fotografías que han realizado los visitantes al Espacio para la Memoria de la ESMA, y que fueron recopiladas a partir de la búsqueda en diferentes plataformas de Internet, como por ejemplo Picasa o Flickr.



Imágenes 7 – Fotografías que aparecen en la página del Instituto Espacio para la Memoria



Imágenes 8 - Fotografías hechas por Brodsky en la ESMA (Brodsky, 2005: 66 y 78)

¹⁵ Consultado en junio 2010: <http://www.institutomemoria.org.ar/exccd/esma.html>



Para analizar el porqué de la fragmentariedad de gran parte las imágenes construidas en la ESMA –y pese a la profusión de imágenes a partir de las cuáles se podría analizar este tema- me detendré solamente en las imágenes que nos ofrece el documental *El predio* (ver imágenes 9) dado que es el objeto de estas reflexiones.

El tema de la descontextualización atraviesa constante todo el documental, ya que casi no tenemos referencia ni espacial ni temporal, exceptuando dos momentos. La primer referencia aparece al principio donde vemos el siguiente cartel que nos sitúa espacialmente: “Plan obras para todos los argentinos. Presidencia Cristina Fernández de Kirchner. Obra: Archivo Nacional de la Memoria. Ex Edificio de la Escuela de Mecánica de la Armada. Monto de la obra: \$14.763.721,08. Argentina somos todos” (el cartel es filmado desde la parte de atrás por lo que las letras están dadas vueltas). Y al final del documental, sobre un fondo negro, el director nos sitúa temporalmente a leer: “En la ESMA funcionó uno de los principales centros clandestinos de detención, tortura y exterminio de la última dictadura militar. En 2004 fue creado en este predio el Espacio para la Memoria abierta al público desde octubre de 2007. Filmado de marzo a noviembre de 2009”. Entonces, Perel nos dice que estamos en la ESMA y que esas imágenes fueron tomadas en el 2009, pero en ningún momento nos dice por ejemplo a qué parte de la ESMA corresponden las imágenes que nos muestra, ni para qué era utilizado ese espacio durante la última dictadura, ni qué transformaciones se le hicieron al espacio...



Imágenes 9 – Fotogramas del documental *El Predio*

La relación entre el espacio, la historia, la imagen, el recuerdo y el testimonio es, por lo menos, conflictiva. El espacio despojado de conocimientos históricos no ‘hablará’ para todos, pero la señalización exhaustiva sobre el espacio puede terminar diciéndonos que



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

debemos mirar e imaginarnos. ¿Qué pasaría si *El predio* lo viese alguien que no sabe qué es lo que ha ocurrido en ese espacio? ¿Pero acaso no es lícito también que la materialidad de las ruinas hable por sí sola? ¿Y qué es lo que escuchamos de ese espacio, si este no está mediado por información alguna?¹⁶

En realidad Perel nos ofrece una mirada sobre la ESMA alternativa a la ‘oficial’. Perel no nos muestra los carteles del Espacio para la Memoria de la ESMA que nombran y ponen una historia a esos espacio; todo lo contrario, Perel deambula con su cámara, se pierde/se suspende en los espacios y sobre todo en los detalles. Perel comparte con nosotros una mirada errante y nos ofrece imágenes no mediadas por la palabra a la espera de que por sí solas nos hablen.

Es fundamental acentuar, entonces, el hecho de que las imágenes que construye y nos muestra Perel en su documental en su gran mayoría no pueden ser fácil ni rápidamente identificables. Muros, calles, árboles, agujeros, ventanas, ¿a qué parte de la ESMA pertenecen? Hasta inclusive -cuando las imágenes están tan ‘fragmentadas’, tan aisladas- podemos llegar a preguntarnos si lo que estamos viendo forma parte de la ESMA.

Quizás lo más inquietante sea que al terminar el documental no sabemos si hemos visto o no el Casino de Oficiales¹⁷. ¿Acaso algunos de esos fragmentos de ruinas que vemos corresponden a Capucha, a Capuchita, a la Pecera, al Sótano...¹⁸? No lo sabemos a

¹⁶ Forges analizando la experiencia del Holocausto, pero en relación a esta problemática, dice: “La sola visión del campo no debe ser suficiente para hacer surgir la extrema emoción que paraliza a tantos visitantes. Hacen falta conocimientos históricos, pero también una cultura y un pensamiento humanistas. Pero la cultura no es garante del pensamiento en general ni del pensamiento de Auschwitz en particular (2006: 48-49).

¹⁷ “En la Escuela de Mecánica de la Armada funcionaron dos estructuras represivas: la conocida como Grupo de Tareas 3.3.2 (GT3.3.2) y la del Servicio de Inteligencia Naval (SIN). (...) El Grupo de Tareas era una organización que lucraba con los objetos y bienes de los secuestrados, y fue el soporte logístico del proyecto político del Alte. Emilio Eduardo Massera, que fue jefe de la Armada hasta el año 1978. La ESMA (...) Su superficie está ocupada por varios edificios: el de la Escuela de Mecánica de la Armada propiamente dicho, el de la Escuela de Guerra Naval y, en el extremo norte, el Casino de Oficiales. Este último, una construcción de tres pisos con sótano y altillo, era el asentamiento y base operativa del GT3.3.2.” (Actis, Aldini, Gardella, Lewin, Tokar, 2006: 21-22).

¹⁸ Como se indico en la anterior nota al pie, el Centro Clandestino de Detención funcionaba en lo que se conocía como el Casino de Oficiales. Este estaba compuesto por los siguientes espacios: “En la planta baja se encontraban las oficinas destinadas a la administración, tareas de inteligencia y planificación de las operaciones. Estos espacios eran denominados Jorges y Dorado. Algunos



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

ciencia cierta. Con esta forma de *dar a ver* la ESMA, Perel nos muestra como el *espacio de desaparición se desplaza, se descentra, y ya no está aquí ni allá, pero de algún modo está. Y así, el espacio de desaparición desborda el propio espacio 'físico' del campo.*

A partir de estas reflexiones quizás debamos formular las siguientes preguntas: ¿Se puede decir dónde empieza y dónde termina un campo de concentración? En el caso de la ESMA, ¿el campo es sólo el Casino de Oficiales o todo el predio de la ESMA? ¿o acaso el campo también llega hasta el Río de la Plata –ese espacio de ‘inhumación’ clandestina con el que conviven millones de ciudadanos día a día? Los constantes ‘paseos’ de los detenidos-desaparecidos de la ESMA por la ciudad de Buenos Aires durante la última dictadura, ¿no corren las fronteras del campo mucho más allá de su emplazamiento físico dentro de ese predio? ¿Cuáles son entonces las fronteras que construye el proceso de desaparición?

Para procurar una respuesta a dichas preguntas, creo que lo primero que habría que hacer es ‘desnaturalizar’ las fronteras, dejando de pensar el adentro y el afuera sólo a partir de los muros ‘físicos’ del edificio del campo. Pero si esos muros dejan de ser nuestro punto de referencia, ¿dónde situar las fronteras? ¿Dónde situar el límite? ¿Hasta dónde llega exactamente el espacio de desaparición? ¿O acaso tiene utilidad seguir pensando el *espacio de desaparición* bajo las categorías dicotómicas de *adentro* y

secuestrados eran llevados a trabajar al Dorado. En los Jorges, en general no trabajaban secuestrados; algunos fueron llevados allí ocasionalmente. Desde el Dorada se accedía al Sótano por una escalera de dos tamos. El Sótano tenía una pesada puerta de hierro. Delante de esta puerta, del lado externo, se encontraba siempre un guardia con armas largas. Era el encargo de abrir la puerta y de llevar el control de todos los movimientos de entrada y salida de personas del Sótano. Los represores no entraban allí armados. Cuando un oficial o un suboficial querían salir, debían identificarse, el guardia miraba por la mirilla y luego abría la puerta. El Sótano era el primer lugar al que eran llevados los secuestrados. Podían permanecer allí un tiempo, aunque en general era subidos a Capucha, y se los volvía a bajar cada vez que iba a ser interrogados o torturados, a habitaciones especialmente preparadas. En el Sótano había pocas paredes fijadas y constantemente se cambiaba la disposición de los espacios. Las divisiones se hacían con materiales livianos, lo que permitía un fácil montaje y desmontaje. (...) En el Sótano convivían los secuestrados recién llegados con otros que trabajaban. Estos últimos lo hacían en lugares especialmente preparados (...). El Altillo tenía dos grandes alas (...) El ala de la izquierda era llamada Capucha, era utilizada para mantener a los secuestrados acostados en el suelo, encapuchados, engrillados y separados entre sí por tabiques de aglomerado de un metro de altura. (...) En el ala derecha del Altillo se construyeron oficinas donde trabajaban algunos secuestrados. Se las conocía como Pecera (...). Frente a la entrada al Altillo había una pequeña puerta, por la que se accedía a una escalera que conducía al sobrealtillo, llamado Capuchita. Allí había secuestrados que soportaban condiciones de vida aún peores que en Capucha. En una época permanecían allí los secuestrados por el Servicio de Inteligencia Naval” (Actis, Aldini, Gardella, Lewin, Tokar, 2006: 22-26).



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

afuera? En este sentido, los escritos de Giorgio Agamben nos permiten problematizar el espacio (de indeterminación) entre el *adentro* y *afuera* del campo de concentración:

Estado de naturaleza y estado de excepción son sólo las dos caras de un único proceso topológico en que, como en un cinta de Moebius o una botella de Leyden, aquello que se suponía exterior (el estado de naturaleza) reaparece ahora en el interior (como estado de excepción) y el poder soberano es propiamente esta imposibilidad de discernir entre exterior e interior, naturaleza y excepción, *physis* y *nomos*. El estado de excepción no es pues, tanto un suspensión espacio-temporal, cuanto una figura topológica compleja, en que no sólo la excepción es la regla, sino en que también el estado de naturaleza y el derecho, el *afuera* y el *adentro*, transitan entre ellos (Agamben, 1998: 54).

Abordar los *espacios de desaparición* desde teorías críticas sobre el espacio, nos fuerza a pensar en un espacio que ‘desborda’ la materialidad pensada desde la geometría. Estos abordajes críticos nos permiten aproximarnos desde la teoría a aquello que es “materialmente” asible en las imágenes: *la imposibilidad de trazar una ‘topografía exacta’ de los espacios de desaparición* –es decir, una topografía bajo las categorías clásicas de la geografía como espacio materialmente homogéneo, ya siempre ahí e igual así mismo-.

Sovereign power and *homo sacer* produce a relational space constituted by non-symmetrical power topology which sometimes coincides with geographically materialized power topography and sometimes does not¹⁹ (Ek, 2006: 376).

El espacio de desaparición se desplaza, se descentra y ya no coincide solamente con la “materialidad geográfica” del edificio del campo. La pregunta que surge aquí apunta a cómo “delimitar” el espacio dónde la desaparición se inscribe. Lo que propongo, de manera tentativa, es quizás pensarlos los espacios de desaparición como *constelaciones espaciales* (*räumliche Konstellationen*). Benjamín utiliza el concepto de *Konstellation* para referirse a ese punto donde diferentes momentos históricos -con hiatos diacrónicos

¹⁹ “El poder soberano y el *homo sacer* produce un espacio relacional constituido por una topología del poder no-simétrica que a veces coincide con la topología del poder que se materializa geográficamente y otras veces no” (traducción propia).



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

de por medio- se entrecruzan y en ese entrecruzamiento forman una imagen nueva del pasado y del presente.

Der Historismus begnügt sich damit, einen Kausalnexus von verschiedenen Momenten der Geschichte zu etablieren. Aber kein Tatbestand ist als Ursache eben darum bereits ein historischer. Er war das, posthum, durch Begebenheiten, die durch Jahrtausende von ihm getrennt sein mögen. Der Historiker, der davon ausgeht, hört auf, sich die Abfolge von Begebenheiten durch die Finger laufen zu lassen wie einen Rosenkranz. Er erfasst die Konstellation, in die seien eigene Epoche mit einer ganz bestimmten früheren getreten ist. Er begründet so einen Begriff der Gegenwart als der 'Jetztzeit', in welcher Splitter der messianisches eingesprengt sind²⁰ (Benjamin, 1991 B: 704)

Lo que propongo es retomar este concepto de constelaciones, pero para hacer referencia a los nudos espaciales. Al retomar el concepto de *Konstellation* quiero referirme justo a esta facultad de unir "momentos/espacios" que en apariencia están separados. Es decir, creo que referirnos a los espacios de desaparición como *constelaciones espaciales* nos permitirá pensar estos espacios como una "red" de diferentes espacios que no necesariamente se corresponden con la materialidad "rígida" del edificio donde el campo de concentración se erigió, sino que de un modo más complejo nos da acceso a un *espacio que es a partir de una red de espacios* (un espacio que es una constelación de espacios). Y esa red de espacios no se establece necesariamente a través o a partir de un espacio lineal, sino de relaciones entre diferentes espacios (que pueden estar separados "geográficamente") y cuya constelación está en constante movimiento.

Esto nos lleva a pensar en un espacio delimitado no por la linealidad y estaticidad de la materialidad geográfica, sino en unas constelaciones espaciales que conforman topografías complejas, y cuyo espacio tendría la particularidad de ser no-lineal, lábil y cambiante.

²⁰ "El historicismo se contenta con establecer un nexo casual entre diversos momentos de la historia. Pero ningún hecho es histórico meramente por ser una causa. Habrá de serlo, póstumamente, en virtud de acaecimiento que pueden estar separados de él por milenios. El historiador que toma de aquí su punto de partida ya no deja más que la sucesión de acaecimientos le corra entre los dedos como un rosario. Coge la constelación en que su propia época ha entrado con una (época) anterior enteramente determinada. Funda así un concepto del presente como tiempo-ahora, en que están regadas astillas del (tiempo) mesiánico (Benjamin, s/f: 65).



Bibliografía citada

- Actis, M., Aldini, C., Gardella, L., Lewin, M., & Tokar, E. (2006). *Ese infierno. Conversaciones de cinco mujeres sobrevivientes de la ESMA*. Buenos Aires: Altamira.
- Agamben, G. (1998). *Homo Sacer I. El poder soberano y la nuda vida*. España: Pre-Textos.
- Benjamin, W. (1991 A). Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker. In *Gesammelte Schriften Band II.2 Aufsätze, Essays, Vorträge*. Baden-Baden: Suhrkamp. / (2002). Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs (R. J. Vernengo, Trans.). In *Ensayos*. Madrid: Editorial Nacional.
- Benjamin, W. (1991 B). Über den Begriff der Geschichte. In *Gesammelte Schriften Band I.2 Abhandlungen*. Baden-Baden: Suhrkamp. / (s/f). Sobre el concepto de historia (P. O. Robles, Trans.). In *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Santiago de Chile: ARCIS-LOM.
- Brodsky, M. (Ed.). (2005). *Memoria en construcción. El debate sobre la ESMA*. Buenos Aires: La marca editora.
- Calveiro, P. (2001). *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue.
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2006). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- Didi-Huberman, G. (2008). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: ABADA editores.
- Ek, R. (2006). Giorgio Agamben and the spatialities of the camp: an introduction. *Geografiska Annualer*, 88 B (4), 363-386.
- Foucault, M. (1967). Of Other Spaces. Heterotopias [Electronic Version]. <http://foucault.info/>. Retrieved 30 de junio.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. *Escrituras de la Memoria*.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

Forges, J.-F. (2006). *Educación contra Auschwitz. Historia y memoria*. Barcelona: Anthropos.

Hamilakis, Y., & Labanyi, J. (Fall/Winter 2008). Time, Materiality and the Work of Memory. *History & Memory, Vol. 20, N° 2*.

Kohan, M. (2010, 28 de mayo). La ex ESMA no es apenas un museo. *Perfil*.

Oesterheld, H. G., & Breccia, A. (2002). El Eternauta. In *El Eternauta y otras historias*. Buenos Aires: Colihue.

Ranzani, O. (2010, 14 de abril). Es una película sobre el presente. *Página/12*.

Simmel, G. (1987). Las ruinas. *Revista de Occidente, N° 76*(El tiempo), pp. 108-117.

Ficha técnica

El predio. Dirección: Jonathan Perel. Guión: Jonathan Perel. Producción: Jonathan Perel. Fotografía: Jonathan Perel. Montaje: Martín Mainoli, Jonathan Perel. Argentina, 2010, 58'.