

El autoritarismo como clima en la pantalla. Testimonio, gesto, cuerpo y experiencia sensible en *La noche de los lápices*

Johanna Michelle Tato⁽¹⁾

Resumen: Este artículo propone una lectura de las representaciones del autoritarismo en la pantalla que excede la concepción del régimen dictatorial como estructura político-institucional para abordarlo como clima sensible, experiencia cotidiana y dispositivo afectivo. A partir del análisis del film *La noche de los lápices*, se sostiene que el cine argentino de posdictadura construye una pedagogía visual del terror basada en el testimonio encarnado, el cuerpo juvenil y el gesto mínimo, antes que en la exhibición directa del aparato represivo. El marco teórico articula los aportes de Annette Wieviorka sobre la era del testigo, Marianne Hirsch y la noción de posmemoria, y Georges Didi-Huberman en relación con la ética de la imagen y la representación del horror. Desde este cruce, se argumenta que la película no solo representa el pasado autoritario, sino que produce una experiencia visual que continúa operando en la transmisión simbólica de la dictadura.

Palabras clave: Autoritarismo – Posmemoria – Testimonio - Cine argentino – Dictadura - Representación del horror.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 37]

(1) Ver CV en pág. 38

Introducción

Las representaciones audiovisuales de regímenes autoritarios y dictatoriales han sido analizadas tradicionalmente desde una lógica temática, centrada en la identificación del poder represivo, sus agentes y sus dispositivos institucionales. Sin embargo, este abordaje resulta insuficiente para comprender cómo el autoritarismo se inscribe en la vida cotidiana y en la memoria colectiva. Más allá del régimen como estructura política, el autoritarismo opera como clima: una atmósfera que organiza cuerpos, gestos, silencios, afectos y modos de vinculación.

En este sentido, se sostiene como hipótesis que *La noche de los lápices* construye el autoritarismo no únicamente como régimen histórico-político, sino como clima sensible que organiza cuerpos, gestos y espacios cotidianos. Este clima se manifiesta con especial intensidad en escenas de irrupción doméstica, donde la violencia estatal no se explica discursivamente, sino que se experimenta corporalmente, produciendo una forma de memoria afectiva que interpela a generaciones posteriores.

Para abordar este problema, el trabajo se inscribe en un marco teórico que articula tres líneas fundamentales. En primer lugar, los aportes de Annette Wieviorka (1998), quien identifica el advenimiento de una “era del testigo”, en la cual el testimonio se constituye como forma privilegiada de producción de verdad. En el campo cinematográfico, este desplazamiento implica que el relato ya no se organiza únicamente en torno a la explicación de los hechos, sino en torno a la experiencia de escucha y transmisión, donde el espectador es situado como heredero de una memoria encarnada. En *La noche de los lápices*, este testimonio no aparece como declaración directa, sino mediado por personajes juveniles, lo que transforma la memoria individual en experiencia colectiva.

En segundo lugar, se retoma el concepto de posmemoria desarrollado por Marianne Hirsch (2012), que permite comprender la relación de las generaciones posteriores con traumas que no vivieron directamente, pero que heredan a través de relatos, imágenes y silencios. Desde esta perspectiva, el cine adquiere un rol central como dispositivo de transmisión afectiva, capaz de producir imágenes que no solo informan sobre el pasado, sino que configuran una experiencia emocional del mismo. La película analizada funciona así como un dispositivo de posmemoria, al instalar un clima de terror que excede la narración histórica.

Finalmente, se incorporan los desarrollos de Georges Didi-Huberman (2004, 2017), quien propone pensar la representación del horror por fuera de la dicotomía entre visibilidad total e imposibilidad de mostrar. Para el autor, las imágenes no prueban: afectan, inquietan y obligan a mirar. Su potencia política reside en su carácter fragmentario, en el gesto mínimo y en la incomodidad ética que producen. En este sentido, el cine puede dar cuenta del autoritarismo sin recurrir a la espectacularización de la violencia, construyendo en cambio una experiencia visual que deja restos, huellas y preguntas abiertas.

En este marco, *La noche de los lápices* se constituye como un caso paradigmático del cine argentino de posdictadura, no solo por su centralidad en la construcción de memoria colectiva, sino por la forma en que traduce el terrorismo de Estado en experiencia visual y afectiva.

La película: contexto, fuentes y decisiones estéticas

Dirigida por Héctor Olivera y estrenada en 1986, *La noche de los lápices* se inscribe en el primer período del cine argentino posterior a la última dictadura cívico-militar. El film se basa en testimonios de sobrevivientes —principalmente Pablo Díaz— y en el libro homónimo de Seoane y Ruiz Núñez (1986).

La película adopta una ficción testimonial, evitando el uso de material de archivo documental y privilegiando la reconstrucción ficcional verosímil. Esta elección estética desplaza la legitimación histórica desde el archivo estatal hacia la experiencia encarnada de los cuerpos juveniles.

La narración alterna escenas de vida cotidiana —familia, escuela, militancia estudiantil— con secuencias de secuestro, cautiverio y tortura. No obstante, el énfasis no recae en la explicitación constante de la violencia extrema, sino en la progresiva construcción de un clima de amenaza que antecede y desborda los momentos de mayor crudeza.

En términos de contexto histórico, el film recupera uno de los episodios más emblemáticos del terrorismo de Estado en Argentina: el secuestro y desaparición de estudiantes secundarios en la ciudad de La Plata en septiembre de 1976, en el marco de la denominada “Noche de los Lápidos”. Estos jóvenes, vinculados a la militancia por el boleto estudiantil, fueron perseguidos, detenidos ilegalmente y sometidos a torturas en centros clandestinos de detención. De este grupo, solo uno de ellos, Pablo Díaz, sobrevivió, convirtiéndose posteriormente en una figura clave para la reconstrucción testimonial de los hechos.

El relato cinematográfico se nutre en gran medida de su testimonio, no solo como fuente histórica, sino como matriz de una experiencia que excede lo narrativo. En distintas intervenciones públicas, Díaz ha señalado que su secuestro implicó una interrupción radical de su vida cotidiana, incluyendo su trayectoria educativa, la cual pudo retomar y finalizar años más tarde, ya en democracia. Este dato, lejos de ser anecdótico, permite dimensionar el alcance del terrorismo de Estado no solo en términos de desaparición física, sino también en la desarticulación de proyectos de vida.

En este sentido, la película no se limita a reconstruir un hecho puntual, sino que se inscribe en un proceso más amplio de elaboración social de la memoria, donde el testimonio del sobreviviente adquiere un valor central en la transmisión intergeneracional. La figura de Díaz no opera únicamente como fuente, sino como mediación entre la experiencia vivida y su representación audiovisual, reforzando la dimensión encarnada del relato.

El testimonio de Pablo Díaz como sobreviviente no solo aporta información sobre los hechos, sino que permite acceder a la dimensión vivencial del terrorismo de Estado, aquella que difícilmente puede ser capturada en términos puramente descriptivos. Como ha señalado Pablo Díaz en diversas entrevistas, *“lo que vivimos no se puede explicar del todo, hay cosas que solo se pueden sentir”*. Esta afirmación no remite a un límite del lenguaje, sino a la especificidad de una experiencia que excede la narración lineal.

Desde esta perspectiva, la película no se propone únicamente contar lo sucedido, sino construir las condiciones para que el espectador pueda aproximarse, desde lo sensible, a aquello que el testimonio enuncia como difícilmente traducible en palabras. Es precisamente en esta tensión entre lo decible y lo experimentable donde se inscribe el análisis que sigue.

El autoritarismo como clima sensible

Las primeras secuencias del film no solo presentan un universo juvenil cotidiano, sino que construyen deliberadamente una temporalidad distendida y reconocible, donde los vínculos familiares, las conversaciones entre pares y la militancia estudiantil configuran un espacio de normalidad.

Sin embargo, esta normalidad no es neutral. Desde una lectura retrospectiva —propia del espectador situado históricamente— estos momentos adquieren una cualidad anticipatoria. En términos de Didi-Huberman (2017), pueden leerse como imágenes que contienen una latencia histórica, donde lo aparentemente banal se encuentra ya atravesado por una amenaza que aún no se ha manifestado plenamente.

Resulta pertinente incorporar un micro-análisis de las escenas de militancia estudiantil previas al secuestro, particularmente aquellas vinculadas a la organización por el boleto estudiantil. En estas secuencias, el espacio público aparece inicialmente como lugar de participación, encuentro y construcción colectiva. Sin embargo, esta aparente apertura democrática se encuentra atravesada por una tensión latente que el *film* construye de manera sutil.

Los cuerpos juveniles se agrupan, discuten, se movilizan y ocupan el espacio, pero lo hacen en un clima que, retrospectivamente, se percibe frágil. No hay aún violencia explícita, pero sí una cierta incomodidad en la puesta en escena: miradas que se detienen, silencios que interrumpen el flujo del diálogo, encuadres que no terminan de estabilizar la escena. En términos de lenguaje cinematográfico, estas decisiones construyen una sensación de inestabilidad que anticipa la ruptura. El espacio público, lejos de consolidarse como ámbito de libertad, aparece ya como territorio en disputa, donde la presencia del poder se insinúa sin necesidad de mostrarse directamente.

Este tipo de escenas resulta fundamental para comprender el funcionamiento del autoritarismo como clima. No se trata únicamente de los momentos de irrupción violenta, sino de la forma en que incluso los espacios de participación y acción colectiva se encuentran atravesados por una amenaza difusa que condiciona la experiencia.

De este modo, el film no construye una oposición tajante entre un “antes libre” y un “después represivo”, sino que muestra cómo el autoritarismo se instala progresivamente, filtrándose en los gestos, los vínculos y las formas de habitar el espacio común.

Esta operación es central: el *film* no introduce el autoritarismo como irrupción absoluta, sino que lo deja entrever como una presencia en estado de inminencia, configurando un clima previo al acontecimiento traumático.

Es importante destacar el espacio doméstico se encuentra invadido. La escena del secuestro nocturno de Claudia Falcone produce una transformación radical del estatuto del espacio privado y cotidiano. La habitación, inicialmente construida como lugar de intimidad, descanso y resguardo, se ve abruptamente invadida por fuerzas externas que no reconocen límites.

Desde una perspectiva política, esta escena desarticula la distinción moderna entre lo público y lo privado. El terrorismo de Estado no se limita a intervenir en el espacio público, sino que penetra en el ámbito más íntimo de la vida social. En este sentido, el hogar deja de funcionar como refugio y se convierte en un espacio permeable al poder.

Esta operación resulta clave para sostener la hipótesis: el autoritarismo no aparece únicamente como estructura institucional, sino como lógica que reorganiza la totalidad de los espacios sociales, incluidos aquellos tradicionalmente considerados protegidos.

Uno de los aspectos más significativos de la escena es la ausencia de mediación discursiva. No hay explicación, justificación ni identificación clara de los agentes represivos. La violencia se ejerce de manera inmediata, generando una experiencia de desorientación.

En este punto, el *film* reproduce una de las características fundamentales del terrorismo de Estado: su opacidad. No se trata únicamente de violencia física, sino de una violencia que desorganiza la capacidad de comprender lo que está ocurriendo.

Siguiendo a Wieviorka (1998), el testimonio no siempre se articula como relato estructurado, sino que muchas veces se presenta como experiencia fragmentaria, marcada por la imposibilidad de ordenar plenamente lo vivido. El *film* traduce esta lógica al lenguaje cinematográfico, evitando toda explicación tranquilizadora.

Por otra parte, el cuerpo de Claudia Falcone ocupa el centro de la escena no solo como víctima, sino como superficie donde el poder se inscribe. La elección de un cuerpo juvenil no es menor: intensifica la percepción de vulnerabilidad y refuerza el carácter asimétrico de la relación de poder.

No hay construcción de heroicidad ni resistencia épica. El cuerpo aparece sorprendido, desbordado, incapaz de responder. Esta decisión estética evita romantizar la violencia y desplaza la atención hacia la condición de indefensión.

En términos de Didi-Huberman (2004), el gesto mínimo —una mirada, una respiración agitada, un cuerpo que se repliega— condensa una densidad histórica que excede cualquier intento de explicación total. El cuerpo deja de ser sujeto autónomo para convertirse en objeto de una tecnología de poder que regula movimiento, percepción y tiempo.

En cuanto a la temporalidad, la elección de la noche como marco no es meramente escenográfica. La noche introduce una ruptura en la percepción habitual del tiempo: las referencias se diluyen, la visibilidad se reduce y la vulnerabilidad se intensifica.

En este contexto, el secuestro nocturno produce un efecto de desprotección radical. La irrupción del poder en ese momento instala la idea de que el peligro puede manifestarse en cualquier instante, incluso en los momentos de mayor indefensión.

Desde la perspectiva de Hirsch (2012), esta escena adquiere una dimensión particular como imagen de posmemoria. No solo informa sobre un hecho histórico, sino que transmite una experiencia afectiva que puede ser heredada por quienes no vivieron la dictadura. El miedo se convierte así en una forma de conocimiento transmitido.

Asimismo, resulta pertinente incorporar el análisis de las escenas de cautiverio, en particular aquellas que transcurren en el centro clandestino de detención. En estos espacios, el autoritarismo deja de ser inminencia para convertirse en condición sostenida de existencia.

A diferencia de la irrupción violenta en el espacio doméstico, el cautiverio introduce una temporalidad suspendida, donde los límites entre día y noche se diluyen, y el tiempo deja de organizarse según referencias externas. Esta desarticulación temporal no es un efecto secundario, sino una tecnología de poder que apunta a la desorientación subjetiva.

El espacio del centro clandestino se presenta como un no-lugar: oscuro, cerrado, sin referencias claras, donde los cuerpos aparecen fragmentados, vendados, inmovilizados o

fuera de campo. Esta construcción espacial del “no-lugar” refuerza la imposibilidad de situarse, tanto para los personajes como para el espectador.

Estas imágenes no buscan mostrar el horror en su totalidad, sino producir una experiencia de incompletud. El espectador no accede a una representación plena del espacio, sino a fragmentos que obligan a reconstruirlo desde la inquietud.

El cuerpo ya no es solo vulnerado, sino administrado. La inmovilidad forzada, la restricción sensorial y la repetición de situaciones configuran una forma de disciplinamiento que opera sobre la percepción misma. El sujeto deja de reconocerse como agente para devenir objeto de control. Una vez más concluimos a través del film que el autoritarismo no actúa únicamente a través de la violencia visible, sino mediante la reorganización profunda de la experiencia sensible.

Sonido, fuera de campo y ética de la representación

El trabajo sonoro en la escena refuerza su potencia afectiva. El contraste entre el silencio inicial y la irrupción de ruidos violentos genera un efecto de shock que impacta directamente en la percepción del espectador.

El uso del fuera de campo resulta especialmente significativo: no todo se muestra, pero todo se sugiere. Esta decisión evita la saturación visual y mantiene una tensión constante. Siguiendo a Didi-Huberman (2017), no mostrarlo todo no implica ocultar, sino preservar la potencia de la imagen, evitando su banalización. La violencia no se convierte en espectáculo, sino en experiencia inquietante que permanece abierta.

La escena del secuestro no funciona de manera aislada, sino como condensación del clima que atraviesa el *film*. A partir de ella, el espectador comprende que el autoritarismo no se limita a espacios excepcionales, sino que reorganiza la totalidad de la experiencia.

El hogar deja de ser refugio, la noche deja de ser descanso y el cuerpo deja de ser propio. En este sentido, el autoritarismo puede pensarse como un régimen perceptivo, que redefine las condiciones de posibilidad de la vida cotidiana.

Esta conceptualización confirma la hipótesis del trabajo: el autoritarismo no se presenta únicamente como régimen político, sino como clima sensible que atraviesa y reorganiza la experiencia.

El trabajo de Héctor Olivera dialoga con la ética de la imagen propuesta por Didi-Huberman. Como señala el autor:

“Decir que algo es irrepresentable no es una constatación, sino una toma de posición” (2004, p. 32).

El *film* no intenta representar exhaustivamente el horror, pero tampoco lo oculta. La violencia aparece fragmentada, evitando tanto su estetización como su clausura.

“Las imágenes no están hechas para cerrar el pensamiento, sino para abrirlo” (2017, p. 18).

Olivera construye imágenes que no explican el totalitarismo, sino que lo hacen sensible, manteniendo abierta su dimensión ética.

Ahora bien, en términos de lenguaje cinematográfico, resulta necesario profundizar en la articulación entre encuadre, iluminación y montaje como elementos constructores del clima autoritario. El uso predominante de planos cerrados en las escenas de secuestro y cautiverio limita el campo visual del espectador, generando una sensación de asfixia y encierro que reproduce la experiencia de los personajes. Esta decisión formal no es neutra: restringir lo visible implica también restringir la posibilidad de comprensión, reforzando la opacidad propia del terrorismo de Estado.

La iluminación, por su parte, trabaja con contrastes marcados entre zonas de luz y sombra. La penumbra no solo cumple una función estética, sino que introduce una dimensión ética: aquello que no se ve completamente no desaparece, sino que persiste como amenaza latente. En este sentido, la oscuridad no oculta, sino que potencia la inquietud, obligando al espectador a completar aquello que falta.

El montaje también contribuye a esta construcción. La alternancia entre escenas de vida cotidiana y secuencias de violencia no sigue una lógica explicativa lineal, sino que produce una ruptura perceptiva. Esta discontinuidad genera un efecto de extrañamiento, donde lo cotidiano deja de ser seguro y comienza a percibirse como potencialmente amenazante.

Asimismo, la utilización del fuera de campo adquiere una dimensión central. Aquello que no se muestra —gritos, desplazamientos, presencias— construye un espacio expandido que excede el encuadre. El terror no reside únicamente en lo visible, sino en lo que se intuye fuera de la imagen. Esta estrategia evita la saturación visual y desplaza la experiencia hacia una dimensión más sensorial y ética.

En conjunto, estas decisiones de lenguaje cinematográfico permiten afirmar que el film no representa el autoritarismo de manera directa, sino que lo construye como experiencia perceptiva, donde ver, oír y no ver se convierten en operaciones políticas.

Conclusión

La hipótesis que orientó este trabajo —según por la que *La noche de los lápices* construye el autoritarismo como un clima sensible por sobre un régimen meramente institucional— encuentra confirmación a lo largo del análisis desarrollado.

El estudio de la escena del secuestro nocturno permitió observar que la violencia estatal no se presenta como un fenómeno explicativo o discursivo, sino como una experiencia perceptiva que reorganiza radicalmente el espacio doméstico, la temporalidad y el cuerpo. En este sentido, el autoritarismo no aparece como un conjunto de prácticas identificables, sino como una atmósfera que atraviesa la vida cotidiana.

La articulación con los aportes de Wieviorka, Hirsch y Didi-Huberman permite profundizar esta lectura. El film transforma el testimonio en experiencia encarnada, produciendo una pedagogía del terror que no se basa en la transmisión de información, sino en la afectación del espectador. Al mismo tiempo, construye imágenes que operan como núcleos de posmemoria, permitiendo que generaciones posteriores establezcan una relación afectiva con el pasado. Finalmente, adopta una ética de la representación que evita tanto

la estetización de la violencia como su clausura en lo indecible, sosteniendo una tensión productiva entre visibilidad y silencio.

Desde este cruce, puede afirmarse que el *film* no solo representa el terrorismo de Estado, sino que lo reconfigura como experiencia sensible, habilitando una forma de comprensión que excede la narración histórica. El espectador no se limita a conocer el pasado, sino que lo experimenta en términos afectivos y perceptivos.

En consecuencia, pensar el autoritarismo como clima permite ampliar el campo de análisis de las representaciones audiovisuales, desplazando la mirada desde los dispositivos visibles del poder hacia sus efectos cotidianos, corporales y emocionales. Esta perspectiva no solo resulta pertinente para el estudio del cine argentino de posdictadura, sino que ofrece herramientas conceptuales para abordar otras representaciones del poder autoritario en distintos contextos históricos y culturales.

De este modo, *La noche de los lápices* se consolida no solo como una obra clave en la memoria audiovisual argentina, sino como un dispositivo crítico que permite pensar la relación entre imagen, poder y transmisión histórica en el presente.

Cierre personal

Quisiera hacer una reflexión personal con relación a estas fechas y la importancia de ver el *film* con mirada madura. Habiendo trabajado esta temática en el marco de la conmemoración de los 50 años del 24 de marzo de 1976, me encuentro en la necesidad de hacer una mención especial a aquellas mujeres que no se fueron, que no bajaron los brazos, que se atrevieron —cuando hacerlo implicaba riesgo real— a hacer lo que nadie pudo o se animó. Mujeres que se organizaron alrededor de lo innombrable, aquello que no tenía respuesta, buscando justicia, paradero, esperanza, mientras la sociedad —aún hoy— las subestimaba. Con un pañuelo blanco sobre sus cabellos, símbolo de sus hijos y nietos desaparecidos, se plantaron frente al poder y expusieron lo que otros no se animaban a mencionar.

Caminaron en rondas durante años, por momentos habrán sido más y en otros menos, sin embargo, insistieron en busca de una respuesta que el Estado argentino nunca dio. Lejos de ser mujeres mayores y vulnerables, enfrentaron al aparato autoritario con lo único que tenían: su cuerpo, su presencia y un pañuelo. De sus primeras fundadoras, varias fueron secuestradas y desaparecidas. Las que quedaron, no pararon y se fueron sumando bajo la misma causa aún más, ellas continuaron y continúan buscando su familia, información, justicia y memoria. Gracias a ellas, la causa tuvo voz, varios nietos pudieron conocer su identidad y varias abuelas pudieron recuperar algo de sus hijos, de su historia personal, darle fin o inicio. Lamentablemente no todas tuvieron la misma suerte, ni ellas ni los desaparecidos cuyo paradero aún se desconoce. La impunidad llegó al punto de eliminar registros o tirar cuerpos desnudos a las profundidades del río, ambos casos para no dejar registro de los abusos cometidos durante el periodo en que preguntar u opinar distinto podía costar la vida. A ellas gracias por mostrar como la parte que aparenta ser la más

frágil de la sociedad supo ser la más fuerte. Mis respetos a ellas al igual que a cada persona víctima o desaparecida durante el 24 de marzo de 1976 y el 10 de diciembre de 1983. Memoria, verdad y justicia.

A mi abuela Norma y a su hermano desaparecido Jorge. Que al pueblo nunca le falte memoria, para que no vuelva a pasar lo que no tuve que haber sucedido.

Ficha técnica

La noche de los lápices (Héctor Olivera, 1986). Argentina.

Elenco: Alejo García Pintos, Vita Escardó, Pablo Novak, Leonardo Sbaraglia, Daniel Valenzuela.

Duración: 105 min. Sonido: Mono

Dirección fotográfica: Leonardo Rodríguez Solís

Referencias

Seoane, M. & Ruiz Núñez, H. (1986). *La noche de los lápices*.

Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo*. Paidós.

Didi-Huberman, G. (2017). *Cuando las imágenes toman posición*. Antonio Machado Libros.

Hirsch, M. (2012). *The generation of postmemory*. Columbia University Press.

Wieviorka, A. (1998). *L'ère du témoin*. Plon.

Abstract: This article proposes a reading of representations of authoritarianism on screen that goes beyond the conception of dictatorship as a political-institutional structure, approaching it instead as a sensitive climate, a lived experience, and an affective dispositif. Through the analysis of the film *La noche de los lápices*, it argues that post-dictatorship Argentine cinema constructs a visual pedagogy of terror based on embodied testimony, the youthful body, and minimal gestures, rather than on the direct display of the repressive apparatus. Drawing on Annette Wieviorka's notion of the "era of the witness," Marianne Hirsch's concept of postmemory, and Georges Didi-Huberman's reflections on the ethics of images and the representation of horror, this article contends that the film not only represents the authoritarian past but also produces a visual experience that continues to operate in the symbolic transmission of dictatorship.

Keywords: Authoritarianism – Postmemory – Testimony - Argentine cinema - Dictatorship - Representation of horror.

Resumo: Este artigo propõe uma leitura das representações do autoritarismo na tela que ultrapassa a concepção do regime ditatorial como estrutura político-institucional, abordando-o como um clima sensível, uma experiência cotidiana e um dispositivo afetivo. A partir da análise do filme *La noche de los lápices*, sustenta-se que o cinema argentino de pós-ditadura constrói uma pedagogia visual do terror baseada no testemunho encarnado, no corpo juvenil e no gesto mínimo, em vez da exibição direta do aparato repressivo. A partir da articulação dos aportes de Annette Wieviorka sobre a “era do testemunho”, de Marianne Hirsch e o conceito de pós-memória, e de Georges Didi-Huberman em relação à ética da imagem e à representação do horror, argumenta-se que o filme não apenas representa o passado autoritário, mas também produz uma experiência visual que continua operando na transmissão simbólica da ditadura.

Palavras-chave: Autoritarismo - Pós-memória – Testemunho - Cinema argentino Ditadura - Representação do horror.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo.]

Johanna Michelle Tato. Abogada por la Universidad de la Marina Mercante, Maestranda en Cultura y Salud Mental. IUSAM