

La vida puerca. Sobre *El síndrome Guastavino*, de Carlos Trillo y Lucas Varela

Jordana Blejmar
UNIVERSIDAD DE LIVERPOOL

Resumen

Si parecía que ya nada podía escandalizarnos en cuanto a representaciones incómodas del período dictatorial, la historieta *El síndrome Guastavino* (2007-2008), de Carlos Trillo y Lucas Varela, viene a desestabilizar una vez más los parámetros de representación del capítulo más negro de la historia argentina. Gracias a una estrecha colaboración entre guionista y dibujante, *El síndrome Guastavino* propone una estética de lo putrefacto para narrar la mediocridad de uno de los personajes más nauseabundos que ha dado el género “narrativas de la dictadura” en los últimos años. Trillo y Varela juegan con los límites de lo mostrable y lo tolerable para ocuparse de los aspectos menos discutidos del pasado dictatorial (las violaciones sexuales a las prisioneras en cautiverio) y de los actores más inexplorados del período (los hijos de los perpetradores que vivieron la dictadura con plena consciencia de lo que sucedía a su alrededor). Trillo y Varela emprenden esta ardua tarea sin descuidar la forma, y sobre todo sin olvidar que las licencias y pactos de lectura a las que habilitan el comic y la ficción son bien diferentes, aunque no del todo contrapuestos, a los de la crónica histórica y el testimonio.

Palabras clave

Trillo - Varela - Síndrome Guastavino - dictadura - hijos - historieta

Entre los años 2007 y 2008 el historietista Carlos Trillo (1943-2011) y el dibujante Lucas Varela (1971) publicaron *El síndrome Guastavino* en forma de entregas periódicas durante la segunda época de la histórica revista *Fierro*.¹ La historia (también aparecida en formato de novela gráfica en España bajo el título *La herencia del coronel*, publicada por la editorial Dibbuks²) se centra en un personaje mediocre y en apariencia ordinario, Elvio Guastavino, cuyo padre, un capitán durante la última dictadura militar argentina ascendido *post mortem* a coronel, solía practicar métodos de tortura con muñecas antes de interrogar, violar y atormentar a las prisioneras que mantenía ocultas en su propia casa. Guastavino trabaja en una oficina en el centro de la ciudad y ahorra su miserable salario para comprar una muñeca austríaca decimonónica que encuentra en el negocio de un judío ortodoxo y que despierta en él una obsesión erótica irrefrenable. Fantasea que Luisita, como la llama, le habla desde la vitrina del local, a veces amorosamente y otras como una esposa mandona y demandante. Finalmente, ahorra lo suficiente para comprarla, aun a costa de su madre moribunda, quien fallece a causa de la desnutrición a la que su hijo la condena (fig. 1).

Parecía que después de las ficciones de Carlos Gamerro, Félix Bruzzone o Mariana Eva Perez (algunas de ellas posteriores a *El síndrome Guastavino* pero de mayor circulación

que la historieta de Trillo y Varela) ya nada podía escandalizarnos en cuanto a representaciones incómodas del período dictatorial. No obstante he aquí una historia cuyo fétido personaje y cuyas viñetas explícitas de tortura y violencia sexual perturban de tal manera que hasta Juan Sasturain, uno de los mayores conocedores de historietas en la Argentina, ha confesado en el prólogo a la edición de 2009, titulado “Guastavino o lo intolerable”, que “la terrible historia de Carlos Trillo y el dibujo incisivo de Lucas Varela constituían una combinación demasiado fuerte para mí (...) Simplemente, no la pude (no la quise) soportar”.³ El mismo Trillo, en una entrevista televisiva con Sasturain, ha dicho que “nunca trabajé con un personaje tan gusano (...) es el protagonista más hediondo que he tenido en mi vida. Lucas Varela, el dibujante, cuando le mandaba el guión me llamaba y me decía *¿no podés tener un poco de piedad!?*”.⁴



Figura 1

No es casualidad que Trillo utilice el adjetivo “hediondo” para describir a Guastavino. Todo “huele mal” en esta historieta: Aaron tiene mal aliento y Elvio no para de vomitar, los espacios por los que circulan los personajes son sucios y desordenados, y sus acciones nauseabundas.

Guastavino es repugnante no solo porque ha elegido venerar y justificar a su padre sino que además, como se nos revela a mitad de la historia, él también, envalentonado por el coronel, violó a Analía Sylveira, la prisionera que su padre tenía cautiva en su casa y que vuelve de su exilio para vengarse. “Te quedarás como mi suplente -le dice un día el coronel antes de pasarle la posta- No quiero que Analía se enfríe, así que no estaría mal que le des un poco de matraca”. Muchos años después, Analía encuentra a Guastavino y lo confronta: “Me das más asco que tu viejo. El no escondía su inmundicia bajo una apariencia de chupatintas inofensivo como tú, asqueroso!”, y le recuerda además que él es solamente “dos años mayor que yo” y que por ende no era un niño durante la dictadura, como había fantaseado hasta el momento (y como hasta entonces creíamos nosotros, los lectores), sino un adolescente.

Guastavino ha reprimido esas memorias pues no puede tolerar su propia responsabilidad frente a los hechos del pasado, y se ha inventado para ello una realidad paralela donde es apenas un testigo y hasta víctima de los crímenes de su padre, condición que lo disculparía de toda culpa. “Yo ega un ninio inocegte no sabía lo que hasía” (sic), dice con la pistola de la prisionera en la boca, a lo que ésta le responde que “armaste tus recuerdos para que no te jodan”.

Vale la pena señalar en este punto que el comic se revela aquí como el medio más apropiado para este relato pues permite yuxtaponer en una página diferentes tiempos (los recuerdos del pasado son presentados en viñetas azuladas, mientras que los del presente tienen más variedad de colores), pero también realidades paralelas, fantaseadas, soñadas (presentadas en viñetas de marcos ondulantes), recuerdos vividos e inventados (fig. 2). Parte de la eficacia de la historia descansa en la imposibilidad de discernir con absoluta certeza qué episodios forman parte de lo que ha pasado en realidad y cuáles de las tergiversaciones de la memoria de Guastavino que ficcionaliza, selecciona y oculta sus recuerdos de infancia.



Figura 2

Tanto la mediocridad de Guastavino como su tendencia a escaparle a la realidad por medio de la fantasía lo acerca a otro conocido personaje de Trillo (y del dibujante Horacio Altuna), el Sr. López de *Las puertitas del Sr López*, una historieta que la revista *El péndulo* publica por primera vez en 1979, en plena dictadura militar. El Sr. López es también un funcionario ordinario de baja estatura que escapa de su monótona existencia gracias a sus fantasías eróticas con mujeres despampanantes. Tales son los puntos en común entre ambos personajes que el propio Varela ha dicho que “cuando empecé a dibujar la historieta, me entró preocupación porque creí que [Guastavino] se parecía al “Señor López”, que también es un oficinista *loser*, pero Trillo me dijo que nada que ver”.

Una diferencia fundamental entre ambos es que si el Sr. López sí es presentado como una víctima frente a los maltratos de su esposa, su jefe y sus colegas, Guastavino es claramente un perpetrador en esta historia. Además, los dibujos de Varela en *El síndrome Guastavino* construyen un universo más opresivo y perturbador que el del Sr. López. La externalización de una característica interior (en este caso la moral repulsiva del protagonista), junto a la idea de exceso y mal gusto, son atributos de lo que se ha denominado el “grotesco”, la estética de representación que mejor le sienta a esta historieta y que testimonia la excelente colaboración entre guionista y dibujante para este relato.

Trillo imagina un personaje aborrecible y Varela dibuja a Guastavino como una suerte de “rata” humana, como él mismo lo describe: “Me gusta jugar a deformar su rostro para ver hasta donde aguanta. Creí que con mi dibujo seguía la tradición de la ‘línea clara’. Pero me doy cuenta de que mi intención es corromper ese mundo impoluto del grafismo *hergeano* con la mugre. La suciedad marca el grado de descomposición de un lugar o de una persona. La casa de Guastavino se va ensuciando a medida que se vuelve más loco. Si nos dejamos estar, la mugre nos va a tapar. Parece que tiendo a llenar todo de suciedad como signo de rendición y de abandono.”⁵

En el prólogo que precede a la historia, Trillo ya había descrito la realidad de estos personajes con una imagen escatológica vinculada a las ideas de desperdicio, repugnancia y suciedad. Se cuenta, nos dice como si se tratara de un personaje de carne y hueso, que en vida Aaron Guastavino solía repetir “una frase que uno de sus superiores había copiado a un general francés durante la guerra de Algeria: ‘Para someter a un pueblo, tienes que meter las manos en la mierda’”. En un gesto que tiene mucho de justicia poética, Trillo y Varela invierten los signos de aquella afirmación y revelan quienes son los que verdaderamente apestan en esta historia.

En este sentido resulta interesante comparar la elección de una estética putrefacta para los perpetradores de la dictadura militar en esta historieta con el modo en que muchas veces son representados los responsables de otras masacres históricas - particularmente del Holocausto- en cine y literatura. En la instalación fotográfica *The Nazis* (1998), por ejemplo, el artista polaco Piotr Uklański exhibe 166 imágenes de galanes de Hollywood - incluidos Clint Eastwood, Ralph Fiennes y hasta Frank Sinatra - que han personificado a nazis en distintas películas. En contraste con la glorificación del nazismo que sutilmente produce la elección de actores como estos para representar a los mayores criminales del siglo pasado, *El síndrome Guastavino* propone perpetradores cuyo apariencia externa “refleja” o se condice con la mediocridad de sus actos. Asimismo, si la galería Uklański revela cómo la sociedad del espectáculo norteamericana ha vuelto sinónimo de masculinidad el uniforme nazi, erotizándolo, cubriéndolo de glamour y convirtiéndolo en objeto de deseo, Trillo y Varela ofrecen una lectura del vínculo entre sexo y política en estado de excepción que se resiste a ser pornografía.

En contraposición a la pulcritud y elegancia de los actores hollywoodenses que aparecen en los retratos de la instalación de Uklański, el protagonista de *El síndrome Guastavino* entabla una relación patética, degradante y patológica, con la muñeca Luisita (de allí que el título se refiera a un “síndrome” asociado al personaje principal de la historia). Tras haber presenciado como su padre torturaba y violaba a Sylveira, Guastavino no puede sino asociar el sexo con la tortura. En un momento recuerda cuando, de adolescente, encuentra el gabinete donde su padre guardaba los elementos de tortura, la muñeca con la que practicaba y la máscara que obligaba a Sylveira a usar antes de violarla (fig. 3). Guastavino saca la muñeca del gabinete y la empieza a “torturar”, lo que le produce instantáneamente una erección. Acto seguido toma la máscara de muñeca, se la pone a Sylveira y la viola. Ya de grande, cuando por fin lleva a Luisita a su

casa, la desnuda en su pieza y se dispone a tener sexo con ella, un deseo que se frustra cuando la muñeca “le reclama” no haberla rescatado antes “de la cámara de tortura que era la tienda de Aaron”.



Figura 3

Uno de los aciertos de los autores ha sido de este modo poner el foco de atención en los crímenes sexuales durante la dictadura militar, un tema todavía poco discutido en las narrativas del período. La utilización de una muñeca que es vejada, maltratada y torturada tanto por el coronel como por su hijo no solo evoca la naturaleza *unheimlich* y espectral de los desaparecidos, sino que además permite representar visualmente la inhumanidad de esos crímenes de un modo más soportable que si las viñetas mostrasen esos tormentos sobre el cuerpo de la prisionera. Las asociaciones entre la prisionera y la muñeca son evidentes pero en la historieta Sylveira aparece siempre a punto de ser violada o en el momento posterior a la violación, por ejemplo cuando la vemos acostada junto al coronel antes de aprovechar un descuido para escaparse.

Elizabeth Jelin ha señalado que los mitos nacionales están frecuentemente enraizados en imágenes y metáforas de roles tradicionales de género, como la idea de que la mujer reproduce físicamente a la nación y de que los hombres/soldados la protegen con su heroísmo masculino. El cuerpo femenino es, en esta ecuación, no solo el cuerpo que pare, sino también el lugar donde “el otro” puede ser penetrado, de allí la necesidad de proteger y disciplinar a las mujeres. Aunque es cierto que este símil puede resultar algo simplificador del vínculo entre género y nación en contextos represivos, resulta todavía fértil para referirse al conocido imaginario que puso a circular la dictadura militar en la Argentina según el cual los hijos bastardos (los guerrilleros) eran el producto de una violación a la nación.⁶

Las constantes violaciones que sufre la prisionera en *El síndrome Guastavino* evocan el modo en que el discurso militar construyó una imagen de las guerrilleras precisamente como “impuras” e “inmorales”, y recuerdan el modo en que las prisioneras eran tratadas en las sesiones de tortura, donde se les aplicaba picana a los órganos sexuales no solo por su sensibilidad sino, como advierte Jelin, también por su enorme poder simbólico. Uno de los argumentos principales de esta autora es que debido a ese poder simbólico y al contexto de terrorismo de Estado en el que se produjo, la violación no puede ser

tratada como un ataque solamente al “honor privado” de la víctima sino que debe ser reconocida como una práctica política y un crimen de lesa humanidad.

En este sentido Trillo y Varela atinan en presentar una historia que entrelaza íntimamente la persecución y represión a militantes políticos durante los años setenta y ochenta en Argentina con los crímenes sexuales cometidos durante la dictadura. Una posible razón de la omisión de este vínculo en los relatos sobre el pasado traumático es que la violación o el abuso sexual han sido frecuentemente juzgados como una afrenta que correspondería a un ámbito demasiado “íntimo”, demasiado “privado” de las víctimas (si es que se puede seguir hablando de intimidación/privacidad en esas condiciones) para ser tratados públicamente, y mucho menos convertidos en ficción.

La historieta de Trillo y Varela explora el vínculo entre sexo y política no solo tal como se forjó durante los años dictatoriales sino además en democracia cuando, como explica Ana Longoni en su libro *Traiciones. La figura del traidor en los relatos de los sobrevivientes de la represión*, muchas mujeres fueron acusadas de haber sobrevivido gracias a sospechosos “favores sexuales” que les habrían cobrado a sus captores. En los textos que analiza Longoni, todas ficciones literarias sobre los años de plomo publicadas durante la posdictadura, “la condición de putas es atribuida exclusivamente a las mujeres, nunca a los hombres cuya “traición” tiene siempre un signo de conversión ideológica o moral, pero no -al menos en estos textos- de entrega o sometimiento sexual. De eso no se habla, a pesar de que Pilar Calveiro señala como uno de los castigos más reiterados en los campos fue la violación no solo a mujeres sino también a hombres”.⁷ Para Longoni, el sometimiento sexual de las mujeres en los campos es tratado en los textos de su corpus “en términos de traición, seducción, estigma o destino inmodificable de su género”, no solamente por las organizaciones a las que pertenecían sino también a veces por sus parejas.⁸

Este imaginario estigmatizador de las sobrevivientes también aparece aludido en *El síndrome Guastavino*, pero en este caso son los militares y sus familias quienes tratan de putas a las guerrilleras. La historieta contrapone a la “inmoral” de Analía Sylveira tanto con la señora “de bien” que compró a Luisita para su hija y que Guastavino intenta seducir para quitarle la muñeca, como con la mujer cristiana y madre de familia que es Georgina Iturbide Guastavino, la esposa del coronel. Leemos en el prólogo que en algún momento ésta habría dicho que “las mujeres (guerrilleras) no tenían ninguna moral. Las que pertenecen a una célula revolucionaria se acuestan con todos los hombres de la célula para rechazar cualquier orden burgués. Es evidente que acaban preñadas y que usan ese estado para llevar a cabo con más facilidad determinadas misiones terroristas. Al quinto mes de embarazo, se meten una aguja de hacer punto en el vientre para abortar”.

En la historia, Sylveira sobrevive a su cautiverio y se convierte en prostituta. Guastavino la descubre una noche vestida para trabajar (fig. 4). “Aquí estás! Eres tú... y trabajas de puta”, le dice sorprendido. “Trabajo de lo que quiero, desgraciado. Además no es tu culo, así que no te metas”, le responde Sylveira. “Se ve que no aprendiste las enseñanzas de mi padre, comunista irredenta”, vocifera entonces Guastavino. No queda claro, no obstante, si ese encuentro fue real o producto de la imaginación del personaje. Esta última hipótesis se refuerza cuando al irse Guastavino, la prostituta dice sorprendida a una compañera que “me habla como si me conociera”.

Se trata éste de otro caso de apariencias engañosas, un tópico recurrente en la historieta de Trillo y Varela, sugerido en la presencia de la máscara que aparece primero en el armario de tortura y con el que termina la historia, cuando una mucama la encuentra tirada y se la coloca a una estatua, y también en la elección de personajes

que esconden todo tipo de secretos: el coronel (padre de familia “respetable” y torturador), Elvio Guastavino (empleado ordinario y a la vez violador y fetichista sexual) y su mujer (esposa abnegada y asesina de su esposo). Hacia el final de la historia Georgina Iturbide culpa tanto a la prisionera como a su marido de haber ultrajado el hogar cristiano y revela a su hijo en una carta que fue ella quien lo mató.

Finalmente, otro de los aciertos de la historieta de Trillo y de Varela es haber imaginado al hijo de un torturador con un perfil bien diferente al de otros descendientes de perpetradores tal como hasta ahora han sido presentados en el arte y la literatura argentina de la posdictadura. Guastavino se encuentra en las antípodas de hijos de apropiadores o represores que eligen ir en contra del legado paterno y condenar sus crímenes, tal como sucede por ejemplo en la obra de teatro *Mi vida después* o en la autoficción *Soy un bravo piloto de la nueva China*, de Ernesto Semán, ambos del 2008, contemporáneos a esta historieta.



Figura 4

Guastavino es diferente no solo porque admira y justifica a su padre, sino además porque al volverse su “suplente”, como el coronel deseaba, provoca reflexiones incómodas sobre los “hijos” de los perpetradores que vivieron esos años siendo ya mayores, con plena consciencia de lo que sucedía a su alrededor.

Después de entrevistar a algunos hijos de represores de la dictadura, Félix Bruzzone y Máximo Badaró se hacen una serie de preguntas que sirven para pensar en un personaje como Elvio Guastavino: “¿Cómo nombrar a los hijos de militares argentinos que cometieron violaciones a los derechos humanos durante los años 70? ¿Cómo heredaron las atrocidades que cometieron sus padres? ¿Es válida la categoría de víctima?”⁹ Los autores advierten que las respuestas son muchas pero que “hay algo que se repite: casi nadie quiere hablar, el tema sigue siendo tabú”. Además de estos “hijos”, Bruzzone y Baradó entrevistan a Pablo Campos, un psicólogo que trabaja con hijos de militares y

que afirma que si los hijos de represores “no condenan a sus padres y se distancian de ellos, se vuelven cómplices de sus crímenes”. Campos señala que más allá de impugnar el vínculo familiar estos hijos tienen la responsabilidad de “explorar el pasado de sus padres para obtener datos que aporten a las causas judiciales y permitan esclarecer el destino de los desaparecidos”. Otros psicólogos entrevistados por los autores se refieren a algunos hijos de militares no como “cómplices” sino como “víctimas”. Señalan que cuando muchos hijos de represores vinculan lo que hicieron sus padres durante la dictadura con cómo eran en sus casas, “el hogar se vuelve campo de concentración, y el jardín de la casa de la infancia, monte tucumano”. Según los psicólogos la mayoría de las veces “el sufrimiento propio se niega, se invisibiliza o se transmuta en argumentos que justifican las acciones de sus padres”. Concluyen los autores que “el parentesco puede ser muchas cosas. Ni herencia ni destino, ni verdad revelada ni condena. El parentesco también puede ser una pregunta abierta, un proyección de futuro que transforma la historia”.

El hogar de Guastavino es, literalmente, un campo de concentración resguardado por militares, especialmente cuando el coronel “trae trabajo a casa”, como se dice en la historieta. Además Trillo lleva hasta el extremo los efectos del sentimiento de culpabilidad en la personalidad del protagonista. Al final de la historia acosado, también literalmente, por los fantasmas del pasado y habiendo perdido toda cordura, Guastavino se suicida arrojándose desde un edificio hacia el vacío, un desenlace que bien puede leerse como la venganza que la prisionera no termina de concretar por mano propia.

Pero Guastavino no es una víctima más de su padre, ni un mero testigo o cómplice de sus crímenes, sino un perpetrador más en esta historia. Así, además de tratar ficcionalmente varias de las preguntas y reflexiones de Bruzzone y Badaró respecto de los hijos de los perpetradores de la última dictadura militar, Trillo y Varela imaginan un personaje que complejiza la cuestión de la herencia dictatorial en estos “hijos” pues en rigor éste no encaja en ninguna de las descripciones que los autores hacen de sus entrevistados. *El síndrome Guastavino* llama en efecto la atención sobre las diferentes edades (y por lo tanto experiencias, responsabilidades, y memorias) de los hijos de perpetradores durante la dictadura y sugiere, de un modo provocador y contundente, que el universo de los perpetradores y el de sus hijos es tan complejo, variado y problemático (pero mucho menos discutido) que el de las víctimas de la dictadura y el de sus descendientes.

De allí que la historieta de Trillo y Varela haga mucho más que “inspirarse en los hechos del pasado”, como los mismos autores advierten en el prólogo, pues no solo se ocupa de los tópicos y legados menos explorados de ese pasado, sino que además lo hace sin descuidar la forma, aprovechando todas las licencias a las que habilitan el comic y la ficción para desafiar con irreverencia los horizontes de lo esperable (y lo tolerable) en el arte y la literatura de la posdictadura.

Notas

¹ La revista *Fierro* circuló desde los años 1981 a 1992 y se volvió a publicar en 2006.

Carlos Trillo nació en Buenos Aires en 1943 y murió en Londres en 2001. Comienza escribiendo en revistas como *Patoruzito* y *Anteojito* y luego escribe en *Satiricón*, *Mengano*, *SuperHumor* y *Fierro*. Entre sus historietas más recordadas se encuentran *El Loco Chávez*, *Bolita*, *Peter Kampf lo sabía*, *Un tal Daneri*, *Cybersix* y *Clara de noche*. Junto a Guillermo Saccomano publica en 1980 *Historia de la historieta argentina*. Trabajó con dibujantes como Alberto y Enrique Breccia, Mandrafina y Risso. Fue premiado en Argentina y en Europa. En el año 2012 la Biblioteca Nacional realizó una retrospectiva de su obra titulada *Trillo. De puño y tecla. Cuatro décadas de historieta argentina*.

Lucas Varela nació en 1971. Estudió diseño gráfico en la Universidad de Buenos Aires. Trabajó en los diarios *Clarín*, *La Nación*, *TXT*, *Fierro*, *Rolling Stone*, y en el *Financial Times* de Inglaterra. Es cofundador del fanzine *Kapop* con Roberto Barreiro. En 2011 publicó *Paolo Pinochio*. Sus ilustraciones también aparecen en *Estupefacto* (2007, con guión de Carlos Trillo y Gustavo Sala), *Matabicho* (historias propias, 2009) y en *Sasha despierta* (2010 y 2011, con guión de Carlos Trillo).

² Agradezco a Ricardo Esteban, editor en jefe de Dibbuks, por permitirme reproducir las imágenes de esa edición.

³ Reproduzco la cita de Sasturain del artículo “Lo tolerable. Política, sexo y humor en *El síndrome Guastavino*”, de Lucas Martín, disponible en la web: <http://soretaszules.blogspot.co.uk/2012/10/lo-tolerable-politica-sexo-y-humor-en.html>

⁴ Disponible en la web: <https://www.youtube.com/watch?v=ZuU9-E63TD8>

⁵ Lucas Berone, “Corrompiendo lo impoluto. Entrevista a Lucas Varela”, disponible en la web: <https://historietasargentinas.files.wordpress.com/2009/11/entrevistalucasvarela-fernandezberone.pdf>

⁶ Jelin, Elizabeth. “Sexual Abuse as a Crime against Humanity and the Right to Privacy”, *Journal of Latin American Cultural Studies* 21: 2 (2013), pp. 343-350.

⁷ Longoni, Ana. *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*. Buenos Aires: Norma, 2007, p. 150.

⁸ Longoni, *Traiciones*, p. 151

⁹ Disponible en la web: <http://www.revistaanfibia.com/cronica/hijos-de-represores-30-mil-quilombos/>

Jordana Blejmar

Universidad de Liverpool

jordana.blejmar@sas.ac.uk

Jordana Blejmar estudió Letras en la UBA y recibió su maestría y doctorado en la Universidad de Cambridge, Inglaterra. Es investigadora en la Escuela de Artes de la Universidad de Liverpool y trabaja temas de memoria, arte lúdico y la cultura material de la infancia. Dio clases en las universidades de Liverpool, Londres, Manchester y Cambridge. Es miembro del comité directivo del Centre for the Study of Cultural Memory (Londres) y co-editora de *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina* (junto a Natalia Fortuny y Luis García, Librería, 2013) y de *Nuevas poéticas de la desaparición* (junto a Mariana Eva Perez y Silvana Mandolessi, Eudeba, en preparación).