

Erotismo y violencia en las transiciones democráticas: el destape como camuflaje visual en España y Argentina

Lurdes Valls Crespo

Universitat de València  

Ana González Casero

Universidad Rey Juan Carlos  

<https://dx.doi.org/10.5209/hics.100699>

Recibido el 30 de enero de 2025 • Aceptado el 4 de abril de 2025

Resumen. Este artículo analiza el destape en España y Argentina como un mecanismo de camuflaje visual polifónico, donde erotismo y violencia se entrelazaron en las transiciones democráticas. Lo que queremos demostrar es que, mientras en España permitió un juicio simbólico ante la impunidad franquista, en Argentina fragmentó la violencia política mediante su espectacularización mediática. Lejos de ser solo un fenómeno de liberación, el *destape* reveló y encubrió discursos ambivalentes sobre la memoria y la represión, oscilando entre la denuncia y la trivialización. En ambos casos, se convirtió en un dispositivo de mediación de la violencia, que la estetizó y resignificó, condicionando las formas en que cada sociedad procesó sus crímenes de Estado y su pasado traumático.

Palabras clave: camuflaje visual, destape, memoria, transición democrática, violencia política.

ENG **Eroticism and violence in democratic transitions: destape as visual camouflage in Spain and Argentina**

Abstract. This article examines *destape* in Spain and Argentina as a polyphonic visual camouflage mechanism, where eroticism and violence intertwined during democratic transitions. What we seek to demonstrate is that, while in Spain it enabled a symbolic reckoning with Francoist impunity, in Argentina it fragmented political violence through media spectacularization. Far from being merely a liberation phenomenon, *destape* both revealed and concealed ambivalent discourses on memory and repression, oscillating between denunciation and trivialization. In both cases, it functioned as a device for mediating violence, aestheticizing and reinterpreting it, shaping how each society confronted its State crimes and traumatic past.

Keywords: *destape*, democratic transition, memory, political violence, visual camouflage.

Sumario: 1. Al Detall. 2. De eso no se habla. 3. El destape como fenómeno visual: erotismo, violencia y camuflaje. 4. Estudio de casos. 4.1. De víctimas... 4.2. ... y de perpetradores. 5. Conclusión. 6. Referencias Bibliográficas.

Cómo citar: Valls, L. y González, A. (2025). Erosion y violencia en las transiciones democráticas: el destape como camuflaje en España y Argentina. *Historia y Comunicación Social* 30(1), 99-111.

1. Al detall

Así que hemos salido a la calle y nos hemos asombrado de ver tanto muslo suelto, tanto pecho agrandado, tanta pantorrilla pegada a las paredes y a los faroles. No hemos visto mujeres, fíjense ustedes, sino trozos de mujeres. Como en las tiendas en que se venden aves y caza se venden a piezas y al detall, hemos encontrado piernas enteras y por partes, caderas y pechos esparcidos por los escaparates de la ciudad. (Esteve y Capmany, 1977: 115).

Este pasaje de *Antifemina* expresa con singular precisión el tratamiento óptico del cuerpo, eso sí femenino, como mercancía. El destape tomó el espacio público formando parte del proceso democratizador, tanto en España como en Argentina. Algo así como una suerte de metonimia, donde se equipara apertura a desnudez, pero que comprende más significados. Esta transgresión se produce en una coyuntura histórica en la que se tantean los límites de lo decible y lo visible tras años de prohibición y censura, y en ese tránsito, el

destape actúa como sosias o cuerpo doble que articula el goce con lo abyecto. El legado de violencia política dejado por las dictaduras se gestiona en el presente democrático, entre otras modalidades, dentro de esta categoría cultural. En especial, con respecto a aquello que posee un carácter elusivo o latente y que estuvo al servicio de la pedagogía del terror: la desaparición del oponente en espacios “desespacializados” (la fosa, el mar, la tumba sin nombre). Gatti enuncia la fragmentación metafórica del desaparecido, “un individuo retaceado; un cuerpo separado del nombre, una conciencia escindida de su soporte físico, una identidad sin tiempo y sin espacio” (2008:47). Es entonces, cuando esa misma idea de despiece visual presente en *Antifemina* queda explícita al cotejar destape y agresión: la información sobre estos episodios aparece camuflada en un entorno somático y sensacionalista.

Nuestra propuesta es revelar cómo este fenómeno, que se articula en torno a la visualidad, adquiere ciertas particularidades en función de los diferentes marcos políticos y jurídicos de ambas transiciones: mientras que en España la impunidad se consolidó a partir de un pacto de no-enjuiciamiento, en Argentina se juzgaron los crímenes de Estado. Este contraste en el plano jurídico explica las diferentes codificaciones de esa manifestación mediática transformadora que recibió el nombre de destape, convirtiéndola en una estrategia de camuflaje informativo polifónico que vehiculó discursos ambivalentes sobre memoria, violencia y consumo mediático en las décadas de los 70 y los 80. Sobre la base de una misma lógica expositiva, caracterizada la estética del impacto, en España el destape permitió un juicio simbólico indirecto –esto es, un proceso de “parajudicialización”– sobre los perpetradores franquistas. En contraposición, en Argentina banalizó y fragmentó la violencia política, deshumanizando a las víctimas y trivializando el rol de los victimarios en el marco de lo que se conoció como “el show del horror” (Feld, 2015).

2. De eso no se habla

Si atendemos a este enunciado reparamos en que, paradójicamente, las palabras callan. La frase no nos resulta desconocida, quién más o quién menos ha sido advertido sobre la necesidad de guardar un secreto y, a su vez, de los peligros que acarrea romper ese cerco inasible. En términos de Rancière hablamos del “reparto de lo sensible”, es decir, “una delimitación de tiempos y espacios, de lo visible y lo invisible, de la palabra y el ruido, de lo que define a la vez el lugar y el dilema de la política como forma de experiencia” (Rancière, 2014: 20). La tecnología del horror que puso en marcha la dictadura franquista operaba sobre este régimen de forma sofisticada y cruenta, graduando ambos extremos mediante una modalidad líminal: aquello que no está y sin embargo está ahí. Las fosas comunes diseminadas por una geografía no solo física, sino también simbólica y social se convirtieron en lugares de “memoria ejemplarizante” (Ferrández, 2014: 21). La dictadura prolongó las secuelas de la derrota a partir de una sutura historiográfica que suponía el estigma y el olvido. Sin embargo, a pesar de la amnesia impuesta persistía la “huella de aquellos a los que no se les permitió dejar rastro” (Derrida, 2012: 175). Por ende, el recuerdo muta en repetición, es un movimiento hacia delante (Kierkegaard, 2018) que atraviesa generaciones en busca de una “memoria hospitalaria” (Derrida, 2012: 175), de una reparación.

Traslademos la reflexión a otra latitud y a otro tiempo: Argentina, 1976-1983. La referencia cruzada no solo invoca las cotas de dolor provocadas por regímenes autoritarios, sino también las formas de regulación de lo visible y lo decible con las que operan. El sistema de desaparición forzada se revela como una práctica de violencia estatal sobre la base de la inexistencia del “cuerpo de la víctima [y] del delito” (Calveiro, 2006: 28). La severa exposición pública del acto de secuestro, en la calle a plena luz del día, o en las casas operativas, dislocando la cotidianidad y dejando testigos (Colombo, 2019), se combinaba con la clandestinidad de los centros de detención. El destino de los cuerpos basculaba entre la ocultación y la visibilidad, algunos se abandonaban en lugares públicos sin identificación y con marcas de tortura, otros ni tan siquiera regresaban (Feld, 2015). Una ceguera controlada que tenía como objeto el contagio del miedo, pues “aterroriza lo que se sabe a medias, lo que entraña un secreto que no se puede desvelar” (Calveiro, 2006: 47).

La restauración de la democracia puede entenderse como una coyuntura histórica propicia donde revisar algún lugar especialmente doloroso del pasado. En el caso español, se siguió una estrategia reformista, “de la ley a la ley” (Ysáez, 2010: 32), de algún modo implosiva, que dio como resultado una democracia que requirió alcanzar soluciones consensuadas. El *topo* esencial del período fue la reconciliación, lo que conllevaría la superación de diferencias entre antiguos enemigos y, en última instancia, filtrar los recuerdos. Se diseñaron políticas que cauterizaran, al menos parcialmente, las heridas dejadas por la dictadura, entre ellas, lo que era un clamor social, la amnistía. Dentro del conjunto de medidas acordadas en La Ley de Amnistía no figuraba ninguna comisión de la verdad ni políticas compensatorias a los vencidos (Tusell, 2003). Además, tuvo como contrapartida la impunidad de los responsables de la brutal represión franquista. La esterilidad legislativa y la actitud cortoplacista condujeron a la supresión de algunas formas de descubrimiento colectivo.

Por su parte, la Transición argentina está signada por la investigación, el encauzamiento judicial de los crímenes de la dictadura y la consolidación de los movimientos de derechos fundamentales. Puede ser este el prisma con el que comprender un tiempo histórico, sin embargo, hemos de tener en cuenta que abarca dinámicas complejas (Franco, 2018). Hacer legible y legítima la cuestión de los desaparecidos fue un proceso sostenido en el tiempo, ya que la memoria era un lugar que disputar. A finales de abril del 77, un grupo de madres encarnaron la ausencia de sus hijos desafiando, con un gesto alegórico la negación de la práctica criminal por parte del Estado. Con el paso del tiempo, se convirtieron en una organización civil de derechos humanos, la Asociación Madres de Plaza de Mayo que, junto a otros activismos, a través de la praxis política y social afianzaron en sentido colectivo una narración ubicada, en un principio, al borde de sí (en los márgenes, privada y en singular). Esa localización marginal se dio por el pasivo respaldo social que sostuvo a la dictadura, que justificaba lo sucedido como corolario indeseado de la “lucha contra la subversión”. Ya sea

por indolencia, desconocimiento o miedo (Lvovich, 2009), las zonas retóricas y reales donde las personas se “esfumaban” no fueron sondeadas. Al retornar la democracia, en diciembre de 1983, se creó una Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) encargada de investigar los crímenes cometidos bajo los gobiernos militares. Además, se activaron las investigaciones judiciales sobre los hallazgos de cuerpos de víctimas de la represión enterrados irregularmente en distintos cementerios del país. Sin embargo, el punto de ignición para afianzar la noción de desaparición en tanto “proceso y modalidad criminal y desaparecido como víctima de un crimen concreto” (Feld, 2015: 688) fue la emisión del programa *Nunca Más*. Basado en las declaraciones de ocho testigos, su poética articuló la memoria en clave visual y confrontó a la sociedad con la extensión y sistematicidad de la desaparición. En 1985, el juicio a las Juntas, difundido sin sonido por televisión, cerraba este proceso de construcción de sentido (Feld y Stites, 2009).

Fueron estos artefactos culturales los que impulsaron a una de las memorias en liza. Algo similar ocurrió con la evocación de Guernica en la prensa de la Transición española, que elaboró el episodio como cronotopo de la tragedia opacando otros recuerdos. Un detalle significativo que nos invita a reflexionar sobre el papel de los medios de comunicación en la formación de la memoria colectiva, en especial, cuando de lo que se trata es de violencias pretéritas. Su función no es meramente especular, sino que están dotados de agencia y modelan activamente experiencias y recuerdos colectivos mediante distintas dinámicas mediales (Erll y Rigney, 2009). Una de ellas, el fotoperiodismo, actuó a modo de sismógrafo, calibrando el temblor de un tiempo de cambio: la apreciación de instantes transitó del acontecimiento a la pequeña historia para reflejar las claves simbólicas del periodo. La generación de fotorreporteros que nació al albor de ambas transiciones hablaba un nuevo lenguaje gráfico a nivel estético, expresivo y de procedimientos.

El tratamiento visual de *Nunca más* contrastaba con el “show del horror”, término que hace referencia a la información “redundante, macabra e hiperrealista de los descubrimientos de fosas anónimas” aparecida en los medios en los primeros meses de la democracia argentina y que producía en el público “la saturación y el horror sostenido” (Landi y González Bombal, 1995: 156). De este modo, se plasmaban las tensiones narrativas entre los relatos de los militares y el discurso de los movimientos sociales sobre las violaciones de derechos humanos. Claudia Feld destaca las migraciones de sentido que la figura del desaparecido tomó en el paisaje mediático. Los NN (*Nomen Necsio*), los subversivos, los torturados y finalmente las víctimas. Dependiendo del nombre asignado cambiaba la respuesta a por qué se les hizo desaparecer.

Durante la transición española, los medios de comunicación acompañaron en el proceso de cambio a una audiencia hasta entonces cautiva de los mecanismos de información y propaganda de la administración franquista. Surgieron nuevas cabeceras, que convivían con las que fueron altavoces del régimen, ahora reconversiones en adalides de la democracia. Ambas se ofrecieron como foros para el debate y expresión de la opinión pública. A su vez, delinearon una mitología proyectada hacia un futuro compartido. El pasado quedaba entonces si no relegado, al menos en estado de letargo. Pasamos de la prohibición de comunicar, inmanente a la dictadura, a la prohibición de recordar sentida como necesaria para construir el nuevo proyecto político (Assmann, 2015). El recurso al olvido como paliativo no resolvió el legado traumático de violencia, sino que quedó preservado bajo tierra, como parte de las ruinas que el progreso deja a su paso. En esta coyuntura mediática, pocos cruzaron la línea trazada sobre el pasado. Sin embargo, hubo una publicación que albergó reportajes sobre la barbarie franquista, *Interviú*. Una amalgama de razones les llevó a situar estas cuestiones en la agenda pública, entre ellas el perfil ideológico de parte de su plantilla y un público ávido por revisitar el pasado.

3. El destape como fenómeno visual: erotismo, violencia y camuflaje

El 2 de septiembre de 1976, *Interviú* publicó la que sería una de sus portadas más icónicas: el desnudo de Marisol. Cuando, cuarenta y dos años después, el cierre de la revista se hizo efectivo, la imagen escogida para la portada fue la misma. Esa “piel de papel” no solo se convirtió en ícono del medio, sino también en imagen fetiche del macroacontecimiento denominado “Transición española”. A través de ella, del reportaje fotográfico que la acompaña en el interior y del entramado narrativo que se genera por la yuxtaposición entre estos elementos y el resto de los artículos y reportajes que componen la entrega podremos dar cuenta del complejo fenómeno del destape. Lo que nos proponemos demostrar es cómo en este artefacto cultural van a confluir tanto erotismo y cosificación como actualidad política, violencia y memoria, en un marco mediático articulado en torno a la imagen, que se convierte en el dispositivo central de narratividad por la reacción emocional que es capaz de generar en el público.

Tanto en la portada (figura 1) como en el reportaje gráfico interior, el medio continúa refiriéndose a la actriz empleando su nombre artístico infantil, aquel que el cine costumbrista del franquismo le dio a su personaje. Pero lo que aparece ante nuestros ojos por efecto de la misma imagen y de los códigos y marcos del destape que se imprimen sobre ella es una operación de desvelo, que *des-vistió* ante la sociedad española a Marisol para convertirla en Pepa Flores.

Las imágenes se erigen, desde nuestro presente, como una metáfora gráfica tanto del significado del término “destape”, como del papel que este fenómeno desempeñó en el intrincado proceso transicional español. La primera capa de esta analogía visual viene dada por el título del reportaje interior: “El bello camino hacia la democracia”. A través de la combinación del título y las fotografías se produce una sobreimposición entre el *devenir-adulta* de la actriz y el *devenir-democrática* de la sociedad española: “la nueva España democrática del inmediato postfranquismo se materializa en papel cauché como una joven desnuda y frágil” (Morcillo, 2015: 153). El primer significado del destape puede interpretarse, por tanto, como una respuesta frente a la represión y los códigos morales impuestos por el régimen, que se traduce en una explosión de imágenes eróticas tras décadas de censura y control sobre la sexualidad.

Figura 1. *Interviú* n° 16Figura 2. *Interviú* 29 de enero de 2018

Pero este primer sentido no debe conducirnos al error de positivar el fenómeno, que se concreta a través de la erotización y la cosificación de los cuerpos femeninos privados de agencia. La intrahistoria de las fotos nos brinda las claves para entenderlo: la actriz fue fotografiada por César Lucas a principios de los años 70 a petición de su representante (y marido) como parte de una *comp card* para Bernardo Bertolucci. Cuando el cineasta abandonó el proyecto que tenía entre manos, las fotografías quedaron archivadas hasta que Antonio Asensio, director de *Interviú*, se enteró de su existencia y convenció a Lucas para publicarlas, sin el consentimiento de la actriz y a pesar de la posibilidad del secuestro de la revista.¹ Este proceso de desvelo se inscribe en una lógica de tutelaje heteropatriarcal que priva a la actriz de autonomía, al tiempo que la convierte en un objeto de deseo para la mirada masculina, en paralelo a las dinámicas inherentes al proceso democratizador.

Si la primera característica del destape viene dada por la exposición pública de desnudos femeninos, la segunda se conforma a partir del entrelazamiento de estos desnudos con reportajes sobre actualidad política y acontecimientos de perpetración en los que la estética del impacto –caracterizada por los titulares y los encuadres dramáticos que persiguen maximizar el shock emocional– va a ser la protagonista. La combinación de ambos elementos incidió en la repercusión social que este tipo de publicaciones tuvo para los lectores de la época, no solo en España, sino también en Argentina, donde se trasladaría el fenómeno a partir de la caída de la dictadura.

El número que ahora nos ocupa contiene diversos ingredientes que giran en torno a la violencia política, entre los que destaca un reportaje sobre la persecución étnica en Uganda. En este contexto, las imágenes vuelven a jugar un papel central, como observamos en la fotografía de la espalda lacerada de un superviviente, que convierte las huellas del abuso físico en un recurso visual destinado a conmocionar al espectador. Este enfoque da cuenta de cómo, en el marco del destape, el sensacionalismo atraviesa géneros aparentemente opuestos, unificando erotismo y violencia política bajo una misma lógica editorial centrada en la explotación emocional.

Esta articulación entre eros y tánatos bajo la estética del impacto será la que vertebre el despliegue del destape como manifestación cultural en los contextos transicionales tanto en España, como después, en Argentina. El marco mediático actúa a modo de camuflaje: desnudando en las portadas y en los reportajes fotográficos interiores a celebridades de la época se tapa y resguarda el trabajo periodístico de investigación acerca de acontecimientos de perpetración. En este sentido, como destacan Aguilar y Ferrández, en sus primeros años, *Interviú* se convirtió en un símbolo de las contradicciones de la transición española: entre el erotismo comercializado y la denuncia política, entre el espectáculo y el periodismo de investigación (Aguilar y Ferrández, 2016). Otro tanto sucede en Argentina con aquello que tiene que ver con los desaparecidos, los centros clandestinos de detención (CCD), la tortura y los represores. Como señala Luciano Uzal, la

¹ Conversación mantenida con César Lucas el 25 de marzo de 2021.

convergencia entre los crímenes del terrorismo de Estado y el destape mediático produjo una incómoda politización de ambos fenómenos, marcada por una pornografía de la violencia (Uzal, 2022). De este modo, el destape no solo refleja, sino que también contribuye a construir las narrativas propias de los contextos transicionales de ambos países, cuestionando los límites éticos y políticos de las representaciones mediáticas en unos marcos sociales y culturales en vías de transformación.

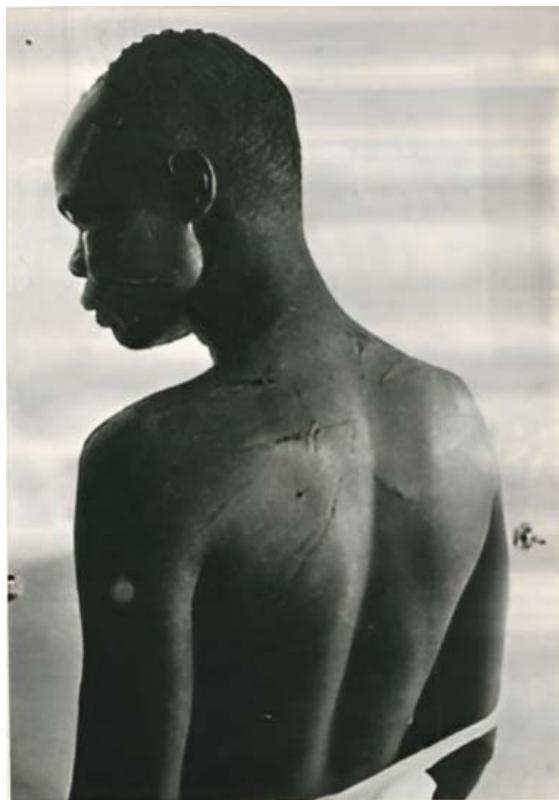


Figura 3. *Interviú n° 16*

4. Estudio de casos

4.1. De víctimas...

Kontaminierte Landschaften. Martin Pollack (2016) utiliza esta potente imagen literaria para hablar de aquellos lugares que un tiempo atrás se vieron atravesados por la violencia, si bien de ella no se conserva rastro alguno. Pasa desapercibida tras distintas temporalidades y gradaciones de belleza de un paisaje, que Pollack entiende contaminado de manera latente y telúrica. Ningún signo exterior convoca al recuerdo ni ayuda a relacionar los espacios con los acontecimientos históricos, sin embargo, al escarbar esa inocente superficie nos adentramos en un atlas subterráneo que asila un ecosistema propio, los restos óseos de aquellos que fueron ejecutados. El Ministerio de política territorial y Memoria Democrática ha confeccionado un mapa integrado de localización de personas desaparecidas que comprende todo el territorio español.² Cifra en más de 2.500 las fosas halladas. La Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH) apunta a que el número de fosas sin localizar puede ser el doble.³ La finalidad de estos mapas alegóricos y virtuales es rastrear una información oculta que las políticas de memoria habían obviado en sus procesos de reinterpretación del pasado. Son por ello cartografías no solo de lugares, sino también de sentido. En último término, si se hace legible el paisaje, podemos recuperar los episodios borrados y reparar a las víctimas.

En la Transición española se produjo “el primer ciclo de exhumaciones” de republicanos fusilados en la guerra civil y la posguerra (Aguilar, 2017). La apertura de fosas comunes fue una iniciativa de los allegados a las víctimas, cuyo anhelo por recuperar sus restos y darles sepultura digna había permanecido intacto durante cuarenta años de dictadura. Tuvieron que hacer frente a trabas administrativas y sufrieron presiones de las derechas, con la intención de que cejaran en su empeño. Por otro lado, apenas recibieron apoyos sindicales o políticos, dado que las organizaciones de izquierdas mayoritarias no eran proclives a mirar atrás. Estos familiares se sirvieron de los relatos orales de aquellos que fueron testigos para localizar los lugares de enterramiento. Sin ningún protocolo científico removieron la tierra con herramientas de labranza y, para los trabajos más minuciosos, emplearon utensilios domésticos. Cuando llegaban a los cuerpos, amontonaban los huesos en función del tamaño y forma, sin preservar la individualidad (Aguilar y León, 2022). La identificación de sus deudos era en alto grado compleja, a veces una coronada los llevaba a “adoptar un

² <https://www.mpr.gob.es/memoriademocratica/mapa-de-fosas/Paginas/index.aspx>

³ <https://memoriahistorica.org.es/>

cuerpo" (Ferrández, 2014:142), pero lo acostumbrado era recomponer una anatomía colectivo-simbólica y material a partir de los fragmentos encontrados. Pues el objetivo era recuperar a las víctimas y enterrarlas de forma conjunta en el cementerio.

Este activismo que desafiaba los silencios y omisiones, apenas tuvo repercusión en la prensa. La falta de envergadura mediática podía explicarse por el clima de conflictividad social y violencia política en un período incierto donde el miedo a la regresión marcaba el presente. Esto era palpable en las acciones intimidatorias de grupos de extrema derecha contra la prensa, por ejemplo, *Cuadernos para el diálogo* recibió amenazas por la publicación de uno de los primeros reportajes sobre exhumaciones de represaliados por el franquismo: *Granada: los paseados de Fonelas. Muertos sin sepultura*. Tras ello, no volvió a tocar el tema. Es notable que este trabajo trace algunas de las características visuales y narrativas con las que se contaría la historia de las fosas. Las fotografías muestran los cráneos con el tiro de gracia y el texto recupera ciertos saberes populares y ritos atávicos para formular el duelo "(...) sobre la fosa creció una hermosa retama. Con el tiempo, llegaría a hacerse popular la tradición de rezar una oración y hacer un nudo en las ramas del arbusto cada vez que alguien pasaba por el barranco. El número de nudos resultaba incontable" (p.33).



Figura 4. *Cuadernos para el diálogo* nº 184

Fue *Interviú* el único medio que dio una cobertura continuada en el tiempo al fenómeno. Esos paisajes contaminados por la violencia franquista emergieron en sus páginas a modo de resignificación y rendición de cuentas. Para Aguilar y Ferrández la revista llegó a ser un "agente de la memoria" (Aguilar y Ferrández, 2016: 18) y un recurso para quienes "buscaban la exposición periodística de sus esfuerzos de recuperación de la memoria" (ib.). Surge, entonces, una memoria por acumulación, por sobresalto, por choque visual, más intuitiva que articulada, más sensorial que crítica.



Figura 5. *Interviú* nº 109.

Los autores analizan un corpus cohesionado de reportajes y detectan el uso sistemático de una retórica sensacionalista y de ciertos tropos visuales. Nosotras ahondaremos en uno de ellos por el valor de sus

imágenes, capaces de condensar los parámetros que definen esta primera oleada; el titular es el siguiente: *El pueblo desentierra sus muertos: Casas de Don Pedro, 39 años después de la matanza. (Interviú, núm. 109: 86-88)*, escrito por José Catalán Deus⁴.

En la primavera de 1978 llega a la redacción de *Interviú* una carta firmada por Felisa Castejada, donde interpela a sus redactores a que sean testigos de la intervención en la fosa común ubicada en el olivar de Las Boticarias. Dos de sus hermanos, fusilados al acabar la guerra, fueron enterrados en las depresiones del terreno junto a unas cincuenta víctimas. Felisa se había implicado en el proceso de exhumación, siendo una de las cabezas visibles. Esto no fue un hecho aislado, las mujeres impulsaron muchas de las exhumaciones, fueron ellas las que entrelazaron las escalas del adentro y el afuera, generando una pequeña comunidad en torno a la recuperación de la memoria silenciada.

Hirsch (2021) indica que cuando se han vivido experiencias traumáticas que conllevan la pérdida de algún miembro de la familia, las mujeres portan esa memoria y la transmiten de generación en generación. Tejen un recuerdo que se mantiene suspendido en el ámbito privado, hasta que en un momento dado, irrumpen en el espacio público como resistencia sutil a las narrativas dominantes. Las fotografías que aparecen en el reportaje registran el protagonismo de las mujeres (Figura 5). En la imagen de grupo de la página 86, la mayor parte de las personas retratadas son mujeres, predominan aquellas de edad avanzada. Aparecen acompañadas de niñas y niños, hecho que recalca el papel que desempeñan en la preservación y andamiaje emocional de la memoria traumática y el diálogo intergeneracional que generó la recogida de restos. Cargan sobre sus hombros la (in)gravidez del pariente desaparecido y le otorgan un lugar en el vivir cotidiano, asunto que también queda reflejado en el reportaje. Las composiciones fotográficas reúnen a los familiares vivos con los muertos. Posan entrando en contacto físico con los restos, como una muestra de cariño destinada a reconstruir la afectividad.

La fotografía que aparece en la página 87 introduce un nuevo ingrediente para nuestro análisis: la invención de un ritual que oscila entre lo religioso y lo pagano, lo personal y lo político. Las mujeres siguen la costumbre cristiana de vestir de negro como señal de luto. El aspecto religioso formaba parte del reconocimiento público, cumpliendo con el proceso tradicional de duelo que les había sido negado (de Kerangat, 2017). El repertorio de prácticas se completaba con la simbología política de izquierdas: las banderas que cubrían los féretros y el puño en alto. De este modo se asimilaba el proceso de reinhumación a los valores de la Segunda República por la que lucharon los asesinados. La ausencia de estos símbolos supuso la condición ineludible para que el gobernador civil aprobara la solicitud de exhumación, sin embargo, los participantes mostraron su resistencia a doblegarse y los desplegaron en los confines de la fosa.



Figura 6. *Interviú* nº 109

Algo que destaca también son los planos detalle del conjunto de huesos como evidencia de la magnitud del crimen. De Kerangat (2017) subraya que este tipo de fotografías son el resultado de una preparación, siguiendo una especie de "estética proto-forense" se retrata los procesos para constatar la violencia del pasado (De Kerangat, 2017:196). Una de las imágenes (Figura 6) arma una auténtica puesta en escena; Felisa sostiene un fémur y los alambres que amarraban las muñecas de sus hermanos, los "objetos supervivientes" (Zeitlan, 2017) son mostrados como pruebas de la barbarie.

Anne Huffschmid, a través de la expresión "paisajes forenses" alumbría las metamorfosis que la violencia produce en el espacio. Cuando un enclave es colonizado por un hecho trágico conserva las marcas al igual que un archivo o un testigo material. En ese "campo de fuerzas" se produce la búsqueda de justicia y revertir los efectos del terror. Es entonces cuando familiares y forenses completan con su presencia física el surco

⁴ Conversación mantenida con José Catalán Deus el 15 de enero de 2025.

dejado por los desaparecidos. Por su parte, el término forense comprende no solo las etapas y funciones propias de la técnica científica, sino también, el relato sobre las violencias intangibles o espirituales. Una intervención que permite restituir las entrelíneas y anudar los residuos inscritos en el terreno a partir de su análisis científico e interpretación. Las tramas narrativas convergen para devolverle a los restos humanos un nombre y reconstruir la mecánica criminal, convirtiendo la metodología en un dispositivo de resistencia o “agencia transgresora de memoria” (Huffschmid, 2019: 53). Este proceder fue reinventado por un grupo independiente, el Equipo Argentino de Antropología Forense (EAAF), que se hizo cargo de la búsqueda de desaparecidos dejados por la dictadura argentina alrededor de 1984. Abordaron de manera holística su labor, trenzando el trabajo de campo con el análisis antropológico y la investigación social, encuadrada en la defensa de los derechos humanos. El EAAF relevó en sus funciones a unas instituciones forenses que, adscritas a un proyecto disciplinario que afirmaba el poder del Estado, obviaban la cadena de asociaciones entre la evidencia objeto examinada y el testimonio humano.

En este sentido recuperamos la acepción *forensis* que Weizman emplea para referirse a la dimensión discursiva, retórica y pública del entramado técnico-burocrático, esto es, llevar al foro, exponer al público el caso (Weizman, 2014: 9). Implica un ejercicio de narración y traducción, hablar “por lo que no puede hacerlo con voz propia por ser cadáver, objeto o artefacto natural” (Huffschmid, 2019: 58). Entre la multiplicidad de foros, el mediático ocupa una posición privilegiada al influir en la elaboración social de las violencias políticas.



Figura 7. Somos nº 380.

Argentina, verano de 1984. Los medios informaron sobre la aparición de cadáveres en tumbas anónimas de cementerios y otros enterramientos de carácter clandestino, dentro del marco de las investigaciones judiciales por la desaparición de personas. La presentación mediática de los trámites de exhumación e identificación adoptaba los moldes estéticos del repertorio forense: la mostración de los esqueletos, los dispositivos técnicos o la tierra removida. La exposición extrema de los cuerpos NN se inscribía en la gramática del impacto propia del destape, pero sin contexto la patología estructural del crimen de Estado quedaba desactivada. Para comprender de manera global lo sucedido era preciso ligar la mostración cruda y radical con los testimonios, sin ellos no podrían entenderse las acciones ejecutadas entre el secuestro y la exhumación (Feld, 2015).

Si bien las noticias sobre cuerpos NN aparecieron en todo tipo de medios, fueron las revistas dedicadas a la actualidad más frívola y al erotismo las que cimentaron el tratamiento banal de la información. En *La semana*, *Gente* o *Libre* se daba una perturbadora convivencia gráfica entre los cuerpos desnudos y los cuerpos descarnados. La forma eruptiva es tensionada hasta el extremo en un reportaje de la revista *Libre* que recrea los vuelos de la muerte a través de una voz narrativa que emula la perspectiva de una víctima. Se reconstruye cómo los cuerpos fueron arrojados al mar mediante una secuencia visual pormenorizada en la que se emplean maniquíes. Esta exploración estética de lo siniestro opaca cualquier comprensión sobre lo acontecido, en especial, cuando al pasar unas cuantas páginas nos encontramos ante el desnudo de la actriz Leonor Benedetto.

4.2. ... y de perpetradores

Rotemos ahora nuestra mirada hacia el tratamiento que este tipo de medios amarillistas imprime sobre los victimarios a través de dos figuras concretas: el inspector de la Brigada Central de Información Juan Antonio González Pacheco y el Excabo de la Armada Argentina Raúl Vilariño. *Interviú* y *La Semana* contribuirán a construir una narrativa social sobre los perpetradores en una etapa temprana de las respectivas transiciones, cuando las fronteras sobre lo decible y lo mostrable estaban aún en construcción.

Interviú dedicará a González Pacheco, más conocido como "Billy el niño", diferentes reportajes, entre los que destacan: "Billy el niño, un policía tristemente famoso" (*Interviú*, núm. 84, 1977), "Las fotos de «Billy el niño»". Así es el policía más famoso del país" (*Interviú*, núm. 163, 1979) y "La ascensión de los ultras en la policía" (*Interviú*, núm. 212, 1980). Asimismo, apareció como "personaje secundario" en diversos reportajes sobre acontecimientos de perpetración, como el atentado contra los abogados laboralistas, la liberación del teniente general Villaescusa o la guerra sucia contra ETA.

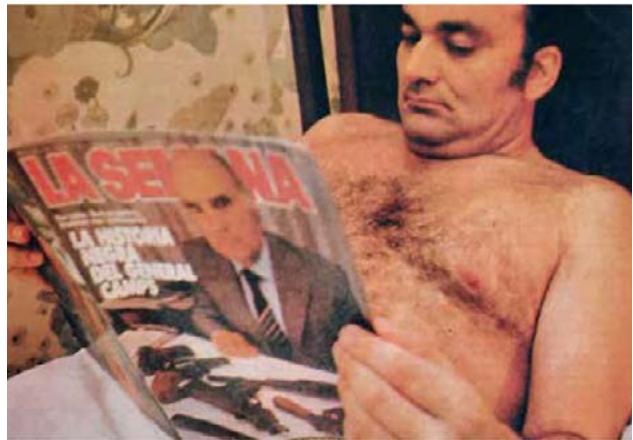
Figura 8. *Interviú* nº 84Figura 9. *Interviú* nº 163Figura 10. *Interviú* nº 212

Por su parte, Vilariño fue objeto de un extenso serial publicado por la revista *La semana* entre los meses de enero y febrero de 1984. El reportaje comenzó con dos entrevistas centradas tanto en la descripción de los hechos ocurridos en la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA), como en su vida personal. La segunda entrega profundizaba en la relación del Excaballo con las familias de las víctimas. En la tercera, se dieron más detalles sobre los crímenes y las dinámicas internas de la ESMA. La cuarta abordó el perfil psicológico del torturador e incluyó un test psicológico con comentarios emitidos por diferentes profesionales. La última entrega del serial se enfocó en el caso del desaparecido Haroldo Conti y en la maquinaria de secuestro, tortura y desaparición activada por las Juntas.

Figura 11. *La semana* nº 370

Al comparar el tratamiento mediático que *Interviú* y *La Semana* hacen de ambos perpetradores, surgen una serie similitudes y contrastes que nos ayudarán a clarificar los modos de operar del destape en ambos países respecto a la violencia política. Este análisis resulta fundamental para comprenderlo como una estrategia informativa polifónica que, a pesar de sus paralelismos, solo puede ser plenamente entendida situándola política, jurídica y geográficamente.

Los reportajes se enmarcan en unos dispositivos mediáticos donde las narrativas sobre la violencia siguen teniendo como elemento vehicular del relato visual la desnudez, una acentuación morbosa que servirá de reclamo. En el caso de *Interviú* el cuerpo desnudo es el de una víctima, cuyos glúteos aún conservan las marcas de la tortura a la que fue sometido. En *La semana* el que posa desnudo frente a la cámara es el mismo perpetrador.

Figura 12. *Interviú* nº 84Figura 13. *La semana* nº 370

En el primer caso, *Interviú* acompaña la imagen con un pie de foto que reza: "A Enrique Aguilar todavía se le notan las caricias de Billy, a pesar de haber pasado ya casi cinco años". En el segundo, *La semana* describirá la imagen del siguiente modo: "Raúl David Vilariño en un hotel de Montevideo. En sus manos, el último ejemplar de LA SEMANA: en la tapa, nada menos que el general Camps". Estas leyendas nos ayudan a ilustrar otro punto de encuentro: en ambas publicaciones la exploración mediática de la figura del perpetrador y de sus actos se da a través de la espectacularización del sufrimiento, en la que los titulares y las expresiones morbosas dirigidas a atraer la atención del espectador serán la tónica general. Estas expresiones de corte amarillista se combinan con reconstrucciones hiperdetallistas de los malos tratos y los métodos de tortura empleados en las comisarías del tardofranquismo y en los CCD.

La semana se detiene en detalles biográficos en los que el propio Vilariño se perfila como un personaje doliente. De forma similar, *Interviú* profundizará en la infancia de González Pacheco. No obstante, es en este punto donde empezamos a vislumbrar las primeras diferencias. Mientras que en el caso de Vilariño la reconstrucción de su infancia y adolescencia –acompañada de varias fotografías de carácter íntimo– camina en la línea de la humanización del personaje; en el caso de González Pacheco sucede justo lo contrario: *Interviú* se sirve de la reconstrucción de su intimidad para mostrarlo como un ser "sádico hasta en los detalles más mínimos" (*Interviú*, nº 84: 103). Los rasgos de su infantilización, que lejos de humanizarle lo deshumanizan, permearán los relatos de sus víctimas, quienes explican su apodo, "el niño", precisamente "por sus exhibicionismos infantiles [...] Billy daba saltos sorpresivos delante de sus interrogados acompañándolos con gestos y gritos entrecortados" (*ib.*).

Figura 14. *Interviú* nº 84

Se desconoce el exacto alcance de sus vinculaciones con la extrema derecha. En la fotografía (1), junto a Blas Piñar (2) en 1976. No sabemos si acudía al acto por propia voluntad o estaba allí de servicio.

Figura 15. *Interviú* nº 163

Pero la principal diferencia estriba en el marco de enunciación: mientras *Interviú* habla sobre el perpetrador, *La semana* lo hace desde el perpetrador. Este punto de fuga es a la vez síntoma y síntesis de las principales contrastes que se manifiestan en el despliegue del destape como fenómeno cultural en ambos procesos transicionales en lo que respecta al tratamiento de la violencia política. Y, por tanto, a través de él podremos dar cuenta de cómo el destape en España se inscribe en una lógica de “parajudicialización” –de juicio por otros medios– mientras que, en Argentina, el “show del horror” coadyuva a la banalización de los crímenes perpetrados, fragmenta la violencia política y deshumaniza a las víctimas trivializando el rol de los victimarios (Feld, 2019).

La primera consecuencia queda inscrita en las imágenes que acompañan a los reportajes. Las fotografías que publica *Interviú* sobre González Pacheco, tomadas por el fotoperiodista Antonio Catalán Deus, se utilizan, sin el consentimiento del personaje, primero para identificarlo ante la opinión pública (figura 8 y 9) y, después, para mostrar sus conexiones con los círculos de la extrema derecha española (figuras 14 y 15).

En el caso de *La Semana*, la aproximación visual es diametralmente opuesta. El Excabo posa ante la cámara frente a diferentes escenarios, tanto públicos (fig. 16) como privados (fig. 13), en el marco de un relato que lo sitúa como testigo privilegiado del horror (Feld, 2019).

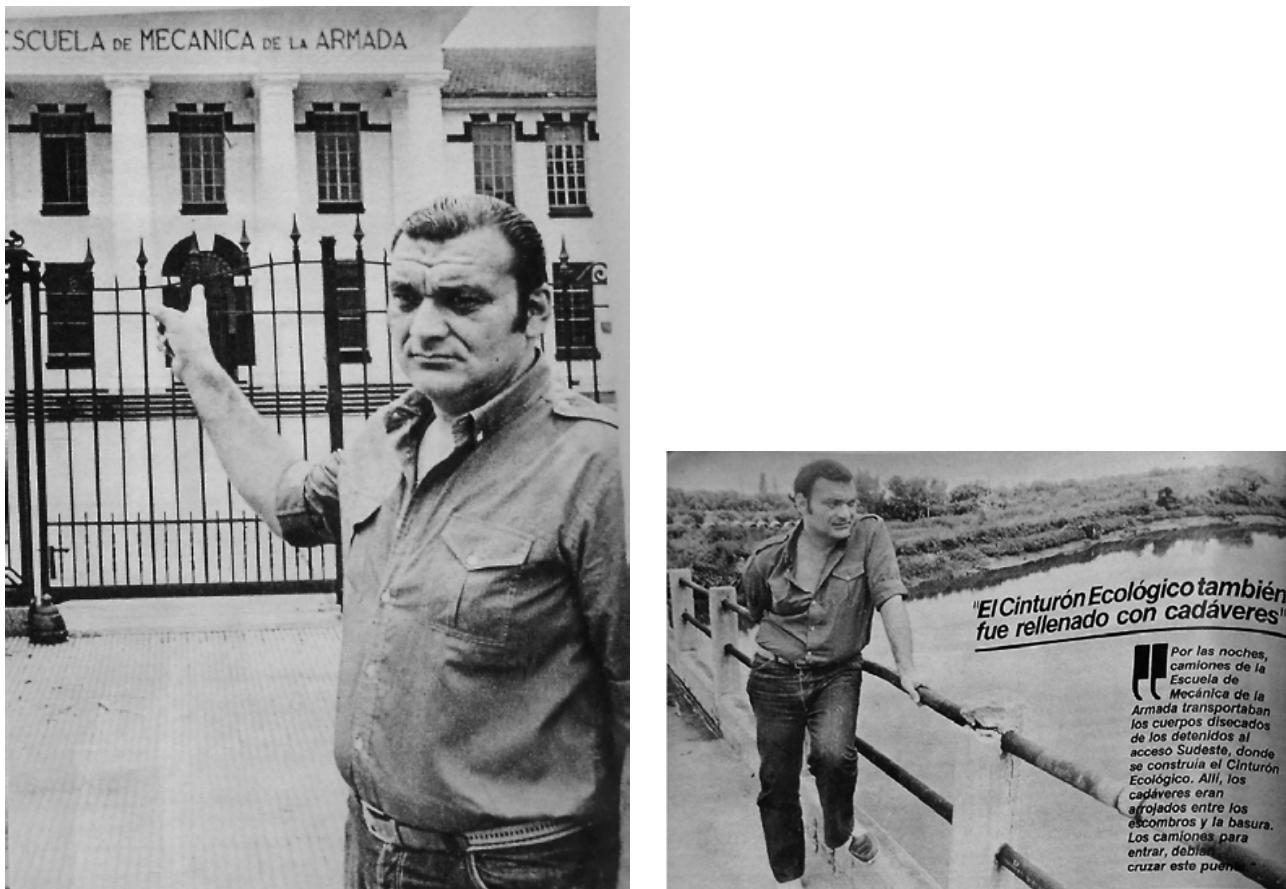


Figura 16. *La semana* nº 370

Esta diferencia se explica a partir de las bifurcaciones políticas y judiciales que toman ambas transiciones. En el momento en que estas piezas se escriben González Pacheco es un policía en activo que, tras la disolución de la Brigada Central de Información –operativa durante el franquismo– pasa a formar parte de la Brigada Central de Inspección y de la Brigada Operativa Antiterrorista, ya democráticas. En diciembre de 1977, acaba de recibir la Medalla de Plata al Mérito Policial por su cometido en la liberación del Teniente General Villaescusa. Por su parte, Vilariño –la entrevista fue realizada pocos días antes de la asunción del presidente Alfonsín– había sido depurado y no estaba en activo (Feld, 2019). El Excabo fue el primer miembro del aparato represivo en proporcionar una descripción detallada de los operativos y las torturas sistemáticas llevadas a cabo en la ESMA, mencionando a otros responsables (Feld, 2021). En el contexto de la transición argentina, a pesar de las problemáticas derivadas del “show del horror”, las declaraciones de Vilariño, junto con los testimonios de las víctimas, se convirtieron en elementos clave para impulsar las primeras causas judiciales contra miembros del aparato represivo (Feld, 2021).

La posición que adoptará *Interviú* frente a Billy “el niño” será la de acusación directa al presentarle como “la quintaesencia depurada del policía franquista” (*Interviú*, 1979:12). En este marco, las torturas se explican tomando la voz de las víctimas que relatan su historia ofreciendo el retrato de un ser cruel, epítome de los malos tratos que caracterizaron el operar de la Brigada Social durante el franquismo y que, según la publicación, permanecen intactas tras la llegada de la democracia.

La Semana dibuja a Vilariño de forma ambigua. Alternando entre mostrarlo como arrepentido y desresponsabilizarlo, lo retratan más como un testimonio del horror que cómo un responsable directo del acto criminal. El semanario hace suyas las palabras del perpetrador, impregnadas por la narrativa de la “guerra contra la subversión” y el uso de las formas impersonales. En el contexto de este relato, los desaparecidos sufren un fuerte proceso de deshumanización. Figuran como “terroristas” y “subversivos”, como “pibes” o “tipos” sin identidad concreta, nunca como “víctimas” (Feld, 2020: 12). A su vez, las referencias de Vilariño a las torturas oscilan entre el uso de un lenguaje técnico y las expresiones irónicas, “colocando su narración en un tiempo abstracto y enunciando los hechos como acontecimientos carentes de historicidad” (Feld, 2020: 11).

En suma, el análisis comparado del tratamiento mediático de víctimas y perpetradores demuestra que el destape funcionó como un dispositivo de construcción y mediación de la memoria en ambos procesos transicionales. En España, las exhumaciones de fosas comunes publicadas en *Interviú* articulan una memoria visual de la represión franquista que, aunque inscrita en una estética sensacionalista, permitió visibilizar la violencia soterrada bajo el pacto de silencio. En Argentina, en cambio, la sobreexposición de los cuerpos NN no promovió una lectura política del terrorismo de Estado, sino que lo convirtió en un espectáculo mediático descontextualizado, un ejemplo de lo que Beatriz Sarlo (1998) denomina la “banalización del pasado” en el consumo posmoderno de la historia. Esta lógica de la espectacularización alcanza su punto más problemático con la representación del perpetrador: mientras que, a través del tratamiento de la figura de González Pacheco, *Interviú* opera un juicio simbólico ante la impunidad de la policía franquista, en *La Semana*, la figura de Vilariño se despolitiza, reforzando la fragmentación espectacularizada del relato sobre la dictadura. Así, la convergencia entre erotismo, violencia y sensacionalismo atravesó, aunque de forma ambivalente, ambas transiciones, moldeando activamente las formas en que estas sociedades comprendieron –o eludieron– sus pasados traumáticos.

5. Conclusión

El análisis del destape en los procesos transicionales de España y Argentina desvela una estética visual polifónica que, lejos de ser un mero fenómeno de consumo, funcionó como un dispositivo clave para la configuración de los relatos en torno a la memoria del pasado inmediato. A través de la yuxtaposición entre erotismo y violencia política, las publicaciones que hemos analizado no solo reflejaron las contradicciones de sus respectivos contextos históricos, sino que también participaron activamente en la conformación del sentido social del trauma y la perpetración.

Esta polifonía visual encuentra su fundamento último en los marcos jurídicos que estructuraron ambas transiciones. En España, donde no se impulsaron procesos judiciales para responsabilizar a los perpetradores del franquismo, el destape operó como una estrategia de camuflaje informativo, en la que el sensacionalismo permitió articular un juicio simbólico en ausencia de mecanismos formales de justicia. La combinación decuerpos desnudos con reportajes sobre exhumaciones y represión franquista en revistas como *Interviú* ofreció una vía alternativa para la circulación de contradiscursos sobre memoria y violencia política, en un escenario marcado por la impunidad. En Argentina, en cambio, la transición estuvo acompañada por procesos judiciales e investigaciones de carácter oficial contra los responsables del terrorismo de Estado, lo que generó un marco en el que las imágenes del destape no supieron un vacío judicial, sino que coexistieron y saturaron el proceso social de reconstrucción de la verdad. En este contexto, la espectacularización del horror contribuyó a la fragmentación y banalización del relato sobre la violencia estatal.

Desde una perspectiva teórica, la lógica del destape encaja con la idea de Baudrillard (1994) sobre el simulacro, dado que estas imágenes no solo documentaron ambas transiciones, sino que también las fabricaron bajo una capa de frivolidad. La relación entre *eros* y *tanatos* en el destape refuerza la noción de lo abyecto en Kristeva (1982), donde el espectador se sitúa en un umbral de atracción y rechazo simultáneo.

El destape, por tanto, no debe ser interpretado como una simple explosión de libertad sexual tras décadas de represión, sino como un fenómeno cultural complejo (Marí, 2023) donde lo visual se convierte en el escenario de la pugna por el sentido de un pasado problemático. Su carácter polifónico evidencia cómo los mismos códigos estéticos pueden operar de maneras divergentes según el marco político y social en el que se insertan. Mientras en España permitió interrogar la memoria del franquismo en los márgenes del espectáculo, en Argentina amplificó el ruido mediático en torno a la violencia estatal, impidiendo una lectura integral de los crímenes de la dictadura.

Más allá de estos casos específicos, el análisis del destape invita a reflexionar sobre el papel de los medios en la construcción de la memoria y sobre las tensiones entre denuncia y consumo en la era de la sobreexposición visual. En un mundo donde la espectacularización sigue mediando la relación con el pasado, las preguntas que emergen del destape siguen vigentes: ¿en qué medida las imágenes permiten comprender el trauma histórico? ¿Cuándo devienen en instrumentos de memoria y cuándo en dispositivos de olvido y banalización? La respuesta, como demuestra este estudio, depende tanto de los diferentes contextos políticos y jurídicos, de las intenciones y propósitos de los medios de comunicación, como de la mirada situada del espectador.

6. Referencias

- Aguilar, P. (2002). *Memory and Amnesia. The role of the Spanish Civil War in the transition to Democracy*. New York-Oxford: Berghahn Books.
 — y Ferrández, F. (2016). “Memory, media and spectacle: *Interviú*’s portrayal of Civil War exhumations in the early years of Spanish democracy”. *Journal of Spanish Cultural Studies*, 17 (1), pp. 1-25.

- (2017). "Memoria y Transición en España. Exhumaciones de fusilados republicanos y homenajes en su honor". *Historia y política. Ideas, procesos y movimientos sociales*, 39, pp. 291-325.
- y León Cáceres, G. (2022). "Los orígenes de la memoria histórica en España: los costes del emprendimiento memorialista en la Transición". *Historia y política, avance online*, pp. 1-37.
- Assmann, A. (2015). "Recordar u olvidar: ¿De qué manera salir de una historia de violencia compartida?". *Aletheia*, 6 (11).
- Baudrillard, J. (1994). *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Calveiro, P. (2006). *Poder y desaparición: Los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue.
- Colombo, P. (2019). "(Des)habitar: La inscripción espacial de la desaparición forzada en la casa". *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 13, p. 319-340.
- Derrida, J. (2012). *Espectros de Marx*. Madrid: Trotta.
- Erl, A y Rigney, A. (eds.). (2009). *Mediation, Remediation and the Dynamics of Memoria cultural*. Berlín: De Gruyter.
- Esteva, I. Capmany, MºE. (1977). *Antifemina*. Madrid: Editora Nacional.
- Feld, C. (2015). "La prensa de la Transición ante el problema de los desaparecidos. El discurso del show del horror". En Feld, Claudia y Franco, Marina (eds.) *Democracia hora cero*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- (2020): "Yo maté y vi torturar": declaraciones públicas de un represor en la transición argentina (1984)". *Secuencia*, 107, pp. 1-39. doi: <https://doi.org/10.18234/secuencia.v0i107.1711>
- (2021): "En busca de la imagen del represor: las entrevistas al excabo Vilariño en la revista La Semana (1984)", en Feld, C. (ed.): *Las voces de la represión. Declaraciones de perpetradores de la dictadura argentina*, Buenos Aires: Miño y Dávila Ediciones, pp. 105-131.
- y Stites, J. (comps.) (2009). *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós.
- Ferrández, F. (2014). *El pasado bajo tierra. Exhumaciones contemporáneas de la Guerra Civil*. Barcelona: Anthropos Editorial.
- Franco, M. (2018). *El final del silencio. Dictadura, sociedad y derechos humanos en la transición (Argentina 1979-1983)*. Buenos Aires: Editorial Fondo de cultura Económica.
- Gatti, G. (2008). *El detenido desaparecido. Narrativas posibles para una catástrofe de la identidad*. Montevideo: Trilce.
- Hirsch, M. (2021). *La generación de la posmemoria. Escritura y cultura visual después del Holocausto*. Madrid: Carpe Noctem.
- Huffschmid, A. (2019). "Paisajes forenses: sobre cómo mirar, leer y narrar las fosas intervenidas de nuestro tiempo". En Aguirre, A. y Ayala, J. C. (coords.) (2019). *Tiempos sombríos. Violencia en el México contemporáneo*. Buenos Aires: Biblos.
- De Kerangat, Z. (2017). "Beyond Local Memories: Exhumations of Francoism's Victims as Counter-Discourse during the Spanish Transition to Democracy". En Sindbaek, Tea y Törnquist-Plewa, B. (eds.) (2017). *The Twentieth Century in European Memory. Transcultural Mediation and Reception*. Boston: Brill. Pp. 104-121.
- Kierkegaard, S. (2018). *La repetición*. Madrid: Alianza editorial.
- Kristeva, J. (1982). *Power of horror: An Essay on Abjection*. Columbia University Press.
- Landi, Ó. y González Bombal, I. (1995). "Los derechos en la cultura política". En Acuña, C. (eds.) *Juicio Castigos y memoria. Derechos humanos y justicia en la Política Argentina*. Buenos Aires: Nueva Visión, pp. 147-192.
- Lovich, D. (2009). "Sistema político y actitudes sociales en la legitimación de la dictadura militar argentina (1976-1983)". *Ayer* 75 (3), pp. 275-299.
- Marí, J. (2007): "Desnudos, vivos y muertos: La transición erótico-política en la crítica cultural de Vázquez Montalbán", en Colmeiro, J. F. (ed.): *Manuel Vázquez Montalbán: El compromiso con la memoria*, Woodbridge, Boydell & Brewer, pp. 129-142.
- Morcillo, A. (2015). "De cuerpo presente. El cuerpo nacional y el cuerpo femenino en la Transición". *Alcores*, 19, pp. 151-171.
- Sontag, S. (2003). *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Alfaguara.
- Pollack, M. (2016): *Paessagi contaminati*. Rovereto: Keller editore.
- Rancière, J. (2014). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Barcelona: Prometeo.
- Tusell, J. (2003). "La reconciliación española". *Claves de Razón Práctica*, 132, pp. 32-39.
- Uzal, L. (2022). "Puntuaciones en torno al destape y la espectacularización de la violencia del terrorismo de Estado en la Argentina durante la última transición democrática". *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*. 9 (18), pp. 86-107.
- Ysàs, P. (2010). "La transición española. Luces y sombras". *Ayer*, 79 (3), p. 31-57.
- Weizman, E. (2014). *Forensis: The Architecture of Public Truth*. Berlín: Sternberg Press.
- Zeitlian Watenpaugh, H. (2017). "Survivor Objects: Cultural Heritage in and out of the Middle East". *International Journal of Middle East Studies*, 49, (4), pp. 752-56.