

CARLOS TRILNICK

Proyecto Archivos del Terror:
Apuntes sobre el Plan Cóndor



A

B

C

D

H

J

L

M

Q

R

S

T

FRAGMENTOS DE MEMORIA, EN TIEMPOS DE SOSPECHA

Ana María Cifuentes
Curadora Museo de Bogotá

*¿Por qué reelaborar hoy día
un concepto de archivo? [...]
Los desastres que marcan
este fin de milenio son
también archivos del mal:
disimulados o destruidos,
prohibidos, desviados,
"reprimidos".*

Esta pregunta de Jacques Derrida encuentra un terreno fértil de reflexión a propósito de la relación entre el museo, contenedor emblemático de memoria, y aquellos archivos del mal, activadores (detonadores) de memorias silenciadas.

Para el Museo de Bogotá, espacio dedicado a investigar, caracterizar y visibilizar las diversas y conflictivas condiciones de memorabilidad contenidas en el tejido urbano, es muy significativo presentar Proyecto Archivos del Terror-Apuntes sobre el Plan Cóndor de Carlos Trilnick.

Su obra interviene las salas del Museo de Bogotá –sede Calle de la Rosa– con: 300 letras y palabras extraídas del Archivo del Terror de la dictadura paraguaya y el Plan Cóndor (estrategia represiva pactada entre los dictadores suramericanos de la segunda mitad del siglo XX), una máquina de escribir que tipea de manera autónoma/autómata la palabra *sospechoso*, así como un documental sobre el Plan Cóndor realizado por el artista a partir de una selección de material de archivos audiovisuales.

En este sentido, el Museo de Bogotá participa en la activación de estos fragmentos de memoria silenciados, teniendo como horizonte fecundo la participación en la construcción de las memorias colectivas que trascienden los límites territoriales y culturales, cuya condición de existencia es la detonación de ejercicios de memoria. En esto radica justamente la pertinencia de acoger la propuesta de Carlos Trilnick en el Museo de Bogotá, plataforma que indaga, confronta y visibiliza las condiciones, variaciones y derivaciones de las memorias contenidas en el espacio-tiempo urbano, y su incidencia en el presente y la construcción de un futuro.

En otras palabras, el Museo de Bogotá, como espacio de confluencia de la complejidad de la ciudad y sus mecanismos –espaciotemporales– de memoria (incluso silenciada y conflictiva), le apuesta a que este tipo de propuestas expositivas permitan consolidar un rol más activo de las instituciones públicas en cuanto a la manera de considerar y abordar los componentes de lo público, como lo es –y debe serlo– la

Contra la vida COI

temática de la memoria. De esta manera es posible entender la necesidad de activar los archivos como únicos vectores de memoria que permitan acercarnos, cada vez más, a la “la democratización efectiva [que] se mide siempre por este criterio esencial: la participación y el acceso al archivo, a su constitución y a su interpretación– (Derrida).

Esta exposición-instalación de Carlos Trilnick habita (invade) el espacio del museo. Las palabras recubren los muros, creando un recorrido inmersivo hecho a partir de fragmentos de esa memoria disimulada, destruida, prohibida, desviada, reprimida.

El gesto de Carlos Trilnick, al trasladar (instalar) estos archivos al espacio del museo, consiste en orquestar su desterritorialización como única posibilidad de activarlos. Propone, así, un ejercicio de memoria que a primera vista es inasible.

El artista-investigador replica la metodología archivística para organizar su dispositivo de sentido que constituye esta instalación: el montaje de la obra responde a una lógica taxonómica, serial, ordenada y secuenciada, semejante al mecanismo de conformación y sistematización de todo archivo

y, en este caso, del Archivo del Terror. Su metodología de activación de estos fragmentos de memoria –los archivos del mal– convoca la acumulación y la saturación visual: las letras y palabras –desterritorializadas– conforman una composición depurada, hecha de estructuras gráficas que funcionan como signos/síntomas de alguna sospecha de sentido, de discurso, de memoria. El Archivo del Terror se expande en el espacio del museo, se activa, como si en el fondo cumpliera una misión –muchas veces imposible– de conquistar el espacio emblemático de la memoria: el museo. El significado de la obra se amplía al detenernos en la sutil pertinencia de la denominación –Apuntes sobre el Plan Cóndor–, que da cuenta del gesto original del artista: interpretar los archivos implicaría intervenirlos/apuntarlos, es decir, delimitar los márgenes del discurso que estos contienen y que se presentan como únicos espacios posibles para reconfigurar un sentido.

La máquina de escribir (que no escribe, pues no deja huella gráfica de las letras) se presenta como un espectro de la máquina burocrática que dictaba el régimen represivo y de control. La máquina, instalada en medio

^
Intervención gráfica
(fragmento instalación)

MANDO EN JER

del recorrido, invade el espacio con el sonido reiterativo y obsesivo del teclado fantasmal (pues se acciona solo). Se convierte, entonces, en una suerte de onomatopeya del dolor y de la amenaza que se toma el espacio museal, y se instala en el espacio físico y mental de cada uno de nosotros. Este dispositivo nos enfrenta a la contradicción intrínseca de este tipo de archivos conflictivos que han existido en una escandalosa condición de ambigüedad, pues al mismo tiempo contienen el silencio y el ruido de la muerte y la injusticia; la presencia y la ausencia de sus víctimas y de sus huellas.

Este trabajo de asociación de contrarios en la búsqueda de sentido también permea el video que ha sido realizado a partir de un montaje audiovisual de un extenso material de archivo; de esta forma se amplifican las posibilidades de activación de los fragmentos de la memoria, siempre en clave de archivo. Si las letras y palabras impresas funcionan como signos que estructuran una política del discurso (inasible porque innombrable), las imágenes audiovisuales del documental sobre el Plan Cóndor proponen una política de la imagen. Bajo esta perspectiva, los regímenes de

representación (textual y audiovisual) explorados por Carlos Trilnick parecen ser convocados para resaltar y exaltar el deber/poder ético de la imagen, y a su vez confirmar la certeza de que el lenguaje, a través de las letras, las palabras, el sonido de la máquina o las secuencias fílmicas, es el único capaz de crear imágenes. Esta sospecha permite acercarse a la obra de Trilnick como una arqueología poética de la memoria que nos ofrece coordenadas de comprensión y construcción del presente y del futuro.

Con los Archivos del Terror-Apuntes sobre el Plan Cóndor, el artista inaugura una posibilidad de re-significación del museo como espacio de la memoria. Esta intención se prolonga con una reciente intervención en la fachada del Museo de la Memoria de Rosario en Argentina (2015), que consistió en escribir con pintura 43 números que significan los 43 estudiantes desaparecidos recientemente en Ayotzinapa, México.

Esta última propuesta simbólica nos confronta, una vez más, con la urgencia de construcción de memoria consciente del presente, urgencia que no es ajena a las necesidades de nuestro país en tiempos de sospecha de diálogos de paz.

ACERCA DEL ARCHIVO DEL TERROR DEL PARAGUAY

Notas sobre una política y una poética de la memoria

Oswaldo Salerno, Ticio Escobar

En diciembre de 1992, a casi cuatro años de finalizada la dictadura militar de Alfredo Stroessner, activistas de los derechos humanos del Paraguay obtienen el apoyo judicial para allanar un departamento de la Policía ubicado en Lambaré, en las cercanías de Asunción. La medida da como resultado el hallazgo de un enorme corpus documental que registra minuciosamente las operaciones de control, vigilancia y represión de la dictadura stronista¹, así como los dispositivos de la “Operación Cóndor”, la sistemática coordinación represiva entre los gobiernos dictatoriales del Cono Sur. El cúmulo de documentos descubiertos pasó a instituirse en un valioso acervo patrimonial de la historia del Paraguay y de la región: de hecho, constituye el mayor acopio documental disponible acerca de las dictaduras militares desarrolladas en el sur americano durante la segunda mitad del siglo XX. Sólo en relación con la Operación Cóndor existe cerca de un

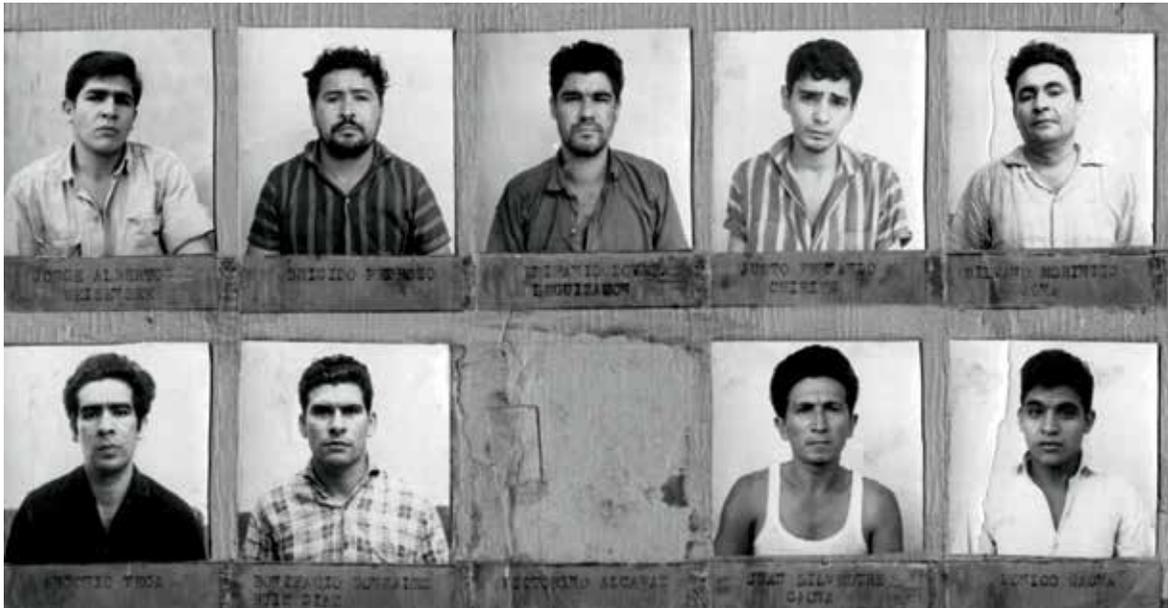


millar de documentos, que se inician en octubre de 1975 con la convocatoria del gobierno de Pinochet para una reunión de inteligencia “en beneficio de nuestros respectivos países” y comprenden el intercambio de prisioneros políticos, así como de fichas de éstos y de sujetos sospechosos y “misiones secretas” entre los gobiernos aliados.

En el contexto de una vulnerable y demasiado reciente transición democrática (una escena con poca fortaleza ciudadana y exceso de cuadros políticos

^
Documento
Archivos del Terror
Asunción

¹ El término “estronista” o “stronista” es usado en el Paraguay para designar lo relativo a la dictadura de Alfredo Stroessner, que duró desde 1954 hasta 1989.



Documento
Archivos del Terror
Asunción

aún vinculados con el estronismo), en esa situación histórica amenazada, fue necesaria la participación de sectores progresistas del Estado para institucionalizar oficialmente los archivos y así resguardarlos. En 1993 se constituye el Centro de Documentación y Archivo para la Defensa de los Derechos Humanos, con sede en el Palacio de Justicia de Asunción y como parte de su organigrama. Con el apoyo de instituciones civiles, el Centro tiene como objetivos preservar, inventariar, digitalizar, sistematizar y poner a disposición pública la información contenida en archivo, así como promover investigaciones acerca de la misma. En esta dirección, que apunta a la protección de los documentos, resultó importante la inclusión por parte de la UNESCO (2009) de los Archivos del Terror de Paraguay en el registro *Memoria del Mundo* del citado organismo, considerando su aporte de datos relativos a la Operación Cóndor, instrumento “de la campaña de represión política, jalonada de asesinatos y actividades de los servicios secretos, que emprendieron en 1975 las dictaduras

derechistas imperantes en el Cono Sur latinoamericano”.

El conjunto de esta compleja y sombría documentación comenzó a ser llamado por la opinión pública “Archivo del Terror”, nombre que quedó instalado en el lenguaje ciudadano y, aun, en el de círculos académicos e instancias oficiales. Este hallazgo conmocionó la historia del Sur y produjo consecuencias políticas, éticas, jurídicas e históricas² analizadas en investigaciones suficientemente divulgadas; en este breve texto sólo consideraremos algunos aspectos relativos a la construcción cultural y política de la memoria.

La existencia misma y la conservación de estos documentos corresponden a factores complejos entre los que cabe destacar, en primer lugar, determinada pragmática de la represión, que exigía un eficaz sistema de control; en segundo, la fachada legal que asumía la

² Véase análisis de las repercusiones históricas, así como el valor jurídico, político, documental y simbólico del archivo en Alfredo Boccia, Rosa Palau y Osvaldo Salerno. *Paraguay: los Archivos del Terror. Papeles que resignificaron la memoria del stronismo*, Museo de la Justicia, Corte Suprema de Justicia, Servilibro, Asunción, 2008.



dictadura y le exigía formalidades judiciales, y, por último, la vigencia del mito de la eternidad del sistema: el relato ideológico del estronismo se organizaba en torno a la figura de un estado omnipotente encabezado por un líder indiscutible y perpetuo que cumplía cierto destino de la historia y, por ende, paralizaba ésta tras su culminación. Este esquema autoconcordado resultaba por definición inmutable y excluía la figura de la diferencia (un *después de Stroessner* o, por lo menos, un *Otro del sistema*). De este modo, resultaba inconcebible para el régimen la posibilidad de que los documentos fueran incautados por el adversario y se volvía innecesaria la medida de borrar los rastros de crímenes varios. Por eso, a diferencia de otras dictaduras que realizaron quemas de archivo, en el Paraguay esta precaución no fue, en general, considerada.

Este hecho —la conservación por parte del sujeto criminal de las evidencias de su propia culpa— constituye una curiosa contradicción: el Estado violador de los derechos humanos conservaba las pruebas de sus propios

delitos que, apenas descubiertas por el contrincante, habrían de volverse argumento suyo y alegato de incriminación y demanda. “A confesión de parte, relevo de pruebas”, reza el axioma jurídico para fundamentar que si el inculcado admite su delito, la contraparte queda liberada de probarla. Hay un límite para este axioma: que la confesión no haya sido arrancada bajo fuerza. Esta condición restrictiva se vuelve reveladora de la gran paradoja del archivo paraguayo: era el Estado estronista precisamente el que arrancaba las confesiones bajo tortura física o psicológica. Era ese Estado el que se afanaba en encubrir legalmente sus crímenes y para ello precisaba, en lo interno, explicitar el derecho y el revés de ciertas operaciones: tanto el hecho fatídico perpetrado como la máscara del derecho, el ardid jurídico empleado para apañarlo.

Por eso, la aparición del archivo no sólo se vuelve instrumento autoacusatorio, sino evidencia de un sistema que, aunque tantos lo padecieron, muchos otros seguían defendiendo o

Documentos
Archivos del Terror
Asunción



ignorando en sus iniquidades. Pocas veces puede brindarse la oportunidad histórica de la evidencia, en clave documental y formato de archivo. El estronismo se volvía indefendible en lo relativo a la violación de derechos humanos fundamentales. Los que, cada vez menos, siguieron justificando la dictadura tuvieron que recurrir a argumentos basados en el supuesto desarrollo económico y la presunta paz pública, pero no pudieron desconocer ya el carácter represivo del régimen y, por ende, la ausencia de un ordenamiento democrático.

Las evidencias que presenta el archivo tienen un valor sustancial en la construcción de ese orden omitido, no sólo en el plano jurídico y político estatal, sino en el relativo al afianzamiento de la esfera pública en su conjunto, la que incluye la participación de la ciudadanía y la conformación de subjetividades colectivas: la política en sentido amplio e instituyente.

Muchos ciudadanos siguen sintiendo una puntada de miedo cuando pasan por ciertas zonas que fueron sede de tormento, desaparición o

muerte. Es la memoria involuntaria, activada de pronto por una fachada, un olor o un color, un sonido efímero: una asociación confusa pero intensa. Otra categoría de memoria, la construida políticamente, puede nutrirse de esas recordaciones inesperadas, pero se afirma de modo sistemático a partir de una voluntad de conjunto. Este carácter colectivo constituye una de las dimensiones de lo político; otra, está dada por la condición simbólica que articula la memoria en cuanto resultado de un conflicto histórico. La lucha por el sentido termina de definir la politicidad de la memoria. No existe una memoria, sino un conjunto de configuraciones contingentes, diagramadas desde posiciones diversas de sujeto y en pos de intereses plurales. Recuerdos, experiencias, prácticas y discursos que reivindican la dirección de la historia (lo ocurrido y lo proyectado) a partir de enunciaciones y aspiraciones distintas.

El Archivo del Terror ha permitido que ese litigio por el sentido de lo ocurrido favoreciera a las víctimas de la dictadura. Como queda señalado, el



reparto de lo sensible, en términos de Rancière, implica enfrentamientos en torno a la interpretación de la historia, la inscripción del acontecimiento y el alcance de los valores que se encuentran en juego en cada edición de lo sucedido. El Archivo del Terror permite que el material reunido por la dictadura sea reasignado en sus significaciones por los antagonistas de esa dictadura: promueve movimientos de reapropiación de la memoria que ordenan de manera diferente su comprensión, aunque mantengan la lógica archivística de los contenidos impugnados; impulsa la resemantización de los datos, su integración a pragmáticas sociales diferentes o su empleo como alegato para reivindicar derechos conculcados.

Ahora bien, aunque sea enorme la documentación contenida en el archivo; aunque sus fichas, informes y expedientes cubran una parte vastísima de las innumerables transgresiones de los derechos humanos ocurridos durante aquel periodo demasiado largo, demasiado oscuro, aun así, el archivo nunca puede dar cuenta de todas las

dimensiones de lo acontecido. Es cierto que los Archivos del Terror descubren, o más bien comprueban, una parte de la historia oficial que permanecía velada, pero hay núcleos traumáticos que no pueden ser inscriptos, que se resisten a su puesta en signo o en cifra; que rebasan los ámbitos de la escritura, los recursos del lenguaje. Estas faltas (este "mal de archivo", en figura de Derrida) siempre dejan intersticios inalcanzables por interpretaciones o estudios posteriores: residuos no asimilables de miedo y dolor. Esos vacíos configuran compactos pedazos de pura nada y abren agujeros que no alcanzan a ser cubiertos por la memoria porque atraviesan el propio orden simbólico y rompen la textura cultural.

El arte logra enfrentar, que no colmar, esos huecos inevitables. Las imágenes no llegan a cubrir ni llenar el espacio de la falta, pero permiten avistar, fugazmente, los contornos, el espesor o los ecos de aquello que requiere y no puede ser nombrado. Este quehacer urgente de lo artístico se relaciona con el Archivo del Terror mediante instancias

^
Oficina
Archivos del Terror
Asunción



Documentos
Archivos del Terror
Asunción

diferentes. Por una parte, paralelamente a los departamentos que guardan y difunden la documentación, se habilita el Museo de la Justicia, inaugurado en 2008, que abre un espacio estable para exposiciones y conforma un acervo de obras con donaciones hechas por artistas en torno al guión de ese museo, centrado en el tema de la defensa de los derechos humanos y la denuncia de sus violaciones. Por otra parte, diversos artistas del Paraguay, así como de los demás países del Cono Sur, trabajan el material del archivo como insumo de propuestas referidas a la memoria, orientadas a rodear los forzosos vacíos del archivo para hacer resonar en ellos el mensaje indispensable de lo que no cabe en las palabras; de lo que, por excesivo, rebasa el ámbito de los registros y casilleros.

La construcción política de la memoria precisa de ambos momentos: el documental y el poético. El que asienta lo sucedido y el que imagina lo que no pudo ser consignado. Podríamos decir con perspectiva benjaminiana, el momento de la huella y el del

aura. O pensar con Barthes la instancia del *studium*, el registro fiel de los hechos, y la del *punctum*, el filo agudo que desarregla el orden de la nómina y la clasificación y remite a un más allá del minucioso documento: al detrás de la ficha o las entrelíneas de cada prontuario. Las imágenes tienen la posibilidad de cruzar, por un instante, lo que se muestra y se oculta, lo que se dice y se calla. El dato duro y la durísima verdad en él guardada. La dolorosa evidencia y el testimonio de lo indiscifrable.

Q

rara

S

R

próximo

próximo



Proyecto Archivos del Horror

Ticio Escobar

<
Instalación
(fragmento)

Los llamados *Archivos del Horror* o *del Terror* fueron descubiertos en 1992, pocos años después de la caída del dictador Alfredo Stroessner, ocurrida en 1989. Sus expedientes registran las violaciones de los derechos humanos cometidas sistemáticamente por el régimen militar. Como parte del archivo, más de mil documentos asientan las operaciones del Plan Cóndor, que pusiera en marcha una estrategia represiva pactada entre las dictaduras sudamericanas. Esta documentación se conserva en el Museo de la Justicia del Poder Judicial, ubicado en Asunción, Paraguay.

Documento
Archivos del Terror
Asunción
v



Titulada con el nombre de aquel registro execrable, la obra de Carlos Trilnick consta de 300 impresiones de palabras tomadas directamente de los archivos, tres proyecciones de video, un escritorio metálico, una máquina de escribir intervenida para que escriba sola la palabra “sospechoso” y una serie de reproducciones de fotos y planos y que forman parte de un proyecto en proceso. Como lo hace en general en toda su obra, el artista se enfrenta a situaciones dolorosamente cargadas de memoria; dotadas, por ende, de fuerte contenido histórico-político, y enfocadas desde un lugar marcado por un claro compromiso ético. Trabajar hechos recientes y demasiado convulsos requiere acercamientos cautelosos; abordajes capaces de graduar la distancia mediante enfoques, cortes y ángulos que permitan rastrear inscripciones e imágenes más allá de las que aparecen en las fichas y los legajos. El archivo nunca puede coincidir con el testimonio o la denuncia que guarda: en sus gavetas no puede el símbolo cumplir su misión de hacer encajar los

fragmentos de una unidad separada: la memoria de los torturados, los desaparecidos y los muertos no coincide con las figuras que trazan los nombres y alias, con las descripciones de las fichas, con las fotos de los prontuarios. Siempre median residuos y faltas que impiden el encastre. El mal de archivo (Derrida) no tiene remedio: no puede conciliarse ni catalogarse todo, así como no pueden los antecedentes

y relaciones terminar de identificar a los imputados o sospechosos. La nomenclatura no puede ser clausurada y cerrada. Esta falla de la representación policíaca deja márgenes vacantes donde podrá la memoria asentar (siempre en blanco) sus propios datos.

Fragmento del texto "El oficio de la distancia. Acerca de la obra de Carlos Trilnick".
Ed. Castagnino + macro. Rosario, 2013.

>
Intervención gráfica
(fragmento instalación)

Desaparecidos

^
Instalación
(fragmento)

Estudiante



"Frente único" **fué detenida**

Exilio

PAR, MONTONEROS, ERP, PAL **fué allanado fue ejecutada**

tortura tres años





> Intervención gráfica
(fragmento instalación)



G

H

I

J

L

M

N

terrori

toda la fouill

tortura en

BB



^
Capturas de video
v





^
Capturas de video
v



terrorista y guerrillera movimiento político **en prision**

sinpatisante intelectual

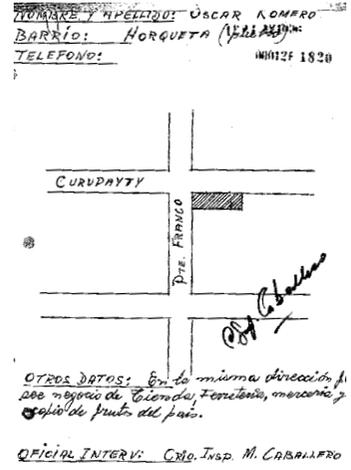
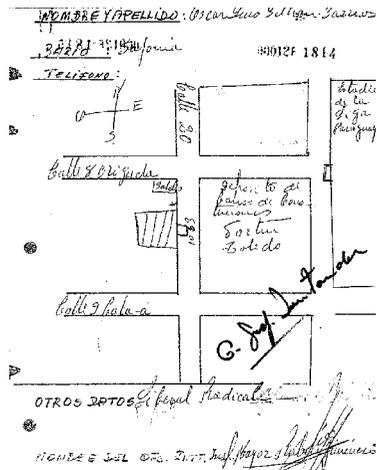
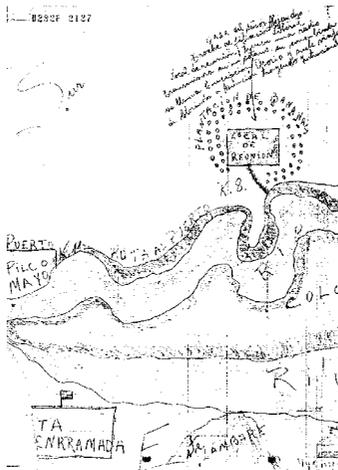
aparato policial represión selectiva

Abogado ante Dios y la Patria **conducta sospechosa**

organizar e instruir detenido por actividades políticas

agitador Estudiantil **víctima infiltrar**

^
Intervención gráfica
(fragmento instalación)



▲
 Instalación
 (fragmento)

Indias Guaraní y Guayakí INTENTANDO IMPLANTAR IZQUIERDISTA

L

Liberación Nacional los detenidos mano a

infiltrar interceptado

J

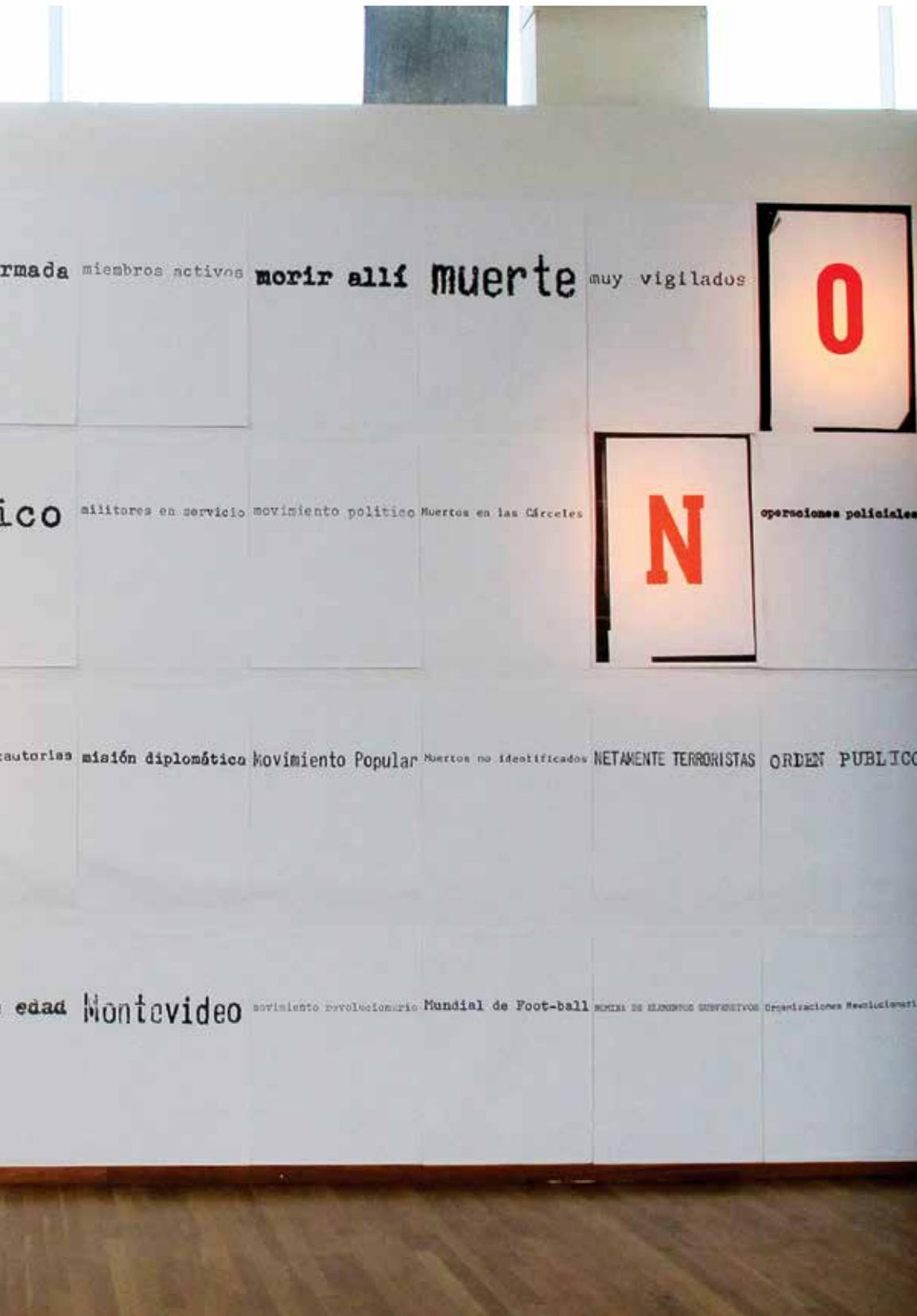
La Habana (Cuba) Ligas Agrarias los vecinos Méd

ingeniero interrogatorio "Jesuitas" la Plaza Roja líneas de IZQUIERDA

M

medidas prec

intelectual involucrados Juventud Peronista las religiosas los cadáveres MANIFIESTA COMUNISTA menor e



> Intervención gráfica
(fragmento instalación)

CARLOS TRILNICK, ROSARIO, ARGENTINA, 1957

Ha realizado estudios de fotografía y medios en The Neri Bloomfield Academy of Design and Education de Haifa, Israel, en la Carrera de Especialización en Educación, Imágenes y Medios, FLACSO y en la Carrera de Formación Docente en TIC y Educación en el centro de Altos Estudios Universitarios de la OEI en Madrid.

Es Profesor Titular de las materias Fotografía y Diseño Audiovisual I, II y III y Director de la Carrera de Diseño de Imagen y Sonido, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Universidad de Buenos Aires.

Profesor Titular en la Maestría en Diseño de Multimedia de la Universidad del Azuay, Cuenca, Ecuador y Visiting Professor del Department of Communication and del Center for Iberian and Latin American Studies de la University of California San Diego (UCSD).

Asesor en el área de capacitación docente del Programa Conectar Igualdad y redactor de contenidos para las áreas de Educación y TIC del portal educ.ar del Ministerio de Educación de Argentina.

Desde 1980 participa en numerosas exposiciones individuales y colectivas entre las que caben destacar las realizadas en la Akademie der Kunst, Berlín; Museo da Imagem e do Som, San Pablo, Brasil; European Media Art Festival, Osnabrück; The Museum of Modern Arts (MOMA), New York; Center of Contemporary Arts, Sydney, Australia; The Art Institute of Chicago, USA; Museo de Artes Visuales de Montevideo; Bienal de Video y Artes Electrónicas de Chile; París-Berlín, roARoTorio Interventions en espace public; Institut of Contemporary Arts, Toronto; Bienal del MERCOSUR, Porto Alegre; 6 Biennale Champ Libre. Montreal, Québec, Canadá; Bienal de la Imagen en Movimiento, Ginebra, Suiza; Bienal del Fin del Mundo, Ushuaia; Instituto Cultural Itaú, Sao Paulo, Brasil; Calit2, California Institute for Telecommunications and Information Technology, USA; World Expo Exhibition, Shanghai, China; Free International Forum, Joseph Beuys house at Bolognano, Italia; Bienal de Curitiba, Brasil; Museo de Arte de Rio de Janeiro, Brasil; Museo Lázaro Galdiano,

con este grupo, en Formosa, ayer. El enlace es **BLANCA HUESPE**.

3. **IBARROLA** le encontró a **TAHA** en Clorinda, ayer, y le dijo que colabore con la Jefatura de Policía. Que deje de colaborar con el Insp. Benitez y con Pastor Coronel, porque los informes de ellos no llegan al Palacio.

BARROS AVISO QUE ESTA NOCHE NO HAY NADA.
=====

GUSTAVO PETRO URREGO
Alcalde Mayor de Bogotá, D.C

CLARISA RUIZ CORREAL
Secretaria de Cultura, Recreación y Deporte

MARÍA EUGENIA MARTÍNEZ DELGADO
Directora Instituto Distrital de Patrimonio Cultural

MARCELA CUÉLLAR SÁNCHEZ
Subdirectora de Divulgación de los Valores
del Patrimonio Cultural

ANA MARÍA CIFUENTES
Curadora Museo de Bogotá

MARÍA CLARA ARIAS
Asistente de coordinación Museo de Bogotá

SAMMY DELGADO
Museógrafo Museo de Bogotá

XIMENA BERNAL CASTILLO
Coordinadora editorial y de publicaciones

ANA DELGADO
Diseñadora Gráfica

Fotografías:
Páginas 4, 7, 8, 11, 16, 17 y 23: CARLOS TRILNICK
Páginas 10, 13, 14, 19 y 20: OLIVER KORNBLIHTT

Agradecimientos: Julien Petit, Andrés García La Rota
y Centro de Memoria, Paz y Reconciliación

IMPRESIÓN
Buenos y Creativos S.A.S

PROYECTO ARCHIVOS DEL TERROR: Apuntes
sobre El Plan Cóndor.
Cámara: Carlos Trilnick y Hugo Giménez.
Sonido: Pablo Trilnick.
Voz en off: Lorena Acuña.
Edición: Carlos Trilnick y Damián Zantleifer.
Diseño de máquina de escribir: Mauro Petrelli.
Puesta en página de textos: Zoe Trilnick Farji.
Diseño de montaje: Mónica Arbelaez.
Fotos de sala pays: Oliver Kornblihtt.
Fotos de documentos y oficina archivos del terror:
Carlos Trilnick

ISBN 978-958-58231-7-4
2015. INSTITUTO DISTRITAL DE PATRIMONIO CULTURAL.
Calle 12b No. 2-58
MUSEO DE BOGOTÁ. Calle 10 no. 3-61
www.patrimoniocultural.gov.co

Instituto Distrital de
Patrimonio Cultural

museodebogotá
La ciudad, patrimonio de todos

Idartes | 
Instituto Distrital de las Artes



D

E

F

G

H

N

O

P

T

U

V

Y

