

# Juventud militante durante el *Devotazo*: insurgencia visual en las fotografías de Alicia Sanguinetti

Militant Youth during the *Devotazo*: Visual Insurgency in Alicia Sanguinetti's photographs

CECILIA BELEJ

CONICET/ IIAC, UNTREF/ UBA, Argentina

[cbelej@gmail.com] [https://orcid.org/0009-0003-3700-5366]

## Resumen

Este artículo analiza las fotografías tomadas el 25 de mayo de 1973 por Alicia Sanguinetti, joven militante del PRT-ERP que se encontraba detenida en la cárcel de Devoto, durante el llamado Devotazo: la jornada en que asumió como presidente Héctor J. Cámpora y que se liberaron los presos políticos. Con una cámara que le fue entregada clandestinamente por su hermano, Sanguinetti documentó escenas íntimas y colectivas del interior del pabellón, capturando la espera, la celebración y la apropiación simbólica del espacio carcelario por parte de la juventud militante. Las imágenes —reveladas una década más tarde— muestran banderas, pintadas, consignas y cuerpos en libertad transitoria, y constituyen un valioso registro visual desde el encierro. Desde una perspectiva de los estudios visuales y la historia cultural, el trabajo propone una lectura del registro fotográfico no solo como testimonio documental, sino como intervención política y estética en un momento excepcional. El análisis pone en diálogo las acciones de la militancia con los modos de representar y resignificar el encierro, aportando a la comprensión de las formas de resistencia y producción simbólica durante los años setenta en la Argentina.

## Palabras clave:

Devotazo; Juventud militante; Resistencia; Estudios visuales; Fotografía; Historia cultural.

## Abstract

This article analyzes the photographs taken on May 25, 1973, by Alicia Sanguinetti, a young PRT-ERP militant imprisoned in Devoto prison, during the event known as the Devotazo: the day Héctor J. Cámpora took office as president and the political prisoners were released. With a camera secretly delivered by her brother, Sanguinetti documented intimate and collective scenes inside the prison ward, capturing the anticipation, celebration, and symbolic appropriation of the carceral space by the militant youth. The images—developed a decade later—depict flags, murals, slogans, and bodies in a state of temporary freedom, constituting a valuable visual archive from within captivity. From the perspective of visual studies and cultural history, this article interprets the photographic record not only as documentary testimony but also as a political and aesthetic intervention in an exceptional historical moment. The analysis brings militant actions into dialogue with the ways in which

confinement was represented and re-signified, contributing to the understanding of resistance and symbolic production during the 1970s in Argentina.

### **Keywords:**

Devotazo; Militant youth; Resistance; Visual studies; Photography; Cultural history.

### INTRODUCCIÓN<sup>1</sup>

El 25 de mayo de 1973, Alicia Sanguinetti –joven militante del PRT-ERP y presa política en la cárcel de Devoto– consiguió una cámara con un rollo de película en blanco y negro que le llevó su hermano Ricardo. Con ella logró registrar imágenes de una jornada excepcional: el último día de cautiverio, pocas horas antes de que los presos políticos fueran liberados. Ese día Héctor J. Cámpora asumió la presidencia y se organizó una gran movilización en las inmediaciones del penal de Devoto demandando la liberación de los detenidos. Sanguinetti obtuvo escenas del interior del penal que documentan no sólo la espera colectiva de la liberación, sino también la apropiación simbólica del espacio carcelario por parte de los y las detenidas políticas.

Con una cámara que su hermano Ricardo logró entregarle durante una visita inusualmente permisiva, capturó escenas íntimas y colectivas del pabellón 5to. de detenidas políticas. Aquel día, tuvieron libertad de movimiento dentro del pabellón, confeccionaron banderas, pintaron paredes, escribieron consignas y tiraron por las ventanas panfletos. Los cuerpos, el encierro y la espera se transformaron en un acto de apropiación política y estética del espacio carcelario. En este marco, nos proponemos analizar las fotografías en blanco y negro tomadas por Sanguinetti, que, en 2014, donó al Archivo Nacional de la Memoria.

La hipótesis que orienta este trabajo sostiene que dichas imágenes pueden leerse como un registro visual insurgente, cargado de contenido político y afectivo. Al mismo tiempo, permiten reconstruir una experiencia visual de la juventud militante desde el interior del encierro. En ellas, los cuerpos, los objetos, las paredes y los gestos se articulan como signos de una sublevación sensible que transgrede las lógicas disciplinarias del sistema penitenciario. Lejos de estetizar el padecimiento, estas tomas devuelven la imagen de una comunidad en estado de afirmación: pintando paredes, escribiendo consignas, compartiendo herramientas precarias para fabricar símbolos de resistencia.

El análisis que aquí se propone se sustenta en el cruce metodológico entre los estudios culturales y el aporte teórico de los estudios visuales. El trabajo aborda las fotografías producidas clandestina-

1. Mi sincero agradecimiento a Alicia Sanguinetti por la generosidad y paciencia en las entrevistas y por compartir su experiencia. También extendiendo mi gratitud a las evaluaciones anónimas por sus valiosos comentarios y sugerencias, que enriquecieron significativamente este trabajo.

mente durante el encierro no como un mero correlato documental de una experiencia represiva, sino como una práctica visual situada cuya inteligibilidad depende tanto de sus condiciones de producción como de los regímenes posteriores de visibilidad. Asimismo, se examinarán las modalidades de circulación de las fotografías, que fueron reveladas una década más tarde de su toma y solo ingresaron a la esfera pública muchos años después.

La historia oral ofrece herramientas clave para pensar la voz de Sanguinetti al momento de acceder a la experiencia subjetiva y vivencial del momento en que registró la serie. Para ello, además de tomar en cuenta la producción historiográfica sobre el periodo, se trabajará con las fotografías y con entrevistas realizadas por la autora a Alicia Sanguinetti, en septiembre de 2022, julio y octubre de 2025, así como en testimonios alojados en el Archivo Memoria Abierta (2002), y en otras fuentes documentales y audiovisuales, como el capítulo “Somos de acá” del ciclo *40 años de democracia* del Museo de Arte Moderno (2024). A partir de tomar a las fotografías como corpus, el artículo busca aportar al conocimiento que tenemos de la visualidad de la juventud militante durante el Devotazo. Se propone una lectura situada sobre las formas de resistencia visual, afectiva y generacional que construyó la juventud militante durante su cautiverio.

#### APROXIMACIONES PREVIAS: PRESOS POLÍTICOS, EL DEVOTAZO Y LOS ESTUDIOS VISUALES

En las últimas décadas, los estudios sobre la juventud han ampliado sus objetos de análisis al incorporar la dimensión política, emocional y cultural de los sujetos jóvenes. Investigadoras como Valeria Manzano (2017) han propuesto abordajes que destacan el protagonismo de la juventud en los procesos de transformación social. A su vez, investigaciones centradas en el período de la última dictadura y la transición democrática, como las de Pablo Vommaro (2008), han recuperado experiencias de militancia, represión y reorganización cultural juvenil, aportando nuevas miradas sobre la relación entre jóvenes y Estado. Desde una perspectiva afín, Bontempo y Bisso (2018) han explorado las experiencias de las infancias y juventudes en el entramado de la historia reciente, la política y la cultura.

La liberación de presos políticos tras la asunción de Héctor J. Cámpora en mayo de 1973 —un proceso de alcance nacional, aunque con dinámicas específicas en cada provincia— ha sido ampliamente abordada por la historiografía argentina. Si bien el llamado “Devotazo”, ocurrido en la Unidad Penitenciaria de Villa Devoto, constituye su episodio más emblemático, la medida afectó simultáneamente a instituciones penitenciarias y tribunales de todo el país. En este marco, los trabajos de Chama (2006) analizan las características de la peronización y radicalización de un grupo de abogados que ejercieron la defensa de presos políticos como práctica de militancia política. En una línea similar, Eidelman (2009) estudia las tensiones institucionales y los debates en torno a la legalidad durante los primeros meses del gobierno de Cámpora, destacando el modo en que la liberación se inscribió en un proceso más amplio de redefinición de la legitimidad estatal. D’Antonio (2017) pone el foco en las presas políticas y entiende el Devotazo como la culminación exitosa de la resistencia

política carcelaria, un evento que evidencia la agencia de las detenidas. Subraya que las mujeres, al igual que los varones, fueron sujetos activos en la toma interna de las prisiones. Así también cómo la movilización externa, organizada principalmente por madres y familiares (COFAPPEG), articuló una lógica de género (el cuidado) que se transformó en una potente herramienta de presión política, haciendo de la liberación masiva un triunfo de la organización interna y el apoyo popular. Por su parte, Sarabayrouse Oliveira (2012) ha profundizado en las prácticas judiciales y en la figura del preso político desde la historia de la justicia, mostrando cómo la medida de 1973 expuso las inconsistencias y presiones internas del Poder Judicial. Finalmente, los aportes de Núñez y Olaeta (2025) sobre el caso de Mendoza y Córdoba reconstruyen las negociaciones locales y las particularidades que asumió la liberación en esos contextos provinciales. En conjunto, esta producción ha consolidado a la liberación nacional de presos políticos de 1973 como un objeto central para comprender las relaciones entre militancia, género, Estado, sistema penitenciario y justicia en los inicios del tercer peronismo.

El 25 de mayo de 1973, mientras se celebraba el regreso del peronismo tras dieciocho años de proscripción, una multitud se concentró en las inmediaciones del penal de Devoto. Una de las consignas centrales de la campaña de Héctor J. Cámpora —“libertad a los presos políticos”— había tomado fuerza en las calles, y la presión popular aceleró la decisión de liberar a los detenidos políticos esa misma noche (Eidelman, 2009).

La mayoría de los presos políticos eran jóvenes que habían participado activamente del proceso de politización iniciado la década anterior. Durante esos años, la juventud se consolidó como un colectivo diferenciado, cuyas prácticas culturales específicas —particularmente en el ámbito del consumo de moda y música, como el rock— configuraron nuevas identidades sociales. Este sujeto político colectivo, conformado por jóvenes comprometidos con proyectos de transformación social radical, no debe entenderse simplemente como una franja etaria, sino como una construcción cultural e histórica que articuló prácticas políticas, estéticas y afectivas. Durante este periodo, las mujeres que accedían al sistema educativo superior comenzaron a cuestionar los mandatos tradicionales de género, expresando nuevas formas de autonomía tanto a través de su vestimenta —como el uso de polleras cortas— y así también en la decisión de forjar una carrera profesional propia. Dentro de ese universo diverso, cobraron relevancia los jóvenes politizados que, imbuidos del clima revolucionario que atravesaba América Latina, asumieron posturas militantes. Los jóvenes no solo encarnaban proyectos de transformación social, sino también comenzaron a ser percibidos como una amenaza por el gobierno. Esa juventud militante condensó una experiencia singular, en la que se entrelazaban la acción política, el cuerpo, la afectividad y la imaginación de un futuro radicalmente distinto (Manzano, 2014).

En este contexto, las prácticas militantes fueron criminalizadas como parte de una estrategia estatal para contener los procesos de radicalización social. Esta dimensión represiva permite comprender cómo la juventud, lejos de constituir solo una promesa modernizadora, se transformó también en blanco privilegiado de la violencia política. Desde comienzos de los años setenta, el Sistema Peni-

tencionario, se convirtió en un elemento central del aparato represivo, con un aumento sostenido de los encarcelamientos, entre ellos el de mujeres militantes, que llegó a representar el 12% del total de detenidos (un número mucho más alto del habitual). La masacre de Trelew, tras el intento de fuga, marcó un punto de inflexión: los jóvenes asesinados adquirieron carácter de héroes mártires y se instaló la problemática en la agenda política (D'Antonio, 2016).

En su análisis sobre las experiencias de los presos políticos durante la última dictadura argentina, Santiago Garaño propone una lectura de la resistencia que se distancia de las concepciones épicas o abiertamente confrontativas, para situarla en el plano de las prácticas cotidianas. Retomando las nociones de Michel de Certeau sobre las “tácticas” de los sujetos subalternos, Garaño muestra cómo, incluso en el interior del dispositivo carcelario —espacio paradigmático del poder disciplinario—, los detenidos desarrollaron formas mínimas pero persistentes de resistencia. Estas se expresaron en el uso creativo del tiempo y del espacio, en la organización de actividades colectivas como la lectura o el estudio, y en la invención de rituales de convivencia que desbordaban los límites impuestos por la institución. Tales gestos, aparentemente menores, pueden entenderse como prácticas de reapropiación simbólica que, en palabras de De Certeau, operan “en las fauces mismas del poder”: acciones que no niegan la estructura de dominación, pero la desvían, la erosionan y la resignifican desde adentro, preservando con ello una identidad política y moral frente al intento de aniquilamiento.

En relación a las fotos tomadas por Sanguinetti durante esa jornada, la historia del rollo es notable. Al salir de la cárcel en 1973, Sanguinetti entregó sus pertenencias a su madre, la fotógrafa Annemarie Heinrich, incluyendo algo de ropa, cartas y el rollo de fotográfico en su tubo de metal. Tras reencontrarse con su pareja en Ezeiza, — que había llegado junto con otros presos liberados de Rawson— y trasladarse a otra provincia. Su vida se vio interrumpida por la desaparición de su compañero y el golpe de 1976. Esto la obligó a exiliarse en una ciudad de la costa bonaerense. Las fotos no fueron reveladas hasta 1983, con el retorno de la democracia, cuando Sanguinetti volvió al estudio de su madre, en Buenos Aires y ésta le recordó la existencia de la película.

Me había olvidado por completo de ese rollo. Cuando revelé las fotos, no les di demasiada importancia; no me parecieron gran cosa. Recuerdo que hice algunas copias pequeñas y se las fui entregando a los familiares de quienes salían en ellas, muchos de ellos detenidos-desaparecidos (Sanguinetti, 2025)

Las fotografías no fueron publicadas de inmediato y en cambio, circularon individualmente, entre familiares de los fotografiados y miembros de los organismos de DDHH. Muchos años más tarde, a partir de la ampliación de políticas de la memoria y la creación de instituciones como el Archivo Nacional de la Memoria, en 2003, comenzó una política de recabación de archivos fotográficos, documentales y de testimonios. En el año 2014, Alicia Sanguinetti donó las fotografías del Devotazo al Archivo Nacional de la Memoria que disponibilizó las imágenes para la ciudadanía.

Paralelamente, el creciente interés académico por los estudios sobre presos durante las dictaduras, posibilitó que esas imágenes tuvieran plataformas donde ser exhibidas, publicadas y tuvieran interés.

Su incorporación al ámbito académico se consolidó a partir de la donación del material y de las numerosas entrevistas que le fueron realizándolo a Sanguinetti, que permitieron contextualizar y poner en valor las imágenes.<sup>2</sup>

Una de las primeras veces que se publicaron algunas fotos de la serie fue como tapa de *Desaparecidos-Aparecidos. Presas y presos políticos desde Trelew a la dictadura* (Garaño y Pertot, 2007). En el año 2010, se publicaron en la sección Exposición Virtual de la revista *Nuevo Mundo. Mundos Nuevos*, junto con una entrevista y textos de Moira Cristiá; Sin embargo, la primera vez que se publicó la serie completa en papel fue en el libro *El Devotazo Fotografías/ Documentos*, de 2013, publicado en el 40º aniversario del Devotazo por el colectivo El Topo Blindado, en el que Alicia y Ricardo Sanguinetti, Carlos Pesce y Julio Menajovsky escriben y son entrevistados. Además de la reproducción de otros documentos, volantes, tapas de periódicos, entre otros papeles de esa jornada.

También forman y formaron parte de exhibiciones: *Para la libertad. Cárcel y política 1955-1973*, en el 2008, en el Museo de Arte y Memoria de La Plata (MAM); una de esas fotografías forma parte de la exposición digital *Jóvenes en escena. Juventudes, participación política y memorias*, en la página web del mismo museo, en 2023, se publicó un recorrido visual de las imágenes junto a un texto breve en la revista *Radical History Review* (Belej, 2023) y algunas fotografías, una entrevista a Sanguinetti y un texto corto realizado por el equipo Editorial de la Revista *Aletheia* (2023). Por último, algunas fotografías formaron parte de la exposición *Cárceles. Narraciones del encierro (1878-2025)*, en la Biblioteca Nacional Mariano Moreno, del 21 de marzo de 2025 al 24 de agosto de 2025, por nombrar sólo algunas que dan cuenta de la gran circulación que han adquirido estas imágenes en las últimas décadas.

La demora de más de treinta años en su circulación pública resulta decisiva: estas imágenes no formaron parte del repertorio iconográfico contemporáneo de la militancia ni cumplieron, en su origen, una función de denuncia. Su sentido no es, por tanto, reductible a su carácter testimonial inmediato, sino que emerge en la intersección entre su opacidad original y los marcos de memoria y reconocimiento que las habilitan posteriormente.

En este punto, los estudios visuales ofrecen un andamiaje teórico particularmente fértil. A diferencia de enfoques más tradicionales —centrados en la imagen como documento o evidencia histórica— este campo permite conceptualizar las fotografías como agentes inscritos en un régimen escópico específico, cuyas operaciones de significación se activan en temporalidades discontinuas. El análisis se desplaza así desde lo que las imágenes “representan” hacia las condiciones de visibilidad, legibilidad y performatividad que las constituyen como objetos culturales.

2. En 2002, Sanguinetti había dado su testimonio para el Archivo Oral Memoria Abierta y también en el documental *Trelew. La fuga que fue masacre* (2004, de Mariana Arruti)



## LAS FOTOS: JUVENTUD Y GESTO DE SUBLEVACIÓN

Respecto a las acciones de compromiso y resistencia durante el cautiverio, Sanguinetti recuerda:

Estar presos significaba que el penal tenía que convertirse en una escuela de cuadros y el compromiso era seguir cultivándose políticamente para que cuando uno saliera poder seguir en la militancia y con mejores herramientas (Sanguinetti, 2025).

También entre los presos detenidos en Devoto se encontraba Paco Urondo. El 24 de mayo, apenas un día antes de la liberación, entrevistó a tres de los sobrevivientes de la masacre de Trelew —María Antonia Berger, Alberto Miguel Camps y Ricardo René Haidar— en una serie de conversaciones que luego conformarían *La Patria Fusilada*. En sus respuestas, se cuelean algunas reflexiones sobre el presente donde la libertad ya asomaba como posibilidad inminente. Recuerda María Antonia Berger sobre las horas previas a la fuga:

Cuando uno está con la perspectiva de una fuga bien concreta, o incluso como estamos ahora, con posibilidades de una salida inmediata, uno parece que se toma las cosas más en serio. Se trabaja a un ritmo muy intenso (Urondo, 1973, p. 41).

La visita de Julio Cortázar al penal de Devoto, como parte de una comitiva de organismos de Derechos Humanos, pocos días antes del 25 de mayo, fue una señal de esa centralidad simbólica. Sanguinetti, al igual que otras presas políticas, había sido trasladada desde Trelew a Devoto, poco tiempo después del asesinato de los compañeros capturados. Cortázar se encontraba en el país promocionando *Libro de Manuel*<sup>3</sup>, cuyos derechos fueron donados a organizaciones de ayuda a los presos políticos. En su prólogo el escritor denunciaba la omisión sistemática de estos crímenes en la prensa internacional:

¿Olvidan? ¿Quién olvida? Una vez más entra en juego el mensaje a escala mundial de los *mass media*. No se oye, no se lee más que Múnich, Múnich.<sup>4</sup> No hay lugar en sus canales, en sus columnas, en sus mensajes, para decir, entra tantas otras cosas, Trelew. (Cortázar, sept. 1972, p. 9).

El 25 de mayo de 1973, en esas horas de alta tensión, los movilizados afuera del penal gritaban: “¡Abran carajo, o lo tiramo’abajo! y “¡Reviente quien reviente, libertad a los combatientes!”. El en-

3. El libro se publicó en 1973, pero el prólogo está datado en septiembre de 1972. Es una escritura cargada con la reciente noticia de los fusilamientos de Trelew. La obra no tuvo gran fortuna crítica, en parte, debido a su carga política. Se encuentra en la línea de experimentación literaria de *Rayuela* y utiliza la técnica del pastiche para intercalar la ficción con recortes del diario sobre torturas, detenidos políticos y otros materiales que rompen con la linealidad de la historia, y que generan sentidos asociados a la urgencia del momento político. Los personajes de la novela son jóvenes idealistas exiliados que arman un cuaderno para Manuel, el hijo de una de las parejas protagonistas, a través de materiales periodísticos como acto de memoria colectiva y cultural para que entienda el mundo cuando sea más grande.

4. Se refiere al atentado durante los Juegos Olímpicos de 1972 en Múnich, en el que fueron asesinados dos atletas israelíes y otros nueve tomados como rehenes.

tonces ministro del Interior, Esteban Righi, debía tomar una decisión, finalmente, se resolvió que Juan Manuel Abal Medina se hiciera presente en el penal. Allí, frente a las autoridades carcelarias, tomó una hoja en blanco y simuló leer un comunicado que declaraba la amnistía. Horas después, se elaboró el listado de los presos que serían efectivamente liberados. En sus memorias, Abal Medina recuerda que fue el propio Perón quien dio la orden: “Libérelos de una vez. A todos, a todos... No podemos hacer otra cosa”, habría dicho, al ser consultado sobre si debían liberarse también presos de filiaciones no peronistas (Abal Medina, 2022, p. 246).

Desde adentro del penal, la incertidumbre se mantuvo hasta último momento. Sanguinetti relata:

Hasta último momento no teníamos seguridad de que nos daban la libertad. Sabíamos que se estaba peleando con Cámpora y con Righi si se daba la amnistía o no. Nosotros nos enteramos de que nos íbamos a las diez de la noche. Y salimos cantando en un clima de euforia La marcha peronista, El himno del ERP, La internacional y el Himno Nacional (Sanguinetti, 2022).

Mientras en el exterior del penal se sumaba más gente a la movilización, dentro de Devoto, los presos políticos tomaron los pabellones y transformaron el encierro en un acto colectivo de reapropiación. En la mañana del 25 de mayo, Alicia Sanguinetti<sup>5</sup> recibió la visita de su hermano Ricardo, quien se encontraba tomando fotos fuera del penal. Sin querer perder el horario de visita, y sin tiempo para ir hasta su casa a dejar la cámara, decidió ingresar escondiéndola en su campera. Años después, Alicia recordó ese momento:

Esto fue de pura casualidad. El día 25 de mayo tuvimos la primera visita de contacto en el patio, no a través de rejas o de un vidrio. Y mi hermano tenía una cámara de fotos que pensó que la iba a tener que dejar afuera, pero todo estaba un poco más *light* porque los guardiacárceles ya sabían que íbamos a salir y tenían miedo a las represalias. Entonces Ricardo puso la cámara en la campera. (Entrevista a A. Sanguinetti, 2022).

Hija de la fotógrafa alemana Annemarie Heinrich<sup>6</sup>, Sanguinetti había crecido entre químicos, papel fotográfico y ampliadoras. Ayudaba junto a su hermano en el estudio de su madre: “Nosotros

5. Alicia Sanguinetti (Buenos Aires, 1944) es fotógrafa especializada en danza. Fue militante del PRT-ERP. El 8 de julio de 1970 fue detenida y permaneció en distintos penales del país, entre ellos el de Rawson, en el momento de la histórica fuga y masacre de Trelew, en agosto de 1972. Al mes, la trasladaron a Villa Devoto en donde permaneció hasta su liberación el 25 de mayo de 1973. Continuó militando hasta 1977, y luego mantuvo un exilio interno en la costa bonaerense, hasta el retorno de la democracia en 1983. Alberto José Munárriz, su compañero y padre de su hijo, militante del Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP), fue secuestrado en noviembre de 1974 y permanece desaparecido. Alicia es fotógrafa y militante del movimiento de Derechos Humanos.
6. Annemarie Heinrich (Darmstadt, Alemania, 1912-Buenos Aires, 2005) emigró a la Argentina en 1926, a los catorce años. Inició su formación fotográfica en Larroque (Entre Ríos) bajo la tutela de su tío, Karel Weber. Poco después, se radicó en Buenos Aires, donde trabajó como asistente en diversos estudios hasta abrir el propio en 1930, en la casa familiar de Villa Ballester. Desde 1933 colaboró con revistas sociales y se consolidó como retratista de figuras del Teatro Colón y del espectáculo: de Eva Perón a Isabel Sarli, innumerables celebridades posaron ante su cámara. Realizó fotografías de tapa para publicaciones como *Antena* y *Radiolandia*, en esta última durante cuatro décadas. Fue también fundadora de la Carpetas de los Diez, del Consejo Argentino de Fotografía y miembro de la Asociación de Fotógrafos Profesionales. Junto a su labor de estudio desarrolló una exploración experimental de la imagen, especialmente en sus viajes.



nacimos en una cubeta de fotografía... Estudio y vivienda estaba todo en uno” (Sanguinetti, 2002). Empezó la escuela de danza, pero luego dejó por problemas de salud, paralelamente estudiaba Historia del Arte en la Universidad de Buenos Aires. Entre 1966 y 1969 estudió fotografía en el Instituto Público de Fotografía de Baviera, en Múnich, Alemania, y en el Centro Fotográfico de Eastman Kodak-Rochester, en los Estados Unidos. Al momento de su detención, trabajaba en el Instituto Di Tella como fotógrafa con el grupo de danza contemporánea de Susana Zimmerman.

Con ella hacía la fotografía de prensa y también armaba los audiovisuales que consistían en una secuencia de fotografías proyectadas sobre el escenario, mientras el grupo de bailarines improvisaba en base a esas proyecciones.<sup>7</sup> (Sanguinetti, 2025).

La cámara que recibió ese día era una Exakta<sup>8</sup> réflex, con un rollo de baja sensibilidad para tomar fotografías con luz de día. Debido a las características de la cámara —entre ellas, que permitía ver en un espejo que se encuentra en la parte anterior, el encuadre exacto que tendría la foto, y que deja libre la mano derecha para sostenerla en tomas más prolongadas—, Sanguinetti logró hacer fotografías aún sin flash, ni película de alta sensibilidad.

Al principio me costó usar la cámara. Hacía muchos años que no sacaba fotos... Y me sentía incómoda porque sabía que el rollo no servía para un lugar con tan poca luz. Saqué fotos desde el mediodía hasta las cinco o seis de la tarde, cuando oscureció. (Sanguinetti, 2022).

Esa jornada, con la inminente liberación en el aire, las internas e internos comenzaron a pintar banderas con sábanas, preparar brazaletes, escribir panfletos. Compartieron herramientas escasas —pinceles, marcadores, hojas de cuaderno— y espacios comunes habitualmente segregados. El pabellón se convirtió en un taller improvisado de expresión política y afectiva (fig. 1, 5 y 6).

A la mañana, era la visita de los hombres y, a la tarde, la visita de las mujeres. Entonces a la mañana, les pedimos materiales que nos trajeron las madres, las hermanas y las mujeres que vinieron a la tarde. Y así pudimos hacer banderas, brazaletes y volantes (Sanguinetti, 2022).

Ese día, las internas del pabellón 5to —un piso destinado a mujeres, aunque algunos hombres habían logrado subir desde otros niveles y también aparecen retratados en las fotos de Sanguinetti— hicieron banderas con las sábanas y se prepararon para la libertad. Estas fotografías permiten observar el último día de detención desde una perspectiva cercana. Son instantáneas que capturan la potencia

7. Susana Zimmermann (Buenos Aires, 1932-2021) Bailarina y coreógrafa, realizó una labor de vanguardia y de experimentación en la danza contemporánea. Dirigió el Laboratorio de Danza del Centro de Experimentación Audiovisual del Instituto Torcuato Di Tella.

8. Las cámaras Exakta eran unas cámaras réflex que se fabricaron en Dresde, Alemania, por Ihagee, desde 1933 hasta 1970. Fue la primera en introducir un espejo en una cámara de formato réflex. Lo que reflejaba el espejo era lo que saldría en la fotografía, de allí su nombre. Otra característica que tenían es que, al contrario de las otras cámaras, los disparadores estaban del lado izquierdo, para que con la mano derecha el fotógrafo pudiera sostener firmemente la cámara.

política de los jóvenes detenidos que se apropiaron del espacio carcelario y lo transformaron en un acto colectivo de expresión.

En la serie puede notarse una tensión constante entre la precariedad del material y su potencia simbólica. Se trata de veinticuatro fotografías en total: algunas registran la mesa de trabajo donde los detenidos preparan volantes; otras muestran las celdas y las paredes intervenidas; tres abren el encuadre hacia la calle; varias siguen los movimientos colectivos mientras confeccionan banderas, y las últimas documentan la actividad en el ático.

Las fotografías de Alicia Sanguinetti no sólo registraron la víspera de una liberación, sino que cristaliza en gesto de sublevación juvenil que da cuenta de cómo el encierro como espacio de politización y resistencia. Todas las fotos fueron tomadas en el mismo piso, el pabellón 5to de mujeres y algunas son del ático, que quedaba arriba del quinto piso. La mayoría de las retratadas son mujeres jóvenes y hay algunos hombres que habían subido desde otros pabellones. Lo primero que llama la atención de la serie de fotografías tomadas por Sanguinetti es que no parece retratar a un grupo de presas. Lo que ocurre es que la prisión estaba virtualmente tomada o, más bien, los pabellones habían quedado bajo control de los presos y presas. Luego de la visita las habían dejado con las celdas abiertas y podían moverse libremente dentro del pabellón. Durante las visitas consiguen los objetos necesarios para emprender la acción que los mantuvo ocupados desde la mañana hasta el momento de la liberación. Los familiares les han traído también afiches que pegan en las paredes. Uno de Ricardo Carpani, otro sobre los asesinados en Trelew y finalmente, paisajes argentinos. Sanguinetti recuerda:

Recorrí el pabellón sacando fotos. Luego paraba y me ponía a hacer carteles... Mientras sacaba las fotos, pensaba: "Será un recuerdo del último día dentro del penal".

Sus imágenes capturan la incertidumbre de una jornada cuyo desenlace aún no era claro. Registran para recordar. Documentan en tiempo real cómo se desplegaba la acción colectiva. Transmiten dinamismo, intensidad y compromiso.

Aunque el registro parece responder, en primer lugar, a una necesidad íntima y espontánea, no resulta improbable que su experiencia en el Instituto Di Tella —como fotógrafa del equipo de danza contemporánea— le haya brindado herramientas visuales y sensibles para registrar la jornada en toda su complejidad. Sus fotografías no solo documentan una escena excepcional al interior del penal, sino que activan otra forma de narrar la resistencia: a través del encuadre, el cuerpo, los objetos, los gestos, la puesta en escena. En este gesto estético —casi performático—, resuena la impronta del Di Tella, donde la experimentación artística configuró un lenguaje visual vanguardista y basado en la experimentación artística. Así, el ojo de Sanguinetti convierte el pabellón en un laboratorio efímero de acción poética, en oposición a la lógica disciplinaria del encierro. A continuación, nos detendremos en esas fotografías que, lejos de ilustrar una historia ya dicha, abren una dimensión sensible desde donde volver a mirar la insurgencia juvenil de 1973.

En *Sublevaciones* (2017), Georges Didi-Huberman explora los gestos de resistencia y rebelión a lo largo de la historia, entendidos no solo como hechos políticos, sino también como expresiones sensibles, emocionales y visuales. A través de un enfoque que combina arte, historia y filosofía, el autor muestra cómo las sublevaciones —desde levantamientos sociales hasta pequeños actos individuales de insumisión— constituyen impulsos vitales que desafían el orden establecido. Estas acciones representan formas de imaginar otros mundos posibles, haciendo visibles las fuerzas del deseo, la indignación y la esperanza que atraviesan los cuerpos y las imágenes. Desde esta perspectiva, la figura del “rebelde”, asociada a la felicidad que conlleva la transgresión de las reglas que limitan la libertad, se presenta como una respuesta visual a la opresión y pone en juego el deseo, la memoria y la imaginación política.

El registro visual que Sanguinetti tomó con un rollo de baja sensibilidad, muchas veces en penumbra, fueron reveladas diez años después. Capturaron un clima único: los cuerpos en acción, los dinteles de las puertas de las celdas con los nombres de los compañeros asesinados en Trelew y las paredes intervenidas con imágenes del Che y de Evita, las consignas revolucionarias, la mezcla de alegría, incertidumbre y deseo (Fig. 1). En ellas no sólo se documentó la víspera de la libertad, sino también un gesto de sublevación generacional que convirtió la cárcel en otra cosa: un territorio común, efímero, intensamente vivido.

Fig. 1. Alicia Sanguinetti, 25 de mayo de 1973, Devoto.



Fuente: Archivo Nacional de la Memoria.

Sanguinetti recuerda que, al salir de las celdas, no podían mirar el pasillo ni ver las otras celdas: las obligaban a caminar con la vista baja. Contaban los pasos, intentaban imaginar la extensión del pabellón, pero hasta que obtuvieron libertad de movimiento no tenían una imagen real del lugar. Ver, elegir dónde estar, atreverse a cruzar de pabellón, o subir al último piso: todo eso era nuevo. En ese contexto, tomar fotografías, no era solo un gesto documental, sino una apropiación visual del espacio. Un modo de restituir la mirada, de hacer visible lo que hasta entonces había sido negado.

Siguiendo a Nicholas Mirzoeff (2011), las imágenes tomadas por Sanguinetti se pueden interpretar como parte de una insurgencia visual, es decir, una práctica que desafía los regímenes de visibilidad impuestos por el gobierno de facto y sus instituciones represivas. En contextos donde ver —y sobre todo registrar— está prohibido, hacer imágenes se convierte en un acto político que subvierte el control estatal sobre la representación. Así, estas fotografías no solo documentan un acontecimiento, sino que reclaman el derecho a mirar y a ser miradas desde una perspectiva subalterna y militante. Este autor señala que la visualidad dominante no solo organiza lo visible, sino también lo pensable y lo decible. En este sentido, las fotografías de Sanguinetti constituyen un registro visual insurgente porque escapan a esa lógica, reescriben la memoria desde el encierro y la resistencia, y lo hacen a través de un gesto que es, al mismo tiempo, testimonio, denuncia y afecto.

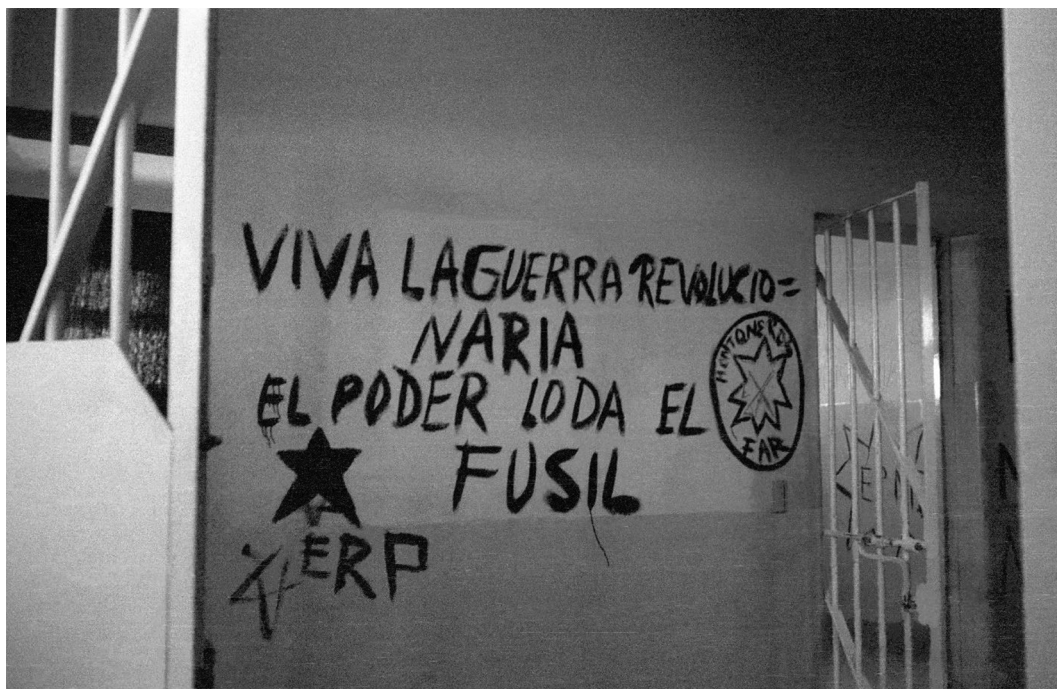
La serie no estetizó el cautiverio: lo volvió escena de afecto, identidad y pertenencia. Frente al castigo, el encierro y la vigilancia, estos jóvenes escribieron en las paredes, pintaron rostros amados, sostuvieron la mirada. Lo que esas imágenes devuelven es una comunidad en resistencia, un archivo emocional.

Las imágenes tomadas ese día nos permiten trazar un recorrido por el clima vivido en la zona de presos políticos. Los mates compartidos, los pinceles, marcadores para pintar brazaletes y banderas. Las paredes pintadas alineadas con partidos o ramas de ideologías diferentes: el ERP, Montoneros, la mención a Latinoamérica en la pintada “América en armas”, consigna del ERP. O “Viva la guerra revolucionaria. El poder lo da el fusil” (fig. 2). A propósito de esto, Sanguinetti refiere:

Tanto en Rawson como en Devoto hubo una confluencia entre las diferentes agrupaciones porque nosotros veníamos de una organización que no era peronista pero tampoco antiperonista. Y en las cárceles hubo una amalgama de los que caían por las FARC, por los Montoneros, un intercambio, un aprender la historia de aquellas épocas de una manera diferente (Sanguinetti, 2024).



Fig. 2 Alicia Sanguinetti, 25 de mayo 1973, Devoto.



Fuente: Archivo Nacional de la Memoria.

En las fotografías del pabellón pueden observarse pintadas con consignas de distintas organizaciones, como “PRT. América en armas” o “Zona liberada para Perón” (Fig.5). El uso de la letra manuscrita en estas inscripciones —frecuente en la estética militante de la época— contribuye a reforzar una apropiación simbólica del espacio. Así como en las imágenes conviven emblemas del PRT-ERP y de Montoneros, también lo hacían quienes las trazaban: esa voluntad de confluencia, de acordar en la lucha pese a las diferencias, resultaba disruptiva para la lógica militar. En una entrevista realizada en el año 2010, Alicia Sanguinetti lo sintetizaba de este modo:

Todos los militantes sabíamos que una de las posibilidades era caer presos y que, si ello sucedía, había que convertir esa experiencia en algo útil. Eso significaba estudiar, formarse políticamente, ayudar a formar a otros compañeros que llegaban a la cárcel en otras condiciones y prepararse para seguir militando al salir de la prisión. Lo fundamental era que el enemigo no consiguiera sus objetivos que era anularnos como militantes y mucho menos quebrarnos como seres humanos. (Sanguinetti citada en Cristiá, 2010)

Además, podemos ver en la fotografía (Fig 3) las pintadas que realizan en las paredes del pabellón, que han copiado el retrato de Eva del afiche de Ricardo Carpani, junto a la efigie de Eva se lee: “Si Evita viviera sería Montonera”. En el afiche realizado por Ricardo Carpani ese mismo año, los rostros de Eva y Juan Domingo Perón ocupan el primer plano, representados con trazos firmes y expresivos que

enfatan su centralidad política y simbólica.<sup>9</sup> Debajo, en una escala menor, se distinguen trabajadores con los puños en alto, uno de los cuales sostiene una bandera argentina que introduce el elemento nacional y popular característico del imaginario peronista. La composición establece una jerarquía visual que vincula directamente el liderazgo de Perón y Evita con el pueblo trabajador, reforzando la idea de unidad entre conducción y masas propia del discurso político del período (Fig. 4). Sin embargo, de esa composición, sólo es retomada la figura de Evita. La razón de esta selección radica en que la imagen de Evita había comenzado a operar como una síntesis de los ideales de la revolución y el peronismo. Desde mediados de la década de 1960, los movimientos juveniles peronistas resignificaron la figura de Eva Perón, convirtiéndola en un símbolo de rebeldía, compromiso social y legitimidad revolucionaria. Se produjo una relectura de la tradición peronista en clave militante, en la que Evita pasó de ser una figura conmemorativa del peronismo clásico a un emblema de lucha y transformación social, especialmente entre los sectores juveniles que buscaban renovar la identidad política del peronismo y que sentará las bases para la Evita Montonera de los primeros años de la década de 1970 (Ehrlich, 2023).

Fig. 3 Alicia Sanguinetti, 25 de mayo 1973, Devoto. Se observa un dibujo de Eva que ha tomado el retrato de Eva del afiche de Carpani y se lee la frase “Si Evita viviera sería Montonera”.



Fuente: Archivo Nacional de la Memoria.

9. Se trata del afiche “Federación Gráfica Bonaerense de 1973. La versión original contiene una frase de Perón debajo del dibujo de Carpani, pero en la copia que pegan en las paredes sólo se ve el dibujo. La gráfica militante del artista formaba parte de la cultura visual del período.



Fig. 4 Alicia Sanguinetti, 25 de mayo 1973, Devoto. Se puede observar además de las pintadas, dos afiches, uno de Ricardo Carpani y otro sobre Trelew.



Fuente: Archivo Nacional de la Memoria.

Fig. 5 Alicia Sanguinetti, 25 de mayo 1973, Devoto.



Fuente: Archivo Nacional de la Memoria.

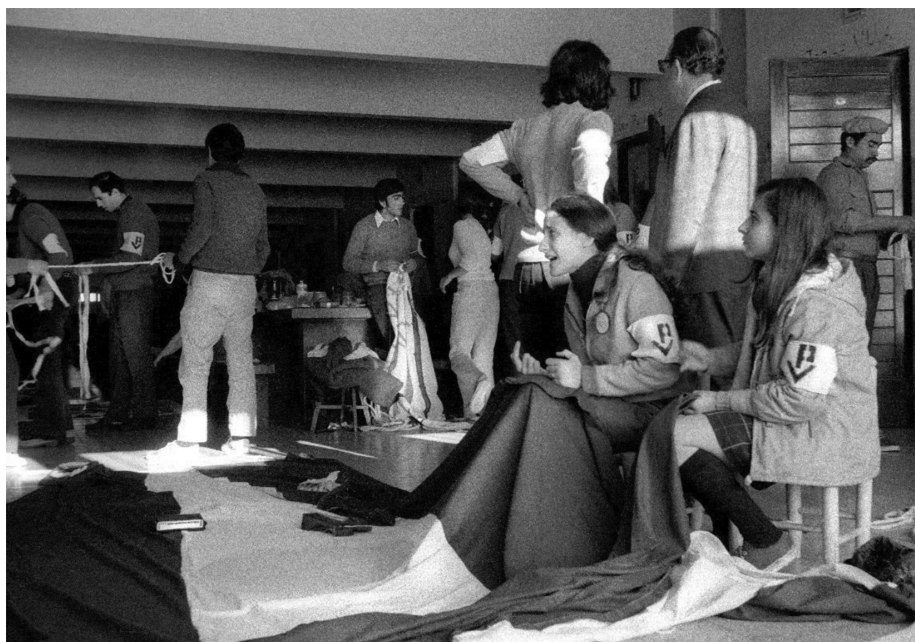
Las fotografías (Fig. 6, 7 y 8) retratan una serie de lugares, un pasillo común donde tienen una mesa en la que trabajan, las puertas de las celdas, el techo. El encuadre es cerrado, registra un momento íntimo y colectivo, un grupo de prisioneros se reúnen para hacer panfletos. La luz tenue de los pasillos de la cárcel. Los cuerpos se agrupan en torno a una mesa o sentados en el suelo. Algunas miradas se dirigen a la cámara, otras permanecen ausentes o bajas. Sanguinetti recuerda que intentaba no tomar retratos de frente, con la idea de preservar la identidad de sus compañeros.

Fig. 6 Alicia Sanguinetti, 25 de mayo 1973, Devoto.



Fuente: Archivo Nacional de la Memoria.

Fig. 7 Alicia Sanguinetti, 25 de mayo 1973, Devoto.



Fuente: Archivo Nacional de la Memoria.

Fig. 8. Alicia Sanguinetti, 25 de mayo de 1973, Devoto.



Fuente: Archivo Nacional de la Memoria.



En la fotografía (Fig. 9), un grupo de prisioneros ha alcanzado la parte más alta del penal —una zona habitualmente inaccesible para ellos—, desde donde despliegan estandartes y banderas confeccionadas con sábanas, exigiendo la libertad de los presos políticos. La imagen captura una escena de reapropiación del espacio carcelario, transformado momentáneamente en una plataforma de visibilidad y protesta. Las ventanas altas, usualmente lugar de encierro y ocultamiento, se vuelven escenario de enunciación pública: por ellas no escapan cuerpos, sino consignas. Los estandartes colgados hacia afuera, desde lo alto, convierten al penal en un soporte de demanda política, subvirtiendo la arquitectura de la represión. Visualmente, la imagen enfatiza la estética generacional de los prisioneros: jeans y pelos largos. Estas marcas corporales no son anecdóticas; inscriben una identidad política y cultural que se contrapone a la lógica disciplinaria del encierro. Frente al uniforme y la vigilancia, los cuerpos conservan su singularidad y su insubordinación. La altura desde la que se enuncian remite también a una estrategia de visibilidad: los prisioneros, invisibilizados por el encierro, se hacen ver, proyectan sus mensajes hacia el exterior, en un gesto de desborde político y simbólico. Esta imagen no solo documenta un hecho excepcional dentro del encierro, sino que condensa una escena de emancipación visual: el penal, aún operativo, ha sido tomado como espacio de discurso y denuncia por quienes debían permanecer silenciados.

Fig. 9 Alicia Sanguinetti, 25 de mayo 1973, Devoto.



Fuente: Archivo Nacional de la Memoria.

En la fotografía (Fig. 10) vemos el interior de una celda ocupada por una joven. La puerta está abierta: el dispositivo del encierro aparece fracturado. En su interior, las paredes han sido intervenidas con signos de afecto y memoria: el muro está cubierto con postales, dibujos, cartas y fotografías.

Esta curaduría doméstica transforma la celda –símbolo de castigo y despersonalización– en un territorio subjetivo, casi adolescente, que remite a la intimidad de un dormitorio juvenil. La tensión que se genera entre las rejas del entorno carcelario y los elementos decorativos produce un efecto potente. La pared actúa como un mural de resistencia afectiva: cada imagen pegada es una negación de la lógica represiva que busca el aislamiento y la anulación del individuo. La estética del collage con objetos personales y correspondencia construye una narrativa visual que afirma la identidad de la prisionera, no como detenida, sino como sujeto político, sensible y en relación con otros. En ese gesto, la resistencia cotidiana se configura como una práctica de cuidado y memoria que interrumpe la lógica punitiva del encierro.

Fig. 10 Alicia Sanguinetti, 25 de mayo 1973, Devoto.



Fuente: Archivo Nacional de la Memoria.

## CONCLUSIONES

A lo largo de estas páginas nos hemos propuesto recuperar la visualidad del interior del penal de Villa Devoto el día del Devotazo. Las fotografías tomadas por Alicia Sanguinetti no se limitan a registrar una jornada de liberación, sino que revelan una producción atravesada por lo político y lo afectivo. Su gesto captura un momento liminar en la vida de una generación: el tránsito del encierro a la libertad, del silenciamiento a la visibilidad, del aislamiento a la construcción de comunidad.

El destino de muchos de estos jóvenes militantes que se encontraban privados de su libertad —algunos desde hacía varios años y que habían pasado por distintos centros carcelarios— fue la desaparición forzada o el exilio durante la última dictadura cívico-militar (1976-1983). Las intervenciones realizadas en los muros no serían vistas por el exterior y, apenas los guardiacárceles recuperaran el control del lugar, las paredes volverían a estar blancas. Sin embargo, asumían la fugacidad del gesto, como parte de su potencia colectiva. Estas imágenes adquieren un espesor histórico singular: condensan la víspera de una libertad precaria y efímera al tiempo que inscriben una escena de politización y resistencia dentro del espacio del encierro.

El relato del Devotazo ha sido mayormente transmitido por las memorias de sus protagonistas y por la recuperación documental de la militancia. Las imágenes tomadas por Alicia Sanguinetti durante su encierro en el penal de Devoto ofrecen una entrada visual singular que condensa muchas de las tensiones, deseos y potencias del momento. Son registros que no solo documentan una escena excepcional en el interior de la cárcel, sino que activan otra forma de narrar la resistencia a través del encuadre, el cuerpo, los objetos, los gestos, la puesta en escena.

Las fotos no fueron tomadas desde afuera ni para el afuera, como parte de un discurso institucional o mediático, tampoco son imágenes de denuncia. Fueron producidas desde el interior del penal por una detenida política, con una cámara clandestina, sin flash ni rollo sensible, en condiciones precarias, pero con una conciencia plena del valor testimonial de lo que allí se vivía. Esa posición encarnada —la del cuerpo detenido que decide mirar, encuadrar, registrar— es lo que convierte a esta serie en un acto político de recuperación de la mirada. Sanguinetti en tanto prisionera y fotógrafa, subvierte el lugar asignado de la víctima silenciada para asumir el rol de narradora. Desde un punto de vista técnico, algunas están movidas o fuera de foco, lo cual subraya su carácter clandestino y urgente. Este tipo de estética de la precariedad contribuye a su potencia testimonial.

Esta perspectiva hace posible pensar la producción clandestina no solo como gesto político situado, sino también como una práctica que genera excedentes de sentido susceptibles de ser rearticulados décadas después, cuando la imagen ingresa en nuevos circuitos de memoria, archivo y reconocimiento público.

Como plantea Georges Didi-Huberman en *Sublevaciones* (2017), las imágenes no solo representan la historia, también la impulsan, la perturban y la reconfiguran. Las fotografías de Sanguinetti no romantizan el encierro: lo interrumpen, lo disputan, lo reinventan como territorio de acción política.



Las paredes pintadas, los retratos del Che y de Evita, los brazaletes artesanales, los cuerpos agrupados en torno a una mesa o apostados en lo alto del edificio carcelario devuelven una imagen colectiva de emancipación, una comunidad en resistencia que se nombra, se expresa y se hace ver. Lo que allí se captura no es sólo un día, sino una manera de vivir el encierro como resistencia.

Podemos leer esta serie como un registro emocional y político, un mapa afectivo de la cárcel tomada, los cuerpos en movimiento, los rostros amados, los muros intervenidos. Lejos de la imagen del preso anulado o de la víctima muda, lo que estas fotos devuelven es una subjetividad política irreductible, un deseo compartido de transformar el mundo.

Los estudios visuales permiten entender las fotografías como artefactos que participaron en la elaboración contemporánea del pasado, interpelando las formas de narrar y visualizar la experiencia del encierro en los años setenta. En contraste con las aproximaciones que privilegiarían su valor de documento, este enfoque habilita una lectura que atiende a la historicidad de la mirada y a las transformaciones del régimen de visibilidad que hacen que estas imágenes—antes invisibles— sean hoy portadoras de una potencia política y simbólica específica. Cincuenta años después, estas imágenes siguen interpelando. Persisten como registro emocional, testimonio y acto de resistencia que late aún en nuestra memoria colectiva.

## **Bibliografía**

Barthes, R. (2020). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Buenos Aires: Paidós.

Belej, C. (2023). Just before Freedom: Alicia Sanguinetti's Photographs of Political Prisoners in Argentina. *Radical History Review*. Duke University Press. 146: 167-178.

Benjamin, W. (1989). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. *Discursos Interrumpidos I*, Taurus: Buenos Aires.

Bontempo, M.P. y Bisso, A. (coords) (2019). *Infancias y juventudes en el siglo XX: política, instituciones estatales y sociabilidades*. Buenos Aires: Teseo Press.

Boetto, B. (2023). Género y prisión política a comienzos de los setenta: reflexiones desde la Colección María Angélica Sabelli (FAR). Ponencia presentada en el *VIII Congreso de Estudios sobre el Peronismo (1943-2023)*. IEI, UNAJ, Florencio Varela 13 al 15 de septiembre de 2023.

Carnovale, V. (2018). *Los combatientes: Historia del PRT-ERP*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Chama, M. (2006). Peronización y radicalización de grupos de abogados en los años sesenta y principios de los setenta. La labor defensora como práctica militante. *Cuestiones de Sociología*. N° 3.

Cristiá, M. (2010). La política entre rejas. El Devotazo. Serie de fotografías de Alicia Sanguinetti, Penal de Villa Devoto, Capital Federal, Argentina, 25 de mayo de 1973. *Nuevo Mundo. Mundos Nuevos*. <https://journals.openedition.org/nuevomundo/optika/13/index.html>

- D'Antonio, D. (2016). *La prisión en los años setenta. Historia, género y política*. Buenos Aires: Biblos.
- Didi-Huberman, G. (2017). *Sublevaciones*. Caseros: Jeu de Paume-UNTREF.
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.
- Dillon, M. (2022). Un rollo entero en el día glorioso. La historia de las fotos sacadas por Alicia Sanguinetti dentro de la cárcel antes de ser liberada. *Página 12*, 20 de agosto. Consultado: <https://www.pagina12.com.ar/475210-la-historia-de-las-fotos-sacadas-por-alicia-sanguinetti-dent>
- Ehrlich, L. (2023). El ascenso de Eva Perón en la política peronista y la cultura argentina durante las décadas de 1950 y 1960. *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani*. 58 (enero-junio): 58-84.
- Eidelman, A. (2009). El PRT-ERP y la lucha por la libertad de los presos políticos. 1971-1973. *Sociohistórica* 25 (25): 13-39.
- Equipo editorial Aletheia (2023). Acerca de la imagen de tapa: El Devotazo del 25 de mayo de 1973 desde adentro. Las fotografías de Alicia Sanguinetti en la cárcel de Villa Devoto. *Aletheia*, 13(26), doi.org/10.24215/18533701e164
- Gamarnik, C. (2020). *El fotoperiodismo en Argentina. De Siete Días Ilustrados (1965) a la Agencia SIGLA (1975)*. Buenos Aires: Ed. ArtexArte.
- Garaño, S. (2020) *Memorias de la prisión política durante el terrorismo de Estado en la Argentina (1974-1983)*. Los Polvorines, La Plata, Posadas: Universidad Nacional de General Sarmiento, Universidad Nacional de La Plata, Universidad Nacional de Misiones.
- Garaño, S. y Pertot, W. (2007) *Detenidos-Aparecidos. Presas y presos políticos desde Trelew a la dictadura*. Buenos Aires: Biblos.
- Manzano, V. (2014). *La era de la juventud en la Argentina. Cultura, política y sexualidad desde Perón a Videla*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Mirzoeff, N. (2011). *The Right to Look. A Counterhistory of Visuality*. Durham: Duke University Press.
- Núñez, J. y Olaeta, H. (2023) Motín y fuga. La situación carcelaria en la provincia de Córdoba. *Prohistoria*. Año XXVI. 40.
- Núñez, J. y Olaeta, H. (2025). La situación carcelaria en una “provincia montonera” (Mendoza, Argentina, mayo de 1973). *Temas de Historia Argentina y Americana*. Pontificia Universidad Católica Argentina. Instituto de Historia Argentina y Americana. N° 33 vol. 1.
- Núñez, J. y Olaeta, H. (2025) Entre héroes y delincuentes. La situación carcelaria en Argentina en mayo de 1973 (Buenos Aires, Córdoba y Mendoza) *Observatorio Latinoamericano y Caribeño. Instituto e Estudios de América Latina y el Caribe*, Vol 9, N°1.

- Pous, F. (2013). Los intervalos carcelarios. Apuntes desplazados de la liberación de presos y presas políticos en el Devotazo. *Contemporánea: Historia y problemas del siglo XX*, Vol. Nº4.
- Rot, G., Cormick, F. y Campos, E. (2013). *El Devotazo: Fotografías/documentos*. Alicia Sanguinetti, Ricardo Sanguinetti, Carlos Pesce y Julio Menajovsky. Buenos Aires: Talleres Gráficos Su Impres, Colectivo El Topo Blindado.
- Sarrabayrouse Oliveira, M. J. (2016). Familia judicial y dictaduras: la creación del “fuero antisubversivo” en la década del `70. En Águila, G. Garaño, S. Scatizza P. (coords.). *Represión estatal y violencia paraestatal en la historia reciente argentina: Nuevos abordajes a 40 años del golpe de Estado*. La Plata: Facultad de Humanidades y Cs. De la Educación, Universidad Nacional de La Plata.
- Sontag, S. (2018). [1989 edición original] *Sobre la fotografía*. Barcelona: De bolsillo.
- Sontag, S. (2018). *Ante el dolor de los demás*. Barcelona: Debolsillo.
- Vommaro, P. (2015) *Juventudes y políticas en la Argentina y en América Latina: Tendencias, conflictos y desafíos*. Buenos Aires: Grupo Editor universitario/ CLACSO.

#### Fuentes y Entrevistas

- Abal Medina, J. M. (2022). *Conocer a Perón. Destierro y regreso*. Buenos Aires: Planeta.
- Colección fotográfica Alicia Sanguinetti, Archivo Nacional de la Memoria.
- Cortázar, J. (1973) *El libro de Manuel*. Sudamericana: Buenos Aires.
- Entrevistas a Alicia Sanguinetti realizada por la autora en septiembre de 2022, julio y octubre de 2025.
- 40 años de democracia*. Cap. 1 “Somos de acá” Alicia Sanguinetti y Luis Felipe Noé, Museo de Arte Moderno, 2024. Disponible en [www.museomoderno.org](http://www.museomoderno.org)
- Memoria Abierta. *Testimonio de Alicia Sanguinetti*. 6 de septiembre de 2002. Buenos Aires, Archivo Oral del Archivo Nacional de la Memoria (ANM).
- Urondo, F. (2011). *La Patria fusilada*. Buenos Aires: Libros del Náufrago.