



Comentario bibliográfico

Moira Cristiá, *AIDA. Una historia de solidaridad artística transnacional (1979-1985)* (Buenos Aires: Imago Mundi, 2021).

Iván Wrobel

Instituto de Geografía “Romualdo Ardissonne” – Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires / Instituto del Desarrollo Humano – Universidad Nacional de General Sarmiento

ivanwrobel@gmail.com

Fecha de recepción: 17/10/2022

Fecha de aprobación: 27/10/2022

Para poder estudiar la historia de la formación del movimiento de Derechos Humanos en la Argentina es necesario incorporar al análisis las luchas y las formas de organización que tuvieron lugar cruzando las fronteras. En los últimos años numerosos autores y autoras han partido de esta hipótesis para analizar el modo en el que la construcción de redes transnacionales de solidaridad y la articulación con organizaciones que tenían su sede fuera de la Argentina fueron parte fundamental de la organización y el crecimiento del movimiento de Derechos Humanos de nuestro país. El trabajo de Moira Cristiá se inscribe en esta tradición y se centra en el caso de la Asociación Internacional de Defensa de Artistas Víctimas de la Represión en el Mundo (AIDA), una agrupación fundada en París que se proponía luchar por las y los artistas perseguidos por motivos políticos en todo el mundo. El caso de AIDA, pese a la gran centralidad e importancia que tuvo entre fines de la década de 1970 y mediados de la década

de 1980, había sido poco analizado, por lo que el aporte de Cristiá resulta fundamental para seguir indagando las líneas de investigación recién mencionadas.

El primer capítulo del libro está centrado en los antecedentes de AIDA. Para esto la autora hace una reconstrucción de la importancia del internacionalismo para la tradición de izquierda, en un recorrido que comienza con el Manifiesto Comunista y su “Proletarios del mundo, uníos”, tiene su punto emblemático con la Guerra Civil española y promediando el siglo XX encuentra sus referentes en Cuba, Argelia y Vietnam y en la figura del “Che” Guevara. A continuación, la autora identifica que entrada la segunda mitad del siglo XX tuvo lugar un proceso de reconversión del clima político a nivel global en el marco del cual el discurso revolucionario ligado a las organizaciones de izquierda se vio reconvertido en una narrativa humanitaria que implicó una modificación de las posiciones políticas más radicalizadas y una defensa de las libertades democráticas y los Derechos Humanos, todo lo cual amplió los espacios de solidaridad transnacional como el que se estudia en este libro.

Según plantea Cristiá, uno de los elementos más importantes para la fundación de AIDA fue la creación de la compañía *Théâtre du Soleil*, dirigida por Ariane Mnouchkine (futura fundadora de AIDA), en el año 1964, la cual participó de numerosas acciones militantes y de solidaridad entre las décadas de 1960 y 1970. Otro antecedente importante fue la creación, en 1963, del Festival Mundial de Teatro de Nancy, el cual rápidamente se volvió una referencia y un espacio de intercambio del teatro experimental y político. Sobre esta base, hubo dos acontecimientos que derivaron en antecedentes directos de la fundación de AIDA: el secuestro en Montevideo del pianista argentino Miguel Ángel Estrella y la detención de integrantes del Teatro Aleph de Chile. En ambos casos se realizaron importantes actividades de solidaridad en las cuales tuvieron un rol central integrantes y referentes del *Théâtre du Soleil* y del Festival de Nancy.

Este primer capítulo cierra con un repaso por distintas acciones de solidaridad que tuvieron lugar en Francia, país que, como plantea la autora, fue un importante epicentro de este tipo actividades. Uno de los principales puntos tratados en este apartado final es la campaña que tuvo lugar en el contexto del Mundial de 1978, promovida por distintas organizaciones y personalidades francesas en coordinación con organizaciones de Derechos Humanos y de personas argentinas

exiliadas, y que tuvo como una característica central la apelación al pasado traumático europeo ligado al nazismo y al Holocausto y los paralelismos que se establecían con la dictadura argentina.

El segundo capítulo del libro trata sobre los orígenes de AIDA. La que puede ser considerada su primera acción, previa a su fundación formal, tuvo lugar en julio de 1979, cuando una comitiva de artistas viajó desde Francia al Cono Sur a partir de la censura que había sufrido el grupo del Teatro Aleph en Chile, viaje que Cristiá reconstruye principalmente a partir de entrevistas a sus participantes y notas en distintos medios de comunicación. El primer destino de la comitiva fue Chile, en donde se entrevistaron con militantes e intentaron, sin éxito, reunirse con autoridades del gobierno *de facto*, quienes incluso hicieron declaraciones a la prensa en las que intentaban deslegitimar la actividad del grupo proveniente de Francia. El viaje continuó con un breve paso por Uruguay, menos productivo que la estancia en Chile, marcado por la falta de apoyo de la embajada francesa, por un intento fallido de visitar en la cárcel a Miguel Ángel Estrella y por un silencio absoluto por parte de la prensa local, que se negó a publicar cualquier tipo de declaraciones de la comitiva. Por último, el grupo viajó a la Argentina, en donde pudieron reunirse con miembros del organismo de Derechos Humanos Familiares de Desaparecidos y Detenidos por Razones Políticas. A su vuelta a Francia realizaron una conferencia de prensa en la que dieron detalles sobre su viaje y anunciaron la fundación de lo que finalmente sería AIDA.

Cristiá relata que la primera asamblea general de la asociación tuvo lugar el 22 de octubre en el *Théâtre du Soleil* y para convocarla se difundió una invitación que parafraseaba el inicio del Manifiesto comunista: “Los artistas de todo el mundo deben ahora unirse (...)”. Pese a que el puntapié inicial de la naciente asociación tuvo que ver con la represión en América Latina, AIDA convocaba a defender la persecución y la censura sin importar en qué país ocurriera. Y es por esto que, más allá de que el grupo impulsor y la sede central se radicaban en París, se buscó la expansión de la asociación a otras ciudades y países y la coordinación entre las mismas a través de reuniones regulares y correspondencia. Ese mismo año Ariane Mnouchkine, además de su viaje y la fundación de AIDA, montó en teatro una adaptación de la novela *Méphisto* de Klaus Mann, escrita en 1936 después de que el autor se exilió de Alemania en el contexto del ascenso del nazismo, lo

que Moira Cristiá interpreta como una reafirmación del uso del pasado traumático europeo como marco interpretativo de la violencia dictatorial.

En el siguiente apartado la autora se propone hacer una radiografía de los orígenes de la asociación. Plantea que la misma se encontraba integrada principalmente por artistas provenientes de las artes escénicas, sobre todo teatro y cine (lo cual era interpretado por Mnouchkine como un producto de la naturaleza colectiva de estas disciplinas), y que la mayoría de las y los integrantes eran europeos, con la participación de algunas figuras de América Latina. Además de que la fundadora de AIDA Ariane Mnouchkine era de origen judío y tenía una historia familiar marcada por la persecución del nazismo, muchas de las y los integrantes de la asociación tenían un pasado vinculado a la persecución por motivos raciales y/o políticos y a acciones de solidaridad internacional en distintas partes del mundo, tanto “al este como al oeste”, como marca la autora. Había distintas modalidades de pertenencia a AIDA, lo que permitió que incluso personalidades reconocidas que no podían participar cotidianamente de la asociación fueran parte de actividades y acciones concretas, y la misma se financiaba con los aportes de sus miembros y con lo recaudado en actividades especiales. Para quienes optaban por una participación activa, la filial de París mantenía reuniones semanales los sábados por la mañana a las que se sumaban, por la tarde, reuniones específicas de cada proyecto.

Después del viaje al Cono Sur, Cristiá plantea que la siguiente acción de AIDA fue una obra de teatro sobre el juicio que se realizó en octubre de 1979 en Praga al dramaturgo Vaclav Havel y sus compañeros del comité de solidaridad VONS, lo cual reafirmaba la voluntad de la asociación de luchar por la libertad de artistas y contra la censura tanto en los países capitalistas como en los países comunistas. La obra de teatro fue presentada el 9 de febrero de 1980 y además fue filmada y tres días después transmitida por antena desde un canal austríaco que tenía una señal que alcanzaba buena parte del territorio checo. AIDA continuó acompañando este caso hasta la liberación de Havel en 1983.

Poco tiempo después de la fundación de AIDA se abrirían secciones en otros países: Alemania (en dos ciudades, Múnich y Hamburgo), Holanda, Bélgica, Suiza y Estados Unidos. Pese a que cada sede tenía sus particularidades, hay algunos rasgos en común como los vínculos previos

de sus fundadores o impulsores con las artes (de nuevo, principalmente con el teatro) y su pasado ligado a la persecución, la politización y las acciones de solidaridad. Hacia el final del capítulo la autora procede a enumerar una serie de acciones que se realizaron por artistas latinoamericanos detenidos que incluyeron conciertos públicos, actividades frente a embajadas, envíos de postales, entre otras.

Un punto de conflicto en el seno de la organización fue la pertinencia del reclamo por artistas que hubieran participado de acciones armadas. Luego de los debates, la decisión de la organización iba a ser no acompañar estos casos como un modo de reafirmar su compromiso con la democracia. Sin embargo, Cristiá plantea que este criterio parecía ser algo elástico, como queda demostrado a partir de la inclusión de figuras como Raymundo Gleyzer o Haroldo Conti en sus listados de víctimas, y que incluso algunos datos biográficos de estas figuras podían ser omitidos a la hora de difundir sus casos particulares.

El tercer capítulo narra las acciones de AIDA entre 1980 y 1981, con la asociación ya consolidada, y está centrado en las campañas por la situación en la Argentina. El primer apartado relata una serie de campañas de boicot impulsadas por AIDA, como la semana de cine francés en Buenos Aires, la visita de la orquesta de París a Buenos Aires y el concierto de Ástor Piazzolla en el Teatro de Champs Elysées, a lo que se suma la participación en una serie de actividades organizadas por el *Club de droits socialistes de l'homme*, como las que se hicieron en respuesta a la visita de José Martínez de Hoz a París o la acción de rebautizar la estación de metro "Argentine" con el nombre "Droit de l'Homme" (Derechos Humanos). Estas campañas tenían el objetivo de concientizar a la población francesa sobre las violaciones a los Derechos Humanos que tenían lugar en la Argentina, de forzar al gobierno francés a romper relaciones con la dictadura argentina y también de interpelar, a la distancia, a la población de nuestro país. Un aspecto interesante y que comparten estas campañas es que en todas aparecían elementos como las intervenciones artísticas en espacios públicos y las performances, lo cual demuestra que la estrategia de AIDA no pasaba únicamente por la defensa de las y los artistas perseguidos por el terrorismo de Estado, sino que veían al arte como una herramienta de concientización.

Luego, la autora expone la importancia de la participación en AIDA de exiliadas y exiliados argentinos y de los vínculos entre la asociación y las organizaciones de Derechos Humanos argentinas. Estas redes permitieron tanto informar a las organizaciones argentinas de las actividades realizadas en Europa e invitar a representantes de estas organizaciones a participar en las mismas como, por otro lado, la confección del listado de artistas víctimas del terrorismo de Estado con el que trabajaba AIDA. Todo esto refuerza la importancia de las redes construidas por AIDA y sobre todo la concepción transnacional con la que desde sus inicios trabajaba la asociación.

A continuación la autora se detiene en el año 1981, momento en el que AIDA lanzaba su campaña por las y los 100 artistas desaparecidos, un número que se redondeaba por su fuerza simbólica y que se dependía de un listado de 109 artistas. Aquí Cristiá hace dos aclaraciones: a diferencia de otras campañas, la magnitud de la violencia de la dictadura argentina y la excepcionalidad de la situación hacían que AIDA optara por impulsar esta campaña por el conjunto de estos casos, sin detenerse en alguno en particular, a la vez que planteaban que se trataba de solo una pequeña muestra de una situación mucho mayor. La campaña combinaba dos estrategias, que muchas veces aparecían de forma conjunta: la difusión de información y la denuncia artística.

La autora identifica dos tipos de producciones artísticas llevadas a cabo por AIDA: las representaciones gráficas y las performáticas, aunque aclara que la división es sobre todo analítica y que en muchos casos estas formas aparecían entrelazadas. Después de enumerar una serie de propuestas e ideas preliminares (entre las que destaca un cortometraje que consistía en una conversación entre artistas exiliados, el cual fue filmado pero nunca vio la luz), el texto se detiene en el elemento central de la campaña, un cuadernillo con la información de las y los 100 artistas desaparecidos, acompañado de 100 bustos sin rostro tachados con cruces rojas que graficaban la violencia, el borramiento de la subjetividad y la eliminación de personas. A este material se sumaban volantes con información ampliada sobre algunos casos más conocidos, como Haroldo Conti, Héctor Oesterheld o Raymundo Gleyzer. La gacetilla de prensa que difundía esta campaña estaba compuesta por una serie de fotos de identidad de una misma persona de frente, perfil y otros ángulos y el título de la campaña en cinco idiomas; la particularidad estaba en que las fotos estaban publicadas en negativo, con el objetivo de silenciar el objetivo original de este tipo de fotografías y homogeneizar las imágenes en una clara referencia a la deshumanización y el desvanecimiento de la

identidad de las víctimas. Por último, la autora resalta la que fue la imagen ícono de esta campaña, una ilustración donada por un artista francés en la que se ven de fondo una serie de caras en blanco y negro y en primer plano un brazo extendido con un fósforo en la mano, en un intento de involucrar al espectador en la imagen y generar el efecto de que es su propio brazo el que sostiene el fósforo que ilumina y hace visibles las caras del fondo. Estas producciones fueron solo una pequeña parte de la enorme cantidad que se realizaron en el marco de la campaña impulsada por AIDA, muchas de las cuales eran utilizadas no solo con el objetivo de la difusión sino también vendidas para financiar el funcionamiento de la organización.

Sin embargo, más allá de todas estas producciones, según plantea Moira Cristiá el material más importante de AIDA fue el libro *Argentine une culture interdite (Pièces à conviction 1976/1981)*, publicado en 1981 e impulsado por los exiliados argentinos de la sede de AIDA-París, principalmente Envar El Kadri y Liliana Andreone. Poco después su publicación tuvo una edición en español impresa en España y titulada *Argentina: cómo matar una cultura*¹. El libro revelaba la violencia sistemática ejercida por la dictadura con el objetivo de eliminar a un sector de la cultura y estaba compuesto por recortes de diarios que evidenciaban este hecho y que servían como un importante documento probatorio, a lo que se sumaban testimonios de artistas e intelectuales exiliados. El libro abarcaba hechos represivos tales como la censura de producciones artísticas y culturales, la prisión y la desaparición de artistas e incluía un organigrama del aparato de control y censura de información de la dictadura argentina.

En el cuarto capítulo se continúa narrando la historia de AIDA, esta vez los años 1981 y 1982, con el eje puesto en las acciones performáticas. El año 1981 constituía, según Cristiá, un punto de inflexión en Francia, debido a la victoria de la coalición Socialista encabezada por François Mitterrand, la primera vez en más de dos décadas de existencia que la V República era gobernada por un frente de izquierda. Uno de los asesores de Mitterrand era Régis Debray, un filósofo abiertamente simpatizante del castrismo y que había estado cuatro años preso en Bolivia por su apoyo al movimiento armado organizado por el “Che” Guevara. Todo esto, según Cristiá, otorgaba

1 AIDA, *Argentina cómo matar la cultura. Testimonios: 1976-1981* (Madrid: Revolución, 1981).

a AIDA un contexto particularmente favorable para el desarrollo de sus campañas, algo que también era identificado por las y los miembros de la asociación. No es menor el hecho de que el flamante Primer Ministro hubiera participado de algunas actividades por los Derechos Humanos en la Argentina y que, una vez asumido el nuevo gobierno, las mismas recibieran un apoyo económico de su parte.

Fue en esta etapa que comenzó a ganar centralidad otro tipo de acciones impulsadas por AIDA, las “manifestaciones espectaculares”, lo cual se concebía como superador de las tradicionales recolecciones de firmas que, por su repetición, comenzaban a perder impacto. En el capítulo se mencionan algunas de estas manifestaciones. Una de ellas consistía en una experiencia performática en la que 100 manifestantes se paraban en una plaza vestidos de negro, con los ojos vendados con un pañuelo blanco, las manos esposadas y con un cartel colgado con el nombre de un artista víctima del terrorismo de Estado, acción que al poco tiempo se repetiría en Holanda pero con los manifestantes marchando y con la cabeza cubierta por una bolsa de arpillera que emulaba las “capuchas” de los Centros Clandestinos. Otra consistió en la campaña “100 pintores para 100 artistas ‘desaparecidos’ en Argentina”, en la que se solicitaba a artistas visuales que realizaran producciones para colaborar con la campaña de AIDA, las cuales fueron posteriormente convertidas en banderas que formaron parte de manifestaciones públicas de la organización, entre las que se puede resaltar la movilización de Holanda recién mencionada.

Más allá de la libertad que AIDA daba a quienes colaboraban con sus campañas, había algunos lineamientos generales, como el de que las campañas mantuvieran el formato de reclamo y no de homenaje y el de no dar por muertas a las víctimas, lo cual alineaba el discurso de la asociación con el de las Madres de Plaza de Mayo.

A fines de 1981 se realizó la que la autora califica como la manifestación más grande de la campaña de AIDA por Argentina, una movilización por las calles de París que incluyó las banderas de la campaña “100 pintores para 100 artistas”, un centenar de músicos que tocaron una marcha especialmente compuesta para la ocasión y la participación de entre 5000 y 7000 personas, entre las que se encuentran las grandes figuras que apoyaban y acompañaban las acciones de la asociación e incluso dos Madres de Plaza de Mayo. La movilización contó con la autorización del go-

bierno francés e incluso el Primer Ministro y el Ministro de Cultura, aunque no asistieron, enviaron cartas en las que se apoyaba el reclamo y se ofrecía asilo a artistas que lo requirieran.

Este tipo de manifestaciones que combinaban distintas formas artísticas y que incluían acciones performáticas eran centrales para AIDA, tal como reseña la autora a lo largo del capítulo, en el que rescata actividades similares realizadas en ciudades como Ginebra o Hamburgo. Además del rol del arte performático, algo que Cristiá nota que caracterizaba a este tipo de intervenciones es el hecho de *nombrar* a las víctimas, a través de carteles, volantes, publicaciones o actos. Esto tenía que ver no solo con la difusión, como ya fue planteado, sino también con hecho de hacer presentes a las víctimas, en una operación que buscaba su *aparición* en tanto opuesta de la *desaparición*. Pero además, en línea con los reclamos de los organismos de Derechos Humanos, el reclamo no era solo por la aparición sino por la *aparición con vida*. Es por eso que, plantea Cristiá, el principal recurso no está constituido por las huellas de los cuerpos o los espacios vacíos (como en el *siluetazo*), sino por la representación de las víctimas, los *cuerpos vivos*.

Todas estas acciones requerían de información acerca de las víctimas que era conseguida a través de redes transnacionales que vinculaban a organizaciones como AIDA con organismos de Derechos Humanos, asociaciones de exiliados y otras organizaciones similares. Además de las acciones artísticas, la actividad de AIDA incluía actos con discursos, proyecciones de películas, exposiciones y conciertos, actividades en las que a veces participaban activistas de las organizaciones recién mencionadas o personas cercanas a las mismas. Algo que tenían en común estas acciones era que se recurría a la participación de artistas de renombre para obtener visibilidad, tales como Mercedes Sosa o Marta Argerich. Otro hecho distintivo que resalta la autora son los vínculos que AIDA fue estableciendo con madres y otros familiares de las víctimas que recorrían Europa, quienes aportaban información útil para las campañas de la asociación y también solían participar de sus actividades. Además, en muchos casos se intercambiaban imágenes, símbolos, banderas o material gráfico, entre otros objetos que viajaban hacia ambos lados del atlántico. El intercambio, de todos modos, también incluyó ideas, tal como demuestra Cristiá cuando plantea que el siluetazo habría sido inspirado por AIDA y cuando hace referencia al uso de máscaras en la marcha de las 450 rondas de Madres de Plaza de Mayo. Sin embargo, la

autora también plantea que las Madres, a diferencia de AIDA, no acompañaban las máscaras con nombres individuales sino que las mantenían anónimas, lo cual era parte de una estrategia de “colectivizar la maternidad”. Por último, además de las campañas de difusión que intentaban concientizar, AIDA también realizaba acciones que buscaban interceder de forma concreta, como el intento (frustrado) de entrega de un informe a representantes argentinos en Holanda o la publicación de una solicitada en Clarín el jueves 10 de noviembre de 1983.

El quinto y último capítulo del libro está centrado en el período que va de 1982 a 1985, en el cual AIDA debió adaptarse a un nuevo escenario internacional y finalmente terminó por desintegrarse. Cristiá relata que, mientras que las reuniones de 1983 y 1984 mostraban una asociación fortalecida, en 1985 las secciones de Francia y Estados Unidos se ausentaron. Dos años después, su comité ejecutivo enviaba una carta a todas las secciones planteando que, frente a la prácticamente total inactividad durante el período, renunciaban a sus cargos y ponían a su disposición los recursos y la documentación disponible para quienes quisieran ocupar su lugar. El nuevo escenario de mediados de la década de 1980, plantea la autora, estaba marcada por el fin de las dictaduras sudamericanas y por un cambio en la política interna en la Unión Soviética y el bloque socialista, lo que se ve reflejado en una entrevista realizada a Ariane Mnouchniké en la que plantea que en aquel momento creían que el mundo “estaba mejor”. Recién casi diez años después, a fines de 1994, AIDA-Francia tendría una “resurrección” a partir de la persecución a artistas en Argelia, aunque en esta oportunidad el foco estuvo puesto no tanto en la difusión y la denuncia sino principalmente en los intentos de obtener permisos de residencia para casos particulares.

Durante este capítulo Cristiá reseña algunas de las que fueron las últimas actividades de la última etapa de AIDA. Una actividad particularmente emblemática fue un festival de diez días organizado en la ciudad de Róterdam por AIDA-Holanda, en el que denunciaba la represión política en distintos lugares del mundo y en el que la situación en Sudamérica tuvo particular protagonismo, aunque también se puede considerar central un caso como el de Checoslovaquia, lo que nuevamente muestra la política de AIDA de mirar lo que ocurría tanto al este como al oeste. El festival tuvo lugar entre el 29 de abril y el 8 de mayo de 1983, por lo que abarcaba fechas emblemáticas para Holanda: el 30 de abril era el día de la reina de Holanda, el 5 de mayo el día de la Liberación de la invasión nazi, y el 8 de mayo el aniversario del fin de la Segunda Guerra Mundial. El festival

comenzó con una conferencia de prensa en la que testimoniaron artistas latinoamericanos y en la que también se distribuyó una carpeta sobre la situación en Argentina y un folleto de 32 páginas que incluían el listado de víctimas de la asociación, cartas de familiares, fotografías, reseñas de las actividades de AIDA, un texto de Miguel Ángel Estrella, fragmentos de un informe elaborado por la ONU y fragmentos de discursos de integrantes de organismos de Derechos Humanos argentinos, entre otros materiales. Esta carpeta estaba pensada como material para un eventual juicio que, se sostenía, algún día iba a llegar; así como se hacía un paralelismo entre la dictadura y el nazismo, también se comenzaba a construir discursivamente la llegada de un “Núremberg”. El festival incluyó distintas producciones artísticas, tanto gráficas o visuales como performáticas, como una edición de la Declaración de los Derechos Humanos ilustrada por Ricardo Carpani con figuras que bailaban tango, una pintura que incluía rostros de las víctimas argentinas o una interpretación de música de Piazzolla por el Ballet Nacional, todo acompañado por diversas participaciones televisivas entre las que destaca la del jurista holandés Theo Van Boven, ex director de la división por los Derechos Humanos de la ONU.

Como se planteó a lo largo de todo el libro, las acciones de AIDA estaban orientadas a la defensa de artistas de todo el mundo. El segundo apartado de este capítulo está dedicado a narrar el modo en la que la asociación participó de la realización de dos documentales sobre las violaciones a los Derechos Humanos en Chile durante la dictadura de Pinochet, y el tercer apartado comienza con menciones a acciones por la situación en Filipinas, Turquía, la Unión soviética o China, entre otras.

Ya acercándose al final del capítulo Cristiá relata que en junio de 1985 se realizaba la reunión internacional de las distintas secciones de AIDA, en la cual se evidenció la disparidad de las situaciones locales. Además de la ausencia de Estados Unidos y Francia, las secciones de Hamburgo y Suiza expresaban una caída importante de la participación en la asociación. En cambio, las secciones de Holanda y Múnich se mostraban muy activas y con gran entusiasmo. Esta disparidad colaboró a que desde 1987 las distintas secciones funcionaran desarticuladas entre sí. Un claro ejemplo de esto es la situación del comité de Holanda, que a partir de este año comenzaba a recibir un subsidio estatal que le permitió estabilizar su situación económica y funcionar hasta el año

2010, cuando dejó de recibir el subsidio. La desarticulación entre secciones se sumaba al cambio de la situación política como factor de desgaste de la asociación, aunque también es importante tener en cuenta las discusiones entre secciones, las dinámicas internas de cada grupo e incluso situaciones personales de sus participantes. Un claro ejemplo de este último se ve en AIDA-Suiza, sección que se vio muy debilitada a partir de la ausencia en el país de su director por cuestiones profesionales. Por último, la autora se detiene en las únicas dos secciones que seguían funcionando al momento de publicación del libro, las secciones de Múnich y Hamburgo, que sin embargo mostraban grandes diferencias entre sí: mientras que la primera solo contaba con cuatro miembros, tres fundadores y una cuarta que era la hija de la histórica presidenta de la sección, la segunda seguía teniendo gran vitalidad a través de una importante renovación y multiplicación de sus integrantes y había pasado a ocuparse principalmente de artistas exiliados bajo el nuevo nombre de AID-A (Aid for Artists in Exile).

Finalmente, como cierre del libro la autora reconstruye algunos elementos de la película *El exilio de Gardel*, filmada por Fernando “Pino” Solanas de forma simultánea al adormecimiento del comité de París, del cual era un colaborador, y que narra una historia ficcional que tiene grandes paralelismos con su historia personal de exilio. La película cuenta con numerosas referencias a AIDA, algunas más explícitas que otras, e incluso incluye material de archivo de la movilización de 1981, lo que hoy constituye prácticamente el único registro fílmico de la misma. En la película participaron tanto integrantes de AIDA como exiliados o hijos de exiliados y, por la construcción del relato y la historia que narra, Cristiá plantea que si se la compara con las producciones predicatoria de Solanas constituye una materialización de un proceso que el mismo libro presenta como común entre las y los exiliados: el de la opción por la democracia y los Derechos Humanos frente a la militancia revolucionaria que habían abrazado algunos años antes.

La elección de la película de Solanas como forma de cerrar el relato resulta acertada porque permite hacer énfasis en dos ejes conductores del libro que fueron fundamentales para la experiencia de AIDA: la solidaridad transnacional y el tránsito de la militancia armada a los Derechos Humanos. Así, el libro de Moira Cristiá constituye una profunda y detallada investigación sobre la historia de esta organización y permite echar luz sobre una variedad de temas vinculados a la historia reciente, tales como los elementos que colaboraron a la formación

del movimiento por los Derechos Humanos en la Argentina, la conformación de un discurso que tenía su centro en una concepción de Derechos Humanos antes que en una lógica revolucionaria, el rol de los vínculos transnacionales en estos procesos y el lugar que ocuparon las manifestaciones artísticas como elemento de denuncia. En un contexto en el que el reclamo por Memoria, Verdad y Justicia parece ser puesto en cuestión por sectores que relativizan la gravedad de los delitos cometidos por la última dictadura, investigaciones como la de Moira Cristiá resultan fundamentales para seguir indagando en los orígenes de un movimiento de Derechos Humanos que tuvo características únicas en todo el mundo y que a su vez se nutrió de experiencias internacionales que resultaron fundamentales para su formación.