

La memoria de la militancia de las mujeres de los '70 en el cine: representaciones cambiantes, disputas y olvido queer.

Ilenia Arocha

Directora principal:

Dra. Adelina Sánchez Espinosa

Instituto Universitario de Investigación de Estudios de las Mujeres y de Género

Universidad de Granada

Directora de apoyo:

Dra. Cristina Gamberi

Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne

Università di Bologna

Colaboradora externa:

Dra. Victoria Álvarez

Departamento de Historia

Universidad de Buenos Aires / CONICET

Mentora:

Agostina Invernizzi

Universidad de Granada

2025

With the support of the
Erasmus+ Programme
of the European Union



Gemma
Erasmus Mundus Master's Degree
in Women's and Gender Studies



**UNIVERSIDAD
DE GRANADA**

La memoria de la militancia de las mujeres de los '70 en el cine: representaciones cambiantes, disputas y olvido queer.

Ilenia Arocha

Directora principal:

Dra. Adelina Sánchez Espinosa

Instituto Universitario de Investigación de Estudios de las Mujeres y de Género

Universidad de Granada

Directora de apoyo:

Dra. Cristina Gamberi

Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne Università

di Bologna

Colaboradora externa:

Dra. Victoria Álvarez

Departamento de Historia

Universidad de Buenos Aires / CONICET

Mentora:

Agostina Invernizzi

Universidad de Granada

2025

Visto bueno: _____



**UNIVERSIDAD
DE GRANADA**



Universidad de Oviedo
Universidá d'Oviéu
University of Oviedo



**UNIVERSITY
of York**



Resumen: En este trabajo me propongo analizar las transformaciones producidas en las representaciones sobre las diversas formas de militancia de las mujeres en los años 70 en Argentina en el cine, en los tres momentos de la memoria identificados: 1983-1989, 1989-1995 y 1996-2023. Concibo las producciones cinematográficas de modo político, no solamente en un sentido temático (por referir de manera directa a un pasado sobre el cual hay debates y disputas políticas), sino en tanto “tecnologías de género” (De Lauretis, 1987). Esta específica definición de cine me permite politizar la imagen y reflexionar políticamente sobre los diversos modelos y concepciones de género que sustentaron las seis producciones que conforman mi corpus filmico. Exploraré los desplazamientos producidos en la “política de la memoria”, en la “política en la memoria”, y en la “memoria de la política” (Oberti y Pittaluga, 2006: 15). Esto demanda una reelaboración de dispositivos de lectura, a fin de establecer sus respectivos procesos de producción de sentido y determinar las relaciones que tales representaciones sostienen con el marco histórico político en el que se inscriben. Me propongo, en primer lugar, analizar los vínculos entre las representaciones y las transformaciones del contexto histórico y político. En segundo lugar, es mi intención identificar los cambios y continuidades en las formas de representación cinematográfica de la militancia de las mujeres entre 1983 y 2023, atendiendo a las diversas formas de participación política en la que se inscribió dicha militancia. Por último, deseo indagar en las narrativas de género que producen, actualizan o cuestionan esas diferentes representaciones a lo largo del tiempo.

Palabras clave: historia reciente argentina-género-cine-militancia-violencia política

.....

Riassunto: In questo lavoro mi propongo di analizzare le trasformazioni avvenute nelle rappresentazioni delle diverse forme di militanza delle donne negli anni '70 in Argentina nel cinema, nei tre momenti della memoria identificati: 1983-1989, 1989-1995 e 1996-2023. Concepisco le produzioni cinematografiche in modo politico non solo in senso tematico (perché si riferiscono direttamente a un passato su cui ci sono dibattiti e controversie politiche), ma anche come “tecnologie di genere” (De Lauretis, 1987). Questa specifica definizione di cinema mi permette di politicizzare l'immagine e riflettere politicamente sui diversi modelli e concezioni di genere che hanno sostenuto le sei produzioni che compongono il mio corpus filmico. Esplorerò gli spostamenti prodotti nella “politica della memoria”, nella “politica nella memoria” e nella “memoria della politica” (Oberti e Pittaluga, 2006: 15). Ciò richiede una rielaborazione dei dispositivi di lettura, al fine di stabilire i rispettivi processi di produzione di senso e determinare le relazioni che tali rappresentazioni intrattengono con il quadro storico-politico in cui si inseriscono. Mi propongo, in primo luogo, di analizzare i legami tra le rappresentazioni e le trasformazioni del contesto storico e politico. In secondo luogo, identificare i cambiamenti e le continuità nelle forme di rappresentazione cinematografica della militanza delle donne tra il 1983 e il 2023, tenendo conto delle diverse forme di partecipazione politica in cui si è iscritta tale militanza. Infine, indagare le narrazioni di genere che producono, aggiornano o mettono in discussione queste diverse rappresentazioni nel corso del tempo.

Parole chiave: storia recente argentina-genere-cinema-militanza-violenza politica

Agradecimientos

A mi madre porque nada hubiera sido posible sin ella: por luchar incansablemente por mi plenitud y por darme una vida mejor y todas las posibilidades que ella no tuvo como mujer, aunque en esa tarea haya empeñado (y siga empeñando) una vida.

A mis amigxs, que son y fueron mi familia y sostén durante estos dos años, sin ellxs no hubiera resistido el océano de distancia ni las crisis diversas y recurrentes asociadas a migrar. A lxs que me trajo el GEMMA y a las que me trajo el azar y Bologna. A Silvia por ser mi refugio fundamental, por crear conmigo el hogar más luminoso y amoroso que jamás pude soñar y por ser uno de los regalos más grandes que me hizo la vida. A Giorgia, a Mery, a Matilde por abrirme los brazos. A Victoria Álvarez, mi hada madrina, por haber confiado en mí siempre y por permitirme descubrir tempranamente la potencia y el encanto del archivo, por haberme incluido tan generosamente en su recorrido e investigación y por acompañarme y guiarme siempre en los laberintos de la historia, la memoria y el género. Los años que la asistí fueron absolutamente formativos en mi compromiso, lucha y consciencia sobre las disputas del pasado reciente argentino. A Agostina Invernizzi por ser mi brújula en el Viejo Continente y mentora de la presente tesis, a Cristina Gamberi y a Adelina Sánchez Espinosa, mis supervisoras, por sus agudas lecturas y valiosos comentarios. Al GEMMA por darme la oportunidad de transitar esta formación que ha sido un parteaguas en mi vida y de la que salgo enriquecida no sólo en términos profesionales sino por toda la experiencia inmaterial, inmensurable.

.....

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

Presentación del tema y fundamentación	1
Hipótesis de partida.....	2
Coordenadas teóricas	3
Metodología	11
Antecedentes	13
Estructura por capítulos.....	19

CAPÍTULO 1

Ser para otros: madres y esposas de. Transgresión y culpabilización en el paradigma de “víctimas inocentes”

Introducción.....	23
La recuperación democrática en 1983: entre víctimas y demonios.....	26
Posdictadura y cine: la emergencia de nuevas temáticas y fragmentación estética.....	34
Identidades femeninas: entre la insubordinación y el arquetipo.....	37
Modos de ver: imágenes y reconfiguración del estatuto de “lo político” en los ’80.....	44
A modo de recapitulación.....	58

CAPÍTULO 2

Un pasado que no pasa: miradas críticas frente a la reconciliación y el olvido

Introducción.....	60
De la euforia al desencanto: el repliegue de la temática del pasado reciente en el marco de la crisis generalizada y las leyes de impunidad.....	61
Modos de recordar y filmar generizados: el caso de <i>Un muro de silencio</i>	64
Desintegración social y neoliberalismo: el caso de <i>Un lugar en el mundo</i>	77
A modo de recapitulación.....	83

CAPÍTULO 3

Son “30.400”: la memoria no es un privilegio heterosexual

Introducción.....	85
Apertura subjetiva y la emergencia de perspectivas sensibles al género.....	86
El cine de los hijos.....	88
Testimonios de sobrevivientes: de víctimas a militantes.....	90
Feminismos diversos y constantes y gobiernos cambiantes.....	93
La recuperación del documental, el Nuevo Cine Argentino y la politización de lo cotidiano.....	97
Las militantes mujeres de los 70: la construcción de una memoria propia	100
La locura como método de producción de olvido: el caso de Ana Svensson.....	109
El uso político de la estética en <i>Sexo y revolución</i> : reclamando un espacio en la memoria de la militancia setentista.....	118
Hacia una memoria del pasado reciente no heteronormada	122
Necropolítica democrática y temporalidad queer de la violencia.....	125
Repensando el concepto de “Estado terrorista”.....	134
A modo de recapitulación.....	136

CONCLUSIONES GENERALES.....	138
------------------------------------	------------

ANEXO

Fichas técnicas.....	146
<i>El amor es una mujer gorda</i>	147
<i>A dos aguas</i>	149
<i>Un muro de silencio</i>	150

Un lugar en el mundo.....152
Los maricones.....154
Sexo y revolución.....156
Films producidos en cada momento de la memoria.....157
Primer momento de la memoria.....158
Segundo momento de la memoria.....160
Tercer momento de la memoria.....161

BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA.....172

.....

.....

Introducción

Presentación del tema y fundamentación

En este trabajo final de máster (TFM), me propongo explorar las representaciones de la militancia de las mujeres de los años '70 en el cine, principalmente argentino y en co-producciones con Argentina¹, desde la recuperación democrática en 1983 hasta 2023, señalando las estrechas relaciones que existen entre el cine, la historia de las mujeres, los feminismos y los diferentes momentos de la memoria. Reconociendo las posibilidades del lenguaje artístico como práctica teórica y forma específica de conocimiento (Tornay, Álvarez, Laino Sanchís y Paganini, 2021: 13), este trabajo busca contribuir al estudio de la historia reciente argentina mediante el análisis de los modos en que el cine representa la acción política de las mujeres en la década del '70. El medio cinematográfico es un ámbito de confrontación y reflexión privilegiado sobre la vida social y parte integral de la cultura política argentina. A pesar de que entre 1983 y 2023 las perspectivas y las relaciones variaron, el cine y la democracia establecieron conexiones permanentes, condensando representaciones sociales y construyendo memorias e identidades colectivas (Aprea, 2008).

Entendiendo que el cine ocupa un rol central por su capacidad de vehicular o impugnar imágenes sobre el género, en este trabajo problematizaré los estereotipos y modelos sociales de “mujer militante” que las películas seleccionadas figuraron, propusieron y sustentaron en contextos históricos específicos. Asimismo, me interesa indagar en las resistencias, desplazamientos y desvíos de dichos modelos sociales, a partir de representaciones disruptivas que los cuestionaron e impugnaron, disputando significaciones y sentidos de género. En *Memorias en montaje: escrituras de la militancia y pensamientos sobre la historia* (2006), Alejandra Oberti y Roberto Pittaluga proponen, por un lado, concebir la “militancia” desde una amplitud que no reduzca la experiencia setentista a la de los grupos armados, aunque la incluya. Dentro de este conjunto diversificado que comprende la militancia setentista de las mujeres, incluyo aquellas que han sido desjerarquizadas u olvidadas y que han sido rescatadas en trabajos de investigación producidos recientemente, aunque el cine no siempre las haya incorporado en sus representaciones. Me refiero, por ejemplo, a la acción barrial en tanto forma de militancia predilecta de las mujeres; a las experiencias de organización de espacios de mujeres como la Agrupación Evita o el Frente de Mujeres del Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT); a las militancias ligadas al activismo

¹ De la totalidad del corpus, conformado por seis películas, dos de ellas constituyen co-producciones. Por un lado, *El amor es una mujer gorda* (Alejandro Agresti, 1987) co-producida entre Argentina y Países Bajos y, por el otro, *Un muro de silencio* (Lita Stantic, 1993) co-producida entre Argentina, Reino Unido y México.

feminista, como la Unión Feminista Argentina (UFA), el Movimiento de Liberación Femenina (MLF) o las ligadas al activismo lésbico como el grupo SAFO que se incorpora en los años setenta al Frente de Liberación Homosexual (FLH). Todas estas fueron militancias que formaron parte de la experiencia setentista pero que no fueron estudiadas ni representadas del mismo modo que la militancia partidaria y armada. Esto expresa el modo en el que la investigación y el cine han replicado una perspectiva que ha sostenido, históricamente, que lo político-militar era sinónimo de “lo importante”².

También aquí parto de la idea de que, como sostienen en el mencionado trabajo Oberti y Pittaluga, en las narraciones acerca del pasado reciente argentino siempre hay un modo de entender (y producir) la política. Esto quiere decir que todo relato sobre el pasado contiene una concepción de la política (más explícita en algunos casos, menos en otros y subyacente en los más). En primer lugar, como también indican Oberti y Pittaluga, la politización de los relatos cinematográficos refiere no solamente a una cuestión temática sino también a los enfoques historiográficos que estas representaciones sustentan y las opciones estéticas que reivindican. En segundo lugar, la politización de las películas se explica por la misma concepción de cine que utilicé en este trabajo, es decir, como tecnología de género tal como ha sido definida por Teresa De Lauretis (1987).

Hipótesis de partida

Mi TFM propone abordar el arquetipo asociado a la mujer (occidental) en el cine, anclado en la maternidad, la identidad heterosexual, la corporeidad cisgénero y en una ontología del ser fundamentada en el “ser para otros”, prestando particular atención a la construcción ideal de la mujer guerrillera setentista. Con este objetivo, recuperaré las manifestaciones concretas de ese arquetipo y trabajaré mediante el cruce de fuentes secundarias (conformadas por trabajos académicos sobre la temática) y fuentes primarias (en particular a partir de memorias y testimonios de mujeres ex militantes), producidas a partir del último lustro de 1990. Esto me permitirá explorar de qué modo el cine produjo y significó las diversas formas de insubordinación, transgresión y acción política de las militantes mujeres de los 70, en relación al arquetipo de mujer y, específicamente, de mujer guerrillera.

² En “Varón y patriarcado” Josep Vincent Marqués sostiene: “Ser varón en la sociedad patriarcal es ser importante. Este atributo se presenta con un doble sentido: por una parte, muy evidente, ser varón es ser importante porque las mujeres no lo son; en otro aspecto, ser varón es ser muy importante porque comunica con lo importante, ya que todo lo importante es definido con lo masculino” (Vincent Marqués, 1997: 19).

La hipótesis de este trabajo es que, como ocurrió con las representaciones sobre los desaparecidos en Argentina y las víctimas del terrorismo de Estado en general, que fueron desplazándose desde las imágenes del “terrorista subversivo” durante la dictadura, a la “víctima inocente” durante la transición a la democracia para luego dar paso a una paulatina recuperación del activismo y las opciones políticas, con las representaciones de la militancia de las mujeres en el cine se dio un fenómeno similar. Los cambios en las representaciones de las mujeres militantes no se vinculan únicamente con las transformaciones de las políticas de la memoria de cada gobierno y gestión, sino también con los discursos sobre el cuerpo y la sexualidad imperantes, con el desarrollo de los feminismos y del movimiento de mujeres, característico de los últimos años. Por este motivo, la identificación de los tres momentos de la memoria que realizo en este trabajo persigue una periodización organizada de acuerdo a criterios más bien temáticos, antes que estrictamente cronológicos o ligados a las temporalidades de los regímenes políticos.

Coordenadas teóricas

De Lauretis sostiene que la construcción del género es producto de una serie de tecnologías de género³ y de discursos institucionalizados, entre los que se encuentra el cine. Este medio cuenta con el poder para controlar el campo de significación social y producir, promover e “implantar” representaciones de género. El cine, como otras narrativas (la medicina mediante la representación anatómica, o la economía mediante su noción específica de trabajo productivo, o el derecho mediante la elaboración de leyes), es una tecnología de género que opera sobre la construcción y la representación del género legitimando valores, conductas y cuerpos. En este sentido, el medio cinematográfico opera movilizándolo un imaginario socio-sexual de manera silenciosa y estratégica, justamente, porque no explicita que está trabajando sobre el género. Por el contrario, su efectividad es producto de que es un medio de carácter, más bien, opaco, dado que los públicos se aproximan a la pantalla grande, mayoritaria y crecientemente, con fines de disfrute, distensión y entretenimiento. En esta

³ Este concepto dialoga y es subsidiario del trabajo realizado por el filósofo francés Michael Foucault quien acuña el concepto “tecnología del sexo” para describir el conjunto de discursos, prácticas y mecanismos que configuran, estructuran y controlan la sexualidad dentro de una sociedad. De este modo, el sexo no puede entenderse como un dato o realidad biológica sino que, por el contrario, debe ser entendido como una construcción histórica moldeada por relaciones de poder y saber. A partir de esta idea, Teresa de Lauretis plantea algo similar para la categoría de “género” que, del mismo modo que el sexo en el trabajo de Foucault, no constituye una cuestión esencial o natural, sino que es el resultado de procesos sociales, institucionales y simbólicos que lo producen y legitiman como el cine. Para un análisis de cómo pone en práctica la noción de cine como tecnología de género, ver su libro *Alicia ya no: feminismo, semiótica, cine* (1987).

línea, Ana Amado, para el caso específicamente argentino, sostiene en *La imagen justa* (2009) que una de las relaciones que el cine establece con la política se produce porque “el cine construye sentidos ideológicos y políticos que iluminan -o, por el contrario, manipulan- los aspectos más conflictivos, a veces ocultos de la realidad” (Amado, 2009: 17).

El cine entendido como tecnología de género me sitúa dentro del campo de los estudios filmicos feministas que, hacia finales de la década de 1980, revisan críticamente los aportes de Laura Mulvey (1975)⁴. En particular, a partir del mencionado artículo de Teresa de

⁴ “Placer visual y cine narrativo” (1975) de Laura Mulvey es uno de los trabajos pioneros y fundantes de la teoría filmica feminista. Este artículo, introdujo innovadoramente la teoría psicoanalítica dentro del campo para analizar el modo en el que el inconsciente patriarcal estructura el modo de hacer y ver cine, a partir de la escopofilia. Mulvey elabora el concepto de *male gaze* (mirada masculina) para describir la forma en la que el cine clásico de Hollywood representa a las mujeres según los deseos y fantasías masculinas, reservando el placer visual al espectador varón que sexualiza y cosifica a las mujeres mediante el fetichismo y el voyeurismo. La estructuración del deseo patriarcal se da a partir del juego entre las tres miradas cinematográficas que identifica Mulvey: la mirada externa o de dirección, la interna o narrativa de los personajes y la del espectador o público. Esta triangulación suele configurar a lo masculino con la acción y lo femenino con lo pasivo. Un aporte significativo dentro del campo había sido hecho pocos años atrás por Claire Johnston en *Women's Cinema as Counter-Cinema* (1973), donde sostiene que el cine comercial, específicamente, el de Hollywood, construye narrativas de la mujer que refuerzan ideologías patriarcales y burguesas. En este trabajo, argumenta que la mujer es representada como un mito, lo cual no solo anula su complejidad sino que también es reducida a un objeto de deseo dentro de una industria del cine dominado por hombres. En un contexto marcado por una creciente visibilidad de las mujeres en el cine (a partir de iniciativas como la del London Women's Film Group en 1972 que promovía la producción de películas dirigidas por mujeres o el surgimiento de festivales de cine específicamente feminista como el New York International of Women's Films Festival y el Women's Event del Festival de cine de Edimburgo, ambos celebrados en 1972), Johnston postula la urgencia no sólo de cambiar los contenidos estereotipados sobre las mujeres sino que subraya la importancia de alterar, simultáneamente, las convenciones propias del lenguaje cinematográfico, puesto que también se montan sobre el orden patriarcal. Invita a reflexionar no solo sobre las temáticas que se representan en la pantalla grande, sino también a la forma en la que estos contenidos son representados, a partir de sus elementos formales como el montaje o el uso de los planos. Con frecuencia, por esos años, estas cuestiones eran relegadas a un segundo plano en pos de la visibilización de producciones contemporáneas hechas por mujeres y del rescate de figuras olvidadas, como Alice Guy Blanché.

Lauretis⁵ -pero no solamente⁶- que revisa críticamente la simbiosis entre identidad de género y diferencia sexual contenida en el trabajo de Mulvey para postular, en su lugar, que la identificación no deviene determinada por la diferencia sexual. En este sentido, la diferencia sexual como autoevidencia y premisa para la identificación del espectador es definida por De Lauretis como un *loop* en el que el movimiento de mujeres y los feminismos están atrapados. Propone entender al espectador, a quien va dirigido el “placer visual”, no como ente preconstituido, esencial y que existe de forma objetiva y como “realidad” externa a la pantalla, sino como constituido por y en el proceso mismo de significación. En consecuencia, la identificación del espectador con subjetividades producidas en la pantalla es fluida antes que automática. En relación a esto, De Lauretis propone “tratar a la mujer como la ciencia ficción trata a la idea de futuro, como a una especulación”. Para eso, la autora distingue el concepto de Mujer, en tanto arquetipo e idea suprema de mujer, de las mujeres en plural, en tanto sujetos múltiples e históricos.

En este trabajo, entiendo al género como Joan Scott (1990), quien postula que el género es un elemento constitutivo de las relaciones sociales y que es una categoría analítica, antes que una categoría esencial que remite a las diferencias que distinguen a los sexos. Como sostiene la autora y como mencioné con el concepto de “tecnología de género”, es importante tener en cuenta que los sexos no constituyen la realidad “objetiva” del género ni su sustrato material biológico empírico sino que, por el contrario, los sexos fueron significados y construidos

⁵ Teresa de Lauretis no solamente reformula la teoría filmica feminista que se estaba consolidando desde la década de 1970 sino que también postula una potente crítica al marxismo postestructuralista, en especial a Luis Althusser, quien parte de la idea de una noción universal del sujeto interpelado, construyendo una teoría ciega al género. El autor francés sostiene que la ideología interpela a los individuos como sujetos de forma general. En relación a esto, De Lauretis sostiene que ese sujeto “general” es, en verdad, abstracto y masculinizado, lo cual deja sin explicar la constitución subjetiva de las mujeres, dado que invisibiliza las diferencias de género. La principal crítica consiste en que De Lauretis señala que no todos los sujetos son interpelados de la misma forma y, ni siquiera, dentro de la misma categoría. Por un lado, la experiencia de las mujeres, personas queer, no pueden explicarse a partir de una “universalidad” tampoco de género. Por lo tanto, las diferencias dentro de un mismo sujeto se explican solamente si los análisis son capaces de tener en cuenta la interseccionalidad, es decir, otras dinámicas de poder que, junto con el género, se imbrican: la clase, la raza, la edad, la discapacidad. Por último, además de la ausencia de la diferencia de género en la propuesta de Althusser, el autor, al postular que la ideología actúa a través de los aparatos ideológicos del Estado (familia, escuela, religión, medios de comunicación), deja sin explicar el modo en el que estas instituciones también producen el género (que termina siendo entendido como un factor externo y ahistórico). En consecuencia, De Lauretis cuestiona también el sesgo determinista de esta teoría.

⁶ Entre algunas de las referencias pioneras y fundantes del campo de los estudios filmicos feministas se encuentran *¿Por qué no ha habido mujeres grandes artistas?* (1971) de Linda Nochlin, *Women who make movies* (1975) de Sharon Smith, el artículo “¿Es masculina la mirada?” (1983) de Ann Kaplan, *Cine de mujeres. Feminismo y cine* (1982) de Anette Kuhn, *Hard Core: Power, Pleasure, and the "frenzy of the Visible"* (1995) de Linda Williams o *Feminismo y teoría filmica* (1995) de Giulia Colaizzi.

históricamente al igual que el género. Como han planteado algunas historiadoras, la originalidad de la historia de las mujeres y del género no reside tanto en un método único sino que radica, más bien, en las preguntas que plantea y en las relaciones de conjunto que establece (Scott, 1990; Bock, 1991). Las feministas, en distintos campos, han destacado que la elección de las preguntas depende de decisiones previas -tanto conscientes como inconscientes, tanto políticas como teóricas- y que sólo en función de estas elecciones las fuentes empiezan a tener significado o a “hablar”. Partiendo de esta idea, exploraré el modo en el que los marcos sociales de la memoria⁷ (Halbwachs, 1925) fluctuaron en los distintos momentos de la memoria que identificaré. La reformulación de los marcos sociales de la memoria llevada adelante por los feminismos, es fundamental para el abordaje dialogado que propongo entre cine, historia política reciente argentina y memoria feminista. Sostengo que la reconfiguración de los marcos sociales puede explicar las mutaciones tanto en los cambiantes intereses de la investigación académica sobre el periodo de los 70, como en las sensibilidades de la filmografía sobre la militancia de las mujeres.

El modo en el que los feminismos han marcado las preguntas de la investigación y han revisado la memoria de la experiencia de los setenta, se observa claramente en uno de los trabajos que retomaré, el de Pablo Pozzi (2016)⁸ quien, en su reescritura sobre la reflexión de la organización político-militar Partido Revolucionario de los Trabajadores y su brazo armado, el Ejército Revolucionario del Pueblo (en adelante PRT-ERP) recoge las preguntas y los abordajes que se han difundido en un reconfigurado contexto marcado, desde la década de

⁷ Maurice Halbwachs (1925) acuñó la categoría de “marcos sociales de la memoria” para subrayar el carácter colectivo de la memoria, haciendo referencia a los anclajes compartidos en tiempo y espacio por personas de un mismo grupo (Halbwachs, 1925: 157). Desde la fundación del campo de estudios sobre la memoria social, esta se convirtió en un corpus de relevancia en las ciencias sociales que fue y sigue siendo nutrido desde distintas disciplinas y corrientes teóricas. Los trabajos desarrollados especialmente por Pierre Nora (1992), Tzvetan Todorov (2000), Andreas Huyssen (2002), Paul Ricoeur (2004) y Michael Pollak (2006), como los aportes de Elizabeth Jelin (2002) en Argentina, contribuyeron a la comprensión de las relaciones entre memoria e historia y examinaron las relaciones existentes entre memorias, contextos de enunciación y silencios públicos acerca de pasados traumáticos.

⁸ Este historiador propone una revisión crítica de su propio trabajo publicado unos veinte años atrás sobre lo mencionado en el capítulo ocho denominado “El ERP a las mujeres argentinas”. Las mujeres militantes” parte de su libro *Por las sendas argentinas. El PRT ERP. La Guerrilla Marxista* (2001). Pozzi propone una reescritura y revisar algunos de sus postulados volviendo a publicar su trabajo en 2016, porque reconoce que cuando lo publicó por primera vez tenía una idea preconcebida de que la mencionada organización político-militar había desarrollado una igualdad de género por la mera participación de mujeres en la organización y que, en consecuencia, las temáticas de género no habían sido problematizadas ni estado presentes en su trabajo. En esta segunda oportunidad, además, busca construir una mirada de lxs militantes no como seres excepcionales, en el marco de una visión heroica, sino como seres comunes, restituidos de humanidad.

1980 en adelante y de modo creciente, por el movimiento feminista y la perspectiva de género.

Teniendo en cuenta que la historiografía ha excluido a las mujeres de la historia “universal” o “general”, la que se ha identificado tradicionalmente con la historia de los hombres, recuperaré los trabajos de investigación sobre mujeres militantes setentistas que se produjeron en los últimos años desde enfoques sensibles al género o feministas. Me propongo iluminar la relación entre la producción discursiva de la experiencia de los setenta que estos estudios proponen, focalizándome -en particular- en el tipo de subjetividad producida, con el objetivo de prestar atención a las manifestaciones cinematográficas de esta relación. La subjetividad constituye uno de los aspectos nodales de la “política en la memoria” que analizaré en los films seleccionados. La “política en la memoria” es un concepto que refiere a lo que está en juego, en discusión y en disputa sobre qué se designa por “política” en cada intervención, como pueden ser la mencionada subjetividad, como las significaciones del léxico pero también es una dimensión que, como señalan Oberti y Pittaluga (2006: 17) incluye las transformaciones propias de la historia del cine en sus formas de concebir lo político en relación a lo estético. En cada uno de los momentos de la memoria que a continuación distinguiré se producen desplazamientos en la significación de, por ejemplo, lo que constituye una “mujer”, una “militancia”, la “violencia terrorista”, la “homosexualidad”. Simultáneamente, esta operación buscará revalorizar los espacios marginalizados para la reflexión de esa experiencia dando cuenta de la “memoria de la política”, la cual es entendida como una transmisión de saberes y los espacios de lo que se nombra como “política” (Oberti y Pittaluga, 2006: 17). En relación a este último punto, es pertinente preguntarse en cada film en qué espacios se construye “lo político” y en qué espacios transcurre “la política” que se rememora. Por ejemplo, “lo político” puede identificarse con lo militar y circunscribirse a una organización armada, o puede ser identificado con la maternidad y espacializarse en un espacio “privado” o “íntimo” como el hogar. Por último la “política de la memoria” se refiere a los discursos que circularon y se produjeron desde el poder sobre el pasado reciente, incluyendo las políticas que se produjeron, en cada contexto histórico, con fines de recordar, silenciar u olvidar desde el Estado.

Como postula Gisela Bock (1991), la búsqueda de una historia de las mujeres ha estimulado, de distintos modos, la reflexión sobre lo que podría significar dicha historia, ya que, en tanto es *diferente* a la de los hombres, es precisamente esta diferencia lo que la hace merecedora de estudio. La historia de las mujeres de los setenta en Argentina, con sus disímiles perspectivas y problemas, constituye una expresión particular de un problema que atraviesa a toda la

historia de las mujeres. Al mismo tiempo, el desarrollo de la historia de las mujeres de los setenta tiene, necesariamente, implicaciones para el resto de la historiografía sobre el pasado reciente. En relación a este punto, de la necesidad de una historia “propia” que rescate la experiencia de las mujeres -aunque esta no sea independiente de la de los hombres- se desprende la necesidad de trastocar las jerarquías entre lo históricamente importante y lo trivial. En otras palabras, se trata de cuestionar y repensar las fronteras que separan lo que ha sido digno de reflexión y lo que no. Esto será de fundamental importancia al momento de analizar los desplazamientos de la “política en la memoria” y de la “memoria de la política” en cada uno de los capítulos. Por otra parte, el interrogante sobre qué significa(n) esta(s) diferencia(s), para el caso de los estudios sobre las mujeres militantes de los setenta, es lo que justifica la inclusión en este TFM de los distintos trabajos académicos sobre esa historia y experiencia.

Como señalaba De Lauretis, al igual que la historia de los hombres, la de las mujeres no implica que esta última sea idéntica para todas ellas. La conciencia de la alteridad, de la diferencia, de la desigualdad entre la historia de las mujeres respecto la de los hombres, se complementa con una conciencia de la alteridad, de las diferencias, y de las desigualdades entre las propias mujeres. De ahí que el recurso del testimonio funcione como un valioso aliado para favorecer la complejidad y la divergencia frente a las interpretaciones monolíticas. Como sostendré, la insistencia en la homogeneidad, específicamente en relación al arquetipo de Mujer, desnuda el carácter concentracionario⁹ de la memoria y la persistencia de lo totalitario en la sociedad posdictatorial argentina. En relación a lo dicho hasta aquí, los estudios de memoria constituyen un anclaje fundamental para este TFM. Concebiré la relación entre memoria e historia de forma complementaria, distanciándome de aquellas perspectivas que entienden la historia y la memoria en clave dicotómica. Me refiero a las perspectivas que plantean una tensión irreconciliable entre memoria e historia, postulando que la historia, en su versión objetivista y positivista, suele estar asociada a la “reconstrucción de lo que realmente pasó” regida por el criterio de verdad y el principio de la existencia de pruebas materiales, mientras que la memoria suele verse asociada a criterios más cercanos a la

⁹ Tomo esta idea de Hannah Arendt, para quien cada nacimiento representa la posibilidad de un nuevo comienzo, ya que introduce algo genuinamente nuevo en el mundo. Esta idea, que denomina *natalidad*, es central en su pensamiento: los seres humanos no son simples réplicas de sus padres, sino sujetos singulares con capacidad de actuar de forma impredecible. Esta condición plural y creativa es precisamente lo que los regímenes totalitarios buscan eliminar, imponiendo una lógica del Uno —el líder absoluto— y considerando al resto como prescindible. Por eso, para Arendt, el totalitarismo no sólo es inhumano, sino profundamente *antihumano* (Pollock, 2024: 144 en Tornay, Álvarez y Laino Sanchís, 2024).

ficcionalización, esto es, como una especie de “invención” o mirada distorsionada y romantizada del pasado. Dominick LaCapra propone una especie de tercera vía ante esta aparente encrucijada: “Una concepción de la historia que involucra una tensión entre la reconstrucción objetiva (no objetivista) del pasado y un intercambio dialógico con él y con otros investigadores, en el que el conocimiento no entraña solamente el procesamiento de la información, sino también afectos, empatía y cuestiones de valor” (LaCapra, 2001: 35 citado en Jelin, 2021: 87). En relación a este punto, Elizabeth Jelin, referente de los estudios de la memoria en Argentina, postula que ni la historia se diluye en la memoria ni la memoria debe ser descartada como dato por su volatilidad o falta de “objetividad” (Jelin, 2021: 97)¹⁰. En las páginas que siguen, también procuro articular una tercera posición entre historia y memoria para el abordaje de las mujeres militantes de los setenta.

Con el “giro epistemológico”¹¹ y, específicamente, a partir de los desplazamientos que supuso la entrada de los feminismos en la Academia y, particularmente, en las ciencias sociales, se produjeron vastas transformaciones en los modos de construir conocimiento. Entre ellas, destaca una puesta en valor de la subjetividad que coincide con la historia oral¹² y la crítica al

¹⁰ Elizabeth Jelin sostiene que “ubicar temporalmente la memoria” implica una temporalidad compleja entre pasado-presente-futuro, ya que el recuerdo del pasado está integrado pero de manera dinámica al presente, esto significa que las experiencias incorporadas en un momento dado pueden modificarse en periodos posteriores (Jelin, 2021: 35).

¹¹ El pensamiento posmoderno trae aparejada una progresiva reconfiguración del conocimiento científico. La idea de “giro epistemológico” implica que cuestiones antes desestimadas como la contingencia, la subjetividad, el lenguaje, el poder y las condiciones históricas se vuelven factores explicativos claves en la construcción del conocimiento. En el ámbito académico, uno de los efectos más notables de este giro fue el progresivo abandono de las perspectivas totalizantes. Las grandes narrativas o sistemas teóricos que aspiraban a ofrecer explicaciones omnicomprendivas de la realidad desde una única matriz conceptual (como el marxismo, el psicoanálisis freudiano o el estructuralismo) han sido tendencialmente abandonadas y, en contraposición, se comenzó a afirmar una valorización de lo fragmentario, lo situado y lo heterogéneo como principios epistemológicos fundamentales. El cuestionamiento a la objetividad (denominada objetivismo desde los feminismos), a la universalidad y a la neutralidad de los discursos hegemónicos está en el corazón de la crítica posmoderna que considera que todo acto de conocimiento se encuentra inevitablemente condicionado por el lenguaje, las relaciones de poder y los marcos culturales. En este sentido, el saber es concebido como necesariamente parcial, contingente y plural. Esto posibilita la emergencia y legitimación de subjetividades históricamente silenciadas como mujeres, indígenas o disidencias sexuales. Este giro teórico adquiere particular relevancia a lo largo de las décadas de 1980 y 1990, periodo en el que alcanza una significativa consolidación dentro de las ciencias sociales y las humanidades.

¹² En 1979 Alessandro Portelli, una de las referencias ineludibles dentro del campo de la historia oral, publica un artículo denominado “What makes oral history different” en *The Oral History Review*. En este trabajo, sostuvo que este tipo de historia trasciende la búsqueda de exactitud factual para centrarse en las dimensiones subjetivas, narrativas y culturales del recuerdo. En consecuencia, los testimonios no deben evaluarse únicamente por su correspondencia con los hechos (si es que eso es posible de cotejar), sino por la manera en que los sujetos construyen y comunican sus experiencias, cargadas de afectividad, significación y contexto social. La memoria oral, en este marco, no opera como un mero registro del pasado, sino como una práctica narrativa situada, donde el relato constituye una forma de elaboración simbólica que revela las relaciones entre el pasado y el presente. Lejos de ser considerada

“objetivismo” identificado como un punto de vista supuestamente neutral que, por el contrario, reproduce el punto de vista androcéntrico. También es notable la proliferación de nuevas temáticas, metodologías y preguntas para viejos “objetos”¹³, así como la emergencia de nuevos “objetos” y sujetos de estudio que produjo esta incorporación. En este contexto, los estudios de género y los enfoques y teorías feministas, así como el giro afectivo -parte del mencionado giro epistemológico- fueron penetrando lentamente en los estudios sobre el pasado reciente argentino. Siguiendo a Ana Abramowski y Santiago Canevaro (2017), entre los principales objetivos del giro afectivo se encuentran: privilegiar la descripción (densa y compleja) antes que la explicación y la interpretación (consumada y definitiva), el rechazo de los determinismos y de causalidades a priori y la resistencia a fijar y predefinir las identidades, lo que da lugar a una noción de identidad abierta, precaria e inconclusa que busca rehuir los estereotipos (2017: 15). Por otra parte, desde el giro afectivo (y en consonancia con lo dicho sobre la historia oral), se sostiene que la tarea no consiste en clasificar y despejar lo emocional, ni tampoco de invertir las jerarquías que tienen los pares oposicionales como razón/pasión. Por el contrario, estos estudios invitan a aceptar el desorden, describiéndolo y problematizándolo. Este enfoque tiene la voluntad de ir más allá de los binarismos o, al menos, se propone advertirlos y no reforzarlos (2017: 15), por lo que resulta valioso a los fines de este trabajo. El giro afectivo, como parte del repertorio de la epistemología feminista, también busca analizar cómo y por qué se han trazado, de manera contingente, ciertas fronteras entre lo personal y lo político, lo privado y lo público, lo legal y lo personal, lo íntimo y lo común. Dentro de esta corriente se reconoce que las variables afectivas y emocionales tienen cualidades y una potencialidad que permiten discernir de manera diferente ciertas realidades (2017: 16)¹⁴. Estos aportes fueron fundamentales para las investigaciones

un defecto, la subjetividad se convierte así en un componente revelador de las formas en que los individuos y las comunidades dotan de sentido a su experiencia histórica, articulando dimensiones temporales, emocionales y políticas que rara vez son captadas por las fuentes documentales tradicionales.

¹³ Uso las comillas para referir el modo en el que los feminismos pusieron en entredicho el histórico antagonismo entre sujeto y objeto de conocimiento, al considerar que esta división reproduce jerarquías epistémicas propias del pensamiento moderno y androcéntrico. Las epistemologías feministas sostienen, como mencioné con Donna Haraway, que todo conocimiento es situado y que es inescindible de la posición social, histórica y corporal de quien lo produce, desafiando la supuesta neutralidad del sujeto que investiga, como mencioné con el concepto de Sandra Harding sobre “objetividad encarnada”. Desde este prisma, se promueve una relación ética y horizontal en la producción de saberes, reconociendo la agencia de quienes han sido históricamente contruidos como objetos pasivos del saber académico.

¹⁴ En relación a esto, los autores postulan que las emociones son importantes para comprender la acción social ya que, lo emocional permite la comprensión de los procesos de reproducción y sostenimiento del orden social así como también el advenimiento de órdenes sociales emergentes.

sobre la militancia de las mujeres setentistas, la cual implicó altos grados de afectividad y emoción que, desde el giro afectivo, se invita a no hacerlos a un lado sino, por el contrario, a incorporarlos y a interrogarlos.

Por otra parte, en los testimonios de mujeres ex militantes de los setenta es frecuente que, al revisar su experiencia desde el presente, y a la luz de nuevas preguntas, muchas de las supervivientes resignifiquen antiguas representaciones en donde las actividades que desempeñaron en su momento fueron teñidas por la (des)valorización social y, consecuentemente, olvidadas durante mucho tiempo. Al mismo tiempo, el giro afectivo posibilitó nuevas interpretaciones que problematizaron las fijaciones de sentido, proponiendo lecturas alternativas. Como sostienen Oberti y Pittaluga, “los posicionamientos críticos de los testigos constituyen escenas que tensan el pasado, que en la medida que lo relatan, los construyen nuevamente” (2006: 20). Entre estas nuevas lecturas, se encuentran las que ponen al descubierto los mecanismos sociales y culturales de la modernidad que han contribuido a configurar y esencializar la experiencia amorosa de manera diferenciada para varones y mujeres (Abramowsky y Canevaro, 2017: 21).

.....
Metodología

En términos metodológicos, este trabajo propone un abordaje deconstructivista¹⁵ de la memoria. Amparo Moreno Sardá (1996) entiende al androcentrismo como una forma específica de sexismo, que hace referencia al hecho de generar una perspectiva centralista -masculina- en la producción de un determinado discurso, como lo es el cine. Abordar un tema, imagen o problema desde una perspectiva alternativa ha estado en el centro de las preocupaciones históricas de los feminismos¹⁶, ya sea en pos de visibilizar los sesgos

¹⁵ El deconstructivismo o la deconstrucción constituye una estrategia y metodología crítica inicialmente elaborada por Jacques Derrida, propuesta con el objetivo de interrogar las estructuras conceptuales y discursivas que organizan el conocimiento. El fin no es desmontar o anular el objeto de estudio sino poner en evidencia los mecanismos internos que lo constituyen, resaltando sus ambigüedades, paradojas y fundamentos ideológicos. Dentro de este enfoque las oposiciones binarias tradicionales son cuestionadas (por ejemplo las dicotomías entre mente/cuerpo, masculino/femenino, cultura/naturaleza). Por el contrario, el objetivo es señalar que dichos binarismos no son neutrales, sino que instauran relaciones jerárquicas que sostienen regímenes de dominación simbólica a través del pensamiento sexual jerárquico. En este sentido, una lectura deconstructiva se caracteriza por poner atención no solamente a lo explícitamente enunciado sino también a lo implícito, lo silenciado, lo marginalizado o excluido del discurso, desarticulando la idea de un sentido único y estable. En este sentido, este enfoque implica la problematización y el desafío de los discursos y marcos interpretativos hegemónicos.

¹⁶ En el artículo “Memoria filmica, inconsciente óptico y feminismos. Revisitando La amiga (1988) de Jeanine Meerapfel” (2025) publicado en *Revista Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y*

patriarcales o de construir miradas alternativas (no androcéntricas) en los distintos ámbitos de producción del discurso en los que se incorporaron en décadas recientes.

A partir del trabajo dialogado entre las producciones audiovisuales y los trabajos de investigación sobre la militancia y experiencia de las mujeres de los 70, este TFM propone dismantlar el régimen androcentrista de la memoria sobre el pasado reciente. Para interrogar y deconstruir las imágenes me valdré, en particular, de dos metodologías desarrolladas por teóricas feministas dentro del campo de la literatura que, considero, pueden ser útiles a los fines de este trabajo. Por un lado, Adrienne Rich (1972) y su concepto de “re-visión” entendido como una herramienta para repensar la literatura escrita por mujeres y su marginación del canon literario¹⁷. La re-visión es una perspectiva que propone revisar los textos desde un enfoque crítico y sensible al género. Esto resulta valioso para mi TFM dado que me permitirá reexaminar los textos fílmicos poniendo de relieve la cultura patriarcal que los sustentan y alumbrar, con una mirada fresca, las desviaciones a esta cultura contenidas en los distintos films. Estrechamente vinculada con la idea de “re-visión”, siguiendo a Judith Fetterley (1978) propondré una “lectura resistente” de los films. La lectura resistente ha sido definida por Fetterley como una herramienta de crítica literaria feminista que propone leer los textos canónicos desde una posición crítica y consciente del sesgo patriarcal que los atraviesa. Esto implica desarmar las miradas que el texto pretende imponer como universales o neutrales, puesto que detrás del general masculino se pueden identificar estructuras narrativas que reproducen lógicas sexistas, a las que la lectura resistente pretende denunciar y dismantlar. Al mismo tiempo, esta autora sostiene que, a través del lenguaje y la representación, se construyen relaciones de poder, identidades de género y formas específicas de subjetividad, por lo que esta herramienta no busca limitarse a la interpretación sino que, por el contrario, persigue una intervención activa en el sentido del texto, recuperando lo que ha sido silenciado, distorsionado u ocultado bajo las capas de una ideología patriarcal naturalizada.

Por último, haré uso de la “mirada atenta feminista” propuesta por Jasmina Lukic y Adelina Sánchez Espinosa (2011), metodología que consiste en proponer una interpretación cuidadosa de un pasaje textual o de una escena, para revisitarla y reapropiarla a través de teorías

Comunicación, n° 259 de la Universidad de Palermo, analicé el modo en el que la deconstrucción ha sido una herramienta históricamente clave para los feminismos.

¹⁷ Uno de los aspectos más destacables que Rich expone en este trabajo es que el canon literario, lejos de constituirse como una instancia neutral, está atravesado por una perspectiva de género, ya que refleja y refuerza los valores de una cultura predominantemente masculina. En este marco, la relectura crítica o re-visión adquiere, para las mujeres, el carácter de una práctica política: constituye una forma de resistencia, de afirmación identitaria y de elaboración de la subjetividad.

feministas contemporáneas. Esta herramienta metodológica plantea la consciencia de la contextualidad y la historicidad de cualquier lectura, a partir del diálogo entre aproximaciones formalistas o textualistas y postestructuralistas al texto. En consonancia con las anteriores metodologías, también la mirada atenta feminista busca exponer y echar luz sobre las relaciones de poder que atraviesan un determinado texto e insistir en que las lecturas son siempre situadas. Como sostienen Adelina Sánchez Espinosa y Orianna Calderón-Sandoval (2022), la lectura atenta feminista puede constituirse en un método clave para investigar las culturas de inequidad de género. Por otra parte, comprendiendo que el sujeto no precede al punto de vista sino que está constituido por él, sostengo que mi posicionalidad y mi propio ángulo de visión (bell hooks, 1984) me permitirán arribar a una noción de objetividad “encarnada” (Harding, 1996), entendida como una forma más transparente y fidedigna de conocimiento situado (Haraway, 1991). En consecuencia, en estas páginas activaré conceptos y revitalizaré archivos con el objetivo de construir una mirada transnacional de la militancia de las mujeres de los setenta en el cine, que sea capaz de articular teorías producidas a ambos lados del Atlántico, pero sin dejar de tener en cuenta y de reponer sus respectivos procesos y contextos de producción.

Antecedentes

Al indagar sobre las formas en las que el cine procesó la experiencia política de los años 70, diversos estudios advierten que las representaciones del pasado reciente en el cine fueron modificándose junto con los cambiantes marcos sociales de la memoria (Halbwachs, 1925; Laino Sanchis, 2019). Estrictamente en el campo del cine, si bien distintos trabajos analizaron las representaciones cinematográficas de la historia reciente (Amado, 2009; Amado y Domínguez, 2004; Aguilar, 2006; Lusnich y Piedras coords 2011, Piedras 2014), no existen trabajos específicos que aborden las representaciones de la militancia de las mujeres en el cine. En ese sentido, un aporte importante es el de Alejandra Oberti (2009), quien ha propuesto leer la memoria del pasado reciente desde el género, lo que implica tensar los discursos sobre ese pasado, entre los que se encuentra el cine. Desde esta perspectiva, la articulación entre memoria y género permite una intervención crítica sobre los discursos de la militancia ya que, como sostuve más arriba, los testimonios de mujeres militantes releen desde el presente y desde el género todo el corpus sobre el pasado reciente.

Una serie de estudios sobre la militancia de las mujeres de los setenta se focalizaron en el amor romántico y la pareja. Algunas investigaciones han analizado el modelo de pareja

activista propio de los setentas¹⁸. La cuestión de la pareja militante como modelo de amor de “compañeros” ocupa un rol destacado en la representación cinematográfica como forma de narración predilecta de la experiencia de los setenta¹⁹. Dentro del corpus académico que refiere a esta temática, han surgido trabajos que se preguntan por la forma en la que operaron los afectos al momento de implicarse en la militancia. Por ejemplo, Cristina Viano sostiene que, por un lado, estos son un factor de adhesión central para explicar la incorporación de las mujeres y, por otra parte, que las nociones de “revolución” y “socialismo” son poco evocadas para explicar la adhesión política (Viano, 2011: 12). En este sentido, en algunos casos, el “amor” o “los afectos” ejercieron un efecto político, puesto que generaron un desplazamiento subjetivo en las mujeres²⁰. Es interesante pensar que un fenómeno similar ha sido postulado

¹⁸ Alicia Graciana Eguren (Buenos Aires, 11 de octubre de 1925 - desaparecida el 26 de enero de 1977) fue una destacada poeta, docente, periodista y militante política argentina egresada de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, donde se desempeñó como profesora de literatura. Durante su carrera, colaboró en publicaciones como *Con Todo*, dirigió la revista *Nuevo Hombre* y editó la revista cultural *Sexto Continente*. Alicia Eguren es también conocida porque mantuvo un vínculo afectivo y político con el dirigente peronista John William Cooke, con quien compartió una intensa sintonía ideológica y una militancia comprometida en el marco de la Resistencia Peronista, iniciada en 1955 tras el derrocamiento de Juan Domingo Perón. La participación política de Alicia no se limitó al escenario local sino que también formó parte activa de la Revolución Cubana (1959). Su trayectoria refleja un firme compromiso con las luchas por la justicia social y la liberación de los pueblos, lo que la posicionó como una figura relevante, en los años posteriores, dentro de la izquierda peronista. Desde perspectivas feministas, la relación amorosa entre Eguren y Cooke ha sido analizada como una alianza política e intelectual que, si bien estuvo marcada por una admiración mutua, también reproduce tensiones propias de las relaciones de género en el ámbito militante. Algunos estudios señalan que la figura de Eguren quedó, durante años, opacada por la prominencia pública de Cooke, a pesar de su notable producción intelectual y poética. La relectura feminista de su figura busca recuperar para ella una voz propia, no solamente como compañera de Cooke sino como pensadora y militante autónoma cuya obra y acción política fueron fundamentales en la configuración del pensamiento revolucionario de la época. En “Alicia Eguren. La voz contestataria del peronismo” (2003) Mabel Bellucci explora la figura de Alicia Eguren y sostiene sobre las relaciones afectivas de esta pareja: “Presumiblemente sin saberlo, esta dupla de J.W. Cooke- Alicia Eguren anticipó en la Argentina un modelo de pareja activista, propio del consenso epocal de los setentas, momento en los cuales se fue diluyendo la impronta machista del varón luchador y la mujer ajena al mundo público de su compañero” (Bellucci citada en Viano 2011: 14).

¹⁹ La fusión entre los lazos afectivos y los compromisos militantes como eje narrativo en la filmografía se observa transversalmente en los distintos géneros cinematográficos. En el género documental *A los compañeros la libertad* (Marcelo Céspedes, Carmen Guarini, 1987), en largometrajes de carácter más experimentales como en el documental-ficción *Alicia y John el peronismo olvidado* (Carlos Castro, 2009), en ficciones como *Con el alma* (Gerardo Vallejo, 1994), *Un lugar en el mundo* (Adolfo Aristarain, 1992), en el denominado cine de los hijos como *Infancia Clandestina* (Benjamín Ávila, 2012) o *Cordero de Dios* (Lucía Cedrón, 2008), entre otros ejemplos.

²⁰ En el capítulo “Disciplinamiento interno. Moral y totalidad” del libro *Los Combatientes* (2018), Carnovale repone el modo en el que el acercamiento a la militancia es recordado por ex militantes como parte de un movimiento de apertura mayor. La autora expone que, al preguntarles a las personas entrevistadas, sobre cómo fue su vinculación a la militancia política, la abrumadora mayoría (en especial aquellos provenientes de las clases medias) evoca, en principio, el mundillo juvenil donde el sexo, el amor libre y la revolución parecían ir de la mano y reproduce el testimonio de Estela, quien recuerda: Sucede que yo empecé la facultad [...], entonces para mí aquello fue una fiesta. Yo me

para el caso de algunas agrupaciones “femeninas” -como la *Agrupación Evita* analizada por Karin Grammatico a la que me referiré- dado que también condujeron “colateralmente” o de forma indeseada, al desarrollo de una conciencia política de lo femenino, reconfigurando e impactando en la subjetividad de las mujeres.

El modo generizado en el que el amor y la familia operaron en el marco de aquella militancia setentista también ha sido analizado. El ya mencionado trabajo de Pozzi (2016) sobre las mujeres del PRT-ERP, recoge el testimonio de mujeres que se quejaban de que sus parejas priorizaban tanto la militancia que le dedicaban escaso tiempo a la familia o al hogar y, al mismo tiempo, manifestaban que los maridos tendían a expresar celos del activismo de sus parejas (Pozzi, 2016: 13). El autor subraya, en relación a los militantes obreros que una de las formas más abiertas de sexismo era el hecho de que las esposas eran mantenidas en la ignorancia en cuanto a la militancia del marido y que, por otro lado, las mujeres integrantes del PRT-ERP no eran relegadas a la cocina o a posiciones marginales en la organización, en contraposición con otros grupos latinoamericanos que también llevaron adelante la lucha armada (Pozzi, 2016: 13)²¹. Específicamente en relación al estudio de las subjetividades de las mujeres militantes de los setenta, en *Las revolucionarias. Militancia, vida cotidiana y afectividad en los setenta* (2015) de Alejandra Oberti analiza el papel de las mujeres en las organizaciones político-militares argentinas, principalmente Montoneros y el PRT-ERP, durante la década del ‘70. Explora el modo en el que estas mujeres participaron en la militancia revolucionaria y, en particular, cómo sus experiencias afectaron su vida cotidiana y

encontré con un mundo [...] donde la facultad hacía propuestas muy de avanzada, muy desatinadas para la tradicional clase media rosarina. Allí se hablaba de todo... por ejemplo: amor libre, tema que en mi casa era imposible hablar. Nadie podía hablar de sexo antes del matrimonio. Muchos temas que eran tabú en la sociedad allí se manifestaban con mucha libertad. Estaban los movimientos hippies, estaban los movimientos políticos de toda la gama política. Era una facultad embanderada de la puerta para todos lados [...]. Yo tenía muchas dificultades con mi familia, a causa de todo esto yo quería más libertades personales. [...] Yo tenía ganas de no ser enjuiciada por mis conductas (Carnovale, 2018: 252).

²¹ En el trabajo de Pozzi (2016), se realiza un análisis sociológico sobre la participación de las mujeres en términos de clase, orígenes familiares, ocupación, edad. El autor sostiene que el Buró del PRT-ERP sintetizó el pensamiento de la organización sobre la familia en el emblemático documento *Moral y Proletarización* del cual, Pozzi destaca que en dicho análisis “no existían menciones sobre temas como el aborto, la mujer golpeada, las madres solteras o la violación”. En este sentido, proyecta en el pasado un feminismo esencialista determinado por la contemporaneidad permeada por el “Ni una Menos”. De este modo, sucede lo que a muchos estudios sobre el movimiento obrero ocurrió: empeñados por trazar sus orígenes, buscaron obsesivamente gérmenes de formas de organización incipientes marcadas por el modelo moderno del sindicato. En esta búsqueda retrospectiva y teleológica perdieron la riqueza de otras formas que podían hablar de una “consciencia de clase trabajadora”. Dado que la percepción de las personas investigadoras, con frecuencia, está íntimamente determinada por las relaciones de género de sus propias culturas, es fundamental prestar particular atención al contexto histórico para no proyectar una categoría de género esencialista (Bock, 1991; Scott, 1990).

relaciones personales. El libro, se propone recuperar las tensiones entre la igualdad de género proclamada por estas organizaciones y las prácticas que, con frecuencia, reforzaban roles tradicionales para las mujeres con el fin de elaborar una perspectiva crítica sobre la construcción de la subjetividad militante femenina. Por otra parte, la propuesta de Ana Noguera (2013), en el marco del debate sobre la masculinización (o no) de las mujeres militantes setentistas, retoma el concepto propuesto por Judith Halberstam (2008) de “masculinidades femeninas” para explicar “la fusión de una conducta masculina con un cuerpo de mujer” (Noguera, 2013: 11). De este modo, problematiza las experiencias políticas de las mujeres que participaron de organizaciones político-militares en los setenta y reflexiona cómo se estableció la relación entre cuerpos e identidades auto-identificadas como femeninas, y la radicalización política y el ejercicio de la violencia que condujeron al uso de armas, siendo la actividad militar socialmente asociada a la masculinidad²². Al discutir con la perspectiva de una masculinización de las mujeres de los setenta, Noguera sostiene que los testimonios que caracterizan a las mujeres como duras, esquemáticas, autoritarias, masculinas se refieren, muchas veces, a aquellas mujeres que ejercieron algún grado de autoridad y, por lo tanto, de poder y no necesariamente con aquellas que alguna vez tuvieron y/o usaron un arma (2013: 12). En este sentido, complejiza y matiza el binomio de masculinización-armas, tan habitual para entender la participación femenina. Sin embargo, esta lectura queda atrapada en una mirada binaria sobre las corporeidades dado que, como sostiene Bock “la distinción de sexo/género no resuelve sino que repite la dicotomía”²³.

En el presente siglo, emergieron miradas feministas que, desde una compartida crítica al determinismo y al antropocentrismo²⁴, delinearon una concepción epistemológica alternativa

²² La hipótesis de Ana Noguera es que la masculinidad femenina -las combatientes- y la feminidad femenina confluyeron en los cuerpos de las militantes generando imágenes escindidas que, mediante procesos de subjetivación complejos, se reprodujeron a la par que resignificaron las formas dominantes de feminidad (2013: 11).

²³ En este sentido, es fundamental el planteo de la autora que sostiene que las definiciones que entienden a la Biología en un marco conceptual binario, como es el par oposicional Naturaleza/Cultura, se construyen sobre los mismos pilares teóricos que los feminismos buscan subvertir. En consecuencia, la crítica a la noción de “biología” es a aquellas definiciones reduccionistas del concepto puesto que reproducen antes que cuestionan la epistemología patriarcal. Resulta fundamental una categoría que permita pensar al género no de manera meramente constructivista, esto es, como un dispositivo cultural o como el efecto de, ni tampoco que esté atada a la genitalidad. El desafío sigue siendo tener en cuenta el cuerpo sin considerar a la biología como un modelo estático y reduccionista que, entendida de esta manera, no es más que un gran obstáculo para la comprensión histórica.

²⁴ Ejemplos de este enfoque son los trabajos que corresponden a los “nuevos” materialismos. Los trabajos *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning* (2007) de Karen Barad, *El posthumano* (2013) de Rosi Braidotti, *Materia vibrante* (2022) de Jane Bennett, son apenas algunos de los trabajos dentro de este corpus variado y amplio que se ha ido configurando en las últimas décadas.

sobre la biología y la naturaleza. En relación a la maternidad, tanto Cristina Viano (2011) como Pablo Pozzi (2016) identifican que, cuando las mujeres accedían a puestos de poder militar o después de ser madres -en función del criterio de igualdad sexual- muchas mujeres militantes se sentían obligadas a adoptar características masculinas. A través de los distintos testimonios de ex militantes del PRT-ERP, Pozzi (2016) da cuenta de que las mujeres entrevistadas expresaron sentirse culpables de tener que reducir su nivel de militancia después de tener un hijo aunque, según recuerdan, la organización no las presionó para que mantuvieran el ritmo de su actividad (Pozzi, 2016: 12). Al referirme a estas cuestiones, quiero destacar que los trabajos analíticos producidos en los últimos años sobre esta temática no suelen proponerse depurar a las identidades de sus contradicciones, a pesar de que estas identidades traigan aparejada una serie de zonas “grises” y matices que no siempre resultan cómodas a quien escribe por sus propias valoraciones y juicios sobre lo que estudia²⁵.

Por otra parte, si frente a la concepción patriarcal del ser madre, asociada a la pasividad, el feminismo respondió especularmente, convirtiendo a la maternidad en un evento político, algunos estudios concibieron la agencia como una capacidad de acción originada en la intimidad y volcada hacia lo público ligada a la noción de “resistencia” (Abramowski y Canevaro, 2017: 18). Este es el caso paradigmático de Madres y Abuelas de Plaza de Mayo. Sin embargo, como nos recuerdan Abramowski y Canevaro (2017: 22) nuevos abordajes han cuestionado la concepción de agencia concebida como “resistencia” y han propuesto, en cambio, estudiar la politización de la maternidad desde un prisma alternativo, como lo hace Cecilia Macón, quien acuña el concepto “resiliencia” para proponer una visión alternativa a la “resistencia” dado que esta última no tiene en cuenta la precariedad.

Como parte de la proliferación de los estudios sobre la modernización y el boom de la historia social, la militancia de las mujeres de los setenta ha sido estudiada en el marco de los estudios sobre la familia. Un trabajo particularmente importante para este TFM es *La era de la juventud en Argentina: cultura, política y sexualidad desde Perón hasta Videla* (2017), en donde Valeria Manzano subraya que la transformación cultural o modernización de los años 60 es un factor clave para entender la subjetividad de las mujeres militantes de los setenta. En

²⁵ En el afán por reponer la contradicción y la complejidad de la subjetividad, al mismo tiempo que la humanidad de una militancia que, a menudo, ha sido conceptualizada en clave heroica, en “Género, biografía e historia oral o de cómo contar la vida de Ana María Villareal de Santucho” (2021) Andrea Andújar, Débora D’Antonio y Mónica Gatica buscan relevar las tensiones y conflictos que definieron su vida. Las autoras sostienen que en las memorias sobre esta figura, se percibe una línea de memorias reivindicativas y, por el otro, una línea de “memorias malditas” que tienen que ver con la imagen de mujer malvada sobre las mujeres de los setenta (Andújar y D’Antonio, 2021: 3) que analizaré en el capítulo uno con el ideal de Mujer Guerrillera.

relación a los desplazamientos que se produjeron en este contexto, distintos trabajos analizaron de qué manera el ideal modélico "del amor para toda la vida" se abandonó progresivamente para dar lugar a escenarios amorosos sucesivos pero no simultáneos²⁶. En relación a este punto, se ha explorado el modo en el que las ideas sobre "amor libre" no se aceptaban fácilmente dentro de algunos espacios de militancia debido a que, en ellos, se sostenía una concepción muy tradicional en torno a la familia y más aún para las mujeres, para quienes las limitaciones al ejercicio libre de su sexualidad solían ser más intensas en un contexto contracultural y de transformaciones sociales significativas. Entre otros trabajos que exploran esta cuestión, Andrea Andújar (2009) analiza esta contradicción y postula que las inquietudes y rupturas planteadas por las mujeres en las relaciones de pareja, eran relacionadas con las debilidades pequeño-burguesas (2009: 9)²⁷.

Otro grupo de estudios, son los que investigan la forma en la que en las relaciones de pareja en el marco de la militancia setentista predominaba el vínculo heterosexual y cómo esta primacía atravesó a la mayoría de las organizaciones político-militares. Dentro de este corpus son particularmente relevantes los estudios que abordan y recuperan la experiencia del colectivo LGBTIQ+ en el marco de los años 70. Sobre los distintos modos en el que el adulterio fue abordado en las organizaciones, Pablo Pozzi (2016) y Cristina Viano (2011) sostienen que no fue lineal en relación al género y que la "transgresión" a un principio básico

²⁶ Andrea Andújar (2009) explora el desplazamiento conceptual operado sobre el término "amor" durante el contexto revolucionario y contrasta dos significados que pueden poseer un ordenamiento jerárquico y, a veces, contrapuesto. Por un lado, el amor de pareja y, por el otro, el amor a la revolución (el cual adquiriría un lugar de mayor relevancia manifiesta en la cuestión de "estar dispuesto a dar la vida"). En este análisis sobre el amor, el amor "pueblo" era una expresión sintetizada del colectivo social por el cual se luchaba y el cual merecía un amor mucho mayor que un individuo. Esto era del todo coherente con las líneas de acción planteadas por las organizaciones políticas en cuanto a privilegiar más las necesidades e intereses del colectivo social que aquellas devenidas de los vínculos personales o que remitieran al individuo. De este modo, la autora postula que el vínculo amoroso ingresaba en la arena de las oposiciones colectivo-individual, muerte-vida, pudiendo funcionar el amor de pareja como un freno para el amor hacia los otros o de la capacidad de dar la vida por esos otros. En consecuencia, si los espacios para el nacimiento de los lazos afectivos de pareja y aquellos que expresaban el compromiso con la revolución generalmente se mixturaban, construir relaciones amorosas fuera de sus organizaciones se tornaba prácticamente impensable (Andújar, 2009: 9).

²⁷ Dentro de la serie de erosiones sociales que produce la "contracultura" que inicia en los años 60s, una de las más potentes y atractivas era la que refería a los vínculos afectivos e íntimos entre mujeres y varones, donde la prédica del "amor libre" -entendido como el hecho de iniciar y finalizar una pareja libremente y no en términos de cuestionamiento de la monogamia- se volvía dominante. La autora remarca la tensión y la relación conflictiva entre los imaginarios tradicionales (sobre el amor, las relaciones entre varones y mujeres, la mujer o la heterosexualidad) y los imaginarios que pretendieron trazar nuevos vínculos amorosos "igualitarios" y "libertarios". Por otra parte, explora el modo en el que se negaba la autonomía de las mujeres para decidir cuándo y con quién estar, al mismo tiempo que se fortalecía una concepción del amor duradero en un contexto en el que la vida podía ser muy corta, y "casamentero", aunque se desestimara la unión por iglesia (Andújar, 2009: 13).

(la monogamia), implicaba sanciones diferenciales según los roles de las y los implicados (Viano, 2011: 15). En este sentido, como plantea Bock en relación a la historia de las mujeres, es fundamental tener en cuenta que la diferenciación y las jerarquías no van forzosamente ni necesariamente unidas y que tampoco son idénticas (1991: 7). En esta línea, Viano (2011) advierte agudamente que es importante evitar posturas totalizantes como las que simplemente niegan cualquier tipo de transformación al interior de las organizaciones político-militares y las tildan como “machistas” o las que, en opuesta dirección, afirman que la igualación al interior de ellas constituía un hecho consumado, como mencioné anteriormente. Estos modos polarizados de conceptualizar la experiencia militante de los setenta, como sostiene la autora, obstaculizan la posibilidad de una mirada y un análisis que, necesariamente, deben ser más pormenorizados, delicados, sutiles y que, en consecuencia, arrojan resultados mucho menos estridentes (2011: 16).

Estructura por capítulos

En relación a los debates, preguntas y líneas de investigación expuestos, en este TFM buscaré analizar la representación de la militancia de las mujeres de los 70 en seis producciones: *A dos aguas* (Carlos Olguin, 1986), *El amor es una mujer gorda* (Alejandro Agresti, 1987), *Un lugar en el mundo* (Adolfo Aristarain, 1992), *Un muro de silencio* (Lita Stantic, 1993), *Los maricones* (Daniel Tortosa, 2016) y *Sexo y revolución* (Ernesto Ardito, 2021).

En el período de la dictadura, el control estatal sobre la producción cinematográfica anuló cualquier conexión entre la actividad política y el cine que se hacía en el país, a diferencia de las películas que los militantes exiliados realizaban en el exterior para denunciar frente al mundo la violencia y la represión del régimen militar (Campo, 2017). Distintos trabajos han señalado que durante los años 80, con el retorno de la democracia, se puede ubicar un primer momento de la memoria (Lvovich y Bisquert, 2008) y también que, en el cine, el pasado argentino y, en particular, la reciente experiencia de violencia político-militar se convirtieron en uno de los tópicos privilegiados de estos años. Con la recuperación democrática, el pasado dictatorial se transformó en un terreno de disputas constantes por su significado, el cual variará y se modificará en cada uno de los momentos de la memoria. En contextos como el argentino, donde el pasado incluye episodios de violencia o victimización, las diferencias en los modos de recordar el pasado pueden derivar en conflictos entre memorias enfrentadas, ya que estas memorias son construidas a partir de distintas interpretaciones y emociones vinculadas a esos hechos. Aunque el pasado no pueda cambiarse, como Lvovich y Bisquert

(2008: 8) sostienen, sus significados sí pueden variar, razón por la cual las memorias nunca permanecen fijas, sino que se transforman continuamente.

El primer momento de la memoria está marcado por la consigna y mantra de “recordar para no repetir” y se extiende desde 1983, con la recuperación de la democracia, hasta 1989. En este primer momento, con el objetivo de disputar los discursos que responsabilizaban a las personas desaparecidas de su muerte, en general la militancia política fue dejada de lado para representar a las víctimas de la dictadura como “víctimas inocentes” (Amado, 2009; Aguilar, 2006; Aprea, 2008; Laino Sanchis 2019; Raggio, 2006). Como Álvarez (2018) ha señalado, de las películas producidas durante esta década, hay apenas un ejemplo que da cuenta de las formas generizadas de violencia de las que fueron víctimas las mujeres detenidas, *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986), en donde se aborda de manera explícita la violencia sexual padecida en los centros clandestinos de detención.

Dentro de este primer momento, teniendo en cuenta la historia del cine y siguiendo el trabajo de Aprea (2008) pueden identificarse dos subperiodos internos. El primero, se inicia con la transición democrática y la asunción de Raúl Alfonsín en diciembre de 1983 y se extiende hasta 1986, y coincide con un momento de auge del cine, tanto a nivel cualitativo como cuantitativo²⁸, que se basa en una ampliación de los criterios para acceder a la producción a la par que en una perpetuación de la situación institucional previa²⁹. El segundo subperiodo se ubica entre 1986 y 1988, cuando el cine argentino empieza a evidenciar síntomas de crisis -en paralelo con las fuertes tensiones políticas del país- y comienza a distanciarse del optimismo propio de los primeros años de efervescencia de recuperación democrática, siendo la incertidumbre una de las marcas distintivas de las producciones de estos años. La situación de crisis generalizada, puso en cuestión las certezas previas sobre los valores democráticos y esto permeó a la filmografía de este período, afectando directamente a un cine que, hasta aquel momento, había encontrado su fuerza en la afirmación generalizada de dichos valores (Aprea, 2008: 57). De este periodo de crisis, que funciona a modo de bisagra entre el anterior auge y posterior estancamiento, son las dos ficciones que analizaré en el primer capítulo para el

²⁸ Una de las primeras medidas adoptadas por el gobierno radical fue la sanción de la ley 23.052, que eliminaba la censura, es decir, la posibilidad de prohibir películas y devolvía al Instituto Nacional de Cinematografía (INC) la capacidad de clasificar los largometrajes que buscaban ser exhibidos en las salas cinematográficas.

²⁹ “La ley 17.741 del año 1957 regulaba el cine industrial a través del INC que centralizaba la actividad del Estado en esa única institución, estableciendo que el INC debía financiar la producción cinematográfica nacional a través de créditos y regímenes de fomento. Otra de sus labores fundamentales era el control de la producción, distribución y especialmente exhibición del cine en Argentina” (Aprea, 2008: 14).

primer momento de la memoria: *A dos aguas* (Carlos Olguin, 1986) y *El amor es una mujer gorda* (Alejandro Agresti, 1987).

En el capítulo dos me centro en el segundo momento de la memoria (1989-1995) que comenzó a delinearse luego de la sanción de las leyes de Punto Final en diciembre de 1986, de Obediencia Debida en junio de 1987 y de los indultos menemistas a las Fuerzas Armadas (Amado, 2009; Aguilar, 2006; Aprea, 2008). Lvovich y Bisquert (2008) señalan que las políticas de impunidad produjeron cierto reflujo del movimiento de derechos humanos y, en los primeros '90, los tópicos del pasado reciente pasaron a un segundo plano en la agenda política y también producciones estéticas. Zarco sostiene que en este segundo momento de la memoria, el gobierno invita a la población a “perdonar y olvidar” en pos de una reconciliación nacional (2016: 4). Las mencionadas leyes promulgadas durante el gobierno de Raúl Alfonsín y los indultos del gobierno justicialista de Carlos Menem, coinciden con el periodo de estancamiento y crisis intensa en la que se sume el cine argentino hasta el advenimiento del Nuevo Cine Argentino (NCA) a finales de la década de 1990 (Aprea, 2008). En este contexto analizaré dos ficciones: *Un lugar en el mundo* (Adolfo Aristarain, 1992) y la co-producción entre Argentina, Reino Unido y México *Un muro de silencio* (Lita Stantic, 1993).

Por último, en la segunda mitad de los 90, aparecieron nuevos actores y nuevas maneras de interrogar el pasado dictatorial. Como señalan Lvovich y Bisquert, en este periodo se produjo una eclosión de testimonios de sobrevivientes y de antiguos militantes de las organizaciones político-militares de los '70, dando lugar al fenómeno denominado como el “boom de la memoria” (2008: 14). Dentro de las nuevas producciones se encuentra la denominada “generación de los/as hijos/as” y su aspiración por recuperar las facetas políticas y personales de la experiencia de sus padres que habían sido opacadas o silenciadas por el arquetipo de la “víctima inocente”, construido en la transición democrática (Amado, 2009; Laino Sanchis, 2019; Lvovich y Bisquert, 2008). Este tercer momento de la memoria se inaugura en 1996 y se prolonga, según Zarco (2016) hasta 2013³⁰. En este trabajo argumentaré, en cambio, que el

³⁰ En su tesis doctoral Julieta Zarco (2016) propone el uso del término “momentos de la memoria” para referirse al espacio, la visibilidad, la inclusión en la agenda pública, así como a los límites y alcances que distintos gobiernos han otorgado a la reconstrucción del pasado reciente. La autora sostiene que el nivel de respaldo estatal que reciba el cine dependerá de la estrategia de memoria impulsada por cada presidencia y del interés que ésta demuestre respecto a la recuperación del pasado reciente, lo cual influirá también en el grado de alcance que dichas producciones puedan tener entre el público. En este trabajo, retomo y reformulo el concepto que utiliza Zarco para el análisis del cine pero teniendo en cuenta los movimientos de mujeres y los distintos activismos feministas. Por estos motivos, al no circunscribir este concepto a las políticas oficiales de los distintos gobiernos, en este TFM propongo otra periodización para el tercer momento de la memoria.

tercer momento de la memoria de las representaciones de la militancia de las mujeres de los '70, puede extenderse hasta el año 2023. Teniendo en cuenta la recuperación del género documental a la que se asiste desde finales de la década de 1990, en el tercer capítulo analizaré dos documentales: *Los maricones* (Daniel Tortosa, 2016) y *Sexo y revolución* (Ernesto Ardito, 2021), y postularé el surgimiento de una memoria queer del terrorismo de Estado.

Capítulo 1. Ser para otros: “madres” y “esposas de”. Transgresión y culpabilización en el paradigma de “víctimas inocentes”

.....

Introducción

En Argentina, el 24 de marzo de 1976, miembros de las tres Fuerzas Armadas (Ejército, Marina y Aérea) tomaron el Estado mediante un golpe militar. La Junta, el órgano supremo del gobierno de facto, estuvo integrada por Jorge Rafael Videla, Orlando Ramón Agosti y Emilio Eduardo Massera. El Estado Terrorista instaurado en 1976, autodenominado “Proceso de Reorganización Nacional”, se prolongó hasta diciembre de 1983 cuando el gobierno radical de Raúl Alfonsín ganó las elecciones. Eduardo Luis Duhalde (1983) definió y caracterizó el funcionamiento del Estado Terrorista, a partir del uso del terror por parte de quienes detentaban el poder y el aparato burocrático-estatal. El carácter clandestino e ilegal, la práctica sistemática de la desaparición forzada de personas, la tortura y el asesinato fueron posibles a partir de un entramado dado por los centros clandestinos de detención, tortura y exterminio (CCDTyE) y la acción de los grupos de tareas de las Fuerzas Armadas y de Seguridad³¹. Como sostiene Ana Sofía Jemio en su revisión sobre este concepto (2021), su impacto político y teórico radicaba en haber puesto de relieve el carácter excepcional de la violencia estatal ejercida durante la dictadura, señalando que la diferencia con períodos anteriores no era sólo cuantitativa, sino también cualitativa. Asimismo, al remarcar el carácter institucional de la decisión de exterminio: no se había tratado de una guerra, ni de bandos enfrentados, ni de simples excesos, sino de un Estado que había asumido institucionalmente la tarea de eliminar a una parte de su propia población. Por otra parte, la funcionalidad central de esa modalidad represiva tenía como objetivo sembrar el terror entre los sobrevivientes y desarticular la sociedad (Jemio, 2021: 2). Diversos autores han analizado el modo en el que la lucha contra la “subversión” propia del discurso del Estado Terrorista, encuentra sus raíces en la lucha contra el “enemigo interno”, la cual se retrotraía a la década de 1960 con la Doctrina de Seguridad Nacional, articulada coherentemente por la dictadura encabezada por el general Juan Carlos Onganía, autodenominada “Revolución argentina” (1966-1970) (Franco, 2012; Pontoriero, 2022).

La última dictadura militar se propuso restaurar (o instaurar) el orden en distintos niveles: en la política con la aniquilación de la lucha armada y la desarticulación de las organizaciones de izquierda y revolucionarias; en la economía-política con el fin de lo que Guillermo O'Donnell

³¹ Estos rasgos distinguen el accionar del Estado Terrorista y lo diferencian de procesos autoritarios y de golpes de estado anteriores en la historia argentina del siglo XX.

(1977) ha caracterizado como el empate hegemónico³², pero también en las cuestiones “morales” que tenían que ver con el género, la sexualidad y el consumo de drogas. El Estado Terrorista de 1976 tomó el poder en defensa de los “valores cristianos y occidentales” contra los “apátridas y amorales”, en continuidad con el golpe de 1966. Desde la década de 1960, desde el Estado se identificó a “la juventud” como el sujeto responsable de la desintegración de las costumbres y la moral de la sociedad argentina. Aunque con frecuencia, la lucha contra el “enemigo interno” y la “subversión” se asocian a aspectos políticos (la lucha armada) y económicos (el socialismo), Judith Filc (1997) ha señalado que estos conceptos no pueden entenderse sin tener en cuenta su aspecto moral: específicamente, el modelo familiar patriarcal como núcleo moral de la sociedad ordenada y “despolitizada” que la dictadura buscaba y promovía. Como señala Valeria Manzano (2017), el desmonte de la mecánica modernizadora -iniciada en los años 50 y continuada con fuerza en los 60³³- se intensificó con la última dictadura. La autora señala los desplazamientos y tensiones de género que emergieron en relación a los distintos significados sociales que adquirieron los cuerpos feminizados y masculinizados a partir de la ola modernizadora, así como las transformaciones en la sexualidad y en los modos de habitarla son fundamentales para entender el reordenamiento moral que el Estado terrorista persiguió.

³² El politólogo Guillermo O'Donnell utiliza el concepto de “*empate hegemónico*” para describir la situación de bloqueo político y social que atravesaba Argentina en los años previos al golpe de Estado de 1976. En este contexto, ninguna fuerza social, es decir, ni la clase obrera organizada ni los sectores dominantes, logró consolidar un proyecto político duradero y dominante, lo que generó una profunda crisis de representación, creciente polarización y deslegitimación del sistema democrático. Este “empate”, caracterizado por una situación pendular en la que por ciclos económicos el poder versaba sobre la clase obrera y por otros sobre las clases dominantes, fue roto por las Fuerzas Armadas cuando se autoproclamaron como un actor para “reorganizar” la nación, dando lugar a la instauración de un Estado burocrático-autoritario. Desde la perspectiva de O'Donnell, la dictadura no fue simplemente una irrupción militar, sino la expresión de un conflicto estructural más amplio dentro de la sociedad argentina.

³³ Manzano (2017) analiza los cambios estructurales y simbólicos que alteraron profundamente la sociedad argentina, entre la década de 1950 y 1970. La dinámica modernizadora a la que se refiere la autora, centrada en la emergencia de la juventud como actor social protagónico, se manifestó en la expansión del sistema educativo secundario y universitario, hecho que habilitó nuevas formas de sociabilidad, producción cultural y participación política. También se plasmó en el crecimiento de un mercado cultural orientado específicamente a los jóvenes, mediante la música, el cine, la moda y los dispositivos tecnológicos, lo que consolidó su visibilidad no solamente como consumidores sino también como productores de sentido, ejemplo icónico es el surgimiento del rock argentino por esos años. Al mismo tiempo, se produjeron transformaciones en las normas sexuales y los modelos de comportamiento, que pusieron en cuestión las estructuras tradicionales de género y corporalidad, en sincronía con el clima de época a nivel global. En este contexto, la juventud se convirtió en objeto privilegiado de saberes médicos, psicológicos y pedagógicos, que buscaron intervenir en su formación y orientar sus trayectorias dentro del proyecto modernizador, dentro de lo que destaca la psiquiatría y la psicología.

Las primeras voces contra el accionar represivo del Estado, fueron alzadas por los movimientos de derechos humanos. Muchas de las organizaciones que enarbolaron un discurso alternativo al de la “guerra sucia”³⁴ ya existían desde antes del Golpe³⁵ y denunciaban no solamente la represión estatal y paraestatal contemporáneos, sino también la violación de los Derechos Humanos en el contexto de violencia política previa al golpe. Como sostienen Lvovich y Bisquert (2008), solamente después de la guerra de Malvinas³⁶ sectores más amplios de la sociedad argentina comenzaron a mostrar una mayor disposición a escuchar a los organismos de Derechos Humanos, abriéndose un proceso de reinterpretación y reevaluación del accionar de la Junta Militar. En abril de 1983, la Junta Militar transmitió por televisión el *Informe Final sobre la Guerra contra la subversión*, en el que se anunciaba el fin del “Proceso de Reorganización Nacional” en donde se negaba la existencia de CCDTyE y se calificaban ciertas acciones llevadas adelante por la Junta como “excesos” o “errores”. Poco tiempo después, se decretó la Autoamnistía mediante la Ley de Pacificación Nacional, la cual impedía juzgar tanto el accionar subversivo como el antisubversivo ocurrido entre 1973 y 1982. En ese contexto, la opinión pública osciló entre posturas que sostenían la necesidad de “mirar hacia adelante” y “dejar el pasado atrás” y otras que entendían que esa alternativa era inaceptable en términos políticos y éticos (Lvovich y Bisquert, 2008: 11).

³⁴ El diario *Clarín*, el día 29 de diciembre de 1983, publicaba la siguiente declaración sobre la noción de “guerra sucia” realizada por Luciano Benjamín Menéndez, ex-comandante del 111 Cuerpo de Ejército, general de división (R) que condensa este concepto: “Se está hablando de excesos cuyas únicas voces son las levantadas por los subversivos y que se está hablando como si esto hubiera sido la persecución de inocentes opositores a un supuesto gobierno militar. (...) se ignora que todo ese problema de la subversión y de la contrasubversión ha consistido en una guerra, es decir que de un lado estaban los subversivos que querían destruir el Estado nacional para convertir esto en un Estado comunista, satélite de la órbita roja, y por el otro lado, estuvimos las fuerzas legales que por dos decretos del entonces poder constitucional, actuamos en esa lucha”.

³⁵ Entre los organismos de Derechos Humanos se encuentran la Liga Argentina por los Derechos del Hombre creada en el año 1937 y ligada al Partido Comunista, el Servicio de Paz y Justicia (SERPAJ) en 1950, el Movimiento Ecuaménico por los Derechos Humanos (MEDH) en 1976 que nucleaba a religiosos de diversas iglesias y denunciaba el accionar de la Triple A (Acción Anticomunista Argentina); la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos (APDH) en 1975 y finalmente, el Centro de Estudios Legales y Sociales (CELS) en 1980, con el fin de registrar la represión clandestina de la Junta Militar y denunciarla ante organismos y foros internacionales. Por último, Familiares de Desaparecidos y Detenidos por Razones Políticas, en 1976, se constituyó como el primer organismo que nucleaba a familiares de víctimas de la represión estatal y Madres de Plaza de Mayo y Abuelas de Plaza de Mayo en 1977.

³⁶ La guerra por las islas Malvinas se montaba sobre un reclamo histórico de la Argentina hacia esos territorios, y puede remontarse al siglo XIX. La guerra de Malvinas fue la contracara del “enemigo interno”, es decir, configuró al “enemigo externo” y fue entendida, inicialmente, como una “gesta heroica”. Sin embargo, su derrota implicó la reevaluación de la Junta Militar por parte del conjunto de la sociedad, la cual comenzó a calificar a esta empresa como una “loca aventura” (Lorenz, 2006).

La recuperación democrática en 1983: entre víctimas y demonios.

Con la recuperación de la democracia, desde el Estado se produjeron transformaciones en los discursos sobre el pasado reciente y sus efectos³⁷. Como señalan Lvovich y Bisquert, el movimiento de derechos humanos concentró sus esfuerzos en articular la memoria de la dictadura con la exigencia de justicia, entendiendo que recordar no solo implicaba preservar el pasado, sino también intervenir en el presente para construir un futuro con garantías de no repetición (2008: 11). En 1985 se llevó adelante el procesamiento de los miembros de las tres primeras Juntas Militares, derogando la mencionada Ley de Pacificación que impedía su enjuiciamiento. En este contexto, se creó la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) y, aunque el entonces presidente, en pos de la consolidación de la reciente restauración democrática, se hizo eco de las demandas de justicia sostenidas por el movimiento de derechos humanos, su propuesta inicial consistió en que los crímenes fueran juzgados por tribunales militares, permitiendo que las Fuerzas Armadas se autodepuraran y que los juicios se circunscribieran a las cúpulas militares (Lvovich y Bisquert, 2008: 30). El prólogo del Informe Final del *Nunca Más* elaborado por la CONADEP adoptó una postura que condena la violencia terrorista “sin distinción ideológica”, enmarcando el relato dentro de una lógica dicotómica entre democracia y dictadura. Esta perspectiva, habitualmente denominada como “teoría de los dos demonios”, omitió algunos aspectos la represión ejercida durante el último gobierno peronista y, específicamente, durante el gobierno de María Estela Martínez de Perón y la Triple AAA (Alianza Anticomunista Argentina)³⁸. La falta de historización de la violencia operó como elemento clave en esta conceptualización, ya que no se tenía en cuenta la sucesión de gobiernos que hicieron uso de mecanismos clandestinos y

³⁷ Expresando a las dos fuerzas políticas históricas del país, los principales candidatos de las elecciones presidenciales de 1983 fueron Raúl Alfonsín por la Unión Cívica Radical (UCR) e Ítalo Luder por el Partido Justicialista (PJ). En el contexto de transición y final de la dictadura, ambos debieron posicionarse frente a la cuestión de qué hacer con los crímenes cometidos por los militares entre 1976 y 1983. Mientras el candidato del PJ defendió la vigencia de los decretos de autoamnistía dictados por la Junta Militar y propuso una transición sin juicios ni revisiones, Alfonsín adoptó, en cambio, una postura confrontativa. Con un slogan de campaña que sostenía “Con la democracia se come, se cura y se educa”, rechazó la autoamnistía y se comprometió públicamente a juzgar a los responsables de las violaciones a los derechos humanos, tanto a las Juntas Militares como a los grupos guerrilleros. La diferente postura respecto al pasado reciente resultó decisiva para la victoria de Alfonsín, quien representó una alternativa basada en el compromiso con la justicia, la consolidación democrática y la reconstrucción institucional.

³⁸ La Triple AAA (Alianza Anticomunista Argentina) fue una organización paraestatal que actuó en Argentina durante el gobierno de Isabel Perón, entre 1973 y 1976 y es considerada el antecedente directo del Estado Terrorista consolidado con el golpe del 24 de marzo de 1976. Dirigida por el ministro de Bienestar Social, José López Rega, esta organización parapolicial identificó, amenazó y asesinó a miles de militantes de izquierda, intelectuales, artistas y sindicalistas, bajo la justificación de combatir la “subversión”. La elaboración de listas negras y posteriores secuestros y ejecuciones extrajudiciales eran los métodos y accionar que definían a la Triple AAA.

autoritarios en el mediano plazo, anteriores a 1975³⁹. Este punto fue particularmente repudiado y contribuyó a dar forma a otra de las representaciones del pasado reciente que se configuraron durante este primer momento de la memoria, la de las “víctimas inocentes” que, en seguida, analizaré. La teoría de los dos demonios consolidada en el informe, implicó un rechazo por parte de Madres de Plaza de Mayo y rompió las expectativas y buenas relaciones que habían establecido con el gobierno radical⁴⁰.

Como sostiene Jelin (2021) durante los años 80, se reconoció tanto la condición de víctimas de las mujeres como su rol activo en el movimiento de Derechos Humanos. Sin embargo, en ese contexto, los testimonios sobre violencia sexual -hacia mujeres y también hacia hombres- fueron abordados dentro del marco más amplio de la tortura, sin indagar ni destacar la especificidad de la violación como delito ni las diferencias de género en la represión⁴¹. Como resultado, la CONADEP no contempló una perspectiva de género en su trabajo (Jelin, 2021: 17)⁴². Al mismo tiempo, como señalan Lvovich y Bisquert, el *Nunca Más* con la teoría de los dos demonios, presentaba a la gran parte de la sociedad argentina como externa al conflicto entre “extrema derecha” y “extrema izquierda”, postulándola como “víctima inocente” de sus efectos (2008: 35). Por otra parte, la preeminencia de pruebas jurídicas que privilegiaban solamente los datos que pudieran ser útiles para probar los crímenes, produjo la omisión de

³⁹ Dentro de la historia de violencia institucional destacan los fusilamientos a dirigentes sindicales peronistas llevados adelante en 1956 por la autodenominada “Revolución Libertadora”, gobierno militar que derrocó al segundo gobierno de Perón (1952-1955). Este hecho pasó a inscribirse en la memoria militante como “Revolución fusiladora”. En consecuencia, 1955 suele ser evocado, con cierto consenso, como el inicio del proceso de violencia “desde arriba” que, aunado a la obturación paulatina de los canales institucionales y democráticos y al contexto internacional fuertemente marcado por la Revolución Cubana, llevará al cuestionamiento del monopolio legítimo de la violencia estatal (Weber, 1919), a la opción por la lucha armada y a la conformación de las organizaciones político-militares en la década del 60. En relación a este punto, Aprea sostiene que durante este periodo se observa una búsqueda, mediante el cine y sus representaciones, de las raíces del autoritarismo a partir de una revisión crítica del pasado histórico (Aprea, 2008: 51).

⁴⁰ Esta significación del pasado negaba el plan sistemático de desaparición y muerte orquestado desde los altos mandos que dirigían el Estado, lo que redundó en la división de Madres de Plaza de Mayo en 1986, dando origen a Madres de Plaza de Mayo Línea Fundadora que mantenía un discurso más moderado frente al gobierno como postura estratégica, frente a la Asociación Madres de Plaza de Mayo que mantuvo una línea más confrontativa.

⁴¹ Victoria Álvarez (2019) en su libro *¿No te habrás caído? Terrorismo de Estado, violencia sexual, testimonios y justicia en Argentina* analiza en profundidad los cambiantes marcos sociales de escucha que, posteriormente, permitieron que estas cuestiones emergieran en la sociedad y el debate público y que fueran atendidas en su especificidad en la justicia.

⁴² Como sostiene la autora también en Chile, entre 1990 y 1991 la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación fue ciega al género. Dando cuenta de la importancia de los marcos sociales en los que se producen las políticas de memoria, recupera el ejemplo de Perú que, entre 2000 y 2003 se desarrolló en un contexto internacional que hizo posible una mayor sensibilidad a las cuestiones de género. En este caso, tanto la violación de mujeres como la especificidad de la violencia ejercida hacia ellas se volvieron visibles en los espacios institucionales en los que el Estado operaba en relación a la construcción de memorias y represión (Jelin, 2021: 17).

toda referencia ideológica o partidaria de los testimonios dando como resultado su despolitización, ya que el tribunal descartó como irrelevante toda apreciación subjetiva. En palabras de Lvovich y Bisquert: “Los testimonios vertidos en el *Nunca Más* se centran en las características y en las modalidades de la represión y no hacen referencia a la identidad política o militante de las víctimas y de los desaparecidos” (2008: 38). En definitiva, la apertura de una nueva coyuntura histórica con la recuperación democrática en 1983 permitió que emergieran y se hicieran visibles otras interpretaciones sobre el pasado reciente que, hasta entonces, habían sido silenciadas frente al relato dominante promovido por la dictadura, el de la guerra sucia. No obstante, como señalan Lvovich y Bisquert, pese a que el Estado terrorista buscó monopolizar el espacio público mediante una política de persecución y censura, ese intento de control nunca logró eliminar por completo las fisuras por donde se filtraban miradas alternativas (2008: 10).

Una de estas fisuras fue el cine. Javier Campo (2017) ha argumentado la existencia de un “cine documental argentino del exilio” que denunciaba los crímenes de lesa humanidad que estaban ocurriendo en el país⁴³. Campo señala que, con el retorno de la democracia, específicamente en el cine documental, se constituye una “matriz democrático-humanitaria” desde la cual interpelar al público y significar el pasado reciente. Al denunciar el accionar represivo del Terrorismo de Estado desde el exilio se produjo un desplazamiento en la construcción del significado y consiguiente apropiación de la lucha de la militancia de los años 70, dado que la cuestión de la “revolución socialista” o “la patria socialista”, en muchos casos, fue relegada como en *Todo es ausencia* (Rodolfo Kuhn, 1984). En su lugar, la democracia se construye como la razón por la cual la militancia de los ‘70 dio la vida, convirtiendo y proyectando en términos retrospectivos a la democracia como bien supremo (Campo, 2017). Oberti y Pittaluga analizan el modo en el que, en los primeros 80, una porción importante de la intelectualidad progresista argentina, también revalorizó la democracia representativa en los primeros trabajos académicos sobre las organizaciones político-militares de los 60 y 70:

*Esta revalorización se constituyó sobre la dicotomía democracia-autoritarismo
—puesta en juego junto a otras caras a la tradición liberal-contractualista, como*

⁴³ Dentro de este corpus se encuentran *Montoneros, crónica de una guerra de liberación* (Cristina Benítez y Hernán Castillo seudónimos de Ana Amado y Nicolás Cassullo), *Las vacas sagradas* (Jorge Giannoni, 1977), *Las AAA son las tres armas* (Cine de la Base, 1977), *Resistir* (Julián Kalinki como seudónimo de Jorge Cedrón, 1978), *Persistir es vencer* (Cine de la Base, 1978), *Reflexiones de un salvaje* (Gerardo Vallejo, 1978), *Tango* (Jorge Cedrón, 1979), *Esta voz... entre muchas* (Humberto Ríos, 1979), entre otras.

coerción y consenso, guerra y política— dicotomía que si bien ilumina ciertos aspectos de las prácticas políticas, oculta otros. En especial, este pensar la democracia a partir de dichas dicotomías no fue capaz de dar cuenta ni del momento de la violencia inherente a las instituciones y el régimen político, ni del rápido vaciamiento de lo democrático de cualquier significación transformadora. La oposición autoritarismo democracia terminó provocando una elisión de las perspectivas emancipatorias en estas ideas de lo democrático durante los años ochenta; elisión alimentada además por el reemplazo de los diversos horizontes utópicos por concepciones de lo político ancladas en la realización de lo posible, en un realismo de la democracia posible. La dimensión emancipatoria de un pensamiento de lo democrático quedó postergada — en realidad, descartada— en tanto lo político fue definido "como campo de formulación de un consenso", y no como lugar de institución de un desacuerdo, como espacio de emergencia creado para nombrar lo social inconciliable (2006: 161).

Diversos estudios han señalado que las operaciones de la memoria van más allá del simple recuerdo individual, ya que involucran e invocan constantemente dimensiones colectivas (Halbwachs, 1925; Jelin, 2021)⁴⁴. En el primer momento de la memoria (1983-1989) predominaron las interpretaciones condenatorias sobre la dictadura, aunque no estuvieron ausentes las miradas reivindicativas (Lvovich y Bisquert, 2008: 11), como es el caso de la película *Superagentes y titanes* (Mario Sábato, 1983)⁴⁵. Durante este primer momento de la memoria, el cine estuvo atravesado por el problema de cómo narrar y representar la violencia

⁴⁴ Estos estudios establecen que los distintos grupos sociales (políticos, étnicos, religiosos, nacionales) tienden a querer conservar ciertos aspectos significativos de su pasado estableciendo un vínculo afectivo con él. La conexión emocional que los grupos establecen con su pasado es fundamental dado que facilita la creación de relatos compartidos que pueden convertirse en la base de la identidad grupal. Los relatos se transmiten y consolidan mediante prácticas de rememoración y conmemoración, contribuyendo a formar lo que, comúnmente, se entiende como memoria colectiva. No obstante este “sustrato compartido”, las representaciones del pasado pueden diferir entre grupos e incluso entrar en contradicción.

⁴⁵ En esta ficción se relata que los agentes Mojarrita y Delfín deben dirigirse al aeropuerto para recibir a una inspectora de la central de servicios de inteligencia Acuario, precisamente cuando arriba al país un importante empresario extranjero interesado en contratar al equilibrista conocido como la Momia para una película. Sin embargo, la Momia es secuestrada y los llamados “superagentes” deben encontrarla. Para esta misión, a Mojarrita y Delfín se les ordena entregar sus armas, viéndose obligados a defenderse únicamente con su ingenio. En contraste con esta experiencia de corte pacifista, los agentes de Acuario expresan nostalgia por sus antiguas aventuras junto a Tiburón —de quien han perdido el rastro en Alaska—, evocando escenas del pasado en las que el trío actuaba en medio de intensos tiroteos. La película pone el foco en el valor de la paz y la unión entre personas y naciones, oponiéndose a las divisiones y los conflictos.

inédita que la sociedad acababa de sufrir (Amado, 2009: 115). En consecuencia, en las películas producidas tras el retorno de la democracia, se observa una tendencia a revisar el pasado violento desde una perspectiva metafórica, la que permite abordar el trauma sin hacerlo de forma directa, manteniéndolo simbólicamente en un tiempo pretérito (Aprea, 2008: 56), como mediante el uso de la analogía⁴⁶. Como señalan Lvovich y Bisquert, frente al discurso que justificaba la represión estatal que había tenido lugar, bajo la premisa de una “guerra contra la subversión” producido por la Junta Militar, surgió una narrativa alternativa centrada en la denuncia de las violaciones a los derechos humanos sufridas por miles de víctimas del Terrorismo de Estado, perspectiva que -como mencioné- adquirió relevancia creciente con la apertura democrática en 1983, ganando mayor visibilidad en el espacio público (2008: 12). De este modo, en este primer momento, todas las formas de violencia política fueron cuestionadas y las producciones cinematográficas del periodo se sustentaron en la visión de “víctimas inocentes”. Como han señalado Oberti y Pittaluga (2006) aunque ciertos enfoques sobre el pasado y sus significados parezcan opuestos, pueden coincidir en la manera en que se estructuran los regímenes de memoria. En este sentido, si bien el paradigma de “víctimas inocentes” difiere respecto a la “teoría de los dos demonios” elaborada por el gobierno radical, ambas comparten su origen jurídico. Como menciona Sandra Raggio (2006):

Fue el espacio institucional judicial, reconocido como legítimo para intervenir, investigar y juzgar lo que pasó, el que fijó los criterios previos que luego permitieron

⁴⁶ El uso del recurso de la analogía para hablar del pasado dictatorial puede verse en *Camila* (1984) de María Luisa Bemberg, co-producida entre España y Argentina. El film se sitúa a mediados del siglo XIX en la Buenos Aires gobernada por don Juan Manuel de Rosas. Allí, una joven perteneciente a una familia de la alta aristocracia porteña, Camila O’Gorman, se enamora del sacerdote jesuita Ladislao Gutiérrez. Para vivir el amor que los une deciden huir juntos hacia un pueblo en el norte del país. Al hacerse pública, su relación desafía el orden moral y religioso scandalizando a la sociedad y debilitando la imagen del gobernador quien, apoyado por la familia y la Iglesia, ordena la captura y el fusilamiento de la pareja. A partir de la representación de este episodio histórico, el film –estrenado en mayo de 1984– pone en discusión temas como la pérdida de libertades individuales, los usos de la violencia estatal y la vida bajo un régimen autoritario, de amplia resonancia en la temprana transición democrática. También en *Asesinato en el senado de la nación* (Juan José Jusid, 1984). Este film se sitúa en 1933, en el contexto de la firma del tratado Roca-Runciman, que establece un nuevo convenio en la comercialización de la carne entre Argentina e Inglaterra. El senador Lisandro de la Torre comienza un proceso de investigación y denuncia que dicho tratado perjudica al país y quienes se oponen a este acuerdo corrupto comienzan a sufrir amenazas y torturas hasta que el 23 de julio de 1935, en el senado de la Nación, una bala dirigida a Lisandro de la Torre impacta en el senador electo Enzo Bordabehere acabando con su vida. La película alegoriza el reciente pasado dictatorial mostrando la utilización de fuerzas parapoliciales para torturar y asesinar a quienes se oponen a los intereses económicos hegemónicos (Fuente: Memoria Abierta, *La dictadura en el cine*, “Catálogo de películas sobre la última dictadura, el terrorismo de Estado y la transición democrática en la Argentina”).

clasificar el mundo de acuerdo a sus códigos. Esta forma de significar se trasladó a otros relatos por fuera del escenario judicial. Inocencia fue usado como sinónimo de apoliticismo. Su antónimo, el compromiso político, fue usado como sinónimo de presunción de culpabilidad (2006: 54).

Zarco (2016) establece que la teoría de los dos demonios, encuentra su expresión paradigmática en el film *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985), mientras que la de las “víctimas inocentes” la encuentra en *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986)⁴⁷. Sin embargo, Marcela Visconti (2014) propone otra lectura posible, poniendo en entredicho la mirada rígidamente dicotómica que se le adjudica a este momento de la memoria. En su análisis sobre *La historia oficial* (1985), Visconti complejiza y reinterpreta la identificación simplista de dicha película como una representación del pasado que expresa coherentemente la teoría de los dos demonios⁴⁸.

Elizabeth Jelin sostiene que existe un riesgo en el ámbito de las prácticas de memoria: la noción de un "deber de memoria", el cual se sostiene sobre la idea de que hay que recordar para no repetir. Esta idea implica que, mediante la constante evocación del pasado y una política comprometida con el reconocimiento de la violencia y la dictadura, es posible edificar una democracia sólida (Jelin, 2021: 13). En relación a los distintos usos de la memoria, Todorov distingue dos. El primero, el “uso literal del pasado” que implica la prolongación del trauma, convirtiendo al pasado en un permanente presente que queda atrapado en sí mismo.

⁴⁷ Condenando la violencia política de cualquier índole, ya sea estatal o proveniente de las organizaciones político-militares, el largometraje se centra en los estudiantes secundarios de Bellas Artes que llevaron adelante la lucha y conquista del boleto estudiantil secundario gratuito entre 1975 y 1976. La historia de Pablo Díaz y Claudia Falcone, propone un distanciamiento de la lucha armada y construye una noción de “la juventud” que oscila entre la alta capacidad e idoneidad de la militancia secundaria y la idea de desliz, ligada a la negligencia e improvisación. A partir del rechazo indiscriminado a la violencia, el film postula una mirada de la militancia bajo la óptica de la victimización e inocencia. Una cuestión destacable de la película, abordada en distintos estudios, es que el film da cuenta de las distintas formas de violencia de género que se llevaron a cabo en los centros clandestinos de detención (Álvarez, 2018).

⁴⁸ Marcela Visconti (2014) postula que es necesario revisar el cine argentino de la década de 1980 desde una perspectiva que evite reducirlo a una interpretación única u homogénea, bajo el estigma de la teoría de los “dos demonios”. Sostiene que: “En la película analizada no hay una explicación de la dictadura a partir de la idea de dos terrorismos enfrentados, los dos demonios. Aunque una significación particular de esta idea, ligada al desentendimiento de la sociedad frente a lo que estaba aconteciendo, se juega a través del trayecto narrativo de la protagonista en su búsqueda de una verdad “oculta”. La cuestión del saber y de la inocencia está implicada en la reacción de la sociedad en el momento en que los crímenes de la dictadura son reconocidos públicamente, que es cuando se realiza el filme. En correspondencia con ese contexto histórico específico, la cuestión marca una línea de interpretación textual hegemónica que es tributaria de ese contexto” (Visconti, 2014: 9).

El segundo uso, lo califica como “uso ejemplar de la memoria”, y consiste en una perspectiva que puede tener efectos emancipadores, en la medida en que permita intervenir en el presente mediante la búsqueda de justicia y a través de aprendizajes extraídos de la comparación con hechos del pasado (1998: 32). De modo similar, Paul Ricoeur (2004) también distingue dos modos de hacer memoria, por un lado, uno que consiste en la búsqueda de la repetición y, por otro, la “rememoración”, un vínculo con el pasado que implica un trabajo. Durante este primer momento de la memoria, el cine argentino se inclina por estos segundos “usos” -siguiendo a Todorov- o “modos de hacer memoria” -siguiendo a Ricoeur- asumiendo, como sostiene Aprea, una posición didáctica constante (2008: 55). Las preguntas que se reiteran de forma casi obsesiva en las producciones del periodo son: ¿por qué nos pasó lo que nos pasó?, ¿qué enseñanzas podemos sacar de este sufrimiento? Las respuestas a estas preguntas, como bien apunta Aprea, están mediadas, constantemente, por la revalorización explícita de la democracia (2008: 32). Interpelado en su carácter de “ciudadano”, durante este periodo, el público no se mostró activamente comprometido con ninguna ideología específica, a diferencia del “militante”, a quien iba dirigido el cine político de las dos décadas previas. Este es uno de los motivos por los cuales el cine de los ochenta refundó su estatuto político. Por otra parte, desde la perspectiva de los directores y de la crítica, surgidos durante este periodo, se consideraba que el cine argentino solo podía legitimarse si alcanzaba un cierto nivel artístico⁴⁹. Para lograrlo, era necesario construir una mirada capaz de interpretar el funcionamiento de la sociedad argentina. En ese marco, emergía la importancia de contar con autores que pudieran elaborar una visión que revelara las claves para comprender la sociedad en su conjunto, siendo estos autores los que se encargaran de crear un cine nacional al margen de las imposiciones propias del espectáculo industrial (Aprea, 2008: 30).

En consecuencia, a principios de los años 80 se consolidó una nueva política estética que buscaba, por un lado, expresar una postura clara respecto a la realidad social y, por otro, ajustarse a las normas del espectáculo cinematográfico con la intención de alcanzar a un público amplio, dado que la ciudadanía comenzaba a demandar interpretaciones sobre el pasado reciente, el trauma y el horror⁵⁰ (Aprea, 2008: 31). Si bien el cine de entretenimiento

⁴⁹ Siguiendo a Aprea, durante este periodo la mencionada aspiración del cine de autor, convive y se opone a otra vertiente cinematográfica contemporánea: el cine de “entretenimiento”, marcado por las comedias “picarescas”, el cine “erótico” y el estilo costumbrista que apuntaban a un público masivo propio de la cultura pasatista. Ambas corrientes se oponían por la manera en la que interpelaban a sus potenciales audiencias: la ciudadanía en el caso de la vertiente artística y los consumidores de un espectáculo previsible en el caso del cine de entretenimiento (Aprea, 2008: 34).

⁵⁰ Durante este periodo las películas argentinas participaron en festivales de reconocimiento internacional como Cannes, Venecia o Berlín. *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985) obtuvo un Oscar a la mejor película extranjera y el prestigio obtenido por algunos directores intensificó las

contribuyó a acelerar un proceso de deterioro que ya venía gestándose en años anteriores, también se observa una progresiva pérdida de relevancia del cine de ficción testimonial⁵¹. En el contexto de la crisis que atravesaba Argentina⁵², se fue configurando una imagen general marcada por la inestabilidad y la ausencia de criterios estéticos compartidos, lo que provocó que hacia el final de este periodo el cine nacional perdiera a su público e incluso llegara a ser considerado como en vías de extinción (Aprea, 2008: 35). En relación a estas cuestiones, Ana Amado (2009) postula que los films de esta etapa abordaron los acontecimientos trágicos de la década anterior desde una perspectiva que se puede considerar reflexiva en dos sentidos; por un lado, por la tendencia a incorporar elementos del lenguaje fílmico (narradorxs, guionistas, equipos técnicos) a la representación; por el otro, por la apelación al juicio crítico del espectador, menos condicionado por la mera identificación sentimental o emotiva con los acontecimientos narrados. En consecuencia, a finales de los ochenta se identifica cierta indeterminación narrativa y genérica, como procedimientos estéticos para referir los temas del pasado inmediato (2009: 23)⁵³.

coproducciones, especialmente con los países europeos (Aprea, 2008: 15). Ejemplo de otras coproducciones contenidas en el corpus fílmico son *La Amiga* (Jeanine Meerapfel, 1988) entre Alemania y Argentina, *Argie* (Jorge Blanco, 1984) entre Francia y Argentina o *El amor es una mujer gorda* (Alejandro Agresti, 1987) coproducción entre Holanda y Argentina.

⁵¹ Me refiero a “ficción testimonial” como aquella que combina ficción con testimonio explícito o voces reales provenientes del archivo o de la autorrepresentación.

⁵² Hacia el final de su mandato, el gobierno de Raúl Alfonsín enfrentó una profunda crisis económica, social y política que precipitó la entrega anticipada del poder y su renuncia. La crisis generalizada implicó un proceso de hiperinflación sin precedentes, con tasas mensuales que superaron el 100 %, lo que tuvo un impacto especialmente severo en los sectores más vulnerables de la sociedad. A esto, se sumaron desequilibrios estructurales persistentes, como un elevado déficit fiscal, una significativa deuda externa contraída durante la gestión de Martínez de Hoz y el fracaso del Plan Primavera (un programa de estabilización económica implementado en 1988), cuyo efecto fue incrementar la incertidumbre y la desconfianza en los mercados. En este contexto de deterioro sostenido, la conflictividad social se intensificó y se manifestó con particular virulencia en mayo de 1989, cuando se registraron saqueos en supermercados en diversas provincias del país, evidenciando el colapso del poder adquisitivo y la magnitud de la crisis social en curso. La sanción de las Leyes de Punto Final y Obediencia Debida, en las que me detendré en el próximo capítulo, agravaron la crisis política y social, junto a la frágil y delicada relación del gobierno y las Fuerzas Militares.

⁵³ Ana Amado señala la propuesta de determinados realizadores de ficciones como las que se enfocaron en la temática del exilio interior o exterior como *Las veredas de Saturno* (Hugo Santiago, 1984), *El exilio de Gardel* (Fernando Solanas, 1986), *Sur* (Fernando Solanas, 1988), *Los días de junio* (Alberto Fischerman, 1985); o la paranoia personal y colectiva durante los años de terror en *Hay unos tipos abajo* (Emilio Alfaro y Rafael Filipelli, 1985); el desasosiego de los sobrevivientes y su compromiso con el destino de los desaparecidos en *El amor es una mujer gorda* (Alejandro Agresti, 1989).

Posdictadura y cine: la emergencia de nuevas temáticas y multiplicidad estética

Los largometrajes que analizaré, *A dos aguas* (Carlos Olguin, 1986) y *El amor es una mujer gorda* (Alejandro Agresti, 1987), responden a este contexto de crisis y a este momento cinematográfico en el que, siguiendo a Aprea (2008: 66), conviven una variedad de propuestas estéticas sin que ninguna logre convertirse en hegemónica. En ambas películas se ofrece una denuncia y testimonio de los problemas que habían afectado al conjunto de la sociedad, a partir de una mirada reflexiva (en el sentido recién abordado) que se articula a partir de historias personales atravesadas por acontecimientos políticos, los cuales operan más allá del control o de la voluntad de los propios personajes. En el caso de *A dos aguas* (1986) es el reencuentro de dos amigos exiliados que, desde una perspectiva dramática y un relato íntimo, retrata la escisión eterna a la que está condenado quien retorna (a partir del mismo título del filme, con la idea de exilio interno y externo) y la repercusión de esta experiencia en los lazos filiales, centrándose en el silencio y la culpa. En el caso de *El amor es una mujer gorda* (1987) el trauma es abordado de una manera menos literal, más alegórica e, incluso, surreal y a través de una mayor experimentación en el plano estético. Esta ficción, se centra en la desaparición de Claudia, la mujer amada de José y el modo en el que la sordera y la distracción de la sociedad respecto a los crímenes del pasado, revelan el clima amnésico del presente (Amado, 2009: 112). En ambos largometrajes se incorporan elementos del realismo testimonial⁵⁴ como los planos largos, los diálogos íntimos y la ausencia de espectacularidad, los cuales se inscriben en la ficción. Estos elementos, conviven con otros, propios del cine y la estética moderna como el énfasis, particularmente notable en *A dos aguas* (1986), en la subjetividad y en la representación de los conflictos existenciales y procesos emocionales de los personajes, priorizados por encima de la acción externa; o la incorporación de una

⁵⁴ El realismo testimonial en el cine constituye una corriente o enfoque que pretende retratar la realidad de forma directa, creíble y comprometida, dando protagonismo a las voces de quienes han sido marginalizados de las narrativas oficiales, por motivos de injusticia u opresión, estando atravesado por una fuerte carga ética. El realismo testimonial es reconocible por el vínculo con la memoria y la historia que establece, especialmente en contextos marcados por la violencia política: dictaduras, exilios o genocidios. Al mismo tiempo, la carga ética y política de este enfoque cinematográfico suele estar atravesado por un propósito de denuncia, al buscar amplificar las voces de quienes han sido silenciados y rescatar narrativas que han quedado relegadas del relato histórico dominante. La figura del testigo, como su nombre lo indica, adquiere un papel central, ya que su narración en primera persona no solo confiere una carga emocional y subjetiva, sino que también interpela y problematiza la pretendida objetividad del discurso histórico convencional. Elzbieta Sklodowska establece que el realismo testimonial puede entenderse como una forma discursiva que aspira a reflejar la realidad desde lo literario, persiguiendo al mismo tiempo un alto nivel de verosimilitud. En este sentido, este tipo de realismo se define por su compromiso con la fidelidad a los hechos, su función de denuncia social y su interés por representar vivencias colectivas o de sectores subalternos, frecuentemente a partir de los relatos de quienes han sido protagonistas directos de lo acontecido (Sklodowska, 1992: 81).

dimensión autorreflexiva que problematiza el estatuto representacional del cine y hace visible su artificialidad, particularmente destacable en *El amor es una mujer gorda* (1987)⁵⁵. En *A dos aguas* (1986) Isabel y Rey presentan un repliegue hacia la interioridad y sus intenciones no se saben de forma clara y transparente. También en *El amor es una mujer gorda* (1987) José transita Buenos Aires de una forma errante y nos sugiere que su modo de estar en el mundo entra en conflicto con el mundo desordenado de la posdictadura, el cual ya no es predecible. De forma más acentuada en *A dos aguas* (1986) que en *El amor es una mujer gorda* (1987), que constituye un caso más ambiguo, parcial y sincrético, en ambos films también se incorporan ciertos elementos propios de las formas clásicas del cine⁵⁶, al proponer personajes definidos psicológicamente y “positivos” con los que identificarse, o a partir del uso de líneas causales y progresivas, o a través del uso del montaje invisible para dar una continuidad espacio-temporal. Estas cuestiones se imbrican con los elementos modernos mencionados, generando una hibridez de las formas narrativas y estéticas. Coexistiendo con la profundidad emocional y la indeterminación, como ha analizado Aprea, los personajes de los films de este periodo (al que pertenecen los dos que analizo), encarnan valores claros como el rechazo a la hipocresía de los hábitos asociados a las clases medias y la aparición de un tipo de individualismo que emerge en la posdictadura, proponiendo una crítica de la disolución del sistema de valores, al empobrecimiento y la pérdida de privilegios de las clases medias en ese nuevo contexto (2008: 64). En relación a este punto, se observan elementos de realismo crítico⁵⁷ puesto que, ambos largometrajes, proponen una mirada interpretativa de la

⁵⁵ El cine moderno se desarrolla entre finales de la década de 1950 y principios de los años 1980 y constituye una profunda inflexión en la historia del lenguaje cinematográfico, ya que rompe con los principios estructurales y estéticos del cine clásico. En contraste con este (caracterizado por la transparencia narrativa, la linealidad temporal y la lógica causal), el cine moderno introduce dispositivos formales y narrativos que complejizan la experiencia espectral.

⁵⁶ El cine clásico se caracteriza por su énfasis en la claridad y coherencia narrativa a partir de una narrativa lineal que suele tener un final cerrado, el empleo de convenciones visuales y sonoras (como el montaje de continuidad y el uso de la música para acentuar los géneros), la construcción de relatos de alcance “universal” que facilitan la identificación del espectador y el empleo de técnicas cinematográficas orientadas a reforzar la narración.

⁵⁷ El realismo crítico se distingue por su voluntad de trascender la mera reproducción mimética de la realidad, proponiendo una mirada ética y socialmente comprometida que interpela al espectador desde lo cotidiano. Esta opción cinematográfica, no busca limitarse a una representación descriptiva sino que, por el contrario, busca problematizar las estructuras sociales, visibilizar las contradicciones del entorno y estimular una reflexión crítica sobre los conflictos que atraviesan la vida contemporánea. Este cine busca no tanto mostrar sino interrogar lo real, estableciendo un diálogo con los acontecimientos y experiencias que representa. Entre sus características más destacables pueden mencionarse la representación de relatos austeros y despojados de artificios formales, centrados en la cotidianidad y alejados de la espectacularización o del exceso expresivo. La ambigüedad narrativa y la complejidad psicológica de los personajes refuerzan su intención de ofrecer una imagen del mundo compleja, abierta, matizada y alejada de visiones maniqueas. Por otra parte, suele proponer una

realidad que cuestiona las desigualdades sociales (2008: 32). Las escenas que involucran, de distinto modo, a niños trabajando o pidiendo monedas, expresan la marca de la pobreza y la marginalidad en la sociedad de mercado de la posdictadura, cuestión que retomaré en el próximo capítulo.

Como señala Aprea, a diferencia del cine militante de las décadas previas que abordaba estos temas desde una perspectiva totalizadora, en este nuevo contexto se adopta una postura empática y solidaria con quienes sufren la exclusión en el contexto de la Argentina democrática (2008: 63). El autor indica que, en este periodo, si bien se asiste a la aparición y el esbozo de nuevos temas, como la marginación y el empobrecimiento de la población en el marco de la crisis generalizada que atravesaba el gobierno radical (económica, política, social y cultural), estos tópicos no encuentran todavía una forma convincente de ser representados en la pantalla grande (2008: 58), como ocurrirá en *Un lugar en el mundo* (1992) a partir del segundo momento de la memoria. Sin embargo, la crítica a la marginación social que aparece en el cine de los 80 implica una mirada política sobre distintos aspectos conflictivos de la realidad argentina, aunque no en clave militante, como mencioné anteriormente. Como ha sostenido Christian Gunderman (2004) el personaje José de *El amor es una mujer gorda* (1987), en su monólogo filosófico sobre el desempleo como “agonía personal” y “naufragio colectivo”, intersecta el discurso de los Derechos Humanos en la trama social de la posdictadura, ya que las Madres plantearon que “los desempleados son los nuevos desaparecidos del sistema neoliberal” (2004: 89).



El amor es una mujer gorda (Aejandro Agresti, 1987)

temporalidad densa que reproduce los ritmos pausados de la vida diaria, resistiéndose a la aceleración narrativa propia del cine comercial poniendo atención al detalle y a la experiencia sensible.

Al mismo tiempo, el uso de planos producidos por una cámara, la del “yanqui”, de carácter diegética, denuncia la mercantilización de la imagen, la estetización de las injusticias sociales y el vaciamiento de las subjetividades subalternas en el contexto de la posdictadura. De este modo, las dos cámaras operan de forma contrapuesta encarnando diferencialmente la pasividad (en la cámara intradiegética, intrusiva, en manos del director norteamericano) y la actividad (la mirada externa, de denuncia política de Agresti), que propone identificarnos con lo “real”. El hecho de distanciarse de la cinematografía comercial, le imprime al estilo del film un carácter político específico que lo identifica con un proyecto de una memoria activa que pueda dar cuenta del pasado en el presente (Gunderman, 2004: 106).

Por otra parte, *El amor es una mujer gorda* (1987) está filmada en blanco y negro, colores que le dan fuerza y coherencia a la emotividad y sensaciones internas de José, ligadas a la incertidumbre y la pesadumbre, hacia su novia desaparecida, quien funciona a modo de síntoma de un pasado que persiste en un presente que está constituido por una repetición mecánica de gestos sin vida (Gunderman, 2004: 90). Simultáneamente, el blanco y negro acentúa el carácter externo: la espacialidad y el clima de época de la posdictadura. El intelectual Rotzitchner al retorno de su exilio, describe el modo en el que la depresión aquejó a la sociedad argentina en la posdictadura: “La sociedad parecía idéntica a primera vista, pero de esa imagen familiar surgía ahora un halo frío que acompañaba a todos, y también el paisaje de la ciudad (...) También las calles estaban tristes, como si cada una de ellas guardara su historia secreta. Ahí comenzó a aparecer lo que uno sospechaba: que el terror no podía no haber dejado huellas”⁵⁸. En esta misma línea, Ana Amado (2009: 68) sostiene que las películas argentinas de los ochenta representan una Buenos Aires atravesada por las huellas de la devastación acontecida en la dictadura, en donde el espacio urbano de la posdictadura es una especie de espectro.

Identidades femeninas: entre la insubordinación y la compulsividad del arquetipo

Si durante este primer momento de la memoria, la disputa por el sentido del pasado reciente se produce entre los paradigmas de las *víctimas inocentes* y la *teoría de los dos demonios*, en lo que respecta a las mujeres militantes también pueden identificarse elementos de continuidad dando forma a un cierto consenso representacional en el conjunto de producciones de los 80. Teniendo en cuenta que, como mencioné anteriormente, desde el

⁵⁸ Rozitchner, León (2015 [1990]). “La crisis de los intelectuales y el marxismo”, en *Escritos políticos*. Buenos Aires, Biblioteca Nacional, pp. 127-160.

retorno de la democracia, el cine opera como constructor y destructor de identidades (Aprea, 2008), mi objetivo es reflexionar sobre los procesos mnemónicos cinematográficos, explorando la relación que puede establecerse entre esos procesos de significación de las figuras femeninas de las películas en cuestión y los momentos de la memoria identificados en la producción cinematográfica. Si, como mencioné, uno de los desafíos fundamentales de los estudios de género consiste en la compleja tarea de encontrar una base común sin asimilar las diferencias entre las mujeres, la producción cinematográfica del periodo se obsesiona por representarlas a partir del *topos* que la fantasía y el orden simbólico patriarcal le reservan arquetípicamente a las mujeres, las cuales son simbolizadas compulsivamente como “madres” y/o “esposas de”. Si la memoria de la militancia de las mujeres se encuadra y narra a partir del eje narrativo de “esposas de”/“compañeras de” y “madres”, en lo que respecta al paradigma de “víctimas inocentes” propio del periodo, a continuación analizaré el modo en el que las mujeres fueron figuras doblemente victimizadas. Teniendo en cuenta que la militancia partidaria fue uno de los “olvidos” de este periodo que instaló la teoría de los dos demonios, la victimización y la omisión de la agencia política adquiere otro cariz si la interrogamos a partir de la categoría de género dado que, como ha postulado Oberti (2010: 16), esta categoría relee todo el corpus del pasado reciente.

En su análisis sobre la militancia setentista, Oberti y Pittaluga proponen no reducir las subjetividades políticas de la época a *uno* de sus rasgos. La experiencia de la militancia armada de los setenta ha oscilado y, con frecuencia, ha quedado atrapada entre el paradigma de homenaje a los héroes/víctimas y, al mismo tiempo, en el otro polo, las significaciones de esta experiencia se inclinaron a la condena del uso de la violencia, inhibiendo la reflexión crítica (2006: 48). En las páginas que siguen procuraré desplegar un análisis crítico que sea capaz de proponer una lectura resistente de estas subjetividades que, a pesar de que no ignore los *topos* recién mencionados, pueda superar los dualismos propios de la cultura occidental (“la puta” y “la santa” o “la mala madre” y “la madre abnegada”)⁵⁹.

⁵⁹ En su conferencia *Professions for Women* (1931), Virginia Woolf problematiza la figura del “Ángel del hogar” (*The Angel in the House*), concepto que remite al ideal femenino promovido en la Inglaterra victoriana y popularizado por el poema homónimo de Coventry Patmore (1854). Este modelo exaltaba una forma de feminidad caracterizada por la docilidad, la pureza, la abnegación y la completa entrega al ámbito doméstico y a las necesidades de los otros, negando cualquier expresión de deseo, ambición o autonomía. Woolf retoma esta figura como símbolo de los obstáculos internos que las mujeres debían y deben, hasta la actualidad, enfrentar para afirmarse en el espacio público y, en particular, en el ejercicio de la escritura. Al afirmar que tuvo que “matar al Ángel del hogar”, la autora alude a la necesidad de resistir esa voz interior que imponía la sumisión y el silenciamiento como normas de conducta femenina. Aunque ese ideal ya no era vigente de forma explícita en la década de 1930, Woolf advierte que su influencia persistía en el imaginario social y en las subjetividades de las mujeres, condicionando su agencia y capacidad creadora. Así, la crítica al “Ángel del hogar” se convierte en

Antes de adentrarme en el análisis cinematográfico, quisiera recuperar algunos trabajos que resultan significativos para reflexionar sobre la cuestión de la militancia de las mujeres de los 70, los cuales me permitirán establecer conexiones entre las preguntas que estos análisis se plantearon y la filmografía analizada. De esta variedad de trabajos, me interesa subrayar, por un lado, la multiplicidad de abordajes sobre “lo femenino” y de la participación política de las mujeres. En segundo lugar, el modo reiterativo en que las mujeres son responsabilizadas por la acción política de los maridos o hijos. En tercer lugar, la conceptualización de la militancia de las mujeres como subsidiaria o apéndice de la masculina y esto, a pesar de que en el contexto argentino, la brecha de género se redujo en espacios como los movimientos estudiantiles y las organizaciones armadas, donde la participación femenina alcanzó una presencia considerable, desafiando parcialmente las lógicas tradicionales de exclusión (Oberti, 2015)⁶⁰.

En cuarto lugar, el hecho de que las autoras observan que las prácticas permiten un desplazamiento subjetivo, invirtiendo la lógica occidental de “pensamiento-acción”. Por último, el olvido de ciertos espacios en la construcción de la “memoria de la política” asociados con lo femenino y, en consecuencia, devaluados de los lugares de la memoria.

Un aporte pionero se encuentra en el libro *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión* (2007) de Ana Longoni, que aborda la culpa y estigmatización hacia las mujeres militantes sobrevivientes que fueron sometidas sexualmente por sus captores en los campos de concentración que funcionaron durante la última dictadura. Las detenidas que mantuvieron relaciones negociadas o que fueron violadas y forzadas a hacerlo, fueron consideradas desde el imaginario social patriarcal, como “traidoras” y “putas” (Longoni, 2007: 150). En esta línea, el libro *Putas y guerrilleras: Representaciones, memorias y feminismos sobre mujeres en la represión y la resistencia* (2013) de Miriam Lewin y Olga Wornat, analiza la violencia sexual ejercida sistemáticamente sobre mujeres militantes como dispositivo de disciplinamiento y castigo, evidenciando cómo la represión se

una denuncia de los mandatos patriarcales que históricamente han limitado la emancipación femenina y un llamado a desarticular esas construcciones simbólicas desde la palabra y el pensamiento crítico.

⁶⁰ Si bien la interrogación crítica sobre la diferencia de género ya contaba, en los años setenta, con algunos años de desarrollo, aunque en Argentina tenía una presencia limitada, dicha perspectiva encontró escaso eco dentro de la izquierda radical (Oberti y Pittaluga, 2006: 114). Dentro de las pocas organizaciones feministas que emergieron durante esta década se encuentran el Movimiento de Liberación Femenina (MLF), entre 1972 y 1976, fundado por María Elena Odone y la Unión Feminista Argentina (UFA) activa entre 1970 y 1976 fundada por la cineasta y escritora María Luisa Bemberg. Un grupo de trabajos se centra en la experiencia de ambas organizaciones, analizando el modo en el que retomaron la práctica internacional de autoconcienciación como forma de trabajo en los grupos de mujeres, espacios que buscaban politizar lo personal a partir de la puesta en común y discusión de las experiencias individuales de las mujeres participantes.

articuló con estigmatizaciones de género, específicamente, encarnadas en las figuras de la “puta” y la “guerrillera” para deslegitimar tanto sus cuerpos como su activismo político. Este trabajo también problematiza las dificultades que enfrentaron las sobrevivientes para reinsertarse en el tejido social y militante, marcadas por el silencio, la sospecha y la revictimización en donde destaca la figura de la “colaboradora” o la “traidora”. Asimismo, se cuestiona críticamente el accionar de las organizaciones revolucionarias que, en muchos casos, reprodujeron lógicas patriarcales al desestimar o silenciar las experiencias de violencia sexual. Estas figuras son fundamentales para reponer el sentido de los personajes de Isabel y Claudia en cada uno de los largometrajes.

El grupo de trabajos que estudiaron las agrupaciones o frentes específicos de mujeres que surgieron en ciertas organizaciones político-militares buscaron relevar, por un lado, los motivos que impulsaron a las organizaciones a crear dichos espacios, arrojando luz sobre la labor y las prácticas realizados desde allí, así como las concepciones que las organizaciones tenían sobre los roles de las mujeres. Simultáneamente, se interrogaron acerca del sentido que le dieron las propias mujeres a su participación en estos frentes o agrupaciones, así como por los impactos o consecuencias subjetivas que dicha participación tuvo en sus vidas personales. Oberti (2015), Grammatico (2011) y Noguera (2021) historizan la incorporación de las mujeres en la política en general, desde el siglo XIX y durante el XX, la cual se promovió estableciendo un lugar “diferencial” con los varones, argumentando ciertas particularidades. Noguera sostiene que, aun cuando no se institucionalizó formalmente en un espacio, se apeló discursivamente a estas diferencias para justificar la participación de las mujeres, como precondition para la aceptación social de su ingreso a “lo público” y “lo político” (Noguera, 2021: 2)⁶¹. Con el objetivo de federalizar la mirada sobre la experiencia de las mujeres de los setenta y romper con el porteño-centrismo, la autora se centra en la existencia que tuvieron la “Agrupación Evita” de Montoneros y el “Frente de Mujeres” del Ejército Revolucionario del Pueblo⁶² de la provincia de Córdoba, espacios que se desarrollaron a posteriori del retorno de

⁶¹ En relación a este punto, Viano establece que los lugares de participación de las mujeres incluían una amplia gama de espacios antes reservados exclusivamente a los varones: partidos políticos tradicionales y de izquierda, sindicatos, organizaciones campesinas y barriales y luego, también las organizaciones político-militares nacientes (Viano, 2011: 1).

⁶² Es interesante destacar que Noguera (2021) establece que, a diferencia de Montoneros, quienes tenían como referente ineludible la figura de Eva Perón, el Partido Revolucionario de los Trabajadores-Ejército Revolucionario del Pueblo (PRT-ERP) no tuvo un modelo femenino en el cual asentar sus imágenes “ideales”. Por este motivo, para construir un ideal que incluyera a las mujeres, recurrió a los pensadores marxistas, como Engels, Marx y Lenin, pero también las experiencias de Rusia y China, pero sobre todo las de Cuba y Vietnam.

Juan Domingo Perón a la Argentina y durante el tercer gobierno peronista⁶³. Uno de los rasgos más destacables de los mencionados espacios, es que las conducciones nacionales establecieron que tuviesen el objetivo de trabajar políticamente con las mujeres pero con las “otras” (obreras, trabajadores, de sectores populares) antes que con sus propias militantes. Noguera sostiene que, en los dos casos, esta participación estuvo ligada a las expectativas de cuidados y asistencia de las mujeres que reprodujeron ciertos “patrones de cotidianeidad” femenina (Noguera, 2021: 17). Este aspecto es central para comprender la impronta “femenina” que adquirió (y sigue adquiriendo) el trabajo barrial en ambos casos y la desvalorización de ese espacio respecto a otros espacios entendidos como de mayor jerarquía, esta representación subvalorada de lo barrial es particularmente observable en *Ojos azules* (Reinhard Hauff, 1989)⁶⁴ y funcionó para reforzar la idea de “víctimas inocentes” del periodo. En este largometraje se presenta la participación de Daniel en la organización político-militar Montoneros como causa (“justificada”) de su detención, mientras que la militancia de Laura, alfabetizadora en un barrio popular, queda relegada a un segundo plano. La acción política de Laura se presenta como efecto del “arrastre” de su compañero y, simultáneamente, el “terrorismo” de Daniel se presenta como causa (en este caso, injustificada) de su propia detención, despolitizando de este modo su propia agencia política: desjerarquizada, menos importante e inofensiva.

En relación a la preeminencia del peronismo y, especialmente de Montoneros, como fuerza política en la representación de la experiencia setentista en particular y, la de las mujeres militantes en particular, una serie de investigaciones han analizado el modo en el que, dentro

⁶³ El período comprendido entre 1973 y 1976 implicó el retorno del peronismo al poder tras casi veinte años de proscripción y persecución política. En las elecciones de marzo de 1973, el Frente Justicialista de Liberación (FREJULI) obtuvo un decisivo triunfo con la fórmula integrada por Héctor J. Cámpora y Vicente Solano Lima, representantes de una línea interna identificada con los sectores más progresistas y renovadores del peronismo y bajo la consigna “Cámpora al gobierno, Perón al poder”. La finalidad principal de dicha candidatura era posibilitar el retorno definitivo de Juan Domingo Perón, exiliado desde 1955, quien en ese momento se encontraba inhabilitado para postularse por razones legales. La renuncia de Cámpora en julio de ese mismo año habilitó la convocatoria a nuevos comicios, en los que resultó electa la fórmula compuesta por Perón y María Estela Martínez de Perón, su entonces esposa, quien asumió la vicepresidencia. Este tercer mandato presidencial de Perón fue de corta duración ya que fue interrumpido por su fallecimiento, el día 1 de julio de 1974 hecho que dejó a Isabel Perón como titular del Poder Ejecutivo en un escenario marcado por una creciente inestabilidad política, el agravamiento de la crisis económica y el aumento de la violencia, protagonizada tanto por organizaciones armadas de izquierda como por fuerzas parapoliciales vinculadas a sectores de la derecha peronista. El golpe de Estado del 24 de marzo de 1976, que instauró la última dictadura militar en el país marcó el final del tercer gobierno peronista.

⁶⁴ *Ojos azules* (1989) es el único film del periodo que explora el modo en el que un padre busca a su hija detenida que parió en cautiverio y cuyo hijo fue apropiado por uno de los miembros del poder militar, lo cual constituye, en una suerte de excepción dentro del corpus que corresponde a este momento de la memoria.

del peronismo, la denuncia de burocratismo en la histórica Rama femenina del Partido Peronista y la disputa por ganarse a “las mujeres peronistas”, antes que un cuestionamiento de las desigualdades de género o la escasa formación de las mujeres, eran motivos que justificaban su incorporación a la política y generando el surgimiento y creación de la Agrupación Evita (Andújar, 2009; Noguera, 2021; Viano, 2011).

Como, en seguida analizaré, en un contexto de intensos cambios sociales experimentado por las mujeres en general, Noguera (2021) sostiene que los discursos elaborados durante el primer peronismo fueron releídos por Montoneros, organización que podía proyectar un ideal sobre la figura de Eva Perón como “mujer revolucionaria peronista” y, si bien hubo ciertos desplazamientos discursivos respecto al ámbito doméstico como lugar exclusivamente predestinado para “ellas”, nunca se dejaron de señalar ciertas “funciones propias” de su rol social, principalmente como esposas y madres (2021: 11). Para el caso del PRT-ERP, Noguera sostiene que se instó a que todas las mujeres vinculadas a la población masculina de la organización -hijos y/o maridos- fuesen incorporadas puesto que ellas imponían un freno a la actividad revolucionaria de los hombres debido a su falta de adhesión. Además de responsabilizar a las mujeres de este obstáculo, se aducía el diagnóstico de su atraso político (2021: 5). En relación a los discursos de ambos espacios políticos, la autora remarca la reiterativa expresión del trabajo “sobre las mujeres” antes que “con las mujeres” y, simultáneamente, que el objetivo final de estos espacios no estaba ligado a discutir o subvertir el lugar que las mujeres ocupaban sino que se trataba en definitiva de ampliar los espacios de participación de los varones (2021: 6)⁶⁵.

El trabajo de Karin Grammatico (2011) estudia puntualmente la mencionada Agrupación Evita, que funcionó entre fines de 1973 y 1974 la que, pese a su corta duración, se proponía interpelar a las mujeres dentro del peronismo, disputándole -como acabo de mencionar- un lugar a la rama conservadora⁶⁶. En lo que concierne a la adhesión y entusiasmo que este espacio suscitó entre las mujeres peronistas, sostiene que generó el rechazo de varias

⁶⁵ Es interesante subrayar que Andújar (2009), arriba a conclusiones similares pero propone que son las lógicas de la militancia setentista en general, las cuales concebían a las mujeres como apéndices de la militancia masculina, que funcionan como factor explicativo o causa de que los intentos por crear un frente o agrupaciones femeninas no hayan prosperado. En oposición, Noguera (2021) sostiene que el escaso desarrollo de estos espacios tiene que ver, primordialmente, con el factor tiempo en un contexto de agudización de la represión.

⁶⁶ Grammatico sostiene en consonancia con Noguera, que su creación fue decisión de la cúpula de Montoneros en el marco de su puja con la derecha peronista por lograr la hegemonía tanto dentro del movimiento como en el gobierno y agrega que, aun cuando se constituyó como frente nacional (dada su estructura de regionales), su presencia fue dispar en el territorio argentino.

dirigentes mujeres, quienes se mostraban reacias a participar de él por considerarlo una plaza de baja densidad política.

Quisiera destacar que, de lo dicho hasta aquí sobre los trabajos de Noguera y Grammático, se observa una reiterada valoración de “lo femenino” como “lo devaluado o inferior”, tanto por parte de los militantes varones como por parte, muchas veces, de militantes mujeres. Una de las cuestiones más interesantes del trabajo de Grammático (2011), es el modo en el que analiza las prácticas y los discursos o programas de la Agrupación Evita en su conjunto. La autora postula que, si bien los objetivos que originalmente impulsaron su creación fueron modestos, la Agrupación Evita se conformó, *por su praxis*, como un espacio en donde las mujeres pudieron desarrollar un aprendizaje político novedoso que les permitió revisar críticamente sus relaciones cotidianas e íntimas y cuestionar sus roles en la militancia (2011: 2). Por otro lado, las “mujeres peronistas” que buscaba atraer la Agrupación con la intención de organizarlas políticamente, tenían entre 30 y 40 años, provenientes de los sectores populares y eran trabajadoras (o desocupadas), madres o amas de casa (Grammático, 2011; Viano, 2011)⁶⁷. El resultado de esta experiencia fue que estas mujeres politizaran sus experiencias *como mujeres*, ya que el grueso de sus interpelaciones políticas hacia ellas se configuraban en tanto amas de casa y madres. La puesta en común de sus experiencias generó que las acciones que se desarrollaban con el fin de buscar soluciones a los varios problemas que aquejaban la vida diaria de ellas y sus familias, adquirieron un contenido político, el cual ponía en entredicho el carácter tradicional, “natural”, que solían portar (Grammático, 2011: 12).

Recuperando a la historiadora Temma Kaplan, Grammático postula que en la Agrupación Evita se desarrolló una *conciencia femenina*, concepto que alude al reconocimiento de lo que una clase, cultura y período histórico espera de las mujeres, y crea un sentimiento de derechos y obligaciones que se convierten en la fuerza motriz para acciones diferentes. En este sentido, lejos de cuestionar la división sexual del trabajo, la conciencia femenina la refuerza al punto tal que les asigna a las mujeres la responsabilidad de conservar la vida de sus hijos, la de sus familias y la de su comunidad pero, asimismo que conservadora, esa conciencia femenina puede llevar a las mujeres a realizar acciones políticas radicales (Grammático, 2011: 13). En

⁶⁷ Además de la formación política de sus adherentes, la Agrupación Evita desplegó una serie de labores destinadas a la salud de los niños y las madres; a la recreación y la educación infantiles mediante campamentos vacacionales, torneos deportivos y jornadas lúdicas para la niñez; al mejoramiento general de las condiciones de vida y habitacionales de las familias más humildes mediante el desarrollo de obras de infraestructura; al apoyo escolar a los estudiantes, entre otras actividades. Este relevamiento de actividades desarrolladas por las mujeres fue analizado también en el trabajo de Noguera (2021) para el análisis del PRT.

la misma línea, el mencionado trabajo de Noguera arriba a una conclusión similar cuando sostiene la radicalidad de la experiencia de la Agrupación Evita. Pese a que los argumentos y los discursos siguieron asociándolas a su lugar en el hogar, la familia y a su rol de madres, la pertenencia a este espacio permitió que las mujeres echaran luz, de manera somera, sobre las jerarquías de poder establecidas sobre cuerpos sexuados (Noguera, 2021: 21).

Teniendo en cuenta estas cuestiones, me propongo, en lo que sigue, elaborar una “lectura resistente” a partir de una “mirada atenta feminista” de las dos películas seleccionadas. Dada la imposibilidad de construir definiciones globales y definitivas, puesto que el cuerpo es siempre una construcción encarnada (Monticelli, 2012), propondré la producción de "otros significados" respecto a la ideología dominante y la cultura hegemónica sobre la militancia de las mujeres de los 70, a pesar de que la maternidad y su rol de “compañeras de” constituyan, como mencioné, clivajes identitarios transversales a toda la producción cinematográfica del periodo.

Modos de ver: imágenes y reconfiguración del estatuto de “lo político” en los ‘80

John Berger (1980) ha explorado el modo en el que las dinámicas del mostrar, ver y mirar están atravesadas socialmente, a partir de su análisis sobre las artes visuales y la representación de las mujeres. El autor postula que “nacer mujer” implica haber nacido para ser mantenida por los hombres dentro de un espacio limitado y previamente asignado (Berger, 1980: 54). En relación a las representaciones de las mujeres como imágenes preconstituidas y compulsivas, Monticelli (2012) sostiene que en la literatura, los clichés y estereotipos sobre las mujeres, como musas e inspiraciones del artista varón, no se derivan de la experiencia y de la voz de las mujeres. Las mujeres, como imágenes mudas o, mejor dicho, enmudecidas, es una cuestión que también se aprecia en *El amor es una mujer gorda* (1987). En este largometraje, la única materialidad y representación que se nos brinda de Claudia, está también ligada a una visualidad silenciada, puesto que su única aparición y presencia concreta es a través de una foto. Marcela Visconti (2004) en su artículo “Ver de más”, ha analizado el modo en el que la inclusión del retrato pictórico en el cine constituye una estrategia eficaz para la construcción de lo enigmático y postula que el retrato funciona como presencia y ausencia simultáneamente, dado que ‘pone en escena’ a quien no está físicamente en ella. De este modo, el retrato opera como punto de conexión entre el pasado y el presente, “al ‘poner en escena’ a quien no está físicamente en ella inviste al retrato con un carácter mágico que sugiere una suerte de confusión entre la imagen y la vida del retratado y, a la vez, produce una perturbación (ensoñación, alucinaciones, encantamiento, posesión) en quien lo observa”

(2004: 283). En el largometraje que analizo, José alucina con Claudia de múltiples formas que exceden el retrato pictórico, puesto que cree verla “en carne y hueso” caminando por las calles de Buenos Aires, la proyecta en otras mujeres e, incluso, a veces se inclina a pensar, como sugiere la sociedad amnésica y patriarcal en la que vive, que antes que desaparecida por la dictadura, Claudia “se fue con otro tipo”. En su trabajo, Aprea sostiene que Claudia “arruina” la vida del protagonista, José, quien presenta dificultades para convivir con el trauma que este hecho le produce (Aprea, 2008: 60). Sin embargo, podría sostenerse que el personaje de Claudia, a través del retrato, al ser una representación dentro de una representación, le “arruina” la vida no solo porque no está -o “está” desaparecida- sino porque crea una mujer ideal o de fantasía. En relación a este punto, Sánchez Espinosa (2006) en su análisis sobre la novela *The Well-Beloved* de Thomas Hardy, sostiene que en la obra los personajes femeninos son reducidos a meros símbolos estéticos evanescentes al servicio de los caprichos de los personajes masculinos que prefieren idealizarlas como diosas-musas de su búsqueda artístico-amorosa a enfrentarse a sus corporalidades tangibles. En consecuencia, los personajes de mujeres suelen carecer de autonomía, agencia y suelen estar despersonalizados y estereotipados. Entonces, la falta de voz⁶⁸ y cuerpo de Claudia puede ser puesta en relación con el modo en el que “los hombres actúan y las mujeres aparecen” (Berger, 1980: 55) ya que Claudia, sin historia pero mediante el retrato, es confinada puramente al campo de la representación y la imagen. Este vaciamiento subjetivo expresa, sin

⁶⁸ Diversos estudios han abordado el modo en el que la subalternidad, particularmente de las mujeres, es producida y sostenida a través de condiciones estructurales que obstaculizan el reconocimiento y la escucha de sus voces. Fundador de los estudios y de la crítica poscolonial, el ensayo “¿Can the subaltern speak?” (1988) de Gayatri Chakravorty Spivak examina críticamente los mecanismos que impiden que quienes ocupan posiciones marginales (sobre todo las mujeres del llamado “Tercer Mundo”) accedan a un lugar legítimo de enunciación dentro de los discursos hegemónicos. Aunque el subalterno puede expresarse, su voz no es reconocida en los marcos dominantes”. Spivak denomina a este fenómeno “violencia epistemológica”, señalando que los sistemas de conocimiento occidentales hablan “en nombre de” la subalternidad y que este hecho contribuyen a su silenciamiento y a la distorsión de sus experiencias que no son entendidas en sus propios términos. La autora destaca que la mujer subalterna representa la forma más extrema de esta exclusión e imposibilidad, dado que su subordinación se ve agravada por la intersección de género y clase, y sus actos son sistemáticamente mal interpretados o apropiados por discursos coloniales. Contemporáneamente y en una línea similar, Chandra Talpade Mohanty, en “Under western eyes: feminist scholarships and colonial discourses” (1984), critica la tendencia de ciertos feminismos occidentales a construir a la “mujer del Tercer Mundo” como una figura homogénea y esencializada, ignorando las diferencias históricas, culturales, raciales y de clase que atraviesan sus vidas. Mohanty advierte que al universalizar la experiencia de estas mujeres como víctimas pasivas del patriarcado, se reproduce una lógica colonial que silencia sus voces y deslegitima sus saberes y luchas situadas, reforzando así las asimetrías de poder dentro del feminismo transnacional. Ambas autoras, desde perspectivas complementarias, denuncian cómo los discursos hegemónicos -ya sean académicos, políticos o feministas- tienden a invisibilizar la agencia y la complejidad de los sujetos subalternos, y llaman a repensar las formas de representación y escucha en clave crítica y situada.

embargo, la reciprocidad entre la construcción visual de lo social y una construcción social de la visión puesto que la ausencia de Claudia reinstala la subjetividad y experiencia femenina en el interior del orden simbólico patriarcal (Irigaray, 1977). La ausencia, el vacío, la falta y la negación de la agencia política como características del paradigma de “víctima inocente”, se acentúan al tratarse de la figura de una mujer desaparecida. En relación al silenciamiento de la militancia de las mujeres, me interesa reproducir el testimonio de Fabiana, hija de Susana, quien durante la década del 70s había pertenecido a una organización político-militar se negaba a hablar o, incluso, recordar su militancia (Oberti, 2004).

¿De mi militancia no me preguntes nada, que no me acuerdo!, le dice a Fabiana su mamá, quien fue militante montonera en la década del setenta. Fabiana, sorprendida ante el tardío descubrimiento de la militancia de su madre, dice: Según lo que ella te cuenta... y... pareciera que a mi vieja la perseguían por mi papá, pero no, ¡ella era militante! A veces se produce una doble desaparición, la que hicieron los milicos y esta otra ¿no? Te cuento una cosa para que te des cuenta hasta qué punto... Hace muy poco me pude encontrar con una compañera de militancia, yo creía que había sido compañera de militancia de mi viejo, fue increíble, hace muy poco de esto, y fue una situación muy rara, porque creo que en mi vida vi una escena así en mi familia. [...] Nunca en 25 años de mi existencia vi eso, mi abuela, mi mamá, mis dos tías que son las hermanas de papá y Marta, esta compañera, y ella empezó a desmitificar la idea de que Blanca, la hermana de papá, la que también está desaparecida, había desaparecido por seguir a Pablo, su compañero, y mi abuela dale que no... y Marta, entonces, se le plantó a mi abuela y le dijo "¡NO! ¡Blanca andaba armada, era militante montonera!" y lo otro que me enteré ahí, que para mí era una novedad, te digo que hasta hace pocos meses eso era una novedad, es que mi mamá también era militante, yo nunca me imaginé que ese día me iba a enterar de eso [...] claro, mi vieja había militado con ella [Marta], pero mi vieja no se acuerda de nada, por lo tanto a mí no me pudo transmitir nada, bah, mejor dicho, me transmitió negación, una idea de víctima, y Blanca también, totalmente borrada su la militancia..... Lo mismo con mi viejo... La cuestión es que a mí lo que me transmitieron mi mamá y mi abuela ¡no una señora cualquiera! Militante, fundadora de Madres... ¿no? Bueno, pero el cuento que me contaron a mí es sobre otras personas, sí... Inventaron una novela, las dos, donde los protagonistas son otros...⁶⁹

⁶⁹ Testimonio citado en Oberti, Alejandra (2004) “La salud de los enfermos o los (im)posibles diálogos entre generaciones sobre el pasado reciente” en Amado, Ana y Domínguez, Nora (comps.), *Lazos de Familia. Herencias, cuerpos y ficciones*, Buenos Aires, Paidós, p. 130.

La privación de lo político de Claudia que construye *El amor es una mujer gorda* (1987) es congruente con el testimonio recién reproducido. Al mismo tiempo, el mayor silenciamiento y ocultamiento de la experiencia política de las mujeres respecto de la de sus pares varones, aun en el marco del paradigma de “víctimas inocentes” adquiere otro cariz si se le superpone el paradigma jurídico que los feminismos han descripto como la “mala víctima” (Arduino, 2014). Esta categoría crítica resulta útil para analizar el modo en el que el sistema judicial⁷⁰, (pero también otros discursos como los mediáticos y, entre ellos, el cine) conceptualizan a las mujeres que han sufrido violencia, especialmente sexual o de género. El hecho de que el género no sea una categoría descriptiva sino analítica (Scott, 1990), implica que el género hace alusión a la forma en la que se ha definido, históricamente, la relación entre varones y mujeres, entre lo masculino y lo femenino. Si el género no existe independientemente del contexto histórico en el que tiene lugar sino que, por el contrario, está encarnado en las instituciones y discursos que lo sustentan y de los efectos que estos generan en un tiempo y espacio específicos, en el contexto de la Constitución Argentina de los años 80, y más ampliamente en el sistema penal y judicial de esa época, los feminismos comenzaron a señalar cómo las instituciones tendían a revictimizar a las mujeres si estas no encajaban en el estereotipo de “buena víctima”: pasiva, moralmente intachable, emocional, temerosa, blanca, heterosexual. En consecuencia, la desculpabilización que busca la cinematografía del periodo a través del paradigma jurídico de “víctimas inocentes”, en el caso de las mujeres, implica la asociación a otra categoría jurídica asociada a la culpa: la de la “mala víctima”. En *El amor es una mujer gorda* (1987) la superposición de la categoría de “víctima inocente” y la de “buena víctima”, encuentra su forma acabada en la depuración de la supuesta responsabilidad política y de género que este personaje tiene. El estereotipo de “mujer militante” que se ubicaba en las antípodas de ese “Ángel del hogar” que el Terrorismo de Estado buscó reforzar. La transgresión de las mujeres, vinculada al aspecto moral del Terrorismo de Estado, expresa la peligrosidad que implicó la militancia de las mujeres de los setenta. La edulcoración de la agencia política femenina respecto de sus pares masculinos operó con fuerza durante todo el

⁷⁰ En Argentina, feministas juristas como Mariana Carbajal, Diana Maffía o Ana María Fernández han señalado el modo en el que, particularmente durante los años 80s y 90s, el sistema judicial operaba a través de estereotipos machistas a través de las leyes y los tribunales así como las figuras jurídicas. Ejemplos paradigmáticos son el concepto de “crimen pasional” para referirse al femicidio al interior de la pareja o el “delito de honor” que, en el sistema judicial argentino, fue una figura legal que existió en el Código Penal y reflejaba una mirada patriarcal sobre el cuerpo y la sexualidad de las mujeres dado que el honor de una familia (especialmente del varón) estaba vinculado a la conducta sexual femenina. En consecuencia, estas juristas sostuvieron tempranamente que la noción de “igualdad ante la ley” presente en el artículo 16, era interpretada formalmente y sin considerar las desigualdades estructurales, como el género.

periodo. En el caso que estoy analizando, el alejamiento de Claudia de todo rasgo que pudiera vincularla con una mujer militante y su neutralización, se relaciona con la necesidad de construir cinematográficamente a las víctimas en función de su identidad de género puesto que, como "tecnología de género" (Lauretis, 1987), el cine no transmite solamente ideología sino que produce activamente las categorías de lo masculino y lo femenino, en donde lo femenino es inferior y despolitizado. En su trabajo sobre cine, estereotipos y homosexualidad, Dyer (1982) establece que la pantalla grande construye etiquetas asociadas a las identidades de género y sexuales, las cuales se cristalizan como estereotipos, como la figura del homosexual asociado a estereotipos humillantes y ofensivos.

El estereotipo de la Mujer guerrillera que se había construido en los años setenta, en tanto figura mítica, proveyó la posibilidad de proyectar y contener en este ideal todas las formas de insubordinación femenina⁷¹. Este estereotipo trasciende con creces la figura de la militante armada en grupos revolucionarios aunque, por supuesto la incorpore puesto que la mujer en armas constituye la forma más radical de subversión del imaginario patriarcal, en tanto expresa el grado máximo de transgresión y de ruptura de las mujeres con los roles de género tradicionales que le son asignados en la sociedad patriarcal. En este sentido, la Mujer guerrillera funciona como una categoría simbólica y modélica antes que real, ya que condensa, representa e iguala las diversas formas de desobediencia e insubordinación política, social, sexual y corporal. En relación a este punto, Andújar (2009) ha subrayado el amplio abanico y las distintas modalidades contestatarias que adoptaron las mujeres, señalando que esta rebasaba con creces la pertenencia o no a una organización. En consecuencia, como mencioné en la introducción, la militancia orgánica o partidaria no se reduce a ellas. Cuando se decía "guerrillera" se estaba haciendo referencia a mujeres militantes políticas con distintas gradaciones de compromiso en la lucha armada (María Moreno, 2004: 111). Si el "ser joven" se entrelazaba con la ruptura del "orden establecido", algunas pasaron por el involucramiento en la militancia política persiguiendo un heterogéneo abanico de objetivos tales como la lucha por la revolución y la instauración del socialismo, el retorno del peronismo al gobierno, se vincularon con la adopción del hippismo ensayando experiencias de vida comunitarias contrarias a la "sociedad de consumo" y cercanas a la "naturaleza", e incluso la experimentación con drogas psicodélicas para elevar los niveles de sensibilidad y "comunidad espiritual" con el "cosmos" (Manzano, 2017). En las representaciones mediáticas de las

⁷¹ Susana Ramus expresa el modo en el que la condición de mujer operó dentro de los CCTyE y sostiene que las mujeres eran parte del "botín de guerra" y que disponían a voluntad de sus cuerpos para "jactarse de haberse encamado con una guerrillera" (Ramus, 2000: 67).

guerrilleras durante la dictadura argentina se evidencia una ambigüedad en torno a la feminidad. Por un lado, se las retrata como figuras masculinizadas, vestidas con uniforme y portando armas, cuerpos que parecen renegar de cualquier atributo asociado a lo femenino. Al mismo tiempo, Oberti (2010) señalado que la maternidad era significada en clave revolucionaria, lo que daba lugar a que, en muchas ocasiones, la acción de las mujeres en el marco de organizaciones político-militares hicieron uso de la percepción social de la maternidad ligada a la “inocencia” y sus estereotipos, para infiltrarse y engañar con el fin de llevar a cabo acciones de riesgo o armadas. El testimonio de Cristina, que se incluye en el trabajo de Noguera (2013), rememora un operativo en el que muchas compañeras utilizaron la maternidad como herramienta estratégica. Las mujeres llevaban cochecitos de bebé en donde no llevaban bebés sino armas que les entregaban a otros compañeros que pasaban ocasionalmente. De este modo, rememora que rodearon el Cabildo para ajusticiar a la Tía, una famosa torturadora. En este sentido, la autora sostiene que, muchas veces, la distinción entre lo masculino y lo femenino fue asociada a una cuestión de apariencia, principalmente en la forma de vestir (Noguera, 2013: 17)⁷².

Como sostiene Pilar Calveiro (2018) sobre las mujeres de los años 70:

Las mujeres ostentaban una enorme liberalidad sexual, eran malas amas de casa, malas madres, malas esposas y particularmente crueles. En la relación de pareja eran dominantes y tendían a involucrarse con hombres menores que ellas para manipularlos. El prototipo construido correspondía perfectamente con la descripción que hizo un suboficial chileno, ex alumno de la Escuela de las Américas, como muchos militares argentinos “... cuando una mujer era guerrillera, era muy peligrosa: en eso insistían mucho (los instructores de la Escuela), que las mujeres eran extremadamente peligrosas. Siempre eran apasionadas y prostitutas y buscaban hombres.”⁷³

Valeria Manzano (2017) ha explorado el modo en el que, durante la década del 60, el cuerpo femenino adquirió una significación social contradictoria marcada por la tensión entre modernización y tradición. Las organizaciones político-militares en particular y la sociedad en general, establecieron relaciones ambiguas y contradictorias con esos cambios. Por un lado, las organizaciones revolucionarias, en sus rígidos códigos de conducta, sostuvieron explícitamente la heterosexualidad obligatoria y reforzaron (aunque redefinidos) estereotipos binarios de género. Como mencioné al inicio, uno de los objetivos del Estado Terrorista fue

⁷² Uno de los casos más emblemáticos es el de una joven estudiante que, ganándose la confianza de la hija del jefe de policía al hacerse su amiga, colocó una bomba debajo de su cama, hecho que ha sido llevado al cine en el largometraje *Garaje Olimpo* (Marcelo Bechis, 1999).

⁷³ Calveiro, Pilar (2018). *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*.

revertir el proceso de modernización y “refundar la nación” en consonancia con los valores de la familia, cristianos y occidentales. Jorge Rafael Videla sostenía: “el terrorismo no es sólo considerado tal por matar con un arma o colocar una bomba, sino también por activar a través de ideas contrarias a nuestra civilización occidental y cristiana a otras personas” (*Diario Clarín*, 18 de diciembre de 1977). En este sentido, la subversión incluía toda forma de activación popular, cualquier comportamiento contestatario en escuelas, fábricas o dentro de la familia, así como toda expresión no conformista en las artes y la cultura, y cualquier cuestionamiento de la autoridad (Cavarozzi, 1983). La Junta Militar que asumió el gobierno en 1976 se propuso llevar adelante una “guerra” contra la subversión que estaba por fuera de la argentinidad y era considerada apátrida⁷⁴. En *A dos aguas* (1986), Isabel encarna las tensiones de un cuerpo cuya significación social se resistía a las dinámicas modernizadoras que lo atravesaban y que, mediante sus prácticas, comenzaba a ser reclamado para sí. Si el cuerpo puede ser leído como un tejido de signos y significados que “narran” historias individuales en interacción con las historias colectivas (Monticelli, 2012), Isabel encarna las tensiones de las mujeres de los 60s, expresando la ruptura del orden cristiano que la dictadura se propuso defender. Históricamente, y con especial énfasis desde la Ilustración a través de filósofos y pensadores masculinos⁷⁵, la diferencia corporal ha sido representada como una cuestión externa a la política y a la vida social: algo vinculado a la sangre y la carne. Es decir, una realidad natural, biológica, y por lo tanto entendida como un destino fijo e inalterable. No obstante, el cuerpo humano y sus funciones han sido siempre objeto de normativas sociales y políticas que pueden ser comprendidas históricamente. Si no se puede hacer caso omiso o

⁷⁴ En relación a esto, Jorge Rafael Videla sostuvo: “La ciudadanía argentina no es víctima de la represión. La represión es contra una minoría a quien no consideramos argentina” (*Diario La Opinión*, 18 de diciembre de 1977)

⁷⁵ En el Libro V de *Emilio* (1762) Jean-Jacques Rousseau presenta a Sofía, figura que encarna el modelo de mujer que, a su juicio, debe complementar al varón en su rol de ciudadano. En este pasaje, el autor expone postulados que han influido profundamente en el pensamiento occidental. Por un lado, sostiene que las mujeres están naturalmente destinadas a las tareas de cuidado en el hogar y a la crianza y maternidad, quedando excluidas de los asuntos públicos. Por otro, afirma que deben ser modestas, discretas, sumisas, obedientes, complacientes y agradables, que están guiadas más por la sensibilidad que por la razón. Así como el hombre es preparado para la participación activa en la vida cívica, la mujer es instruida para satisfacer al varón y formar a los futuros miembros de la sociedad. Esta concepción de lo femenino como pasional y ligado al ámbito doméstico reforzó la exclusión de las mujeres del espacio público, reservado, según el escritor, a los sujetos racionales, es decir, a los hombres. Mientras Rousseau construye su razonamiento a partir de las potentes ficciones que genera la diferencia inscrita en los cuerpos, Mary Wollstonecraft logró identificar en *A vindication of the rights of woman* (1792) que los dispositivos que convertían “a un rey en rey y a una mujer en mujer” estaban arraigados en estructuras políticas, históricas y sociales. Su mirada permitió reconocer la subordinación femenina como un fenómeno político, despojándola de cualquier explicación basada exclusivamente en lo biológico o lo psicológico. Los debates del feminismo contemporáneo emergen precisamente de las tensiones originadas en estos cruces contemporáneos.

desestimar el cuerpo, porque para las mujeres es la superficie y territorio donde se inscriben las normas, se ejerce el poder y se disputa el control (Rich, 1976), Isabel a partir de su cuerpo disputa ese conjunto de normas que sustentan la doble moral de género. Constantemente, en el largometraje se hace referencia a su libre ejercicio sexual: al padre de su hijo Máximo, le fue infiel con Tito Alessio, quien está desaparecido. Patricio, un hombre rico con el que se reencuentra Isabel a su regreso del exilio, pregunta “¿Cuántos hombres conociste en Barcelona? ¡No importa cuántos hayan sido, estoy seguro que ningún gallego te besó como yo! ¿O sí?”. El pensamiento paranoico hacia la sexualidad femenina se activa por línea masculina. Su hijo Máximo pregunta “¿Estas son las cosas de mamá, piensa volverse a ir? ¿No durmió acá esta noche?”.

Como sostiene Manzano (2017), los modos de significar y simbolizar los cuerpos se transformaron profundamente a partir de la década del 60⁷⁶, cuando el cuerpo joven y femenino comenzó a ser erotizado a partir del uso de la minifalda y mercantilizado mediante la publicidad, los custodios de la moral y las buenas costumbres se alarmaron. La “juventud”, como analiza la autora, fue un sujeto retóricamente igualitario y cotidianamente excluyente que se configura como categoría cultural (además de política) entre las décadas de 1950 y 1970. Esta oscilación y ambivalencia entre la liberación y el conservadurismo sobre los cuerpos, especialmente los de las mujeres, reguló prácticas corporales y sexuales, condicionando tanto la presencia de mujeres en las cúpulas de las organizaciones de izquierda, como sus vínculos con incipientes organizaciones feministas y de homosexuales. En contraste, el cuerpo joven y masculino era idealmente fuerte, resistente y acorde a las tareas revolucionarias puesto que, el militante político modélico era parte de un estereotipo de

⁷⁶ Manzano establece que la modernización cultural implicó desplazamientos y tensiones en la significación social de los cuerpos generizados. En su libro, reconstruye el panorama de los años 60, marcado por las jóvenes que se sentían oprimidas por el ambiente familiar y por un “pánico moral” por parte del mundo adulto, que asociaba la libertad con prácticas sexuales promiscuas. Entre algunos de los elementos que analiza, se encuentra la cuestión de que la píldora no era de uso regular en la práctica sexual de las jóvenes, desarmando la imagen de la revolución sexual como un festín sin ataduras (María Casco, 2019). Por otra parte, durante esta década, gana terreno la idea de que el sexo premarital “estaba bien” pero, quienes adherían a esta idea, en su mayoría, lo hicieron porque lo asociaban al amor. La huida de la casa familiar de las adolescentes (una práctica no tan extendida en términos materiales, pero sí simbólicos), se configuró como espacio de disputa intergeneracional en el que se cuestionaban y desafiaban nociones tradicionales en defensa de nuevas prácticas y actitudes (Gandara, 2020). Esa tensión entre lo “nuevo” y lo “viejo” que trajo la modernización, pone de manifiesto el modo conservador en que la sociedad Argentina contestaba a los cambios culturales de los años 60. Julio, un ex militante del PRT-ERP así lo recuerda sobre su experiencia: “En esa militancia se mezclaba todo.... la revolución, la libertad sexual... En esos años apareció la pastillita, las relaciones prematrimoniales que en una generación anterior a la mía estaban como vedadas. Nosotros irrumpimos con que “ya está, esto es así”. La mujer con nuevos roles, la minifalda... es decir, era una militancia muy hormonal la nuestra, ¿entendés?, donde se juntaban muchas cosas al mismo tiempo” (Carnovale, 2018: 253).

juventud masculina que era necesariamente heterosexual y monógama. Como mencioné, los momentos de la memoria identificados no se ajustan a la temporalidad de los regímenes políticos argentinos puesto que los cambios de los contextos no se “trasladan” necesariamente al cine y, al mismo tiempo, el cine puede significar cuestiones que aún no han sido elaboradas o formuladas socialmente de modo coherente.

Para el análisis de *A dos aguas* (1986) propongo la noción de “inconsciente óptico” de Benjamin y la de “irrupción imprevista” de John Kraniauskas⁷⁷ que retoma Lizel Tornay (2021) en su artículo sobre cine y género para postular el carácter agencial y creativo del cine. Esta noción, me permite observar el modo en el que los significados de género entran en tensión con el androcentrismo (Moreno Sardá, 1986) de la memoria a partir de los cuerpos de Isabel y Rey. Considero que en *A dos aguas* (1986) se trafican algunas preguntas y temáticas propias del tercer momento de la memoria las cuales emergen, a modo de “inconsciente óptico”. A través de las imágenes, el largometraje problematiza la sexualidad y la identidad de género, en un contexto en el que estas cuestiones aún no constituyen un área diferenciada dentro del corpus académico ni dentro del corpus filmico sobre el pasado reciente. En particular, me interesa poner en diálogo la homosexualidad de Rey con su crítica al “Hombre Nuevo” y la libertad sexual de Isabel quien mata, en palabras de Woolf (1931), al “Ángel del hogar” quebrando el arquetipo de madre abnegada⁷⁸ y buena esposa, pero sin identificarse con su polo contrario: la guerrillera y la puta, imagen de la mujer militante que han analizado en profundidad Lewin y Wornat (2013).

⁷⁷ La noción de “irrupción imprevista” propuesta por John Kraniauskas (2002), implica que una imagen puede provocar un “despertar” de conciencia crítica en el espectador, quien se enfrenta a la posibilidad de transformar la realidad al descubrir otras interpretaciones y trayectorias posibles.

⁷⁸ Diversos estudios dentro de la teoría filmica feminista han abordado la cuestión de la figura de la “madre abnegada” en el cine clásico. Por ejemplo, Ann Kaplan en *Motherhood and Representation: The Mother in Popular Culture and Melodrama* (1992) analiza el modo en el que el cine de Hollywood ha representado y construido a esta figura, particularmente a través del género melodrama (históricamente identificado como un género “femenino”). En estas producciones, la madre abnegada generalmente pertenecer a la clase trabajadora y, en particular, suele estar atravesada por el sufrimiento y el sacrificio, cualidades que son romantizadas y significadas como virtudes femeninas. Sin embargo, dentro de este género los personajes femeninos no quieren ser solamente madres sino que, con frecuencia, portan un deseo y ese deseo entra en contradicción con el ideal abstracto de madre. Ejemplos de este arquetipo son *Stella Dallas* (King Vidor, 1937) que construye la figura de una madre abnegada y amorosa pero que quiere divertirse e *Imitation of Life* (Douglas Sirk, 1959) en donde aparece la figura de una madre (blanca) que quiere ser una actriz exitosa y profesional. La representación hecha de Isabel tiene puntos de contacto con la figura de la madre abnegada del melodrama que no renuncia a su deseo propio.



A dos aguas (Carlos Olguin, 1986)

Rey, perseguido constantemente por su alter ego, se mira reiterativamente al espejo y la imagen duplicada que nos devuelven las distintas escenas con el espejo, indican la escisión de su subjetividad mediante, nuevamente, la activación de la metáfora de las dos aguas que da título al film. Su identidad se divide, entonces, entre la “real” e interna, ligada a su homosexualidad y a su alter ego, y la proyectada y ligada al modelo ideal masculino contenido en la figura del Hombre Nuevo, figura en la que no se reconoce. En consecuencia, la identificación no se produce. Es significativa la escena en la que Rey le dice a Máximo, hijo de Isabel: "Yo no soy un hombre, eso es lo que creen ellos. Yo no me engaño" (minuto 32). El film reitera, constantemente, escenas con espejos que devuelven la imagen no solamente de Rey, sino de Isabel y con esta repetición se propone una interrogación crítica sobre la identidad sexual y de género de sus personajes. El espejo es uno de los elementos que, introducidos en el cine, funciona a modo de metáfora para referir el proceso de constitución subjetiva e identificación psíquica postulado por el psicoanálisis, a partir de la teoría lacaniana y, específicamente, en relación al concepto de “estadio del espejo”⁷⁹. En una

⁷⁹ En el marco del psicoanálisis, Jacques Lacan introduce en 1949 el concepto del *estadio del espejo* como un momento fundacional en la constitución subjetiva. En esta etapa, el infante, al reconocerse en su imagen especular, inaugura una forma primordial de identificación que da lugar a la formación del yo. Este reconocimiento, sin embargo, no implica un acceso transparente a sí mismo, sino una identificación alienante, en tanto que el sujeto se constituye a partir de una imagen externa, ilusoriamente unificada, que contrasta con la vivencia fragmentaria del cuerpo. Lacan sostiene que esta imagen funciona como una ficción estructurante, ya que brinda al sujeto una primera matriz de coherencia y totalidad, aunque dicha unidad sea imaginaria. De este modo, el estadio del espejo no solo señala la entrada en el orden imaginario, sino que también prefigura la sujeción del sujeto al orden simbólico y al deseo del Otro. Este planteamiento resitúa el yo no como una entidad dada o autónoma, sino como el producto de una escisión constitutiva y de un proceso de mediación simbólica y visual (Lacan, 1949).

escena del film se observa pintada en una pared la silueta de un desaparecido⁸⁰, a la que un amigo de Rey se acerca y adjudica genitalidad a esa figura neutra, dibujándole unos testículos (minuto 15). Esta acción puede ser leída como crítica y cuestionamiento a los valores del “Hombre nuevo”, poniendo en evidencia ese universal en el que se escondió históricamente lo masculino, asociándolo a la militancia “ideal” o arquetípica de los setenta. Rey sostiene “Me vi en él como en un espejo, un reflejo del momento de mi juventud, donde hubiera podido tener una opción”. El deseo de “haber podido tener una opción” imprime una mirada crítica sobre la heterosexualidad obligatoria (Rich, 1986) implícita en las militancias de los setenta. Una de las escenas más potentes del film se produce cuando, nuevamente, ante al espejo, Rey busca destruirlo (y con él, la proyección de su identidad) golpeando su reflejo. Sin embargo, el espejo se convierte en espejismo, porque pronto se revela que el espejo que Rey intenta romper no es de vidrio sino de papel aluminio. Aun cuando se da cuenta de que el espejo es de aluminio y, en consecuencia, más frágil y por ende destructible, tampoco logra romperlo. En consecuencia, la proyección de su imagen resiste y, con ella, la ficción a partir de la cual “es visto” como Hombre.

Distintos estudios (Oberti, 2005; Ciriza y Rodríguez Agüero, 2005) han señalado que la llamada “revolución sexual” fue descartada por considerarse una revolución “falsa”, supuestamente inventada por la moral burguesa, al invertir los conceptos tradicionales sobre la familia, la pareja y el amor. En este marco, el amor libre, como tópico central de dicha revolución, también fue rechazado; en su lugar, se proponía la construcción de una nueva moral sexual y familiar, centrada en parejas-compañeros cuya base fuera la actividad revolucionaria⁸¹, como mencionaba más arriba en relación al modelo de Alicia Eguren y Jhon

⁸⁰ La silueta constituye un símbolo sin género ni sexo para significar al desaparecidx y vehiculizar una memoria colectiva. En *Arte y Memoria. Abordajes múltiples en la elaboración de experiencias difíciles* (2021) el artículo de Julio Flores “La silueteada: construcción del signo de los/as desaparecidos/as” analiza el “Siluetazo” desde una perspectiva histórica, enfocándose en el surgimiento de este signo visual como representación de la ausencia y como instrumento de lucha política en el espacio público, destinado a señalar a lxs desaparecidxs. Retoma las reflexiones de sus creadores, quienes proponen el término “Siluetada” para reinterpretar esta práctica y destacar las transformaciones conceptuales que atravesó la propuesta inicial al ser retomada y resignificada. El recorrido del signo a lo largo del tiempo, con múltiples usos y apropiaciones, da cuenta de su autoría abierta, su dimensión colectiva y su naturaleza rizomática.

⁸¹ Es indicativa de esta tensión un pasaje del documento *Moral y proletización* del PRT-ERP que sostenía: “La forma de la hegemonía burguesa que se pretende imponer [...] predica un supuesto “amor libre” que aparentemente liberaría a los miembros de la pareja, particularmente a la mujer, de la sujeción tradicional. Pero lo que en realidad hace es establecer nuevas formas de esclavización de la mujer y de cosificación de las relaciones entre ambos sexos. Por un lado se despoja al amor de su carácter integral, de la relación armónica entre los múltiples aspectos de la personalidad humana a través de la pareja, para cosificarlo y unilateralizarlo en un solo aspecto: el del sexo en sus manifestaciones más elementales. Se degrada así al sexo a su aspecto animal” (citado en Carnovale, 2018: 255).

Cooke y la centralidad que ha tenido este eje para narra desde el cine los años setenta. Los activistas de las disidencias sexuales, entre los que se encuentra el Frente de Liberación Homosexual (FLH), señalaron tempranamente las dificultades que encontraban para imbricar revolución sexual y revolución social en los espacios de nueva izquierda, como abordaré en detalle en el capítulo tres. Como señala Manzano (2017), los dirigentes de esos espacios, coincidían con los disidentes sexuales en que la apertura sexual de esos años era una “máscara burguesa”, pero no consentían que la revolución sexual pudiera ser afín a la revolución socialista. De este modo, las organizaciones revolucionarias, a pesar de su oposición a la política burguesa, reproducían -en parte- su concepción al entender la política como una esfera separada de la vida cotidiana (Oberti y Pittaluga, 2006). Esto se evidenció, especialmente, en el descuido o desplazamiento de lo cotidiano dentro de sus prácticas políticas y este hiato, entre público-privado, es lo que *A dos aguas* (1986) repone y sutura configurando una “memoria de lo político” alternativa.

Si el acto de reconocimiento se produce cuando se asocian determinados gestos a una identidad (Dyer, 1982), la homosexualidad de Rey no puede ser plenamente reconocida porque su figura genera un desplazamiento respecto del “original”. Esta alteración en la repetición de una figura, produce una transgresión que imposibilita la identificación del espectador a través del estereotipo del “gay”. En el caso de Isabel, el modo en el que la “buena madre” es interpelada a través de la mirada interna masculina se produce cuando su ex marido increpa: “Tenés una idea falsa de las cosas Isabel, nunca pudiste planificar tu vida ni ser una madre para tu hijo” (minuto 48). *A dos aguas* propone (1986) distintos gestos de desviación de figuras tradicionales y reconocibles, como el homosexual o la buena madre, que dificultan la reproducción de símbolos arquetípicos ya que ni Rey ni Isabel son identidades o subjetividades “puras”. Por último, el relato íntimo de *A dos aguas* (1986) explora la desestructuración de la familia que supuso la violencia política del exilio. Amado y Domínguez (2004) sostienen que en los relatos familiares se encuentran las coordenadas que exhiben lo social y cultural desde sus figuras y que, a la vez, en sus enunciados se revela el germen de la resistencia o los dilemas de un cambio (Amado y Domínguez, 2004: 15 y 16). Si la familia y sus disfunciones han sido reiteradamente motivo de representación en las ficciones fundadoras de Occidente, específicamente, en el contexto argentino, lo familiar adquiere un valor simbólico, funcionando como metáfora, construcción ficcional o consigna política que permite interpretar y dar sentido a la cultura contemporánea, ya que implica pensar qué hace la política con las familias o, en otras palabras, cómo “ingresa” la política en lo privado. En *A dos aguas* (1986) la problemática del pasado reciente se anuda y anida en las

relaciones de filiación, al exponer el modo en el que los linajes de sangre son esculpidos por la violencia, como en este caso, llegando al extremo de ser cortados con la desaparición. La construcción de una mirada de afectación recíproca entre maternidad, exilio y violencia política, explora el modo en el que la subjetividad familiar está marcada, inexorablemente, por la historia política argentina reciente⁸², cuestión que retomaré en el próximo capítulo.

Durante este primer momento de la memoria, la temática del exilio -tanto interior como exterior- es abordada de forma recurrente en *Made in Argentina* (1987), *Los días de junio* (1988), *Las veredas de Saturno* (1985), *Tangos. El exilio de Gardel* (1985) y *Sur* (1988). Que el exilio se convierta en uno de los temas predilectos del periodo, puede relacionarse con el hecho de que muchos exponentes importantes del campo cinematográfico experimentaran el exilio⁸³, pero también porque constituyó una de las aristas de la violencia política impuesta

⁸² Vera Carnovale ha analizado en su libro *Los combatientes* (2018) el código de conducta y moral del Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP), brazo militar del Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT) que condensa en *Moral y proletización* el imaginario de la organización política. En el capítulo “Hombres nuevos, héroes y mártires” de su libro, Carnovale analiza el modo en el que el conjunto de temáticas asociado al embarazo y los hijos constituyó un foco de tensión en el que los mandatos y la moral partidarios encontraron sus mayores resistencias y fisuras. En este sentido, las contradicciones ligadas a la maternidad y al cuerpo de las mujeres no era algo que estuviera contemplado en las reglamentaciones elaboradas por el PRT-ERP se evidencian en el testimonio de Silvia, una ex militante, quien estaba embarazada al momento de su detención e interrogatorio: “Me di cuenta que cuando uno pone el cuerpo, el cuerpo que pone es el de uno, no el de los compañeros (...). Nada más que ahí en el cuerpo propio estaba el cuerpo de un hijo. Entonces es otra cosa [...]. Más allá de que la norma fuera alta [...] sobre los hijos no había nada dicho, lo cual me dio una desolación que no te puedo decir... porque, de golpe, ese paradigma, tan perfecto, estaba lleno de agujeros [...]. Porque, claro, ¿quién iba a hablar de eso? ¿Quién iba a poner en letra escrita: “Bueno, querida, si vos tenés un hijo con vos tenés que resistir aunque lo torturen y lo maten delante tuyo? [...] La revolución vale los niños, aunque los maten”. ¿Quién lo iba a poner en letra? En todo caso yo no lo había visto escrito nunca (...). Las mujeres teníamos una enorme conflictividad con esto [...]. “La revolución para los niños”... “Bueno, para el mío también, ¿y si el mío se muere?” El apartado “La crianza de los hijos” de *Moral y proletización* era bastante enfático en torno al problema de los hijos, y contiene el dilema que Silvia plantea en su testimonio: “Es cierto que se pueden citar casos de compañeros que, por temor por sus hijos, han dado muestras de debilidad frente al enemigo [...] pero esto no quiere decir. que los hijos sean las causas de estas actitudes individualistas, sino que constituyen, por el contrario, un efecto, una manifestación más del individualismo burgués y pequeño-burgués” (Carnovale, 2018: 210 y 211).

⁸³ Entre algunos de los casos paradigmáticos de cineastas argentinos ligados al documental, exiliados por el Terrorismo de Estado se encuentra Fernando “Pino” Solanas, quien se exilió en Francia en 1976 debido a las amenazas recibidas por su activismo político y su cine militante, especialmente por su obra *La hora de los hornos* (1968), codirigida con Octavio Getino, que denunciaba la dependencia económica y la violencia institucional. Durante su exilio, Solanas continuó desarrollando un cine político desde la distancia, articulando una reflexión crítica sobre la dictadura, el desarraigo y la identidad nacional, como en *Tangos: el exilio de Gardel* (1985). También el ya mencionado Jorge Cedrón, cineasta profundamente ligado a la militancia política, fue forzado al exilio en Francia tras la represión sufrida a causa de su obra fuertemente contestataria, especialmente, por *Operación Masacre* (1973), una película basada en el libro de Rodolfo Walsh que denunciaba fusilamientos extrajudiciales cometidos por el Estado. Jorge Cedrón también forma parte del cine documental del exilio con *Resistir* (1978) firmada con el seudónimo de Julián Kalinki. Por su parte, Rodolfo Kuhn, identificado con un cine crítico y comprometido optó por el exilio en Alemania Federal a mediados de los años setenta y

por la dictadura (Franco, 2010; Álvarez 2020). El cine de la reapertura democrática asumió este tópico propiciando ciertas memorias y miradas en desmedro de otras. Zarco (2016) establece que la decisión narrativa del tratamiento del exilio, puede entenderse dentro de un contexto político en el que aún persistía con fuerza el miedo de las víctimas a ser culpabilizadas y a quedar atrapadas en la lógica del “por algo será”. Además del mencionado desdoblamiento, otro recurso para evocar el exilio fue la música, específicamente el tango. *A dos aguas* (1986) inicia con una música extradiegética, cuando los primeros créditos de apertura se acompañan con un tango de Rodolfo Mederos que, súbitamente, nos conecta con la emocionalidad. La identificación nacional que propone suscitar, como parte del repertorio de la argentinidad, produce un efecto nostálgico que anticipa el retorno del exilio y el reencuentro entre lxs dos amigxs.

Para las mujeres militantes, en particular, los exilios significaron, en muchos casos, el acercamiento y el contacto con los feminismos (Álvarez, 2019). Álvarez ha investigado el modo en el que este acercamiento a los feminismos desde el exilio, implicó una relectura del pasado traumático. De este modo, el exilio suele presentarse como una experiencia vital que produce desplazamientos identitarios que, en el caso de las mujeres, puede posibilitar la construcción de un “punto de vista alternativo”⁸⁴ desde el cual posicionarse para interpretar la propia experiencia. Álvarez destaca que en las memorias de las ex exiliadas el exilio suele aparecer como una larga espera para el regreso, como da cuenta el testimonio de Marta Vasallo: “La expectativa primordial para mí era volver. La verdad, a mí me interesaba poder volver... no sé bien si tenía otras expectativas o muy precisas” (Memoria Abierta, Testimonio de Marta Vasallo, 2002 citado en Álvarez, 2020: 442). En *A dos aguas* (1986) Isabel se exilia sin su hijo, quien se queda con su padre y ex marido en Buenos Aires. Con este acto, Isabel reescribe con su cuerpo no solamente la maternidad -a través de la ruptura del arquetipo de la madre abnegada- sino también la interpretación del pasado político. A su regreso de España,

estuvo activo con el documental ya referido *Todo es ausencia* (1984). La diáspora forzada de estos cineastas evidencia el modo en que la última dictadura militar no solo persiguió cuerpos e ideas, sino que también trastocó el campo de significación cultural, desplazando las prácticas artísticas hacia espacios de producción en el extranjero.

⁸⁴ La cuestión del punto de vista alternativo y la crítica al punto de vista objetivo como sinónimo de universal ha sido transversal dentro de la producción feminista como mencioné en la Introducción. Entre ellas, destaca el trabajo de Donna Haraway (1985) a partir del cuestionamiento y reformulación de la noción de “Objetividad” que propone a partir de la crítica a la existencia de un “punto de vista universal”, entendido como sinónimo de una mirada “neutral”, aséptica y ubicada desde ningún lugar. Otro aporte fundamental pionero fue realizado por Sandra Harding (1986) quien describe como “conocimiento parcial y perverso” a aquel que se construye a partir de una mirada que se ubica en ningún lado. En este sentido, identificarse con una visión no situada, es identificarse con la posición privilegiada y hegemónica de los hombres en el orden social. Esta visión del mundo, lejos de ser neutral, refleja sus intereses y valores.

Isabel reformula su mirada sobre el pasado político cuando sostiene: "Todos fuimos cómplices en esta catástrofe. Todos". Este enunciado entra en colisión con los dos paradigmas hegemónicos propios de este momento de la memoria. Isabel se aleja de la mirada de una sociedad inocente, engañada por el poder militar del que esperaban solamente la pacificación nacional de la lucha política y que obtiene, en su lugar, la implementación de un plan sistemático de desaparición de personas (Lvovich y Bisquert, 2008: 37). Al dejar al descubierto su "complicidad", *A dos aguas* (1986) rompe con la construcción de un 'Nosotros', las víctimas inocentes y un 'Ellos', los perpetradores de crímenes, analizada por Emilio Crenzel (2007) en su análisis sobre el *Nunca Más*.

A modo de recapitulación

En estas páginas retomé la noción de "inconsciente óptico" de Walter Benjamin para proponer una lectura resistente (Fetterley, 1987) del film *A dos aguas* (1986). Esta noción alude a las dimensiones de la realidad que se tornan visibles únicamente a través de tecnologías de reproducción —como la fotografía o el cine— y que, de otro modo, permanecerían ocultas para el ojo humano.

Analiqué el modo en que la ficción anticipa preguntas y cuestionamientos de género propios de los repertorios contemporáneos de los activismos feministas, focalizándome en el tratamiento de la identidad sexual. Al centrarme en el personaje de Isabel, exploré cómo el arquetipo de Mujer se desvía a partir de la manera en que es producida su maternidad y por cómo se significa su transgresión femenina. A través de un relato intimista, la película propone una imbricación entre la experiencia del exilio y su impacto en la familia, desde una mirada sobre la violencia que contempla sus efectos en los vínculos filiales.

En *El amor es una mujer gorda* (1987), por un lado, abordé cómo la crisis del cine se expresa mediante la exploración y utilización de distintos elementos formales que coexisten en el film. Por otro, y teniendo en cuenta la imagen estereotipada de la "mujer guerrillera" construida por el Terrorismo de Estado —una imagen que se remonta al periodo de la autodenominada "Revolución Argentina" (1966-1970), con la idea de "enemigo interno"— me centré en el personaje de Claudia. Analiqué cómo esta figura es neutralizada doblemente: por su agencia política y por su género.

Propuse una lectura cruzada entre el paradigma judicial patriarcal propio de los años ochenta, centrado en la figura de la "buena víctima" (Arduino, 2014), y el de las "víctimas inocentes" presente en el informe *Nunca Más* (1984). El objetivo fue dar cuenta del modo en que la

noción de “víctima inocente”, promovida por la CONADEP, se superpuso a la construcción judicial de la mujer como culpable de la violencia de género, también vigente por esos años.

El abigarramiento de estas dos formas de victimización judicial, junto con la imagen estereotipada de guerrillera, opera en la construcción de Claudia como una figura doblemente victimizada que, en consecuencia, requiere ser doblemente desculpabilizada: tanto en términos de acción política como de género.

Durante este primer momento de la memoria, la representación de las mujeres militantes aparece como subsidiaria, secundaria o colateral respecto de la narrativa masculina, que suele ocupar el centro argumental. Los personajes femeninos son frecuentemente significados como “esposas de”, “compañeras de” y/o “madres”, y al mismo tiempo, su victimización resulta más intensa debido a la mencionada necesidad de desculpabilizarlas en las dos esferas donde fueron transgresoras. En este sentido, las mujeres de las producciones analizadas son personajes que corporeizan el sufrimiento y configuran lugares de la memoria ligados al dolor.

Por otra parte, la reflexividad —mediante la presencia de dos cámaras contrapuestas— en *El amor es una mujer gorda* (1987) y la figura del álter ego como recurso de desdoblamiento de la identidad en *A dos aguas* (1986), son elementos que serán retomados en *Un muro de silencio* (1993). Asimismo, la idea de la persistencia del pasado en el presente, la marginalidad y las consecuencias de la dictadura en el terreno íntimo y el tejido colectivo serán abordadas con mayor profundidad en *Un lugar en el mundo* (1992), como analizaré a continuación.

.....

Capítulo 2.

Un pasado que no pasa: miradas críticas frente a la reconciliación y el olvido.

Introducción

En este capítulo me centraré en dos ficciones correspondientes al segundo momento de la memoria (1989-1995): la coproducción entre Argentina, Reino Unido y México *Un muro de silencio* (Lita Stantic, 1993) y el largometraje argentino *Un lugar en el mundo* (Adolfo Aristarain, 1992). En este nuevo contexto histórico, se completa el proceso de descomposición y desarticulación entre memoria y democracia que analicé en el primer capítulo. La Ley de Punto Final, sancionada en 1986 establecía un plazo de sesenta días para recibir denuncias e impulsar las causas contra posibles responsables de la represión ilegal: si en ese lapso no se citaba a declarar a los acusados, las investigaciones quedaban automáticamente archivadas. Lejos de lograr la contención y el freno a los procesos judiciales contra los militares imputados por violaciones a los derechos humanos que buscaba el gobierno radical de Raúl Alfonsín con su sanción, su aprobación terminó generando el efecto contrario y los dinamizó. En abril de 1987, se produjo la sublevación carapintada de Semana Santa y, bajo la dirección de Aldo Rico, alrededor de un centenar de oficiales y suboficiales se amotinaron con el objetivo de reaccionar contra el desprestigio que implicaban los mencionados juicios para las fuerzas armadas argentinas. El levantamiento generó presión militar al gobierno que, en junio de ese mismo año, sancionó la Ley de Obediencia Debida, la cual introducía el principio de “obediencia debida”⁸⁵ para clausurar definitivamente los juicios a las Juntas Militares. Aunque el presidente Alfonsín continuara reivindicando su compromiso con los derechos humanos, interpretó la sublevación carapintada como la concreta demostración de la necesidad de limitar las causas penales contra los militares. Tanto los carapintadas como la oposición política vieron las negociaciones de Semana Santa emprendidas por el gobierno como una forma de claudicación y rendición. Este proceso indicó la confirmación de que la democracia resultaba incapaz de doblegar a los militares y que, como cuerpo, continuaban teniendo peso e influencia política. Para el gobierno, estos hechos supusieron el fracaso de su intento de resolver institucionalmente el conflicto con el

⁸⁵ Este principio eximía de responsabilidad penal a los miembros de las Fuerzas Armadas de menor rango por los crímenes cometidos durante la dictadura, bajo el argumento de que estos actuaron obedeciendo órdenes superiores, asumiendo que los subordinados militares no tenían libertad para decidir y que estaban obligados a cumplir órdenes. En consecuencia, no podían ser responsabilizados o juzgados penalmente por los delitos cometidos en el marco del terrorismo de Estado. Esta Ley limitó el juzgamiento a casos excepcionales, como los de los oficiales superiores. Ambas leyes (Punto Final y Obediencia Debida) fueron derogadas en 2003 por el Congreso y declaradas inconstitucionales por la Corte Suprema en 2005, lo que permitió reanudar los juicios por crímenes de lesa humanidad.

Ejército y, al mismo tiempo, fue el comienzo de una dinámica que se hizo aún más patente en 1988, cuando se produjeron otras tres sublevaciones militares que reivindicaban las acciones de las fuerzas armadas (Lvovich y Bisquert, 2008: 47 y 48). Carlos Menem (1989-1999) asumió la presidencia anticipadamente, en julio de 1989, en función de la grave crisis económica y social que produjo la renuncia de Raúl Alfonsín. Menem pertenecía al Partido Justicialista y, al llegar al poder, impulsó un giro hacia el neoliberalismo económico, rompiendo con muchas de las tradiciones históricas del peronismo clásico. Entre las profundas reformas implementadas destaca la privatización masiva de empresas públicas, las políticas de flexibilización y desregulación del trabajo que acentuaron la precarización laboral y un aumento significativo del desempleo y de la pobreza estructural. También impulsó la desregulación financiera y la apertura de la economía a los mercados internacionales, medida que profundizó el proceso de desindustrialización iniciado en 1976. Por otra parte, la ley de Convertibilidad impulsada por su ministro Domingo Cavallo en 1991, estableció la paridad 1 peso = 1 dólar para frenar la hiperinflación, si bien logró estabilizar inicialmente la economía, esta política cambiaria, a largo plazo generó problemas en relación a las reservas y las políticas de endeudamiento externo. Al mismo tiempo, en 1990 se produjo un nuevo levantamiento carapintada denominado “Operación Virgen de Luján”. En este contexto, Carlos Menem indultó a militares responsables de crímenes de lesa humanidad, incluidos Videla y Massera, y también a miembros dirigentes de organizaciones armadas. Esto implicó un retroceso y crisis en materia de políticas de Memoria, Verdad y Justicia, que fue acompañado con un discurso oficial de “reconciliación nacional”, el cual generó un fuerte rechazo en todos los organismos de Derechos Humanos dado que los juicios iniciados en el periodo anterior quedaron prácticamente anulados por la combinación de las leyes de impunidad previas y estos indultos. De este modo, se intentó cerrar el capítulo del pasado dictatorial con el objetivo de inaugurar una nueva etapa denominada "pacificación nacional" para suturar las heridas del pasado, buscando la “reconciliación nacional” sin memoria. Este conjunto de medidas buscaba poner fin a los reclamos de verdad y justicia promovidos desde la década anterior por los organismos de derechos humanos.

De la euforia al desencanto: el repliegue de la temática del pasado reciente en el marco de la crisis y las leyes de impunidad

En este contexto, entre 1987 y 1994 la problemática del terrorismo de Estado experimentó un notable debilitamiento en su visibilidad dentro del espacio público, quedando relegada frente a otras prioridades del momento político y social (Lvovich y Bisquert, 2008: 13). Por

ejemplo, los primeros años 90 fueron de escasa actividad en lo que respecta a marchas y actividades conmemorativas⁸⁶, para reactivarse a partir de 1995 en los preparativos del 20º aniversario (Jelin, 2021: 72). La transición hacia este segundo momento de la memoria estuvo marcado por la búsqueda de producir alguna forma de cierre del pasado reciente (Oberti y Pittaluga, 2006: 38). Sin embargo, el juicio a las juntas militares había implicado el establecimiento de una verdad con dos rasgos fundamentales. Por un lado, la sentencia consolidó la verdad de los hechos al dejar en claro que no hubo una guerra, sino que las fuerzas armadas llevaron adelante un plan sistemático de exterminio contra quienes consideraban sus enemigos políticos (Lvovich y Bisquert, 2008: 42). Por otro lado y en relación a aquello, el carácter indeleble de esa verdad construida en el contexto del juicio, había quedado establecida como existente y no podía ser “borrado” (Feld, 2002), al mismo tiempo que verificó la versión de los/as sobrevivientes y de los organismos de Derechos Humanos y denegó la de los represores.

La política cinematográfica de los años comprendidos en el segundo momento de la memoria (1989-1995) fue escasa. Como mencioné en el primer capítulo, desde mediados de los ochenta hasta mediados de los noventa, se produjo una crisis generalizada que puso en cuestión las políticas estéticas dominantes hasta el momento (Aprea, 2008: 35). Durante este nuevo periodo cinematográfico de crisis y transformación crítica, que coincide plenamente con el segundo momento de la memoria, se observa una disminución de los films producidos

⁸⁶ Desde la década de 1990, se han consolidado al menos dos convocatorias diferenciadas para conmemorar el 24 de marzo en Buenos Aires. La Asociación Madres de Plaza de Mayo ha optado por no compartir la movilización con el conjunto de organizaciones de derechos humanos y sociales que articulan la marcha central. Incluso en el interior de esta última, persisten disputas en torno a la disposición de los distintos colectivos participantes y a la jerarquización de consignas, lo que evidencia tensiones políticas y simbólicas en la apropiación del espacio público conmemorativo. Esto muestra que el 24 de marzo adquiere distinto sentido incluso para personas que comparten la misma conmemoración (Jelin, 2021: 73).

(Ver Anexo)⁸⁷. En este contexto, comenzó a emerger dentro de los circuitos habituales de exhibición una mirada crítica que retomaba la tradición del cine documental. En continuidad con lo expuesto en relación al primer momento de la memoria, aunque muchos realizadores reivindicaban el documentalismo político de los 70, en la mayoría de los casos su perspectiva no estaba directamente vinculada a un proyecto político concreto ni buscaba, de forma general, representar el funcionamiento global de la sociedad (Aprea, 2008: 38). En este periodo, se consolidó un grupo que apuntaba a la profesionalización como Andrés di Tella con *Montoneros: Una historia* (1994). Simultáneamente, también comenzaron a desdibujarse los límites entre las formas ficcionales y las propuestas tradicionales del documental como es el caso de *El borde de la lluvia* (Marcelo Mercado, 1995) o *El beso del olvido* (Eduardo Mignona, 1991). Las convenciones propias de la perspectiva testimonial fueron cuestionadas mediante la incorporación de elementos del documental en la ficción y, a la inversa, la integración de códigos ficcionales en las producciones documentales (Aprea, 2008: 39).

Zarco (2016) destaca dos películas significativas del período: *La amiga* (1989) y, especialmente, *Un muro de silencio* (1993). Ambos films abordan el entramado social argentino en los primeros años del gobierno de Carlos Menem y optan por una estrategia compartida: recurren al fuera de campo para retratar las escenas de tortura y priorizan la representación de las huellas dejadas por la violencia por sobre su recreación explícita en la pantalla (Gavela, 2017: 558). En la filmografía de estos años, se producen algunos cambios significativos con respecto al momento de la memoria anterior, ya que en estas producciones comienza a delinearse con mayor claridad la temática de la pasividad social frente a los

⁸⁷ En el año 1990 se produjeron un total de cinco films, dos ficciones y tres documentales; en 1991 se produjeron un total de siete films, dos documentales, un largometraje experimental documental-ficción y cuatro ficciones; en 1992 solamente tres documentales; en 1993 un total de cuatro films, un documental y tres ficciones; en 1994 un total de cinco films, tres documentales y dos ficciones y en 1995 se produjeron cinco films, tres documentales, un film género experimental y una ficción. Esto constituye un decrecimiento de producciones respecto al periodo de la memoria anterior (1983-1989) ya que, en 1983 se produjeron diez films, documentales y cinco ficciones; en 1984 se produjeron un total de trece films, dos documentales y once ficciones; en 1985 se produjeron un total de diecisiete films, seis documentales y once ficciones; en 1986 se produjeron un total de diez films, cuatro documentales, cuatro ficciones, uno de género experimental, un documental-ficción; en 1987 se produjeron un total de doce films, tres documentales y nueve ficciones. En 1988 y 1989, como mencioné en el capítulo anterior, comienza la crisis cinematográfica y la disminución de producciones que se agrava en el segundo momento de la memoria. Así, en 1988 se produjeron un total de siete films, dos documentales y cinco ficciones mientras que en 1989 se produjeron un total de seis films, un documental y cinco ficciones. Esto implica que, comprendiendo la misma cantidad de años, en el primer momento de la memoria (1983-1989) se produjeron un total de sesenta y nueve films, mientras que en el segundo momento (1989-1995) treinta y cinco film, lo cual expresa una reducción de las producciones a la mitad.

crímenes cometidos durante la dictadura y del compromiso político tanto de los militantes como como de las víctimas. Ejemplo de este último desplazamiento es el documental alemán *Elisabeth* (Frieder Wagner, 1991)⁸⁸.

Modos de recordar y filmar generizados: el caso de Un muro de silencio

A diferencia del momento de la memoria anterior, en este segundo momento se produce un desplazamiento del énfasis de las historias personales, las cuales son rearticuladas de un modo intenso en lo social, buscando acentuar las cuestiones colectivas a través de las historias personales. *Un muro de silencio* (1993) retrata la historia de Silvia Cassini quien quiere “mirar adelante”, reconstruir su existencia y recuperar la felicidad perdida junto a Ernesto, su actual esposo, y a María Elisa, su hija, fruto de un primer matrimonio truncado con Jaime, quien fue desaparecido durante la última dictadura militar. Sin embargo, Silvia tiene que volver a mirar su pasado cuando Kate Benson, una cineasta británica, llega al país con el propósito de filmar un episodio de la vida de Silvia, el cual está íntimamente vinculado a la historia reciente de Argentina. El pasado y el presente, lo real y lo ficticio, se entrelazan a lo largo del relato⁸⁹ y desplazan el plano individual del evento traumático en pos de una comprensión enmarcada en el trauma social colectivo.

La estructuración del trauma en términos sociales expresa un profundo proceso de investigación y diálogo, el cual está orientado a afrontar el desafío de interpretar las secuelas de la violencia ejercida durante el terrorismo de Estado, yendo más allá de los casos personales (Tornay, Álvarez, Laino Sanchís y Paganini, 2024: 59)⁹⁰. Como mencioné en el capítulo anterior sobre la centralidad de la institución familiar para analizar lo político

⁸⁸ El film reconstruye la historia de Elisabeth Käcmann, una joven estudiante alemana que llegó a Argentina para realizar su trabajo final de sociología y que decidió quedarse en el país para luchar contra las injusticias de la sociedad en la que vivía. Trabajó en las villas miserias y en tareas sociales junto a la pastora inglesa Diana Houston cuando se produjo el golpe de Estado en 1976. Elisabeth y Diana fueron detenidas desaparecidas. Elisabeth fue vista en el Vesubio y fue asesinada a balazos y el gobierno alemán recuperó el cuerpo de Elisabeth sometido a horribles torturas. [Sinopsis extraída del catálogo de películas de la Comisión Provincial por la Memoria: www.comisionporlamemoria.org].

⁸⁹ Sinopsis extraída del Catálogo *La dictadura en el cine*, de películas sobre la última dictadura, el terrorismo de Estado y la transición democrática en la Argentina: <https://www.memoriaabierta.org.ar/ladictaduraenelcine/pelicula/63721>

⁹⁰ Dentro de los estudios del trauma, recientemente ha habido un cambio de paradigma en relación al modo de estructuración bajo el paradigma universal de los Derechos Humanos. Meari Lena, para el caso palestino, explora el discurso del trauma el que equipara las experiencias de todas las víctimas de la violencia, tanto palestinas como israelíes. Al presentar las vivencias palestino-israelíes como equivalentes no distingue entre víctimas 'buenas' o 'malas', lo cual genera efectos políticos que reducen el trauma a un sufrimiento psicológico individual (incluso cuando se mencionan formas de violencia familiar, colectiva o política). A la vez, en el caso palestino se ocultan tanto la historia de la colonización como el impacto persistente de las relaciones de poder (Meari Lena, 2015: 81).

(Amado y Domínguez, 2004), el lazo de parentesco con las víctimas, especialmente el rol materno, adquirió un lugar central y emblemático en la configuración de las denuncias y en la formulación de las demandas durante los años 80. En este contexto, con los lazos familiares pero, en particular, con la maternidad se produjo, desde entonces, una reconceptualización, entre vida pública y vida privada (Jelin, 2021: 18). Esa maternidad, fundante para los movimientos de Derechos Humanos, encarna, sin embargo, el peligro latente de anclar la legitimidad de quienes expresan la verdad en una visión esencializadora de la biología y del cuerpo a partir de la preeminencia del “en carne propia” y de los vínculos de parentesco sanguíneo (Filc, 1997).

Un muro de silencio (1993) trabaja sobre la idea de la memoria ligada al “sufrimiento personal” problematizando y complejizando, de distintos modos, su construcción. El largometraje, busca trazar un horizonte que dé cuenta de la necesidad de la ampliación de los mecanismos de compromiso social con la memoria que, necesariamente, trascienda lo filial. Por otra parte, plantea la pregunta por el testimonio y, más específicamente, expone las cuestiones éticas y políticas asociadas a él a través de la triangulación entre Kate, quien se propone filmar y representar la experiencia de Silvia, quien no ha hablado directamente sobre ella, sino que fue narrada por Bruno quien se arroga el derecho a hablar indirectamente, es decir, por otra persona⁹¹. Asociada a esta cuestión, se expone la tensión presente entre el acto de relatar la experiencia traumática, entendido como una responsabilidad, y el derecho del sobreviviente a callar, resistiéndose a la producción de un testimonio. Diversos estudios

⁹¹ En el ya mencionado artículo “*Can the subaltern speak?*” (1988) Gayatri Chakravorty Spivak advierte sobre los riesgos epistemológicos y políticos de tomar la palabra por otra persona, especialmente, por mujeres subalternas. Su trabajo explora la forma en la que los intelectuales y la Academia producen conocimiento sobre sujetos cuya palabra ha sido históricamente silenciada o mediada por discursos de poder y que, al mismo tiempo, están ausentes físicamente, apareciendo indirectamente en el discurso. Este problema resulta pertinente al reflexionar sobre la ficción que estoy analizando, sobre la elaboración de testimonios en el contexto de la posdictadura argentina. Con frecuencia, la reconstrucción de experiencias (en especial aquellas atravesadas por el género, la violencia sexual o la clandestinidad) ha sido realizada por varones (como plantea el personaje de Bruno) que toman la palabra en nombre de mujeres militantes detenidas-desaparecidas (o, en el caso que propone el film en nombre de una mujer sobreviviente, Silvia). Aunque estas prácticas pueden inscribirse en un esfuerzo “ético” por preservar la memoria y denunciar los crímenes del terrorismo de Estado, también exponen las tensiones acerca de la legitimidad de tomar la voz ajena para representar experiencias de terceros, sobre todo cuando se omite la dimensión de género o se neutraliza la agencia de las mujeres, dando lugar a relatos que las reducen a víctimas pasivas. En función de esto y, en diálogo con el trabajo de la autora, cabe preguntarse si en estas operaciones testimoniales, en el contexto específico argentino posdictatorial del film, no se reactualiza una forma histórica de silenciamiento hacia el subalterno, dado que en la voz pública del personaje de Bruno, se subsume una enunciación que no le pertenece y que acaba por reproducir relaciones de poder simbólicas a pesar de sus fines “nobles”, esto es, en el marco de una política de la memoria.

(Kaufman, 2014; Pollak y Heinich, 2006) abordan las complejidades del testimonio y las diversas emociones asociadas a él, como el alivio, la reparación o la culpa⁹².

En relación a la culpa, este sentimiento operó con particular fuerza, en situaciones en las que las personas sobrevivientes perdieron a sus seres queridos como en el caso de Silvia en la ficción que analizo y como ha expuesto Susana Ramus, militante secuestrada en la ESMA entre 1977 y 1979 quien tiene un hermano desaparecido y una pareja y padre de su hija muertos. En relación a su liberación y al sentimiento que tuvo al quedar con vida, sostiene: “si había sobrevivido por algo sería, como cuando decían que si estábamos presos o desaparecidos también algo habríamos hecho (...) me sentía tan culpable, tan inútil, como si hubiera sido un error del destino haber sobrevivido, no podía soportar esa carga” (Ramus, 2000: 47).

En continuidad con el primer momento de la memoria, en *Un muro de silencio* (1993) los personajes de Ana y Silvia también se inscriben narrativamente como “esposas de” Julio y Jaime y “madres de” Inés y María Luisa, respectivamente. Estos personajes han sido asignados para encarnar las ambigüedades del testimonio: la culpa y el silencio. Ana y su hija Inés son secuestradas y liberadas. Una vez liberadas, Ana encuentra en el supermercado a una compañera de Julio quien le comunica que a Julio lo *trasladaron* (un término que se utilizaba para referir al asesinato) y que Ana debe irse del país. La escena concluye con "Tengo que decirte algo más, no cayó bien que te soltaran... nadie entiende bien por qué te liberaron. Andate, Ana".

Si la marca del trauma interviene de manera central en lo que el sujeto puede y no puede recordar, silenciar, olvidar o elaborar (Jelin, 2021: 33), las escenas en las que Silvia viaja en su auto, sola, sin articular una voz, se repiten siempre iguales a sí mismas. Esta reiteración escénica simboliza la persistencia del trauma, que se presenta de forma compulsiva en su personaje atravesado por la culpa y el silencio. Por un lado, porque los actos de memoria son involuntarios, obsesivos o incluso removidos en el olvido cuando se trata de experiencias

⁹² Pollak y Heinich (2006) postulan que el testimonio surge como resultado de la restitución del derecho a hablar por parte de la víctima, una voz que pudo haber sido silenciada, acallada o imposibilitada de expresarse durante largos períodos en la vida del testigo. A los fines de este trabajo, en relación a los “marcos sociales de la memoria”, es importante considerar que lo vivido en contextos de violencia extrema resulta, en muchos casos, difícil de transmitir y, al mismo tiempo, complejo de ser escuchado o comprendido por quienes no compartieron esa experiencia y esta audibilidad o predisposición a escuchar va cambiando en los distintos contextos históricos como ha analizado Álvarez (2019) para la escucha de la violencia sexual hacia las mujeres en los CCDDTyE en los juicios de lesa humanidad por los crímenes de lesa humanidad ocurridos durante la última dictadura.

traumáticas (Monticelli, 2009: 60)⁹³. Por otro lado, la falta de palabras de Silvia expresa, como ha sostenido Van Halphen (1999), una “incapacidad semiótica”. Esta incapacidad implica no solamente la imposibilidad de narrar y representar la vivencia del hecho traumático sino que, además, puede relacionarse con el modo en el que la sociedad relaciona al sobreviviente-víctima con el acto de traición. Ana Longoni (2007) ha explorado la figura del traidor/a y señala que se construye sobre una mirada binaria y perversa, en la que la persona desaparecida se configura como héroe/mártir y quien sobrevive (que no murió “por la causa” o “resistiendo”) como traidor. El estigma moral y social que experimenta quien sobrevive, pone en crisis la posición que esta persona ocupa dentro del imaginario colectivo ya que no puede identificarse dentro del par víctima-responsable (Longoni, 2007).



Un muro de silencio (Lita Stantic, 1993)

Puesto que el trauma ha sido conceptualizado como “falta”, como espacio vacío y como un hiato en la experiencia vivida, uno de los aportes fundamentales del psicoanálisis -que ha sido retomado por los estudios de la memoria- es la comprensión de que los hechos traumáticos no elaborados, o que no han sido plenamente procesados, continúan afectando la psique de maneras, con frecuencia, incomprensibles. En este sentido, el trauma no se vive del todo en el momento en el que ocurre, sino que permanece inscrito en el aparato psíquico como una ausencia o una presión silenciosa en la memoria. El silencio de Silvia Cassini da cuenta del modo en el que el trauma se aloja en un umbral invisible, detrás de la conciencia, como una presencia intrusiva que no se deja ver ni controlar del todo. Más allá de su definición

⁹³ Monticelli analiza el modo en el que el trauma funciona como una forma de pérdida de la memoria histórica y colectiva puesto que genera una ruptura o disonancia con la propia representación del mundo, dando lugar a una crisis de representación la que nace de la imposibilidad de traducir la experiencia, quedando no asimilada a la mente (Monticelli, 2009: 62).

psicoanalítica, el trauma y el silencio pueden relacionarse también con el marco social de la memoria que rodea al contexto de impunidad en el que se inscribe el segundo momento de la memoria al que pertenece el film.

Como sostiene Ramus, en relación al silencio y su impacto subjetivo:

A algunos compañeros que estuvieron conmigo los he vuelto a ver/parece que están bastante bien/también yo lo parezco aunque no es tan cierto/no hablamos mucho de estas cosas/no hablamos de esto en realidad con nadie/yo ahora lo hablo con mi terapeuta pero es jodido no poder hablarlo con los amigos porque ellos se asustan, no saben qué hacer y uno tiene que protegerlos cuando en realidad a uno le gustaría que fuese al revés/pero nosotros somos los fuertes los que pudimos pasar por estas cosas/en todo caso les puede interesar por curiosidad pero hasta ahí/en este momento estoy muy angustiada y no hay nadie con quien pueda compartir esta angustia/nadie en absoluto (Ramus, 2000: 70).

En relación a este testimonio, lo traumático se manifiesta como la imposibilidad de integrar plenamente el acontecimiento pasado en una narrativa coherente, pese a su persistencia en la memoria y en síntomas subjetivos. Sin embargo, el silencio no es sinónimo de olvido. Kaufman (2014) sostiene que el silencio no debe entenderse simplemente como la ausencia de la palabra o la negación del habla, sino como una dimensión constitutiva del testimonio en tanto algo del orden de lo indecible (aquella “incapacidad semiótica”) es intrínseca a todo intento por narrar experiencias límites como la desaparición o la concentracionaria. En este sentido el silencio no implica necesariamente olvido, sino que puede constituir un modo de resistencia, de cuidado o de preservación de aquello que no puede o no quiere decirse del todo. En *Un muro de silencio* (1993) Silvia se vuelve a casar luego de que Jaime fuera desaparecido y, su actual marido, postula que ella era feliz *antes* de que Bruno Tealdi, un profesor e intelectual de izquierda, *reabriera* la herida del pasado traumático de Silvia al retomar su experiencia para incluirla en el guión de la película sobre la dictadura militar que filmará Kate Benson en Argentina, a quien Bruno conoció en el exilio. Si la escritura ha estado ligada, desde sus orígenes, al legado de una historia, hacia el final del film, Silvia escribe un artículo periodístico llamado homónimamente a la película. En él, liga y lega su memoria e historia. A partir de este acto de escritura se configura un pasaje a lo público, lo que quiebra la división instituida en el film hasta ese momento, que establecía que los hombres interpretan mientras las mujeres callan. El testimonio de Silvia Cassini permite reclamar e instituir, como mujer, una interpretación *propia* de su experiencia y, como sobreviviente, le permite comenzar a inscribir el trauma en el lenguaje. Si las personas ponen

en práctica modos distintos de dar a conocer sus recuerdos en función de su género, las narraciones de mujeres, como la de Silvia, no solo incorporan voces silenciadas sino que cuestionan los propios supuestos desde los cuales se interpreta el pasado, lo que puede llevar a redefinir la esfera pública en su conjunto, en lugar de limitarse a añadir sus testimonios de manera subordinada a un espacio ya preestablecido (Oberti, 2010; Jelin, 2021). En este sentido, el testimonio de Silvia es la posibilidad de redefinición de la esfera pública que menciona Jelin, dado que el largometraje no desarrolla esa posibilidad. Como sostiene Griselda Pollock (2024)⁹⁴, a través del lenguaje, la experiencia traumática puede empezar a procesarse mediante la estructura del discurso: las palabras, las gramáticas y los tiempos verbales actúan como herramientas para delimitar y dar forma a la eternidad amorfa del dolor y, en este proceso, el testigo (quien escucha o presencia el testimonio) ocupa un rol esencial, ya que su presencia valida y sostiene el pacto testimonial⁹⁵. En este giro encarnado en el personaje de Silvia, la experiencia personal es reinsertada en la arena política. En palabras de Jelin (2021) la elaboración de una memoria narrativa de la experiencia, necesariamente es pública, en el sentido de compartida y comunicada.

En “La salud de los enfermos o los (im)posibles diálogos entre generaciones sobre el pasado reciente”, Alejandra Oberti (2004)⁹⁶ recupera el trabajo del psicoanalista Jacques Hassoun quien sostiene que todos formamos parte de una genealogía y que nuestras vidas están marcadas por un legado compuesto de prácticas, valores, costumbres e ideales heredados de quienes nos antecedieron. En este sentido, somos tanto receptores como transmisores de esa herencia, ya que la continuidad generacional implica una tarea activa de transmisión, y no un proceso automático o natural. A su vez, recibir ese legado tampoco es una acción pasiva, dado que implica un acto de reconocimiento hacia quien transmite y, este intercambio, constituye un elemento fundamental del lazo social al ofrecer a cada generación un vínculo con el

⁹⁴ La autora puntualiza en el rol de la práctica artística en el abordaje del trauma, la cual permite no solamente una transformación estética o artística, sino que se trata de un gesto formal: el intento de conferirle forma a aquello que, por naturaleza, carece de contorno (Pollock, 2024: 130).

⁹⁵ Sobre la importancia de la escucha para los testimonios, Victoria Álvarez (2019) analizó las posibilidades que tuvieron las mujeres sobrevivientes para relatar sus vivencias y ser escuchadas, en lo que la autora denomina marcos sociales de escucha, abarcando distintos espacios desde las primeras denuncias realizadas durante la dictadura, tanto en Argentina como en el extranjero, hasta la actualidad. Con este objetivo, reconstruye las experiencias de las mujeres en los centros clandestinos de detención durante la última dictadura, poniendo énfasis en cómo estas estuvieron atravesadas por su condición de género y para examinar los marcos sociales de escucha con los que las sobrevivientes se encontraron al intentar dar testimonio en espacios públicos sobre las violencias que padecieron.

⁹⁶ En este artículo, Oberti analiza el modo en el que los interrogantes sobre el pasado traumático atraviesan a las distintas generaciones y se pregunta sobre la existencia (o no) de una correspondencia entre las preguntas y respuestas que cada generación se hace. Y, en el caso de que padres e hijos puedan hablar entre sí, se pregunta en qué términos lo hacen.

pasado. Sin embargo, este trabajo de transmisión conlleva un proceso de identificación, que no es entendido como una mera reproducción fiel de los modelos anteriores, sino como la elaboración de un discurso que circula de manera velada, casi como un contrabando simbólico de lo heredado (Hassoun, 1996: 149). Este proceso, implica aceptar que el relato transmitido ya no conserva la exactitud del acontecimiento original: en el acto mismo de la transmisión se manifiesta la ausencia del objeto originario. Hassoun describe esta dinámica como una "sutil dialéctica de memoria y olvido". Una transmisión puede considerarse efectiva cuando es capaz de transformarse, adaptarse y reactivarse en el traspaso entre generaciones; es decir, cuando lo heredado puede ser reinterpretado activamente y conectado con los nuevos contextos, incluso si estos son radicalmente distintos de los originales (Oberti, 2004: 129). En la escena final del film, la cámara nos acerca a Silvia y su hija María Luisa a través de un *travelling in*. Ambas están de espaldas a la cámara y de frente a uno de los campos de concentración que funcionaron durante la última dictadura militar, el mismo con el que se abrió el film. Ana Amado (2009) sostiene que, con esta intervención generacional la película anticipó en varios años la manifestación pública de los hijos de desaparecidos. La figura de esa adolescente que presencia la filmación de escenas sobre un pasado que desconoce (aunque la involucra directamente) funciona como un anticipo de las generaciones de cineastas que vendrían después, decididas a elaborar su propia versión de esa historia (Amado, 2009: 120). En el próximo capítulo hablaré del modo en el que el cine de los hijos abrió una serie de preguntas nuevas acerca del pasado reciente. Aquí me interesa subrayar que, esta circularidad, sutura el trauma intergeneracional, al ubicarnos en una misma espacialidad. Esta escena es la posibilidad efectiva de la transmisión que menciona Hassoun. María Luisa mira al pasado de distinta manera, no solamente porque no lo vivió directamente sino porque, como sostenía Hassoun, la posibilidad de transmisión de un relato y la construcción de una memoria intergeneracional se da en la transmisión con alteridad. "¿La gente no sabía lo que estaba pasando aquí?" pregunta María Luisa "Todos sabían" dice Silvia (minuto 104). Este proceso de transmisión intergeneracional no ocurre en *A dos aguas* (1988) ya que en ninguna de las dos relaciones filiales entre padres e hijos, se produce una dinámica que habilita la mencionada dialéctica entre memoria y olvido. De lo dicho hasta aquí, *Un muro de silencio* (1993) parte de la idea de que el trauma requiere la urgencia de la representación -una cuestión transversal a la temática del pasado reciente- pero, en este caso, la representación sigue unas reglas que alteran el juego o código de representación de las ficciones sobre el pasado reciente. En el análisis que Ana Amado (2009) hace sobre este film, establece que la figura del intelectual reflexivo comienza a manifestarse en el inicio de los 90. Entre ellas, se

encuentra el activista sobreviviente que comienza a testimoniar ya no, como anticipé, como víctima, sino desde su identidad política y/o compromiso con las organizaciones revolucionarias del pasado. Esta mirada comprometida es inscripta en el largometraje por medio del rol asumido por la narradora, con su decisión y tarea de examinar la historia reciente argentina. Lita Stantic y su desdoblamiento en una actriz, a partir del personaje de Kate Benson, propone una mirada política sobre el pasado en el sentido ético pero también estético de esta afirmación. Es decir, no solo por la elección temática, sino porque mirar políticamente -como la teoría filmica de los 80 empezaba a señalar- implica también desafiar las formas canonizadas por los lenguajes artísticos para el registro de ese pasado (Amado, 2009: 118).

En lo que sigue, me interesa analizar el modo en el que *Un muro de silencio* (1993) utiliza la metarrepresentación como recurso para la producción de una distancia crítica y dar forma a una representación del pasado reciente que está deviniendo, en construcción y que, en consecuencia, se presenta abierta. Al buscar un relato (que dialoga con otros relatos) que le permita evitar que el pasado se diluya en un mero recuerdo pero también que se rigidice en una interpretación dogmática, Stantic construye una ficción que cuestiona al cine y a las imágenes sobre las formas posibles de abordar e interpelar ese pasado (Amado, 2009: 125). La metarrepresentación, específicamente en el cine, ha sido explorada en distintos trabajos (Williams, 1991; Nichols, 1997; Dufuur, 2010). En términos generales ha sido entendida como una representación o expresión construida a través del lenguaje cinematográfico que comenta o narra otras expresiones culturales. En palabras de Nichols, “la modalidad reflexiva pone énfasis en la duda epistemológica. Hace hincapié en la intervención deformadora del aparato cinematográfico en el proceso de representación” (1997: 97). En el contexto del pasado reciente, la metarrepresentación y la reflexividad ensayada en el film, constituye una nueva forma de comprensión de la experiencia de los setenta que se aleja de la reproducción mimética (en el sentido de una copia) del pasado militante y, de este modo, se posiciona alternativamente a las miradas “puras” instituidas en clave de héroes-víctimas-subversivos. Siguiendo a Dufuur (2010), la distancia y la crítica a la idea de una sola realidad -y, en consecuencia, la impugnación a una idea de “verdad” a la cual representar- puede ser producida y construida por medio de “la mediación del montaje, la posición de la cámara y el estilo con el que el realizador aborda los temas, desde lo estético y lo ético” (2010: 345).

Ricoeur (2004) ha llamado “memoria justa” a la memoria que rechaza la manipulación o la instrumentalización del pasado para ciertos fines ideológicos o políticos y que constituye una “tercera vía” respecto tanto al abuso de la memoria, como a su otro polo, la negación o su

escasez (2004: 107). En términos cinematográficos, *Un muro de silencio* (1993) construye la distancia crítica que se relaciona con la tercera vía que propone Ricoeur, al evitar la repetición irreflexiva de la memoria dado el rechazo hacia la identificación con una sola de las representaciones que representa. En lo que respecta a la mirada externa, es decir, la mirada de la directora del film, Lita Stantic se construye a sí misma a través de su alter ego Kate Benson, posicionándose como agente “externo” por ser ajena a vínculos sanguíneos y por no ser argentina, sino inglesa. Esta distancia le permite la construcción de una memoria cultural que trasciende el mencionado “derecho de familia” a reclamar el pasado. Kate Benson en tanto representación simbólica de Lita Stantic, le permite a la directora construirse a través de una “máscara” para explorar el pasado reciente⁹⁷. En relación a esto, Amado (2009) sostiene que el personaje de la narradora está inscrito dentro de la ficción al manifestar no sólo sus convicciones políticas sino también su fe en el cine como artefacto de intervención y herramienta de búsqueda de alguna verdad al interrogar las fuentes del pasado que pone en escena en su propio relato ficcional (Amado, 2009: 117). Los modos de recordar y evocar el pasado, también son afectados por el género. Sin caer en miradas esencialistas, se observa una tendencia a que las mujeres aporten relatos más detallados, mientras que los hombres suelen resumir los hechos; a que las mujeres incluyen referencias emocionales y de intimidad (aludiendo a la familia y a las relaciones personales tanto en el ámbito doméstico como en el activismo) mientras que los hombres optan por una narrativa más “racional” y orientada a lo político-público (Jelin, 2021: 125). En *Un muro de silencio* (1993), este modo generizado de recordar se materializa en las decisiones espaciales de Lita Stantic quien, a través de Kate, retrata, principalmente, escenas de la vida cotidiana de Ana, partiendo del impacto que tuvo en ella la desaparición de Julio. Las distintas escenas diarias de Ana que filma Kate no solo exponen una cotidianidad suspendida por la clandestinidad y desaparición, sino que transcurren en el espacio doméstico. La cámara nos propone, recurrentemente, un encuadre parcial que refuerza la esfera íntima de Ana exponiendo el modo en el que las mujeres recuerdan especialmente la vida cotidiana, las cuales están siempre enmarcadas en sus vínculos afectivos, puesto que su experiencia temporal está ligada a los cuidados y al mantenimiento de la red familiar (Leydesdorff, Passerini y Thompson, 1996). Por otra parte, Lita Stantic a través de su desdoblamiento, propone una mirada, simultáneamente,

⁹⁷ De la filmografía que incluyo en el Anexo, la única película de género ficción dirigida por una mujer es *Un muro de silencio* (1993). En lo que respecta al género documental, también hay una sola película dirigida por una mujer y es *Regístrese, comuníquese y archívese* (Nora Anchart, 1995). Dentro de este género, sin embargo, destaca como co-dirección la figura de Carmen Guarini en *Jaime de Nevares, último viaje* (Marcelo Céspedes y Carmen Guarini, 1995).

comprensiva y crítica de las expectativas de la militancia de los años setenta. En relación a este punto, es significativa la escena en la que se pregunta por los ideales que empujaron a Ana y Julio pero, sobre todo, por la diferencia con la que se materializaron estos ideales. Por qué Julio, aun teniendo una hija, decide seguir adelante después del golpe cuando constituye una maniobra “suicida”, es una pregunta que resuena con el posterior cine de los hijos⁹⁸. Amado (2009) establece que las diversas producciones realizadas por los hijos dan testimonio de la figura paterna (o materna) ausente, y en ese acto de rememoración se insinúa, ya sea de forma directa o velada, una interpelación hacia aquel que priorizó el camino de un deseo (el de la causa revolucionaria, aun cuando implicaba el riesgo de la muerte) por sobre el compromiso de estar presente para sus hijos. En un juego de símbolos en tensión, sus relatos proyectan una imagen ambigua, indecible, entre la figura heroica de padres partícipes de una empresa histórica colectiva y la de ausentes en el ámbito íntimo de los afectos familiares (Amado, 2009: 157). Recuperando la noción de “inconsciente óptico” abordada en el capítulo anterior, *Un muro de silencio* (1993) anticipa la pregunta central que formula el documental *Papá Iván* (María Inés Roqué, 2003), film paradigmático del mencionado cine de los hijos, que retrata, a través de la mirada y perspectiva de su hija, la vida de Juan Julio Roqué, fundador de las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR) e integrante de la organización Montoneros, partícipe en el fusilamiento del Secretario General de la CGT, José Ignacio Rucci, y asesinado por la dictadura militar argentina en 1977. Sobre este trabajo audiovisual, Oberti y Pittaluga (2006) postulan que “el film no se refiere solo al abandono de la responsabilidad del padre, sino que habilita la interpretación de ese abandono como una falta en una práctica política que reproducía el corte entre lo público y lo privado: que sacrificaba la vida cotidiana como si allí no fuera necesario producir ninguna emancipación” (Oberti y Pittaluga, 2006: 143). En la pregunta que se hace Kate Benson sobre por qué Julio decidió seguir adelante, hay una interrogación sobre el modo en el que “lo político” era entendido en los 70. Esta inquietud descansa, implícitamente, sobre su reverso, es decir, la ausencia de la politización de lo cotidiano de los setenta⁹⁹. La escena que estoy analizando, continúa con

⁹⁸ Ana Amado en “Órdenes de la memoria y desórdenes de la ficción” (2004) analiza las prácticas visuales de la generación de los hijos y en referencia al documental de María Inés Roqué, *Papá Iván* (2000) y el de Albertina Carri, *Los rubios* (2003) y sostiene que ambos comparten una intención similar que está marcada, por un lado, por una voluntad de homenaje a su padre o padres desaparecidos y, por el otro, esta reconstrucción incorpora los dilemas personales (Amado, 2004: 61). Me interesa pensar este último aspecto en relación a *Un muro de silencio*, puesto que el largometraje plantea el dilema que representó la moral revolucionaria (masculina en este caso también, a través de Julio), a partir de una figura externa a los vínculos filiales, como es la directora Kate Benson.

⁹⁹ A pesar de esto, el terrorismo de Estado implicó una profunda reestructuración de “lo político”. Siguiendo a Judith Filc (2004) el golpe de Estado de 1976 dio lugar a un proceso simultáneo de

Kate que pregunta, en voz alta y en el contexto del film que se está rodando: "Hay algo que no entiendo, y es la obsesión con la culpa"¹⁰⁰ y, luego, concluye, en relación a Ana, "que ella compartiera sus ideales, no significa que estuviera de acuerdo con el camino que eligió". La disonancia que implicaba la diferencia de género dentro de la militancia se (re)presenta reflexivamente, en el sentido aludido anteriormente: a través de una distancia cuestionadora de las formas estéticas pero también narrativa. Narrativa porque el análisis crítico sobre las formas por las cuales las expectativas por un mundo justo buscaban ser realizadas, es llevado adelante por la directora del film en su carácter de personaje intradiegetico. El rechazo de la recuperación mimética del pasado da lugar a una reelaboración de la experiencia de los 70 que no busca brindar respuestas cerradas postulando visiones definitivas o cerradas sobre el pasado reciente. Por el contrario, al destacar la heterogeneidad de aquella experiencia, construida a través de los múltiples puntos de vista que desarrolla el film a partir de sus personajes (Ana, Julio, Silvia, Kate, Bruno), las distintas voces -con sus perspectivas disímiles y contradictorias- se entretajan y abigarran de modo plural sin buscar ser uniformizadas o armonizadas. Por otra parte, el ya mencionado fuera de campo como recurso para referir a la tortura y la violencia ejercida sobre los cuerpos en los centros clandestinos de

despolitización y repolitización de la sociedad argentina. Por un lado, se disolvieron, intervinieron o destruyeron las instituciones representativas, y cualquier forma de organización social fue criminalizada como una amenaza al Estado. Los espacios públicos dejaron de ser escenarios de encuentro y sociabilidad, y la actividad política se vio obligada a replegarse al ámbito privado para garantizar su subsistencia. Por otro lado, la doctrina de la "guerra total" adoptada por las Fuerzas Armadas que mencioné en el capítulo anterior, transformó cada espacio en un potencial frente de combate. La figura del "subversivo", construida desde el discurso oficial, y la violencia ejercida de manera arbitraria, borrarón las fronteras entre lo público y lo privado, ya que cualquier acción o individuo podía ser catalogado como enemigo de la nación. Así, incluso los espacios íntimos (particularmente el hogar) quedaron expuestos a la intervención del aparato represivo del Estado (Filc, 2004: 208).

¹⁰⁰ Susana Ramus en su libro, que retomaré en el próximo capítulo, *Sueños sobrevivientes de una Montonera, a pesar de la ESMA* (2000) sostiene, en relación a la culpa: "Debo perdonarme, debo ser un poco más indulgente conmigo porque no está bien juzgarme ahora desde este lado/ saber que hice lo que pude y que no tenía opciones que estaba a merced de otras personas y que ya todo ese horror pasó y que solo fui una víctima, no es mi culpa haber sobrevivido es terriblemente doloroso serlo pero tengo que cargar con eso y seguir adelante (...) De lo que tengo que perdonarme es de esas cosas que solo pueden entenderse dentro del marco de la supervivencia en la ESMA o en cualquier lugar en que la vida dependa de la decisión de una o varias personas que tienen todo el poder y por lo tanto éste es arbitrario -creo que todo poder absoluto sobre la vida de alguien además de injusto es arbitrario- por eso quizás ni siquiera esté bien decir que tengo que perdonarme porque no hay pecado no hay culpa no hay conductas incorrectas, sino posibles. Sé que hay mucha gente que no piensa lo mismo/ gente que nos juzga sin saber muy bien por qué/ es como cuando decían que por algo será que nos detenían o nos secuestraban, como tender un manto de duda sobre nuestra conducta, como si haber sobrevivido fuera una traición y como si sobreentendiera que se trató de haber colaborado. Y eso no es cierto en la mayoría de los casos. Muchos compañeros no se bancaron la tortura y se vieron obligados a colaborar, pero eso no garantizó su supervivencia, y también ocurrió lo contrario, aunque parezca increíble." (Ramus, 2000: 88 y 89).

detención que prescinde de su registro en la imagen (Amado, 2009: 124)¹⁰¹, evita la adhesión de lo que Valencia y Sepúlveda (2016) han denominado como la “fascinación de la violencia” propia del régimen necro-visual (citado en Sánchez y Calderón-Sandoval, 2022). La decisión de rechazar la estetización de la violencia implica ir contra el régimen que privilegia la visión como forma de conocimiento jerárquica y fidedigna y que encuentra en Occidente su máxima expresión. Para finalizar, en *Un muro de silencio* (1993) Silvia y Ana, corporeizan el sufrimiento en tanto “madres” y “esposas de” militantes desaparecidos. Como sostiene Jelin, los emblemas del dolor y del sufrimiento adquieren con frecuencia una dimensión feminizada, mientras que las estructuras institucionales (jueces, abogados y defensores) de la memoria y la justicia tienden a asociarse con lo masculino, reproduciendo una división simbólica de roles en los procesos de elaboración del pasado traumático (Jelin, 2021: 117). Esta división de roles propia del orden simbólico es reproducida en el largometraje, por ejemplo, con la figura del abogado Cáceres o dado el carácter público de Bruno Tealdi. Sin embargo, es parcialmente impugnada con la transición encarnada por el personaje de Silvia, mencionado anteriormente, hacia lo público-político.

Estas formas corporeizadas y simbólicas expresan las articulaciones entre, por un lado, la política y la subjetividad y, por el otro, el cuerpo y la política. Simone de Beauvoir (1949) ha reflexionado sobre el modo en el que las mujeres han sido históricamente constituidas como “seres para otros”. Al carecer ontológicamente de una definición propia, se definen en función de la falta y la negatividad respecto a un otro (masculino, el hombre), que se erige como sujeto absoluto. Desde una perspectiva existencialista, esta otredad impuesta ubica a las mujeres en un lugar de inmanencia, asociadas a la pasividad, la repetición y el cuerpo, en contraposición con la trascendencia activa y proyectiva atribuida a los hombres. Esta forma de alienación se produce y reproduce desde la infancia, mediante dispositivos culturales como una educación que orienta a las mujeres a vivir para servir, cuidar o complacer a los demás y que promueve subjetividades que anulen sus propios deseos y proyectos. Así, la mirada ajena, masculina, es lo que lleva a muchas mujeres a priorizar ser deseadas antes que desear, a mirarse como objeto antes que como sujeto y desde los feminismos, históricamente se ha

¹⁰¹ Ana Amado (2009) sostiene que: “los signos de la violencia se desplazan al sonido o al “fuera de campo” del encuadre, es decir a otro espacio en el que la noción del tiempo bascula y donde, aislados de la visión, golpes, disparos o alaridos de dolor duplican su efecto” En este sentido, el desdoblamiento y la duplicidad que Lita Stantic utiliza operan de múltiples modos. Al mismo tiempo, continúa la autora, esto supone también que “el momento inasible del pasaje a la muerte de las víctimas permanece, también, infigurable en la representación. En cambio, enfatizan el momento anterior, previo al final definitivo, reponiendo la densidad de un rostro, o de sus cuerpos aún con vida” (Amado, 2009: 124).

señalado que esta forma de otredad opera como un obstáculo profundo para la realización de una existencia libre y autónoma¹⁰². La identidad del personaje de Ana se define, en la ficción que analizo, por la centralidad que tiene, en el marco de las relaciones familiares, el acto de atender y cuidar a otros/as cercanos, lo que da lugar a un corrimiento de su propia identidad más allá de su rol de madre y pareja de Julio y que se refuerza a partir de los mencionados planos medios que dan una sensación de voyeurismo, al sentir que la espiamos en su cotidianidad suspendida. En el capítulo anterior recuperé el caso de Fabiana y el ocultamiento de la militancia de su madre Susana, exponiendo la subordinación (incluso el olvido) de su propia militancia en contraposición al recuerdo y recuperación de la experiencia de otros. El ser testigo-observadora del protagonismo de otro/a, como lo es un hijo/a o detenido/a desaparecido/a, niega y silencia el testimonio de las propias vivencias (Jelin, 2021: 126)¹⁰³. Este rasgo, se presenta como una continuidad entre los dos momentos de la memoria analizados hasta ahora y que se repite también en *Un lugar en el mundo* (1992) como, en

¹⁰² Margaret Atwood lo expresa de la siguiente manera en su novela *The Robber Bride* (1993): “¿Las fantasías masculinas, las fantasías masculinas, lo controlan todo las fantasías masculinas? Ya sea en un pedestal o de rodillas, todo es una fantasía masculina: que eres lo suficientemente fuerte como para soportar lo que te echan encima, o demasiado débil para hacer nada al respecto. Incluso fingir que no estás satisfaciendo las fantasías masculinas es una fantasía masculina: fingir que eres invisible, fingir que tienes una vida propia, que puedes lavarte los pies y peinarte sin ser consciente del observador omnipresente que mira a través del ojo de la cerradura, mirando a través del ojo de la cerradura de tu propia cabeza, si no hay otro lugar. Eres una mujer con un hombre dentro observando a una mujer. Eres tu propia voyeur” (Atwood, 1993: 391).

¹⁰³ La represión ejercida sobre las mujeres no siempre se debió exclusivamente a su participación política activa sino que, muchas de ellas fueron secuestradas y perseguidas debido a sus lazos familiares. En particular por su relación con varones cercanos (parejas, esposos o incluso hijos e hijas), con el objetivo de extraer información sobre las actividades de estos reproduciendo esta visión de “ser para otros”, como lo ha definido Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* (1949). El concepto de “ser para otros” implica que las mujeres, históricamente, han sido constituidas como el “Otro” del Hombre, que se define como el sujeto, el absoluto, mientras que la Mujer es el otro en relación a él. La mujer, en singular e igual a sí misma, no es un “ser en sí” autónomo, sino un “ser para otro” dado que su existencia y su significado se construyen en función de los hombres. El *Nunca Más* (1984) y muchos testimonios de Abuelas de Plaza de Mayo documentan casos donde mujeres fueron secuestradas debido a su relación con familiares militantes, incluso si ellas mismas no tenían participación activa debido a su relación con familiares militantes, incluso si ellas mismas no tenían participación activa. Algunos trabajos han abordado el modo en el que el rol como madres y su posición dentro del ámbito familiar situó a las mujeres en el lugar de responsables de las supuestas desviaciones o conductas inapropiadas de sus familiares. Por ejemplo Susana Ramus narra el impacto que tuvo ser la hermana de Carlos Ramus, fundador de Montoneros y partícipe del secuestro y asesinato de Pedro Eugenio Aramburu, hecho con el que la organización se dio a conocer públicamente: “Una noche del 72 estábamos pintando Luche y Vuelve con aerosol en una pared de un negocio y un vecino nos vio y llamó a la policía y nos detuvieron dos o tres días en una comisaría, justo era 17 de agosto y nos decían que por el feriado no podían conseguir rápido nuestros antecedentes. No los teníamos, pero el problema era que yo era la hermana de Carlos Gustavo Ramus, entonces nos allanaron el departamento y encontraron volantes y panfletos y nos dieron un discurso sobre la peligrosidad de hacer esas cosas, pero nos soltaron” (Ramus, 2000: 12)

seguida, analizaré, cuando Ana, madre de Ernesto y esposa de Mario, narra la historia de su hermano desaparecido.

Desintegración social y neoliberalismo. Un contrapunto entre la filiación y la nación

El largometraje de Adolfo Aristarain desde la mirada interna de un niño, narra la historia de Ernesto quien, siendo adulto, emprende un viaje a Valle Bermejo, en la provincia de San Luis, a uno de los lugares que le son propios. Este alejado poblado es visitado con el propósito de evocar su infancia y las circunstancias que marcaron su vida. A partir de un flashback, que dura toda la película, se remonta al momento en el que sus padres, exiliados a España y donde él mismo nació, dejaron Buenos Aires para establecerse en una comunidad rural y fundar una cooperativa lanera cuando él tenía 12 años. Su madre, Ana, es médica y está a cargo de la salita del pueblo mientras que su marido, Mario, es miembro y dirigente de la Cooperativa del Valle Bermejo que vende la lana producida localmente a empresarios. La mayoría de los miembros de la cooperativa que fundaron son pequeños propietarios y no "proletarios". Mario trabaja, junto a Ernesto, como maestro en la escuela rural del pueblo. En relación al desplazamiento de la historia personal y el énfasis en lo social que mencioné al principio, *Un lugar en el mundo* (1992) construye una idea de lo comunitario que prolonga la experiencia de los setenta, no ya en el marco de un proyecto militante sino a partir de una matriz social. Este énfasis en lo comunitario puede ponerse en relación con los aportes de los feminismos no blancos/europeos, los cuales han desarmado la noción de género como sinónimo de liberación de las mujeres para pensarlo en relación a una idea de humanidad ampliada¹⁰⁴. En las páginas que siguen, relacionaré la espacialidad de la comunidad rural con la propuesta de un proyecto utópico¹⁰⁵, la cual entra en conflicto con el escenario global de los 90, marcado por la

¹⁰⁴ Como ha sostenido Alice Walker, la falta de identificación del feminismo blanco con las personas no privilegiadas fue fundamental para la construcción del concepto *womanism*. Teniendo en cuenta la interseccionalidad, este concepto permite ampliar las conversaciones y los márgenes del feminismo al plantear la posibilidad de identidades simultáneas y no exclusivas. La noción de comunidad fue fundamental para el *womanism* ya que busca incluir necesariamente a los varones y niños. En consecuencia, el *womanism* ha permitido pensar en una idea inclusiva en el sentido de que busca la mejora de todas las vidas a partir de la idea de una comunidad ampliada. La intersección del feminismo con lo comunitario es fundamental para la comprensión de lo feminista en clave latinoamericano.

¹⁰⁵ Desde los feminismos la noción de utopía ha sido apropiada y resignificada de diversos modos y por distintas autoras. En su trabajo "Utopía as a literary genre" (2000), Vita Fortunati plantea que la utopía es, ante todo, una disposición mental particular que reflexiona sobre las posibilidades alternativas de la experiencia. De este modo, el utopismo se presenta como una forma de impulso, una búsqueda por superar la rigidez del presente a través de una visión profundamente distinta del mundo en el que el autor vive y actúa. Asimismo, Fortunati establece una distinción entre el utopismo (entendido como actitud mental) y la utopía en tanto género literario, que se concreta en textos donde esa actitud se cristaliza en una forma literaria definida, cuyo referente emblemático es *Utopía* de

desesperanza y “el fin de la historia”¹⁰⁶. Ira Torresi (2006) exploró para el film *The Village*, el funcionamiento de los bordes, las fronteras y la producción de un conjunto de símbolos instituidos con el fin de marcar un Nosotros y un Ellos en el marco de la comunidad aldeana en la que transcurre la historia, entendida como forma de utopía. Si *The Village* funciona como un proyecto utópico cerrado, *Un lugar en el mundo* plantea la (im)posibilidad de pensar en un proyecto abierto en un contexto neoliberal y fundado en valores “humanos” antes que “revolucionarios”. El film transcurre enteramente en la comunidad de Valle Bermejo y, cada vez que los personajes se marchan de allí, no sabemos nada de lo que ocurre con ellos fuera. La frontera entre el mundo de las relaciones cooperativas y el mundo de las relaciones mercantiles funciona como una metáfora del modo en el que la alteridad (el Otro) -corporeizada en la figura masculina de Andrada, encarnada con sus valores de la especulación económica y el enriquecimiento individual- supone una amenaza potencial para el Nosotros (la comunidad rural). El personaje de Hans opera como elemento “foráneo” que introduce el conflicto y da inicio a la historia causando un desequilibrio en los diversos espacios a los que se incorpora. Hans, geólogo anarquista español de origen alemán, al llegar a Valle Bermejo, rompe con la armonía y estabilidad del proyecto cooperativo rural, puesto que es contratado por Andrada para explorar petróleo en esa zona. Pronto se revela que su misión encubre el plan de Andrada de hacerse con las tierras de los campesinos, que serán expropiadas para construir una central hidroeléctrica. Hans “desordena” no solamente el mundo de la cooperativa sino también el espacio privado de la familia de Ernesto: a partir del vínculo que establece con él, de la amistad que entabla con Mario o de la atracción y el enamoramiento trunco hacia Ana. Sin embargo, Hans es un personaje gris, ambiguo porque es

Tomás Moro (1516). La utopía literaria, según Fortunati, se distingue por la representación minuciosa de un “otro” lugar, en contraposición a la vaguedad temporal y espacial del mundo real, así como por una constante tensión entre el rechazo al presente y el anhelo de un ideal. Otros trabajos, también desde un enfoque feminista han elaborado conceptos alternativos pero relacionados al de utopía. Entre destaca la noción de “figuración”, la cual refiere a “un estilo de pensamiento que evoca o expresa salidas alternativas a la visión falocéntrica del sujeto. Una figuración es una versión políticamente sustentada de una subjetividad alternativa” (Braidotti, 2000: 26).

¹⁰⁶ La noción de “el fin de la historia” fue difundida por el politólogo estadounidense Francis Fukuyama, en su influyente ensayo *The End of History?* (1989) y posteriormente en su obra *The End of History and the Last Man* (1992). Con esta formulación, Fukuyama sostiene que, tras la desintegración del bloque soviético y la finalización de la Guerra Fría, la democracia liberal se impuso como la forma definitiva de organización política, representando el punto culminante del desarrollo ideológico de la humanidad. El autor plantea que las grandes disputas ideológicas que caracterizaron la historia moderna habían llegado a su fin, posicionando al modelo liberal-capitalista como el estadio final de la evolución política. Esta perspectiva generó una amplia controversia en los círculos académicos e intelectuales, tanto por su aparente visión triunfalista como por minimizar los conflictos culturales, sociales y geoestratégicos que siguen marcando la escena global. Con el paso del tiempo, fenómenos como el resurgimiento del autoritarismo, el nacionalismo y las crisis sistémicas han puesto en cuestión los supuestos de esta tesis, revelando el carácter ideológico del análisis de Fukuyama.

un español que luchó en el bando republicano durante la Guerra Civil y que, ahora, trabaja para Andrada, y que se refiere a sí mismo como “un mercenario: donde me pagan, ahí voy” pero que, contradictoriamente, interpela a Mario y a Ana como “camaradas”. Con Hans, el equilibrio artificial que supone el par Nosotros-Ellos y sobre el que reposa la mirada setentista de Mario, pronto se derrumba cuando descubre que, algunos de los campesinos de la cooperativa, ya vendieron sus tierras a Andrada antes de que se decida conjuntamente en la reunión asamblearia. Las fronteras morales entre el “bien” y el “mal” se revelan inexistentes. Lo mismo podría decirse en relación a la capacidad y voluntad de lucha y resistencia de la comunidad frente a las lógicas del capital. Lo rural-comunitario deja de ser esa ficción que encarna valores más nobles y románticos que lo capitalino. De este modo, los miedos y amenazas, como al individualismo, no son cuestiones que encarnarían el “afuera” aunque, hasta ese momento, habían quedado lejos de los bordes y márgenes de la comunidad de Valle Bermejo. En *Los orígenes del totalitarismo* (1951), Hanna Arendt sostiene que el capitalismo contemporáneo forma parte integral de la lógica totalitaria y moderna. Posteriormente, en *La condición humana* (1958), la autora profundiza esta idea y analiza el modo en el que la distinción entre dos de las esferas fundamentales del capitalismo moderno, es decir, la economía, entendida como el ámbito del trabajo, y la política, concebida como el espacio del discurso, la acción y el pensamiento, ha colapsado. Pollock (2024) en relación a esta cuestión establece que, en la actualidad, los gobiernos han dejado de ser verdaderos espacios políticos para transformarse, en gran medida, en meras gestiones económicas subordinadas a una única autoridad: el mercado y que, este nuevo escenario, regido por la racionalidad neoliberal, establece el dominio absoluto del mercado que se presenta como el único referente, líder y deidad del capitalismo, lo cual implica que la lógica de lo concentracionario no se restringe únicamente a los campos de detención sino que atraviesa la estructura misma de nuestras sociedades (Pollock, 2024: 115). En consecuencia la búsqueda de un lugar en el mundo, es la búsqueda por un lugar imposible, en el sentido de que no existen ya lugares al margen de la lógica concentracionaria, en el sentido recién expuesto. Así, la contradicción campo-ciudad que estructura el film es eminentemente discursiva. La escena en la que Luciana, de quien se enamora Ernesto, representa a Buenos Aires como una ciudad casi fagocitaria, como un lugar “al que todos se van y no vuelven”. Si la introducción del conflicto en el film reviste, como mencioné, un carácter “foráneo”, es interesante pensar que tanto Ana, Nilda, Ernesto, Mario y Hans son personajes portadores de distintas historias de transgresión con las que llegan de distintas ciudades a la comunidad rural de San Luis. Estos personajes han transitado, de distintos modos, historias de desterritorialización y des-subjetivización y re-subjetivización.

Nilda, como monja, sostiene que "entre la familia y la gente, elijo la gente" pero, pese a su elección de vida, le hubiese gustado formar una familia. No obstante, a este deseo antepuso la comunidad y el compromiso social. Hans, fue un anarquista español que luchó contra el franquismo. Por último, Ana y Mario se exiliaron en España luego de que a Mario lo "rajaran de una cátedra de la UBA".



Un lugar en el mundo (Adolfo Aristarain, 1992)

En su trabajo sobre personajes literarios en la posdictadura, Judith Filc (2004) señala que la implementación del neoliberalismo en Argentina acentuó el debilitamiento del entramado social, continuando con el proceso de descomposición institucional, desarticulación de vínculos comunitarios y quiebre de identidades colectivas que se había iniciado con la dictadura de 1976. La autora postula que, durante los 90, este modelo propició la aparición y consolidación de nuevas y antiguas formas de exclusión, generando transformaciones profundas en la manera en que los sujetos sociales se constituyen (Filc, 2004: 197). Al mismo tiempo, postula que las distintas formas de extranjerización comprenden un espectro que va desde la exclusión del espacio simbólico de la familia/nación, incluyendo el destierro del exilio, llegando a la desaparición forzada. Cada una de ellas puede ser puesta en diálogo con manifestaciones más contemporáneas de extranjería generadas por el modelo neoliberal. Filc analiza el desamparo, propio del contexto neoliberal, que se configura como una experiencia que incide de manera decisiva en los procesos de constitución subjetiva, generando efectos que no se limitan al plano individual, sino que también impactan en las dinámicas familiares (Filc, 2004: 210). La idea de una desubjetivación, propuesta para abordar la literatura, es coherente con el texto cultural fílmico que estoy analizando a partir de la mencionada desterritorialización producida por el exilio. Hans pregunta a Mario y a Ana por qué están ahí y no en Buenos Aires, a lo que Mario responde que “vegetar como turistas en Buenos Aires”,

no era lo que querían. Filc acuña el concepto de “personajes urbanos fronterizos” (2004: 209), para referirse a figuras como los inmigrantes provenientes de países limítrofes que, a través de un desplazamiento metonímico, son asociados con la ilegalidad y el crimen, así como también los ocupantes de viviendas, los vendedores ambulantes¹⁰⁷, los jóvenes de sectores populares y quienes habitan las villas¹⁰⁸. Los habitantes del Valle de Bermejo que asisten a la escuela “para comer un plato de comida”, son ubicados en clave de continuidad con esos personajes urbanos fronterizos que describe Filc cuando Mario sostiene, que si los miembros de la cooperativa no resisten a la avanzada de Andrada y todos venden sus tierras “van a terminar en Buenos Aires haciendo changas de lumpen, viviendo en una villa miseria” (minuto 111). En línea con la lógica concentracionaria del capitalismo arriba mencionada, Filc analiza para el caso argentino que la privatización adoptó múltiples formas (algunas explícitas, otras más sutiles) y que estas introdujeron la lógica del lucro y la competencia en esferas que, hasta entonces, se encontraban al margen de estas dinámicas¹⁰⁹. El avance de la mercantilización derivó en una exclusión progresiva de amplios sectores de la población del acceso a servicios básicos como la salud y la educación, debido a su insuficiente poder adquisitivo y, en este marco, el rol del Estado (característico del periodo comprendido entre 1945 y 1975) sufrió una transformación radical, lo cual conllevó la pérdida de sentido del concepto de “derechos sociales” y la privatización del espacio de demanda, al reducir los derechos a meras necesidades¹¹⁰. En la sociedad posdictatorial que construye *Un lugar en el mundo* (1992) esos “vacíos” que dejó el Estado, justamente, en salud y educación los llena la acción social de Ana y Mario respectivamente. La vivencia de desamparo que implica la desocupación, la descalificación y la precarización laboral son ansiedades sociales que, como fantasmas, estructuran la narrativa de la ficción latentemente. Al mismo tiempo, *Un lugar en el mundo*

¹⁰⁷ Estos personajes urbanos fronterizos aparecieron ya en el primer momento de la memoria con los mencionados niños y vendedores ambulantes que daban cuenta del pasado dictatorial en el presente democrático y expresan las nuevas formas de subjetividad y de precariedad.

¹⁰⁸ Filc señala que los territorios dislocados que estos grupos ocupan pueden interpretarse como resultado tanto de una mutación en el vínculo entre Estado y ciudadanía, como de procesos de reconfiguración del espacio urbano. En este contexto, la “frontera” (entendida como un espacio liminal) se constituye en un lugar donde se produce la dominación y, potencialmente, también la resistencia (Filc, 2004: 208).

¹⁰⁹ Como analicé en el capítulo anterior, *El amor es una mujer gorda* (Alejandro Agresti, 1987) denuncia la lógica del mercado, específicamente en el cine, como producto del terror.

¹¹⁰ Filc sostiene que, al haber sido desplazados del circuito de acumulación económica, los habitantes de estos territorios quedan atados a una dependencia estructural del Estado y de sus intermediarios, sin poder ser reconocidos como verdaderos “sujetos de derecho”. Esta situación elimina de hecho la pertenencia plena al Estado-nación bajo los términos de la democracia liberal y genera una condición de desprotección total frente al poder estatal, acompañada por la erosión del espacio íntimo (Filc, 2004: 211).

(1992) visibiliza la renovada relación, de carácter fraudulento y corrupto, que se establece entre Estado y empresas privadas a partir de 1976 y que se ha denominado comúnmente como “patria contratista”¹¹¹. Al entregar los certificados de séptimo grado en la escuela rural, Mario subraya que no los pierdan porque “cuando vayan a pedir trabajo a la represa, les van a pagar un poco más” y Ernesto agrega “No dejen de venir, el comedor está abierto todo el año” (minuto 104). El escenario de “precariedad duradera” descrito por Filc, se relaciona con la pérdida de fe del trabajo como eje estructurante de la vida diaria y esta creencia que se desvanece, como postulaba en el capítulo anterior con el personaje de José en *El amor es una mujer gorda* (1987), ante la nueva -y permanente- realidad dada por los grandes obstáculos para reincorporarse al empleo formal que encuentran las poblaciones marginalizadas (Filc, 2004: 212). Sin embargo, la “precariedad duradera” no es una realidad excluyente del espacio urbano posdictatorial. El largometraje concluye con Mario que decide quedarse en Valle Bermejo, porque allí es donde encontró “su lugar en el mundo”, mientras que Ernesto y Ana parten a Buenos Aires para que Ernesto termine sus estudios y, tal vez, se dedique a la geología. Ernesto pregunta “¿Me voy solo a Buenos Aires?”, Mario responde “Con mamá, van a parar en lo de la abuela hasta que mamá consiga un trabajo y se pueda alquilar algo” (minuto 106). Expresando el fracaso de una generación política que creyó en los ideales de justicia, Ana sostiene, en relación a quienes asisten a la salita donde trabaja: “Siguen pariendo hijos y trayéndolos a este mundo de mierda” y desmoralizada, en relación a la inutilidad del plan de vacunación que están llevando adelante, agrega “¿Para qué, si no se van a curar?” (minuto 68). En esta escena, se superponen y emergen distintas cuestiones como la ausencia de perspectivas de futuro y la vivencia de un “presente perpetuo”, la marca indeleble de la incertidumbre, la pérdida del impulso vital, así como una desvalorización tanto de la propia vida como de la ajena. *Un lugar en el mundo* (1992) es inescindible de las diversas modalidades de penetración estatal -como lo es la expropiación de tierras para la construcción de una obra hidráulica- y la segregación social y el despojo generado por el modelo menemista. El conjunto de transformaciones sociales y políticas de los 90 son planteadas en continuidad con la política iniciada en 1976. En particular, la desintegración de la comunidad

¹¹¹ El concepto de “patria contratista” comenzó a utilizarse en los años 70s para describir el entramado de relaciones corruptas entre el Estado argentino y ciertas empresas privadas a partir del golpe de Estado de 1976. Desde entonces, aparece mencionado en estudios críticos sobre el neoliberalismo y la corrupción estructural en Argentina. Pucciarelli (2004) sostiene que, a partir del golpe, se configuró un nuevo patrón de acumulación basado en la transferencia de recursos estatales a empresas privadas —la llamada “patria contratista”— a través de licitaciones, obras públicas y mecanismos financieros. Este término se refiere a un grupo de empresarios y empresas que, durante la dictadura militar, se beneficiaron de contratos millonarios con el Estado, especialmente en áreas de infraestructura y servicios.

de Valle Bermejo funciona a modo de metáfora nacional puesto que el largometraje repone la íntima conexión entre los procesos sociales “macro” de despolitización y privatización, con los procesos “micro” de desintegración de los vínculos familiares. Así, como ha analizado Filc, la reconfiguración de lo público y lo privado va generando, a partir del Terrorismo de Estado, nuevas modalidades de desobjetivización, las cuales llevan a la progresiva aparición de nuevas subjetividades (Filc, 2004: 198)¹¹². Es para volver a tejer esa relación rota entre espacio político y territorio familiar que Ernesto (como parte de la “segunda generación”) retorna a Valle Bermejo. *Un lugar en el mundo* (1992) expresa la necesidad, inescindiblemente subjetiva y política a la vez, de suturar el hiato producido desde 1976 entre desterritorialización y filiación familiar.

A modo de recapitulación

En estas páginas sostuve que *Un muro de silencio* (1993) constituye un ejercicio de memoria “justa” (Ricoeur, 2004) que elabora, a partir del desdoblamiento del alter ego y la metarepresentación, una distancia crítica respecto al pasado reciente, despegándose de propuestas cinematográficas que construyen sentidos polarizados sobre la experiencia setentista, como el enfoque héroes/víctimas o víctimas/terroristas. Teniendo en cuenta que la mirada externa corresponde a una mujer y que esto constituye una notable excepción dentro de la filmografía del periodo que corresponde al segundo momento de la memoria, analicé el modo en el que la dirección de Lita Stantic afecta a los lugares de la memoria y los modos de recordar que propone el film. A través de su alter ego, la directora reflexiona sobre los modos en los que la política de los setenta excluyó ciertos espacios de la política, al poner en escena el modo diferencial en el que la familia, la experiencia amorosa y lo político-militar fue vivido por varones y mujeres. Por otra parte, pone en escena la dimensión ética del testimonio a partir de abordar la cuestión de su responsabilidad y la violencia que implica hablar por otra persona. Si *Un muro de silencio* (1993) interviene como respuesta a la “política de la memoria” de este segundo momento de la memoria, marcado por las políticas oficiales de olvido y reconciliación, *Un lugar en el mundo* (1992) se centra en los efectos en la subjetividad que impone el presente modelo económico. En esta ficción, se pone en relación la continuidad del proyecto neoliberal instaurado a partir de 1976 y los cambios estructurales

¹¹² La autora analiza el modo en el que la reconfiguración de los espacios urbanos conlleva, por un lado, una progresiva reducción de los espacios públicos de sociabilidad que antes facilitaban el encuentro y la interacción entre sujetos de diferentes clases o grupos sociales. Por otro lado, se manifiesta en el surgimiento de experiencias de desterritorialización asociadas a procesos de movilidad descendente o empobrecimiento social (Filc, 2004: 210).

que supuso, de modo permanente e irreversible, en los procesos de subjetivación tanto a nivel familiar como nacional. Para este análisis, retomé el artículo de Judith Filc (2004) sobre las figuras literarias de la posdictadura, dando cuenta de los modos en los que el terrorismo de Estado desarticuló la relación entre identidad-filiación-territorio. El presente continuo que retrata el film, marcado por la pérdida de perspectiva de futuro, la creciente marginalidad y pobreza y la lógica de mercado, obtura la posibilidad de pensar en una utopía abierta en el contexto en el que es producido el film.

.....

Capítulo 3:

Son “30.400”. La memoria no es un privilegio heterosexual

Introducción

En este capítulo abordaré el tercer momento de la memoria y las transformaciones producidas entre 1996-2023. Me detendré en el “boom de la memoria” (Lvovich y Bisquert, 2006), iniciado en 1996 y que alcanza su punto máximo en 2003, con la proliferación de nuevas lecturas sobre el pasado reciente dado que la apertura subjetiva testimonial y la mutación de los temas recordados, revitalizaron los debates en torno a la memoria, dando lugar a nuevas lecturas y formas de interpretación (Oberti y Pittaluga, 2006: 39). Me interesa recuperar, específicamente, los desplazamientos producidos en los marcos sociales de la memoria generados con la emergencia de estos nuevos actores. En particular, me focalizaré en la escritura de mujeres ex militantes que emerge hacia finales de los 90, en la emergencia de la agrupación H.I.J.O.S. (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) y en los trabajos producidos en clave LGBTIQ+. Teniendo en cuenta que la producción de la subjetividad y los vínculos entre sujetos está presente en el mismo trabajo de memoria (Oberti y Pittaluga, 2006: 45) y que las memorias son inescindibles de las relaciones sociales y de los conflictos inscriptos en estas relaciones (Oberti y Pittaluga, 2006: 43), exploraré el modo en el que la memoria sobre el pasado reciente contribuyó a legitimar y construir ciertas subjetividades en desmedro de otras, específicamente, sobre el “ser mujer” y la militancia. Nicholas Mirzoeff en su libro *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality* (2011) ha acuñado el concepto de contra-visualidad para referirse a una serie de prácticas orientadas a cuestionar y desarticular las maneras en que el poder configura lo visible, a partir de la confrontación de los discursos dominantes y planteando formas alternativas de observar, representar e interpretar la realidad. En estas páginas, analizaré la emergencia del cine como herramienta para crear una contravisualidad por parte del colectivo LGBTIQ+ sobre el terrorismo de Estado. Las producciones que seleccioné proponen, por un lado, un modo de rememoración alternativo y contrahegemónico, al disputar los espacios que habitualmente son nombrados como políticos y desplazando así la “memoria de la política” construida y vigente hasta ese momento sobre el pasado reciente. Por otro lado, también resignifican la “política en la memoria” a partir de los nuevos sentidos que construyen alrededor de conceptos nodales para la memoria del pasado reciente como “violencia estatal”, “locura”, “mujer”, “clandestinidad”, “militancia” y “desaparecidos”. Dada la preeminencia y revitalización que,

en este nuevo momento de la memoria, adquiere el género documental en el cine, me centraré en dos de ellos: *Los maricones* (Daniel Tortosa, 2016) y en *Sexo y revolución* (Ernesto Ardito, 2021)¹¹³. Más allá de la predominancia cuantitativa del género documental, en este capítulo entiendo al documental como otra forma de producción de memoria que es tan artificial como el género ficcional. Como sostienen Oberti y Pittaluga:

"La memoria es obra de ficción" afirma Jacques Rancière, e inmediatamente añade que la primera acepción del término fingere no es "fingir", sino forjar. Así entendida, la ficción no es aquella ilusión o mentira que se opone a la realidad sino "la construcción, por medios artísticos, de un 'sistema' de acciones representadas, de formas ensambladas, de signos que se responden". De allí que una "película documental" no es lo contrario de una "película de ficción" porque ensamble imágenes de la realidad cotidiana o documentos sobre acontecimientos comprobados, o porque no utilice actores. Lo que separa a un film "documental" de uno de "ficción", es que para el primero "lo real no es un efecto que producir, sino un dato que comprender" Al desentenderse de la producción imaginaria de lo verosímil, de lo que aparece como realidad, el documental puede circunscribir su trabajo artístico "a su esencia: un modo de descomponer una historia en secuencias o montar planos en forma de historia, de unir y desunir voces y cuerpos, sonidos e imágenes, de dilatar o comprimir el tiempo"." El beneficio de desentenderse de la producción de verosimilitudes tiene su contracara en el hecho de que el documental debe trabajar con series heterogéneas de imágenes y con ellas forjar un encadenamiento, lo cual para Rancière hace de esta modalidad cinematográfica una tarea más compleja (Oberti y Pittaluga, 2006: 153)

1. Apertura subjetiva y la emergencia de perspectivas sensibles al género

A partir de 1995, se abrió una nueva etapa en el tratamiento del pasado reciente, impulsada, en gran medida, por la confesión televisiva del ex oficial de la Armada Adolfo Scilingo, quien admitió su participación en los llamados “vuelos de la muerte”¹¹⁴ (Amado, 2009; Lvovich y Bisquert, 2008; Zarco, 2016) y con el reconocimiento público de los crímenes militares por parte de Martín Balza¹¹⁵, en ese entonces jefe del Estado Mayor del Ejército (Oberti, 2004). A

¹¹³ Este documental se estrenó finalmente en el BAFICI (Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente), aunque estaba listo hace aproximadamente dos años atrás, es decir, 2019, como sostiene Jorge Luis Giacosa en *Memorias Invertidas* (Almada y Prieto, 2022: 31)

¹¹⁴ Al reconocimiento público de Scilingo se sumaron sucesivamente Víctor Ibáñez, Héctor Vergez y Julio Simón sosteniendo que se había secuestrado, torturado y asesinado a los desaparecidos. Esta información declarada en la televisión, impactó posteriormente en la prensa periodística, la cual había sido precedida por *El Vuelo*, libro de Horacio Verbitsky publicado en 1995 (Amado, 2009: 16).

¹¹⁵ Ante las cámaras de televisión Balza, en abril de 1995, hizo una “autocrítica” sosteniendo: “Han pasado casi veinte años de hechos tristes y dolorosos; sin duda ha llegado la hora de empezar a mirarlos con ambos ojos. Al hacerlo, reconoceremos no sólo lo malo de quien fue nuestro adversario en el pasado sino también nuestras propias fallas. [...] Sin buscar palabras innovadoras, sino apelando a los viejos reglamentos militares, ordeno, una vez más, al Ejército Argentino, en presencia de toda la sociedad argentina, que nadie está obligado a cumplir una orden inmoral [...] Sin eufemismos digo

partir de entonces, el discurso militar dejó de negar los crímenes cometidos durante la dictadura y comenzó a reconocerlos y condenarlos. Estas revelaciones impactaron fuertemente en la opinión pública y, a partir de aquí, la cuestión del terrorismo de Estado volvió a adquirir centralidad, dando inicio a un periodo que frecuentemente se ha denominado "boom de la memoria" (Lvovich y Bisquert, 2008: 13), inaugurando el tercer momento de la memoria que analizaré en este capítulo.

Significativo es el acto conmemorativo por los veinte años del golpe de Estado de 1976 que, en 1996, convocó no solo a los organismos de derechos humanos (con la excepción de una de las líneas de Madres de Plaza de Mayo), sino también a sindicatos, partidos políticos y diversas organizaciones barriales, artísticas, defensoras de los derechos civiles, entre otras. En el marco de esta movilización, todas las agrupaciones convocantes, reunidas en la Comisión por la Memoria, la Verdad y la Justicia, presentaron la "Declaración Popular", un documento que establecía una continuidad entre las luchas históricas y las del presente, así como entre las políticas impulsadas por la dictadura militar y las graves consecuencias sociales, políticas (y especialmente económicas) que afectaban a la población argentina en ese momento (Lvovich y Bisquert, 2008: 65). Como analicé en el capítulo anterior a partir de *Un lugar en el mundo* (1992), desde los años 90 la memoria del terrorismo de Estado comenzó a ser conceptualizada en clave de continuidad con el modelo neoliberal económico y socialmente excluyente instaurado en 1976¹¹⁶. En este periodo, se produjo la apertura de dos nuevos tipos de causas contra los militares: por apropiación de niños¹¹⁷ (delito que había sido excluido de la Ley de

claramente: delinque quien vulnera la Constitución Nacional. Delinque quien imparte órdenes inmorales. Delinque quien cumple órdenes inmorales. Delinque quien, para cumplir un fin que cree justo, emplea medios injustos, inmorales. Cuando un cuerpo social se compromete seriamente, llegando a sembrar la muerte entre compatriotas, es ingenuo intentar encontrar un solo culpable, de uno u otro signo, ya que la culpa de fondo está en el inconsciente colectivo de la nación toda, aunque resulta fácil depositarla entre unos pocos para librarnos de ella." (citado en Lvovich y Bisquert, 2008: 61).

¹¹⁶ Según Federico Lorenz, dicha Declaración "priorizó las demandas sociales y políticas, proponiendo interpretar la situación actual de los argentinos como resultado directo de las políticas impuestas por la represión ilegal, y resignificando las demandas históricamente ligadas a los organismos de derechos humanos como parte constitutiva del pasado colectivo, al ubicar 'el horror' dentro de un marco histórico y político" (citado en Lvovich y Bisquert, 2008: 65).

¹¹⁷ Los juicios por apropiación de niños en Argentina se inician en la década de 1980. Uno de los casos más relevantes es el de Víctor Gutiérrez en 1987, aunque el avance judicial fue inicialmente limitado debido a diversos obstáculos legales. A lo largo de las décadas de 1990 y 2000, en función del trabajo sostenido desde Abuelas de Plaza de Mayo y del Equipo Argentino de Antropología Forense (EAAF), se fueron acumulando pruebas fundamentales para la identificación de víctimas y la reconstrucción de los hechos. A partir de 2003, como en seguida mencionaré, con la anulación de las leyes de obediencia debida y punto final, estos procesos se aceleraron considerablemente y se incorporaron de manera plena al conjunto de juicios por crímenes de lesa humanidad. En este marco, se comenzó a juzgar penalmente a los responsables del secuestro, ocultamiento y sustitución de identidad de niñas y niños nacidos en centros clandestinos o apropiados ilegalmente durante el terrorismo de Estado.

Obediencia Debida) y, desde 1998 y especialmente en la Ciudad de la Plata, los denominados “juicios por la verdad”, centrados en el derecho a conocer la verdad sobre el destino de los desaparecidos por parte de los familiares de víctimas del terrorismo de Estado (a pesar de que no se contemplara el procesamiento ni el castigo a los responsables). Simultáneamente, adquirieron fuerza las iniciativas orientadas a consolidar “lugares de la memoria”, tales como la creación de museos, archivos¹¹⁸, la edificación de monumentos y la señalización de sitios asociados a la represión ilegal, como la recuperación del Parque de la Memoria en 1998¹¹⁹. Sin embargo, hubieron fuerzas que buscaron lo opuesto: eliminar y transformar lugares significativos para el pasado reciente como forma de “borrar la memoria”, de esto da cuenta la propuesta de convertir a la ex ESMA en un espacio verde y de uso público que se propuso por iniciativa de Menem, a través de un decreto presidencia emitido en 1998, el cual fue frenado por el accionar de los organismos de Derechos Humanos. A partir de 1995, se produjo una expansión de producciones culturales vinculadas a la memoria como los ya mencionados monumentos y lugares de la memoria, pero también películas, documentales y libros, que acompañaron y reforzaron la prominencia del Terrorismo de Estado en la esfera pública.

1.1.El cine de los hijos.

Las producciones culturales ayudaron a consolidar también la reflexión sobre la responsabilidad de la sociedad civil, así como la politización innegable tanto de las víctimas como de los victimarios ya esbozada -aunque no enfatizada- en el momento de la memoria anterior. En este nuevo contexto, comenzaron a emerger relatos de militancia: textos testimoniales, literarios, periodísticos, cinematográficos y, en menor medida, sociológicos o historiográficos (Oberti, 2004). Entre los sobrevivientes que dieron forma a un testimonio se encuentran ex militantes, familiares, mujeres e hijos/as, cada uno de ellos con distintas necesidades, inquietudes y aproximaciones al pasado reciente. En estas narrativas aparece, por primera vez, rememorada y delineada la esfera de la cotidianidad, produciendo un primer

¹¹⁸ Por ejemplo en el año 2000, se crean la Comisión por la Memoria de la Provincia de Buenos Aires en tanto organismo autónomo y autárquico, y se le fue adjudicado el edificio en donde había funcionado la ex DIPPBA (Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires) y el acceso a su archivo, fundamental en el funcionamiento del entramado de la represión ilegal como mencionaré en relación al caso de Ana Svensson y el colectivo LGBTIQ+, más adelante en este mismo capítulo.

¹¹⁹ La última sección de *Arte y Memoria. Abordajes múltiples en la elaboración de experiencias difíciles* (2021) denominada “Intervenciones y disrupciones en el espacio público”, está integrada por un conjunto de artículos que se proponen analizar las prácticas artísticas en relación a la dimensión espacial de la memoria analizando su producción, interpretación u omisión en distintos lugares de la Ciudad de Buenos Aires (Plaza de Mayo, las calles céntricas y barriales de la ciudad y las calles internas del Espacio para la Memoria ex ESMA).

desplazamiento importante en la reflexión de la “memoria de la política” del pasado reciente. La emergencia de los testimonios de los hijos de militantes detenidos-desaparecidos, se vincula estrechamente con el surgimiento de la agrupación H.I.J.O.S. que impulsa una profunda revisión y renovación del enfoque sobre el pasado reciente, como anticipé en el capítulo anterior¹²⁰. La visibilidad en el espacio público de esta nueva generación introdujo preguntas inéditas, llamando la atención sobre aspectos del pasado que hasta entonces habían permanecido invisibilizados (Oberti y Pittaluga, 2006: 39). La esfera de la cotidianidad y la de los afectos, también en este caso, ocupan un lugar central en las memorias elaboradas sobre el pasado reciente. La práctica artística fue uno de los campos en donde los hijos produjeron y revisaron el pasado. En términos estrictamente cinematográficos, el “cine de la generación de los hijos” refiere a un conjunto de producciones audiovisuales surgidas a partir de los años 2000 y realizadas por hijas e hijos de militantes desaparecidos durante la última dictadura militar¹²¹. A partir de la exploración formal y subjetiva, estas obras remiten a las huellas del terrorismo de Estado que, despegándose de las narrativas testimoniales clásicas, proponen modos alternativos de representación del pasado. Entre los rasgos distintivos del cine de los hijos, destacan el cuestionamiento de las estructuras documentales tradicionales (especialmente aquellas centradas en la reconstrucción lineal de los hechos), la centralidad de la subjetividad del/la autor/a como parte implicada en la historia, la hibridación de formatos y géneros, y una profunda desconfianza hacia los archivos oficiales, en favor de una memoria más íntima, discontinua y abierta a la duda. Este cine se caracteriza por una mirada íntima,

¹²⁰ Uno de los aspectos más destacables y asociados a H.I.J.O.S. es que introdujo la práctica del escrache, la cual consiste en llevar a cabo una manifestación, con consignas y carteles, hasta la vivienda de algún represor con el objetivo de “señalarlo” y de “marcar” ese sitio con grafitis y hacerlo visible para su comunidad. La intención es exponer públicamente la identidad de estas personas, visibilizando cuál fue su rol durante la dictadura para que la comunidad de vecinos sepa que allí reside un torturador. Al mismo tiempo, en el manifiesto de la organización “Pensar el escrache” (2001) el escrache se define como una especie de justicia social en un contexto en el que la justicia formal o institucional falla. Por otra parte, el colectivo rechaza el informe *Nunca Más* dado que desde la óptica de los hijos opera como una “memoria pasiva” entendiendo al pasado como algo que ya pasó cuando lo que se busca es, por el contrario, dar cuenta de la presencia del pasado. Por su parte, la novedad que implicó esta práctica ha sido abordada en el documental *Escrache* (Ronith Gitelman y José Ignacio Lescano, 2003 correspondiente a este momento de la memoria).

¹²¹ Como sostiene Ana Amado en “Órdenes de la memoria y desórdenes de la ficción” (2004): “la generación de los jóvenes integrantes de HIJOS, depositó en lo visual el peso de sus estrategias de identidad y memoria, por medio de videos, películas, fotografías y diversos modos de intervención escénica. De los “escraches” a la performance teatral, pasando por la instalación, ellos proyectan sus actividades institucionales bajo la interconexión entre diferentes “soportes” y lenguajes destinados a refigurar la pérdida, o a hacer presente ante la comunidad las consecuencias inextinguibles de la violencia del pasado” (Amado, 2004: 44). Al mismo tiempo, otro rasgo que suele nuclear a este colectivo y a sus obras es “una voluntad de distancia y afirmación generacional antes que una adhesión afectiva o ideológica incondicional” (Amado, 2004: 51).

fragmentaria y, en muchos casos, autoficcional, donde la memoria se construye como un territorio inestable y múltiple¹²². Referencias fundamentales de este conjunto de producciones son *Los rubios*¹²³ (Albertina Carri, 2003), *Papá Iván* (María Inés Roqué, 2004) mencionado en el capítulo anterior, *M* (Nicolás Prividera, 2007), *Cordero de Dios*¹²⁴ (Lucía Cedrón, 2008) o *Infancia Clandestina*¹²⁵ (Benjamín Ávila, 2012).

1.2. Testimonios de sobrevivientes: de víctimas a militantes

En lo que respecta a los testimonios de militancia, en 1997 se publicaron los tres tomos de *La Voluntad*, libros que reúnen testimonios y relatos personales de ex militantes setentistas, que narran en primera persona los acontecimientos vividos, posicionándose como sujetos de la historia y más allá del lugar de víctimas, desarticulando el paradigma de “víctimas inocentes” imperante durante toda la década del 80. El carácter coral y múltiple que contienen en sus páginas, expone la simultaneidad de lo normal y lo excepcional de dichas experiencias, que parecen “negarse a separar el orden de lo cotidiano del orden de los acontecimientos enormes que se estaban gestando” (Oberti y Pittaluga, 2006: 89). Como parte del corpus de narrativas

¹²² Como sostienen Amado y Domínguez (2004) en “Figuras políticas de lo familiar”, la filiación y la genealogía constituyen claves para hacer referencia a la violencia traumática de pasado reciente en los relatos con que familiares de las víctimas construyen y hacen circular su trabajo de memoria, expresando los conflictos o puntos de cercanía con la generación que las precede y, al mismo tiempo, al exceder el marco de lo personal logran inscribirse en el devenir comunitario (Amado y Domínguez, 2004: 16 y 17). Sin embargo, a pesar de los puntos en común mencionados, es importante subrayar que las interpretaciones de los hijos sobre las decisiones de sus padres distan de ser unánimes (Amado, 2009: 16).

¹²³ En *Los Rubios* (2003), la directora Albertina Carri, quien tiene a sus padres desaparecidos desde 1977 -ambos sociólogos y militantes- experimenta con los límites entre documental, ficción y performance para narrar su propia historia. Carri alterna entre su presencia directa y su representación a través de una actriz (Analía Couceyro), enfatizando la mediación, la escenificación y la imposibilidad de acceder a una verdad absoluta sobre el pasado.

¹²⁴ *Cordero de Dios* (2008) se ubica en el contexto de la crisis económica posterior al 2001, cuando una joven recibe el llamado de los secuestradores de su abuelo pidiéndole una elevada suma de dinero por su rescate. Para enfrentar la situación acude a su madre, que regresa de Francia donde reside desde su exilio en los años de la última dictadura. El reencuentro hará surgir y reconstruir la historia no sabida sobre la muerte de su padre pero también la historia del compromiso político de su propia madre. Fuente: *La dictadura en el cine. Catálogo de películas sobre la última dictadura, el Terrorismo de Estado y la transición democrática en la Argentina*. <https://www.memoriaabierta.org.ar/ladictaduraenelcine/pelicula/63460>

¹²⁵ *Infancia Clandestina* (2012) es un film que se centra en la vida de Juan, un niño de doce años, que regresa del exilio con su familia a Argentina, donde todavía gobierna la Junta Militar que les obligó a abandonar el país a su padre y madre por ser integrantes de Montoneros. Aunque Juan es testigo de la actitud combativa de sus padres en el marco de la “Contraofensiva” en 1978, intenta llevar una vida “normal” en la que el colegio, las fiestas, las acampadas, las bromas y los ratos con su madre ocupan un lugar central. El mundo de Juan se transforma cuando se enamora de una compañera de colegio. Fuente: Fuente: *La dictadura en el cine. Catálogo de películas sobre la última dictadura, el Terrorismo de Estado y la transición democrática en la Argentina*. <https://www.memoriaabierta.org.ar/ladictaduraenelcine/pelicula/63890>

de militancia, emerge el relato testimonial de las mujeres sobrevivientes. Un conjunto de escrituras que, también, inauguran un campo de significaciones nuevas, haciendo emerger temáticas, problemas y cuestiones que habían quedado, hasta entonces, relegadas. Un punto en común entre los distintos testimonios de las mujeres, es la reflexión sobre el modo en el que, al interior de las organizaciones político-militares, la militancia implicaba una igualación de género que operaba, principalmente, en el plano ideal¹²⁶. En relación a esto, los diversos testimonios de ex militantes proponen una reflexión crítica sobre el desfasaje entre el discurso y la praxis, marcada por el incumplimiento de esta paridad efectiva (Oberti, 2010: 16).

Mujeres Guerrilleras (1996) de Marta Diana, constituye una recopilación de once testimonios de mujeres sobre su experiencia en distintas organizaciones político-militares, en un libro que versa entre el ensayo y el género periodístico¹²⁷. Es destacable que, del total de los testimonios comprendidos en el libro, casi todas las mujeres que participan son madres. En consecuencia, la maternidad es un eje central que homogeneiza y atraviesa la diversidad de sus experiencias: ideológicas, de clase, sociales, de edad. Como analizan Oberti y Pittaluga, “todos los testimonios ponen en cuestión, en mayor o menor medida, el estatuto cultural de inferioridad física femenina a través de elaboraciones de los cuerpos propios como idénticos a los masculinos” (Oberti y Pittaluga 2006: 106). En relación a esta cuestión, la significación del cuerpo femenino como igual al masculino que le otorgan las mujeres entrevistadas, contrasta con las distintas significaciones sociales que los cuerpos femeninos y masculinos adquirieron a partir de la década de 1960, como mencioné en el capítulo uno a partir del trabajo de Valeria Manzano (2017). Como analizan Oberti y Pittaluga, los relatos comprendidos en el libro, están profundamente atravesados por el tiempo presente ya que, el trabajo de memoria que las mujeres realizan, se ve atravesado por elementos “discordantes” que generan una tensión entre la reconstrucción del pasado y la organización de una memoria que, desde el presente, incorpora nuevos sentidos¹²⁸. En este proceso, se replantean

¹²⁶ Como advierte Oberti este plano de igualdad ideal se montaba sobre una desigualdad real y, en relación a esto sostiene que “Incluso en el caso de las dos principales organizaciones armadas de Argentina (el Partido Revolucionario de los Trabajadores — Ejército Revolucionario del Pueblo y Montoneros). La maternidad era un deber militante que no se contradecía con la exigencia de una entrega absoluta a la causa de la revolución. Una revolución que, a su vez, demandaba que los cuerpos de varones y mujeres se dispusieran por igual a la producción de un futuro en el cual verían realizados los ideales revolucionarios” (Oberti, 2010: 18).

¹²⁷ En relación a la estructura del libro, es interesante notar que el cuerpo de entrevistas se organizan prescindiendo de preguntas explícitas. El conjunto de estos testimonios configura un mapa diverso de experiencias que varían según las diferencias partidarias, generacionales, de clase social, estado civil, dinámicas cotidianas y vivencias relacionadas con la represión, la muerte y el exilio.

¹²⁸ Hacia mediados de los años noventa, el escenario internacional se vio marcado por un proceso de consolidación del enfoque de género en el marco de los derechos humanos, impulsado principalmente por la Cuarta Conferencia Mundial sobre la Mujer celebrada en Beijing (1995). Este evento constituyó

situaciones dilemáticas, como aquellos momentos en los que las mujeres (incluso algunas con hijos pequeños) pusieron sus propios cuerpos al servicio de la militancia armada, asumiendo que el riesgo de perder la vida era parte del proyecto político que defendían (Oberti y Pittaluga, 2005: 108). Al relatar la historia de su propia militancia, cada una de las ex militantes expresa los sentimientos que las llevaron a vivir la política como un eje central en sus vidas, relegando a un segundo plano “lo personal” (Oberti, 2010: 16). Sin embargo, como advierten Oberti y Pittaluga, en los relatos de estas mujeres el mundo de lo privado y el mundo de lo público no se encuentren indiferenciados, sino que se los pone en relación de otro modo: despojados de los privilegios jerárquicos con los que habitualmente son presentados (Oberti y Pittaluga, 2006: 109). *Mujeres Guerrilleras*, intercala temas que hacen a la participación en el espacio público con cuestiones cotidianas, habitualmente asociadas a la vida privada pero sin diluir una en la otra. Estos relatos ponen en palabras ciertas incomodidades que, aunque no siempre pudieron ser expresadas abiertamente en los setenta, evidencian el deseo de que aquello por lo cual las mujeres sacrificaban parte de sus vidas, las incluyera como verdaderas protagonistas y no solo como figuras secundarias. Sin embargo, me interesa destacar que las memorias y narrativas sobre la percepción subjetiva de las mujeres en el marco de los 70 son, con frecuencia, contradictorias puesto que el deseo de ser protagonistas convive con relatos opuestos, aquellos que parten del ocultamiento, silencio y olvido de la militancia política de las mujeres. Esto expresa la dificultad de uniformar las memorias y, al mismo tiempo, la desconfianza hacia miradas que proponen una coherencia, a modo de “conclusión definitiva”, sobre los modos en los que las mujeres militantes, en el seno de las organizaciones político-militares de los setenta, procesaron esta experiencia.

un hito en la promoción de una agenda global centrada en la igualdad de género, la erradicación de la violencia basada en el género, el acceso equitativo a la salud y a la educación y la participación política. En este contexto, los Estados nacionales fueron instados a diseñar planes de acción para materializar los compromisos asumidos en ese Foro, al tiempo que se fortalecieron instrumentos internacionales como la Convención sobre la Eliminación de Todas las Formas de Discriminación contra la Mujer (CEDAW), que si bien estaba en vigor desde 1981, adquirió en este período una renovada centralidad. En ese marco, Argentina incorporó progresivamente esta agenda mediante reformas normativas y el desarrollo de políticas públicas. En 1994, la reforma constitucional otorgó jerarquía constitucional a diversos tratados internacionales de derechos humanos. En 1995, se sancionó la Ley 24.417 de Protección contra la Violencia Familiar, una de las primeras iniciativas legislativas en abordar la violencia doméstica -temática que había ganado visibilidad mediática y pública en los años 80s- aunque aún sin una perspectiva de género integral. Simultáneamente, comenzaron a institucionalizarse programas estatales dirigidos a mujeres como el Consejo Nacional de la Mujer, y se formularon planes de igualdad en cooperación con organismos internacionales como ONU Mujeres. Este proceso fue acompañado por un creciente desarrollo del campo académico de los estudios de género y por el fortalecimiento de movimientos feministas, que contribuyeron a visibilizar las desigualdades estructurales y a presionar por su incorporación en la agenda pública.

2. *Feminismos diversos y constantes, frente a gobiernos y políticas de la memoria cambiantes.*

Luego del segundo mandato de Carlos Menem (1994-1999), caracterizado por el afianzamiento del modelo neoliberal implementado desde 1976, Fernando de la Rúa asumió la presidencia en 1999 en un escenario marcado por el fuerte aumento de la deuda externa, el aumento de la desigualdad social, el desempleo estructural y una economía estancada. Proveniente de la Alianza para el Trabajo, la Justicia y la Educación, una coalición integrada por la Unión Cívica Radical y el Frente País Solidario (FREPASO), de orientación centroizquierdista, su candidatura se presentó a sí misma como una opción frente al menemismo, con énfasis en la transparencia institucional, la ética pública y el combate a la corrupción. Sin embargo, durante su gestión se mantuvieron las principales líneas del programa económico heredado del período anterior, al tiempo que se profundizaron los recortes fiscales, sin lograr revertir el deterioro socioeconómico. Esto derivó en la profunda crisis de diciembre de 2001¹²⁹ que incluyó protestas masivas, una brutal represión estatal, el establecimiento del corralito bancario y la renuncia y huida del presidente en helicóptero en medio del colapso. En los meses siguientes, una inestabilidad política sin precedentes desembocó en la sucesión de varios presidentes hasta que, en enero de 2002, Eduardo Duhalde fue designado por la Asamblea Legislativa. Su administración terminó con la política de convertibilidad, devaluó el peso, enfrentando una grave crisis económica y social que disparó los niveles de pobreza y desocupación. Después de la crisis de 2001, surgieron nuevos actores sociales (como las asambleas barriales, los movimientos de mujeres y los colectivos de activismo artístico) que revitalizaron las narrativas sobre el pasado reciente incorporando problemáticas hasta entonces poco abordadas y aún menos escuchadas, como las de género (Tornay y Álvarez, 2021: 14). En 2003, Néstor Kirchner asumió la presidencia con poco más de 20% de los votos, tras la renuncia de Carlos Menem al Ballotage. A partir del período comprendido entre 2003 y 2007, el Estado comenzó a reivindicar la memoria que, durante más de veinticinco años, habían sostenido diversos integrantes del movimiento por los derechos humanos¹³⁰. Como sostiene Jelin, las etapas de transición entre distintos regímenes

¹²⁹ Este período estuvo atravesado por una fuerte pérdida de legitimidad de la clase política, el crecimiento de movimientos sociales, organizaciones piqueteras y asambleas barriales, así como por un sentimiento generalizado de rechazo hacia el sistema político tradicional condensado en la consigna “Que se vayan todos”.

¹³⁰ En 2003 Néstor Kirchner se pronunció a favor de la nulidad de las leyes de Obediencia Debida y Punto Final y en 2005 la Corte Suprema de Justicia declaró su inconstitucionalidad. Durante su gestión se reabrieron las causas de la ESMA y del Primer Cuerpo del ejército, anuló un decreto firmado por De la Rúa que impedía las extradiciones de militares a partir del principio de territorialidad, el cual impedía que la justicia argentina evaluar en cada caso la pertenencia o no de la extradición. Nombró a

políticos configuran un contexto de tensión y disputa entre sujetos o colectivos que portan trayectorias históricas y proyecciones políticas divergentes (Jelin, 2021: 65). Este proceso institucional, marcó un momento de renovada potencialidad en torno a la centralidad de la rememoración del terrorismo de Estado, aunque también estuvo atravesado por los riesgos de instrumentalización inherentes a toda situación de hegemonía. De este modo, las políticas de memoria impulsadas desde el Estado cambiaron de rumbo respecto a los años precedentes, materializándose en la institucionalización de prácticas conmemorativas, como en decisiones de alto contenido simbólico¹³¹, que incidieron profundamente en la manera en que la última dictadura militar sería interpretada por amplios sectores de la sociedad argentina (Lvovich y Bisquert, 2008: 12). Durante las presidencias sucesivas de Cristina Fernández (2007–2015), se consolidaron y profundizaron las políticas de derechos humanos iniciadas en la gestión anterior de Néstor Kirchner. Su gobierno se destacó por afianzar el compromiso estatal con la memoria, la verdad y la justicia, especialmente, a través del impulso sostenido a los procesos judiciales por crímenes de lesa humanidad cometidos durante la última dictadura militar¹³². Estos juicios, se extendieron territorialmente a partir de que el Estado asumiera un rol activo en su promoción y sostenimiento. Asimismo, la política de señalización de sitios vinculados al terrorismo de Estado entendidos como “lugares de la memoria” se profundizó, a partir de la promoción y recuperación de distintas instituciones fundamentales entre las que se encuentran el Archivo Nacional de la Memoria, el Centro Cultural Haroldo Conti, y el Espacio Memoria y Derechos Humanos (ex ESMA). Su gestión mantuvo un vínculo estrecho con organismos históricos como Abuelas y Madres de Plaza de Mayo, acompañando sus demandas, en particular la restitución de la identidad de los nietos apropiados. Paralelamente, se amplió el

Eduardo Luis Duhalde como secretario de Derechos Humanos (cargo que desempeñó hasta su muerte en el año 2012), al mismo tiempo que intentó mantener una relación armónica con el cuerpo militar nombrando a Martín Balza como embajador de Colombia desestimando su procesamiento en una causa por tráfico de armas y, al mismo tiempo, buscando con este gesto, no perseguir a las Fuerzas Armadas.

¹³¹ En 2004, el 24 de marzo Néstor Kirchner retiró los cuadros de Galtieri y Videla del Colegio Militar de la nación en un acto cargado de simbolismo y horas más tarde, en la ex ESMA pronunció un discurso conmemoración en el que dijo “Vengo a pedir perdón en el nombre del Estado nacional por la vergüenza de haber callado durante veinte años de democracia tantas atrocidades”. También decretó el 24 de marzo como feriado nacional inamovible y autorizó el acceso total a los archivos militares de la dictadura (Lvovich y Bisquert, 2008: 80).

¹³² Ludmila da Silva Catela (2011) ha acuñado el término “estatización de la memoria de los organismos de Derechos Humanos” para referir al modo en el que el Estado, durante los gobiernos kirchneristas, asume un rol activo en la construcción, institucionalización y gestión pública de la memoria colectiva sobre el terrorismo de Estado. Este proceso, además de suponer un reconocimiento oficial, también implica la incorporación de esas memorias en políticas públicas y la administración de un tipo concreto de sentido en relación a ese pasado traumático. Por otra parte, emergen también ciertas tensiones asociadas a esta estatización como la homogeneización de dichas memorias o su instrumentalización con fines ideológicos.

enfoque tradicional de los derechos humanos, incorporando nuevas problemáticas vinculadas a la igualdad social, los derechos de género y sexuales, así como políticas centradas en el acceso a derechos económicos, sociales y culturales. Esta ampliación buscó tender puentes entre las luchas del pasado y las demandas emergentes de la sociedad contemporánea. A fines de 2015, el gobierno de Mauricio Macri (2015–2019), proveniente del espacio político Cambiemos, representó un giro hacia el neoliberalismo en la escena política argentina y un evento inédito¹³³. Con un background empresarial y una trayectoria previa como jefe de Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Macri accedió a la presidencia con un discurso modernizador y de supuesta eficiencia técnica. En materia de memoria y derechos humanos, su gestión se caracterizó por una ruptura de las políticas estatales centradas en la memoria, verdad y justicia, promovidas desde 2003. Durante su mandato se evidenció un repliegue del Estado en las políticas de derechos humanos, con un discurso negacionista relativizó el número de 30.000 desaparecidos, redujo los presupuestos destinados a los sitios de memoria desfinanciando las políticas de la memoria, dando como resultado una despolitización del discurso oficial sobre el terrorismo de Estado. Aunque los juicios por los crímenes de lesa humanidad continuaron formalmente, hubo un debilitamiento del compromiso institucional con estas políticas, en consonancia con una narrativa que buscó equiparar las violencias estatales con las ejercidas por organizaciones armadas durante los años 70, planteando un retorno de la teoría de los dos demonios. Posteriormente, el gobierno de Alberto Fernández (2019–2023), retomó políticas públicas orientadas a la promoción de los derechos humanos y la equidad de género, en un contexto social y sanitario marcado por el COVID-19. En el ámbito de los derechos humanos, se reafirmó el compromiso del Estado con los juicios por delitos de lesa humanidad, el apoyo a los organismos de memoria, y se promovieron políticas

¹³³ La victoria electoral de Mauricio Macri constituye un hito en la historia política argentina, al marcar la primera vez que una fuerza de orientación abiertamente liberal-conservadora alcanzó el poder mediante elecciones libres y competitivas en el marco democrático. Hasta ese momento, la derecha argentina no había logrado estructurarse como una fuerza partidaria. Por el contrario, históricamente, desde 1880 en adelante, su acceso al poder había estado mediado por interrupciones autoritarias del orden constitucional, en particular a través de golpes de Estado pero también mediante el uso del fraude electoral. El ascenso de Macri y la consolidación de la alianza Cambiemos expresa, entonces, una profunda reconfiguración del escenario político nacional. El electorado y la ciudadanía votante (que progresivamente representan una porción más ínfima del total del padrón) comenzaron a articular demandas de alternancia institucional, eficiencia económica y modernización del Estado, desplazando la predominancia de las narrativas predominantes vinculadas al peronismo y al progresismo, en tanto primera fuerza histórica de la política argentina. Este fenómeno no solo desafió las coordenadas tradicionales de la disputa política en el país (la grieta entre peronismo-antiperonismo), sino que también invita a repensar el modo en que las ideologías se expresan y canalizan dentro de una democracia que, desde 1983, había sido hegemonizada por fuerzas de centroizquierda o nacional-populares.

de acceso a archivos. En cuanto a la agenda de género, durante su gestión se produjeron avances legislativos de gran impacto para los feminismos como la sanción de la Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo (2020), el decreto que habilita la identidad no binaria en documentos nacionales de identidad y la Ley de Cupo Laboral Travesti-Trans. Asimismo, la creación del Ministerio de las Mujeres, Géneros y Diversidad y la implementación de planes interministeriales contra las violencias por motivos de género. Todos estos puntos reflejaron una estrategia estatal transversal que buscó institucionalizar al movimiento de mujeres y al colectivo LGBTIQ+, mediante la profundización de la perspectiva de género en las políticas públicas. Durante este periodo, se funda la organización Nietes en la ciudad de La Plata en 2019 y en 2020 adquiere una organización nacional. El hecho de que hayan elegido autodenominarse “nietes” con la E para retomar la memoria de sus abuelos y abuelas desaparecidas, es porque se reivindican como una nueva generación que incorpora en su búsqueda y perspectiva sobre el pasado reciente, la lucha feminista¹³⁴.

En lo que respecta a los momentos de la memoria en el cine, Zarco (2016) postula que la victoria de Mauricio Macri marcó el retorno a la teoría de los dos demonios por parte del discurso del Estado y que esta tendencia se reflejó en producciones filmográficas como *Equipo verde. Entrenamiento adolescente para un documental* (2014), *El diálogo* (2016) y, especialmente, *Kóblic* (2016), en la que, por primera vez, se presenta la figura de un militar arrepentido desde la narrativa cinematográfica. En este capítulo argumento que, en lo que respecta específicamente a las representaciones de la militancia de las mujeres de los setenta, pese a los cambios de rumbo institucional, se detecta una continuidad. En consecuencia, postulo que, a pesar de los cambios a nivel gubernamental, el momento de la memoria iniciado en 1996 se mantiene hasta 2023 y que esta continuidad está dada por la efervescencia y la renovación de los activismos feministas que marcaron la agenda pública de modo sostenido,

¹³⁴ Una de las frases que definen a esta agrupación es “Nietes de los 70 e hijos de la lucha de los 90”. Sobre el legado y debates que atraviesan a esta nueva organización, Julia Arroyo sostiene: “Apenas nos fundamos entró en lucha y en debate la sigla de los 30.400 y nos empezamos a preguntar y a informar qué era eso, porque no lo conocíamos. Y en esas formaciones nos estuvieron contando de los 400 compañeros que los sacan del registro de la Conadep y donde se dan estas tensiones que fueron nombrando todos ustedes. ¿Nombramos 30.400? ¿Decimos 30.000 y dentro de esos 30.000 están los 400 compañeros? ¿Decimos 30.000 porque con el avance de la derecha y el discurso negacionista, tenemos que mantener la consigna de que “fueron 30.000”? Un debate que todavía no está saldado, porque tienen que entender que como Nietes somos nietes de los organismos de Derechos Humanos, pero también somos una generación nueva que viene a tomar todas estas cosas que nos hacen como nietes. Cuando nos preguntan si la memoria es un privilegio cis-heterosexual, la respuesta que a mí se me ocurrió fue: ¿Qué hubiera pasado si mi abuelo hubiera sido gay o trans?”. (Almada y Prieto, 2022: 30).

sobre todo después del *Ni una Menos*¹³⁵ que radicaliza las representaciones sobre la militancia de las mujeres de los 70, como en seguida analizaré.

La recuperación del documental, el Nuevo Cine Argentino y la politización de lo cotidiano

A partir de la segunda mitad de los años 90, en el cine comienza a producirse un giro que coincide con una renovación, tanto del estilo como de las formas de producción y distribución, la cual da como resultado una mayor diversidad de propuestas cinematográficas. En cuanto a las representaciones políticas, se configura un escenario más heterogéneo, donde algunos temas se mantienen y otros adquieren nuevos sentidos, lo que da lugar a una reformulación del vínculo entre lo político y lo filmico (Aprea, 2008: 66). Al observar el conjunto de producciones que corresponden a este momento de la memoria, se advierte la configuración de una mirada más conflictiva, polémica y, en consecuencia, más política sobre la sociedad. Las producciones filmicas de este tercer momento de la memoria, a finales de milenio, comparten una misma preocupación: representar de manera crítica un mundo en proceso de transformación. Durante este período, adquiere mayor relevancia el documental audiovisual, como lo expresa la mayor cantidad de documentales producidos en cada año respecto a las ficciones (Ver anexo)¹³⁶. Dentro del conjunto específicamente documental, el género biográfico (como desde el retorno de la democracia) sigue ocupando un lugar importante como forma de construcción de memoria audiovisual, ya sea a partir de figuras

¹³⁵ El movimiento *Ni Una Menos* en Argentina surgido en 2015 fue el resultado de un proceso de luchas feministas que, desde el regreso de la democracia, venían denunciando la violencia de género y exigiendo la ampliación de derechos. A lo largo de los años, espacios como los Encuentros Nacionales de Mujeres, junto con organizaciones sociales y feministas, visibilizaron la problemática de los feminicidios y la ausencia de políticas estatales eficaces. Casos que conmocionaron a la opinión pública, como los de Wanda Taddei y Ángeles Rawson, pusieron en evidencia la dimensión estructural de la violencia machista. En este contexto, el femicidio de Chiara Páez en 2015 fue el detonante de una movilización masiva bajo la consigna *Ni Una Menos*, impulsada inicialmente por periodistas y activistas en redes sociales. La consigna, que rápidamente se transformó en bandera de lucha, condensó una denuncia colectiva frente a la impunidad, la complicidad estatal y la naturalización social de la violencia contra las mujeres. A partir de entonces, el movimiento adquirió una dimensión nacional, regional y transnacional, fortaleciendo y extendiendo su agenda hacia demandas como la implementación efectiva de la educación sexual integral, el acceso al aborto legal, la igualdad de oportunidades y la erradicación de toda forma de violencia por motivos de género. Este proceso de organización social tuvo un impacto directo en el debate público y en la creación de políticas estatales, como la conformación del Ministerio de las Mujeres, Géneros y Diversidad en 2019 y el diseño de planes integrales para abordar la problemática desde un enfoque de derechos.

¹³⁶ Es importante destacar que los documentales no constituyen un conjunto homogéneo. Se diferencian porque recurren a distintas modalidades de circulación y exhibición (como festivales, salas comerciales o exposición y debates en el marco de movimientos sociales), distintos modos de asumir la palabra política (ya sea desde una postura personal o inscribiéndose en un movimiento político) o porque buscan interpelar a distintos tipos de interlocutores (militantes o espectadores convencionales).

ligadas a la militancia política revolucionaria como *Raymundo*¹³⁷ (Ernesto Ardito, 2002) o ligadas a la lucha contra la dictadura como *Yo, sor Alice*¹³⁸ (Alberto Marquardt, 1999). Entre las cuestiones abordadas repetidamente en los distintos documentales, y en continuidad con el periodo anterior, se encuentra la denuncia de la marginalidad (abordada desde una perspectiva que no se ancla en la extrema alteridad de los marginados) y las distintas manifestaciones de la crisis argentina contemporánea. Los grandes temas del periodo anterior analizados en el capítulo dos, continúan estructurando las temáticas de este nuevo momento de la memoria. Entre ellas: las denuncias de la marginalidad, las manifestaciones de la crisis, el señalamiento del empobrecimiento de la clase media, la ambigüedad frente al individualismo, la desaparición del trabajo como fuente identitaria, cohesionante y como modo de ascenso social, la pérdida de valores que sostenían antiguamente a las relaciones sociales. La “novedad” que le imprime la cinematografía del periodo está dada por la toma de consciencia de la profundidad, radicalidad e irreversibilidad de los cambios negativos que se suceden en la sociedad argentina contemporánea (Aprea, 2008: 69). Otro eje compartido por las producciones de este periodo, es la revalorización de la subjetividad en la transmisión de experiencias (mediante testimonios que transmiten sus vivencias directas sobre ese pasado), lo que opera en detrimento de perspectivas que buscan la presentación de datos para representar al conjunto de la sociedad o dar cuenta de situaciones generalizables. A pesar de estos puntos en común, puede trazarse una línea divisoria entre dos vertientes documentales: una que retoma el legado del cine militante con una impronta política explícita¹³⁹, y otra que

¹³⁷ Documental biográfico sobre Raymundo Gleyzer, cineasta argentino secuestrado y asesinado por la dictadura militar en 1976. Uno de los principales referentes del cine combativo y militante, luego de su desaparición quedó en el más oscuro de los olvidos para la sociedad. [Sinopsis extraída de Un diccionario de films argentinos II (1996-2002) de Raúl Manrupe y María Alejandra Portela] Fuente: *La dictadura en el cine. Catálogo de películas sobre la última dictadura, el Terrorismo de Estado y la transición democrática en la Argentina*.

<https://www.memoriaabierta.org.ar/ladictaduraenelcine/pelicula/63662>

¹³⁸ El film es una travesía por un período de la historia argentina de la mano de Alice Domon, una religiosa francesa perteneciente a la congregación Hermanas de las Misiones extranjeras, que vivió en Argentina desde 1967 y fue secuestrada y desaparecida por la última dictadura militar por su compromiso social junto a los pobres. La visión de la propia Alice sobre esos años difíciles es narrada a través de la lectura de la correspondencia que ella mantuvo con su familia. Sus cartas revelan la confrontación con una sociedad en crisis y el avance de su compromiso con la realidad que le tocó vivir. Fuente: *La dictadura en el cine. Catálogo de películas sobre la última dictadura, el Terrorismo de Estado y la transición democrática en la Argentina*.
<https://www.memoriaabierta.org.ar/ladictaduraenelcine/pelicula/63479>

¹³⁹ Ana Amado (2009) reproduce una entrevista publicada en el diario *La opinión* el 29 de abril de 1973, poco antes del retorno del peronismo al poder en la que Fernando Solanas sintetiza los lineamientos estéticos y políticos del Grupo Cine Liberación sobre el film *La hora de los hornos* (1968): “No se trataba de trabajar para el cine, sino para el proceso de liberación que, entendemos nosotros, debe operar también con el cine. Seamos irreverentes con el cine e instrumentalicémoslo para estos fines, -nos dijimos- para que podamos elaborar una obra que sirva para la movilización,

establece un vínculo con las propuestas estéticas y políticas del nuevo cine generado en el terreno de la ficción (Aprea, 2008: 67)¹⁴⁰. El pasado reciente, desde el retorno de la democracia, había tenido cierta preeminencia temática dentro de las ficciones del cine argentino. En este nuevo contexto, la temática en las ficciones queda desplazada, sobre todo a partir del advenimiento del Nuevo Cine Argentino¹⁴¹. Por su parte, las ficciones que

concientización y profundización de la lucha revolucionaria [...]. El porqué y el para qué hacíamos determinó técnica, producción, lenguaje y forma. Determinó todo. Digamos que toda la búsqueda, inclusive la temática, estaba regida por ese presupuesto: ser un instrumento útil, al servicio de una causa [ligada al] accionar de las masas y del movimiento nacional peronista de masas que es el eje del proceso revolucionario nacional, y por el otro lado parte del proceso de descolonización que se está viviendo a nivel ideológico mundial [...]. Tratábamos de solucionar la dicotomía tradicional que existe entre militantes e intelectuales. En ese momento, o se era parte de una vanguardia intelectual, por la revolución de las formas en sí mismas, o se era militante político [...]. Hasta ese momento, cine y política, política explícita, como la que existe cuando se escribe ensayo, eran antagónicos. Según el modelo que nosotros teníamos se hablaba de política a través de la intermediación de los personajes, a través de un argumento; pero en La hora de los hornos nosotros queríamos realizar un discurso distanciado y objetivo, directo, totalmente directo [...]. La hora de los hornos fue la matriz de todo este proyecto, y si alcanzó el grado de difusión internacional y de penetración que tuvo en nuestro país, es porque también alcanzó a resolver la contradicción aparente que había entre lo artístico y lo explícitamente político o, digamos panfletario, porque no debemos tenerle miedo a ninguno de estos términos. Nosotros nos proponíamos una película que tuviera como principal destinatario la clase trabajadora del pueblo argentino; al mismo tiempo, que llegara a sectores más amplios y que también fuera, en el extranjero, un instrumento de contrainformación, de propagandización de la realidad nacional” (citado en Amado, 2009: 29).

¹⁴⁰ Dentro de esta última vertiente pueden distinguirse, a su vez, dos grandes enfoques: uno que intensifica el naturalismo y la transparencia para dar visibilidad a nuevos sujetos y problemáticas sociales, y otro enfoque reflexivo que, en contraste, propone una toma de distancia crítica respecto de las imágenes que produce, cuestionando tanto la nueva realidad como los modos de representarla. Sin embargo, entre uno y otro polo se ubican un sinfín de trabajos que “adoptan total o parcialmente alguno de los rasgos que definen al campo de los documentales en la actualidad: diversas mezclas con la ficción, participación activa de los realizadores en los hechos que registran, utilización de entrevistas y testimonios como herramientas fundamentales y, en general, combinación de materiales de muy distinto origen y valoración social” (Aprea, 2008: 77).

¹⁴¹ Gonzalo Aguilar (2009) ha explorado en *Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino* el surgimiento de un conjunto de películas de ficción que proponen una mirada casi etnográfica de la sociedad argentina entre fines de los 90s e inicios de los 2000, que se denominan Nuevo Cine Argentino (NCA). Entre las características principales de este cine se encuentran la construcción de un relato de fragmentos de la vida cotidiana que, antes que proponer una mirada totalizante o descifrada de la sociedad, se proponen interrogarla o mostrarla. La dilución de las fronteras morales, la inestabilidad de las relaciones sociales, la pérdida de solidaridad, la imposibilidad de la configuración de acciones colectivas, el aislamiento de los personajes, la imposibilidad del cambio mediante acciones subjetivas, el escepticismo, la preocupación por la “subsistencia”, la inestabilidad encarnada a través de historias centradas en personajes marginales, la desfiguración del mito del trabajo como ordenador social, la presencia omnipresente del desempleo son algunas de las temáticas y problemas abordados por las producciones que corresponden a este cine. Por otro lado, la figura del realizador también pierde autoridad como intérprete de la sociedad y se postula, en cambio, como una mirada entre las posibles. Entre las películas más representativas del NCA se encuentran: *Pizza, birra, faso* (Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, 1997), *Mundo grúa* (Pablo Trapero, 1999), *Silvia Prieto* (Martín Rejtman, 1999), *La ciénaga* (Lucrecia Martel, 2000) o *Balnearios* (Mariano Llinás, 2002). El NCA incorpora nuevos temas y reversiona los viejos.

representan el pasado reciente como *Garage Olimpo*¹⁴² (Marco Bechis, 1999), *Vidas Privadas*¹⁴³ (Fito Páez, 2001) o *Kamchatka* (Marcelo Piñeyro, 2002)¹⁴⁴ no forman parte del conjunto de producciones más reconocibles que corresponden al NCA¹⁴⁵. Por otro lado, los desplazamientos producidos en el cine -como la fragmentación y la renuncia a perspectivas totalizantes- no son, sin embargo, algo aislado o específico de este ámbito discursivo, como mencionaba en la introducción en relación al giro epistemológico.

3. *Las militantes mujeres de los 70: la construcción de una memoria propia.*

Las transformaciones expresan, por el contrario, un cambio de enfoque de carácter global, marcado por el posmodernismo, que se produce también en las referidas formas de escritura testimonial y académica que reflexionan sobre los itinerarios de las mujeres militantes de los setenta, en particular a partir del nuevo siglo. Como mencioné, la escritura testimonial de ex mujeres militantes que surge en el último lustro de los 90, suele estar marcada por una prosa de la intimidad y un carácter marcadamente introspectivo. Por este motivo, muchos de estos relatos constituyen autobiografías que son, simultáneamente, relatos políticos y amorosos. Un ejemplo de este tipo de escritura es el trabajo que retomé en los distintos capítulos de este TFM, *Sueños sobrevivientes de una Montonera, a pesar de la ESMA* (2000) de Susana Ramus, en donde la autora se posiciona en primera persona para narrarse a sí misma y en donde la maternidad, también aquí, es un punto de referencia fuerte (como en los relatos

¹⁴² Esta ficción reconstruye la historia de una joven que realiza tareas de alfabetización en un barrio de emergencia y que es secuestrada por un grupo de tareas de la dictadura, siendo mantenida en cautiverio en el centro clandestino de detención conocido como "El Olimpo". Entre sus torturadores encuentra a uno de los inquilinos de la pensión de su madre y entre ambos surgirá una relación perversa marcada por la presencia constante del horror y la amenaza de la muerte. Fuente: *La dictadura en el cine. Catálogo de películas sobre la última dictadura, el Terrorismo de Estado y la transición democrática en la Argentina*.

<https://www.memoriaabierta.org.ar/ladictaduraenelcine/pelicula/63473>

¹⁴³ Esta ficción reconstruye la historia de una mujer que, tras un largo exilio, vuelve a Argentina debido a que su padre enferma. Con su retorno, afloran allí los recuerdos de sus días en la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA) tras el golpe militar. Fuente: *La dictadura en el cine. Catálogo de películas sobre la última dictadura, el Terrorismo de Estado y la transición democrática en la Argentina*. <https://www.memoriaabierta.org.ar/ladictaduraenelcine/pelicula/63515>

¹⁴⁴ Tras el golpe de Estado de 1976, un niño de 10 años de edad debe abandonar su casa y la escuela para mudarse junto a sus padres y su hermano menor a una quinta en las afueras de la ciudad. Sin llegar a comprender por qué debe adaptarse a esta nueva vida ni tampoco por qué sus padres decidirán dejarlo bajo el cuidado de los abuelos, el niño encontrará en los juegos una clave para resistir. Fuente: *La dictadura en el cine. Catálogo de películas sobre la última dictadura, el Terrorismo de Estado y la transición democrática en la Argentina*. <https://www.memoriaabierta.org.ar/ladictaduraenelcine/pelicula/63486>

¹⁴⁵ A pesar de que existen declaraciones y posicionamientos personales divergentes, las divisiones entre estas dos corrientes de ficción son, sobre todo, analíticas. Sucede con frecuencia que una misma obra pueda vincularse con más de una tendencia y esta ambigüedad se debe, en buena medida, a la ausencia de un proyecto estético común o de una ideología compartida que las articule.

incluidos en *Mujeres Guerrilleras*). Como ha explorado Álvarez (2019) el abordaje de la maternidad en los testimonios de mujeres que experimentaron la detención, puede ser entendido a partir de la distinción hecha por Rich (1995) entre “motherhood” y “Mothering”. Mientras que “mothering” alude a la vivencia personal, afectiva y potencialmente liberadora del acto de matinar (asociada al cuidado, al vínculo emocional y a las prácticas cotidianas que sostienen la vida), “motherhood” hace referencia a la maternidad como una construcción social e institucional, cargada de mandatos que han operado históricamente como mecanismos de control, regulación y subordinación de las mujeres¹⁴⁶. En *Mujeres Guerrilleras*, las mujeres que testimonian revisan el tema de la maternidad¹⁴⁷ que es entendida como una práctica social y subjetiva femenina, que reiteradamente es referida como una fuente de vida y de renovación de fuerzas para continuar en el contexto de violencia y represión¹⁴⁸. Al señalar que la maternidad marca una frontera entre la vida y la muerte, los

¹⁴⁶ Esta institucionalización de la maternidad ha sido configurada por el orden patriarcal, que impone modelos homogéneos y limitantes del rol materno, restringiendo la autonomía y capacidad de decisión de las mujeres. No obstante, Rich señala que, dentro de la experiencia de matinar, existen dimensiones de resistencia, invención y reapropiación, siempre que se logre desvincular dicha práctica de las imposiciones normativas que acompañan al mandato social de ser madre.

¹⁴⁷ María Moreno (2004) recupera el testimonio de Frida en *Mujeres guerrilleras*, tucumana del PRT que se fue a vivir a Buenos Aires por militancia, perdiendo el apoyo familiar en el cuidado de sus hijos. Frida se vio repetidamente acudiendo a encuentros y reuniones con los niños a cuestas, mientras su pareja no lo vivía del mismo modo: "Recluida en un departamento con dos bebés, yo, que había sido militante de primera línea, que había armado mis propias casas, que había jugado mis propios papeles, me encontré lavando pañales mientras mi compañero se iba a la mañana y volvía a la noche porque tenía cita tras cita y PRT numerosas actividades, hasta que yo dije 'basta' y contraté una baby sitter. Salían en *La Opinión*: Baby sitter María Angélica." Sin embargo, Frida se dio cuenta de que su problema era más complicado ya que no se trataba de algo personal sino que expresaba la falta de igualdad entre géneros y que había que "hacer la revolución dentro de la revolución". Frida llamó a una reunión de responsables y en ese contexto su compañero ofreció un té. Al volver de la cocina le preguntó a Frida '¿A dónde está el azúcar?' y con ese pie Frida tuvo ocasión para explicar a los responsables: "Creo que el problema ya está planteado. Porque si en una casa donde hay dos bebés con los padres, uno de los dos adultos no sabe dónde está el azúcar, está muy claro que el debate acá no es conmigo sino con el compañero que no sabe dónde está el azúcar". También el testimonio de Peti, otra integrante del PRT, planteó las mismas cuestiones a Mario Santucho, fundador y líder de la organización, quien contestó: 'Yo entiendo eso, pero no es el tiempo'" (María Moreno, 2004: 113).

¹⁴⁸ Susana Ramus, centra su libro en el durante y el después de la experiencia concentracionaria en la ex Escuela Mecánica de la Armada, expresando la forma en la que la tortura a la que fue sometida estuvo atravesada por su condición de género una cuestión que, como analiza Álvarez (2019), comienza a ser visible en este contexto, dadas las transformaciones producidas en los marcos sociales de escucha que empiezan a producirse. Susana Ramus narra: "Yo caí un jueves El sábado siguiente un guardia se mostró muy amable conmigo. Me dijo que podía llevarme a limpiar el baño y entonces me sacaría las esposas y los grillos por un rato. Me pareció una buena idea y no pensé que tendría que hacer algo a cambio, después de todo, no era para tanto. Cuando iba hacia el baño me hizo entrar en una habitación. Me sacó los grillos, las esposas y los anteojitos. Me dijo que no tenía que gritar. Me desvistió, me dijo que le gustaba mucho y sin más trámite me violó y me tapó la boca por si se me ocurría gritar a pesar de sus advertencias. Después me dejó otra vez en mi cucheta, con grillos, esposas y anteojitos (Ramus, 2000: 43).

testimonios coinciden en que sus hijos/as le otorgan a ellas, en este contexto, una posición ventajosa (Oberti y Pittaluga, 2006: 108). Susana Ramus lo concibe de este modo: “cuando estaba en la ESMA lo único que extrañaba eran mis afectos y lo que me mantenía viva era pensar en Mariana y en una nueva vida afuera/ una vida que me alejara para siempre de mi pasado y devolviera algún sentido a mi vida” (Ramus, 2000: 104). El corpus testimonial de mujeres militantes y sobrevivientes de los setenta¹⁴⁹ está marcado por un tipo de escritura particular: experimental, libre y explorativa, como expresan los fragmentos reproducidos del libro de Ramus y el tipo de puntuación que decide utilizar. Durante este periodo, emergen documentales que recuperan la experiencia carcelaria específica de mujeres como *Memoria de un escrito perdido*¹⁵⁰ (Cristina Raschia, 2010) o *Buen Pastor. Una fuga de mujeres*¹⁵¹

¹⁴⁹ *Memorias de un presa política* (2016) de Graciela Lo Prete comenzó a escribirse en 1975, durante la reclusión de su autora en la cárcel de Villa Devoto, quien ocultaba los fragmentos que escribía con letra diminuta y apretada. Posteriormente, continuó su escritura en el exilio en París, hasta pocos meses antes de su suicidio en 1983. El libro constituye un testimonio directo de sus vivencias ligadas a la represión y a la militancia, redactado en el mismo momento en que sucedían. Se trata de un registro minucioso dentro del entramado de discusiones y prácticas políticas que, en el contexto carcelario de la dictadura, no solo replicaron sino que a veces superaron las que tenían lugar fuera, gracias al tiempo disponible y al intercambio entre militantes de diversas agrupaciones. En sus páginas afloran debates sobre el maoísmo, el psicoanálisis, la militancia universitaria, la violencia y la fragmentación del campo político; se recuperan menciones a pequeñas organizaciones político-militares hoy olvidadas o poco estudiadas; y se relatan con profunda sinceridad las dificultades de la proletarianización de militantes provenientes de clases medias, la represión policial, la realidad de presas comunes, trabajadoras sexuales y travestis detenidas en comisarias durante los años setenta, así como experiencias de clandestinidad y militancia abierta. También destacan dentro de este corpus *Ese infierno. Conversaciones de cinco mujeres sobrevivientes de la ESMA* (2001); *Nosotras en libertad* (2023) libro colectivo digital que reúne a más de doscientas mujeres ex militantes en los '70 y presas políticas de la cárcel de Villa Devoto denominado sobre el después de la prisión, donde les vaticinaron que “ustedes salen de aquí locas o muertas”. Las autoras sostienen que las salvó el hecho de haberse reconocido como colectivo. La obra consta de siete pequeños volúmenes: un libro inicial y seis más que son itinerarios geográficos por donde residen actualmente las autoras. También *Nosotras, presas políticas* (2006) obra colectiva de 112 prisioneras políticas entre 1974 y 1983 dentro de la cárcel de Villa Devoto. Por su parte, *Impresas políticas* (2022) de Elida Deheza sobre ex-presas políticas y militantes de Rosario libro reúne relatos e ilustraciones marcados por la fuerza persistente y amorosa de mujeres guiadas por sus convicciones, pero también atravesadas por el dolor de haber vivido violencias extremas. Desde una perspectiva feminista, se recuperan y difunden estas voces y expresiones gráficas y poéticas, donde los cuerpos se manifiestan mediante metáforas y lenguajes simbólicos presentes en los cuadernos carcelarios, en los dibujos, retratos y cartas, como modos de dar forma y dejar huella de las experiencias de encierro.

¹⁵⁰ El documental se centra en los recuerdos de un pequeño grupo de mujeres que compartieron la prisión política en la Argentina en diferentes períodos y sitios de detención entre 1974 y 1979. A través de un escrito perdido e inconcluso, el documental presenta una historia que se devela como las capas de una cebolla y que, a su vez, propone una mirada desmitificadora que se instala en la cotidianeidad de estas mujeres. Fuente: *La dictadura en el cine. Catálogo de películas sobre la última dictadura, el Terrorismo de Estado y la transición democrática en la Argentina*: <https://www.memoriaabierta.org.ar/ladictaduraenelcine/pelicula/64007>

¹⁵¹ El documental transcurre en Córdoba, Argentina, en 1974 cuando en la capital provincial tuvo lugar el llamado "Navarrazo": el jefe de policía Antonio Navarro tomó por la fuerza la Casa de Gobierno y derrocó al gobernador Obregón Cano. Un año más tarde, en mayo de 1975, durante la

(Matías Herrera Córdoba, Lucía Torres, 2010). Otro documental del periodo, en donde se presentan las complejidades de la experiencia de los setenta a partir de la experiencia y testimonio de una ex militante, es *Cuentas del alma. Confesiones de una guerrillera*¹⁵² (Mario Bomheker, 2012) que busca desarmar la mirada dicotómica entre héroes/víctimas en la que, como mencioné, con frecuencia queda atrapada la experiencia de los setenta, siendo esta crítica un punto en común con el mencionado cine de los hijos.



Campo de batalla. Cuerpo de mujer (Fernando Raúl Álvarez, 2013)

intervención del brigadier Raúl Lacabanne, veintiséis presas políticas, integrantes de distintas organizaciones revolucionarias, protagonizaron una fuga de la cárcel de mujeres "Buen Pastor", edificio que hoy funciona como centro comercial desde el 4 de agosto de 2007 cuando el gobierno de José Manuel De la Sota inaugura el Paseo del Buen Pastor, un complejo gastronómico y recreativo. La fuga se convirtió en uno de los episodios emblemáticos de la Córdoba de los años setenta. Las mujeres, que habían sufrido torturas durante su detención, lograron escapar y reincorporarse a la militancia, aunque nueve de ellas fueron posteriormente desaparecidas por la dictadura militar. El documental se centra en los relatos de diez de aquellas sobrevivientes. Sobre esta experiencia, Eugenio Talbot Wright activista por una memoria LGBTIQ+ del terrorismo de Estado marcará la falta de visibilización de la identidad lesbiana de una de ellas: “Es una historia que se cuenta hasta romántica de cómo se fugaron las compañeras de ahí, y no se cuenta que hubo una lesbiana ahí detenida, que fue la encargada de poner el cuerpo y distraer a los que estaban en las garitas arriba. Puso el cuerpo para que se distrajeran y no dispararan a las compañeras que se fugaban. Nadie cuenta eso, nadie lo cuenta en público” (Almada y Prieto, 2022: 27)

¹⁵² El documental se centra en la historia de Miriam P., quien actualmente reside en Israel, en donde ha logrado reconstruir su vida, formar una familia y procesar, con el tiempo, su complejo recorrido personal. Proveniente de una familia judía tradicional, en los años 70 decidió integrarse a la lucha armada. Poco antes del inicio de la última dictadura en Argentina, fue detenida y encarcelada cuando en 1975, en combate con una patrulla del ejército argentino, a los veinte años de edad, es herida y hecha prisionera. En un intento por preservar su vida, participó en una controvertida conferencia de prensa donde manifestó su arrepentimiento, en el contexto del golpe militar. Posteriormente, fue trasladada a Paraguay, donde vivió bajo una identidad falsa, completamente aislada de su familia y amistades y recién en 1983 logró huir y establecerse en Israel. En julio de 2008, MP me ofreció una entrevista en la que relató estos momentos cruciales de su historia personal, los cuales condensan la experiencia y el destino compartido por toda una generación. Aunque logró evitar la muerte, ese gesto la convirtió en una figura ambigua y sospechada: para sus antiguas compañeras de militancia, pasó a ser vista como una traidora. En el exilio, quedó aislada, sin redes de apoyo, enfrentando el desafío de empezar de nuevo desde cero.

También la temática de la violencia sexual comienza a ser abordada de forma específica en este momento de la memoria como en el documental *Canpo de Batalla. Cuerpo de mujer*¹⁵³ (Fernando Álvarez, 2013), en *Silvia*¹⁵⁴ (Paula Kuschmir, 2015) y en *Lesas Humanidad*¹⁵⁵ (Subsecretaría de Derechos Humanos de Córdoba y “Programa de Violencias de Género en contextos represivos”, 2011). Al mismo tiempo, con la penetración de los feminismos en la Academia desde los años 90, pero sobre todo en las dos primeras décadas del presente siglo, como mencioné con los diversos trabajos e investigaciones referidas en este TFM, la temática de la militancia de las mujeres comenzó a ser explorada de forma específica, y fue recibiendo cada vez mayor atención. Todas las publicaciones -testimoniales y académicas- que surgen desde fines de los 90 en adelante, contribuyeron a visibilizar a las mujeres militantes en distintos ámbitos, a restituirles una historia específica a ellas mismas: saber quiénes eran, de dónde venían, cómo y por qué motivos llegaron a las organizaciones revolucionarias y qué lugares ocuparon al interior de las mismas. En términos metodológicos, los estudios académicos sobre mujeres militantes setentistas comparten el uso de la historia oral para hallar las huellas de los itinerarios políticos femeninos, conjugando el género con la memoria y el relato de la experiencia vivida (Andújar y D’Antonio, 2021: 5). La Historia Oral ofrece la posibilidad, aunque no la garantiza, de construir trabajos en donde prime la multiplicidad. Al mismo tiempo, funciona como herramienta de investigación feminista por ser una fuente de información *alternativa* a los documentos sobre los que se apoya la historia “oficial”, eje en el que se apoya también la escritura y cine de los hijos. La tensión entre poder reconstruir un panorama que de cuenta de una situación general sin universalizar ni perder de vista lo particular y lo fragmentario, ha guiado a los estudios sobre la temática de la militancia de las mujeres. Sin embargo, Cristina Viano ha señalado que es problemática la abusiva

¹⁵³ Durante el terrorismo de Estado en la Argentina, las mujeres presas y detenidas desaparecidas fueron sometidas a formas específicas de tormento y tortura en función de su género. Dieciocho sobrevivientes de distintos centros clandestinos y cárceles de todo el país hablan de sus experiencias y de sus recuerdos ligados, entre otras cuestiones, a la violencia sexual.

¹⁵⁴ Silvia Suppo fue secuestrada y violada bajo la última dictadura militar argentina. Quedó embarazada y fue obligada a abortar “para subsanar el error”. En 2009, su testimonio fue clave para condenar por crímenes de lesa humanidad al ex juez federal Víctor Brusa y su grupo de tareas. Tres meses después, fue asesinada brutalmente en su comercio de Rafaela (Santa Fe). Hoy su asesinato sigue impune. Este documental reconstruye a Silvia en su dimensión de mujer, madre y amiga, en su carácter político y en su sensibilidad. [Sinopsis extraída del catálogo de Cine Argentino del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), 2016]

¹⁵⁵ El documental *Lesas humanidad* (2011) reúne los valientes y conmovedores relatos de cuatro mujeres secuestradas, torturadas y encarceladas durante la dictadura militar. Gloria Di Rienzo, Soledad García, Delia Galará y Nilda Jelenic, aportan sus testimonios y representan a otras tantas militantes de nuestra provincia y del resto del país que padecieron persecución, cárcel y exilio. Aún hoy reclaman justicia por las vejaciones y abusos sexuales cometidos contra su integridad durante su cautiverio. Un método de tormento que el terrorismo de Estado aplicó de modo sistemático.

homogeneización presente en los trabajos sobre mujeres setentistas, puesto que resultan de la generalización de un caso y que son pretendidamente “nacionales” (Viano, 2021: 1). Esta tendencia, oscurece la posibilidad de poder visibilizar otros casos alejados de Buenos Aires, que poseen sus propias texturas y sus propios marcos de influencia¹⁵⁶. Por otro lado, los estudios académicos se interrogaron sobre las relaciones y el tipo de vínculos que se desarrollaron al interior de los espacios revolucionarios entre mujeres y entre varones y entre mujeres¹⁵⁷. Los trabajos que recurren al abordaje biográfico¹⁵⁸ como modalidad de construcción de conocimiento, constituyen “un territorio menos transitado para iluminar las vidas de las mujeres y particularmente desde enfoques sensibles donde se pueden apreciar los desafíos de generar instancias de cruce entre militancia revolucionaria, género, afectos y memoria” (Viano, 2021: 2). Esto es particularmente notable dentro del corpus filmográfico, puesto que las biografías de mujeres constituyen una porción sumamente marginal dentro del

¹⁵⁶ Un ejemplo de este tipo de abordaje es el realizado por Ayles Tortolini (2021), el cual se propone rescatar la trayectoria de Diana Triay, militante del Partido Revolucionario de los Trabajadores y del Ejército Revolucionario del Pueblo (PRT-ERP), organización de tendencia ideológica marxista. Este trabajo resulta de particular importancia porque Diana Triay pertenecía al PRT de Córdoba y fue responsable política de dicha organización. Como el alto nivel de responsabilidad y jerarquías no eran usuales para las mujeres en las organizaciones político-militares setentistas, es interesante abordar su trayectoria dado que Diana Triay conjugó la maternidad con su rol de dirigencia, algo que fue bastante excepcional en los recorridos de mujeres militantes ya que si pensamos en otras figuras (como Norma Arrostito) renunciaron a la maternidad por cuestiones de incompatibilidad con su compromiso con la militancia política.

¹⁵⁷ En relación a este punto, Viano sostiene que no se ha estudiado suficientemente qué ocurre luego del momento inicial, por ejemplo, si las mujeres que optan por la militancia contribuyen -y en qué medida- a generar nuevas adhesiones militantes. La autora hace un llamado de atención sobre lo escasas que son las investigaciones que estudian los casos en los que otras mujeres de la familia van implicándose a partir de la inicial decisión de otras mujeres, como una hermana, lo cual no constituye un hecho aislado ni infrecuente en el periodo; aunque seguramente es necesario construir otras genealogías (femeninas) para poder brindar respuestas más ajustadas cuantitativamente (Viano, 2011: 11). En este sentido las relaciones intra-género han sido desjerarquizadas y subordinadas frente a las intergénero, dado que se ha hecho un excesivo foco en que las mujeres, en general, llegan a militar de la mano de sus parejas, amigos o siguiendo la tradición familiar -la mayor parte de las veces- paterna (Viano, 2011: 10). El énfasis puesto en el ingreso por vínculos masculinos puede observarse en la investigación de Andújar (2009) “El amor en tiempos de revolución: los vínculos de pareja de la militancia de los ‘70. Batallas, telenovelas y rock and roll” citado en este mismo trabajo.

¹⁵⁸ Un ejemplo de este abordaje es el trabajo de Andrea Andújar, Débora D’Antonio y Mónica Gatica, que se centra en la figura Ana María Villareal Santucho, alias “Sayo” y pretende desarmar las visiones que obstaculizan construir para “Sayo” una “historia propia” que no sea meramente subsidiaria de la de Mario Santucho, su pareja y uno de los máximos referentes del Partido Revolucionario de los Trabajadores (Andújar y D’Antonio, 2021: 23). En este sentido, es sugerente la recuperación del comunicado que emite *Estrella Roja*, la revista oficial de la organización que, a un año de la masacre de Trelew, en referencia a la figura de Ana María Villareal de Santucho sostenían: “Es muy difícil para la compañera de un gran revolucionario ser alguien por sus propios méritos en el difícil camino de la revolución. Generalmente ellas quedan ocultas por la luz de sus esposos, reducidas a ser “la compañera de fulano” (Viano, 2011: 14). La búsqueda por una historia propia implica resaltar lo que tiene la de Sayo tiene de particular y, simultáneamente, lo que comparte con un proceso que la contiene y desborda: el de la participación de las mujeres en la vida revolucionaria (Viano, 2021: 3).

total de biografías producidas, que suelen estar centradas en figuras masculinas, como *Rodolfo J. Walsh* (Gustavo Gordillo, 1998), *Tosco. Grito de piedra* (Adrián Jaime, Daniel Ribetti, 1998), *Padre Mugica* (Gabriel Mariotto, Gustavo Gordillo, 1999) o *H.G.O. Héctor Germán Oesterheld* (Daniel Stefanello, Víctor Bailo, 1998). Dentro del conjunto de los trabajos académicos hay una búsqueda por reponer la vida cotidiana de las mujeres militantes, reducto por excelencia de las mujeres y leído históricamente como “espacio privado”, lo cual produce un alejamiento de tipificaciones heroicas ya que estos trabajos no buscan presentar a las mujeres como personajes célebres o ilustres, punto que diferencia a este corpus de los enfoques y modos más tradicionales de la historiografía patriarcal. En otras palabras, los trabajos han optado por una historia que vaya más allá no solamente de los “grandes hombres” sino, también, de su reverso femenino que es la que busca historias de “mujeres excepcionales” (Andújar y D’antonio, 2021: 24). En relación a estas cuestiones, el largometraje *Norma Arrostito, la Gaby* (Luis César D’Angiolillo, 2008) se centra en el personaje histórico de Norma Arrostito, alias “la Gaby”, cofundadora de la organización político-militar Montoneros. Si bien el documental pone la atención en la figura de una mujer “monumental” o excepcional del periodo, le restituye una historia propia y no en tanto “compañera de” Abal Medina¹⁵⁹. En este relato -que constituye uno de los pocos que pone el foco en una figura femenina- se articulan imágenes de archivo, breves escenas reconstruidas como ficción y testimonios de algunos familiares, allegados y los sobrevivientes que compartieron sus últimos días de cautiverio en la ESMA, donde estuvo detenida tras haber sido dada por muerta, entre ellas, Susana Ramus. Este largometraje propone una hibridación entre registro ficcional y documental, puesto que Ramus aparece como protagonista en una de las últimas escenas del film siendo liberada de la ex ESMA¹⁶⁰.

¹⁵⁹ He analizado la figura de Norma Arrostito y su representación en el mencionado film en el artículo Artículo “Memoria y deconstrucción de la experiencia militante femenina setentista a partir del análisis del film Norma Arrostito, Gaby, la Montonera (2008) de Luis César D’Angiolillo.” en *Revista Imagofagia*, Buenos Aires, vol. 30 (2024), pp. 66-88. Disponible en: <https://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1032>

¹⁶⁰ Susana Ramus narra: “A Norma la conocí en la ESMA, la tuvieron ahí casi un año y eso que los diarios decían que estaba muerta. Ella me dijo que se había tomado dos pastillas de cianuro pero las dos veces se dieron cuenta enseguida y le pusieron el antídoto. Hablamos bastante, ella decía que al principio era diferente, que eran más peronistas, que cuando se incorporaron las FAR la orga cambió mucho. Yo percibí un cambio a partir de los documentos en los que la conducción decía que había que usar el método de la dialéctica para entender la realidad y es cierto que el discurso parecía marxista pero no le di importancia porque eran documentos internos y no creía que además eso implicaba otras cosas porque yo me acuerdo que vos decías que la guerra de guerrillas era un momento, no podía durar si el pueblo no se incorporaba. No sé si Norma quiso decir eso, pero estaba un poco desilusionada viendo lo que nos estaba pasando. Ella estaba siempre alegre, era un sol, los guardias la querían, todo el mundo la quería, no sé si también Chamorro, que la iba a visitar todos los días para convencerla o para mostrarla como trofeo a las otras fuerzas. Cuando se despertaba tomaba mate y cantaba y antes de

Las fuentes utilizadas dentro del corpus académico para construir estas historias -en plural- son de distinto tipo. Desde documentos oficiales emitidos por los partidos, pero también otros documentos “tradicionales”, aquellos emitidos por el poder, que se someten a una recuperación, revisión y reinterrogación crítica bajo una lente feminista (Viano, 2021: 2). En el trabajo de Andújar, D’Antonio y Gatica (2021) por ejemplo, se trabaja a “contrapelo” con fuentes judiciales, en combinación con la Historia Oral. Las autoras rescatan el testimonio de Carlos González Gartland, uno de los abogados defensores de presos políticos durante los años setenta, quien comenzó su entrevista analizando el rol de las mujeres en las organizaciones revolucionarias y el lugar que tenían los abogados en sus defensas jurídicas. Explicó que “los jueces sabían que las compañeras eran peores que los compañeros, porque tiraban con las dos manos y porque eran capaces de meterle un tiro en medio de las cejas a alguien si era necesario” (Andújar y D’Antonio, 2021: 14), dando cuenta de lo desafiantes que podían resultar las mujeres para el poder judicial en el contexto de la lucha política de aquellos años. No obstante, el abogado señaló que, en los casos en que resultaba posible, se procuraba atenuar las responsabilidades atribuidas a las mujeres que ejercían roles de liderazgo político, mediante argumentaciones marcadamente despolitizadas. En este sentido, era frecuente que se presentaran ante los tribunales alegatos que minimizaban su implicación en determinados hechos, especialmente en el caso de las mujeres, apelando a su condición de esposas “de” y no como sujetos políticos autónomos (Andújar y D’Antonio, 2021: 14). De este modo, las representaciones de género tradicionales eran utilizadas para manipular, a favor de las mujeres, las sentencias de un juez. Esta “estrategia judicial”, da cuenta de la importancia que tiene para la historia de las mujeres, como sostiene Scott (1990), las preguntas con las que se abordan las fuentes. En este sentido, el hecho de no tomar como “autoevidentes” las representaciones de género (ya sea en la prensa, en el contexto judicial, o en el cine) es una de las cuestiones más importantes para el análisis de la militancia setentista de las mujeres. En esta línea, Noguera echa luz sobre la feminidad como estrategia para lograr el éxito de algunas actividades u operativos. Los estereotipos genéricos tradicionales -como “la madre”, “la puta” o “la novia”- fueron explotados por las organizaciones para no levantar sospechas a la hora de chequear objetivos, generar distracción o facilitar el acceso a lugares y

un año la mataron/ yo la vi morir/ fue la única persona que vi morir en mi vida/ Acosta me dijo que la acompañara al hospital, que estaba muy grave y cuando entré a la traffic ella ya estaba agonizando/ me pidió que le tomara la mano/ fue terrible/ cuando llegamos al hospital (naval) trataron de reanimarla pero no reaccionó y a mí me llevaron de vuelta a la ESMA/ después Acosta me dijo que no podía seguir viviendo porque no había aceptado las condiciones/ ella no creía en eso/ le parecía que era imposible que la dejaran vivir cuando ya habían dado la noticia en los diarios que la habían matado (Ramus, 2000: 55 y 56).

personas. La utilización de la “condición de madre”, para llevar a cabo acciones militares de riesgo, se montaba sobre la visión “machista” de la sociedad que postula que la presencia de una madre con su bebé es menos sospechosa que la de un varón.

Dentro de la filmografía que abarca los tres momentos de la memoria, la primera representación de una mujer militante en armas se produce en *Infancia Clandestina* (Benjamín Ávila, 2012). El largometraje, cuya mirada externa se inscribe dentro del cine de los hijos, retrata a la protagonista, Charo, en escenas cotidianas y focalizando en sus múltiples identidades como madre, esposa y montonera, discute ciertos mandatos asociados a su género como las tareas en la cocina y la preparación de una torta para el cumpleaños de Juan, cuestionando esta “obligación natural” que le es adjudicada y proponiendo un ejercicio de rearticulación de la relación entre público-privado. Muchos testimonios han dado cuenta de que las mujeres, en el contexto de los setenta, llegaban a cuestionar algunos roles y tareas que se les adjudicaban en función de su género aunque no hayan sido formuladas coherentemente, como argumenté en páginas anteriores.



Infancia Clandestina (Benjamín Ávila, 2012)

Noguera (2013), en su trabajo sobre la participación de las mujeres como miembros del Ejército Revolucionario del Pueblo y Montoneros en Córdoba entre 1970 y 1973, sostiene que, al menos discursivamente, no hubo distinción entre varones y mujeres a la hora de convocarles a la lucha revolucionaria (Noguera, 2013: 10). En términos abstractos, nuevamente se señala que no había una jerarquía diferencial entre los sexos. Marcela ex militante del PRT-ERP, plantea que, subjetivamente, la diferencia de género no siempre era experimentada como un hiato y sostiene: “los planteos de la lucha de género en esa época no se daban como sector, se daban como parte de la línea política que desarrollábamos para la toma del poder político y el establecimiento de una sociedad de carácter socialista. La lucha la

dábamos por reivindicaciones no tan específicas y de sector social. (...) No creo que sea una contradicción entre una y la otra” (Noguera, 2021: 8). Sin embargo, el modelo de militante que predominaba tenía características asociadas a la masculinidad (el Hombre Nuevo): la fortaleza tanto física como emocional, la dureza, el coraje, entre otras caracterizaciones ideales supusieron para las mujeres una adecuación de sus comportamientos, sociabilizados como femeninos, dando lugar a progresivas transformaciones subjetivas.

Noguera (2013) sostiene que estas cuestiones han sido una fuente de debate y discusión dentro de los trabajos que estudian la militancia femenina sobre los años setenta, los cuales investigan la relación entre las mujeres y las armas (como expresión del ejercicio de la violencia política y símbolo y atributo masculino) y lo vinculan a una forma de actuar “masculinizada” (“pseudos-hombres”) o “des-sexualizada” de aquellas que participaron de la lucha armada, así como también señalan un cierto tabú, un “no decir” de las mujeres respecto de estos temas. Sin embargo, Noguera encuentra que sus testimonios no demostraron mayor conflictividad respecto al tema del uso de las armas, ni dejaron entrever que se trató, en esa época, de una decisión difícil o conflictiva. En consecuencia, no habría contradicción en la medida en que para ellas el uso de las armas, en tanto herramienta para y no como un fin en sí mismo, que fue producto de un momento particular enmarcado en un contexto histórico de lucha global. Por otra parte, sostiene que el hecho que los varones no percibieran en el accionar de estas mujeres, en estas performances de masculinidad femenina, un desafío a las jerarquías de género es su evidente heterosexualidad. De todos modos, la participación de las mujeres en sus distintos espacios de pertenencia, permeabilizó críticas, cuestionamientos y búsquedas distintas a los tipos de relaciones prescriptas, las cuales, aunque no hayan logrado cristalizar en nuevas concepciones y/o modos de relacionamiento, constituyeron una forma de resistencia fundamental, en un contexto en donde la conflictividad social se agudizó, como lo es la década del setenta (Andújar, 2009: 16).

La locura como método de producción de olvido: el caso de Ana Svensson.

Como mencioné en los capítulos anteriores, en relación a los desplazamientos en las formas de habitar la feminidad de las mujeres setentistas durante las décadas de 1960 y 1970, frente al ideal femenino más expandido socialmente (el de la hija sumisa, amorosa madre y dedicada esposa) emergieron otros modos de habitar la condición de género, lo cual dio lugar a distintas formas de insubordinación femenina. Expresadas de distinta manera, estas transgresiones pusieron en tela de juicio la estructura de la familia, el ejercicio de la autoridad dentro y fuera de ella, el lugar de las mujeres en la sociedad y con ello, las relaciones entre los

sexos (Andújar, 2009: 1)¹⁶¹. En relación a este punto y teniendo en cuenta todo lo dicho hasta aquí sobre las características, preguntas, tensiones y metodologías presentes en los trabajos académicos y testimoniales sobre mujeres setentistas, recuperaré la investigación de Alejandra Slutzky (2018), quien reconstruye la historia olvidada de su madre¹⁶², Ana Svensson (1942-1982), en el libro *Ana Alumbrada. Militancia, amor y locura en los 60* (2018). La autora sostiene que la narrativa que recibió de su madre como “loca” y como “la mujer de o la compañera de” Samuel, su padre, le generó desconfianza (Slutzky, 2018: 148)¹⁶³. Esta escritura se encuadra dentro de la generación de los hijxs¹⁶⁴ y es relevante porque, por una parte, echa luz sobre una de las historias marginalizadas y no contempladas en el panteón de las heroínas de los años setenta. Y, por otro lado, porque interroga el archivo a partir de una serie de preguntas sensibles al género, lo cual da cuenta contemporáneamente al surgimiento de Nietes, el modo en el que los familiares fueron atravesados por las luchas feministas del periodo. Al cuestionar los marcos teóricos, epistemologías y metodologías “ciegas al género” Alejandra elabora, a partir del caso de su madre, una perspectiva analítica

¹⁶¹ En este trabajo, Andújar echa luz sobre los distintos horizontes y disímiles experiencias que fueron constituyendo, para las mujeres, otras formas de ser, de relacionarse dando lugar a otros modelos posibles: como guerrilleras, como feministas, sindicalistas, rockeras; con microscópicas minifaldas o con largas túnicas multicolores, con armas en la cartera o con un micrófono en mano o con pastillas anticonceptivas en el marco de la liberación sexual.

¹⁶² Mariela Peller en el capítulo “Madres incómodas: Locura, traición y desaparición en la narrativa de las hijas” parte del libro *Arte y Memoria: Abordajes múltiples en la elaboración de experiencias difíciles* (2021) sostiene que algunas experiencias se han mantenido ocultas en las narrativas sobre la militancia y la dictadura, constituyendo historias menos conocidas, menos épicas y menos heroicas. Una de estas experiencias olvidadas es la “locura” -en tanto tema tabú- y los modos en que la dictadura “enloqueció” a algunos sujetos, aislándolos en manicomios y produciendo su olvido, abordado a partir de la escritura de Alejandra Slutzky hija de Ana Lucila Svensson. Otra es la “traición” o la aceptación a colaborar con sus secuestradores por parte de militantes detenidas con la promesa de ser liberadas, abordado a través de la escritura de Eugenia Guevara, hija de Susana Guevara. En ambos casos, las voces de las hijas se proponen recuperar los cuerpos e historias maternas, desterradas de las narrativas militantes por cuestiones ligadas, de distinto modo, a sus transgresiones en el terreno de la sexualidad.

¹⁶³ Alejandra Slutzky (2018), en relación a algunos trabajos académicos que exploraron la experiencia de las mujeres en los setenta, entre los que se incluye el incluido en el presente capítulo de Andújar (2009) que: “Rápidamente me di cuenta de que a muchas militantes a veces ni se las nombraba por su nombre, sino como “la compañera de” o “la viuda de”. Algunas hasta quedaron así para la historia, aunque hubieran sido grandes militantes. Esos libros cuentan cómo las propias mujeres le daban cierto valor a la monogamia o al “andar con varios”, aumentando o disminuyendo la importancia de su propia militancia o la de las compañeras. De este modo, en el libro *De minifaldas, militancias y revolución*, una compañera totalmente indignada responde espontáneamente y califica como “puta” a una mujer que “anduviera” con otros que no fueran su compañero, desvalorizándola como militante. Queda en evidencia de qué modo ese machismo fue asimilado en la militancia por todos” (Slutzky, 2018: 149).

¹⁶⁴ Los testimonios de los hijos de los militantes de los setenta siempre coinciden en señalar los relatos falsos que recibieron de los familiares acerca de las actividades políticas de sus padres, o sobre las circunstancias de su desaparición, falsedades con las que crecieron hasta su adolescencia o su juventud (Amado, 2009: 198).

crítica sobre la medicalización y la salud de las mujeres y, paralelamente, da cuenta de la continuidad de los mecanismos represivos de disciplinamiento sexual que atravesaron los distintos regímenes políticos. Estas cuestiones me interesan porque son centrales en los documentales que, a continuación, analizaré. Como sostiene Amado: “si las Madres dicen haber sido paridas por sus hijos, enfatizando ese segundo nacimiento en el que aprendieron todas las astucias de la vida a la intemperie. Los hijos, a la inversa, hablan de “parir a sus padres”, en el sentido de que sus acciones por recobrar su identidad implica simultáneamente devolver a sus padres la condición de sujetos, estatuto que con su desaparición el Estado pretendió arrasar” (Amado, 2009: 151)¹⁶⁵. El caso de Ana Svensson expresa el modo en el que los marcos sociales de la memoria configuraron las preguntas que su hija Alejandra se hizo a sí misma y al archivo, al momento de emprender su investigación. Como sostienen Oberti y Pittaluga

el archivo es no el conjunto de textos recuperados de una época sino la colección de reglas que en un tiempo y lugar definen sobre qué se puede hablar, cuáles son los discursos posibles y cuáles los excluidos, quiénes son los sujetos autorizados a hacerlos circular y a través de qué canales. Es así que la arqueología no busca las verdades del pasado, sino el pasado de nuestras verdades (Oberti y Pittaluga, 2006: 301).

Desde los años 80, los feminismos en Argentina y, con renovada fuerza y vitalidad, a partir del Ni una Menos¹⁶⁶, cuestionaron paradigmas históricos y reconceptualizaron las narraciones

¹⁶⁵ Es interesante tener en cuenta que la reconstrucción de la homosexualidad silenciada en el marco de la historia familiar, especialmente en relación con la década del setenta, es una temática que emerge en el documental *El silencio es un cuerpo que cae* (Agustina Comedi, 2017). En este largometraje, la directora explora una parte de la vida de su padre, Jaime, que fue enmudecida tras su nacimiento. A partir de las horas de vídeos caseros que él le legó sobre la cotidianidad -viajes, fiestas y cumpleaños- Comedi inicia un diálogo ficticio con su padre a través de una exploración íntima de aquellas imágenes, que busca conectar para iluminar las opacidades de la biografía de su padre como las imágenes de su llanto o la amistad con un amigo hasta entonces desconocido, Néstor, quien muere de SIDA. Este archivo familiar abre interrogantes sobre un hombre cuya historia personal estuvo marcada por una doble clandestinidad al combinar el activismo político de izquierda con una identidad homosexual. A través de un montaje que dota de una unidad fragmentaria, inestable y *posible* a las dispersas imágenes, la cineasta elabora y las hace hablar y, al hacerlo, arroja luz sobre una experiencia sensible y compartida por muchas personas de su generación.

¹⁶⁶ Algunas consignas que aparecen en las marchas como “Yo sí te creo” / “Yo te creo hermana” o “No estamos locas, estamos hartas” dan cuenta, específicamente, de la impugnación de la locura como reducto femenino que, desde los activismos, se viene llevando adelante. En términos más generales, como sostiene Jelin, si hay algo que caracteriza el contexto en el que transcurre el siglo XXI es la proliferación de exigencias de transformación en torno a las relaciones de género. Consignas como “No es no”, “Mirá cómo nos ponemos” y “Ni Una Menos” irrumpen en el espacio público y se difunden ampliamente, atravesando tanto creencias religiosas como fronteras nacionales. Esto sucede, de igual modo, con su reacción a partir de los embates contra “la ideología de género” (Jelin, 2021: 19).

sobre las mujeres, como mencioné en el primer capítulo con la idea de “buena víctima”/“mala víctima” para entender el abordaje de la violencia de género en la justicia. Otra de las narraciones revisitadas es la de locura¹⁶⁷, una categoría que, históricamente, ha sido asociada -a través de distintas tecnologías del género y, en particular, a través de discursos “científicos”- a una cuestión biológica, esencial y “femenina”. Al *topos* de la locura, la desviación, la insanidad, fueron arrojadas ciertas mujeres que quebraron mandatos de género pero también el colectivo LGBTIQ+. Casi contemporáneamente a la publicación del libro de Slutzky, aparecen los trabajos *Baños, fiestas y exilio. Los gays porteños en la última dictadura cívico-militar* (2019) de Alejandro Modarelli y Flavio Rapisardi y *El Nunca Más de las locas: Resistencia y deseo en la última dictadura* (2023) de Matías Máximo. Estas escrituras están interconectadas entre sí de múltiples modos y, en lo que sigue, me propongo hacerlas dialogar entre sí y junto a los documentales seleccionados, con el objetivo de dar cuenta de las representaciones y sentidos de género que emergen y se transforman en el tercer momento de la memoria.

¹⁶⁷ La mirada de la locura en las mujeres puede hallarse en todo tipo de testimonios y fuentes. Por ejemplo, referencia del paradigma literario es la novela de *Jane Eyre* (1847) de Charlotte Brontë: la figura de Bertha Mason, “la loca del ático”, es central en esta construcción. En el artículo “The Madwoman in the Attic” (1979), Sandra Gilbert y Susan Gubar revisaron la construcción de la locura en el personaje de Bertha, quien representa a la “otra” reprimida de Jane: lo irracional, lo sexual, lo salvaje. También en las teorías del psicoanálisis la noción de “Histeria” se convirtió en el diagnóstico paradigmático para las mujeres, siendo catalogada como enfermedad que, supuestamente, derivaba del “útero errante” (del griego *hysteria*). La histeria hacía referencia a una emocionalidad fuera de control y a una sexualidad femenina peligrosa o reprimida. Elaine Showalter (1987) describe desde su perspectiva de género, para los asilos ingleses del siglo XIX, que las mujeres que tenían comportamientos contrarios a la elegancia esperada de ellas eran castigadas con aislamiento, baños fríos o algún tipo de sedativo. Además, resalta que las mujeres recibían estos castigos cinco veces más que los hombres. También Georges Didi-Huberman (2007) en su libro *La invención de la histeria*, pone en tela de juicio las prácticas vinculadas a la histeria que se desarrollaron en la Salpêtrière durante la época de Charcot. Mediante métodos clínicos y experimentales (como la hipnosis y las exhibiciones públicas de pacientes durante episodios de crisis) se revela una forma de teatralidad impactante y desbordante encarnada en el cuerpo histórico.

Slutzky (2018) decide iniciar su investigación¹⁶⁸ para entender los motivos por los que Ana fue internada por un familiar en el hospital psiquiátrico Moyano en 1970, bajo el diagnóstico de “esclerosis en placas” (Slutzky, 2018: 57). En la historia familiar (sobre todo en la rama paterna), la figura de Ana fue reducida y estigmatizada como “loca” y, simultáneamente, a veces también fue recordada como una mala madre que no cuidó bien de sus hijos¹⁶⁹ (Slutzky, 2018: 181). En el Hospital Moyano, durante la dictadura funcionó un espacio de tratamiento de detenidas por razones políticas¹⁷⁰, Alejandra encuentra una carpeta con la historia clínica de su madre y una serie de papeles sueltos y sin orden cronológico, en donde Ana cuenta su vida, a través del dictado a algunos de los enfermeros que la atendieron. En esta historia clínica, aparece la voz en primera persona de su madre. Allí, Alejandra descubre que, a los 16

¹⁶⁸ Uno de los puntapiés que dieron inicio a la investigación de Ana Svensson, fue toparse fortuitamente con un intercambio epistolar entre su madre ya internada, y el escritor argentino, en ese entonces exiliado en París, Julio Cortázar. Una serie de cartas y tarjetas que Julio Cortázar envió a su madre fueron publicadas en Facebook en 2013 y 2014 (por el aniversario cien del nacimiento del escritor). Alejandra cuenta: “Mi amiga Marcela las encontró, simplemente poniendo en el buscador ‘Ana Svensson y Cortázar’. Todas aparecieron ordenadas de manera cronológica, desde el 77 al 83. Por supuesto, traté de persuadir a quién las publicó para que me ayudara a recuperarlas, eran de mi madre. Pero no lo logré. Miguel me aseguraba tener copias y no acordarse de cómo las había conseguido ni de quién se las pasó o vendió. El saber que alguien hizo dinero o buscó fama con algo que no le pertenece y es un material tan valioso para mi madre y para mí, me sigue doliendo” (Slutzky, 2018: 195). Nuevamente aquí aparece la cuestión ética del testimonio que expuse en el capítulo anterior. Alejandra, cuenta que entró en posesión de algunas de esas cartas después de mucho tiempo, cuando su tía abuela, Paula, se las entrega: “Fue cuando decidí priorizar, respetar, la intimidad de mi madre por sobre el valor que pudieran tener para el resto del mundo. Julio era su amigo por sobre todo lo demás. No las quise leer en ese momento porque eran de ella como mujer. Me daba vergüenza mirarlas, al mismo tiempo que me emocionaba tenerlas entre mis manos (Slutzky, 2018: 211).

¹⁶⁹ También Élida, quien compartió tiempo con Ana en México, remarca ciertos aspectos que dan cuenta de su ejercicio descuidado de la maternidad como la falta de limpieza, comida y abrigo a sus hijos (Slutzky, 2018: 205). Alejandra Slutzky, en su búsqueda por alumbrar la historia de su madre, se encuentra con otras perspectivas, como la de Margarita o Tony, amigos de Ana, quienes la conocen antes del episodio parteaguas de Cuba y que le brindan otra mirada de Ana, más compleja que la limitada a la enfermedad mental, es decir, como madre, compañera, militante y madre. “Para Margarita, Ana seguía siendo “Toti” y sus recuerdos hacen foco en ella como madre y en mi padre como militante. Así aparecen una mamá responsable, aunque a veces caótica, y un padre que no prestaba atención a las cuestiones cotidianas, absorbido por discusiones y charlas políticas mientras Ana se ocupaba de los hijos (...) Tus papás eran divinos, pero en lo cotidiano tu papá era medio colgado y era Toti la que se ocupaba de que todo funcionara y ustedes estuvieran más o menos bien. Samy ni se enteraba de las cositas cotidianas que los niños suelen padecer o necesitar” (Slutzky, 2018: 110 y 111). Tony, a partir de un intercambio epistolar le cuenta a Alejandra que su madre: “Era muy informal, se podría decir que no tenía mucha vocación de ama de casa. Tenía un carácter bastante fuerte, sobre todo cuando discutía de política. De convicciones sólidas” (Slutzky, 2018: 112). Es interesante la relación que puede establecerse entre el deseo de Ana Svensson (de compromiso político y/o sexual) y la figura asociada de la “mala madre” en tanto ruptura de la maternidad como mandato o, como mencioné más arriba, de lo que Rich (1995) definió como *motherhood*.

¹⁷⁰ Alejandra señala que los ingresos de NN al Hospital Borda, intervenido por la Marina (específicamente a la Unidad 20) y al Hospital Moyano aumentaron entre 1977 y 1979, y que muchas de las personas internadas provenían de Centros Clandestinos de Detención, Tortura y Exterminio (Slutzky, 2018: 52).

años, Ana cometió el “error” de confesarle a su profesor de filosofía Carlos Eggers Lan, su enamoramiento hacia Leticia, una compañera de estudios y amiga y que el profesor planteó el “problema” a la familia de Ana, que determinó separarlas y enviarla a realizar un tratamiento psiquiátrico (Slutzky, 2018: 127 y 128). La mención del amor y atracción hacia otra mujer, fue castigada con tratamiento de hipnosis y se presenta como el primer contacto traumático de Ana con la psiquiatría y, a la vez, como la primera experiencia de medicalización por “deviación a la norma”¹⁷¹. Por otro lado, en el legajo de Ana de la DIPPBA¹⁷², Alejandra encuentra -catalogada como persona involucrada en “actividades subversivas”- información sobre la militancia política de su madre, etapa de su vida que, también en este caso, no conocía, porque nadie le había hablado de ella. En las entrevistas que realiza Alejandra a diversos ex compañeros y compañeras de militancia de su madre, Ana aparece como alguien que “no estaba bien de la cabeza”, en contraste con la memoria de su padre Samuel Slutzky, quien solía ser recordado como “héroe” o “mártir”. Descubre que, dentro de su derrotero militante, formó parte de las Fuerzas Armadas Peronistas (FAP), al Partido Socialista (PS), al Partido Socialista Argentino de Vanguardia (PSAV) y que, en 1968, fue a Cuba a realizar un entrenamiento militar con su pareja y sus dos hijos. Luego de años de búsqueda, descubre por fin qué pasó en Cuba. Ana le fue infiel a su marido y fue sometida a un “juicio revolucionario” por la organización en la que militaba, hecho a partir del cual cae sobre ella un estigma muy fuerte, que la llevó a sentirse perseguida en un contexto crecientemente represivo, pero también por sus ex compañeros de militancia (Slutzky, 2018: 62). Posteriormente, fue expulsada y, al regresar a la Argentina, Ana quedó aislada de sus afectos. Estos constituyen episodios claves de estrés que produjeron su brote -Ana misma se refiere a sus “delirios de persecución”- al que se suma, ya en Argentina, el atentado sufrido en el piso en donde vivía con sus hijos con la explosión de una bomba (Slutzky, 2018: 171). Ana permanece encerrada en un hospital psiquiátrico de la provincia de Buenos Aires hasta su muerte, en 1982, siendo sometida de forma continua a procesos de tortura como el

¹⁷¹ Por estos años, la idea de “comportamiento social desviado” como una categoría relacionada con un problema médico antes que moral (Conrad, 1975), estaba en auge dentro del campo de la psiquiatría. Luego de esta experiencia, parte de la forma en la que opera la heterosexualidad compulsiva, la vida íntima y el amor que habían compartido Leticia y Ana, se quebró y ambas formaron pareja con hombres (Slutzky, 2018: 128).

¹⁷² Los legajos armados por la DIPPBA se encuentran hoy en la Comisión Provincial de la Memoria. La Dirección de Inteligencia de la *Policía* de la provincia de Buenos Aires fue creada en 1956 con el nombre de Central de Inteligencia y disuelta en 1998, en el contexto de una reforma de la policía bonaerense. Desde su creación, la DIPPBA tuvo una constante tarea vinculada a la producción de información y la acción de inteligencia, elemento que la convirtió en un eslabón fundamental del terrorismo de Estado en la provincia de Buenos Aires. Fuente: <https://www.comisionporlamemoria.org/la-dippba/>

electroshock. A partir de los archivos consultados, Slutzky encuentra similitudes entre la historia de su madre y la de otras personas militantes, nombradas en sus legajos como “zurdas”¹⁷³ y que también terminaron en “loqueros”. A través del contacto con diversos profesionales de la salud mental, Slutzky constata que los diagnósticos al momento del ingreso eran imprecisos y generales, como alienación mental, enfermedad mental o esquizofrenia (Slutzky, 2018: 51). De acuerdo con la perspectiva de estos especialistas, tras ser medicados y sometidos a electroshock, así como a maltratos físicos y psicológicos, aproximadamente el 80% de los pacientes terminaba desarrollando un estado de alienación (Tavernini, 2019: 6). Emilio Tavernini, en su análisis sobre el trabajo de Slutzky, postula que los neuropsiquiátricos constituyen un campo donde se expulsa lo abyecto: allí se expulsan los cuerpos que no se adaptan al corte biopolítico del “ciudadano”. De este modo, los cuerpos manicomializados -como el de Ana pero no solamente¹⁷⁴- son diagnosticados para producir el olvido y la negación simbólica de sus vidas, hecho que se produce con el consenso de la institución familiar (Tavernini, 2019: 4). Esta mirada permite dar cuenta de un *contium* del dispositivo de disciplinamiento hacia los cuerpos y mentes “desviadas” sexualmente, a través de la descarga eléctrica, mecanismo que atraviesa el Estado genocida y el Estado democrático. Ya en sus minutos iniciales, el documental *Sexo y Revolución* (2021) menciona “la cárcel, el manicomio o el paredón” (minuto 2) como escenarios alternativos para marginar o eliminar a las personas homosexuales. El caso de Ana Svensson, es sintomático de la historia indisciplinada de Ana y del modo en el que las organizaciones plantearon códigos de conducta rígidos¹⁷⁵. No obstante esto, me interesa destacar que la praxis y la subjetivación no

¹⁷³ Entrevista a Alejandra Slutzky en *El cohete a la Luna*. Disponible en: <https://www.elcohetelaluna.com/bella-ana/>

¹⁷⁴ Dentro de este corpus reconstruido por Alejandra Slutzky (2018) destacan los casos de Susana Castroman que aparece como un caso “alienación mental” e ingresada como “autointernación” en 1977, un año después de su secuestro. Susana es trasladada de la ex ESMA al hospital Borda, al tercer piso en donde funcionaba un “servicio de corto plazo para las mujeres”, el número 30, aunque en la práctica permanecían hospitalizadas indefinidamente. En ese contexto, la picana fue cambiada por electroshocks, en donde como consecuencia de la tortura queda sorda permanentemente y muy deteriorada, con pérdida de consciencia. Este constituye un caso excepcional ya que Susana fue liberada y exiliada por el director del hospital, a Venezuela en el año 1978, en donde permaneció internada hasta 1979, país en el que residía y esperaba su madre. De regreso a la Argentina, atestiguó ante la Secretaría de Derechos Humanos y ante el Archivo Nacional de la Memoria (ANM) (Slutzky, 2018: 78 y 79). A través de Laura, quien fue detenida estando embarazada, el 3 de noviembre de 1974, y fue torturada a pesar de su condición. Había un médico que la “cuidaba” para que no se les fuera la mano con la tortura. Laura pasó siete años en la cárcel junto a otras presas políticas, y menciona más casos de compañeras detenidas que se brotaron luego de haber sido torturadas y sometidas a maltrato (Slutzky, 2018: 243).

¹⁷⁵ Carnovale, para su análisis del PRT-ERP sostiene que, gradualmente en algunos casos, y de forma abrupta en otros, la supuesta armonía entre amor libre y revolución se resquebrajó, dejando al descubierto una relación marcada por tensiones y conflictos entre ambos conceptos. La autora

fueron procesos determinados por aquellos espacios, ni mucho menos fueron procesos homogéneos. Por el contrario, la experiencia de Ana posibilita una mirada más compleja sobre los procesos de subjetivación como espacios donde interactúan fuerzas contrapuestas (Oberti y Pittaluga, 2006: 19). Me refiero a que, como Oberti y Pittaluga sostienen, las lógicas autoritarias presentes en ciertos actores políticos contemporáneos a la militancia de los 70, no solamente influyeron a las organizaciones, sino que también configuraron la subjetividad de la militancia, reproduciendo formas de dominación social dentro de los mismos espacios que pretendían transformarlas. De la interiorización de lo autoritario, es indicativo el “juicio revolucionario” al que Ana fue sometida y el hecho de que, durante este, se llegara a barajar la pena de muerte de los amantes como castigo a la infidelidad¹⁷⁶. Este caso, alumbra dos puntos aparentemente antagónicos: por un lado, el modo en el que los mandatos morales eran sufridos y sostenidos, pero también el modo en el que eran resistidos por quienes militaban (con frecuencia, de formas desiguales según el género)¹⁷⁷. Así, en un contexto en donde la

contrasta el modo en el que las aspiraciones libertarias que desde fuera promovían una vida íntima y sexual despojada de restricciones y prejuicios, terminaron enfrentándose (y siendo sofocadas o moldeadas dependiendo del caso) por una disciplina partidaria que regulaba los márgenes del deseo y buscaba normativizar los vínculos afectivos entre los militantes. De esta manera, el vasto y enigmático universo de pasiones y deseos humanos era comprimido en un rígido conjunto de normas. En el seno de una organización armada que aspiraba a reproducir el modelo leninista de partido clandestino conformado por cuadros, la tensión entre las libertades individuales y la disciplina colectiva tendía inexorablemente a resolverse a favor de esta última. Ya fuera por la interiorización voluntaria de los códigos partidarios o mediante sanciones aplicadas a las conductas que se desviaban de ellos, lo cierto es que la experiencia perretista revela un sostenido proceso de disciplinamiento interno, en el cual el control de los vínculos afectivos y sexuales entre militantes constituía uno de sus ejes más visibles (Carnovale, 2018: 254).

¹⁷⁶ De este *modus operandi*, específicamente del modo en el que la sexualidad se volvía objeto de debate colectivo, el trabajo de Carnovale (2018) expone que la codificación y las prácticas punitivas formaban parte de las herramientas y el repertorio que desarrolló el PRT-ERP para la regulación de la sexualidad dentro de la organización. La autora sostiene que los distintos testimonios son coincidentes en expresar que las insatisfacciones en una pareja, las infidelidades, los celos, los reclamos y reproches trascendían el espacio de la intimidad para ser saldados en las reuniones de célula y, llegado el caso y si la gravedad del caso lo ameritaba, en alguna instancia superior. Estela, a quien ya mencioné más anteriormente, así lo expresa: *Yo me había casado con [X] y él era un súper militante. Y... nuestra pareja no andaba. Pero yo no podía discutir de eso ni con él, porque a la noche, en la cama, había que leer El Combatiente. Y si había un problema, se discutía en una reunión que se armaba especialmente*. Al igual que Ana Svensson, en un entrenamiento militar, mantuvo un *affaire* con otro compañero y, a su regreso, se lo contó a su marido, quien propuso discutirlo en la reunión de célula. En dicha reunión, los otros compañeros trataron de aplacar el malestar y la insatisfacción de Estela evocando las virtudes revolucionarias de su marido: *"Pero el compañero es un buen compañero..." "Bueno, está bien, pero esto no va, no sé lo que pasa."* Entonces era una cosa absolutamente absurda, pero yo en ese momento creía que ellos tenían la autoridad moral para opinar, eh. Y a pesar de que a mí no me gustaban las decisiones, las acataba todas, ojo. Finalmente, Estela fue sancionada.” (Carnovale, 2018: 256 y 257).

¹⁷⁷ Los propios militantes que defendían estructuras verticalistas y autoritarias eran quienes, con sus comportamientos desviados o directamente infractores, generaban tensiones dentro de esas mismas organizaciones, un buen ejemplo de estas transgresiones era la infidelidad, la cual estaba más

disciplina y el control eran estrictos, y donde se exigía una adhesión incondicional a formas de militancia definidas por normas rígidas¹⁷⁸, persistían igualmente transgresiones, gestos de indisciplina (como la ruptura de monogamia¹⁷⁹) y desvíos respecto a la conducta considerada revolucionaria. Por otro lado, como señala Tavernini, el caso de Ana Svensson expresa un

“normalizada” o menos juzgada para los varones que para sus pares mujeres, de esto da cuenta la expulsión de Ana de la organización y la inhabilitación a la participación en cualquier tipo de actividad, mientras que a su amante se le permite participar de un curso de formación que se produce luego del episodio de transgresión a la moral revolucionaria. En el libro *Los perros 2. Memorias de la rebeldía femenina en los '70* de Luis Mattini (2007) se plantea que “la peor de todas” era la mujer que se jugaba totalmente por la causa, incluso utilizando su sexo como elemento de seducción, cosa que no era valorada por los compañeros (Slutzky, 2018: 149).

¹⁷⁸ *Moral y Proletización* del PRT-ERP mencionado en capítulos anteriores expone, entre otras cuestiones, la subordinación de las relaciones personales a la actividad política y militar que suponía la militancia y también del modo en el que la maternidad era percibida por la mencionada organización político-militar como un destino natural para las mujeres y, al mismo tiempo, como una carga que las restringe. Oberti sostiene, en relación a este documento que la maternidad, como limitación se presenta como algo que las mujeres deben asumir con resignación, mientras que a los hombres les corresponde, desde una postura paternalista, mostrar comprensión. En contraste con esta perspectiva, surge una visión alternativa: la crianza de los hijos e hijas es concebida como una responsabilidad compartida, una tarea militante más, equiparable a cualquier otra obligación revolucionaria, ya que la familia es entendida como una “célula político-familiar”. Así, se plantea que, por encima de las limitaciones impuestas por la maternidad, debe prevalecer la igualdad. Sin embargo, esta igualdad se alcanza a costa de borrar la especificidad femenina: las mujeres dejan de ser reconocidas como tales y pasan a ser vistas como “mujeres obreras”, sometidas a una doble explotación. En lo que respecta a la liberación sexual, esta se enmarca dentro del concepto de familia revolucionaria, retomando ideas de Engels que priorizan la pareja monogámica estable sobre otras formas de relación y adoptando una perspectiva leninista sobre la sexualidad. En este esquema, el llamado amor libre se ve doblemente reducido: primero, al separar el amor de su dimensión integral y asociarlo solo al sexo; y luego, al reducir el sexo a su aspecto puramente instintivo. Por lo tanto, para construir una nueva moral sexual y un nuevo modelo de familia, se espera que los militantes formen parejas cuya base principal sea la actividad revolucionaria (Oberti, 2004: 145). El caso de Ana Svensson que analizaré en las próximas páginas es sintomático de lo generalizada que estaba esta mirada dentro de la militancia revolucionaria. Alejandra Slutzky (2018) al entrevistarse con Mirta, una compañera de militancia de su madre, le pregunta, entre otras cosas, por qué su madre no se casó enamorada con su padre Samuel. “Para entenderla tenés que comprender la época, la militancia. Uno se juntaba por los ideales, por las convicciones. Cualquier otro motivo no era suficiente para juntarse. Andábamos con la mirada puesta en grandes cosas, ¡la Revolución! Siendo militante, te juntabas con el compañero más cercano, a quien le tenías más afecto (...) Puede ser que tu mamá no se casó por enamoramiento, sino sobre todo como parte de su militancia (Slutzky, 2018: 115).

¹⁷⁹ Como menciona Carnovale (2018) en relación al PRT-ERP, es importante subrayar que el énfasis en la monogamia no fue necesariamente compartido por otros agrupamientos de la izquierda de los años sesenta y setenta. La autora recupera el trabajo de Carlos Brocato, quien al analizar la dimensión de la sexualidad en grupos trotskistas de la época advierte que las prácticas y la discursividad partidarias condenaban enfáticamente lo que entendían como sexualidad burguesa y alentaban, por el contrario, una sexualidad permisiva que incluía, entre otras cosas, el intercambio de parejas y los acoplamientos ocasionales. En estos grupos, los mandatos respecto de la vida sexual se orientarían más bien a la prosecución de una sexualidad transparente, impugnadora de valores y prácticas que entendían propios de la pequeña burguesía (Carnovale, 2018: 259). Esta generalización tiene que ver con la preeminencia de la militancia político-militar y el relegamiento de otras militancias que, cuestionando la totalización de la experiencia de los setenta, impugnan también esta visión de la sexualidad y el mandato de la monogamia como a partir del FLH en *Sexo y revolución* (2021).

desconocimiento profundo sobre el destino de las otras personas “brotadas” (Tavernini, 2019: 6), así como la ya mencionada invisibilización de estas personas como víctimas de la maquinaria terrorista.

4. *El uso político de la estética en Sexo y Revolución: reclamando un espacio en la memoria de la militancia setentista*

En esta línea, *Sexo y Revolución* (2021) propone un ejercicio de memoria que recupere e historicice, dentro de la experiencia setentista, el encuadramiento del género que los homosexuales vivieron tempranamente en su niñez, a través de diversos mecanismos coactivos. Los cinco testimonios incluidos en *Sexo y Revolución* (2021) son Jorge Luis Giacosa del FLH, Valeria del Mar Ramírez¹⁸⁰, Guillermo García del Partido Socialista de los Trabajadores (PST), Alejandro Modarelli del Frente Argentino de Liberación (FAL) y Daniel Molina del Partido Revolucionarios Trabajadores (PRT), quienes rememoran episodios traumáticos relacionados con el pasado reciente. El lugar de la infancia y la adolescencia, ocupa un lugar central en el largometraje, así como en la memoria de Ana Svensson. Daniel Molina narra que su orientación sexual se manifestaba ya claramente y de distintos a sus pocos años de edad, por ejemplo, a partir de los juegos que prefería y que le eran censurados porque no eran adecuados para su masculinidad. El disciplinamiento y la amputación de la sexualidad desde la niñez es reiteradamente abordado en el largometraje. A partir del uso de la voz en off que reproduce el anuncio de una publicidad de los 70, se advierte: “Mientras los chicos juegan, uno de ellos en particular preocupa al maestro por su inadaptación. Ahondar en las causas que la originan es problema de todos los días”. También la historia de Guillermo García está atravesada por la “confesión” hecha a su hermano sobre su orientación sexual y el dolor causado por su padrino cuando le recomienda que vaya al psicólogo. Jorge Luis Giacosa expone la disonancia que sentía entre la vivencia interna de su homosexualidad y la censura externa, al punto de causarle una úlcera al duodeno y llevándolo a fantasear con el suicidio y desear su “curación”. Es importante destacar que, en la década del setenta y del ochenta, la palabra “homosexual” se utilizaba indiferenciadamente como término abanico para cubrir y

¹⁸⁰ En el trabajo de Máximo (2023) se repone, por una parte, el específico ensañamiento sobre los cuerpos travestis a través de los testimonios de Valeria del Mar Ramírez y también del de Julieta González, apodada como “La Trachyn”. Ambos relatos recuperan los centros de detención por los que transitaban, los crímenes de los que fueron víctimas y testigos, así como la espera por reparación y justicia hacia estos colectivos que aun sigue pendiente. En *Memorias Invertidas* (2022). En relación a la detención de Valeria del Mar, Jorge Luis Giacosa menciona: “no fue secuestrada por ningún tipo de activismo, en absoluto, fue secuestrada porque esa noche los muchachos querían divertirse, y cuando entra a la comisaría dijeron: “trajeron a las cachorras que habíamos pedido”. Eran ella y la Romina, 20 años tenían, y pasaron 15 días en el Pozo de Banfield” (Almada y Prieto, 2022: 32).

referir todas las identidades que no eran estrictamente heterosexuales (bisexuales, gays, lesbianas, travestis, trans) (Almada y Prieto, 2022: 36). En este sentido, en lo que sigue utilizaré tanto la sigla LGBTIQ+ o el término queer para referenciar a ese conjunto de identidades disidentes o desviadas respecto a la heteronorma. Como ha explorado Maya De Leo (2021) en su libro *Queer. Storia culturale della comunità LGBT+*, el término “queer” funcionó como “término paraguas” para designar a lo extraño, lo raro, lo fuera de lo común o diferente. Específicamente en el capítulo 2, “La seconda metà dell’Ottocento e l’inizio del Novecento” (2021), De Leo explora la evolución histórica del término y el modo en el que, entre finales de siglo XIX e inicios del XX, “queer” comienza a ser utilizado como un insulto con carga peyorativa y despreciativa hacia las personas no heterosexuales.

Como mencioné en capítulos anteriores, la psicología se configuró como uno de los discursos modernos que, desde la década del 60, comenzó a operar como custodio del dispositivo familiar conservador, en particular, a partir del control de la sexualidad.

Como sostienen Amado y Domínguez:

la sociedad y el estado modernos le hacen a la familia el cuento de la autonomía, mientras están listos para castigar sus disposiciones desviadas, condenar sus rebeldías y castigar sus errores. Es así como en épocas de violencia estatal, como la acontecida en la década del setenta en el Cono Sur latinoamericano, la desconfianza se transforma en sospecha y en brutal persecución, cuando los poderes, en nombre de un discurso familiarista cabalmente inscrito en la tradición, se dedican a confiscar la vida y los bienes, a eliminar, torturar y desaparecer los cuerpos de sus miembros disidentes (Amado y Domínguez, 2004: 27 y 28)

De lo dicho hasta aquí, quisiera resaltar el modo en el que al igual que en el trabajo de Slutzky (2018), *Sexo y Revolución* (2021) propone una reflexión sobre la forma específica en la que la *condena social* a la transgresión de género (y no la transgresión de género en sí misma) enloqueció, trastornó, enfermó y aisló a los sujetos en el marco de la persecución al “enemigo interno”. En este sentido, la deconstrucción de los discursos androcéntricos en la medicina, produce la emergencia de la patologización social de la orientación sexual y las prácticas de género queer como uno de los tópicos que se articulan coherentemente en este tercer momento de la memoria. *Sexo y Revolución* (2021)¹⁸¹ reconstruye el modo por el cual

¹⁸¹ Un antecedente filmográfico a este film es el documental *Rosa Patria* (Santiago Loza, 2010) que se centra en la vida de Néstor Perlongher, poeta, sociólogo y militante político durante los años setenta en Argentina y quien fue fundador y referente del Frente de Liberación Homosexual, colectivo que generaba rechazo no solamente entre los sectores conservadores sino que también dentro de las distintas agrupaciones de izquierda, atravesadas por el machismo. El documental recupera, a partir de

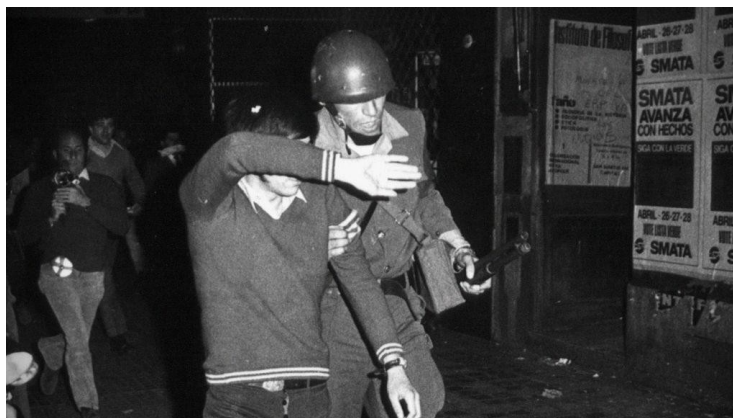
la homosexualidad -hasta 1973 diagnosticada como enfermedad mental- intentó ser “corregida” a través del encierro en psiquiátricos y el sometimiento a operaciones como lobotomías¹⁸², terapias de hipnosis, extracción del clítoris, terapias de grupos, psicoanálisis, psiquiatría, electroshocks, tratamientos químicos, tratamientos hormonales. La voz over sentencia: "Ninguno se curó y la mayoría de los pacientes cayeron en la depresión, en la autodestrucción o en el suicidio". El Manifiesto homónimo al nombre que lleva el documental “Sexo y revolución” del FLH estructura la narrativa del documental. Los distintos testimonios entran en colisión con algunos puntos que, habitualmente, gozan de un considerable consenso dentro de las narrativas militantes de los setenta. *Sexo y Revolución* (2021), subvierte la idea de que el gobierno de Héctor Cámpora -la izquierda del peronismo- fue un momento de apertura y liberación generalizado, como suele ser frecuentemente identificado, puesto que este gobierno le ofrece al FLH, en 1973, crear psiquiátricos para que se curaran¹⁸³. La idea de una “primavera camporista” encuentra su expresión cinematográfica, por ejemplo, en el documental-ficción *1973, un grito de corazón* (Liliana Mazure, 2008), correspondiente al tercer momento de la memoria que estoy analizando.

su figura, una lucha y un colectivo poco conocido en América Latina. A modo de collage, se entrelazan testimonios, cartas, imágenes de archivo y registros actuales de quienes integraron aquel movimiento. Con una mezcla de humor y melancolía, y desde perspectivas contrapuestas, el largometraje se propone visibilizar aquello que fue silenciado: la historia de los homosexuales en tiempos de revolución, transformación social y represión. El mismo título de *Rosa Patria* tensiona la relación histórica entre homosexualidad-exclusión-nación suturando el rosa (en tanto elemento identificado social y tradicionalmente con lo femenino) con la patria. Esto expresa el uso del documental como herramienta para la inscripción en la historia argentina de la comunidad homosexual.

¹⁸² El documental denuncia que en Argentina las operaciones de lobotomía para curar la homosexualidad estuvieron a cargo del doctor Márquez, quien fue rector interino de la Universidad de Buenos Aires y psiquiatra del Hospital militar y por el doctor Lyonett rector de la UBA y neurocirujano en 1974. Julio Lyonnet asumió como Rector Normalizador de la Universidad de Buenos Aires el 26 de diciembre de 1974, en reemplazo de Alberto Ottalagano, y permaneció en el cargo hasta el 27 de agosto de 1975, cuando fue sucedido por Eduardo Mangiante. En un contexto de creciente autoritarismo en el ámbito universitario, su gestión se distinguió por la intervención en carreras consideradas “problemáticas” o “subversivas”, como Psicología, Sociología o Pedagogía, y por promover una reforma académica que buscaba limitar el acceso a la universidad y ejercer un mayor control sobre la actividad estudiantil, al mismo tiempo que estuvo involucrado en procedimientos médicos coercitivos como los mencionados contra las personas homosexuales. La complicidad con el entramado represivo es similar a la que denuncia y describe Alejandra Slutzky a partir de la intervención de los hospitales neuropsiquiátricos de Buenos Aires (el Moyano y el Borda), mediante el nombramiento de médicos y otros profesionales aliados o colaboracionistas con el régimen y el desplazamiento de los no alineados ideológicamente (Slutzky, 2018: 323).

¹⁸³ Otro episodio clave que se recuerda sobre ese año es el 11 de septiembre de 1973 cuando, ante el golpe de Estado a Salvador Allende en Chile, las distintas agrupaciones de izquierdas asisten a la Plaza de Mayo y cantan "No somos putos, no somos faloperos, somos soldados de FAR y Montoneros". Los distintos testimonios coinciden en que esto constituye un parteaguas personal y en relación a su participación en el FLH, puesto que ante la popularidad del canto se rompe la fantasía de estar luchando por lo mismo que las demás agrupaciones que habían asistido y deciden retirarse de la plaza.

Mediante el uso de las formas clásicas del cine militante de los 60 y 70¹⁸⁴, *Sexo y Revolución* (2021) inscribe al FLH en una genealogía de la que fue excluido. La estética del cine militante, contemporáneo a la existencia del FLH, parece anacrónica y, sin embargo, es justificada porque constituye el despliegue de una estrategia predeterminada con el fin de reclamar un espacio dentro de la memoria de los 70. Así, la austeridad o el tratamiento del sonido son decisiones estéticas y políticas que desnudan la doble marginalización de las personas homosexuales: por parte del Estado pero también por parte de las organizaciones revolucionarias contemporáneas al Frente. El montaje rápido, a partir de material de archivo histórico, refuerza con las imágenes lo que se narra con la voz over. El objetivo es transmitir con claridad un mensaje: el carácter opresivo de las instituciones sociales y la violencia de los discursos instituidos por el orden burgués heteropatriarcal. La estética es puesta al servicio del mensaje político. De este modo, imágenes de la Iglesia, la escuela, la psiquiatría, la prensa, la institución familiar, el trabajo moderno (en especial la producción en "serie" y mecánica propia del fordismo) escenifican de modo literal lo que narra la voz.



Sexo y Revolución (Ernesto Ardito, 2021)

La narración se intercala con los cinco testimonios, en primera persona, de referentes del movimiento gay porteño. La totalidad del documental se estructura alrededor de la lectura del

¹⁸⁴ Me refiero, principalmente, al cine desarrollado por el Grupo Cine Liberación (Fernando Solanas y Octavio Getino) con *La hora de los hornos* (1968) y al Cine de la Base (Raymundo Gleyzer) con *Los traidores* (1973). Getino y Solas definieron al cine revolucionario como productor de una militancia artística distinguida por “obras en proceso, inconclusas, desordenadas, violentas, hechas con la cámara en una mano y una piedra en la otra, imposibles de ser medidas con los cánones de la teoría y la crítica tradicionales (Getino y Solanas, 1979: 50). Entre sus características también destacan los bajos costos de producción, la cualidad “no profesional” marcada por planos movedizos, montaje a partir de cortes en seco, la falta de puesta escena y la presencia de una voz en off. Todos estos elementos dan lugar a una estética austera que manifiesta el carácter independiente de este cine y que apela directamente a la afectividad y acción política.

Manifiesto fundante del FLH, “Sexo y Revolución” del año 1973 -que le da nombre al film homónimo- el cual expone las ideas centrales y el núcleo de los principios ideológicos del FLH. El documental recupera, de este modo, una utopía marginalizada de la historia y de la memoria sobre la militancia de los 70:

Una vez alguno de nosotros soñó un lugar, era un lugar abierto, espaciado, había una avenida que se llamaba Libertad. En lugar de explotarse los unos a los otros, la gente se amaba. Nadie agredía a nadie porque todos hacían el amor con quien querían. Los adultos se parecían a los niños y se acariciaban. Toda la gente suena con un lugar así, sin opresión. Una vida que valga la pena ser vivida, con amor, con amor verdadero, loco, total, sin explotación. Pero este sueño no tiene nada que ver con la realidad. Es una sociedad de opresores y oprimidos. El capitalista oprime al obrero, el padre oprime al hijo, el varón oprime a la mujer, el heterosexual oprime al homosexual. Está perfecto que haya explotación, que las mujeres sean seres inferiores y que los homosexuales no tengan derecho a existir. Sino a la cárcel, al manicomio o al paredón. Marginación y silencio.

5. *Hacia una memoria del pasado reciente no heteronormada*

Como anticipé, entre 2003 y 2015 el colectivo LGBTIQ+ se ve reconocido en una serie de demandas históricas que transformaron su actuación en la arena pública, me refiero específicamente a la promulgación de las leyes de Matrimonio Igualitario (2010) y de Identidad de Género (2012), las cuales se reiteran en las narrativas de los dos documentales que abordo, como eventos parteaguas de la historia del colectivo. En consecuencia, a partir de 2003 pero, en particular luego de las dos conquistas mencionadas, la memoria del Terrorismo de Estado comenzó a ser revisada críticamente en clave LGBTIQ+¹⁸⁵: “Como personas trans consideramos que la democracia vino a partir del 2012, cuando el estado nos consideró personas, nos dio una identificación, nos dio una identidad. Algo que muchas personas desaparecidas siguen buscando, su propia identidad. A partir del 2012, con la Ley de identidad de género, con la historia que muestra una línea de tiempo y muestra a partir de acá es la edad media, y para adelante, la edad moderna: a partir del 2012 fue nuestra democracia” sostiene María Belén Correa (Almada y Prieto, 2022: 21). Joaquín Insausti (2015) analiza el modo en el que se producen transformaciones en la memoria del pasado reciente a partir de la apropiación LGBTIQ+, que comenzó a problematizar la heteronormatividad de las memorias sobre el Terrorismo de Estado y la continuidad de las estructuras del terror en la vida en

¹⁸⁵ Es durante este periodo que en las marchas del 24 de marzo, en conmemoración por el aniversario por el último golpe de Estado, comenzó a denunciarse que hay 400 personas desaparecidas LGBT+.

democracia. En su trabajo, el autor sostiene que, en el contexto inaugurado en el año 2003, “festejar las conquistas y celebrar a sus protagonistas requería construir un presente idealizado. En contraposición a este, el pasado debía construirse como un paisaje de represión absoluta que habilitaba estas epopeyas heroicas de progreso, desde la invisibilidad y la tragedia a la libertad”¹⁸⁶. En *Los maricones* (2016) la Ley de Identidad de Género y otras conquistas del presente, operan como un eje cronológico fundamental. La lucha del colectivo que culmina con el reconocimiento estatal de esta demanda histórica es expuesta a partir del testimonio de Vanessa Piedrabuena, quien fue la primera en tener su documento en el año 2007¹⁸⁷. Hacia el cierre del documental, en un plano medio Marcia Collota muestra directamente su documento a la cámara y reivindica la importancia de ese derecho¹⁸⁸. Matías Máximo (2023) también señala el año 2012 como un momento constitutivo para que las víctimas transexuales, trans y travestis, cuenten con legitimidad y para poder denunciar los crímenes y declarar en las causas sobre crímenes de lesa humanidad. Sin embargo, a partir de 2015 con el cambio de gobierno, el presente idealizado que menciona Insausti se descompone dadas las nuevas “políticas de la memoria” impulsadas por Cambiemos. Daniel Tortosa, director del film, al exponer las motivaciones que lo impulsaron a hacer el documental declara que su motor está constituido por “todo lo que está pasando. Para que se sepa”, dando cuenta del nuevo contexto político marcado por el retorno de los discursos negacionistas. Agustina Quiroga, en la escena final de *Los maricones* (2016), refuerza el pasado de lucha en el presente de las que pasaron por el calabozo y las que vendrán.

¹⁸⁶ *Moléculas Malucas* es una colectiva autogestiva y autónoma, Mabel Bellucci señala que el equipo está conformado por una travesti trabajadora sexual en el espacio editorial, Marcelo y Juan, maricas que se asumen feministas y, en conjunto, se trabajan con archivos nacionales e internacionales con el objetivo de desprivatizarlos y hacer circular la información de manera democrática. Entre los principales obstáculos que encuentra de cara al trabajo que se plantea el proyecto es el porteño-centrismo, en el sentido de hegemonía en fuentes, experiencias e información en Buenos Aires en desmedro de otras regiones o provincias, y por otro lado, la preeminencia archivística de la comunidad gay respecto de otros grupos no heterosexuales como lesbianas y travestis (Almada y Prieto, 2022: 42): <https://www.moleculasmalucas.com/post/los-cuatrocientos-homosexuales-desaparecidos>

¹⁸⁷ “Yo lo obtuve a través del juicio que inicié en el 92. Recién en el 2007 lo pude lograr tener, ganar definitivamente el juicio con tantas apelaciones que me hacían, que las apelaban y yo las contraapelaba. Y en base a esa jurisprudencia, es que hicieron la reforma del Código, que aplican la Ley del nombre de Género, en base a la jurisprudencia que yo tengo, que yo hice”

¹⁸⁸ “Yo hoy día yo voy a trabajar gracias a todos los proyectos que hicieron cambios, gracias cursos que hicieron, cursos de capacitación que hicieron, que me recibí de mucama, dirán... ¿mucama? Es un trabajo que lo puedo lograr con sacrificio y que hoy me digan con mi documento que me llamo Marcia Gabriela Collota, cosa que años atrás no me aceptaban en ningún lado. Porque no tenía mi identidad, porque no era lo que correspondía. Entonces esto es muchísimo, un logro muy grande y se los debo a mis compañeras y al Estado que me lo dio, me lo devolvió, me dio lo que yo quería, que respetaran mi identidad. Es una lucha que todos lo logramos” (minuto)

Por otra parte, en la nueva coyuntura política e histórica que se abrió en 2003, algunos activistas LGBTIQ+ sostuvieron, en relación al pasado reciente, la existencia de un plan sistemático de persecución, tortura y desaparición específico hacia homosexuales y travestis durante la última dictadura militar. Otros, en cambio, sostuvieron que, si bien hay personas del colectivo que fueron detenidas y desaparecidas, no puede sostenerse la hipótesis de que hubo un plan de desaparición, tortura y exterminio específico y que, por otra parte, la represión “no puede constreñirse o limitarse a una época en específico, ya que desde la fundación del país estos sujetos fueron considerados un peligro para la nación” (Torres, 2018: 7)¹⁸⁹. Si bien la primera mención a la cifra 30.400 apareció publicada en el libro de Carlos Jáuregui, activista gay y primer presidente de la Comisión Homosexual Argentina (CHA), denominado *La homosexualidad en Argentina* (1987), esa información no formó parte del informe final del *Nunca Más* por la insistencia de la APDH. En 1996, Carlos Jáuregui, sostuvo en la *Revista Nx*: “Nuestra comunidad, como toda minoría en tiempos dictatoriales, fue víctima privilegiada del régimen. El fallecido rabino Marshall Meyer, miembro integrante de la CONADEP, creada durante el gobierno radical, expresó en 1985 a quien esto firma, que la Comisión había detectado en su nómina de diez mil personas denunciadas como desaparecidas, a cuatrocientos homosexuales. No habían desaparecido por esa condición, pero el tratamiento recibido, afirmaba el rabino, había sido especialmente sádico y violento”¹⁹⁰, similar al sufrido por personas de origen judío y con discapacidad¹⁹¹. No se trata de “medir”

¹⁸⁹ En relación a la existencia de un plan sistemático o no, Jorge Luis Giocosa sostiene que “no es que persiguieran. O sea, si bien la revista “El Caudillo” llamaba al exterminio de los homosexuales, eso en la práctica corrió por cuenta de la policía. Como decía una vez Alejandro Modarelli, en un panel que me tocó compartir con él, dijo la frase: “nosotros no calificábamos para los militares, de nosotros se ocupaba la policía”, como lo había hecho siempre y como lo siguió haciendo después en democracia (...) En aquellos años tan duros yo nunca me sentí perseguido por el hecho de ser homosexual o por el hecho de haber estado en el FLH. Mi persecución, mi paranoia, venía porque yo había estado en la Facultad de Filosofía y Letras, por figurar en la agenda de alguien que estuviera comprometido y demás, pero no por ser gay.” (Almada y Prieto, 2022: 33 y 34). En este sentido, la narrativa es más compleja y, en relación a esto, Insausti problematiza las narrativas de “progreso” implícitas en algunas memorias LGTBIQ+ sobre el pasado reciente, que se concentran en recordar la violencia del terrorismo de Estado en desmedro de la de otros periodos y sostiene “la presencia de una continuidad en la persecución desde la instauración de la represión, a partir del primer gobierno del presidente Juan Domingo Perón (1946-1952) hasta la lenta desarticulación de los edictos policiales, comenzada durante la década del noventa” (Insausti, 2015: 1).

¹⁹⁰ En la siguiente nota, se desarrollan el testimonio de Ivanna Aguilera, sobreviviente trans detenida en 1976 en Rosario, Santa Fe, el de Valeria del Mar Ramírez travesti detenida dos veces en el Pozo de Banfield, centro clandestino de detención de la provincia de Buenos Aires y el de Viviana Avendaño en la Cárcel de Devoto en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires: <https://agenciapresentes.org/2019/03/24/memorias-lgbt-en-dictadura-en-la-clandestinidad/>

¹⁹¹ Es interesante destacar que también Alejandra Slutzky (2018) encuentra en legajos de la CONADEP informaciones que finalmente fueron omitidas del Informe final que publica los resultados de la investigación de la comisión. Entre estos legajos se hace referencia a los “tratamientos médicos”

(si es que eso es posible) los niveles de represión y tortura hacia el colectivo antes y después del terrorismo de Estado. Por el contrario, en las páginas que siguen, me interesa proponer una reflexión que sea capaz de habilitar una lectura cualitativa sobre la memoria reciente en clave LGBTIQ+, desde un enfoque próximo a los Queer Death Studies (QDS), que me permita dar cuenta del modo en el que esta apropiación del pasado reciente supuso desplazamientos en la “memoria de la política” y transformaciones en la “política en la memoria”, a través de la reconceptualización de algunas nociones fundamentales como “reparación”, “violencia estatal”, “clandestinidad” y “democracia”.

5.1. Necropolítica democrática y temporalidad queer de la violencia.

Judith Butler (2009) sostiene que el “ser” del cuerpo es una ontología que está siempre sometida a otros: a normas, a organizaciones sociales y políticas que se han desarrollado históricamente para maximizar la precariedad de unos cuerpos y minimizar la de otros (Butler, 2009: 3). Esto implica que es el cuerpo expuesto a las normas sociales lo que da lugar a la significación social de ese cuerpo y, en consecuencia, las ontologías sobre los cuerpos son contingentes y específicas, es decir, históricas. Los documentales *Los maricones* (2016) y *Sexo y revolución* (2021), se anclan en esta noción de precariedad para hablar del cuerpo y la sexualidad queer. Al abordar la violencia estatal en largo plazo, se tuercen las temporalidades habituales que circunscriben la violencia terrorista al periodo comprendido entre 1976-1983¹⁹², así como se resignifican las nociones de “enemigo interno” y la de

recibidos por colimbas, como una forma de tortura poco “divulgada” y distintos testimonios se refieren a los loqueros como campos de concentración, con regímenes peores que los de la cárcel. En estos legajos aparece la descripción de los “tratamientos” a los pacientes (quienes no se encontraban detenidos desaparecidos). Entre ellos se mencionan el suministro de psicofármacos que empeoraban la situación mental y física de la víctima, desnudez, golpizas, ataduras, electroshocks, condiciones de higiene deplorables, comida insuficiente. Algunos de los legajos CONADEP que aparecen en el libro de Slutzky son el n° 2949 o el n° 1483 (Slutzky, 2018: 105). El objetivo de estos “tratamientos” hacia los opositores a la política económica, social o cultural de la dictadura (entre quienes se encuentran las mujeres pero también colimbas indisciplinados y otros marginales como extranjeros y menores), no era recuperar sino lograr la docilidad y el retraimiento del paciente, silenciándolo de forma permanente y llevándolo a la locura para que perdiera su identidad y no pudiera rebelarse.

¹⁹² Si bien el golpe de Estado del 24 de marzo de 1976 marcó el inicio formal de la última dictadura militar en Argentina, diversos estudios han señalado que la violencia estatal no comenzó en ese momento sino que venía desplegándose previamente desde, al menos, el gobierno constitucional de Isabel Perón aunque otros estudios señalan que se retrotrae al gobierno de Juan Domingo Perón (1973-1974). En esta línea de investigación se encuentra el trabajo de Sergio Bufano y Lucrecia Teixidó *Perón y la Triple A: las 20 advertencias a Montoneros* (2015). Desde 1974, se había consolidado un entramado represivo que incluyó el accionar de la organización paraestatal conocida como Triple A (Alianza Anticomunista Argentina), responsable de numerosos asesinatos, amenazas y persecuciones dirigidas contra militantes políticos, artistas e intelectuales identificados con la izquierda. Paralelamente, a través de una serie de decretos firmados en 1975 (como los que dieron origen al Operativo Independencia en Tucumán), el Estado nacional habilitó formalmente a las

“subversión”. En ambos documentales, se construye una temporalidad queer para pensar la violencia estatal. Esta periodización queer rompe con el carácter “natural” del orden cronológico (y ontológico) de la historia política argentina y enfatiza, en cambio, la continuidad de la persecución y la clandestinidad después de 1983, dejando expuesta la heteronormatividad de dicha forma de periodizar la historia argentina y, en particular, la historia política. Modarelli en *Sexo y Revolución* (2021) remarca que después de 1983 el aparato represivo no se modificó y que las "brigadas de la moralidad" siguieron existiendo. También en *Los maricones* (2016) Vanessa Piedrabuena, sostiene que la persecución y la represión fue peor en la época de democracia que en la época del Proceso: “Si tenías tu ropa interior femenina, te hacían los artículos, el 19 y el 22”, destacando que en la época dictatorial no tiene entrada en Encausados¹⁹³. En contraposición, durante la democracia es detenida con remisiones que suponían arrestos de 30, 60, 90, 120 días. Por otra parte, el hecho de que *Los maricones* (2016) esté enteramente filmado en el ex-centro clandestino de detención es una elección que, mediante la espacialidad construye y produce la continuidad de las lógicas represivas y necropolíticas que afectan a este colectivo, las cuales estructuran narrativamente al documental. *Los maricones* (2016), reconstruye la memoria de la experiencia de violencia estatal a partir de testimonios de cinco mujeres travestis, trans y dos gay. Vanessa Piedrabuena, la única que ha vivido directamente los años del Estado Terrorista, sostiene: "en aquella época éramos 4 o 5 (Manasé, Fanny, la Rita, yo y la Débora) y había veces que veíamos la Renoleta o el Falcon¹⁹⁴ me acuerdo, y nos teníamos que tomar el palo, andábamos trepadas a los árboles porque se bajaba la Raigada¹⁹⁵, que sabía ser de la primera y sino el chino y el alemán, que sabían ser de protección de seguridad y nos manoteaban y nos traían.

Fuerzas Armadas a intervenir en la “lucha contra la subversión”, lo que derivó en prácticas de represión ilegal, desapariciones forzadas y la instalación de centros clandestinos de detención, incluso antes del golpe. Este proceso evidencia que la maquinaria represiva se gesta y legitima en el período democrático precedente dando cuenta de una continuidad institucional en el uso del terrorismo de Estado.

¹⁹³ Encausados es el área o dependencia donde se aloja o registra a las personas que ya tienen una causa judicial o expediente abierto, es decir, que están siendo investigadas o procesadas formalmente y, al mismo tiempo, implica el traslado al sector de detención correspondiente a las personas “con causa” que suele ser diferencial del de los “contraventores” o las personas demoradas preventivamente.

¹⁹⁴ Durante la última dictadura militar, el Ford Falcon verde se convirtió en un ícono del accionar represivo ilegal. Utilizado por fuerzas de seguridad y grupos de tareas para secuestros, traslados y operativos clandestinos (circulando generalmente sin identificación), se convirtió en símbolo del poder terrorista estatal, asociado a las desapariciones forzadas.

¹⁹⁵ El denominado "estatus de arraigada" alude a la situación de una persona sujeta a una medida legal que restringe su posibilidad de desplazamiento, con el propósito de asegurar su presencia durante el desarrollo de una investigación o proceso judicial. Esta disposición judicial impone una limitación a la libertad ambulatoria, prohibiendo su salida de un territorio determinado.

Por ahí nos salvaban los militares en esa época. En esa época, a nosotras nos sabían salvar los militares que venían y nos cargaban en el colectivo y nos llevaban al 141¹⁹⁶ o camino a Calera¹⁹⁷, y allá pasábamos la noche con ellos”. El testimonio de Vanessa es valioso puesto que expone el circuito diferencial de la violencia: dentro del conjunto de las fuerzas represivas, es la policía la que quedó a cargo de la represión de las personas travestis y trans y no la Fuerzas Armadas, como expresa en su testimonio. La DIPPBA tuvo particular agencia en la persecución a poblaciones LGBTIQ+ bajo la noción de “amoralidad” durante la dictadura y continuó funcionando hasta entrada la democracia, mediante edictos policiales y códigos contravencionales que fueron instrumentos legales utilizados con el fin de perseguir a personas en función de su identidad de género¹⁹⁸. De lo dicho hasta aquí, el colectivo LGBTIQ+ también fue construido como “enemigo interno” y parte de “la subversión”. No obstante, la comprensión de la violencia estatal hacia este colectivo implica adoptar una perspectiva diacrónica antes que sincrónica y genealógica antes que interesada por los orígenes. Solamente a partir de una mirada que sea capaz de poner el acento en la transversalidad de la violencia, abarcando los distintos regímenes y signos políticos, puede comprenderse la disrupción que produce la apropiación LGBTIQ+ de la memoria reciente en toda su plenitud. *Sexo y Revolución* (2021) denuncia que las persecuciones anteceden a 1976, con el declarado objetivo de que repensar las temporalidades de la violencia del aparato policial puede ayudar a tener un mejor entendimiento del Estado Terrorista. En ambos documentales, los “Edictos policiales” 2do H son entendidos como una herramienta, en el largo plazo, al servicio de la persecución, represión y normalización hacia las personas LGBTIQ+. Daniel Tortosa, en *Los maricones* (2016) narra haber sido detenido por el edicto contravencional 2 H “Incitación al acto carnal en la vía pública”, mientras estaba con sus

¹⁹⁶ El Grupo de Artillería 141, también conocido como Refugio Libertad, funcionó como un centro clandestino de detención y tortura durante la dictadura. Estaba bajo la jurisdicción del Tercer Cuerpo del Ejército, comandado por el general Luciano Benjamín Menéndez, y tenía autoridad sobre varios departamentos de la provincia, incluyendo Santa María y Calamuchita. En este sitio, se llevaron a cabo detenciones ilegales, torturas y otras violaciones a los derechos humanos. Actualmente, el lugar ha sido señalado como Sitio de Memoria para preservar la memoria histórica y promover la reflexión sobre los crímenes cometidos

¹⁹⁷ La localidad de La Calera, situada cerca de la ciudad de Córdoba, también estuvo involucrada en el circuito represivo. En diciembre de 1975, se trasladó la prisión militar a La Calera, y en ese edificio comenzó a funcionar un centro clandestino de detención, tortura y exterminio como base operativa del “Comando Libertadores de América”. Fuente Comisión Provincial de la Memoria de Córdoba, Archivo Provincial de la Memoria:

https://apm.gov.ar/clr/campo-de-la-ribera-hitos-de-su-historia?utm_source=chatgpt.com

¹⁹⁸ “Ropa contraria al sexo” e “incitación al acto carnal” fueron dos edictos vigentes hasta 1998 en Buenos Aires y vigentes en algunas provincias argentinas hasta el siglo XXI, los cuales podían ser aplicados directamente por la policía implicando la detención contravencional inmediata y sin la necesidad de pasar por el sistema judicial.

amigos en la vía pública “yirando”¹⁹⁹ y que fueron llevados al ex Centro Clandestino de Detención D2, hoy Museo provincial de la Memoria. Máximo (2023), en el capítulo titulado “DIPPBA: la inteligencia de Estado al servicio de la moral”, da cuenta del modo en el que el espionaje estatal expresa una periodización más amplia de la violencia que se extiende, mínimo, desde la década de 1940 hasta 1998, periodo en el que se recopilaban fichas con detalles sexo-genéricos y sobre las conductas sexuales de las personas, revelando así un complejo andamiaje represivo centrado en la sexualidad no normativa. Este entramado se nutría también de la dimensión cívica, es decir, por los testimonios que vecinos aportaban a la policía, y que expresa la legitimación de los mecanismos represivos por parte de la sociedad civil (Máximo, 2023: 107). Si, históricamente, hubo una indiferencia hacia la violencia infligida hacia las poblaciones LGBTIQ+, los Queer Death Studies han puesto en evidencia las jerarquías presentes en los imaginarios culturales sobre la muerte, iluminando las estructuras narrativas heteronormadas que los sostienen. El encarcelamiento de personas LGBTIQ+ ha sido un método para la producción de una población heterosexual, “respetable” o “inocente” que merece protección y reconocimiento (Haritaworn, Kuntsman, Posocco, 2014). En este sentido, la narración del pasado reciente en clave LGTBIQ+ desplaza la atención de las nociones estrechas liberales identitarias de protección, tolerancia, víctima y visibilidad para mapear una situación más amplia (Haritaworn, Kuntsman, Posocco, 2014), que no anula la conquista de derechos pero que la trasciende, echando luz sobre las zonas grises e incómodas de la memoria (como la mencionada homofobia de la APDH o de los gobiernos peronistas). Además de repensar la noción de “complicidad” de la dictadura militar desde sus aspectos morales, la “resistencia” y la “clandestinidad” se modifican en clave LGBTIQ+. Durante los años del Terrorismo de Estado, las travestis y trans llevaban adelante distintas estrategias para no dar las huellas digitales correctas, para que no “saltara” ya habían estado detenidas. Sobre las estrategias aprendidas, Vanessa Piedrabuena sostiene que “Todo eso lo aprendíamos nosotras a través de la gente que traía Robo y Hurto. Los presos les explicaban como es que tenían que hacer”. De modo similar a las memorias de la generación de los hijos y de las ex mujeres militantes, quienes al recordar recuperan y delimitan la esfera

¹⁹⁹ Dentro de la cultura homosexual, especialmente en el contexto urbano y en el habla de las maricas del lunfardo queer, el término “yirar” alude a salir a la calle —principalmente por la noche— en busca de sexo, encuentros, afecto o simplemente para transitar espacios públicos compartidos con otras personas del ambiente. No siempre implica un fin concreto; a veces se trata solo de moverse dentro de un circuito de deseo, de prácticas como el *cruising* o de encuentros casuales. En esta jerga, “yirar” encierra significados ligados a la resistencia, el deseo, la supervivencia y la libertad. Es un gesto que puede ser riesgoso, pero también profundamente necesario, y convierte la calle en un lugar clave para la exploración de la identidad, el afecto y la erótica.

de la vida cotidiana y el impacto que la represión y dictadura que tuvo en ella, en *Sexo y Revolución* (2021) se denuncia la caza de gays mediante la utilización de chongos²⁰⁰ y la puesta en escena de una serie de códigos para reconocer a un gay como el intercambio de miradas o el hecho de seguir a alguien. En *Fiestas Baños y exilios. Los gays porteños en la última dictadura cívico-militar* (2019) Modarelli menciona que las travestis durante los años 70 vivían en la Cárcel de Devoto porque "querían vivir, caminar" y, destaca la imposibilidad de la práctica gay del "levante" (del yirar) por las calles de Buenos Aires. Como parte de la revisión de la "memoria de la política", Máximo (2023) analiza el modo en el que las discotecas del conurbano bonaerense (donde la policía era más fácil de "coimear") eran configuradas como espacios de resistencia y de libertad, frente a la mencionada clandestinidad cotidiana en la que las personas no heterosexuales vivían. Este autor, en *El Nunca más de las locas: resistencia y deseo en la última dictadura* (2023) recupera las memorias sobre la experiencia que tuvo lugar en unas islas del Delta del Tigre, espacio al que las poblaciones no heteronormadas se dirigían los fines de semana para escapar de la dictadura y sostiene que, rápidamente, se convirtieron en un espacio que operó en el imaginario queer como una especie de "tierra prometida" (Máximo, 2023: 28). El rescate de la socialización de estos saberes y prácticas ligadas a la resistencia y supervivencia de la comunidad LGBTIQ+ en el contexto de represión, produce una revisión crítica de lo que se entiende por "clandestino" que produce el efecto de desnaturalizar la idea de resistencia como sinónimo de lucha armada. *Sexo y Revolución* (2021) reconfigura la "memoria de la política" a partir del rescate de la memoria de la militancia setentista del olvidado FLH. Y a partir de este gesto de recuperación, no pretende completar" la historia de los setenta, sino reformularla. En el afán por reconstruir una genealogía e historia propia del activismo gay del documental se subraya la trascendencia de la fundación, en el año 1969 y antes de Stonewall, de la agrupación "Nuestro Mundo"²⁰¹, la primera organización homosexual de Argentina y de

²⁰⁰ En el contexto de la cultura homosexual argentina, particularmente en el lunfardo queer o en el lenguaje popular marica, el término *chongo* designa a un hombre con aspecto y comportamientos masculinos, frecuentemente vinculados a ideales heteronormativos, que establece vínculos sexuales o afectivos con otros hombres, aunque no siempre se reconozca como gay.

²⁰¹ La organización *Nuestro Mundo* tuvo como objetivo principal afirmar la homosexualidad como una realidad social y humana, y no como un delito ni una enfermedad. Aunque su enfoque inicial era aún integracionista y con tintes asistencialistas, su sola existencia representó un gesto político disruptivo frente a la imposición de la clandestinidad. Además, la agrupación generó espacios de contención, debate y organización colectiva para varones homosexuales, en su mayoría de clase media, con formación intelectual o militancia previa. Su fundador, Héctor Anabitarte, militante marxista influido por los movimientos gay europeos, aportó una perspectiva política que luego sería central en la creación del *Frente de Liberación Homosexual (FLH)* en 1971, tras la disolución de *Nuestro Mundo*. Este nuevo colectivo amplió y radicalizó la lucha, articulando demandas sexuales con proyectos revolucionarios de izquierda, y dejando una huella clave en la historia de la disidencia sexual en

América Latina. Surgida en el contexto de los conventillos de un suburbio porteño y conformada, en su mayoría, por activistas de clase media baja, esta agrupación surge con el objetivo de luchar contra la persecución policial, la discriminación y la patologización de la homosexualidad que suponían los mencionados edictos²⁰². Al destacar los orígenes populares de *Nuestro Mundo*, el documental busca, por un lado, volver a cuestionar la idea setentista de que la homosexualidad era una cuestión burguesa²⁰³, y, por otro lado, revalorizar, desde una perspectiva histórica, la avanzada experiencia del FLH, que a partir de una mirada interseccional se autoproclamaba como una organización anticapitalista²⁰⁴, antiimperialista, antiautoritaria y antipatriarcal²⁰⁵.

Judith Butler analiza el modo en el que la “distribución diferencial del luto entre las poblaciones, condiciona las disposiciones de sentimientos políticos que incluyen el horror, la

Argentina, especialmente a través de medios como la revista *Somos. Nuestro Mundo*, *Safo* (de lesbianas), *Eros* (al que pertenecía Néstor Perlongher), *Bandera negra* (anarquista) y *Emanuel* (cristiano) son los grupos que se aglutinarán para formar parte del FLH.

²⁰² El mismo esfuerzo se observa en el trabajo de Máximo (2023) quien recupera el proceso de organización de homosexuales -a partir de las historias de Héctor Anabitarte, Néstor Perlongher, Jorge Giacosa, Daniel Molina, Fernando Noy- pero también de lesbianas – a partir de las historias de Adriana Carrasco, Martha Ferro y Elena Napolitano. El autor busca reponer los contactos y la pertenencia de algunos militantes a otras estructuras organizativas y/o gremiales, los códigos, las agendas y acciones de cada uno de los circuitos que identifica.

²⁰³ En *Fiestas, baños y exilios. Los gays porteños en la última dictadura* (2013), Modarelli explica el modo en el que la homosexualidad era entendida en los años 70 como un desvío burgués, como una degeneración provocada por la alienación del sistema capitalista que había que combatir. En su memoria da cuenta de la expulsión de Héctor Anabitarte del Partido Comunista argentino, quien luego fundará *Nuestro Mundo*, siendo referente homosexual por intentar unir la brecha que existía en la década de 1970 entre homosexualidad y revolución. Anteriormente, había hecho un viaje a la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), preguntando acerca de las personas homosexuales y recibiendo la respuesta de que “no existen porque las obligamos a casarse”. En 1979, Héctor Anabitarte, junto con su pareja Ricardo Lorenzo Sanz, publicó su primer libro: el ensayo *Homosexualidad, el asunto está caliente*. Más adelante, ambos escribieron *Sida, el asunto está que arde* (1987). En 1982, lanzó su primera novela, *Estrechamente vigilados por la locura*, considerada una obra destacada dentro de la literatura gay.

²⁰⁴ El FLH definía a la sexualidad como una cuestión política que lejos de encorsetarla como una actividad genital, la concebía como libido. En consecuencia, la sexualidad era entendida como energía sexual libre no orientada a ningún género que, en cambio, era mutilada y desviada hacia la “meta social”: el trabajo capitalista enajenado.

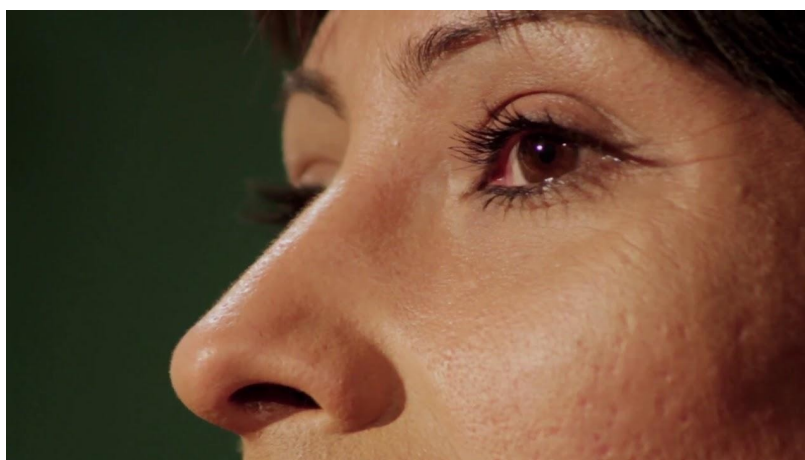
²⁰⁵ El FLH sostenía que “el coito es definido como una institución social que está estructurada en función del placer del varón y la dominación del varón sobre la mujer en la vida cotidiana y que forma parte de la esclavitud doméstica de la mujer en la casa”. En consecuencia, el manifiesto “Sexo y revolución” planteaba que los movimientos revolucionarios no deben circunscribir al cambio social a las bases políticas y económicas puesto que si no se alteran las bases ideológicas y sexistas están se reproducirán en el nuevo sistema. El capitalismo es definido como un modo de producción que busca reducir a todas las zonas del cuerpo y adscribir las al trabajo. Esta reducción de la libido genera una castración de la sexualidad, la cual busca ser diezmada al básico de la reproducción. En relación a la situación de las mujeres se hace referencia, específicamente, a que su objetificación y dominación en el coito revela su posición objetiva dentro del sistema capitalista, en la cual está reducida a una forma de esclavitud a través del trabajo doméstico no remunerado.

culpa, el sadismo, la pérdida y la indiferencia dependiendo del caso” (Butler, 2009: 24). Las poblaciones no heteronormadas han sufrido la banalidad de la muerte en “zonas de abandono” que regularmente acompañan los regímenes contemporáneos democráticos. Sin embargo, “dejar morir” a partir de un régimen de abandono y desposesión, no es igual a la exclusión (Haritaworn, Kuntsman, Posocco, 2014). La idea de la existencia de “zonas grises” en democracia impugnan el antagonismo entre vida y muerte, propio de la perspectiva binaria de las filosofías y ciencias occidentales (Ferreira Da Silva, 2016) y proponen otra mirada, la de la necropolítica para entender la muerte. La historia del colectivo LGBTIQ+ que los documentales postulan su lugar como víctimas en el marco de los regímenes autoritarios y terroristas pero, al mismo tiempo, subrayan las múltiples formas de inclusión moribunda en el sistema y de la condena a una “muerte lenta” que no tiene que ver siempre con operaciones violentas por parte de instituciones o del estado (Haritaworn, Kuntsman, Posocco, 2014). En *Los maricones* (2016) las travestis y trans testimonian que la prostitución es su única vía de subsistencia y que las razzias hacia esta población, son una necesidad y forma de justificar el trabajo burocrático de la policía bonaerense. Vanessa Piedrabuena sostiene que se fue a los catorce años de su casa, e irónicamente, narra que ella, como el resto de sus compañeras, tenían “varias opciones en la vida: delinquir, prostituimos. Un trabajo como hoy, no se podía conseguir en esa época por la orientación sexual”²⁰⁶. Agustina Quiroga, también explica que los modelos de referencia de mujeres trans con las que creció, eran siempre prostitutas. Marcia Collota dice que “las chicas” eran “como hospitales” y que “siempre dan lugar a que puedas quedarte” (minuto 5), dando cuenta de las redes de sostén entre pares. Por otra parte, Marcia sostiene: “Yo no pensé que la prostitución era la única salida para mí. Yo no quería salir, pero mi amiga decía ‘bueno, pero si no salís te vas a cagar de hambre’” (minuto 5)²⁰⁷. En

²⁰⁶ En julio de 2016 se presentó un proyecto de ordenanza en el Concejo Deliberante de la ciudad de Córdoba que proponía la incorporación progresiva de personas trans a la planta de trabajadores municipales, hasta alcanzar un mínimo del 3% en un plazo máximo de tres años. Este proyecto también incluía incentivos fiscales para promover la inclusión laboral en el sector privado. En junio de 2021, legisladores provinciales presentaron un proyecto de ley en la Legislatura de Córdoba, denominado “Ley de Promoción del Acceso al Empleo Formal para Personas Travestis, Transexuales y Transgénero ‘Diana Sacayán - Lohana Berkins’”. Esta iniciativa buscaba establecer un cupo laboral del 1% para personas trans en el Estado provincial, emulando la Ley Nacional 27.636 del mismo año. Sin embargo, pese a estos distintos proyectos, la implementación efectiva de esta ley nacional dista de ser un hecho.

²⁰⁷ También Romina Campo marca una continuidad no solo en la persecución y estigmatización hacia el colectivo travesti y trans, sino en la precariedad vital en la que se encuentran de modo estructural señalando, en relación a la situación laboral que, en su caso, con cuarenta años de edad vive con su mamá: “Hoy en día si querés pagar un alquiler, no te lo alquilan. Porque no tenés garantía... Ya el sólo hecho de tu cara, tu cara lo dice todo. Puede tener la billetera llena, pero tu cara, tu condición te limita para cualquier cosa te limita” (minuto 22).

este sentido, las operaciones violentas coexisten con proceso capilares de exclusión constante (falta de trabajo, expulsión del sistema educativo, dificultad en el acceso a la salud), que constituyen lógicas necropolíticas y forman parte de la violencia estructural que sufre la población LGBTIQ+. En *Los maricones* (2016) las travestis denuncian que, en las comisarías, la policía se refiere a ellas como “los travestis” y que las hacen desnudarse para corroborar sus órganos sexuales, los cuales, en tanto muestra “objetiva”, permitirían dar cuenta de la correspondencia o no con el género. Nadiha Molina sostiene que el uso de “ellos” es “para agredirnos” y que dentro de la jerga policial “nosotras éramos *los tinguís*²⁰⁸” (minuto 23).



Los maricones (Daniel Tortosa, 2016)

Agostina Quiroga sobre la experiencia del calabozo sostiene que allí se experimenta la sensación de que los derechos nunca existieron: “que ellos son dueños y señores de tu cuerpo, de tu dinero, de tu integridad: física, moral y espiritual. Te desnudan, te sacan toda la ropa y, llegado un momento, te das cuenta de que es tu mismo género... y no te importa nada desnudarte delante de ellos porque le vas a demostrar qué es lo que ellos quieren ver. ¿Mi desnudez? Ok. Sos un hombre, yo nací hombre, me siento hembra, me siento mujer de mente, de corazón de alma y espíritu pero mi cuerpo, mi naturaleza no condice con mi sentimiento, con mi deseo. Si es esto lo que querés ver, miralo. Y me miraban a los ojos, y hasta ellos se avergonzaron, porque mostrándoles lo que ellos querían ver me sentí persona, me sentí más humana que ellos” (minuto 11 y 12). Estas escenas expresan la búsqueda de un “mundo ordenado” en términos de sexualidades y de género, que se despliega a partir de la fe en un

²⁰⁸ “Tinguis” es un concepto peyorativo y despectivo utilizado hacia personas travestis o del ambiente que ridiculiza, marginaliza y desprecia a la población trans.

esencialismo biológico²⁰⁹. Si el "desorden" en las filosofías occidentales es la excepción al mundo "ordenado" (Ferreira Da Silva, 2016), la posibilidad de crear orden donde no lo hay es a través del lenguaje. Más allá del disciplinamiento de la expresión de género como elemento constitutivo de la represión y de la persecución²¹⁰, es interesante señalar los puntos de contacto e intersección de este disciplinamiento con el lenguaje biomédico, el que ha creado una diferenciación y una separabilidad entre los cuerpos "patológicos" y los cuerpos "sanos". Para cerrar, si *Sexo y Revolución* (2021) se propone articular una genealogía del activismo gay para reinsertarse en la memoria militante de los setenta, *Los maricones* (2016) propone un ejercicio de posmemoria para construir una genealogía trans a partir de la cual reclamar justicia. Marianne Hirsch (1992) ha desarrollado el concepto de posmemoria y lo ha definido, en sus distintos trabajos, como la experiencia de quienes sin haber tenido una experiencia directa del trauma, les ha sido transmitido a partir de vínculos familiares, culturales o comunitarios, y siempre implica una dimensión de afectiva²¹¹. Esta generación se identifica con las narrativas traumáticas que han heredado, con las que dialogan y reinterpretan al punto de que pueden llegar a convertirse en recuerdos propios. La apropiación profunda de estos relatos es fundamental en la construcción y reconstrucción de sus propias identidades pero también en los procesos de reparación. Hacia el final del documental, Agostina refiere a la vivencia indirecta y a las generaciones pasadas de este modo: "Soy muy respetuosa de los tacos gastados, de mis ancianas, de mis señoras trans que vivieron mucho más que yo. El hecho de que nosotras también tenemos nuestras desaparecidas, que no haya registro de su existencia no quiere decir que su sangre no esté clamando justicia hasta el día de hoy. Porque no hay registro de ellas. Porque si para un estudiante no había forma de detectarlos a donde

²⁰⁹ La mirada cartesiana dualista que divide cuerpo y mente, postula la jerarquía de la mente por encima del cuerpo y presupone la posibilidad de establecer causas y manifestaciones objetivas, "detectables", al establecer la capacidad de la mente de determinar "la verdad" sobre el cuerpo.

²¹⁰ Marcia Collota recuerda que "en la cárcel te cortaban el pelo y apenas venías te decían '¡peluquería!' y te sentaban en la silla. A mí no me molesta que me corten el pelo. Está todo bien, cortalo, la mejor onda, no hay historia (...) Mi amor, yo sigo siendo la misma (...) el pelo crece, pero yo sigo estando, no me importa. Ya está, no importa".

²¹¹ En *The generation of postmemory. Writing and visual culture after the Holocaust* (2012) establece que: «Posmemoria» describe la relación que la «generación de después» mantiene con el trauma personal, colectivo y cultural de los que estuvieron antes –con las experiencias que «recuerdan» solo mediante las historias, imágenes y comportamientos que los rodeaban durante la infancia–. Pero estas experiencias se les transmitieron con una profundidad y afecto que parecen constituir sus propios recuerdos. Esta conexión que conserva la posmemoria con el pasado, en ella no interviene, en realidad, la memoria, sino un proceso de dedicación imaginativa, proyección y creación. Creer en medio de abrumadores recuerdos heredados, ser dominado por narrativas que precedieron su propio nacimiento o consciencia conlleva el riesgo de ver suplantadas o incluso expulsadas sus propias narrativas vitales por las de nuestros antepasados. Se trata de ser moldeado, aunque sea indirectamente, por los fragmentos traumáticos de acontecimientos que se resisten todavía a la reelaboración narrativa y que superan nuestra comprensión" (Hirsch, 2012: 5).

estaban, imagínate para una chica trans que éramos la escoria de la sociedad, que éramos lo innombrable para las buenas costumbres. Entonces, el hecho de que no haya registro de ellas no quiere decir que no haya chicas trans desaparecidas. Con el nacer o con la recuperación de la democracia, era lo que yo decía a mis compañeras: la policía tenía mucha similitud con la de la fuerza militar” (minuto 19 y 20). Con puntos de contacto con la historia de Ana Svensson²¹² a la que me referí en este capítulo, en *Los maricones* (2016) y *Sexo y revolución* (2016) través de ciertos ejes (la prostitución como única salida laboral para la población trans, los edictos policiales transversales a los regímenes políticos, la patologización de la homosexualidad) se exploran algunas de las herramientas instrumentalizadas para la producción de una población marcada como loca o criminal y su segregación del reino de los "correctamente" vivos (Haritaworn, Kuntsman, Posocco, 2014).

6. *Repensando el concepto de Estado Terrorista*

En este capítulo di cuenta de los distintos contextos políticos, económicos y sociales que se alternaron desde 1996 hasta 2023. Postulé una temporalidad *queer* para pensar los momentos de la memoria de las representaciones de la militancia de las mujeres y sostuve que, pese a los cambios de signo político en la filmografía se observa una continuidad. Esta continuidad está dada por los desplazamientos ocurridos en los marcos sociales de la memoria en los que se observa la reconfiguración de un clima de época atravesado por la perspectiva de género y los feminismos. En lo que concierne a la producción cinematográfica y la historia del cine, durante este periodo destacan la emergencia del NCA y la revalorización del documental como género. En consecuencia, analicé dos producciones independientes en las que la mirada propuesta sobre la violencia estatal es presentada en clave de continuidad antes que excepcionalidad. Subrayando el carácter estructural de la “precariedad” de las vidas y cuerpos LGBTIQ+, *Los maricones* (2016) y *Sexo y revolución* (2021) exponen la forma en la que fue

²¹² Si bien el derecho de sangre no pierde el privilegio como fundamento de la memoria, tal como expresa el caso de Alejandra Slutzky, como sostiene Eugenio Talbot Wright, varón trans, sobre las organizaciones nucleadas en torno a la búsqueda de familiares desaparecidos: *Creo que tienen una impronta que es una realidad: la construcción familiar. Salieron las madres a pedir por sus hijos, pero nosotros y nosotras no teníamos madres, como dijo Belén, madres que salieran a pelear por nosotros y nosotras. Nosotros y nosotras no tuvimos hijos, entonces, no existió una organización HIJOS que reclamara por nosotros y nosotras. Y se construyeron los organismos de Derechos Humanos en base a esta estructura familiar hetero-cis-normada: el padre de familia, la madre de familia que fue desaparecida que tuvo un hijo en la clandestinidad, que el hijo fue apropiado. Historias reales, pero historias que nos invisibilizan a nosotros y nosotras, y nos dejan en un lugar absolutamente distante, porque esta construcción tuvo estas características y nosotros esa propiedad. Cedimos la propiedad de la memoria a los organismos y la memoria debió haber sido una construcción colectiva* (Almada y Prieto, 2022: 26).

perseguido y construido el colectivo LGBTIQ+ como “enemigo interno”, en el mediano y largo plazo, mediante mecanismos e instrumentos específicos. Resulta iluminador el aporte de Ana Sofía Jemio (2021) quien propone repensar el concepto acuñado en 1983 por Eduardo Duhalde de “Estado Terrorista” mencionado en el capítulo primero:

Que las formas de encierro predominante en determinado momento histórico sean en cárceles o en centros clandestinos, que el asesinato político exista o no, que tenga la forma de la desaparición o la exposición de cadáver nos habla de técnicas de poder distintas y, por lo tanto, de efectos e incidencias sociales diferentes. En definitiva, que los mecanismos de coacción y dominación estatal sean inmemoriales no nos exime de la necesidad de conocerlos y analizarlos en sus múltiples y siempre renovadas formas (Jemio, 2021: 11)

Ambos documentales producen una memoria del pasado reciente en la que se plantean transformaciones de la “memoria de la política” y de la “política en la memoria”, respecto a los dos momentos de la memoria anteriores, por ejemplo, ciertos espacios cotidianos como las discotecas o el hogar empiezan a ser entendidos como políticos a partir de una concepción de cuerpo como político y no como reducto biológico. La noción de “militancia” es interpelada en *Sexo y revolución* (2021). Mediante el uso de los procedimientos formales y elementos ligados a la estética política del cine militante de los 60s y 70s²¹³, el documental reivindica la experiencia de organización, lucha y militancia del FLH, parcialmente olvidada y marginalizada dentro de la memoria sobre la experiencia setentista y de la historia nacional. Esta inscripción, en *Los maricones* (2016), se produce a partir del ejercicio de posmemoria que propone, dado el carácter indirecto de la experiencia traumática de los setenta de la mayor parte de sus testimonios y de su apropiación por parte del colectivo travesti-trans, el cual se legitima en la historia política argentina como sujetos inscriptos en la nación. El trabajo de Alejandra Slutzky (2018), comparte con los documentales la lectura de que las prácticas queer, la patologización de la homosexualidad y el disciplinamiento moral operaron no solo fuera de las organizaciones de izquierda (a través del entramado represivo que incluía los neuropsiquiátricos y las comisarías), sino también dentro de ellas. En relación a esto, la

²¹³ Como sostiene Ana Amado, si bien el cine militante encuentra su máximo apogeo y clásica expresión en las décadas de 1960 y 1970 que estableció una alianza entre cine, política, ideología y militancia que fue interrumpida en 1976 con la dictadura. Sin embargo, la autora señala que la gestación de este vínculo se retrotrae a la década anterior. En los años cincuenta, tras el violento golpe de Estado al segundo gobierno peronista llevado encabezado por Aramburu en 1955, se comienza a reformular la relación entre el cine y lo socio-cultural. El cambio de contexto histórico estuvo acompañado en el cine por movimientos que supusieron la ruptura y la experimentación estética, temática y de las formas de producción (Amado, 2009: 22).

memoria del circuito normalizador que se configura durante este momento de la memoria, se expande y extiende por fuera de los CCDDTyE. Desde una óptica necropolítica, los documentales analizados destacan la continuidad de la precariedad de las vidas LGBTIQ+ y del estatuto diferencial de la humanidad (Braidotti, 2013) que ciertos sujetos han recibido en la historia política argentina reciente. Como sostiene Matías Máximo (2023) la ciudadanía de maricas, travestis y lesbianas estuvo históricamente vedada, antes y después del terrorismo de Estado²¹⁴. En relación a esto, ambos documentales recuperan la importancia de la conquista y reconocimiento de derechos civiles históricamente negados y su inscripción dentro de la narrativa nacional pero, sin embargo, la trascienden. Marcados por el tercer momento de la memoria en el que se insertan, caracterizado por un contexto de progresiva institucionalización y auge de los feminismos proponen una contravisualidad de la memoria del pasado reciente, al cuestionar la heteronormatividad del lenguaje y los regímenes políticos, al revisar el par dicotómico democracia-autoritarismo que había estructurado la filmografía del pasado reciente en los dos momentos de la memoria anteriores y como resultado de la mirada crítica que proponen, se propone una temporalidad queer para pensar la violencia estatal.

A modo de recapitulación

Los años que comprenden este momento tercer momento de la memoria (1996-2023), se caracterizan por la alternancia de muy disímiles contextos socio-políticos: la fuerte crisis que desemboca en el 2001, los tres gobiernos kirchneristas y la adopción de una política de memoria desde el Estado (2003-2015), el retorno de discursos negacionistas con la asunción de Mauricio Macri (2015-2019) y el gobierno de Alberto Fernández (2019-2023). Propuse que las políticas de memoria “desde arriba” no son las que imprimen el carácter de continuidad que identifiqué en la filmografía. Los vaivenes en las “políticas de la memoria” se superponen al continuo *in crescendo* de los activismos feministas que, desde los años 90s y de manera sostenida durante las dos primeras décadas del presente siglo, se instalan y visibilizan en la escena pública. Con renovada fuerza luego del 2015 con el movimiento *Ni una menos*, la memoria reciente es interrogada y reapropiada (algo que ya venía ocurriendo pero que se acelera) en clave de género. Esta apropiación feminista de la memoria reciente es parte de un proceso más amplio de cuestionamiento y resignificación profunda de los aspectos

²¹⁴ Máximo (2023) sostiene que con la recuperación democrática en 1983, la construcción del relato nacional requirió la figura de 'buenas víctimas' y que, en ese proceso, como en el pasado, ciertos grupos fueron relegados a los márgenes de la memoria, perpetuando el ocultamiento de la experiencia queer en el marco de los imaginarios y narrativas públicas sobre la última dictadura militar.

constitutivos de la vida social.

En estas páginas exploré el modo en el que el arquetipo de mujer es impugnado cuando la mirada externa es apropiada por el colectivo LGBTIQ+²¹⁵. Esta apropiación, promueve varias lecturas novedosas respecto a los dos momentos anteriores. Por un lado, a partir de la noción de “vidas precarias” (Butler, 2009) como vidas que se construyen en oposición a las vidas que importan, en este momento, comienza a cuestionarse la memoria cis-género-heterosexual bajo la consigna de “30.400” detenidxs desaparecidxs. Esto produce una recuperación de las trayectorias y experiencias de mujeres queer, travestis y trans como víctimas y agentes en los años 70. Por otra parte, la temporalidad queer de la violencia de Estado que construyen estos documentales, cuestiona la periodización sobre la que se rige la historia nacional argentina, exponiendo su sesgo patriarcal. Si bien no proponen una visión progresiva de la historia en el sentido lineal de acumulación de conquistas y “desarrollo” de derechos LGBTIQ+, estas producciones tampoco son entendibles al margen de los procesos de reconocimiento de derechos civiles y conquistas históricas -en particular la Ley de Identidad de Género (2012) y el Matrimonio Igualitario (2010)- de los que el colectivo LGBTIQ+ fue sujeto durante las dos primeras décadas del presente siglo. Durante este tercer momento de la memoria se asiste a la proliferación de otras narrativas y conceptualizaciones sobre el pasado reciente que desplazan la: la política, el circuito represivo, el régimen de heterosexualidad obligatoria son algunos de los ejes interrogados y reformulados durante este momento. Dentro de la militancia de las mujeres en particular, se produce una reivindicación de las “olvidadas” y de los sentidos que estas disputaron en tanto marginalizadas.

²¹⁵ Si bien el concepto androcentrismo, como mencioné más arriba, permite cuestionar el modo en que se ha interiorizado el modelo hegemónico de masculinidad, este modelo interpela no solamente a masculinidades, sino también a identidades feminizadas, mujeres y disidencias. Por eso, es fundamental no perder de vista que la apertura de espacios tradicionalmente vedados estos grupos, como sostiene Moreno Sardá, de los cuales un buen ejemplo es el cine, no conlleva automáticamente una transformación de la perspectiva centrada en lo masculino (Moreno Sardá, 30: 1996). En relación a esta interiorización del androcentrismo por identidades no masculinas, es importante tener en cuenta aquí lo dicho anteriormente sobre la crítica al par subjetividad-diferencia sexual hecho por De Lauretis. Me refiero a que la mirada externa cinematográfica no se relaciona de forma automática con la identidad o diferencia sexual. En este sentido, la mirada externa propuesta por el colectivo LGBTIQ+ no deviene automáticamente mirada queer sobre el pasado reciente.

Conclusiones generales

En los años posteriores a la recuperación democrática, la denuncia de la dictadura militar ocupó un lugar central, no solo en el debate público sino también en el cine. Desde entonces, el pasado reciente se convirtió, también a través de la producción cinematográfica, en un espacio de lucha política. En este TFM, me propuse analizar las prácticas de insubordinación de género de las mujeres militantes de los setenta y el modo en que el cine las significó en cada uno de los tres momentos de la memoria identificados: 1983-1989, 1989-1995 y 1996-2023. Para ello, retomé y reformulé el concepto de “momentos de la memoria” de Zarco (2016), señalando que los cambios en las representaciones sobre el Terrorismo de Estado se relacionan no solamente con las “políticas de la memoria”, es decir, con las políticas adoptadas por los distintos gobiernos y gestiones políticas, las cuales inciden —de forma directa e indirecta— en las producciones cinematográficas. Para entender los desplazamientos operados en la “memoria de la política” y en la “política en la memoria”, además de considerar las “políticas de la memoria”, es fundamental reconocer que las fluctuaciones en las representaciones cinematográficas están vinculadas a los activismos, tanto en términos de producción como de recepción. Esto incluye no solo a los activismos por los derechos humanos sino también a los feministas, que inciden en la formulación —o reformulación— de los discursos dominantes sobre el cuerpo y la sexualidad en cada contexto histórico. En este marco, dichos activismos también impactan en las formas y capacidades de recordar, mirar y evocar el pasado. Este punto resulta particularmente relevante —como ya se ha mencionado— para comprender la especificidad de las mujeres en relación, por ejemplo, con la noción de “víctima inocente” y su superposición a la figura de la “buena víctima”, en tanto parte del imaginario generizado subyacente de la época y que permite entender la doble “desculpabilización” que necesitan las mujeres en el ámbito jurídico y en las representaciones audiovisuales del periodo, para probar su inocencia y ser desresponsabilizadas.

En cada uno de los momentos identificados, intenté focalizarme en los distintos repertorios de resistencia y transgresión evocados en las películas seleccionadas y, especialmente, en aquellos que forman parte de recorridos, sujetos y militancias olvidadas, por ser menos épicas y, por consiguiente, menos recordadas. Además de identificar los estereotipos y arquetipos de mujer, me interesaron los excesos y los desvíos contenidos en esas narrativas, así como explorar las huellas y las marcas del pasado en los espacios que no han sido explícitamente configurados como lugares “coherentes” o “cristalizados” de la memoria. En relación a este

punto, el ejercicio de memoria a través del cine, revela su carácter constructivo puesto que las representaciones entrañan siempre una dimensión política. Este inmanente vínculo político que la memoria entabla con el pasado, deja expuesto su intrínseco mecanismo de montaje (Oberti y Pittaluga, 2006). Por este motivo, intenté echar luz sobre los “montajes” no cinematográficos, es decir, aquellos conceptuales y traficados en cada uno de los films de forma silenciosa, para desnudar y explicitar el carácter político de cada una de las representaciones, en tanto tecnologías de género. De lo contrario, si algo de ese montaje no logra ser expresado o captado (al menos en parte), se corre el riesgo de quedar fijados dentro de los marcos culturales o sociales existentes, o en otras palabras, dentro de los márgenes del orden simbólico. La interacción entre lo imaginario y el cine posibilita, entonces, el acceso a dimensiones que exceden las convenciones culturales.

Este TFM se propuso historizar la memoria cinematográfica de las mujeres de los setenta, lo cual implica reconocer que los sentidos del pasado, los olvidos y los silencios históricos no son fijos, sino construcciones cambiantes, modeladas por las ideologías, los climas culturales y las disputas políticas que les otorgan significado. Como mencioné, la práctica artística de la que forma parte el cine, constituye una forma de creación teórica, dado su carácter agencial y creativo ya que, como expuse, puede “adelantar” o “hacer visibles” sentidos y preguntas que aún no han sido formulados coherentemente en términos sociales.

En los tres momentos de la memoria se observa una continuidad marcada por el énfasis en los efectos profundamente desestructuradores de las diversas formas de violencia ejercidas por la dictadura, cuyas huellas persisten en el presente. Esta violencia no se limita a lo físico —relacionado con la muerte y la desaparición—, sino que incluye también las múltiples dimensiones de la crisis política, económica y social que Argentina ha atravesado recurrentemente desde el retorno de la democracia. Temáticas como la precariedad, la marginalidad y la exclusión social han sido incorporadas de manera constante en las representaciones cinematográficas del pasado reciente. No obstante, también pueden identificarse diferencias entre los distintos momentos analizados. A lo largo de todo el período (1983-2023), aunque con mayor fuerza en los dos primeros momentos de la memoria, las representaciones cinematográficas de la militancia femenina han privilegiado, evocado y seleccionado ciertos aspectos específicos y reiterativos de esa experiencia, con el efecto de homogeneizarla. De este modo, en el primer y segundo momento de la memoria (1983-1995) encontré que, durante todo el periodo, se observa una recurrente y permanente imposibilidad

de pensar en la condición plural de las mujeres de los setenta que deviene, por el contrario, en un modelo único que da cuenta de la continuidad de lo totalitario y lo concentracionario en el imaginario de la sociedad argentina de la posdictadura. Al ser evocadas como “parejas de” o “esposas de”, cisgénero y heterosexuales, las mujeres setentistas permanecen atrapadas en un fatalismo anatómico, que las representa de modo constante dentro de los límites de la maternidad y la diferencia biológica, reinscribiendo la inferiorización de la diferencia de sexo/género en el orden simbólico. También el corpus conformado por los trabajos académicos que abordan la temática de la militancia de las mujeres de los 70 ha quedado, en buena medida, atrapado dentro de una memoria cis-heterosexual y “pegado” a la experiencia de estas mujeres en las organizaciones político-militares. Sin embargo, pese a la preeminencia que adquiere la militancia y la identidad política, de forma paulatina, a partir del segundo momento de la memoria, es destacable que, en el caso de las mujeres, se neutraliza y niega la característica definitoria de la participación en estos espacios que es, justamente, el uso de las armas. La imagen de mujer en armas aparece censurada e invisible en los tres momentos de la memoria, y esto a pesar del lugar privilegiado que la acción armada ocupa dentro de la memoria de la militancia de los setenta. A pesar de esta relativa estabilidad, algunos excesos y rasgos disruptivos pueden observarse en *A dos aguas* (1986), ya que en este film la maternidad, entendida como abnegación, se agrieta y se propone, en su lugar, una maternidad que no se escinda, necesariamente, del deseo. Por otro lado, esta es la única película en todo el periodo que comprende los dos primeros momentos de la memoria, que problematiza el imaginario político y social “moralizante” de los 70, marcado por la ambigüedad y contradicción de los cuerpos femeninos y masculinos, dando cuenta de los desvíos de sus personajes, los cuales, mediante su praxis, entran en conflicto internamente con el ideal asociado al repertorio de conductas deseables para el cuerpo femenino (el Ángel del hogar) y el masculino (el Hombre Nuevo). Como hemos visto, el Terrorismo de Estado se asentó en una comprensión de la familia heterosexual cristiana como base de la defensa nacional. El tratamiento de la compulsividad de una moral pública heterosexual-reproductiva que propone el film, será una temática retomada de modo sólido a partir del tercer momento de la memoria cuando los aspectos morales dejan ocupar un lugar marginal en la memoria, adquiriendo centralidad a partir de la crítica al disciplinamiento sexual ejercido tanto por la dictadura como al interior de las organizaciones político-militares.

Por otra parte, del conjunto de los estudios y trabajos mencionados en este TFM, es destacable que comparten una concepción de la política y la cultura que las entienden como espacios en disputa y que, simultáneamente, comparten un mismo diagnóstico sobre los efectos de la participación de las mujeres en el contexto de los años 70, específicamente, en las organizaciones político-militares. Estos análisis entienden que, a través de sus acciones, las mujeres militantes de los 70 “pusieron en cuestión que la diferencia sexual sea un elemento clave en la definición de lo que un sujeto es o de lo que puede hacer con su vida, pero esto no fue una declaración de principios a priori, sino que simplemente lo hicieron” (Oberti y Pittaluga, 2006: 99). Esto se produjo en el marco de, por ejemplo, las agrupaciones de mujeres de las organizaciones político-militares con el desarrollo de una conciencia femenina que politizó las experiencias “de mujeres” pero también fue consecuencia de la igualdad formal, en el plano ideal, que guiaba a la militancia setentista. En otros casos, la transgresión se produjo como consecuencia de los desplazamientos producidos a partir del proceso de modernización, el que supuso cambios en las significaciones sociales de los cuerpos femeninos y masculinos. De este conjunto de transgresiones, las que más han recibido atención desde el primer momento de la memoria, fueron las insubordinaciones ligadas a los cambios que trajo aparejado el proceso de modernización y, a partir del tercero, las ligadas a la participación femenina en organizaciones político-militares quedando por fuera de la memoria cinematográfica y desatendidas, las transgresiones y experiencias ligadas a la participación en espacios políticos específicamente femeninos y feministas.

En el segundo momento de la memoria, el impacto de la violencia, la despolitización y re-politización que supuso la dictadura a partir de la rearticulación entre espacio familiar (“privado”) y territorio nacional (“público”) se reformula. En este momento, se enfatiza en las consecuencias colectivas de la ruptura de la articulación histórica entre identidad nacional y filiación que produjo la última dictadura militar, por ejemplo, a partir del exilio o la desaparición. La des-subjetivación compartida por distintos sujetos (como los exiliados o los personajes marginales) adquiere profundidad en este segundo momento de la memoria cuando las historias personales son “puestas al servicio” de lo colectivo, es decir, se utilizan para narrar el efecto macro de este proceso y en este proceso, los personajes femeninos aparecen corporeizando el sufrimiento.

En el tercer momento de la memoria (1996-2023), en cambio, la lógica concentracionaria falocéntrica es puesta, parcialmente, en cuestión pero sin desaparecer. Comienzan a emerger

relatos escritos y cinematográficos que proponen rescatar, como sostienen Oberti y Pittaluga, las “nuevas izquierdas” (en plural) y las Utopías, rompiendo con la monolítica idea de Utopía asociada a los años 60 y 70 (2006: 162). En este momento comienza a ser restituida la existencia de los distintos proyectos políticos que desafiaron el sexismo y la heteronormatividad presentes en las organizaciones político-militares así como se comienzan a explorar viejas temáticas que dejan al desnudo el androcentrismo de la memoria. Esto es particularmente significativo en los documentales analizados, pero también se observa en los films sobre violencia de género padecida en los centros clandestinos de detención. En este último momento, emergen trabajos producidos por los activismos y por fuera de la Academia, los cuales han explorado la memoria LGBTIQ+ y propuesto otros modos de conceptualizar y rememorar el “ser mujer” en los 70 y los distintos modos de acción política. Dentro de este corpus, las organizaciones ligadas a la militancia política y sexual reciben mayor atención. En este momento, los márgenes que contienen la memoria de las mujeres militantes en términos cinematográficos, se diversifican y expanden. Con la apropiación queer del pasado reciente se impugna la estabilidad de la identidad cis-heterosexual de las mujeres setentistas de la memoria y, al mismo tiempo, se cuestiona el “derecho de sangre” mediante un ejercicio de posmemoria, como se observa en *Los Maricones* (2016) o con el surgimiento de la organización Nietes. La biología no queda totalmente desplazada pero comienza a convivir con otros “derechos”. Estos movimientos y transformaciones son inescindibles del movimiento *Ni Una Menos* surgido en 2015, ya que la emergencia de esta memoria queer es posterior al renovado vitalismo del activismo feminista que se despliega de forma sostenida a partir de ese año. Por este motivo, todos los documentales aquí analizados son posteriores a 2015. La recuperación de la cifra “30.400” reclama una reformulación de la memoria del pasado reciente, para que incluya también los crímenes cometidos contra las poblaciones LGBTIQ+ en el mediano y largo plazo, tomando como punto de partida las nociones de reparación, memoria, verdad y justicia sostenidas por los organismos de derechos humanos. A diferencia de los momentos anteriores, muchos de estos films construyen una mirada situada que considera la significación social del cuerpo, la ideología, el entramado institucional del poder y el género. Esto permite recuperar una historia —y una experiencia— en sus propios términos: la de “las locas” (maricas, travestis y trans), o de figuras como Ana Svensson. Sin embargo, este periodo no constituye una mera inclusión: se produce, más bien, una reconceptualización ontológica, no sólo de la vida, sino también de la política, la ética de la muerte, lo moribundo y el duelo.

En este tercer momento de la memoria, el colectivo LGBTIQ+ ante el reconocimiento oficial

de una ciudadanía política históricamente negada y pendiente, “materializa” sus propios sentidos sobre el pasado reciente a través del cine. Esto implica, por un lado, que la memoria adquiere una incidencia subjetiva: mediante este acto de apropiación, el colectivo se inscribe en la historia nacional argentina a partir de un ejercicio de posmemoria. Por otro lado, esta inscripción deja al descubierto el carácter subjetivo de la memoria, en tanto la apropiación queer impugna, dialécticamente, las nomenclaturas dominantes de la historia nacional en las que se inserta, poniendo en crisis categorías fundamentales para pensar el pasado reciente como “Estado terrorista”, “clandestinidad” o “enemigo interno”. Durante este periodo se incluye y adquiere relevancia también el destino de los “amorales” y no solo el “subversivo”. Al considerar las lógicas necropolíticas reproducidas —de distintas formas— por todos los regímenes democráticos en su tratamiento de aquellas poblaciones que han carecido de estatuto de humanidad (o que han sido relegadas a un estatus degradado), se enfatiza la continuidad de la muerte por sobre su excepcionalidad. Esto revela que dichos regímenes fueron democráticos, fundamentalmente, para sujetos heteronormados, iluminando así la heteronormatividad estructural tanto del lenguaje como de la historia política.

La revisión de la noción de “enemigo interno” y del concepto de “Estado terrorista” (Jemio, 2021) conduce a impugnar la matriz dicotómica “autoritarismo/democracia” (Aprea, 2008), que había estructurado, hasta entonces, la filmografía sobre la dictadura. De este modo, estos documentales no buscan “completar” una historia nacional en sentido positivista, sino que, en el acto mismo de ser representada, la experiencia LGBTIQ+ subvierte los núcleos fundamentales en los que históricamente se ancló la memoria del pasado reciente. El testimonio de Valeria del Mar, travesti sobreviviente y detenida en el ex Centro Clandestino de Detención Pozo de Banfield, donde fue violada, atestigua en los juicios de lesa humanidad convirtiéndose en querellante y testimonio clave. Durante su cautiverio, asistió al nacimiento y robo de un bebé de una detenida desaparecida, sin embargo, su caso es interesante porque expone ciertas tensiones. Si bien es la primera travesti querellante en los juicios, no lo hace en carácter de mujer que denuncia las vejaciones sufridas en el contexto represivo sino en función de atestiguar la maternidad en cautiverio de otra mujer detenida-desaparecida (Almada y Prieto, 2022: 27). Esto expresa la desjerarquización y marginalidad de la identidad trans respecto a la identidad cis-heterosexual dentro de la estructura jurídica y las complejas lógicas de la “inclusión”. Por otro lado, en este momento de la memoria se propone una “memoria de la política” diferente que no está ligada solamente a los espacios institucionales, partidos políticos, al poder y al Estado. La incorporación de otras instituciones y discursos (como los neuropsiquiátricos, la escuela, la discoteca), reformulan la conceptualización y

reflexión sobre los espacios en donde transcurrió también la política durante esos años. Sin anular los presentes específicos en los que cada texto se inscribe, el conjunto de los textos culturales analizados en el capítulo tres, recupera las distintas formas de la política marginalizadas del imaginario militante de los 70 no solo por la rememoración llevada adelante por (nuevos) sujetos subalternizados, sino también a partir de una memoria subalterna de la política y de sus espacios. En relación a este último punto, sobre los espacios de la política y los modos diferenciales de recordar el pasado, aparecen esbozados en el segundo momento de la memoria en *Un muro de silencio* (1993). A partir de la relación que puede establecerse entre sujeto que recuerda/modos de recordar, relación que se varía en función del género. La construcción generizada de los lugares de la memoria es particularmente observable por el modo en el que se filman los espacios íntimos, cotidianos, los cuales son configurados como políticos al estar atravesados por interrogantes que los reflexionan en relación a la Política (con mayúscula).

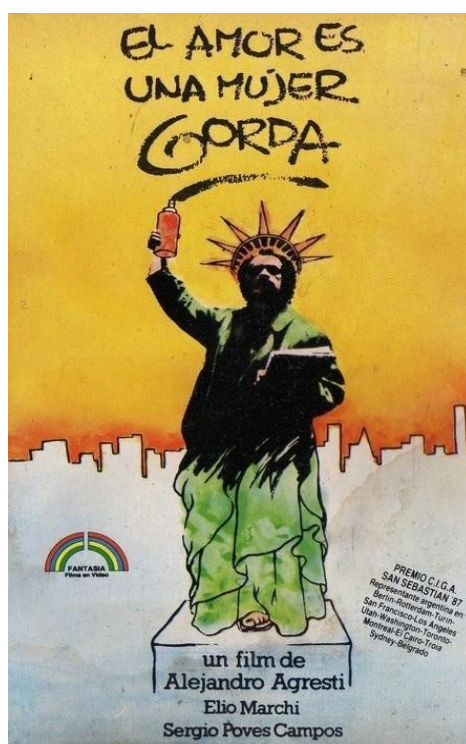
En lo que respecta a los procedimientos formales y estéticos, en el cine de los 80, se observa una convivencia y coexistencia de diversas propuestas estéticas, sin que ninguna predomine o se convierta en hegemónica. Del mencionado auge del cine propio de la recuperación democrática en 1983, pasando por la crisis entre 1986 y 1988, hasta su posterior estancamiento a finales de la década (Aprea, 2008), en este periodo se asiste al surgimiento de distintas (y novedosas) posiciones críticas en las producciones, las cuales redefinieron un nuevo estatuto político del cine (Amado, 2009: 32) y que cuajaron con los elementos “novedosos” que propuso, posteriormente, el Nuevo Cine Argentino. La politización de lo cotidiano planteada por el Nuevo Cine Argentino coincide con la emergencia del cine de los hijos, y también con la forma de abordar el pasado reciente que las ex militantes plantean desde su lugar generizado específico que también surge a mediados de los noventa en el marco del mencionado boom de la memoria. Todas estas transformaciones se conectan y terminan potenciando la consigna “lo personal es político” de los feminismos, generando que el escrutinio político del espacio cotidiano se convierta en un eje filmográfico de allí en más.

Como se desprende de esta tesis, el abordaje del cine es fundamental para deconstruir el imaginario falocéntrico ligado las experiencias totalitarias y también para analizar las transformaciones producidas en los sujetos sociales (y sus subjetividades) que comparten esa cultura dado el lazo de tipo intenso que existe entre memoria e identidad. Más allá del modo en que los feminismos han impactado en la memoria y en las representaciones de las subjetividades asociadas a las identidades femeninas, queda pendiente un análisis sistemático

y exhaustivo de otros largometrajes correspondientes a los tres momentos de la memoria analizados aquí, que, a partir de nuevas lecturas atentas, pueda ampliar o reformular lo dicho hasta ahora sobre las representaciones de la militancia de las mujeres de los setenta y sus transformaciones. Al mismo tiempo, queda expuesto el carácter no automático, sino más bien diferido, de la memoria en contextos de políticas oficiales regresivas, como fueron los años noventa con el boom de la memoria, o la coyuntura neo-negacionista abierta en 2015 y la emergencia de la memoria queer sobre el terrorismo de Estado. No obstante, un análisis pormenorizado de esa relación y sus mutaciones queda pendiente para futuras líneas de investigaciones.

ANEXO
FICHAS TÉCNICAS

Ficha técnica de *El amor es una mujer gorda* (1987) de Alejandro Agresti



Título original: *El amor es una mujer gorda*

Año: 1987

Duración: 82 minutos

País: Argentina / Países Bajos

Idioma: Español

Género: Drama

Clasificación: PM13

Dirección: Alejandro Agresti

Guion: Alejandro Agresti

Música: Paul Michael van Brugge

Fotografía: Néstor Sanz

Montaje: René Wiegman

Escenografía: Eduardo Fasulo

Reparto principal:

Elio Marchi (José)

Sergio Poves Campos (Caferata)

Carlos Roffé (Jefe)

Mario Luciani (Preso)

Enrique Morales (Quique)

Harry Havilio (Comerciante)

Stella Fabrizzi (Mujer)

Tito Haas (Desempleado)

Christian Cardozo (Niño)

Federico Peralta Ramos (Poeta)

Theodor McNabey (Estadounidense)

Norma Graziosi (Maestra)

Sergio Lerer (Cura)

Productoras: Movimiento Falso Producciones Cinematográficas Independientes (Buenos

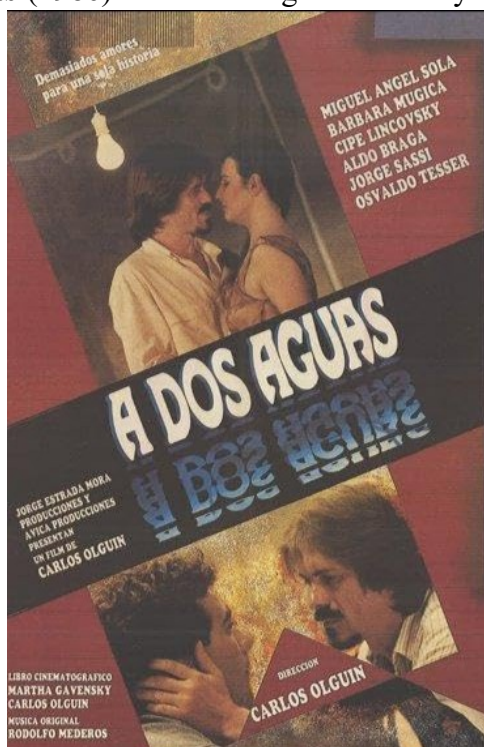
Aires) All Arts Enterprises B.V. (La Haya)

Distribución: Argencine

Premios: Festival de San Sebastián 1987: Mejor director novel (Alejandro Agresti)}

.....

Ficha técnica de *A dos aguas* (1986) de Carlos Olguín-Trelawny



Título original: *A dos aguas*

Año: 1988

Duración: 90 minutos

País: Argentina

Idioma: Español

Género: Drama

Clasificación: SAM18

Dirección: Carlos Olguín-Trelawny

Guion: Carlos Olguín-Trelawny y Marta Gavenski

Ayudante de dirección: Ana Poliak

Producción: Carlos Olguín-Trelawny

Música: Rodolfo Mederos

Fotografía: Rodolfo Denevi

Montaje: Armando Blanco y Jorge Valencia

Escenografía: Julio Lavallén

Reperto principal:

Miguel Ángel Solá (Rey)

Bárbara Mujica (Isabel)

Jorge Sassi (alter ego de Rey)

Cipe Lincovsky (María)

Antonio Ugo (Patricio)

Productoras: Avica producciones y Jorge Estrada Mora producciones

Distribución: Jorge Estrada Mora

Premios: Mención Especial en el 40º Festival Internacional de Locarno, Suiza.

Ficha técnica de *Un muro de silencio* (1993) de Lita Stantic



Título Original: *Un muro de silencio*

Año: 1993

Duración: 105-107 minutos

País: Argentina, México, Reino Unido

Idioma: Español

Género: Drama

Clasificación: PM13

Dirección: Lita Stantic

Dirección artística: Margarita Jusid

Producción: Pablo Rovito (producción ejecutiva)

Guion: Lita Stantic y Graciela Maglie, con colaboración de Gabriela Massuh, sobre una idea original de Lita Stantic

Música: Néstor Marconi

Fotografía: Félix Monti

Escenografía y ambientación: Marcela Bazzano

Montaje: Juan Carlos Macias

Reparto principal:

Vanessa Redgrave (Kate Benson)

Ofelia Medina (Silvia)

Lautaro Murúa (Bruno)

Julio Chávez (Julio)

Lorenzo Quinteros

Soledad Villamil (Ana)

André Melançon

Alberto Segado

Niní Gambier

Marina Fondeville

Ximena Rodríguez

Rita Cortese

Vita Escardó

Graciela Araujo

Aldo Barbero

Productoras: Aleph Cine S.A. (Argentina), Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE, México), Channel 4 (Reino Unido)

Distribución: Transeuropa

Premios: Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina 1994. Ganadoras del Premio Cóndor de Plata al Mejor Guion Original (Graciela Maglie, Gabriela Massuh y Lita Stantic) Seleccionada como candidata al Premio a la Mejor Actriz (Vanessa Redgrave). Seleccionada como candidata al Premio a la Mejor Opera Prima (Lita Stantic)

Ficha técnica de *Un lugar en el mundo* (1992) de Adolfo Aristarain



Título original: *Un lugar en el mundo*

Año: 1992

Duración: 120 minutos

País: Argentina

Idioma: Español

Género: Drama

Clasificación:

Dirección: Adolfo Aristarain

Producción: Adolfo Aristarain, Isidro Miguel, Osvaldo Papaleo

Guion: Adolfo Aristarain, Kathy Saavedra, Alberto Lecchi

Música: Emilio Kauderer

Sonido: Tomás Peralta

Fotografía: Ricardo de Angelis

Montaje: Eduardo López

Escenografía:

Reparto principal:

José Sacristán (Hans)

Federico Luppi (Mario)

Cecilia Roth (Ana)

Leonor Benedetto (Nelda)

Gastón Batyi (Ernesto)

Lorena del Río (Luciana)

Rodolfo Ranni (Andrada)

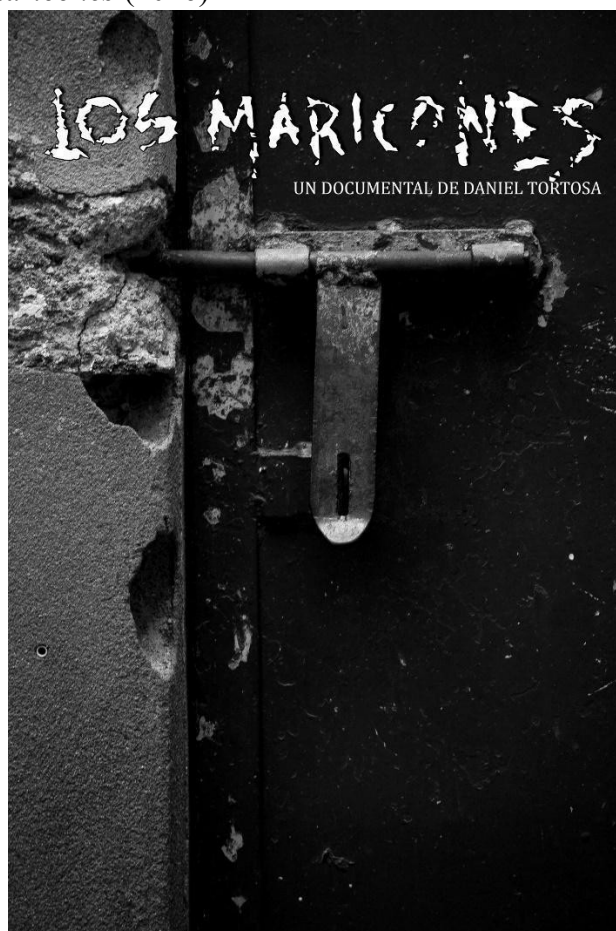
Hugo Arana (Zamora)

Premios destacados: Nominada al Oscar a Mejor Película de Habla No Inglesa (retirada).

Premio Goya a la Mejor Película Extranjera de Habla Hispana. Concha de Oro y Premio

OCIC en el Festival de San Sebastián. 8 Premios de la Asociación de Críticos de Argentina, incluyendo Mejor Película.

Ficha técnica de *Los maricones* (2016) de Daniel Tortosa



Título: Los maricones

Año: 2016

Duración: Aproximadamente 30 minutos

País: Argentina

Idioma: español

Género: documental

Clasificación:

Dirección: Daniel Tortosa

Guion: Daniel Tortosa

Sonido: Mario Gómez

Fotografía: Yamile Bulacio, Santiago Orsi, Sergio Kogan

Entrevistados/Testimonios:

Nadiha Molina

Agostina Quiroga

Eugenio Cesano

Marcia Collota

Romina Campo

Vanessa Piedrabuena

Daniel Tortosa

Productoras: Independiente

Distribución: independiente

Premios y festivales: Mención Especial en el Festival Asterisco (Buenos Aires). Mejor Cortometraje Documental en el 9º Certamen Internacional de Cortometrajes Roberto Di Chiara (Florencio Varela, Buenos Aires, 2017). Selección en festivales Llamale H

(Montevideo), Luces, cámara, acción! (La Paz), Invicines (Córdoba), y Muestra DOCA (Buenos Aires)

Ficha técnica de *Sexo y revolución* (2021) de Ernesto Ardito



Título original: *Sexo y revolución*

Año: 2021

Duración: 103-104 minutos

País: Argentina

Idioma: Español

Género: Documental

Clasificación:

Dirección: Ernesto Ardito

Guion: Ernesto Ardito.

Producción: Virna Molina, Ernesto Ardito

Dirección de fotografía: Virna Molina, Ernesto Ardito, Nika Ardito

Montaje: Ernesto Ardito

Sonido: Ernesto Ardito, Virna Molina

Dirección de animación: Nika Ardito

Música: Ernesto Ardito

Casa productora: Virna y Ernesto Cine

Elenco/Testimonios:

Jorge Luis Giacosa

Daniel Molina

Valeria del Mar Ramírez

Alejandro Modarelli

Guillermo García

FILMS PRODUCIDOS EN CADA MOMENTO DE LA MEMORIA

Construido a partir del Catálogo de Films Memoria Abierta²¹⁶, La dictadura en el cine, “Catálogo de películas sobre la última dictadura, el terrorismo de Estado y la transición democrática en la Argentina”.

²¹⁶ Memoria Abierta es una alianza de organizaciones de derechos humanos argentinas que promueve la memoria sobre las violaciones a los derechos humanos del pasado reciente, las acciones de resistencia y las luchas por la verdad y la justicia, para reflexionar sobre el presente y fortalecer la democracia. Utilizo el catálogo web construido por Memoria Abierta (<https://www.memoriaabierta.org.ar/ladictaduraenelcine/indice-cronologico>) para construir el anexo sobre las películas producidas en cada uno de los tres momentos de la memoria referidos en este TFM. Puesto que el mencionado catálogo llega hasta el año 2019 inclusive, queda pendiente, para los años comprendidos entre 2020 y 2023, una recopilación sistemática de las películas producidas sobre dictadura entre esos años finales. Por lo que, dadas las dificultades que encontré para llevar a cabo el relevamiento, este se presenta provisorio e incompleto.

PRIMER MOMENTO DE LA MEMORIA (1983-1989)

Films producidos en 1983:

Género documental: *Buenos Aires Rock* (Héctor Olivera, 1983), *La República Perdida* (Miguel Pérez, 1983), *Los Tabicados* (Fernando Almirón, 1983), *Malvinas: historia de traiciones* (1983, Jorge Denti. Textos de Irene Selser, Alberto Adellach. Poema de Pedro Orgambide), *Mercedes Sosa, como un pájaro libre* (Ricardo Wullicher, 1983).

Género ficción: *El poder de la censura* (Héctor Vieyra, 1983), *Los enemigos* (Eduardo Calcagno, 1983), *No habrá más penas ni olvido* (Héctor Olivera, 1983), *Superagentes y titanes* (Mario Sábato, 1983) y *Torturador. El señor Galíndez* (Rodolfo Kuhn, 1983) producida durante el exilio de su director en España.

Films producidos en 1984:

Género documental: *Todo es ausencia* (Rodolfo Kuhn, 1984) producida durante el exilio de su director en España, *Cuarentena. Exilio y regreso* (Carlos Echeverría, 1984).

Género ficción: *Los Tigres de la Memoria* (Carlos Galettini, Carlos A. Martín, 1984), *Pasajeros de una pesadilla* (Fernando Ayala, 1984), *La Rosales* (David Lipszyc, 1984), *Los chicos de la guerra* (Bebe Kamin, 1984), *El hombre que ganó la razón* (Alejandro Agresti, 1984), *En retirada* (Juan Carlos Desanzo, 1984), *Cuarteles de invierno* (Lautaro Murúa, 1984), *Darse cuenta* (Alejandro Doria, 1984), *Camila* (María Luisa Bemberg, 1984), *Argie* (Jorge Blanco, 1984), *Asesinato en el Senado de la Nación* (Juan José Jusid, 1984).

Films producidos en 1985:

Género documental: *Alerta Roja* (Eduardo Rotondo, 1985), *Este año comen un día no y el otro tampoco* (Rob Hof, 1985), *La República perdida II* (Miguel Pérez, 1985), *Las Madres de Plaza de Mayo* (Susana Muñoz, Lourdes Portillo, 1985), *Niños desaparecidos* (Estela Bravo, 1985), *Será posible el sur* (Stefan Paul, 1985).

Género ficción: *Contar hasta diez* (Oscar Barney Finn, 1985), *El exilio de Gardel* (Fernando Solanas, 1985), *El prontuario de un argentino* (Andrés Bufali, 1985), *El rigor del destino* (Gerardo Vallejo, 1985), *Flores robadas en los jardines de Quilmes* (Antonio Ottone, 1985), *Hay unos tipos abajo* (Emilio Alfaro, Rafael Filippelli, 1985), *La cruz invertida* (Mario David, 1985), *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985), *Las veredas de Saturno* (Hugo Santiago, 1985), *Los días de junio* (Alberto Fischerman, 1985), *Sin querer queriendo* (Hebert Posee Amorin, 1985).

Films producidos en 1986:

Género documental: *Angelelli: con un oído en el pueblo* (Mario Bomheker, 1986) y la trilogía *Pampa del infierno*, *Entre el cielo y la tierra* y *No al punto final* integran *La Argentina que está sola y espera (Tríptico sobre el país real)* (Jorge Denti, 1986).

Género experimental: *Habeas Corpus* (Jorge Acha, 1986).

Género ficción: *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986), *Memorias y olvidos* (Simón Feldman, 1986), *Tango Bar* (Juan Carlos Codazzi, Marcos Zurinaga, 1986), *A dos aguas* (Carlos Olguín, 1986).

Género documental-ficción: *De la Argentina* (Werner Schroeter, 1986).

Films producidos en 1987:

Género documental: *A los compañeros la libertad* (Marcelo Céspedes, Carmen Guarini, 1987), *Juan, como si nada hubiese sucedido* (Carlos Echeverría, 1987) y *The Search for the Dissapeared* (David Dugan, 1987).

Género ficción: *El amor es una mujer gorda* (Alejandro Agresti, 1987), *El dueño del sol* (Rodolfo Mórtoles, 1987), *Gracias por los servicios* (Roberto Maiocco, 1987), *La deuda interna* (Miguel Pereira, 1987), *Los dueños del silencio* (Carlos Lemos, 1987), *Made in Argentina* (Juan José Jusid, 1987), *Mirta... de Liniers a Estambul* (Jorge Coscia, Guillermo Saura, 1987), *Revancha de un amigo* (Santiago Carlos Oves, 1987), *Sofía* (Alejandro Doria, 1987).

Films producidos en 1988:

Género documental: *Buenos Aires, crónicas villeras* (Marcelo Céspedes, Carmen Guarini, 1988), *Desembarcos (un taller de cine en Buenos Aires)* (Jeanine Meerapfel, Alcides Chiesa, 1988).

Género ficción: *Bajo otro sol* (Francisco D'intino, 1988), *Boda secreta* (Alejandro Agresti, 1988), *La amiga* (Jeanine Meerapfel, 1988), *La sagrada Familia* (Pablo César, 1988), *Sur* (Fernando Solanas, 1988).

Films producidos en 1989:

Género documental: *Desaparición forzada de personas* (Andrés Di Tella, 1989).

Género ficción: *Ojos azules* (Reinhard Hauff, 1989), *DNI* (Luis Brunatti, 1989), *El ausente* (Rafael Filippelli, 1989), *La ciudad oculta* (Osvaldo Andéchaga, 1989), *La historia de los otros* (Paul Greengrass, 1989).

SEGUNDO MOMENTO DE LA MEMORIA (1990-1995)

Films producidos en 1990:

Género documental: *Fútbol argentino* (Víctor Dizenzon, 1990), *La voz de los pañuelos* (Marcelo Céspedes y Carmen Guarini, 1990), *País cerrado, teatro abierto* (Arturo Balassa, 1990)

Género ficción: *De regreso. El país dormido* (Gustavo Postiglione, 1990), *Loraldia, el tiempo de las flores* (Ozkar Aizpeolea, 1990)

Films producidos en 1991:

Género documental: *Elisabeth* (Frieder Wagner, 1991), *La vigil* (Elbio Córdoba, 1991)

Género documental-ficción: *El beso del olvido* (Eduardo Mignona, 1991)

Género ficción: *La redada* (Rolando Pardo, 1991), *Modern Crimes* (Alejandro Agresti, 1991), *La peste* (Luis Puenzo, 1991)

Films producidos en 1992:

Género documental: *Me deben tres* (Alfredo Alfonso, Juan Duizeide, Carlos Giordano, Alejandra Marino, Ileana Matiasich, Leonardo Rueda, Carlos Vallina, 1992), *Panteón militar* (Wolfgang Landgraeber, 1992), *Tierra de Avellaneda* (Daniele Incalcaterra, 1992), *Un lugar en el mundo* (Adolfo Aristarain, 1992)

Films producidos en 1993:

Género documental: *Nunca Más. Prohibido olvidar* (Miguel Matto, 1993)

Género ficción: *El acto en cuestión* (Alejandro Agresti, 1993), *Golpes a mi puerta* (Alejandro Saderman, 1993), *Un muro de silencio* (Lita Stantic, 1993)

Films producidos en 1994:

Género documental: *Cortázar* (Tristán Bauer, 1994), *Montoneros: una historia* (Andrés di Tella, 1994), *Rasga memorias. Desde el recuerdo a la esperanza* (Gustavo Hennekens, 1994)

Género ficción: *Amigomío* (Alcides Chiesa y Jeanine Meerapfel, 1994), *Con el alma* (Gerardo Vallejo, 1994)

Films producidos en 1995:

Género documental: *Cazadores de utopías* (David Blaustein, 1995), *Jaime de Nevares, último viaje* (Marcelo Céspedes y Carmen Guarini, 1995), *Regístrese, comuníquese y archívese* (Nora Anchart, 1995)

Género experimental: *El borde de la lluvia* (Marcelo Mercado, 1995)

Género ficción: *El censor* (Eduardo Calcagno, 1995)

TERCER MOMENTO DE LA MEMORIA (1996-2023)

Films producidos en 1996:

Género ficción: *Adiós, abuelo* (Emilio Vieyra, 1996), *Aluap. Historias breves II* (Tatiana Mereñuk, Hernán Belón, 1996), *Buenos Aires viceversa* (Alejandro Agresti, 1996), *Despabilate amor* (Eliseo Subiela, 1996), *Líneas de teléfono* (Marcelo Brigante, 1996), Género documental: *Argenmex. 20 años. La historia ésta* (Jorge Denti. Poemas De Juan Gelman Y Textos De Carlos Fazio, 1996), *Hundan el Belgrano* (Federico Urioste, 1996), *Mala Junta* (Eduardo Aliverti, Pablo Milstein, Javier Rubel, 1996), *Malvinas, memoria de un destierro* (Voluntarias Para La Patria, 1996)

Films producidos en 1997:

Género ficción: *Pozo de zorro* (Miguel Mirra, 1997), *La sonámbula* (Fernando Spiner, 1997) Género documental: *1977, casa tomada* (María Pilotti, 1997), *El rosario de Galtieri* (Carlos Del Frade, 1997), *La resistencia* (Fernando Krichmar, Adrián Diez, 1997), *Pasaportes* (Inés Ulanovsky, 1997), *20 años, 20 poemas, 20 artistas* (Emilio Cartoy Díaz, 1997), *Hebe, madre de 20 años* (Daniel Fabián, 1997), *Por esos ojos* (Gonzalo Arijón, Virginia Martínez, 1997), *Prohibido* (Andrés Di Tella, 1997).

Films producidos en 1998:

Género ficción: *Visitas guiadas* (Dora Scalambro, 1998), *El viento se llevó lo que* (Alejandro Agresti, 1998), *La cara del ángel* (Pablo Torre, 1998), *Tres veranos* (Raúl Tosso, 1998) Género documental: *Causa Abierta contra el genocidio* (Xan Leira, 1998), *El siglo del viento* (Fernando Birri, 1998), *H.G.O. Héctor Germán Oesterheld* (Daniel Stefanello, Víctor Bailo, 1998), *Montoneros, una historia argentina* (Frédéric Compain, 1998), Rodolfo J. Walsh (Gustavo Gordillo, 1998), *Tosco. Grito de piedra* (Adrián Jaime, Daniel Ribetti, 1998), *El campo de pie* (Marcel Czombos, 1998), *Quien quiera oír que oiga* (Juan Hudson, 1998), *Soriano* (Eduardo Montes Bradley, 1998)

Films producidos en 1999:

Género ficción: *76 89 03* (Flavio Nardini, Cristian Bernard, 1999), *Cerca de la frontera* (Rodolfo Durán, 1999), *El visitante* (Javier Olivera, 1999), *Ciudad sin luz* (Juan Carlos Arch, 1999), *El mismo amor la misma lluvia* (Juan José Campanella, 1999), *Garage Olimpo* (Marco Bechis, 1999) Género documental: *Diablo, familia y propiedad. Los crímenes del ingenio Ledesma* (Fernando Kirchmar, 1999), *Padre Mugica* (Gabriel Mariotto, Gustavo Gordillo, 1999), *Botín de guerra* (David Blaustein, 1999), *Yo, soy Alice* (Alberto Marquardt, 1999)

Films producidos en 2000:

Género ficción: *El despertar de L.* (Poli Nardi, 2000), *Los días de la vida* (Francisco D'intino, 2000), *Nueces para el amor* (Alberto Lecchi, 2000), *Fuckland* (José Luis Marqués. Textos De Roberto Scheuer, 2000), *Rinconciliati* (Rosalía Polizzi, 2000)

Género documental: *Clase. La política sindical del PRT-ERP en Córdoba* (Mascaró Cine Americano, 2000), *Entre líneas* (Rouven Rech, 2000), *Historias cotidianas (h)* (Andrés Habegger, 2000), *Papá Iván* (María Inés Roqué, 2000), *Dossier Argentina* (Rubén H. Oliva, 2000), *En memoria de los pájaros* (Gabriela Golder, 2000), *Jorge Giannoni, NN, ese soy yo* (Gabriela Jaime, 2000), *Ni olvido ni perdón* (Ariel Ogando, 2000), *P4R + (Operación Walsh)* (Gustavo Gordillo, 2000)

Films producidos en 2001:

Género ficción: *Ciudad del sol* (Carlos Galettini, 2001), *Los pasos perdidos* (Manane Rodríguez, 2001), *Vidas privadas* (Fito Páez, 2001), *Ni vivo, ni muerto* (Víctor Jorge Ruiz, 2001), *Ilusión en movimiento* (Héctor Molina, 2001)

Género documental: *Generación Golpe* (Fabián Agosta, Lisandro Costa, 2001), *Matanza* (Fernando Menéndez, Nicolás Batlle, Rubén Delgado, 2001), *Panzas* (Laura Bondarevsky, 2001), *Maestros del viento* (Emiliano Fabris, Agustín Demichelis, 2001), *Los cuentos de Timonel* (Eduardo Montes Bradley, 2001), *D2* (Fernanda Santos, Rodrigo Sepúlveda, 2001)

Documental-ficción: *La fe del volcán* (Ana Poliak, 2001)

Films producidos en 2002:

Género ficción: *Estrella del sur* (Luis Nieto, 2002), *Kamchatka* (Marcelo Piñeyro, 2002), *Potestad* (Luis César D'angiolillo, 2002), *The Falklands play* (Michael Samuels, 2002), *En ausencia* (Lucía Cedrón, 2002), *Assassination tango* (Robert Duval, 2002)

Género documental: *Asesino* (Nurit Kedar, 2002), *Corázar. Apuntes para un doc.* (Eduardo Montes-bradley, 2002), *El refugio del olvido* (Diego Alhadeff, 2002), *Las madres en la rebelión del 19 y 20 de diciembre* (2002), *Nora* (Stella Di Tocco, Fabio Grimaldi, 2002), *Sol de noche* (Pablo Milstein, Norberto Ludin, 2002), *Tras los pasos de Antígona. Antropología forense e investigaciones sobre derechos humanos* (Guión: Matt Aho, Mimi Doretti, Laura Roush, Silvana Turner, 2002), *Raymundo* (Ernesto Ardito, Virna Molina, 2002), *Organizaciones horizontales* (Fausta Quattrini, 2002), *Los malditos caminos* (Luis Puenzo, 2002), *La mayor estafa (al pueblo argentino)* (Diego Musiak, 2002), *Hijos: el alma en dos* (Carmen Guarini, Marcelo Céspedes, 2002), *De dolor y esperanza. El asilo un pasado presente* (Guadalupe Rodríguez De Ita, Silvia Dutrénit Bielous, Carlos Hernández Marines, 2002)

Films producidos en 2003:

.....

Género ficción: *La loma. No todo es lo que aparenta* (Roberto Luis Garay, 2003), *Operación Algeciras* (Jesús Mora, 2003), *Cautiva* (Gastón Biraben, 2003), *Imaginando Argentina* (Christopher Hampton, 2003), *La cruz del sur* (Pablo Reyero, 2003)

Género documental: “*Milagros no hay*” *Los desaparecidos de Mercedes Benz* (Gabriela Weber, 2003), *Che vo cachai* (Laura Bondarevsky, 2003), *Errepé* (Gabriel Corvi, Gustavo De Jesús, 2003), *Flores de septiembre* (Roberto Testa, Pablo Osores, Nicolás Wainszelbaum, 2003), *Hidden in Plain Sight. La escuela de las Américas* (John H. Smihula, 2003), *La célula fugitiva* (Mariana Russo, 2003), *Los huérfanos del Cóndor* (Emilio Pascull, 2003), *Malvinas, la lucha continúa* (Fernando Cola, 2003), *Playas del silencio* (Pablo Torello, 2003), *Rebelión* (Federico Urioste, 2003), *Trelew* (Mariana Arruti, 2003), *Cóndor: el eje del mal* (Rodrigo Vázquez, 2003), *Escrache* (Ronith Gitelman, José Ignacio Lescano, 2003), *Generación desaparecida* (Jan Thielen, 2003), *Escuadrones de la muerte: la escuela francesa* (Marie-monique Robin, 2003), *Los rubios* (Albertina Carri, 2003), *Memoria del saqueo* (Fernando "pino" Solanas, 2003), *Padres nuestros* (Roberto Leonardo, 2003), *Podrán cortar todas las flores* (Cecilia Cárdenas, Julia Arizmendi, 2003), *Los hijos de los desaparecidos* (Susanna Handslip, 2003)

Films producidos en 2004:

Género ficción: *1982, estuvimos ahí* (César Turturro, Fernando Acuña, 2004), *Hermanas* (Julia Solomonoff, 2004), *Roma* (Adolfo Aristarain, 2004), *La vida por Perón* (Sergio Bellotti, 2004), *Mi mejor enemigo* (Alex Bowen, 2004), *Un mundo menos peor* (Alejandro Agresti, 2004)

Género documental: *Deuda. Quién le debe a quién* (Jorge Lanata, 2004), *El último confín* (Pablo Ratto, 2004), *El juicio a las Juntas. El Nürember argentino* (Miguel Rodríguez Arias, 2004), *Locos de la bandera* (Julio Cardoso, 2004), *Los perros* (Adrián Jaime, 2004), *Me queda la palabra* (Bernardo Kononovich, 2004), *Missionnaire* (Fernando Nogueira, 2004), *Paco Urondo, la palabra justa* (Daniel Desaloms, 2004), *El tiempo y la sangre* (Alejandra Almirón, 2004), *Encontrando a Víctor* (Natalia Bruschtein, 2004), *Hora cero un documental sobre Héctor Germán Oesterheld* (José Luis Cancio, 2004), *Buscando a Victoria* (Tom Vriens, 2004), *Madres coraje: Madres de Plaza de Mayo* (Emilio Cartoy Díaz, 2004), *Nietos (identidad y memoria)* (Benjamín Ávila, 2004), *Prohibido dormir* (Paula Bassi, Diego Pauli, 2004)

Documental-ficción: *7746 Legajo CONADEP* (Rodrigo Sepúlveda, 2004)

Films producidos en 2005:

Género ficción: *Iluminados por el fuego* (Tristán Bauer, 2005), *Un buda* (Diego Rafecas, 2005), *Figli/hijos* (Marco Bechis, 2005)

Género experimental: *Granada* (Graciela Taquini, 2005)

Género documental: *Naranjos* (Silvia Malagrino, 2005), *Estamos ganando. Periodismo y censura en la guerra de Malvinas* (Elena Ciganda, Roberto Persano, 2005), *Muertes indebidas* (Rubén Plataneo, 2005), *NN (Ni en el río ni en las tumbas)* (Berta Chudoba, Lucas Del Valle, Agustina Rodríguez, Celeste Delgado, Tatiana Ratti, Isaías Cámara, Tatiana Cortes, Cecilia Silva, Lucrecia Barrios, 2005), *Tierra de refugio: historias de exilio* (Hernán Belón, Favio Fischer, 2005), *Comunidad de locos* (Ana Cutuli, 2005), *Historias de aparecidos. La historia completa de las playas del silencio* (Pablo Torello, 2005), *La dignidad de los nadies* (Fernando "pino" Solanas, 2005), *Nadie olvida nada* (Ariel Ogando, 2005), *No tan nuestras* (Ramiro Longo, 2005), *The debt of dictators* (Erling Borgen, 2005), *Una historia de todos. La lucha por los Derechos Humanos en Argentina* (Jorge Abeledo, 2005)

Films producidos en 2006:

Género ficción: *La velocidad funda el olvido* (Marcelo Schapces, 2006), *Los últimos* (Miguel Mirra, 2006), *Nacimos en su lucha, viven en la nuestra* (Camilo Cagni, Pablo Balut, Pablo Roesler, Juan Aíub, 2006), *Crónica de una fuga* (Israel Adrián Caetano, 2006)

Género documental: *30 años de vida venciendo a la muerte* (Guillermo Kohen, Ermes Barsamoglou, Juan Vollmer, 2006), *Carpani. Vida y obra* (Doris Carpani, 2006), *Cavallito entre rejas* (María Inés Roqué, Laura Imperiale, Shula Eremberg, 2006), *Diario argentino* (Lupe Pérez García, 2006), *Gaviotas blindadas I. Historias del PRT-ERP (1961-1973)* (Aldo Getino, Laura Lagar, Mónica Simoncini, Omar Neri, Susana Vázquez, 2006), *Horas de vida* (Lucía Rey, María Eugenia Rubio, 2006), *Juan Gelman y otras cuestiones* (Jorge Denti, 2006), *Propaganda negra* (Julio Rivero, 2006), *Semillas de utopía* (Rodolfo Colombara, Emanuela Peyretti, 2006), *El arte de la resistencia* (Alexandra Guité, 2006), *Un claro día de justicia* (Ana Cacopardo, Ingrid Jaschek, 2006), *Cámara fría* (Hernán Lucas, Marcos Martínez, 2006), *Caseros, en la cárcel* (Julio Raffo, 2006), *El país de nomeacuerdo* (Guille Mealla, 2006), *Hacer patria* (David Blaustein, 2006), *JP Rawson. Crónica de una militancia* (Nahuel Machesich, 2006), *La escuela* (Eduardo Yedlin, 2006), *Los irrecuperables* (Ingrid Jaschek, Diego Díaz, 2006), *Me llamo Brandazza, me secuestra la policía* (Jorge Jäger, 2006), *Pacto de silencio* (Carlos Echeverría, 2006), *Rastrojero. Utopías de la Argentina potencia* (Marcos Pastor, Miguel Colombo, 2006), *Seré Memoria* (Christian Gil, 2006), *Tinta roja* (Ruy Balañá, 2006)

Films producidos en 2007:

Género ficción: *Cartas a Malvinas* (Rodrigo Fernández, 2007), *Más que un hombre* (Dady Brieva, Gerardo Vallina, 2007), *Los desafinados* (Walter Lima Jr., 2007), *Aparecidos* (Paco Cabezas, 2007), *Mi hija* (Enrique Stavron, 2007), *Matar a todos* (Esteban Schroeder, 2007)

Género documental: *¿Quién soy yo? Los niños encontrados de Argentina* (Estela Bravo, 2007), *Angelelli, la palabra viva* (Fernando Spiner, 2007), *Argenmex, exiliados hijos* (Violeta Burkart Noe, Analía Miller, 2007), *Construcción de una ciudad* (Nestor Frenkel, 2007), *El azúcar y la sangre* (Eduardo Anguita, 2007), *M* (Nicolás Prividera, 2007). *Madres. La historia de las Madres de Plaza de Mayo* (Eduardo Félix Walger, 2007), *Mundial 78. Verdad o mentira* (Christian Révoli, 2007), *Sr. Presidente* (Liliana Arraya, Eugenia Monti, 2007), *Desaparecido* (Peter Sanders, 2007), *Veó veó* (Benjamín Ávila, 2007), *4 de julio. La masacre de San Patricio* (Juan Pablo Young, Pablo Zubizarreta, 2007), *Atletas x dictadura. A geração perdida* (Marco Villalobos, Marcelo Outeiral, 2007), *Cóndor* (Roberto Mader, 2007), *El alma de los verdugos* (Baltazar Garzón, Vicente Romero, 2007), *El Belgrano, historia de héroes* (Juan Pablo Roubió, 2007), *Gaviotas blindadas 2. Historias del PRT-ERP (1973-1976)* (Aldo Getino, Laura Lagar, Mónica Simoncini, Omar Neri, Susana Vázquez, 2007), *Mansión Sere: crónica de un viaje* (Jorge Bianchini, 2007), *Horizontes y fronteras desde Argentina a Italia* (Ernesto Morales, 2007), *Rompenieblas* (Gustavo Alonso, 2007), *Sueños compartidos* (Edgardo Cabeza, 2007), *Tucumán: operativo independencia* (Dante Fernández, 2007)

Género documental-ficción: *Familia Lugones. Un viaje a la historia argentina del siglo XX* (Paula Hernández, 2007)

Films producidos en 2008:

Género ficción: *Cordero de Dios* (Lucía Cedrón, 2008), *Días de mayo* (Gustavo Postiglione, 2008), *El nombre de las flores* (Romina Haurie, Juan Alecsovich, 2008), *El verde oscuro* (Esteban Lépori, 2008), *Berlín – Buenos Aires. Las lágrimas de mi madre* (Alejandro Cárdenas Amelio, 2008), *Cómplices del silencio* (Stefano Incerti, 2008), *Haroldo Conti, Homo Viator* (Miguel Matto, 2008), *Palabra por palabra* (Edgardo Cabeza, 2008)

Género documental: *Chicha: esperanza y dolor* (Guillermo Kancepolsky, Rosa Teichmann, 2008), *Es más vida* (Amanda Robalino, Johanna García Ruiz, 2008), *Gaviotas blindadas 3. Historias del PRT-ERP (1976-1980)* (Aldo Getino, Laura Lagar, Mónica Simoncini, Omar Neri, Susana Vázquez, 2008), *Hermanos de sangre. La búsqueda continúa* (Fabián Vittola, 2008), *Identidades en contexto* (Silvia Romano, 2008), *Malvinas, miradas de una ciudad* (Damián Andreoli, Matías Perfetto, 2008), *No somos héroes* (Gustavo Saita, 2008), *Nuestros desaparecidos* (Juan Mandelbaum, 2008), *Relatos de la sombra* (Víctor Ramos, 2008), *Uso mis manos, uso mis ideas* (Mascaró Cine Americano, 2008), *Destino final* (Mateo Gutiérrez,

2008), *El crimen impune del gobernador Ragone* (Pablo Torello, 2008), *Ernesto Sábato: mi padre* (Mario Sábato, 2008), *Estela* (Silvia Di Florio, Walter Goobar, 2008), *Huellas en el viento* (Sandra Di Luca, 2008), *La otra final* (Juan Cruz Varela, 2008), *Malvinas. Veinticinco años de silencio* (Myriam Angueira, 2008), *Stolen babies, Stolen lives* (Peter Svatek, 2008), *Victoria* (Adrián Jaime, 2008)

Género documental-ficción: *1973, un grito de corazón* (Liliana Mazure, 2008), *El paradigma Brandazza* (Gustavo Postiglione, 2008), *Norma Arrostito. La Gaby* (Luis César D'angiolillo, 2008)

Films producidos en 2009:

Género ficción: *El piano mudo. Las manos que rompieron al poder* (Zuhair Jury, 2009), *El secreto de sus ojos* (Juan José Campanella, 2009), *Los condenados* (Isaki Lacuesta, 2009), *Adopción* (David Lipszyc, 2009), *Andrés no quiere dormir la siesta* (Daniel Bustamante, 2009), *Matar a Videla* (Nicolás Capelli, 2009)

Género documental: *30.000 razones para seguir buscando* (Soledad Gonnet, 2009), *Cordobazo. El fuego inolvidable* (Dante González, 2009), *Huellas y memoria de Jorge Prelorán* (Fermín Rivera, 2009), *La pérdida* (Javier Angulo, Enrique Gabriel, 2009), *Las islas* (Antonio Cervi, 2009), *Los rosariazos* (Carlos López, 2009), *Nosotras que todavía estamos vivas* (Daniele Cini, 2009), *Padres de la Plaza. 10 recorridos posibles* (Joaquín Daglio, 2009), *Tablada. El final de los '70* (Fabián Agosta, 2009), *El héroe del Monte Dos Hermanas* (Rodrigo Vila, 2009), *El retrato postergado* (Andrés Cuervo, Roberto Cuervo, 2009), *Fragmentos rebelados* (David Blaustein, 2009), *Kadish* (Bernardo Kononovich, 2009), *La Santa Cruz* (Fernando Nogueira, María Cabrejas, 2009), *Los azos del 69* (Leonidas F. Ceruti, 2009), *Los marinos del pueblo* (Carlos Pico, Miguel Curci, 2009), *Nosotros el flaco Pringles* (Marcelo Stern, 2009), *Regístrese, comuníquese, archívese (versión 2009)* (Nora Anchart, 2009)

Género documental-ficción: *Alicia y John, el peronismo olvidado* (Carlos Castro, 2009)

Films producidos en 2010:

Género ficción: *La campana* (Fredy Torres, 2010), *La última mirada* (Víctor Jorge Ruiz, 2010), *Rehén de ilusiones* (Eliseo Subiela, 2010), *Secuestro y muerte* (Rafael Filippelli, 2010), *Sudor frío* (Adrián García Bogliano, 2010), *Te extraño* (Fabián Hofman, 2010), *La mirada invisible* (Diego Lerman, 2010), *Eva y Lola* (Sabrina Farji, 2010), *El recuento de los daños* (Inés De Oliveira César, 2010), *El día que no nació* (Florian Micoud Cossen, 2010)

Género documental: *Adolfo Pérez Esquivel. Otro mundo es posible* (Miguel Mirra, 2010), *AU3 (Autopista Central)* (Alejandro Hartmann, 2010), *Buen pastor. Una fuga de mujeres*

(Matías Herrera Córdoba, Lucía Torres, 2010), *Cómo se hizo El exilio de Gardel* (Fernando Martín Peña, 2010), *Desobediencia debida* (Victoria Reale, 2010), *El predio* (Jonathan Perel, 2010), *ESMA. Memorias de la resistencia* (Grupo De Boedo Films, Tv Pts, 2010), *Liliana y Eduardo. Las luces de la memoria* (Sergio Monserrat, 2010), *Memoria de un escrito perdido* (Cristina Raschia, 2010), *Nazion* (Ernesto Ardito, 2010), *Plusvalía* (Pablo Daniel Spatola, 2010), *Rosa Patria* (Santiago Loza, 2010), *Un arma cargada de futuro. La política cultural del PRT-ERP* (Mónica Simoncini, Omar Neri, Ana Maldonado, Susana Vázquez, 2010), *Sofía cumple 100 años* (Hernán Belón, 2010), *Santucho... todavía* (Camilo Cagni, Lucía García, 2010), *Restos. 20 miradas – 100 minutos. Los cortos del Bicentenario* (Albertina Carri, 2010), *Posadas. 20 miradas – 100 minutos. Los cortos del Bicentenario* (Sandra Gugliotta, 2010), *Pidan por todos* (Juan Capecci, 2010), *Memorias combativas* (Pablo Becerra, Damiana Mecca, Alejandra Oberti, Silvina Segundo, 2010), *Malvinas. Viajes del Bicentenario* (Julio Cardoso, 2010), *La voz. 20 miradas – 100 minutos. Los cortos del Bicentenario* (Sabrina Farji, 2010), *El abuelo. 20 miradas – 100 minutos. Los cortos del Bicentenario* (Alberto Lecchi, 2010), *Civiles y militares S.S.* (Miguel Rodríguez Arias, 2010), *Azucena* (Claudia Bueno, Laura Villafañe, Diego Csöme, Julián Cosenza, 2010), *Arderá la memoria. La historia de las Madres de Plaza 25 de mayo de Rosario* (Eugenio Magliocca, 2010)

Films producidos en 2011:

Género ficción: *El abismo... todavía estamos* (Pablo Yotich, 2011), *El premio* (Paula Markovitch, 2011), *Schafhaus, casa de ovejas* (Alberto Masliah, 2011), *Un cuento chino* (Sebastián Borensztein, 2011)

Género documental: *D-Humanos* (Mariana Arruti, Lucía Rey, Rodrigo Paz, Carmen Guarini, Andrés Habegger, Pablo Nisenson, Miguel Pereira, Ulises Rosell, Andrea Schellemborg, Javier De Silvio, 2011), *Dixit* (Alcides Chiesa, Carlos Eduardo Martínez, 2011), *El provocador. Primeiro filme en portunhol* (Silvia Maturana, Marcel Gonnet Wainmayer, Pablo Navarro Espejo, 2011), *Escuchando al juez Garzón* (Isabel Coixet, 2011), *La sensibilidad* (Germán Scelso, 2011), *Margarita Belén. La Historia Completa* (Marcelo González, Guillermo Alasia, 2011), *Rawson* (Luciano Zito, Nahuel Machesich, 2011), *Sin Punto y aparte* (Sergio (shlomo) Slutzky, 2011), *Tata Cedrón. El regreso de Juancito Caminador* (Fernando Pérez, 2011), *Tosco* (Adrián Jaime, 2011)

Films producidos en 2012:

Género ficción: *La sombra azul* (Sergio Schmucler, 2012), *Verdades verdaderas: la vida de Estela* (Nicolás Gil Lavedra, 2012), *Infancia clandestina* (Benjamín Ávila, 2012)

Género documental: *¿Y si tú sos vos?* (Carlos Trijueque, 2012), *A-Diálogo sin fronteras* (Ignacio R. Dimattia, 2012), *Calles de la memoria* (Carmen Guarini, 2012), *En Rawson y en Trelew agosto siempre es memoria* (Aldo Getino, 2012), *Fuego Eterno* (Cynthia Sabat, 2012), *Nicaragua, el sueño de una generación* (Santiago Nacif Cabrera, Roberto Persano, Daniel Burak, 2012), *Todavía Cantamos “Coro Quiero Retruco”* (Modesto Lopez, 2012), *17 monumentos* (Jonathan Perel, 2012), *Caetano Veloso en el Parque de la Memoria* (Natalia Méndez Harguinteguy, 2012), *Cuentas del alma. Confesiones de una guerrillera* (Mario Bomheker, 2012), *Fotos de familia. La historia de los Pujadas* (Eugenia Izquierdo, 2012), *Memoria para reincidentes* (Violeta Bruck, Gabriela Jaime, Javier Gabino, 2012), *Paralelos 35 años. Economía y lucha* (Mariela Santarelli, 2012), *SMO, el batallón olvidado* (Marcelo Goyeneche, 2012), *Úteros: una mirada sobre Elsa Pavón* (Rosa Teichmann, 2012)

Género documental-ficción: *Parapolicial negro: apuntes para una prehistoria de la AAA* (Valentín Javier Diment, 2012)

Films producidos en 2013:

Género ficción: *Condenados. La resistencia de los prisioneros en los Pabellones de la Muerte* (Carlos Martínez, 2013), *Puerta de Hierro. El exilio de Perón* (Dieguillo Fernández, Víctor Laplace, 2013)

Género documental: *1533 Km. hasta casa. Los héroes de Miramar* (Laureano Clavero, 2013), *Buscamos la vida. Los crímenes del Ejército argentino en Campo de Mayo* (Aldo Getino, 2013), *Carlos “El Negro” Moreno* (Esteban Velazco, 2013), *El copamiento 10-08-74* (Mariana Britos, Mauro Perez, 2013), *La forma exacta de las islas* (Edgardo Dielke, Daniel Casabé, 2013), *Norita, Nora Cortiñas* (Miguel Mirra, 2013), *Osvaldo Bayer “La Libertá”* (Gustavo Gzain, 2013), *Santa Lucía* (Andrea Schellemborg, 2013), *Uturuncos* (Claudio Beiza, 2013), *Buscadores de identidades robadas* (Miguel Rodríguez Arias, 2013), *Campo de batalla. Cuerpo de mujer* (Fernando Raúl Álvarez, 2013), *Imprescriptible* (Alejandro Ester, 2013), *Margarita no es una flor* (Cecilia Fiel, 2013), *Observando al observador* (Malena Juantey, 2013)

Género documental-ficción: *Seré Millones* (Omar Neri, Fernando Krichmar, Mónica Simoncini, 2013)

Films producidos en 2014:

Género ficción: *A oeste do fim do mundo* (Paulo Nascimiento, 2014), *El Bumbún* (Fernando Bermúdez, 2014)

Género documental: *Arriba los que luchan. Jorge Masetti y la batalla en la comunicación* (Ezequiel Gómez Jungman, Claudia Righetti Abigó, 2014), *El diálogo* (Carolina Azzi, Pablo

Racioppi, 2014), *Equipo verde. Entrenamiento adolescente para un documental* (Alejandra Almirón, 2014), *No bajen los brazos. La Plata Rugby Club* (Marco Silvestri, 2014), *Silencio Roto, 16 Nikkeis* (Pablo Moyano, 2014), *Tabula Rasa* (Jonathan Perel, 2014), *Apuntes de la Memoria. Relatos de una universidad posible* (Mariano Donoso, 2014), *El futuro es nuestro* (Ernesto Ardito, Virna Molina, 2014), *La memoria, otra historia del paraíso* (Gustavo Marangoni, 2014), *Proyecto mariposa* (Sergio Constantino, 2014), *Sonata en si menor. 35 años después* (Patricio Escobar, 2014), *Una flor para las tumbas sin nombre* (Daniel Hechim, 2014)

Films producidos en 2015:

Género ficción: *El clan* (Pablo Trapero, 2015), *Los del suelo* (Juan Baldana, 2015), *El almuerzo* (Javier Torre, 2015)

Género documental: #M69. *El Cordobazo* (Ezequiel Comesaña, 2015), *Creo escuchar. Una historia posible en Sanampay* (Camila Bejarano Petersen, 2015), *El (im)posible olvido* (Andrés Habegger, 2015), *Km 674: voltear a Obregón* (Jorge Fenoglio, 2015), *La muerte no duele. Vida y muerte de Rodolfo Ortega Peña* (Tomas De Leone, 2015), *S.C. Recortes de Prensa* (Oriana Castro, Nicolás Martínez Zemborain, 2015), *Tiempo suspendido* (Natalia Bruschtein, 2015), *Un importante preestreno* (Santiago Calori, 2015), *Walsh entre todos* (Carmen Guarini, 2015), *Compañeros, no se desaparece la memoria* (Agustín Furnari, 2015), *Cuarenta Balas. El caso Fischer-Bufano* (Ernesto Gut, Dionisio Cardozo, 2015), *Il rumore della memoria* (Marco Bechis, 2015), *La guardería* (Virginia Croatto, 2015), *La parte por el todo* (Roberto Persano, Juan A. Martínez Cantó, Santiago Nacif, 2015), *Preguntas a un obrero que lee* (Hugo Colombini, 2015), *Territorio de vida* (Fernando Lospice, 2015), *Toponimia* (Jonathan Perel, 2015), *Vida y militancia* (Luis Imhoff, Mónica Medina, 2015), *Les a Humanidad* (Subsecretaría de Derechos Humanos de Córdoba y “Programa de Violencias de Género en contextos represivos”, 2011)

Films producidos en 2016:

Género ficción: *Kóblic* (Sebastián Borensztein, 2016), *La idea de un lago* (Milagros Mumenthaler, 2016), *La noche más fría* (Cristian Tapia Marchiori, 2016), *Rodolfo Walsh: la revelación de lo escondido* (Daniel Ritto, 2016), *Hija única* (Santiago Palavecino, 2016), *La larga noche de Francisco Sanctis* (Andrea Testa, Francisco Márquez, 2016), *Operación México, un pacto de amor* (Leonardo Bechini, 2016)

Género documental: *70 y pico* (Mariano Corbacho, 2016), *Antonio Puigjané* (Fabio Zurita, 2016), *De vida y se muere. Testimonios de la Operación Cóndor* (Pedro Chaskel, 2016), *El robo* (Carlos Asseph, 2016), *Héroe corriente* (Miguel Monforte, 2016), *La memoria de los*

huesos (Facundo Beraudi, 2016), *La Perla, a propósito del campo* (Pablo Baur, 2016), *Murales. El principio de las cosas* (Francisco Matiozzi Molinas, 2016), *Palabras pendientes* (Andrea Schellemborg, 2016), *Abaco 211* (Cristian Ferreira Da Camara, 2016), *Cuatreros* (Albertina Carri, 2016), *Ejercicios de memoria* (Paz Encina, 2016), *Extramuros* (Liv Zaretsky, 2016), *La construcción del enemigo* (Gabriela Jaime, 2016), *La noche del mundo* (Nacho Sacaluga, Fernando Ávila, 2016), *La organización negra (Ejercicio documental)* (Julieta Rocco, 2016), *Martínez de Hoz* (Mariano Aiello, 2016), *Pañuelos para la historia* (Alejandro Haddad, Nicolás Valentini, 2016), *Los maricones* (Daniel Tortosa, 2016)

Films producidos en 2017:

Género ficción: *Te esperaré* (Alberto Lecchi, 2017), *Sinfonía para Ana* (Ernesto Ardito, Virna Molina, 2017), *Qth* (Alex Tossenberger, 2017), *Soldado argentino sólo conocido por Dios* (Rodrigo Fernández Engler, 2017)

Género documental: *La verdad no es suficiente* (Favio Fischer, Mon Ross, 2017), *El mensajero* (Jayson Mcnamara, 2017), *Disculpas por la demora* (Sergio (shlomo) Slutzky, Daniel Burak, 2017), *El silencio es un cuerpo que cae* (Agustina Comedi, 2017), *Acha Acha Cucaracha: Cucaño ataca otra vez* (Mario Piazza, 2017)

Films producidos en 2018:

Género ficción: *Deja la luz prendida* (Alfredo Salinas, 2018), *Expiación* (Raúl Perrone, 2018), *Rojo* (Benjamín Naishtat, 2018), *Teatro de guerra* (Lola Arias, 2018), *Ruleta rusa* (Eduardo Meneghelli, 2018)

Género documental: *El hijo del cazador* (Federico Robles, Germán Scleso, 2018), *Kollontai, apuntes de resistencia* (Nicolás Méndez Casariego, 2018), *La feliz: continuidades de la violencia* (Valentín Javier Diment, 2018), *Los 120, la brigada del café* (María Laura Vásquez, 2018), *Octubre23, una historia de estudiantes secundarios* (Martín Vergara, Federico Coringrato, Adrián Tanus, 2018), *Operación Cóndor* (Andrea Bello, Emiliano Serra, 2018), *La memoria y después* (Eduardo Feller, 2018), *Segundo subsuelo* (Oriana Castro, Nicolás Martínez Zemborain, 2018), *Una historia de Madres* (Ernesto Gut, 2018), *El hermano de Miguel* (Mariano Minestrelli, 2018), *Esto no es un golpe* (Sergio Wolf, 2018), *Hola papá* (Martín Viaggio, 2018), *La casa de Argüello* (Valentina Llorens, 2018), *La memoria del cóndor* (Emanuela Tomassetti, 2018), *La Sentencia: crónica de un día de justicia* (Guillermo Iparraguirre, 2018), *Los felices* (Sabrina Farji, 2018), *Ojos que no ven... Movimiento Espartaco* (Ana Caride Burgos, 2018), *Pasco, avanzar más allá de la muerte* (Martín Emiliano Sabio, 2018), *Sombras de luz* (Daniel Henríquez, 2018), *TODXS SOMOS LÓPEZ. Donde empieza la vida y termina la muerte* (Marcos Tabarrozzi, Nicolás Alessandro, 2018)

Films producidos en 2019:

Género ficción: *Ni héroe ni traidor* (Nicolás Savignone, 2019)

Género documental: *Amor en dictadura* (Emilia Faur, 2019), *Exilio en África* (Ernesto Aguilar, Marcela Suppich, 2019), *Los indalos* (Roberto Persano, Santiago Nacif, Juan Andrés Martínez cantó, 2019), *Todos son mis hijos* (Ricardo Soto Uribe, 2019), *Raúl (La democracia desde adentro)* (Juan Baldana, Christian Révoli, 2019), *Los prohibidos* (Andrea Schellemborg, 2019), *Grietas. A pesar de López* (Miguel Adrian Mato, 2019), *Cacho, un historia militante* (Santiago Acuña, 2019)

Films producidos en 2020:

Género ficción: *La casa de los conejos* (Valeria Selinger, 2020)

Género documental: *Responsabilidad empresarial* (Jonathan Perel, 2020)

Films producidos en 2021:

Género ficción: *Azor* (Andreas Fontana, 2021)

Género documental: *1982* (Lucas Gallo, 2021)

Films producidos en 2022:

Género ficción: *1985* (Santiago Mitre, 2022)

Films producidos en 2023:

Género ficción: *El rapto* (Daniela Loggi, 2023)

Género documental: *La memoria que habitamos* (Diego Ercolano, 2023), *El juicio* (Ulises de la Orden, 2023)

Bibliografía de referencia

- Abramowski, Ana y Canevaro, Santiago (2017). *Pensar los afectos. Aproximaciones desde las ciencias sociales y las humanidades*, Buenos Aires, Editorial Universidad Nacional General Sarmiento, pp. 1-22.
- Actis, Munú; Aldini, Cristina; Gardella, Liliana; Lewin, Miriam; Tokar, Elisa (2001). *Ese infierno: Conversaciones de cinco mujeres sobrevivientes de la ESMA*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- Aguilar, Gonzalo (2006). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor.
- Almada, Luciana Victoria y Prieto, Cristian (2022). *Memorias invertidas: ¿qué pasó con les desaparecidas LGBTIQ+?*, Córdoba, Libro digital TXT.
- Álvarez, Victoria (2012). "¿Habremos hecho bien? Una aproximación a las zonas grises en *Montoneros, una historia*" en *Revista Cine Documental*, N° 5, pp. 20-35.
- Álvarez, Victoria (2018). "Cine, represión y género en la transición democrática. Un análisis de *La Noche de los Lápices*" en *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, Cuaderno N° 68, Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, pp. 51-62.
- Amado, Ana (2009). *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*, Buenos Aires, Ediciones Colihue.
- Amado, Ana (2004). "Órdenes de la memoria y desórdenes de la ficción", en Amado, Ana y Domínguez, Nora (comp.) *Lazos de Familia. Herencias, cuerpos, ficciones*, compilación, Buenos Aires, Editorial Paidós, pp. 45-82.
- Andújar, Andrea (2009). "El amor en tiempos de revolución: los vínculos de pareja de la militancia de los '70. Batallas, telenovelas y rock and roll", en AA.VV, *De minifaldas, militancias y revoluciones. Exploraciones sobre los '70 en Argentina*. Buenos Aires, Editorial Luxemburg, pp. 149-170.
- Andújar, Andrea; D'antonio, Débora y Gatica, Mónica (2021). "Género, biografía e historia oral o de cómo contar la vida de Ana María Villareal de Santucho"; Universidad Nacional de Rosario. Facultad de Humanidades y Artes. Escuela de Historia; Anuario; 34; pp. 1-28.
- Anguita, Eduardo y Caparrós, Martín (1997). *La voluntad: una historia de la militancia revolucionaria en la Argentina*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma.
- Aprea, Gustavo (2008). *Cine y políticas en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*, Buenos Aires, Editorial Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Arduino, Ileana (2014). "La mala víctima", en *Revista Anfibia*.
- Arendt, Hanna (1951). *Los orígenes del totalitarismo*, Harcourt, Brace & Company.
- Arendt, Hanna (1958). *La condición humana*, University of Chicago Press.
- Beguan, Viviana (2006). *Nosotras, presas políticas*, Buenos Aires, Editorial Nuestra América.
- Ayles Tortolini, Violeta (2021). "Tras las huellas de Diana Triay: explorando la participación de las mujeres en el PRT-ERP" en *Revista Anuario de la Escuela de Historia*, n° 34, pp. 1-32.
- Bennett, Jane (2022). *Materia Vibrante. Una ecología política de las cosas*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Editorial Caja Negra.
- Bell, Ann (2016). "The margins of medicalization: Diversity and context through the case of infertility" en *Revista Social Science & Medicine*, Vol. 156, pp. 39-46.
- Berger, John (1980). *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 3era ed.
- Braidotti, Rosi (2000). *Sujetos nómades*, Buenos Aires, Paidós.

- Bock, Gisela (1991). "La historia de las mujeres y la historia del género: Aspectos de un debate internacional", *Historia Social*, 9, España, Universidad de Valencia, Instituto de Historia Social, pp. 55-77.
- Butler, Judith (2009). "Precarious Life, Grievable Life" en *Frames of War*, pp. 1-32.
- Butler, Judith (2004). *Undoing gender*. New York, Routledge.
- Bufano, Sergio y Teixidó, Lucrecia (2015). *Perón y la Triple A: las 20 advertencias a Montoneros*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- Calveiro, Pilar (2001 [1998]). *Poder y desaparición. Los campos de concentración en la Argentina*. Buenos Aires, Colihue.
- Campo, Javier (2017). *Revolución y democracia: el cine documental argentino del exilio 1976-1984*, Buenos Aires, Fundación CICCUS.
- Carnovale, Vera (2018). *Los combatientes. Historia del PRT-ERP*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Cavarozzi, Marcelo (1983). *Autoritarismo y democracia (1955-1966)*, Buenos Aires, CEAL.
- Ciriza, Alejandra y Agüero, Eva Rodríguez (2005). "Militancia, política y subjetividad. La moral del PRT-ERP" en *Políticas de la Memoria* N°5, Buenos Aires, pp. 85-92.
- Grammatico, Karin (2011). "Las experiencias políticas de las mujeres de la Agrupación Evita, 1973-1974", en Karin Grammatico, *Mujeres Montoneras. Una historia de la Agrupación Evita. 1973-1974*. Buenos Aires: Ediciones Luxemburg, pp. 75-98.
- Crenzel, Emilio (2007). "Dos prólogos para un mismo informe. El Nunca Más y la memoria de las desapariciones". *Revista Prohistoria* N° 11, pp. 49-60.
- Conrad, Petet (1975). "The Discovery of Hyperkinesis: Notes on the Medicalization of Deviant Behavior", *Review of Social Problems*, vol. 23, N° 1, pp. 12-21.
- da Silva Catela, Ludmila (2011). "Pasados en conflictos. De memorias dominantes, subterráneas y denegadas". En: Bohoslavsky, Ernesto; Franco, Marina; Iglesias, Mariana y Lvovich, Daniel (comps.); *Problemas de Historia Reciente del Cono Sur, Volumen I*, Buenos Aires, Prometeo Libros/UNGS, pp. 99-124.
- De Lauretis, Teresa (1996) [1987]. "La tecnología del género". *Revista Mora*, núm. 2. Buenos Aires: Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, pp. 6-34.
- De Lauretis, Teresa (1992). *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*, Valencia, Ediciones Cátedra.
- De Leo, Maya (2021). *Queer. Storia culturale della comunità LGBT+*, Editorial Einaudi.
- Deheza, Elida (2022). *Impresas políticas*, Rosario, Capitana Editorial.
- Didi-Huberman, Georges (2007). *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*, Madrid: Cátedra.
- Duhalde, Eduardo Luis (1999) [1983]. *El Estado Terrorista Argentino. Quince años después, una mirada crítica*, EUDEBA, Buenos Aires.
- Dyer, Richard (1982) [1977]. "Estereotipos" en Dyer, Richard et.al., *Cine y homosexualidad*. Barcelona, Laertes, pp. 69-94.
- Dufuur, Luis (2010). "Tendencias actuales del cine-documental". En *Frame, Revista de Cine de la Facultad de Comunicación de la Universidad Sevilla, Especial: Nuevas tendencias en investigación en narrativa audiovisual*, n° 6, pp. 312-249.
- Fatterley, Judith (1981) [1978]. *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*, Indiana University Press.
- Feld, Claudia (2002). *Del estado a la pantalla: las imágenes del juicio a los ex comandantes en Argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Filc, Judith (1997). *Entre el parentesco y la política. Familia y dictadura 1976-1983*, Editorial Biblos.

- File, Judith (2004). "Desafiliación, extranjería y relato biográfico en la novela de la posdictadura" en Amado, Ana y Domínguez, Nora (comp.) *Lazos de Familia. Herencias, cuerpos, ficciones*, compilación, Buenos Aires, Editorial Paidós, pp. 217-229.
- Franco, Marina (2012). *Un enemigo para la nación. Orden interno, violencia y "subversión", 1973-1976*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, pp. 352.
- Gandara, Florencia (2020). Reseña de Manzano, Valeria (2017), *La era de la juventud en Argentina. Cultura, política y sexualidad desde Perón hasta Videla*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 447 pp. En *Estudios*, n° 44, pp. 233-237.
- Gavela, Ariadna (2017). Reseña de Zarco, Julieta (2016). *Treinta años de cine, política y memoria en la Argentina (1983-2013)*, Buenos Aires: Editorial Biblos en *Revista de análisis cultural Kamchatka* 10, pp. 557-559.
- Getino, Octavio y Solanas, Fernando (1979): "Hacia un tercer cine (1969)" en *A diez años de "hacia un tercer cine"*, México, UNAM.
- Grammático, Karin (2011). "Las experiencias políticas de las mujeres de la Agrupación Evita, 1973-1974", en Karin Grammático, *Mujeres Montoneras. Una historia de la Agrupación Evita. 1973-1974*. Buenos Aires. Ediciones Luxemburg, pp. 75-98.
- Gramsci, Antonio (1982 [1975]). *Cuadernos de la Cárcel*, Edición crítica de Valentino Gerratana (traducida al castellano por Ana María Palos y revisada por José Luis González).
- Gunderman, Christian (2004). "Filmar como la gente. La imagen-afección y el resurgimiento del pasado en Buenos Aires Viceversa (1996) de Alejandro Agresti", en Amado, Ana y Domínguez, Nora (comp.) *Lazos de Familia. Herencias, cuerpos, ficciones*, compilación, Buenos Aires, Editorial Paidós, pp. 85-109.
- Halberstam, Jack (2011). *The queer art of failure*, Durham: Duke University Press.
- Halberstam, Judith (2008). *Masculinidad femenina*, Egales, Barcelona.
- Halbwachs, Maurice (1950). *La memoria colectiva*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Halbwachs, Maurice (1925). *Los marcos sociales de la memoria*, Barcelona, Anthropos.
- Harding, Sara (1986). *The Science Question in Feminism*, Ithaca, Cornell University Press.
- Hassoun, Jacques (1996). *Los contrabandistas de la memoria*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- Haritaworn, Jinthana; Kuntsman, Adi y Posocco, Silvia (2014). "Introduction" en *Queer necropolitics*, Routledge, pp. 1-27.
- Hirsch, Marianne (1992). "Family pictures: Maus, mourning, and post-memory", *Discourse*, 15, 2, pp. 3-29.
- Hirsch, Marianne (2012). *The generation of postmemory. Writing and visual culture after the Holocaust*, Nueva York, Columbia University Press,
- Huyssen, Andreas (2002). *En busca del futuro perdido: cultura y memoria en tiempos de globalización*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Insausti, Santiago Joaquín (2015). "Los cuatrocientos homosexuales desaparecidos: Memorias de la represión estatal a las sexualidades disidentes en Argentina", en D'Antonio, Debora (Comp.) *Deseo y represión: Sexualidad, género y Estado en la historia reciente argentina*. Buenos Aires, Ediciones Imago Mundi.
- Irigaray, Luce (1977). *This sex which is not one*, New York, Cornell University Press.
- Jáuregui, Carlos (1987). *La homosexualidad en la Argentina*, Buenos Aires, Ediciones Tarso, pp. 230.
- Jemio, Ana Sofía. (2021). "Una revisión crítica del concepto 'Estado terrorista'". *Revista Sociohistórica*, 48, e145.

- Jelin, Elizabeth (2021) [2002]. *Los trabajos de la memoria*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Kaufman, Susana (2014). "Violencia y testimonio. Notas sobre subjetividad y los relatos posibles" en Clepsidra, *Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, n° 1, pp. 100-113.
- Kaplan, Ann (1998) [1983]. "¿Es masculina la mirada?" en Kaplan, Ann E., *Las mujeres y el cine: a ambos lados de la cámara*, Madrid, Ediciones Cátedra, pp. 49-72.
- Kuhn, Anette (1991). *Cine de mujeres. Feminismo y cine*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- Lacan, Jacques (1984) [1949], *Escritos I* (A. Riviere, Trad.), Siglo XXI Editores.
- Laino Sanchís, Fabricio: "Dos generaciones en busca del sentido: lecturas del documental *Nietos (identidad y memoria)*" en *Revista Cine Documental*, N° 19, 2019, pp. 69-93.
- Longoni, Ana (2007). *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*, Buenos Aires, Grupo Norma, pp. 220.
- Lo Prete, Graciela (2016). *Memorias de una presa política*, Buenos Aires, Pasolibres.
- Lorenz, Federico (2006). *La guerra por Malvinas*, Buenos Aires, Edhasa.
- Lusnich, Ana Laura y Piedras, Pablo (coords.), (2011). *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1969-2009)*, Buenos Aires, Nueva Librería.
- Lvovich, Daniel y Bisquert, Jorgelina (2008). *La cambiante memoria de la dictadura. Discursos públicos, movimientos sociales y legitimidad democrática*, Buenos Aires, Universidad Nacional de General Sarmiento, Biblioteca Nacional.
- Máximo, Matías (2023). *El Nunca Más de las locas. Resistencia y deseo en la última dictadura*, Buenos Aires, Editorial Marea.
- Manzano, Valeria (2017). *La era de la juventud en Argentina. Cultura, política y sexualidad desde Perón hasta Videla*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- María Casco, José. (2019). Reseña de Manzano, Valeria (2017) *La era de la juventud en Argentina. Cultura, política y sexualidad desde Perón hasta Videla*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 447 pp. En *Revista Sociedad*, N° 38 (mayo 2019 a octubre 2019), Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- Mattini, Luis (2007). *Los perros 2: memorias de la rebeldía femenina en los '70*, Buenos Aires, Editorial Peña-Lillo continente.
- Meari, Lena (2015). "Reconsidering Trauma: Towards a Palestinian Community Psychology", en *Journal of Community Psychology*, 43, n° 1, pp. 76-86.
- Monticelli Rita (2004). "Utopie, teorie critiche e 'contromemorie' dei women's studies e degli studi di genere" en *Studi di genere e memoria culturale. Women and Cultural Memory*. Bologna: Clueb, pp. 87-112.
- Monticelli, Rita (2009). "Lo sguardo pubblico e l'immagine intrusa, fotografia e trasmissioni del trauma" en *Mass media e memoria, la memoria strappata, contese e (con)testi, atti del convegno internazionale di studi, Trento, 2 dicembre 2008*. Trento: Fondazione Museo Storico del Trentino.
- Monticelli, Rita (2012). "Oltre lo specchio: politiche e poetiche degli studi di genere e delle donne" en *Moderna: semestrale di teoria e critica della letteratura*, vol. 14, N° 1-2, pp. 219-234.
- Moreno, María (2004). "Poner la hija. Cuerpos y cartas" en Amado, Ana y Domínguez, Nora (comp.) *Lazos de Familia. Herencias, cuerpos, ficciones*, compilación, Buenos Aires, Editorial Paidós, pp. 111-124.
- Mulvey, Laura (2001) [1975]. "Placer visual y cine narrativo" en Cordero Reiman, Karen Sáenz, Inda (Comps.) *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México, Conaculta, pp. 81-95

- Nichols, Bill (1997). *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el Documental*, Paidós, España.
- Noguera, Ana (2013). “La participación de las mujeres en la lucha armada durante los tempranos setenta. Córdoba. 1970-1973”, *Taller (Segunda Época), Revista de Sociedad, Cultura y Política en América Latina*, 2, 2, pp. 10-23.
- Noguera, Ana (2021). “Las chichises se organizan: militancia en los frentes de mujeres del PRT-ERP y Montoneros (Córdoba, 1973-1974)”. *Anuario De La Escuela De Historia*, n° 34.
- Nora, Pierre (1992). “Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux”, en *Lieux de Mémoire I: La République*, París, Gallimard.
- *Nosotras en libertad* (2023). Libro colectivo. <https://nosotrasenlibertad.com/libroweb/>
- O'Donnell, Guillermo (1977). “Estado y alianzas en la Argentina, 1956-1976”, en *Desarrollo Económico*, Vol. 16, N° 64.
- O'Donnell, Guillermo (1982). *El Estado burocrático autoritario: Triunfos, derrotas y crisis*, Buenos Aires, Editorial de Belgrano.
- Oberti, Alejandra (2004). “La salud de los enfermos o los (im)posibles diálogos entre generaciones sobre el pasado reciente” en Amado, Ana y Domínguez, Nora (comp.) *Lazos de Familia. Herencias, cuerpos, ficciones*, compilación, Buenos Aires, Editorial Paidós, pp. 125-150.
- Oberti, Alejandra (2005). “La moral según los revolucionarios” en *Políticas de la Memoria* N°5, Buenos Aires, pp. 77-84.
- Oberti, Alejandra (2010). “¿Qué le hace el género a la memoria?” en J. Pedro y C. Wolff. *Gênero, Feminismos e ditaduras no cone sul*, Florianópolis, Mulheres, pp. 13-30.
- Oberti, Alejandra (2015). *Las revolucionarias. Militancia, vida cotidiana y afectividad en los setenta*, Buenos Aires, Edhasa, pp. 280.
- Ortega, María Luisa (2010). “Encrucijadas en el documental contemporáneo”, en *Revista Cine Documental*, n° 1.
- Peller, M. (2021). “Madres incómodas. Locura, traición y desaparición en la narrativa de las hijas” en Tornay, Lizel; Álvarez, Victoria; Laino Sanchis, Fabricio y Paganini, Mariana (comps.) *Arte y Memoria. Abordajes múltiples en la elaboración de experiencias difíciles*. Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, pp. 300.
- Piedras, Pablo (2014). *El cine documental en primera persona*, Buenos Aires, Paidós.
- Pittaluga, Roberto y Oberti, Alejandra (2006). *Memorias en montaje: escrituras de la militancia y pensamientos sobre la historia*, Buenos Aires, El cielo por asalto.
- Pollak, Michael y Heinich, Natalie (2006) [1986]. “El testimonio” en *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límites*, La Plata, Al Margen, pp. 53-112.
- Pontoriero, Esteban (2022). *La represión militar en la Argentina (1955-1976)*, Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento; Posadas: Universidad Nacional de Misiones; La Plata: Universidad Nacional de La Plata, pp. 266.
- Pozzi, Pablo (2001). “El ERP a las mujeres argentinas”. Las mujeres militantes, en Pablo Pozzi, *Por las sendas argentinas. El PRT-ERP. La Guerrilla Marxista*, Buenos Aires, EUDEBA, pp. 239-268.
- Pucciarelli, Alfredo (2004). “La patria contratista. El nuevo discurso liberal de la dictadura militar encubre una vieja práctica”, en A. Pucciarelli (ed.), *Empresarios, tecnócratas y militares*, Siglo XXI, Buenos Aires, pp. 99-172.
- Ramus, Susana (2000). *Sueños sobrevivientes de una montonera. A pesar de la ESMA*, Buenos Aires, Editorial Colihue.

- Raggio, Sandra (2006). "En torno a *La Noche de los Lápices*. La batalla por los relatos", en Revista Puentes, Año 6, N° 18, La Plata, pp. 32- 35.
- Raggio, Sandra (2006). "Jóvenes, escuela y memorias locales. Trajes de época para batallas por el futuro", *Revista Puentes* n° 17, abril, Comisión Provincial de la Memoria, La Plata, provincia de Buenos Aires.
- Rapisardi, Flavio y Modarelli, Alejandro (2001). *Fiestas, baños y exilios: los gays porteños en la última dictadura*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- Ricoeur, Paul (2004). *La memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires, Editorial Fondo de Cultura Económica.
- Rich, Adrienne (1976). *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*, Nueva York, Norton.
- Rich, Adrienne (1972). "When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision" en *College English*, Vol. 34, N° 1, pp. 18-30.
- Rich, Adrienne (1986). "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence", en Ead., *Blood, Bread, and Poetry. Selected Prose 1979-1985*. Nueva York y Londres: Norton, pp. 23-75.
- Rozitchner, León (2015) [1990]. "La crisis de los intelectuales y el marxismo", en *Escritos políticos*. Buenos Aires, Biblioteca Nacional, pp. 127-160.
- Sánchez, Adelina (2006). "Diosas a la carta para artistas decadentes: una lectura feminista de *The Well-Beloved*" en M. Carretero et al. (eds.), *De Habitaciones propias y otros espacios conquistados. Estudios sobre mujeres y literatura en lengua inglesa en homenaje a Blanca López Román*, Granada, Editorial Universidad de Granada.
- Sánchez, Adelina y Calderón-Sandoval, Orianna (2022). "Resisting cultures of inequality through feminist counter-visibility practices in contemporary spanish fiction and non-fiction cinema" en Dorota Golánska, Aleksandra Rózalska and Suzanne Clisby (eds.) *Investigating cultures of Equality*, Granada, Routledge.
- Scott, Joan (1990). "El género: una categoría útil para el análisis histórico" en Nash y Amelang (eds). *Historia y género: las mujeres en la Europa moderna y contemporánea*. Valencia, Alfons el Magnanim.
- Sklodowska, Elzbieta (1992). *Testimonio hispanoamericano: historia, teoría y poética*, New York, Peter Lang Publishing.
- Showalter, Elaine (1987). *The Female Malady. Women, Madness and English Culture, 1830-1980*, Londres: Virago.
- Smith, Sharon (1975). *Women who make movies*, Nueva York, Hopkinson and Blake.
- Slutzky, Alejandra (2018). *Ana Alumbrada. Militancia, amor y locura en los 60*. Buenos Aires, Editorial Punto de Encuentro.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (1988). "Can the subaltern speak?" en C. Nelson & L. Grossberg (Eds.), *Marxism and the Interpretation of Culture*. University of Illinois Press, pp. 271-313.
- Tavernini, Emilio (2019). Reseña de Slutzky, A. (2018) *Ana alumbrada. Militancia, amor y locura en los 60*, Buenos Aires: Editorial Punto de Encuentro. En Guay: *Revista de lecturas*. En Memoria Académica. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.9995/pr.9995.pdf
- Todorov, Tzvetan (1998). *Les abus de la mémoire*, París, Arléa [trad. esp.: *Los abusos de la memoria*, Buenos Aires, Editorial Paidós, 2013].
- Tornay, Lizel; Álvarez, Victoria; Laino Sanchis, Fabricio y Paganini, Mariana (comps.) (2021). *Arte y Memoria. Abordajes múltiples en la elaboración de experiencias difíciles*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

- Torres, Andrés (2018). “Los 400’ o la memoria homosexual de la última dictadura militar”.
https://www.academia.edu/44067793/Los_400_o_la_memoria_homosexual_de_la_%C3%BA%ltima_dictadura_militar
- Torresi, Ira (2006). “Maintain and protect the border”: Open Boundaries and Locked Spaces in M. Night Shyamalan’s *The Village*, en *Dossier Mediazioni*.
http://www.mediazionionline.it/dossier/2006torresi_print.htm
- Van Halphen, Ernst (1999). “Symptoms of discursivity: experience, memory and trauma” en Mieke Bal, Jonathan Crewe y Leo Spitzer (eds.), *Acts of memory. Cultural recall in the present*, Hanover y Londres, University Press of New England.
- Valencia, Sayak y Sepúlveda, Katia (2016). “Del fascinante fascismo a la fascinante violencia” en *Mitologías hoy* 14, pp. 75-91.
- Viano, Cristina (2011). “Pinceladas sobre las relaciones de género en la nueva izquierda peronista de los primeros años ’70”, *Revista Temas de mujeres*, 7, pp. 233-252.
- Viano, Cristina (2021). “Mujeres latinoamericanas revolucionarias. Biografías, escritura testimonial y militancia” en *Anuario de la Escuela de Historia*, 34, pp. 1-5.
- Visconti, Marcela (2004). “Ver de más. Restauración del pasado en *Cuerpos Perdidos* de Eduardo de Gregorio” en Amado, Ana y Domínguez, Nora (comp.) *Lazos de Familia. Herencias, cuerpos, ficciones*, compilación, Buenos Aires, Editorial Paidós, pp. 279-295.
- Visconti, Marcela (2014). “Lo pensable de una época: Sobre La historia oficial de Luis Puenzo”. *Aletheia*, 4 (8), 13.
- Vincent Marqués, Josep (1997). “Varón y patriarcado” en *Masculinidad/es. Poder y crisis* Teresa Valdés y José Olavarria (eds.), Santiago de Chile, Ediciones de las mujeres.
- Williams, Linda (1991). “Film Bodies: Gender, Genre, and Excess”, *Journal Film Quarterly*, 44(4), pp. 2-13.
- Williams, Linda (1995). *Hard Core: Power, Pleasure, and the "frenzy of the Visible"*, University of California, pp. 380.
- Wollstonecraft, Mary (2005) [Obra original publicada en 1792]. “Vindicación de los derechos de la mujer”, Madrid, Taurus.
- Weber, Max. (1982) [Original alemán *Politik als beruf*, 1919]. “La política como vocación” en Weber, Max *Escritos Políticos II* (pp. 308-364). F. Rubio Llorente (Trad.), México, Folios Ediciones.
- Zarco, Julieta (2016). *Treinta años de cine, política y memoria en la Argentina, 1983-2013*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Editorial Biblos.