

Madres, abuelas, hijos y herman@s en el cine transnacional sobre el terrorismo de Estado en Argentina: relatos, discursos y actores

Mothers, grandmothers, children and siblings in transnational cinema about State terrorism in Argentina: narrations, discourses and actors

David JURADO*

RESUMEN

Una de las cuestiones relacionadas con la reconstrucción de la dictadura argentina en el cine es la manera de caracterizar el rol de las asociaciones defensoras de derechos humanos, en especial aquellas integradas por familiares de las víctimas, las Madres y las Abuelas de Plaza de Mayo. La imagen que construyen los filmes de estas figuras históricas varía, así como también los posicionamientos político-discursivos respecto a los emitidos por ellas.

Cada cinta tiene un marco de valoración sobre la violencia del pasado que depende en buena medida de la industria y el *star system* transnacional al cual está sujeto. Esto incide en la representación de la violencia y de las demandas de verdad, memoria y justicia de las asociaciones de familiares. Para analizar este fenómeno se analizan cuatro coproducciones internacionales: *La amiga* (Jeanine Meerapfel, 1988), *Los pasos perdidos* (Manane Rodríguez, 2001), *Imaginando Argentina* (Christopher Hampton, 2004) y *El día que no nació* (Florian Micoud, 2010).

* Doctor en estudios hispánicos y latinoamericanos de la Universidad Sorbona, Francia; maestro en estudios cinematográficos de la Universidad París-Diderot 7; egresado de la Facultad de Letras de la Universidad de Guadalajara, México. Investigador independiente cuyas líneas de trabajo se centran en cine latinoamericano, estudios sobre la memoria, violencia de masas y catástrofes. david_jurado@rocketmail.com

Palabras clave: terrorismo de Estado, memoria histórica, derechos humanos, cine contemporáneo.

ABSTRACT

One of the questions regarding the film reconstruction of Argentina's dictatorship concerns the narrative role played by human rights organizations, notably those composed by family members such as Madres de Plazo de Mayo and Abuelas de Plaza de Mayo. Their cinematic representation affects the political and discursive position that these associations have maintained. Film narrative, film industry and its star-system are one of the factors that act on how these associations are presented and thus how a film production develops its own moral values about past violence representation and the demands of truth, memory and justice. To analyze these phenomena this article will treat four international productions: La amiga (Jeanine Meerapfel, 1988), Los pasos perdidos (Manane Rodríguez, 2001), Imaginando Argentina (Christopher Hampton, 2004), The day I was not born (Das Lied in Mir, Florian Micoud, 2010).

Keywords: State terrorism, historic memory, human rights, contemporary film.

ASOCIACIONES Y EL CINE DE LA “TRANSICIÓN” A LA DEMOCRACIA

Los siete años que duró la dictadura argentina dejaron una huella de violencia en el tejido histórico del país. De 1976 a 1983 la junta militar instauró un régimen represivo que en la clandestinidad secuestraba, torturaba y asesinaba de manera sistemática, dejando a miles de desaparecidos, de menores apropiados ilegalmente, de familias destruidas y de exiliados, y a un Estado con poca credibilidad y cohesión social; aunado al fracaso de la guerra de las Malvinas, que había precipitado el fin mismo de la dictadura.

Durante la transición a la democracia se buscó incriminar a los principales responsables, concientizar a la ciudadanía respecto a lo sucedido y

reparar a las víctimas. Todo ello puso en evidencia las diversas formas de negociación, de consenso y de divergencia entre los actores implicados y la sociedad. El proceso de transición a la democracia tuvo por lo tanto altibajos y los discursos oficiales respecto al mismo fueron transformándose según el contexto político y económico.

Dos de los temas que poco a poco fueron saliendo a la luz y que confirmaban que la dictadura había incurrido en prácticas de terrorismo de Estado fueron la desaparición forzada y la apropiación ilegal de menores. Gracias al accionar conjunto de asociaciones de defensa de derechos humanos y a las madres de esos desaparecidos, muchas de ellas abuelas de esos menores, dichos temas se volvieron centrales en la opinión pública y se transformaron en el eje de una búsqueda de verdad, justicia y memoria que hasta el día de hoy sigue dando de qué hablar.

Las asociaciones de familiares han sobresalido en la opinión pública en relación al conjunto de asociaciones de defensa de derechos humanos en buena medida porque la noción del “desaparecido”, como la del “apropiado”, se ha venido construyendo alrededor de una oposición entre la identidad definida a partir de la familia y a partir del Estado (Gatti, 2011).

Bajo el lema de “aparición con vida”, las Madres reclaman al Estado no solo el esclarecimiento del paradero de sus hijos, sino el reconocimiento de un crimen que solo entre 1994 y 2007 encuentra su estatuto jurídico y facilita la lucha contra la impunidad.

En el caso de la búsqueda y la restitución de menores, las Abuelas señalan un plan sistemático de apropiación, cuyo delito no es solo el robo de un infante, sino el robo de una identidad que afecta tanto a la víctima y a la familia congénita como a la sociedad argentina. La restitución significa así, en sus palabras, “una restitución de la sociedad en sí misma” (Tahir, 2015, p. 182).¹

Con el tiempo, los hijos y demás familiares de los desaparecidos y de los menores apropiados se han venido sumando y, en ciertos casos,

¹ En 2012 las Abuelas de Plaza de Mayo llevan a la Corte argentina la petición para que se considere el crimen de apropiación no como casos aislados, sino como un plan sistemático; sin embargo, la Corte no aceptó dichos términos y respondió que se trataba de una “práctica”.

sustituyendo a lo iniciado por las Madres y las Abuelas. Si en su inicio hubo dos agrupaciones de familiares reconocidas, las Madres de Plaza de Mayo y las Abuelas de Plaza de Mayo, hoy en día existen otras como H.I.J.O.S. y Herman@s.

En lo que concierne a su representación cinematográfica, la desaparición y el robo de infantes han tenido un trato distinto. El primero ha sido un tema más bien de difícil tratamiento dada la complejidad, incluso conceptual, del fenómeno (Gatti, 2011, 2017), dados los riesgos de caer en los extremos mórbidos y patéticos de la representación del terrorismo de Estado y, consecuencia de estas razones, dado su alto riesgo comercial.

No obstante, los ejemplos abundan. Unas películas abordan el tema acercándose a los centros clandestinos de detención: *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986), *Garage Olympo* (Marco Bechis, 1999) y *Buenos Aires 1977* (Israel Caetano, 2007); otras se aproximan a él a través de ejercicios de puesta en escena memoriales: *Un muro de silencio* (Lita Stantic, 1992), *Buenos Aires viceversa* (Alejandro Agresti, 1996) y *Cordero de Dios* (Lucía Cedrón, 2007).

Otras cintas representan el problema a través de tonos reflexivos e íntimos: *Los rubios* (Albertina Carri, 2003) y *M* (Nicolás Prividera, 2007); otras a través del cine alegórico y de ciencia ficción: *Hombre mirando al sudeste* (Eliseo Subiela, 1985), *El acto en cuestión* (Alejandro Agresti, 1993), *Moe-bious* (Gustavo Mosquera, 1996) y *La sonámbula* (Fernando Spiner, 1998).

Encontramos también acercamientos a través del cine de infancia: *El premio* (Paula Markovitch, 2011) e *Infancia clandestina* (Benjamín Ávila, 2011); finalmente, otras hacen alusión de manera simbólica a la desaparición forzada, como es el caso de *El secreto de sus ojos* (Juan José Campanella, 2009) o *El clan* (Pablo Trapero, 2015).

Gustavo Noriega (2009) señala a este respecto que las estéticas construidas alrededor de la desaparición forzada empezaron con un cine de rasgos más bien realistas y de denuncia que poco a poco fueron diversificándose y dando entrada a un cine reflexivo y lúdico.

El segundo, la apropiación ilegal de menores, ha sido desde sus inicios un tema más mediático y mejor recibido por el público. Desde el caso sonado de los mellizos Reggiardo, encontrados en 1989 y restituidos en

1993, la ciudadanía ha sido sensibilizada respecto a este tipo de crímenes y sus consecuencias.

Las Abuelas recibieron además el apoyo de todos los gobiernos de la transición, así como de la comunidad internacional, al punto que fue a través de ellas que se logró condenar a militares amnistiados por las leyes de punto final y de obediencia debida.

No es extraño en este sentido que la película más emblemática de la transición a la democracia haya sido *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1986), basada precisamente en la apropiación de bebés. Sin embargo, con el tiempo el filme ha sido cuestionado por haber tratado el tema desde el punto de vista de los victimarios.

Eduardo Jakubowicz y Laura Radetich (2006) señalan que la película convierte a un cómplice, la madre apropiadora, en víctima, y al hacerlo exculpa en cierta medida a la clase media argentina que habría ignorado, ingenua, que se estuvieran cometiendo delitos atroces, a pesar de las numerosas denuncias y de la protesta continua de madres y de abuelas.

Eduardo Jakubowicz y Laura Radetich (2006) señalan que la película convierte a un cómplice, la madre apropiadora, en víctima, y al hacerlo exculpa en cierta medida a la clase media argentina que habría ignorado, ingenua, que se estuvieran cometiendo delitos atroces, a pesar de las numerosas denuncias y de la protesta continua de madres y de abuelas.

El filme se inserta así en un discurso transicional conciliador que busca el consenso denunciando el delito de apropiación sin por ello ponerse del lado de las Madres y de las Abuelas de Plaza de Mayo. Al margen de ello, la cinta de Luis Puenzo (1986) ponía ya de manifiesto que tales personajes históricos fungen como índices de una violencia pasada que ha de ser tratada o gestionada a través de relatos, que a su vez pueden divergir o converger de o con los discursos emitidos por esas figuras históricas. Así, estos personajes se han configurado narrativamente como figuras de autoridad que facilitan el consenso y median distintos tipos de concientización social respecto a la violencia del pasado.

A diferencia de los filmes sobre la desaparición forzada, la producción es en este caso limitada en cantidad. Si bien *La historia oficial* (Puenzo, 1986) marcó un precedente al haber sido galardonada con un Óscar, hubo

que esperar hasta el año 2000 para tener otra película importante: *Botín de guerra*.

Este es un documental de David Blaustein que hace un balance de las acciones de las Abuelas de Plaza de Mayo en un contexto en el que convergen las luchas por los crímenes del pasado y la búsqueda de igualdad social dada la crisis económica de fin de siglo.

Durante la primera década del siglo se producirían así varias películas de ficción sobre el tema; las más destacadas a nivel nacional fueron *Potestad* (Héctor Molina, 2002), *Cautiva* (Gastón Birabán, 2003) y *Eva y Lola* (Sabrina Farji, 2010). En paralelo, las coproducciones internacionales confirmaban el interés, sobre todo europeo, en este tipo de historias. Ejemplo de ello fueron *Los pasos perdidos* (Manane Rodríguez, 2001), *Hijos* (Marco Bechis, 2005) y *El día que no nació* (Florian Micoud, 2010).

A estas coproducciones se suman cintas que, si bien no tocan el tema de la apropiación ilegal de menores, ponen de relieve el interés que existe por este grupo de luchadoras, en calidad de madres o de abuelas: es el caso del filme de Jeanine Meerapfel (1988), *La amiga*, o más recientemente, *Imaginando Argentina* de Christopher Hampton (2004).

Las coproducciones internacionales interesadas en llevar a la pantalla grande a las Madres y las Abuelas de Plaza de Mayo constituyen así un corpus singular dentro del conjunto de películas relacionadas con el terrorismo de Estado en Argentina.

Desde una perspectiva transnacional, estos filmes dan testimonio de la popularidad y del alcance sociopolítico del fenómeno, así como del diálogo que establecen las industrias cinematográficas fuera de ese país con este. A su vez, desde una perspectiva decolonial (Mignolo y Walsh, 2018), estas películas muestran de qué manera emergen procesos de apropiación y explotación de un capital cultural proveniente de “países en desarrollo”.

Para abordar estos fenómenos podrían plantearse un conjunto de interrogaciones guía, tales como el tipo de caracterización que se hace de las Madres o Abuelas como índices de una violencia pasada, la incidencia del *star system* que las representa y, finalmente, el impacto de lo *extranjero* en todo ello.

Lo anterior permitiría establecer el tipo de relación que existe entre el discurso político reivindicado por las asociaciones y el que plantean las películas que emergen de un marco de reconstrucción de la memoria histórica transnacional. Teniendo como segunda referencia al *star system* de la película, podrían a su vez estudiarse las implicaciones de la industria en esta reconstrucción histórica.

A continuación, se intenta desarrollar este análisis película por película a partir de un corpus que establece un panorama crítico y cronológicamente amplio de las coproducciones internacionales.

En dos de ellas aparecen las Madres de Plaza de Mayo y sus historias se ubican total o parcialmente durante la dictadura: *La amiga* (Meerapfel, 1988) e *Imaginando Argentina* (Hampton, 2004); y en las otras dos aparecen las Abuelas de Plaza de Mayo y los hijos e hijas apropiados cuyas historias se establecen después de la dictadura: *Los pasos perdidos* (Rodríguez, 2001) y *El día que no nació* (Micoud, 2010).

MADRES Y ABUELAS EN EL CINE: MODOS DE PRESENTAR EL TERRORISMO DE ESTADO

La amiga: el punto de vista de las madres

En la película de Jeanine Meerapfel (1988), *La amiga*, los indicios del terrorismo de Estado que las Madres de Plaza de Mayo denunciarían se articulan a través de la historia de María, madre de un desaparecido.

El personaje principal recorre todos y cada uno de los episodios que pudo haber vivido una madre en su condición: el miedo al secuestro de sus hijos, la búsqueda desesperada, la toma de conciencia de su desaparición, la estrategia del aparato represivo y la importancia de luchar por la verdad, la memoria y la justicia. Con ello, la historia se construye sobre una base documental y sobre el discurso dominante de las Madres de Plaza de Mayo.

Dos constantes de este discurso pueden, por ejemplo, localizarse en la escena en la que María y Pancho, su esposo, vuelven del mercado y un

grupo de tareas² los retiene por la fuerza para que no se entrometan con un operativo en el que será asesinada una joven militante indefensa.

En esta escena los planos ponen el acento en el punto de vista de María quien, aterrorizada e incrédula, es testigo del asesinato (imágenes 1a-1c). Para las madres, la represión a los militantes de izquierda era una persecución indiscriminada e ilegal en la que la sociedad no había sido secuestrada por un conjunto de “subversivos”, como lo afirmaría el régimen, sino todo lo contrario, los militares secuestraban a la sociedad civil para cometer exterminaciones sin juicio.

Imágenes 1a-1c. Asesinato de una militante por un grupo de tareas



² Los “grupos de tareas” eran los comandos ilegales de las fuerzas armadas que se encargaban del secuestro, la tortura y la desaparición durante el periodo de la dictadura.



Fuente: Meerapfel, 1988.

Este argumento daba también pie para afirmar que dichas personas eran inocentes y para probar que se estaba irrespetando el derecho a la vida. Más que peligrosos, para las madres los jóvenes militantes eran idealistas. Al presentar un operativo en el que se va a asesinar con sevicia a una joven desarmada, vestida de blanco y sin ningún tipo de distinti-

vo político, Jeanine Meerapfel (1988) reproduce en cierta manera estas constantes discursivas de las Madres de Plaza de Mayo.

Se podría incluso afirmar que se retoma una de las principales críticas que hicieron las Madres al relato oficial de la transición: la inoperancia de la “teoría de los dos demonios”, que supone que la represión estatal habría llegado para confrontar otro radicalismo, aquel de los grupos de extrema izquierda, dejando a la mayoría de los ciudadanos en medio (Vezzetti, 2007). No obstante, para la asociación de madres no había punto de comparación entre la fuerza represiva del Estado y la fuerza de ataque de los grupos de izquierda.

En otra escena, un sobreviviente de los campos de detención clandestinos da su testimonio sobre los actos de tortura perpetrados en contra de Carlos, el hijo de María. El testigo cuenta que a Carlos lo trasladaron porque los verdugos no toleraron el ruido de sus ataques de asma. María pregunta para dónde y el muchacho, después de unos segundos de silencio, responde que no sabe.

El compañero de Raquel, la amiga de María, aparece con un par de flores blancas para romper la tensión del momento. La siguiente escena parece un *flashback* en el que vemos a Carlos tocar la guitarra en la playa bajo una luz romántica; la siguiente abre en un cementerio. Mediado por la figura de la madre, la información del traslado de Carlos equivale a su desaparición.

Si bien el silencio del muchacho, las flores blancas, el corte a la imagen angelical de Carlos y luego a la del cementerio sugerirían la circulación de la temática de la muerte, esta no es evocada de manera explícita.

Esta secuencia vuelve sobre tres características del discurso de las Madres de Plaza de Mayo: la importancia del testimonio de los que liberados recuperaron sus derechos, la reivindicación de la inocencia y vulnerabilidad de los jóvenes, y la necesidad de jamás dar por muerto a un desaparecido, puesto que eso significaría renunciar a las demandas de justicia.

Esto último es aún más evidente en otra escena en la que se exhuma un cadáver que podría ser el del hijo de María. La reacción de la protagonista deja en claro que el problema de la desaparición forzada es más complejo

que la identificación de un individuo, puesto que de por medio estaría una reclamación colectiva (y no individual) de aparición con vida y, por lo tanto, de justicia.

De allí que poco a poco se fuera construyendo la figura jurídica del detenido desaparecido transicional como un problema que reúne un conjunto complejo de violación de derechos humanos: no solo el derecho a la vida, sino también el derecho al reconocimiento de la personalidad jurídica, derecho a la identidad, entre otros (Organización de las Naciones Unidas, 2009).

Finalmente, la violencia también está en las huellas de la represión y una de las escenas más simbólicas es aquella en la que la madre visita las ruinas de la casa de su hijo desaparecido. Lo único que queda son algunos objetos íntimos, una camiseta, un par de zapatos, o algunos objetos domésticos violentados, el closet deshecho, el sofá roto.

El espacio y sus objetos cobran un valor simbólico que subraya no solo la violencia del aparato estatal de desaparición forzada, sino el despojo del que es objeto la familia. Por extensión, al utilizar este tipo de objetos, la escena nos pone en contacto cercano con el desaparecido. Este tipo de dispositivos es clave en la creación artística transnacional sobre crímenes de lesa humanidad.

Los objetos residuales (zapatos, gafas, muebles, cenizas) se han venido constituyendo como parte fundamental de toda una escenografía que busca recordar de manera empática el horror de distintos episodios de violencia de masa. Sin embargo, es notable que en el filme de Jeanine Meerapfel (1988) los objetos aparezcan como telón de fondo y en plano general, algo que cambia en las películas siguientes, dando así cuenta de un proceso de gestación estética de códigos convencionales y transnacionales de representación de la memoria.

En cambio, se hace más hincapié en el despojo material y familiar: de la casa no quedan sino ruinas y de la familia, una madre sola. De hecho, varios de los planos ponen a esta última en el centro de los restos de la casa, transmitiendo un efecto de desolación.

El hogar ha sido destruido y la persona que resultaría más afectada es la madre. Las Madres de Plaza de Mayo comentarían a este respecto la

transformación de sus vidas: de amas de casa, de su vida privada en la esfera familiar, pasaron a ser líderes sociales en la esfera pública, tal como la protagonista del filme, al punto de “socializar la figura de la madre” (Tahir, 2015, p. 87).

Algunas dirían incluso que fueron engendradas por sus hijos desaparecidos para continuar con una lucha que ellos habrían empezado (Dominguez, 2004), tal cual lo dice María en la escena final de la película: “Yo fui parida por mi hijo, Raquel. Él está en mis pasos, en mis gritos. Mi hijo no está muerto”.

Ante la desolación provocada por la ausencia del hijo, la reacción de la madre es la de asumir una militancia “congénita”, sin por ello volver al choque ideológico que desató la dictadura y que, en la cinta, aparece como la culpable de un despojo familiar y material.

La realizadora se apoya así en un discurso muy cercano al de las madres; para consolidar su imagen participa de su proceso de socialización. El despojo denunciado se extiende entonces de manera simbólica al ámbito de lo público, insistiendo en que el fenómeno no atañe a unas cuantas familias, sino al conjunto de la población, la cual además de haber sido atacada habría quedado desposeída, y aquí entraría la crítica a las políticas económicas neoliberales (Pigna, 2005).

Cabe señalar que la historia está construida sobre la base del contraste entre María y su amiga, Raquel, cuya respuesta frente a la violencia perpetrada por el Estado y su posición frente a las demandas de las madres es moderada. Esta contraposición pone de relieve la imagen de luchadoras sociales que construyeron las Madres a lo largo de los años y, en ocasiones, la necesidad de no ceder cuando se trata de exigir justicia.

Así, por ejemplo, si Raquel quiere defender la poca democracia que habría recuperado el país cediendo a las leyes de impunidad, María teme que la falta de dureza ante los verdugos se vuelva contra ellos. La posición de María se acerca a la postura más radical de las Madres de Plaza de Mayo, mientras que la de Raquel es próxima a la de la línea moderada del movimiento, así como a las bases transicionales del informe *Nunca más* de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP).

Sin embargo, la división interna de la asociación de Madres no aparece documentada en la película. Recordemos que en 1986 un sector se separa y funda Madres de Plaza de Mayo Línea Fundadora por causa de las diferencias respecto a la posición a tomar frente al proceso de transición a la democracia que estaba proponiendo Raúl Alfonsín.

Este grupo está compuesto por aquellas madres que desean cooperar con el gobierno, que reciben positivamente el informe de la CONADEP y que no aceptan que se establezcan equivalencias entre la dictadura y el nuevo gobierno. Al silenciar este tipo de cisiones internas, Jeanine Meerapfel (1988) toma partido por una representación uniforme e ideal del movimiento, dando prioridad a su vertiente radical.

El cuestionamiento a la “teoría de los dos demonios” y el rechazo a una representación “tétrica y fantasmal” de la figura del militante desaparecido (CONADEP), en contraposición a una poetización de dicha figura, subrayan esta toma de posición.

No obstante, la imagen que presenta el filme de la figura del detenido desaparecido, en función de una abstracción del discurso de las madres, participa de una configuración narrativa que poco a poco se va a ir cristalizando y que acabará estandarizándose jurídicamente en las convenciones internacionales.

Dicho en otras palabras, la imagen de un joven idealista, inofensivo, cuyos derechos primordiales son violados al ser desaparecido, y cuya representatividad social sobrepasa el ámbito de lo privado y de lo corporal, para constituirse en un problema colectivo y del orden de la justicia y de los derechos humanos, hace parte de la base de lo que Gabriel Gatti (2011) llama el “desaparecido modélico”: aquel que nace en el Cono Sur del continente americano y sirve de molde a las resoluciones internacionales sobre la desaparición forzada.

Si bien en dichas convenciones no se califica al individuo desaparecido como idealista o inofensivo, sino que se pone por encima de cualquier calificativo al individuo mismo como el ente éticamente superior, no deja de haber un efecto de contigüidad entre los dos.

Además, hay que retener que el imaginario visual transnacional construido alrededor de la búsqueda de personas víctimas de la desaparición forzada integra elementos provenientes del imaginario del “desaparecido

modélico”, siendo la madre y el retrato de carnet, presentes también en la cinta, dos de los elementos más típicos (Gatti, 2017) (imagen 2).

Imagen 2. Iconografía de las madres: los retratos de carnet



Fuente: Meerapfel, 1988.

Imaginando Argentina: el punto de vista del extraño

En el filme de Christopher Hampton (2004), *Imaginando Argentina*, la organización de Madres de Plaza de Mayo aparece como telón de fondo de la historia del personaje principal, Carlos Rueda, un director de teatro para niños. La esposa de Carlos, Cecilia, una periodista, y su hija son secuestradas por un grupo de tareas. Inexplicablemente, Carlos se transforma en un vidente capaz de conocer el destino de cada uno de los desaparecidos, entre ellos el de Cecilia, que logra escapar, y el de su hija, que es violada y fusilada en compañía de otros niños.

Las escenas de violencia son mediadas por el personaje masculino, que al estar en contacto con las madres ve lo que viven las víctimas: la tortura, el asesinato y el secuestro. Las madres se vuelven así fieles seguidoras de las sesiones místicas de Carlos, quien tiene además ambiciones de héroe. Cuando un grupo de tareas entra en una iglesia para secuestrar a un conjunto de madres,³ Carlos se dirige luego a un alto oficial en la

³ Se trata del secuestro perpetrado el 8 de diciembre de 1977, por un grupo de tareas, de 12 personas vinculadas a la asociación Madres de Plaza de Mayo, entre ellas las ciudadanas francesas Léonie Duquet y Alice Domon, así como una de las fundadoras de la asociación, Azucena Villa-

Casa Rosada para exigir su liberación; al no obtenerla, intenta asesinar a dicho oficial.

Esta historia entra en contradicción con algunas de las líneas discursivas de las Madres de Plaza de Mayo. En primer lugar, al identificar el destino de cada una de las víctimas se diluye la utilidad de la desaparición forzada en tanto que argumento para exigir verdad y justicia: la certeza de la muerte o de la supervivencia quita sentido al lema “aparición con vida”.

En segundo lugar, la vía judicial y la resistencia política reivindicada por la organización se sustituye por un acto de fe, una mediación mística que acaba por transformarse en una imaginería de la consolación y del deber memorial: “Depende de nosotros mantener viva la verdad”, dice el personaje a las madres.

Esto se refuerza más adelante cuando el protagonista, al hablarle a un militar, hace un comentario que se puede extrapolar a la idea conductora del filme: “Si le disgusta mi acto, es porque es una señal de algo que no puede matar, algo que no posee, algo que en algún momento lo destruirá: la imaginación”. En otras palabras, la imaginación y la memoria serían más poderosas que el terrorismo de Estado, pero también centrales en la búsqueda de verdad y justicia.

Si bien este tipo de ideas entran en resonancia con la actitud creativa y con las reivindicaciones de las Madres de Plaza de Mayo, la relación entre una imaginación que tiende al acto de fe y una memoria que aleja las incógnitas que despierta el desaparecido hace divergir el discurso de la obra del discurso de las Madres.

A pesar de que el principio rector de la película se enuncie como positivo, parecería más bien que la imaginación y la memoria emergieran como una consolación, como una vía de escape, reduciendo la lucha de las madres a un ejercicio pasivo y fabulador. A diferencia del filme anterior, la figura de la madre pierde así sus distintivos socializantes y se convierte en una víctima pasiva bajo la sombra del detenido desaparecido.

Podría decirse que la videncia de Carlos es un recurso para representar al terrorismo de Estado como algo del orden de lo irracional y de lo

flor. Todas las víctimas fueron desaparecidas.

absurdo, algo que enloquece. La misma Cecilia, esposa de Carlos, utiliza estos términos para definir las acciones de los militares. No obstante, Carlos no está loco, todo lo contrario, es extremadamente lúcido.

Este tipo de interpretaciones eran comunes entre la población afectada durante la época. Según Kristen Mahlke (2017) la desaparición forzada tiene un componente fantástico intrínseco porque, como táctica del terror, resulta incomprensible y produce incertidumbre. Pero esto quiere decir que son reacciones provocadas racionalmente.

Por esta razón, las Madres de Plaza de Mayo arguyeron que la represión que estaba llevando a cabo el Estado era sistemática y planificada. No se trataba, como lo dirían las fuerzas militares, de “excesos”. Ellas insistieron incluso en calificar de *genocidio* la eliminación de los militantes políticos (Alonso, 2014).

Christopher Hampton (2004), sin embargo, recurre a lo fantástico, la videncia, no para describir el terror o para demostrar que ese es su método, sino para reajustar todo lo que puede tener de incomprensible y de incierto dicho terror. A través de un personaje fantásticamente lúcido hace aparecer a los desaparecidos y a sus verdugos.

Este procedimiento sirve para mostrar que detrás de cada desaparecido hay un aparato estatal que secuestra, tortura y asesina; empero se vuelve a caer en una quimera que omite representar los padecimientos del que vive en la incertidumbre y en la incomprensión. Por lo tanto, se omite también representar el verdadero terror de la desaparición forzada.

Sin este elemento, las escenas en las que aparece el aparato represor se acercan al discurso de la junta, es decir, al de los “excesos” que vendrían a llenar unos vacíos de sentido. El hecho de que las escenas de violencia tiendan a ser espectaculares, sensacionalistas e impactantes confirmaría esta interpretación.

Ahora bien, vale la pena detenerse en esta nueva quimera, la videncia de Carlos, desde el punto de vista del derecho a la verdad, ya que lo que el acto de Carlos resuelve es la falta de verdad respecto a la desaparición de una víctima. La primacía dada a este derecho por sobre el conjunto de derechos que viola este delito tiene implicaciones de orden histórico y de orden ético.

Por una parte, la película sobrepone un registro histórico propio de su época, el auge de los juicios por la verdad, a un contexto del pasado en el que la principal demanda era la de la “aparición con vida” o la del derecho a la vida. Por otra parte, considerando lo anterior desde una perspectiva transhistórica, la primacía dada a la verdad tiene sus raíces en la búsqueda de alternativas ante la impunidad de los periodos transicionales, pues lo único que quedaba ante las políticas de amnistía era la verdad.

De cierta forma, al poner por delante este derecho se está asumiendo una posición condescendiente y poco crítica con dichos periodos, algo que es ajeno al discurso de la facción radical de las Madres. La verdad es además equiparada a un acto de fe —las madres deben creer en el relato de Carlos— y, por lo tanto, de paz interior. No se está así lejos del discurso reconciliador de dichos periodos.

Todos estos elementos dan muestra de la divergencia que existe entre el discurso valorativo del filme y el de las Madres respecto a la desaparición forzada. No obstante, es de constatar que características propias del “desaparecido modélico transnacional”, tales como la inocencia y la indefensión del individuo ante un aparato estatal que viola sus derechos, están presentes en la obra.

Se vuelven a dejar de lado los conflictos políticos e ideológicos para poner por encima la condena al delito de la desaparición forzada. De hecho, a diferencia del filme de Jeanine Meerapfel (1988), la iconografía propia del desaparecido ya está aquí tipificada.

En aquella cinta no se insiste en la imagen de la madre con el retrato de carnet de su hijo desaparecido colgado al cuello, e incluso se muestra una marcha de madres alrededor de la pirámide de la Plaza de Mayo portando mensajes en contra de las leyes de amnistía. Esto aparece como un distintivo contextual que localiza el acontecimiento y el fenómeno de la desaparición en un lugar en específico —Argentina en la década de los ochenta—.

En el filme de Christopher Hampton (2004), por el contrario, se insiste en este cliché e incluso se llegaría a decir que se lo globaliza; dado que no hay, a parte del espacio —la pirámide—, un distintivo notable que lo contextualice (imagen 3). En cierta forma, esta cinta busca ir a la par del

éxito que tuvo la tipificación jurídica del detenido desaparecido a nivel internacional (Gatti, 2017).

Imagen 3. Iconografía de las madres, la marcha y los retratos



Fuente: Hampton, 2004.

Poco importa el contexto. La desaparición forzada es ahora una herramienta global para alumbrar situaciones de violación de derechos humanos histórica y geográficamente diferentes. Este filme está hablado en inglés y la versión en español está doblada por actores con acento español.

Lo anterior es además reforzado por la acentuación, en el tratamiento narrativo de los objetos, de una estética propia a los dispositivos curatoriales de los museos de la memoria o memoriales (Piper, 2017). Así, por ejemplo, el zapato que Cecilia pierde al intentar escapar de sus captores es filmado con primeros planos varias veces, estableciendo una relación entre el espectador y el objeto más cercano y una identificación más fuerte con la víctima (imágenes 4a-4b).

No obstante, como sucede con el dispositivo de la videncia, el sentido narrativo dado al objeto disminuye también el sentimiento de incertidum-

bre que se desprende de la desaparición forzada y lo inserta en una trama más comprensible y, en cierta forma, más tipificada. En efecto, el zapato de Cecilia no solo es una huella de su desaparición, es también una pista que lleva al personaje a encontrarla. De nuevo, como en el caso de la videncia, el objeto también llenaría un vacío o una ausencia de verdad.

Imágenes 4a-4b. Objetos memoriales: el zapato de Cecilia



Fuente: Hampton, 2004.

Los pasos perdidos: el punto de vista de la nieta

En *Los pasos perdidos*, Manane Rodríguez le apostó en 2001 a una historia contada desde el punto de vista de una apropiada, Mónica Erigaray, quien vive con sus apropiadores en Cataluña. Los padres han sido señalados por las Abuelas de Plaza de Mayo, en este caso representadas principalmente por un abuelo, Bruno Leardi, que viaja a España después de haber pugnado durante años por el reconocimiento del crimen.

La historia sigue cada una de las etapas que podría haber conocido un menor apropiado ya siendo un joven adulto: la negación del crimen, la solidaridad con los acusados, las dudas respecto a los mismos, el juicio, la confrontación con el pasado, la toma de consciencia de la verdad y el acercamiento a su familia congénita.

Como *La amiga* (Meerapfel, 1988), la obra de Manane Rodríguez (2001) se apoya en una base documental, como lo veremos más adelante; pero a diferencia de aquel, se concentra en la crisis afectiva de la apropiada, más que en la resistencia y lucha del familiar.

A su vez, en contraste con *La historia oficial* (Puenzo, 1986), los padres apropiadores no son amnistiados por el discurso del filme. Todo lo contrario, no solo la separación entre víctima y victimario está claramente establecida, sino que la triada “justicia, verdad y memoria” es reivindicada: los apropiadores son juzgados, la apropiada conoce la verdad y revive los pocos recuerdos que tiene de sus padres visitando el espacio donde vivió con ellos.

En una de las escenas finales, cuando Mónica recorre la Plaza Rosada, aparecen de fondo varias cartulinas y una de ellas, al reiterar dicha triada, explicita su reivindicación y subraya su importancia narrativa (imagen 5). El punto de vista es el de la protagonista que, triste y melancólica, después de pasar por ahí, se integra a la manifestación de las madres, asumiendo simbólicamente su nueva identidad.

Imagen 5. Iconografía de las madres: “memoria, justicia, verdad”



Fuente: Rodríguez, 2001.

En lo que concierne a la violencia, la cinta desarrolla un registro espectral en el que la violencia del pasado se mezcla con el presente: Mónica es vigilada por su apropiador, Ernesto, y por un agente privado contratado por este, que además hace lo posible por alejarla de cualquier tipo de contacto con su abuelo Bruno. La chica parece así estar secuestrada sin que sea consciente de ello. El mismo agente, por órdenes de Ernesto, amenaza de muerte a Bruno y reprime a golpes a uno de los amigos de Mónica, Pablo, que respalda el esclarecimiento del asunto.

Esta última escena es particularmente sintomática de un pasado que se reproduce en el presente: Ernesto, que además es empresario automotriz —lo que resuena con los talleres utilizados por los grupos de tareas, así como con la Escuela Mecánica de la Armada (uno de los centros de tortura, muerte y desaparición más emblemáticos de la dictadura)—, asume de nuevo el rol de torturador para obtener información de Pablo sobre el lugar en donde se hospeda Bruno.

Al suceder en un muelle, la escena recuerda además los vuelos de la muerte. Si bien el grado de violencia no es el mismo que el del pasado, tal como sucede en la escena del asesinato de la joven militante en *La amiga* (Meerapfel, 1988), es suficiente como para provocar la resistencia de Mónica y generar en el espectador un efecto de rememoración subliminal o fantasmática del terrorismo de Estado.

En esta escena está en juego el proceso complejo de redefinición de identidades en función del crimen cometido, es decir, la distinción entre la víctima y el victimario, así como el pasaje del mundo privado de los conflictos familiares al mundo público de los interrogantes sobre la violencia perpetrada en el pasado.

A través de la espectralidad, Manane Rodríguez (2001) consigue así un registro fílmico que pone en evidencia la amenaza de prácticas de represión y de círculos de poder que ante la impunidad persisten en el presente. Además, se vuelve sobre la inocencia y la indefensión del detenido desaparecido, esta vez encarnado de manera fantasmal por el amigo de Mónica, Pablo, lo que tiene como consecuencia reafirmar el concepto de transnacionalidad (imágenes 6a-6c).

Imágenes 6a-6c. Espectros de la violencia del pasado



Fuente: Rodríguez, 2001.

La espectralidad también aparece en ciertos espacios. Al recorrer el patio y el baño de la casa en donde vivió con sus padres, Mónica transforma esta casa en memorial. Manane Rodríguez (2001) espectraliza la casa haciendo uso de una narración circular y de planos detalle.

En efecto, la película abre con una escena en la que sueño y memoria inconsciente se confunden: Mónica sueña que es bañada en una tina siendo apenas una bebé mientras una mujer, su madre, le canta una canción de cuna. En el cierre de la película volvemos a este espacio íntimo y, por un efecto espectral provocado por la circularidad de la narración, la escena del sueño se superpone a este cierre.

Por otro lado, los planos detalle del suelo y de la llave del agua refuerzan este aspecto memorial (imágenes 7a-7c). Estos objetos no tienen, como en el caso del filme de Christopher Hampton (2004), un valor meramente narrativo, sino que se preserva su valor simbólico como objetos que suscitan la sospecha, la incertidumbre, el desconcierto y la desolación —como en el film de Jeanine Meerapfel (1988), pero de manera espectral y no solamente más intensificada—. Es evidente aquí que la estética transnacional de la memoria está en pleno proceso de consolidación, mientras que en el caso de *La amiga* (Meerapfel, 1988) apenas estaba emergiendo.

Imágenes 7a-7c. Objetos memoriales de la casa de los desaparecidos, padres de Mónica





Fuente: Rodríguez, 2001.

El manejo de la voz en *off* es relativamente frecuente en la película y se presta también para pensar la espectralidad. Generalmente se usa para dar información sobre lo sucedido en el pasado, teniendo siempre como punto de escucha a la protagonista: Mónica escucha a los apropiadores discutir sobre la llegada de su abuelo, escucha desde la cocina las noticias que está viendo su madre sobre el proceso que los concierne, escucha el testimonio de una víctima del apropiador, escucha desde una esquina de la Plaza Rosada el discurso de una madre.

Estas voces en *off* invaden poco a poco el espacio auditivo, no solo de Mónica, sino del espectador, que al no ver su origen las resiente como espectros del pasado que se insertan en el presente. Ahora bien, el uso constante de este recurso da cuenta a su vez del registro informativo del discurso fílmico, es decir, de la importancia dada al valor documental y testimonial de la historia.

A diferencia del filme de Jeanine Meerapfel (1988), este valor documental y testimonial está enmarcado por un contexto en el que sobresale el éxito de la búsqueda de verdad y el reclamo de justicia de las Abuelas de Plaza de Mayo, por encima incluso de la reticencia de los hijos apropiados.

Hay, por ejemplo, una escena en la que se le pide a un testigo dar su testimonio sobre el paradero de los padres de Mónica y las atrocidades cometidas en los campos de retención en el marco de un juicio penal. De igual forma, al mostrar el interés de la opinión pública por el proceso judicial y la actualidad de la problemática, la cinta da cuenta del impacto histórico que estaban teniendo los procesos judiciales relacionados con este tipo de crímenes, pero más generalmente con una reactivación de la justicia a nivel nacional e internacional.

En 1997 el gobierno español expide una demanda de extradición de 46 agentes de la represión y arresta a Adolfo Scilingo. En 1998 Jorge Rafael Videla, Emilio Eduardo Masera, entre otros, son arrestados en Argentina por los procesos de apropiación de menores, y ese mismo año Augusto Pinochet es arrestado en Londres, llamando la atención sobre los crímenes cometidos en el Cono Sur.

Las asociaciones de Madres y de Abuelas dirían así que se vivía un momento en el que el mundo y, a través de él, el país tomaba consciencia de las dimensiones del drama vivido en Argentina (Tahir, 2015). A esto se sumaba que la multiplicidad de recuperaciones demostró que solo en algunos casos los niños y las niñas vivían mal el encuentro y la convivencia con las abuelas, como fue el caso de los hermanos Reggiardo Tolosa, y que por lo tanto dejarlos con sus apropiadores sería un error.

De hecho, dos personajes secundarios inspirados del caso de Carla Rutila Artés —Matilde y su nieta recuperada, Silvia—, las cuales llevan una vida conjunta en España, así como el reencuentro entre la nieta y el abuelo son una forma de insistir en este consenso.

Este registro documental es particularmente marcado en la secuencia en la que Mónica recorre la Plaza de Mayo. A lo largo de esta, la iconicidad propia de las asociaciones de familiares de los detenidos desaparecidos es abundante y la realizadora le da un tiempo diegético importante para que el espectador la descubra.

Vemos así las fotos de carnet en las cartulinas y en la pirámide de la plaza, siluetas en cartón (otro de los distintivos propios de la lucha de las madres), pancartas con arengas rechazando las reparaciones y con el nombre de la asociación que ha tomado el relevo en la lucha (H.I.J.O.S.), a las Madres y Abuelas con sus pañuelos. Ya no solo se grita por los desaparecidos y por la justicia, ahora también se habla de “escrache popular”.

Los planos subrayan la toma de la plaza por este conjunto de elementos icónicos (imágenes 8a-8d). La presencia de movimientos políticos de izquierda da muestra además de la convergencia de luchas que emergió de la crisis económica de final de siglo y de la reivindicación de la militancia política de los desaparecidos, por mucho tiempo ocultada.

Este conjunto de elementos ofrece un contexto geográfico e histórico preciso a dicha iconografía. De igual forma, estos documentan la actualidad, la vitalidad y la constante evolución de la militancia de las familias y de sus discursos, pero también anuncian un periodo de eclosión de la memoria y de consagración oficial de su relato con la llegada de Néstor Kirchner a la presidencia.

Se evitan así las imágenes cliché que encontramos en el metraje de Christopher Hampton (2004) y, de igual manera, se problematiza la representación consensual, es decir, apolítica, del detenido desaparecido. La presencia de movimientos políticos de izquierda y el rechazo a las reparaciones del Estado, visibles en varias pancartas, pone incluso en entredicho las políticas humanitarias que acompañaron a los regímenes transicionales y a las convenciones internacionales sobre derechos humanos.

Imágenes 8a-8d. Iconografía de las asociaciones de familias:
retratos de carnet, siluetas, marcha en la Plaza de Mayo





Fuente: Rodríguez, 2001.

El día que no nació: el punto de vista de la sobrina

Como en el filme anterior, en *El día que no nació* (Micoud, 2010) la historia está contada desde el punto de vista de una víctima, María Falkenmayer, apropiada por una pareja de alemanes: la institutriz del jardín al que María asistía y su esposo, Anton, un empresario de la compañía en la que trabajaba el verdadero padre de la niña.

Con la desaparición de los padres, María es llevada a Alemania y solo tiempo después, cuando ya es adulta, regresa por azar a Argentina y se encuentra con su pasado. Pero a diferencia de la cinta de Manane Rodríguez, aquí se construye una historia más íntima e individual, focalizada en el reencuentro familiar y el conflicto del personaje principal y el apropiador, Anton.

La historia no lleva el caso del ámbito privado al ámbito de lo público a través de registros documentales y testimoniales, como lo reivindicarían las estrategias discursivas de las abuelas. Se pone por encima de los reclamos de justicia el encuentro afectivo entre María y su familia congénita y el desencuentro entre ella y el apropiador.

De igual forma, se evita introducir dentro de la trama a la organización de Abuelas de Plaza de Mayo o a cualquier otra asociación. La abuela de María es así una persona de avanzada edad con problemas de memoria y son los

hermanos del padre desaparecido quienes hacen lo posible por restablecer el contacto con María, sin por ello hacer alusión a la asociación Herman@s.⁴

La ausencia de los organismos intermediadores compuestos por familiares subraya el tono privado del filme y, en consecuencia, marca una pauta moral que no estaba presente en las otras historias. Los imperativos de verdad pueden ser conseguidos por confesión voluntaria y no necesariamente por un juicio de verdad exigido por un organismo social o judicial. La historia se acercaría así a la obra de Luis Puenzo (1986), *La historia oficial*, sin por ello victimizar al victimario, pero sí incitando una cierta compasión respecto al mismo.

La ausencia de los organismos y de los procesos judiciales silencia sin embargo un pasado violento. Como se sobreentiende en uno de los diálogos con Alejandro, un policía que se vuelve amante de la protagonista, María prefiere no saber nada del pasado del apropiador por miedo a encontrarse con verdades insoportables. Subyace así una amnistía tácita que se conjuga con la pauta moral mencionada anteriormente.

No obstante, este silencio aparece también como una huella de una herida difícil de cerrar y de curar, una herida que afecta las relaciones intrafamiliares y la comunicación entre la población afectada y las instituciones. Ello lo demuestra el encuentro entre la familia de María y Alejandro, que al ser un policía prefiere ocultar su identidad para no tener un conflicto con ellos, enturbiando así la comunicación y sugiriendo que, a falta de justicia, la reconciliación necesita de silencio.

Al eliminar a las asociaciones de familias, esta cinta de Florian Micoud (2010) elimina también la iconografía humanitaria que las distingue. Se retoman en cambio algunos elementos típicos de las historias sobre la recuperación de apropiados, que aparecen en el filme de Manane Rodríguez (2001): por un lado, el reconocimiento físico de la hija apropiada por la familia congénita; por otro, la reminiscencia de episodios ocultos en el inconsciente y el redescubrimiento de objetos, fotografías y espacios que la hija compartía con sus padres. Estos despiertan distintas emociones, características de lo que se ha dado en llamar *postmemorial* (Hirsch, 2016).

⁴ Asociación fundada en 2002 con el apoyo de las Madres de Plaza de Mayo Línea Fundadora.

Se podría incluso realizar una breve comparación. En los dos filmes el agua y la canción de cuna son, por ejemplo, elementos centrales de la reminiscencia. En *Los pasos perdidos* (Rodríguez, 2001) los dos están presentes en el sueño recurrente de Mónica; en *El día que no nació* (Miccoud, 2010), en la práctica deportiva de María, la natación, que la lleva a encontrarse en una situación en la que escucha una canción de cuna que le es familiar. Tanto el agua como la canción guardan una fuerte relación con el proceso de maternidad, siendo además el baño en una tina o en una piscina una metáfora del útero de la madre.

Por otra parte, los objetos y las fotografías tienen un valor narrativo, similar a lo que sucede en el film de Christopher Hampton (2004). Tanto el muñeco de peluche que encuentra María como las fotografías que descubre sirven de pista para hacer avanzar la narración y poner en tela de juicio los silencios del apropiador. No obstante, tanto el peluche como las fotografías tienen también un valor memorial crítico. Como la canción de cuna, el peluche detona una reminiscencia sobre el pasado que despierta incertidumbre y desconcierto.

Se trata de un ratón del tamaño de un bebé cuyos ojos y orejas grandes, y mirada triste interpelan a los personajes (imágenes 9a-9c). Pero también, por un efecto de metonimia, el muñeco cuestiona el acto de comprar un bebé como si estuviera en una vitrina de objetos recuperados, así como lo habría hecho el apropiador; al fin y al cabo, un empresario que se aprovechó de su situación económica privilegiada para llevarse a María.

Imágenes 9a-9c. Objetos memoriales: el peluche de María





Fuente: Micoud, 2010.

Las fotografías, por su parte, articulan espacio y memoria, y establecen el lazo filial con el desaparecido. Así, por ejemplo, una fotografía sirve para transformar en espacio de memoria a la lavandería en la que trabajaba la madre de María, y otra para que el protagonista reconozca a su padre y a su madre embarazada. Este recurso aparece también en *Los pasos perdidos* (Rodríguez, 2001), pero esta vez se trata de la casa de los padres de la apropiada y de la imagen de la madre con la apropiada cuando era una bebé (imágenes 10a-10d).

Imágenes 10a-10d. A la izquierda, *El día que no nació*; a la derecha, *Los pasos perdidos*



Este tipo de fotografías nos llevan a reconsiderar el *desaparecido modelico transnacional* desde la perspectiva de su vida familiar y, en el caso de *El día que no nació* (Micoud, 2010), de su vida laboral. De cierta forma, estas imágenes humanizan a la víctima y superpone su integridad como individuo a cualquier tipo de juicio político que se pueda hacer de él.

De hecho, la respuesta que recibe la protagonista cuando le pregunta al apropiador a qué se refiere con que sus padres *desaparecieron* no hace ninguna alusión al contexto político: “Los militares los secuestraron y nunca más se supo de su paradero”. La respuesta es lacónica y directa, y con ello se evacúa toda discusión de si se lo merecían o no, si fueron excesos o no. Lo que está claro es que este fue un crimen cometido contra hombres y mujeres que como muchos otros jóvenes empezaban una vida familiar y laboral.

Por último, cabe preguntarse si la distinción entre una historia que, a través de las fotografías, hace hincapié en el espacio laboral, *El día que no nació* (Micoud, 2010), y otra en el espacio familiar, *Los pasos perdidos* (Rodríguez, 2001), depende de adaptaciones de un tema de alcance transnacional a culturas y valores nacionales.

En otras palabras, la primacía dada al espacio del trabajo en Alemania y al espacio de la familia en España son dos variables culturales que inciden en la configuración de la historia, sin por ello olvidar que esto también obedece al mercado de explotación de cada filme. Este es el tema que trataremos a continuación focalizándonos en el *star system* de cada producción.

ACTORES, MADRES, ABUELAS Y TERRORISMO DE ESTADO

Edgar Morin (2015) señala que una estrella se construye a partir de una dialéctica entre los héroes encarnados por el actor y su personalidad, la cual depende de la imagen construida por la maquinaria mediática del *star system* al que pertenece. Richard Dyer (2004) añade a este respecto que la imagen proyectada por un actor, en este caso una estrella, supone un nivel de intertextualidad en el que está en juego un imaginario colectivo propio de un territorio y una época.

Tanto la imagen de un actor, su estrellato, como el imaginario colectivo que está detrás inciden en la reconstrucción del pasado y en la mediación de la violencia, estableciendo una dirección axiológica particular, es decir, una manera de valorar los hechos del pasado. Veamos película por película.

La amiga: ¿madres europeas?

En el caso de *La amiga* (Meerapfel, 1988), la actriz principal, Liv Ullman, es una estrella del cine de autor europeo, cuya imagen de mujer intelectual linda con el militantismo feminista. Recordemos que fue la principal actriz de Ingmar Bergman, en cuyas películas encarnó personajes femeninos límite, con una fuerte personalidad, y en el marco de un cine que exploraba la feminidad desde el punto de vista de la intimidad (*Persona* [1966] o *La hora del lobo* [1968]), y desde el punto de vista de la institución familiar y el matrimonio (*Escenas de la vida conyugal* [1973], *Sonata de otoño* [1978]).

A su vez, Liv Ullman es asociada a las luchas feministas desde los años setenta por haber participado en la fundación del Tribunal Internacional de Crímenes contra la Mujer y luego, en la de la Comisión de Mujeres Refugiadas. Sin duda alguna esta faceta mediática de la actriz fue determinante para justificar su rol en este filme.

Su reputación relegitima la importancia internacional de la lucha de las Madres de Plaza de Mayo, así como se constituye en prueba del alcance internacional de la misma. En un contexto local en el que avanzan las amnistías, Liv Ullman aparece como una figura comprometida que presta su capital actoral, su poder mediático y su posición letrada para ser la portavoz solidaria de una agrupación marginal, víctima de la violencia, que busca ser escuchada.

Desde un punto de vista histórico, resulta entonces emblemático que una extranjera haya asumido el rol de una de las madres, *extranjeras* en su propio país. Dicha legitimación internacional es favorecida, además, por un cine que se aleja del panfleto político, se apoya en lo documental, se distancia de la representación directa y espectacular de la violencia para proponer una estética más naturalista y poética, y se inscribe en una cultura humanitaria internacional cada vez más imperante.

La cinta tendería así a adoptar un discurso cercano al testimonio adelantado por los partidarios de la emergencia de los estudios subalternos (Beverly, 2004) y derivado del compromiso sociopolítico y las aspiraciones estéticas e ideológicas de élites progresistas europeas. *La amiga* (Meerapfel, 1988) entraría en resonancia, por ejemplo, con las películas *Estado de sitio* (Costa Gavras, 1972) o *Missing* (Costa Gavras, 1982).

Por otro lado, pasar por esta actriz implica *europizar* la representación de las Madres de Plaza de Mayo y superponer a su discurso un feminismo accesorio para las madres. Como lo señala Nadia Tahir (2015), para esta asociación las cuestiones de género fueron secundarias en relación con la cuestión del rol de la madre en la sociedad.

Si bien esta hibridación es equívoca, constituye parte fundamental de una retórica propia del filme que abre el horizonte de expectativas a un público europeo. Para familiarizar aún más a este público con la problemática argentina, Jeanine Meerapfel (1988) y los demás guionistas

añadieron a los dos personajes principales un origen judío, homologando así el exterminio de los judíos en Europa al exterminio de jóvenes militantes en Argentina, algo que, a diferencia de la cuestión de género, era un argumento utilizado por las Madres de Plaza de Mayo.

Ahora bien, esto no hubiera sido posible si no fuera por un proceso de globalización de la memoria del Holocausto que supuso su transformación en un tropo transnacional que, como lo indica Andreas Huyssen (2002), se ha vuelto una de las condiciones y uno de los prismas para que el espectador occidental perciba y reconozca otros genocidios.

Imaginando Argentina: madres figurantes

Como en el caso anterior, en la película de Christopher Hampton (2004) el actor principal, Antonio Banderas, es un vedete indisimulable. Nacido en el cine español independiente al lado de Pedro Almodóvar, rápidamente Antonio Banderas se transformó en uno de los principales actores del *star system* de Hollywood.

Hasta el estreno de *Imaginando Argentina* (Hampton, 2004), su imagen ha sido construida alrededor de una masculinidad hispano-latina, seductora y guerrera (*Átame* [Pedro Almodóvar, 1990], *Desperado* [Robert Rodríguez, 1995], *La máscara del Zorro* [Martin Campbell, 1998]); de un cuerpo erótico, un rostro romántico y una sexualidad flexible (*La ley del deseo* [Pedro Almodóvar, 1987], *Filadelfia* [Jonathan Demme, 1993], *Two much* [Fernando Trueba, 1995]); de sus roles como héroe (*La máscara del Zorro* [Campbell, 1998], *Ballistic* [Wych Kaosayananda, 2002]), y de sus roles en películas históricas sobre la vida política y artística de América latina (*De amor y de sombras* [Betty Kaplan, 1994], *Evita* [Alan Parker, 1996], *Frida* [Julie Taymor, 2002], *Pancho Villa* [Bruce Beresford, 2003]).

Por otro lado, el representante *hispano* del *star system* estadounidense no escapa a la vida de Hollywood: se casó con otra estrella, Melanie Griffith, lo siguen los paparazis, tiene sus propios negocios —un restaurante, un perfume, entre otros— y cuenta con un avión privado. Además, Banderas representa el sueño americano: hijo de profesionales de clase

media, llegó a Hollywood sin hablar inglés y poco a poco, trabajando en múltiples producciones, conquistó un lugar en los estudios californianos.

Escoger a tal actor significa, por lo tanto, que la producción se dispone a explotar el mercado que el mismo actor ha construido, en este caso, y principalmente, el de su faceta histórica relacionada con América latina. El tema de los desaparecidos emerge aquí como un pretexto comercial para agotar dicha faceta.

La desaparición forzada es utilizada como materia prima para generar un producto de explotación y de exportación internacional, más aún cuando el caso argentino es la matriz del desaparecido modélico transnacional. Por la misma razón, y paradójicamente, el filme depende de mecanismos propios de la industria del espectáculo y del capitalismo liberal, aproximándolo así a prácticas de los regímenes dictatoriales del Cono Sur (Page, 2009; Pigna, 2005).

Además de su faceta “histórica”, la producción saca también provecho de la sensualidad corporal del actor. Cada vez que Carlos tiene una visión entra en un trance que tira sus raíces de uno de los mitos fundadores del cine: la histeria (André, 2011). Más que producto del drama del personaje, las alucinaciones de Carlos parecen síntomas de un cuerpo erotizado, el de Antonio Banderas, por la industria del cine, al punto que estas se vuelven parte del artificio filmico y, por lo tanto, del espectáculo.

Las escenas de violencia seducen al espectador mostrándole cuán capaz es el cine de hacer creíble una fantasía y de presentar escenas realistas de extrema violencia, y lo consuelan develándole verdades desconocidas, el paradero de un desaparecido, y dándole la oportunidad de presenciar los “excesos” de un régimen militar sin ser afectado ni llamado a la acción o al compromiso.

De cierta forma, como lo diría Susan Sontag (1966) respecto al cine de desastres, en *Imaginando Argentina* (Hampton, 2004) se busca satisfacer al espectador a través de una extrema simplificación moral, es decir, a través de una historia moralmente aceptable que permita dar libre causa a la apatía y a la fascinación del horror, de lo sensacional y de lo folclórico.

En esta situación cabe no solo el actor, sino también todo un conjunto de recursos filmicos propios del cine de acción de Hollywood, así como

de la cultura memorial, desde el tropo del Holocausto hasta los vuelos de la muerte. El cine en tanto que industria se superpone así a la representación del pasado y aprovecha la obsesión memorial de los últimos tiempos (Traverso, 2005) para *empaquetarlo* y conmemorarlo espectacularmente.

Los pasos perdidos: abuelas y nietas en España

En *Los pasos perdidos* (Rodríguez, 2001), el elenco es más equilibrado que en las dos películas anteriores. Si bien hay figuras importantes del cine argentino tales como Federico Luppi y Luis Brandoni, y del cine español, como Concha Velasco, el personaje principal es actuado por Irene Visedo. Ella es una actriz que por ese entonces apenas empieza a ser conocida en España por su participación en una de las series televisivas más importantes sobre la transición española a la democracia: *Cuéntame*.

Tal como su personaje, Irene Visedo está en proceso de construir una identidad dentro de la industria audiovisual española. Por el contrario, los otros tres actores tienen un perfil más o menos establecido y quizás el más sobresaliente es el de Federico Luppi, actor de referencia de filmes de corte político, dirigidos por Héctor Olivera y por Adolfo Aristarain, que marcaron la historia del cine argentino: *La Patagonia rebelde* (1974), en donde también participa Luis Brandoni, y *No habrá más penas ni olvido* (1983), por lo que respecta al primero; *Tiempo de revancha* (1981) y *Un lugar en el mundo* (1992), por lo que respecta al segundo.

En todas estas películas los personajes de Federico Luppi encarnan una resistencia ante poderes estatales o empresariales poderosos. El haberlo escogido para el rol de Bruno Leardi, el abuelo, resultaba así coherente con la imagen del actor. Y si bien la cuestión de género resulta extraña, inspirado en el poeta Juan Gelman, el personaje se legitima en una base histórica.

Por otro lado, es de remarcar que este elenco pasa del cine a la televisión con regularidad, generando una porosidad entre los dos medios, que está también presente en la película, dado que coincide con una ola mediática abocada al tratamiento de los crímenes de la dictadura y de los diferentes procesos en curso (Feld, 2004).

No es extraño a este respecto que la historia posea elementos narrativos propios del melodrama y que su discurso tienda hacia un nivel informativo y hacia una posición cada vez más consensual respecto a la importancia de las asociaciones de madres y abuelas. Además, a diferencia de *El día que no nació* (Micoud, 2010), el rol de la actriz principal, Irene Vicedo, es transparente y no tiene connotaciones feministas, facilitando la identificación de una amplia gama de espectadores con el personaje.

Por último, resulta emblemático que una película realizada fuera de Argentina sea una de las primeras de una larga serie en tratar el tema de las apropiaciones de menores. Ello prueba que la problemática había traspasado fronteras y que casos como el de Carla Rutila Artés y su abuela, Matilde Artés Company, tuvieron un impacto en España.

En tal país el tema de la apropiación ilegal de menores durante y después de la dictadura franquista era hasta apenas hace un par de años un tabú. Es posible que, a través de un problema mayoritariamente argentino, es decir, extranjero, los españoles estuvieran comenzando a tocar fibras profundas de su propia historia. En este sentido, parecería lógico y hasta previsible que Irene Vicedo se haya transformado en una de las protagonistas de *Cuéntame*.

El día que no nació: sobrinas en un mundo alemán

Finalmente, en la película de Florian Micoud (2010), los dos principales actores son alemanes, Jessica Schwarz y Michael Gwisdek, que en el momento de la realización del filme ya eran lo suficientemente reconocidos como para constituir una pareja que en sí sola es sugerente.

Jessica Schwarz venía de interpretar a una de las actrices alemanas más populares internacionalmente, Romy Schneider, en un *biopic* para la televisión alemana, consagrándose así, poco tiempo después de haber dejado el modelaje, como una figura del cine y la televisión nacionales.

Michael Gwisdek, por su parte, es un actor conocido por sus roles secundarios en *Encuentros nocturnos* (*Nachtgestalten*, Andreas Dresen,

1999), por el que ganó un Oso de plata, en *Adiós a Lenin!* (*Good bye Lenin!*, Wolfgang Becker, 2003) o en *Las partículas elementales* (*Elementarteilchen*, Oskar Roehier, 2006), por mencionar los títulos más interesantes.

Con este dúo de actores se da por hecho que el filme era dirigido a un público alemán, pero además que el grueso del drama tenía que provenir de la relación afectiva entre sus dos personajes. Era de esperarse, además, que Jessica Schwarz tuviera el rol dominante y guiara al espectador a lo largo de la cinta, mientras que Michael Gwisdek tendría que asumir un rol secundario y estar ahí para hacer relucir a la estrella.

La concentración de la acción en estos dos actores limita, por tanto, el campo de acción de los actores argentinos y tiene como consecuencia, en el plano de la historia, que lo que interpretan estos últimos, las víctimas de la violencia, así como su principal objetivo, justicia, quede supeditado a un problema que no sale de lo privado e intrafamiliar, como tampoco del territorio nacional de donde provienen los actores principales. Dicho de otra forma, la película depende de códigos y estrategias de mercado propios a la industria alemana.

Por otro lado, vale la pena preguntarse si el hecho de haber recurrido a estos actores determinó también el tipo de discurso moral del filme. El personaje de Michael Gwisdek, Anton, confiesa rápidamente la verdad, dice que hubo una apropiación, algo que podría resultar extraño a los ojos de las Abuelas de Plaza de Mayo, dado que generalmente hay reticencia y ocultamiento.

Con ello y a pesar de todo, el personaje gana en empatía, pero, sobre todo, el actor es de alguna forma protegido. A su vez, el personaje de Jessica Schwarz, María, no cede ante la presión de su tía de juzgar a Anton, lo que equivale a protegerlo de nuevo y a demostrar el carácter y la superioridad del personaje, así como de la actriz.

Subrayemos además que el hecho de que María no hable nada de español marca una separación radical con su familia congénita y que al enamorarse de un policía, a pesar del malestar que puede causarle a su familia, asume un rol en el límite de lo provocador.

De nuevo, en los dos casos se está ante una situación en la que se protege un territorio excepcional construido alrededor de los dos actores, en donde la verdad es relativamente espontánea y accesible, y en donde la justicia no pasa por un tribunal extranjero, sino por el perdón y el juicio moral intrafamiliar. Se podría llegar a decir que de esta forma se preserva la identificación del espectador con los personajes y con los actores, y, por extensión, la identidad nacional y la apuesta industrial.

CONCLUSIONES: EL PASADO ARGENTINO EN UN CINE TRANSNACIONAL

Muestra del conjunto de coproducciones internacionales sobre las Madres y las Abuelas de Plaza de Mayo, este corpus revela que el tema ha tenido resonancia internacional, pero que en cada caso el pasado está sometido a variantes históricas, ideológicas y comerciales particulares.

Desde una perspectiva cronológica es difícil afirmar, como lo hace Gustavo Noriega (2009) tomando ejemplos del cine argentino, que se ha tendido hacia un cine más reflexivo y lúdico. Se puede no obstante constatar que el tono íntimo es más dominante en los ejemplos más contemporáneos, algo que puede obedecer a la popularidad del documental autobiográfico (Piedras, 2014). Lo que está claro es que el relevo generacional de las madres y abuelas a los hijos y hermanos ha marcado una transformación sustancial.

Se ha constatado, por otro lado, que la relación entre los discursos propios de las asociaciones de familiares y aquellos implícitos en los relatos filmicos varían. Pueden ser convergentes (*La amiga* [Meerapfel, 1988] y *Los pasos perdidos* [Rodríguez, 2001]), divergentes (*Imaginando Argentina* [Hampton, 2004]) o alternos (*El día que no nació* [Micoud, 2010]).

El tipo de caracterización dado a las asociaciones de madres o de abuelas influye en esta relación: cuando están presentes y son principales (*La amiga* [Meerapfel, 1988]) o secundarias (*Los pasos perdidos* [Rodríguez, 2001]) la relación es convergente; cuando están presentes y son figurantes la relación es divergente (*Imaginando Argentina* [Hampton, 2004]), y cuando no están presentes la relación es alterna (*El día que no nació* [Micoud, 2010]).

La manera en la que se representa al desaparecido modélico transnacional depende a su vez de esta relación: cuando hay convergencia aparece localizado y su representación evoluciona según las transformaciones del discurso de las asociaciones; cuando no hay convergencia o se trata de un discurso alterno aparece deslocalizado y volcado hacia su tipificación más abierta y general, que finalmente proviene de su definición jurídica internacional.

El corpus presentado también da muestra del uso de recursos propios de la cultura transnacional de la memoria sobre pasados violentos. Estos recursos son estéticos, se utilizan objetos, espacios y fotografías íntimas que pueden llegar a ser espectrales; son documentales y pedagógicos, se basan en testimonios y en datos históricos; son narrativos, se construyen en función de la defensa de derechos fundamentales, de un deber memorial heredado del tropo global del Holocausto y de la incertidumbre provocada por la desaparición forzada, y son de mercado, buscan un público afín a la lucha por la defensa de los derechos humanos.

Como todo en esta cultura de la memoria, la estandarización de estos recursos puede significar la reificación del pasado y su transformación en un objeto de consumo, rentable y neutro. No obstante, como se viene planteando, su utilización va ligada a la postura ideológica, al posicionamiento histórico y geográfico, y a la apuesta comercial de cada filme.

Finalmente, el interés por realizar películas desde afuera de Argentina sobre este tipo de temas tiene distintas variantes: político, influido por un sentimiento de solidaridad de parte de una élite cultural europea (*La amiga* [Meerapfel, 1988]); comercial y neocolonial (*Imaginando Argentina* [Hampton, 2004]); mediático y memorial, ligado a procesos históricos locales (*Los pasos perdidos* [Rodríguez, 2001]), o comercial y divulgativo (*El día que no nació* [Micoud, 2010]). Un estudio de la recepción de estos filmes en sus respectivos mercados podría dar más pistas respecto al alcance de estas producciones memoriales y el horizonte de expectativas del cual dependen.

REFERENCIAS

- Agresti, A. (Director). (1993). *El acto en cuestión* (Película). Argentina.
- (Director). (1996). *Buenos Aires viceversa* (Película). Argentina.
- Almodóvar, P. (Director). (1987). *La ley del deseo* (Película). España.
- (Director). (1990-). *Átame* (Película). España.
- Alonso, L. (2014). Las violencias de Estado durante la última dictadura argentina: problemas de definición y análisis sociohistórico. En W. Ansaldi y V. Giordano (Eds.), *América Latina. Tiempos de violencia*. Buenos Aires, Argentina: Ariel.
- André, E. (2011). *Le choc du sujet: de l'hystérie au cinéma (XIXe-XXIe siècle)*. Rennes, Francia: Presses universitaires de Rennes.
- Aristarain, A. (Director). (1981). *Tiempo de revancha* (Película). Argentina.
- (Director). (1992). *Un lugar en el mundo* (Película). Argentina.
- Ávila, B. (Director). (2011). *Infancia clandestina* (Película). Argentina, Brasil, España.
- Bechis, M. (Director). (1999). *Garage Olympo* (Película). Argentina, Francia, Italia.
- Becker, W. (Director). (2003). *¡Adiós a Lenin!* (Película). Alemania.
- Beresford, B. (Director). (2003). *Pancho Villa* (Película). Estados Unidos.
- Bergman, I. (Director). (1968). *La hora del lobo* (Película). Suecia.
- (Director). (1973). *Escenas de la vida conyugal* (Película). Suecia.
- (Director). (1978). *Sonata de otoño* (Película). Suecia.
- (Director). (1966). *Persona* (Película). Suecia.
- Bernardeau, M. Á. (Director). (2001). *Cuéntame cómo pasó* (Película). España.
- Beverly, J. (2004). *Testimonio: on the politics of truth*. Minneapolis, Estados Unidos: University of Minnesota Press.
- Birabán, G. (Director). (2003). *Cautiva* (Película). Argentina.
- (Director). (2001). *Figli/Hijos* (Película). Argentina, Italia.
- Blaustein, D. (Director). (2000). *Botín de guerra* (Película). Argentina.
- Caetano, I. (Director). (2007). *Buenos Aires 1977* (Película). Israel, Argentina.

- Campanella, J. J. (Director). (2009). *El secreto de sus ojos* (Película). Argentina, España.
- Campbell, M. (Director). (1998). *La máscara del Zorro* (Película). Estados Unidos.
- Carri, A. (Director). (2003). *Los rubios* (Película). Argentina.
- Cedron, L. (Directora). (2007). *Cordero de Dios* (Película). Argentina, Francia.
- Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas. (2006). *Nunca más. Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de personas*. Buenos Aires, Argentina: Eudeba.
- Demme, J. (Director). (1993). *Filadelfia* (Película). Estados Unidos.
- Dresen, A. (Director). (1999). *Encuentros nocturnos* (Película). Alemania.
- Dominguez, N. (2004). Eva Perón y Hebe de Bonafini o la invención del nacimiento. En A. Amado y N. Dominguez (Eds.), *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Dyer, R. (2004). *Le star-système hollywoodien*. Paris, Francia: L'Harmattan.
- Farji, S. (Directora). (2010). *Eva y Lola* (Película). Argentina.
- Feld, C. (2004). *La télévision comme scène de la mémoire de la dictature en Argentine: une étude sur les récits et les représentations de la disparition forcée de personnes* (Tesis de doctorado, Universidad de París, Francia).
- Gatti, G. (2011). *Identidades desaparecidas: peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada*. Buenos Aires, Argentina: EDUNTREF-Prometeo.
- (Ed.). (2017). *Desapariciones: usos locales, circulaciones globales*. Bogotá, Colombia: Villegas.
- Gavras, C. (Director). (1972). *Estado de sitio* (Película). Francia.
- (Director). (1982). *Missing* (Película). Estados Unidos.
- Hampton, C. (Director). (2004). *Imaginando Argentina* (Película). Estados Unidos, Inglaterra, España.
- Hirsch, M. (2016). *Family frames: photography narrative and postmemory*. Cambridge, Estados Unidos: Harvard University Press.

- Huysen, A. (2002). *En busca del futuro perdido: cultura y memoria en tiempos de globalización*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.
- Jakubowicz, E. y Radetich, L. (2006). *La historia argentina a través del cine: las "visiones del pasado", 1933-2003*. Buenos Aires, Argentina: La Crujía.
- Kaosayananda, W. (Director). (2002). *Ballistic* (Película). Estados Unidos.
- Kaplan, B. (Directora). (1994). *De amor y de sombras* (Película). Estados Unidos.
- Mahlke, K. (2017). Figuraciones fantásticas de la desaparición forzada. En G. Gatti (Ed.), *Desapariciones: usos locales, circulaciones globales*. Bogotá, Colombia: Villegas.
- Markovitch, P. (Directora). (2011). *El premio* (Película). Argentina, México.
- Meerapfel, J. (Directora). (1988). *La amiga* (Película). Argentina, Alemania.
- Micoud, F. (Director). (2010). *El día que no nací* (Película). Alemania, Argentina.
- Mignolo, W. D. y Walsh, C. E. (2018). *On decoloniality: concepts, analytics, and praxis*. Durham, Estados Unidos: Duke University Press.
- Molina, H. (Director). (2002). *Potestad* (Película). Argentina.
- Morin, E. (2015). *Les stars*. París, Francia: Points.
- Mosquera, G. (Director). (1996). *Moebious* (Película). Argentina.
- Noriega, G. (2009). Estética de la desaparición. En J. Pena (Ed.), *Historias extraordinarias. Nuevo cine argentino* (pp. 81–91). Buenos Aires, Argentina: T & B.
- Olivera, H. (Director). (1974). *La Patagonia rebelde* (Película). Argentina.
- (Director). (1983). *No habrá más penas ni olvido* (Película). Argentina.
- (Director). (1986). *La noche de los lápices* (Película). Argentina.
- Organización de las Naciones Unidas. (2009). Desapariciones forzadas involuntarias. Oficina del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos - Folleto Informativo 6.
- Page, J. (2009). *Crisis and capitalism in contemporary Argentine cinema*. Durham, Estados Unidos: Duke University Press.
- Parker, A. (Director). (1996). *Evita* (Película). Argentina, Chile, Estados Unidos.

- Piedras, P. (2014). *El cine documental en primera persona*. Barcelona, España: Paidós.
- Pigna, F. (2005). *Lo pasado pensado: entrevistas con la historia argentina 1955-1983*. Buenos Aires, Argentina: Planeta-numérique.
- Piper, I. (2017). Globalización de la memoria: memorias de las víctimas, espacios y objetos. En G. Gatti (Ed.), *Desapariciones: usos locales, circulaciones globales*. Bogotá, Colombia: Villegas.
- Prividera, N. (Director). (2007). *M* (Película). Argentina.
- Puenzo, L. (Director). (1986). *La historia oficial* (Película). Argentina.
- Rodríguez, M. (Director). (2001). *Los pasos perdidos* (Película). Argentina, España.
- Rodríguez, R. (Director). (1995). *Desperado* (Película). Estados Unidos.
- Roehier, O. (Director). (2006). *Las partículas elementales* (Película). Alemania.
- Sontag, S. (1966). *Against interpretation, and other essays*. Nueva York, Estados Unidos: Farrar, Straus & Giroux.
- Spiner, F. (Director). (1998). *La sonámbula* (Película). Argentina.
- Stantic, L. (Directora). (1992). *Un muro de silencio* (Película). Argentina.
- Subiela, E. (Director). (1985). *Hombre mirando al sudeste* (Película). Argentina.
- Tahir, N. (2015). *Argentine: mémoires de la dictature*. Rennes, Francia: Presses universitaires de Rennes.
- Taylor, J. (Directora). (2002). *Frida* (Película). México, Estados Unidos.
- Trapero, P. (Director). (2015). *El clan* (Película). Argentina, España.
- Traverso, E. (2005). *Le passé, mode d'emploi : Histoire, mémoire, politique*. La Fabrique.
- Trueba, F. (Director). (1995). *Two much* (Película). Estados Unidos.
- Vezzetti, H. (2007). Conflictos de la memoria en la Argentina. Un estudio histórico de la memoria social. En A. Pérotin-Dumon (Ed.), *Historizar el pasado vivo en América Latina* (pp. 3–44). Santiago, Chile: Universidad Alberto Hurtado, Centro de Ética.

CÓMO CITAR ESTE TEXTO

Jurado, D. (2019). Madres, abuelas, hijas y hermanas en el cine transnacional sobre el terrorismo de Estado en Argentina: relatos, discursos y actores. *Punto CUNorte*, 5(8), 141-186.