

## Las representaciones de la militancia femenina de los años '70 en el cine argentino: *Cordero de Dios* (2008), *Días de Mayo* (2009), *Infancia Clandestina* (2012)

Ilenia Arocha <sup>(1)</sup>

---

**Resumen:** El presente artículo propone explorar las representaciones de la militancia femenina de los años '70 en las ficciones del cine argentino, centrando la atención en tres películas producidas en un momento de la memoria específico. Señalaré las estrechas relaciones que existen entre el cine, la historia de las mujeres y los diferentes momentos de la memoria. Concebir las producciones cinematográficas de modo político no solamente en un sentido temático (por referir de manera directa a un pasado político) sino a partir de una concepción más amplia que permita politizar la imagen y razonar políticamente los diversos modelos y concepciones de género que sustentaron a tales filmes, implica necesariamente una reelaboración de dispositivos de lectura.

**Palabras clave:** militancia femenina - cine - memoria - historia reciente argentina

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 33]

---

<sup>(1)</sup>Maestranda Erasmus Mundus por la Universidad de Bologna (UNIBO) y de la Universidad de Granada (UGR) en Estudios de Género y de las Mujeres y Profesora en Enseñanza Media y Superior de Historia por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (FFyL, UBA). Se desempeñó como investigadora de Ciencias Sociales, en el marco de la convocatoria 2019 de becas de Estímulo a la Vocación Científica del Consejo Interuniversitario Nacional (EVC-CIN) Es miembro integrante de proyectos de Investigación radicados en el Instituto de Investigaciones de Estudios de Género de la Facultad de Filosofía y Letras y ha publicado en revistas científicas nacionales y regionales.

## Introducción

Desde que Halbwachs (1925) fundara el campo de estudios sobre la memoria social, éste ha articulado un corpus de relevancia en las ciencias sociales, que ha sido nutrido desde distintas disciplinas y corrientes teóricas. Diversos trabajos (Huysen, 2002; Jelin, 2001; Nora, 1992; Pollak, 2006; Ricoeur, 2004; Todorov, 2000) 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. Al indagar sobre las formas en las que el cine procesó la experiencia política de los años '70, diversos autores advierten que las representaciones del pasado reciente en el cine fueron modificándose junto con los cambiantes “marcos sociales de la memoria” (Halbwachs, 1925; Laino Sanchís, 2019).

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).

Se ha señalado que durante los años '80 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 autoritarismo militar se convirtieron en uno de los tópicos privilegiados de estos años. En ese primer momento, con el objetivo de disputar los discursos que responsabilizaban a los desaparecidos de su muerte, en general la militancia política era dejada de lado para representar a las víctimas de la dictadura como “víctimas inocentes” (Amado, 2009; Aguilar, 2006; Aprea, 2008; Laino Sanchís, 2019; Raggio, 2006). Álvarez sostiene que entre las películas producidas durante esta década hay solamente un ejemplo que repone las formas generizadas de violencia de las que fueron víctimas las mujeres detenidas. Apenas en el film *La Noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986) se aborda de manera explícita la violencia sexual padecida en los centros clandestinos de detención (Álvarez, 2018).

Luego de las leyes de Obediencia Debida, Punto Final e indultos se inició un segundo momento de la memoria (Amado, 2009; Aguilar, 2006; Aprea, 2008). Siguiendo a Lvovich y Bisquert (2008), Fabricio Laino sostiene que “esta política de impunidad produjo un 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 artística” (Laino Sanchís, 2019, p.75). En línea con los colectivos emergentes, a fines de los '90, en el cine, aparecieron nuevos actores y nuevas maneras de interrogar el pasado dictatorial. En este sentido, “se produjo una eclosión de testimonios de sobrevivientes y de antiguos militantes de las organizaciones político-militares de los '70, Lvovich y Bisquert han denominado a este fenómeno como el *boom de la memoria*” (Laino Sanchís, 2019, p. 75).

En este tercer momento, dentro de estas nuevas producciones se encuentra la denominada “generación de los hijos”, la cual ha sido caracterizada por Castro y Marcos Ramos (2020) por “su aspiración por recuperar las facetas políticas y personales de la generación de sus padres que habían sido opacadas o silenciadas por el arquetipo de la “víctima inocente”, construido en la transición a la democracia” (Lvovich y Bisquert, 2008; Amado, 2009).

Si bien distintos autores han investigado las representaciones cinematográficas de la historia reciente (Amado, 2009; Amado y Domínguez, 2004; Aguilar, 2006; Lusnich y Piedras, 2011; Piedras, 2014), no existen trabajos específicos que aborden las representaciones de la militancia femenina en el cine.

En ese sentido un aporte importante es el de Alejandra Oberti (2010), quien ha propuesto leer la memoria del pasado reciente desde el género, lo que implica tensar los discursos sobre ese pasado a partir de relatos testimoniales, entre ellos los cinematográficos. Desde esta perspectiva la articulación entre memoria y género permite una intervención crítica sobre los discursos de la militancia, ya que los testimonios de mujeres militantes releen desde el presente y el género todo el corpus del pasado reciente.

Sostengo que, tal como ocurrió con las representaciones sobre los desaparecidos 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 femenina en el cine se dio un fenómeno similar.

Las primeras representaciones ubicaron a las mujeres militantes, al igual que sus pares varones, preeminentemente como víctimas haciendo particular énfasis en su rol de madres. En un segundo momento estas figuraciones dieron lugar a otras en las que, sin dejar de ser representadas nunca como madres, pusieron el foco también en su agencia política.

Entendiendo al cine como una tecnología del género ya que este, como otras narrativas (medicina, legalidad, escuela), opera sobre su construcción y representación (De Lauretis, 1996), problematizaré los estereotipos y modelos sociales de “mujer militante” que tres películas figuraron, propusieron y sustentaron en un contexto cultural e histórico específico como es el que se inaugura a partir del año 2003. Asimismo, me interesa indagar las resistencias y las fugas, en tanto “bordes” desplazados, que se plantean respecto de dichos modelos, analizando las representaciones disruptivas sobre la agencia política femenina en los '70 que los cuestionaron e impugnaron, disputando significaciones y sentidos de género.

La pregunta por el cruce entre representaciones, estereotipos e identidades sexuales y de género tiene sus orígenes en los años '80. Se ha reflexionado sobre la forma en la que las representaciones estereotipadas de las denominadas “minorías” producen *efectos* en la sociedad a partir del reconocimiento que suscitan, asociando ciertos gestos y etiquetas a una identidad socio-sexual (Dyer, 1982).

En este trabajo propongo que los cambios en las representaciones de las mujeres militantes no se vinculan únicamente con las transformaciones en los “momentos de la memoria” sobre el pasado reciente, sino también con los discursos sobre el cuerpo, el género y la sexualidad imperantes, con el desarrollo de los feminismos y del movimiento de las mujeres que se expandió paulatinamente desde la recuperación democrática hasta la actualidad. Postularé la noción de “representaciones afectadas” para explicar las formas en las que las representaciones cinematográficas de las militancias y trayectorias de mujeres en los 70 son producidas y resignificadas por su contexto histórico.

Si “cada contexto histórico –y cada sociedad en él encarnada– conlleva sus propios regímenes de representación que determinan y distinguen aquellas *imágenes-narración* que

resultan inteligibles por la comunidad de aquellas otras que se escapan a la comprensión para ese tiempo y para ese espacio” (Trebisacce y Veiga, 2017, p. 1405), es entre unas y otras imágenes que se produce la posibilidad de la representación de la trasgresión. “Es en ese “entre”, en la frontera que las separa y que las une –y no en el hipotético espacio más allá de lo imaginable– que se producen las narrativas con verdadera potencia subversora de lo dado” (Trebisacce y Veiga, 2017, p. 1405).

Partiendo de la idea de que la dicotómica clasificación entre texto crítico revolucionario/texto no revolucionario, no permite reflexiones demasiado productivas sino, más bien, clasificaciones rígidas que no se corresponden con las ambigüedades que impregnan a los productos de la industria cultural (Moglia, 2013), es que me interesa explorar de qué modo algunos “bordes” son desplazados en tres largometrajes. Seleccioné *Cordero de Dios* (Lucía Cedrón, 2008) e *Infancia Clandestina* (Benjamín Ávila, 2012), las cuales constituyen ficciones de características autobiográficas (Amado, 2009, p. 176) y *Días de Mayo* (Gustavo Postiglione, 2008). Puesto que, en distinta medida y a partir de opciones estéticas también disímiles entre sí, los tres films se posicionan como obras críticas.

Pittaluga y Oberti han analizado la forma en la que algunas obras críticas sobre la experiencia setentista reflexionaron, por un lado, sobre la forma en la que la “concepción de la política democrática estuvo ausente en aquella” (Pittaluga y Oberti, 2006: 16) y, por el otro, sobre “la concepción de la política como una esfera separada de la vida privada” (Pittaluga y Oberti, 2006, p. 17).

Teniendo estas cuestiones en cuenta, abordaré los personajes militantes femeninos de Teresa en *Cordero de Dios*, Charo en *Infancia Clandestina* y Laura en *Días de Mayo* en relación con su anclaje histórico y utilizaré algunos pasajes de las entrevistas y testimonios incluidas en el libro *Mujeres Guerrilleras* (Diana, 1996), por ser el primer libro específico sobre la temática que crea, respecto a la militancia setentista de mujeres, una especie de sentido común de género “resultado y derivado de la presencia cada vez mayor en el espacio público, en la academia y en el mercado editorial de los estudios de género, la historia de las mujeres, la historia feminista y la literatura hecha por mujeres” (Pittaluga y Oberti, 2006, p. 100), característica de finales de los años ‘90. Este corpus testimonial reviste importancia ya que, en buena parte, es producto de la efervescencia y protagonismo de las mujeres de los años anteriores, como en seguida expondré.

Por último, me interesa relacionar la emergencia de estos testimonios que dan lugar a una suerte de “memoria generizada” de la experiencia de los ‘70, con el viraje que se produce contemporáneamente a partir de, por un lado, la emergencia de la agrupación H.I.J.X.S y del cine de los hijos y, por el otro, del Nuevo Cine Argentino.

## La cambiante memoria de la militancia femenina

La memoria constituye un mecanismo de producción de sentido del pasado que selecciona formas de recuerdo y olvido en función de instancias sociales, políticas y culturales. Estas instancias, junto a las preocupaciones del presente, contribuyen a la formación y especificidad de la memoria en un determinado momento histórico (Lvovich y Bisquert, 2008, p. 9).

Como sostiene Elizabeth Jelin (2001), los cambios en los escenarios políticos, las entradas de nuevos actores sociales y las mudanzas en las sensibilidades sociales conllevan, inevitablemente, transformaciones en los sentidos adjudicados al pasado. En consecuencia, las políticas públicas, el movimiento de Derechos Humanos y los movimientos de mujeres y los feminismos ocupan un rol central en la construcción de la memoria fílmica sobre el pasado dictatorial, el cual, fue –y continúa siendo– objeto de continuas disputas por otorgarle un sentido unívoco, en general condenatorio (Lvovich y Bisquert, 2008, p. 11). Las tendencias en los modos de hacer historia y memoria sobre el periodo revolucionario y la experiencia militante, se vieron tradicionalmente polarizadas entre, por un lado, una visión dicotómica de héroes/víctimas y, por el otro, una visión de crítica/condena a ese pasado. Si bien estas polarizaciones se manifestaron, nítidamente, en el periodo inmediatamente posterior a la recuperación democrática, es, de todos modos, relevante la tensión en la que todavía se encuentra inmerso el abordaje de la experiencia armada setentista. Un abordaje que se debate “entre la reflexión crítica y la justificación contextual” (Lvovich y Bisquert, 2008, p.48).

Las tempranas representaciones cinematográficas de los años '80 sobre la militancia femenina<sup>1</sup> de los '70, tuvieron como eje fundamental la experiencia traumática como madres o como “esposas de”, a pesar de que la militancia política de las mujeres implicó un alto grado de autonomía y la construcción de un centro subjetivo alternativo al tradicional. Por otra parte, la visión social de “víctimas inocentes” de los militantes, propia de finales de los años '80, fue mucho más enfática en el caso de las militantes mujeres que en el caso de los varones.

En términos históricos, la década de los setenta se caracterizó en Argentina y a nivel regional, en América Latina, por una participación de las mujeres que, por un lado, interpeló con nuevas demandas viejos espacios. La Agrupación Evita, a modo de ejemplo, en su corto periodo de existencia entre las primaveras de 1973 y 1974, buscó interpelar a la histórica Rama Femenina del Partido Peronista (Grammático, 2011).

Por otro lado, durante este periodo también se crearon nuevos espacios de participación específica como es el caso de la UFA (Unión Feminista Argentina) y el MLF (Movimiento de Liberación Feminista) (Trebisacce, 2014).

Asimismo, posteriormente, como sostiene Tarducci (2023), el campo de los Derechos Humanos se vio afectado por la forma en la que las mujeres y feministas obligaron a una nueva concepción de los mismos que, por un lado, las incluya y que, por otro lado, incorpore a los crímenes cometidos por los estados, los cometidos en el denominado “ámbito privado” u hogar. En este sentido, el Terrorismo de Estado inauguró la participación de mujeres involucradas en la búsqueda de sus familiares detenidos-desaparecidos, en particular, de sus nietos apropiados por los represores (Tarducci, Trebisacce y Grammático, 2019).

También los “Encuentros Nacionales de Mujeres”, que comenzaron a realizarse en 1986, operaron como expresión y, simultáneamente, como germen de ampliación y desarrollo para los movimientos de mujeres y los feminismos.<sup>2</sup>

Finalmente, es destacable que, a nivel internacional, la Instauración del Decenio de la Mujer por Naciones Unidas, dio un marco legítimo para las reivindicaciones de las mujeres entre los años 1975 y 1985. Durante los años '80 el tema que concitó mayor atención fue, sin dudas, la violencia de género<sup>3</sup>.

Esta década tuvo como característica el ingreso al feminismo de mujeres que, en la década anterior, habían participado en partidos u organizaciones de izquierda, reacias a la militancia feminista. Así, la irrupción de estas nuevas militantes marcó de un modo muy particular al feminismo de estos años (Tarducci, Trebisacce y Grammatico, 2019).

Si los '80 están marcados por la efervescencia del retorno a la democracia y la proliferación de grupos activistas, los '90 se caracterizan por la desorganización y el repliegue de la militancia que implicó el neoliberalismo en el país. Sin embargo, la movilización de las mujeres de sectores populares por las consecuencias desastrosas del neoliberalismo en sus vidas y la de sus familias, fue una característica del periodo.

Este conjunto de cambios en las formas que adoptaron los activismos de las mujeres, converge con las transformaciones que se suceden en el cine argentino a partir de la década del '90. Este es el periodo en el que emerge el *Nuevo Cine Argentino*, que comienza a proponer una noción de la *política* más "opaca" que las producciones fílmicas anteriores (Aguilar, 2006, p.142). Su forma de representar la *política* coincide con la concepción propuesta desde los feminismos a partir de la consigna "lo personal es político", la cual resonaba desde la década del '70, tanto a nivel nacional como internacional.

Por otro lado, en este periodo se produce dentro del cine argentino y del movimiento de DDHH, casi simultáneamente, una multiplicación de voces testimoniales respecto al pasado reciente. A partir de la segunda mitad de la década del '90, se asiste a la emergencia de nuevos sujetos: los hijos de detenidos-desaparecidos, por un lado y las mujeres que militaron en los '70, por el otro, quienes se posicionaron como actores políticos con sus propias miradas sobre el pasado reciente. En este sentido, durante el último lustro antes del cambio de milenio, se constatan aperturas temáticas y que nuevos sujetos se apropian de la memoria sobre el pasado reciente, hecho que se acentuará en el periodo inmediatamente posterior.

En consecuencia, a finales de los '90 y en los primeros años del nuevo milenio, comienzan a producirse quiebres significativos en relación a las representaciones cinematográficas sobre la militancia femenina setentista. Las mujeres militantes empezaron a ser representadas a partir de ciertos elementos novedosos y, en buena medida, disruptivos. Estos desplazamientos, comenzaron a proliferar en un contexto político definido como "boom de la memoria" (Lvovich y Bisquert, 2008), el cual se produce como respuesta a las políticas de impunidad marcadas por las Leyes de Punto Final y Obediencia Debida del gobierno alfonsinista primero y por los indultos del menemismo después.

Me interesa subrayar que los desplazamientos fílmicos comienzan a producirse *antes* del momento de la memoria que se inaugura en el año 2003<sup>4</sup>.

En este sentido, si bien las políticas de memoria implementadas desde el Estado a partir del cambio de gobierno producirán un efecto multiplicador en relación a la potencialidad de figuraciones sobre la militancia femenina de los 70, estas políticas no pueden ser entendidas como su causa en función del desarrollo del movimiento de mujeres, los feminismos y la emergencia del Nuevo Cine Argentino que acabo de mencionar.

Los cambios en las representaciones se producen, en particular, en lo que respecta a la restitución de su agencia política y al énfasis puesto en su rol productivo (y no meramente reproductivo), aunque estas mujeres no dejarán de ser representadas como madres o "parejas/esposas de".

A continuación, abordaré, por un lado, la forma en que el amor heterosexual y la maternidad, en tanto vehículos narrativos de la experiencia femenina, constituyen estereotipos que se reiteran, independientemente del contexto histórico, en los imaginarios propuestos desde el cine para representar las trayectorias militantes de las mujeres. Por otro lado, a pesar de la persistencia de estas figuraciones, en este periodo se incluyen ciertos elementos novedosos respecto al pasado.

### ***Cordero de Dios (2008), Días de Mayo (2009), Infancia Clandestina (2011)***

Los tres films seleccionados fueron producidos inmediatamente luego del periodo 2003-2007 cuando el Estado asume, en buena medida, como propia la memoria y reivindicaciones sostenidas hasta entonces por los movimientos de Derechos Humanos. Como mencioné anteriormente, puede reconocerse desde aquí el inicio de un nuevo momento de la memoria. A su vez, este periodo está marcado por una rememoración cinematográfica del Terrorismo de Estado plena de potencialidades, en función de las políticas de la memoria desarrolladas desde el Estado (Lvovich y Bisquert, 2008), las cuales son ineludibles al momento de reflexionar sobre los films.

En este contexto, las películas seleccionadas constituyen, cada una a su modo, discursos críticos sobre la “radicalidad” de la militancia armada. Cada uno de los largometrajes cuestiona el imaginario revolucionario problematizando, entre otras cosas “el verticalismo pero también el sexismo, la jerarquía, el hombre nuevo (así, en masculino)” (Pittaluga y Oberti, 2006, p. 71). Estas problematizaciones han ingresado en el campo de la crítica al pasado reciente con fuerza a partir del nuevo milenio, en paralelo a la emergencia de la generación de hijos cineastas y con el fortalecimiento de los movimientos de mujeres y los feminismos.

Los largometrajes pretenden instalar en lx espectadorx, antes que una explicación, una reflexión: *una* entre otras posibles. Esta es, a su vez, una de las características estilísticas que se instalan con el Nuevo Cine Argentino (Aguilar, 2006).

Teresa en *Cordero de Dios* (Malena Solda) y Charo/Cristina (Natalia Oreiro) en *Infancia Clandestina*, en tanto madres y personajes históricos ficcionados, transgreden con sus prácticas los mandatos de género propios de la época. Sus actividades político-militares conviven con sus roles maternos y, en este sentido, ambas identidades se igualan produciendo un desplazamiento en el arquetipo femenino.

Álvarez exploró la forma en la que, como integrantes de organizaciones armadas, las mujeres pagaron duramente los costos de ejercer un tipo de feminidad diferente, ya que la represión contra ellas tuvo un plus de ferocidad (Álvarez, 2019).

En el contexto de los años '90 mencioné que surgieron las voces de mujeres sobrevivientes que comenzaron a revisar y otorgarle otros sentidos al par militancia/maternidad y, en particular, a la mirada condenatoria que la sociedad tendía sobre ellas.

Con respecto a las mujeres y su condición de madres, que tanto se ha criticado, pienso que (...) no es buena madre solamente la que se queda en casa con los hijos. También es buena

madre la que sale a luchar por algo que va a ser para ellos y para todos. Transformar una sociedad tan cruel, donde muchos de esos hijos no tienen ninguna posibilidad de subsistencia, es el mejor regalo que una madre podría tratar de brindarles. (Diana, 1996, p. 189) En contraposición, Lucía Cedrón y Benjamín Ávila, en tanto hijxs y a partir de sus propias inscripciones en las ficciones que dirigen, manifiestan sus convicciones políticas tanto como su fe en el cine como artefacto de intervención y herramienta de búsqueda de alguna verdad (Amado, 2009: 117).

Ana Amado explora, en dos films de hijas previos y contemporáneos entre sí, *Encontrando a Víctor* y *El tiempo y la sangre*, “¿por qué sus padres eligieron privilegiar sus ideales en detrimento del afecto que le debían?” (Amado, 2009, p. 176).

*Cordero de Dios*, plasma desde la mirada de Guillermina (Ariana Morini) –quien encarna la mirada autobiográfica de Lucía Cedrón, cuyo padre Jorge Cedrón, militante montonero, fue asesinado en el exilio (Amado y Domínguez, 2004)– una reflexión crítica sobre las consecuencias que las elecciones de sus padres tuvieron para ella.

*Cordero de Dios* se ubica en el año 2002, retratando “el clima político amnésico del presente” (Amado, 2009, p. 112), momento en el que comienzan los Juicios por la Verdad, los cuales buscaban procesar judicialmente sin efectos penales a los responsables de los crímenes de lesa humanidad perpetrados durante la última dictadura cívico-militar. Si, como sostiene Ana Amado al retomar a Walter Benjamin, “el pasado es *un desfile de presencias*”, se trata aquí de un “presentismo frágil, trazado con fragmentos y exhibiendo el fracaso de toda gesta narrativa que pretenda totalizarlo” (Amado, 2016, p. 3). Este fracaso es el que reivindica el film como trabajo de memoria y que se acentúa a partir de los planos continuos que utiliza, los que refuerzan la indefinición temporal y la circularidad, marcada por la alternancia constante entre el pasado y el presente del largometraje. A través de objetos y recuerdos se postula un tiempo “anti-cronológico”, desordenado, caótico, no lineal, que “parece trazar un escenario hecho de repetición y circularidad en relación con la muerte del ser querido en tanto punto inaceptable de la historia” (Amado, 2009, p. 141). El mencionado “boom de la memoria” y la emergencia de nuevos actores dentro de los organismos de DDHH (la agrupación H.I.J.O.S), desde mediados de los noventa, inauguró una coyuntura que permitió que la memoria condenatoria del terrorismo estatal ganara nueva presencia en la esfera pública a nivel social y académico (más no estatal), con nuevos actores, modificaciones en los discursos y nuevas modalidades en el acto mismo de recordar (Lvovich y Bisquert, 2008, p. 82).

En este marco, también Benjamín Ávila, a partir del relato de Juan (Teo Gutiérrez Moreno), se constituye narrador de un tipo de crónica efectivamente acontecida, en donde su nombre y biografía forman parte de su relato cinematográfico, aunque él se construya como autor ficticio (Amado, 2016, p. 3).

Ambos films expresan “la simultaneidad de lo normal y lo excepcional, negándose a separar el orden de lo cotidiano del orden de los acontecimientos enormes que se estaban gestando.” (Pittaluga y Oberti, 2006, p. 89).

Por otra parte, estos largometrajes quiebran la ausencia –presente en la propia lucha armada y militancia setentista– de una *politización de lo cotidiano* que es, asimismo, propuesta por los feminismos. *Lo político* refiere, aquí, a una continuidad entre “lo público”

y “lo privado” y rompen con la idea de una vida cotidiana ensimismada y cerrada sobre sí misma: “como si allí no fuera necesario producir ninguna emancipación.” (Pittaluga y Oberti, 2006, p. 143).

Si Guillermina y Juan apelan a los vínculos biológicos como sello de identidades (o al linaje familiar como fundamento privado de la historia), es porque el cine de lxs hijxs demanda, como sostiene Amado, sobre la responsabilidad del poder en ese hueco de representación, en tanto cuestión ineludible para la reconstrucción comunitaria (Amado, 2009, p. 148).

El personaje de Teresa propone el ejercicio la maternidad que desplaza la imagen cinematográfica arquetípica de abnegación que, en buena medida, fue la que ofrecieron las tempranas producciones de los años '80 (Fischer, 1996).

Por otra parte, la familia biológica y, en particular, la maternidad, son tensionadas en tanto estructuras, dado que se adicionan otros modos de sociabilidad, cuidado e, incluso, de solidaridad femenina (Moglia, 2013) que trascienden la sangre como forma privilegiada de parentesco. Siguiendo con *Cordero de Dios*, mientras Teresa vive en Francia desde el exilio, Guillermina (Leonora Balcarce) vive en Argentina y es co-cuidada por su abuelo Arturo (Jorge Marrale) y por María Paz (María Izquierdo), amiga chilena de su época militante quien, a su vez, ejerce labores domésticas en el hogar.

Testimonios de mujeres sobrevivientes han echado luz, desde mediados de los '90, cómo fueron los vínculos entre mujeres en distintas instancias. Graciela Santucho sostiene: “Pienso que salí del encierro mucho mejor que otros. En general, las mujeres salimos mejor que los hombres. Era una experiencia linda ver cómo nos apoyábamos unas a otras para sobrevivir en ese infierno de la cárcel; en cambio entre los hombres eso no se logró.” (Diana, 1996, p. 360)

*Cordero de Dios* diagrama un mapa afectivo alternativo que restituye la importancia de la existencia de los lazos entre mujeres compañeras que, en detrimento de los biológicos, perdieron visibilidad y que fueron, igualmente, fundamentales para las sobrevivientes.

En *Días de Mayo*, Laura se expone a los límites que le impone su “heterosexualidad obligatoria” (Rich, 1980) al imaginar un hipotético encuentro lésbico con Irina (Caren Hulten). Esta fantasía sexual ligada al pecado y lo prohibido –imaginario que históricamente ha sido asociado a las mujeres– refiere menos a un deseo propio, que a su masculinización en tanto deseo de poder (Pittaluga y Oberti, 2006, p. 102) puesto que es la forma que tiene Laura de ocupar un rol dominante en relación al vínculo que tienen Pablo e Irina. En función del tono excesivo romántico que caracteriza al film, esta escena puede ser interpretada como una parodia, a los fines de politizar la heteronormatividad de las relaciones de pareja entre compañeros.

A su vez, la “clase” como tópico se encuentra presente en los tres films y constituye un elemento que ingresó al repertorio cinematográfico dentro del momento de la memoria que analizo, en relación con la redefinición del golpe militar como “cívico-militar”. Laura y Teresa en tanto “hijas de” empresarios o personalidades ligadas al poder militar, ocupan lugares narrativos doblemente transgresivos no solo por los referidos al género, sino también a partir del cuestionamiento a su clase social.

En los largometrajes se abordan los costos que las rupturas o distancias familiares tuvieron, en particular, para las mujeres, destacando la conflictividad que supuso para ellas cuestionar la preeminencia no sólo de la sangre anteriormente mencionada, sino también de la clase.

Puesto que el afecto pasaba por el tamiz del análisis de clase y todas las relaciones afectivas y familiares eran subordinadas al grado de afinidad política que con ellas existieran, en los films se observa una puesta en cuestión de la jerarquía de la sangre por encima la de la política (Dina, 1996, p. 134).

Pittaluga y Oberti (2006) analizan el film *Papá Iván* de María Inés Roqué proponiendo que constituye una crítica a “una política que se diferenciaba constantemente de aquella que hizo de la revolución una maquinaria infernal que disciplinaba los cuerpos y constituía a los sujetos a partir de unas finalidades escindidas de las relaciones que era preciso subvertir.” (Pittaluga y Oberti, 2006, p. 18) En *Infancia Clandestina*, Charo emite quejas por ser quien se encargará “naturalmente” de preparar una torta para el falso cumpleaños de Juan echando luz sobre la falta de cuestionamiento de las desigualdades de género dentro del ámbito “privado”.

El temprano testimonio de Gringa considera que “la mujer, además de militar “igual que un hombre”, tenía que ocuparse sola de lo considerado “femenino”. Cuando marido y mujer tenían una cita a las seis de la mañana, la que salía cargando a los chicos era la mujer. Yo eso lo he visto, lo he vivido, y lo peor es que a la hora de promoción de los cuadros eso se traducía en una discriminación impresionante” (Diana, 1996, p. 186).

En la misma dirección, otro testimonio contemporáneo al anterior sostiene que el machismo se filtraba “amparado en algunos casos por compañeras que habían llegado a la militancia por sus maridos. Era típico entonces que asumieran el rol de sostenedoras de la militancia de ellos. Pero yo había llegado como muchas otras, por mi decisión y mi trabajo, y si el compañero no se hacía cargo de su parte en la casa, uno sentía con mucha claridad que se quitaban espacios de libertad de acciones de cada uno. De a poco una empezaba a quedar segregada, preparando la comida para las reuniones.” (Diana, 1996, p. 107)

De este modo, la conceptualización del ámbito doméstico como político penetra en el cine y revela la forma en la que las mujeres han otorgado nuevos sentidos al volver al pasado militante con nuevos interrogantes y resignificarlo. Las representaciones de las mujeres militantes fueron afectadas por los feminismos, por un lado, y por el cine de la generación de los hijos, por el otro.

Amado sostiene que el hogar es “el lugar destinado a restaurar las fronteras en sus formas más ambiciosas” y que “lo político debe encontrar allí su horma en la política de alianzas, por la vía matrimonial” (Amado, 2002, p. 46). Sin embargo, lejos de ser el espacio de la restauración y disciplinamiento de género, durante los 70s, el hogar constituye en los tres films un espacio en disputa y contradicción, de ambivalencia entre discurso y praxis.

Si bien la interrogación crítica en torno a la diferencia de género tenía en la década del '70 unos años de desarrollo y en la Argentina, aunque de manera limitada, mostraba una cierta presencia, fue escaso su eco en la izquierda radical. Es, sin embargo, importante subrayar que “a través de sus acciones, las mujeres militantes 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.” (Pittaluga y Oberti, 2006, p. 99)

Si los años posteriores hicieron que las preguntas y los cuestionamientos feministas tuvieran mayor presencia, fue recién con el cambio de milenio que estos pudieron ingresar en la filmografía sobre la temática.

## Conclusiones

Puesto que los análisis cinematográficos constituyen una puerta de acceso al análisis de los vínculos entre los universos representados y los imaginarios sociales de cada época (Moglia, 2013, p. 273), las tres películas analizadas son parte de un momento de la memoria específico que comienza en 2003, siendo este antes que un momento fundacional, un momento de arribo en el que convergen una serie de factores.

Si, como advirtió tempranamente de Lauretis (1996), el cine constituye un importante agente en la constitución (y deconstrucción) de sujetos, con base en códigos lingüísticos y representaciones culturales, entonces, las representaciones de la militancia femenina analizadas, privilegian el ámbito de la familia y de la pareja como estructuras y marcos dignos de reflexión para figurar a las mujeres.

En este sentido, “la imagen de las mujeres como madres y esposas, como seres –paratros, aún con los cambios que se han dado en muchos espacios –incorporación de las mujeres a la educación y al trabajo, el aumento de la participación política, etc.– sigue en gran parte vigente” (Brown, 2004, p. 11). En consecuencia, en la filmografía este modelo narrativo también se ha consolidado como un estereotipo: los tres personajes femeninos analizados desarrollan narrativas de amor como en *Días de Mayo* o de amor y maternidad, como en *Cordero de Dios* e *Infancia Clandestina*.

Sin embargo, ciertos desplazamientos temáticos o textuales, como la carrera profesional priorizada por sobre la maternidad en *Cordero de Dios*, o el estudio y la creación artística en *Días de Mayo*, así como la ruptura del vínculo amoroso por parte de Laura en función de sus ideales políticos, son elementos que ingresan al repertorio siendo una de las novedades respecto a la filmografía anterior. Los personajes femeninos maternan y/o aman, pero, al hacerlo, adjuntan elementos de autonomía o propios que permiten ir más allá de su rol reproductivo.

Simultáneamente, los tres largometrajes promueven, de distinto modo, una relación entre el mundo privado y el público que se encuentra despojada “de los privilegios jerárquicos con los que habitualmente son presentados” (Oberti y Pittaluga, 2006, p. 109).

Si la dimensión política es inmanente a todo vínculo con el pasado y “en las narraciones acerca del pasado reciente argentino siempre hay un modo de entender (y producir) la política” (Oberti y Pittaluga, 2006, p. 14), en los tres largometrajes analizados, se comparte una noción de *política*, no como sinónimo de *esfera pública* sino que la *politización de la vida cotidiana* permite redefinirla y entenderla como elemento inherente a las relaciones

sociales. Este desplazamiento comenzó a plasmarse dentro del cine a partir de lo que se llamó Nuevo Cine Argentino y con la emergencia político-social de nuevas voces que asumieron una mirada propia y distintiva sobre el pasado reciente: las mujeres y los hijos. Si desde la reapertura democrática ocurrida en 1983, el debate en torno de los derechos humanos y dentro de ellos, los derechos de las mujeres, lograron despertar una consideración especial; a partir del 2003, los cambios y las transformaciones en el abordaje del pasado reciente se profundizaron e impactaron en las representaciones cinematográficas sobre la militancia femenina, diversificando las narrativas dentro de esta temática.

En este sentido, acuñé la noción de “representaciones afectadas” para describir la forma en la que las representaciones de “mujer militante” analizadas legitiman valores (como la maternidad o reproducción, el amor de pareja en un marco de heterosexualidad obligatoria); conductas (como la transgresión y la productividad, las cuales constituyen desplazamientos a los valores recién mencionados respecto a la filmografía anterior) e, incluso, cuerpos (cisgénero como los únicos representados –hasta ahora– al momento de reflexionar sobre la militancia de las mujeres setentistas) en detrimento de otros en el contexto cinematográfico, social y político que describí.

## Notas

1. En este artículo me valdré de la noción de “militancia femenina” como sinónimo de “militancia de mujeres”, en tanto concibo “lo femenino” como una forma derivada del dispositivo sexo-género postulado originariamente por Gayle Rubin (1975) en *El tráfico de mujeres*, que retomo y utilizo con fines prácticos.
2. En 1988 se creó la Comisión por el Derecho al Aborto que tuvo una activa participación en los sucesivos encuentros de mujeres.
3. Un ejemplo de la magnitud y resonancia que adquirió la temática en estos años es la supresión de la circulación, producto del activismo de mujeres y feministas, de la publicidad de “piña colada” (1985) en la que una reconocida marca promocionaba esa bebida mediante imágenes de mujeres golpeada a partir de la frase y slogan “dame otra piña”
4. En *Garage Olimpo* (1999, Marcelo Bechis), como mencioné más arriba, aparece por primera vez la representación cinematográfica de la violencia sexual como forma específica de tortura hacia las mujeres, en un momento en el que la violación, en términos judiciales, era subsumida como una forma de tormento más y no una forma de tortura generizada. *Kamchatka* (2002, Marcelo Piñeyro) o *Vidas Privadas* (Fito Páez, 2002) retratan a mujeres profesionales y con una narrativa y subjetividad autónoma que se construye, más allá de la maternidad, si bien la incluyen.

## Bibliografía

- Aguilar, Gonzalo (2006): *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- 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, 51-62.
- Álvarez, Victoria (2012): "¿Habremos hecho bien? Una aproximación a las zonas grises en *Montoneros, una historia*" en Revista Cine Documental, N° 5, 20-35.
- Álvarez, Victoria (2019): ¿NO TE HABRÁS CAÍDO? Terrorismo de Estado, Violencia sexual, Testimonios y justicia en Argentina, Málaga: Editorial UMA.
- Amado, Ana (2016): "Inscripciones de la letra en la memoria", Revista *Afuera. Estudios de crítica cultural*, Nro. 16.
- Amado, Ana (2009): *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*, Buenos Aires: Colihue.
- Amado, Ana (2002): La casa en desorden. Notas sobre cuatro ficciones domésticas. En: Vieites, María del Carmen (Comp.), *Leopoldo Torre Nilsson. Una estética de la decadencia*. Buenos Aires: Grupo Editor Altamira, Museo del cine Pablo Ducros Hicken, INCAA, pp.45-51.
- Amado, Ana y Domínguez, Nora (comp.) (2004): *Lazos de Familia. Herencias, cuerpos, ficciones*, compilación, Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Apra, Gustavo (2008): *Cine y políticas en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*, Los Polvorines, Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento, Biblioteca Nacional.
- Brown, Josefina Leonor (2004): "Derechos, ciudadanía y mujeres en Argentina". En *Polít. cult. no.21*, México.
- Calvo de Castro, Pablo y María Marcos Ramos (2020): "La ausencia y la memoria en el cine documental argentino. La configuración del discurso narrativo a través de cuatro películas de principios del siglo XXI", en *Cine documental* Número 21.
- Campo, Javier (2017): *Revolución y democracia: el cine documental argentino del exilio 1976-1984*, Buenos Aires: Fundación CICCUS.
- Diana, Marta (1996): *Mujeres Guerrilleras. Sus testimonios en la militancia de los setenta*, Buenos Aires, Planeta.
- Dyer, Richard (1982): "Estereotipos". En: Dyer, Richard et.al., *Cine y homosexualidad*. Barcelona, Laertes.
- de Lauretis, Teresa (1996): "La tecnología del género". Revista Mora, núm. 2. Buenos Aires: Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Fernández, Andrea (1993): *Las mujeres en la Imaginación Colectiva. Una historia de discriminación y resistencias*. Buenos Aires: Paidós.
- Fischer, Lucy (1996): "Motherhood and Film: A Critical Genealogy", en *Cinematernity. Film, motherhood, genre*, Princeton University Press, pp. 3-36.
- 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.

- Guarini, Carmen (2012): "Calles de la memoria: filmando los procesos performativos de la memorialización". *Illuminuras* 13 (31), pp. 30-38.
- Halbwachs, Maurice (1950): *La memoria colectiva*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Halbwachs, Maurice (1925): *Los marcos sociales de la memoria*, Barcelona: Anthropos
- Huyssen, Andreas (2002): *En busca del futuro perdido: cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: FCE.
- Hobsbawm, Eric (2009): *La era de las revoluciones 1789-1848*, Buenos Aires: Crítica.
- Jelin, Elizabeth (2001): *Los trabajos de la memoria*, Madrid: Siglo XXI.
- Kaplan, Ann (1998): "¿Es masculina la mirada?" En: Kaplan, Ann E., *Las mujeres y el cine: a ambos lados de la cámara*, Madrid: Ed. Cátedra-Instituto de la Mujer, pp. 49-72.
- Laino Sanchís, Fabricio (2019): "Dos generaciones en busca del sentido: lecturas del documental Nietos (identidad y memoria)" en Revista *Cine Documental*, N° 19, 69-93
- 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.
- Millet, Kate (1965): *Política Sexual*, Valencia: Ediciones Cátedra, Instituto de la Mujer.
- Moglia, Mercedes (2013): "Niní Marshall, una trabajadora de comedia. Una lectura sobre las posibilidades de la transgresión cómica". *Papeles de Trabajo* 7(12), pp. 272-290.
- Mulvey, Laura (1988): "Placer visual y cine narrativo", Documentos de trabajo vol. 1, Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, Valencia: Fundación Instituto Shakespeare/ Instituto de Cine y RTV y Minneapolis: University of Minnesota.
- Nora, Pierre (1992): "Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux", en *Lieux de Mémoire I: La République*, Paris: Gallimard.
- Oberti, Alejandra (2010): "¿Qué le hace el género a la memoria?". En: J. Pedro y C. Wolff. *Género, Feminismos e ditadutas no cone sul*. Florianópolis: Mulheres, 13-30.
- Ortega, María Luisa (2010): "Encrucijadas en el documental contemporáneo", en *Cine Documental*, N° 1.
- Piedras, Pablo (2014): *El cine documental en primera persona*, Buenos Aires: Paidós.
- Pittaluga, Roberto y Oberti, Alejandra (2006): *Memorias en montaje*, Buenos Aires: El cielo por asalto.
- Pollak, Michael (2006): *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límites*, La Plata: Al Margen.
- 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, 32- 35.
- Rich, Adrienne (1980): "Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana", *Journal of Women in Culture and Society* 5, nro. 4.
- Ricoeur, Paul (2004): *La memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires: FCE.
- Rubin, Gayle (1986): "El tráfico de mujeres: notas sobre la "economía política" del sexo", *Nueva Antropología*, vol. VIII, núm. 30, pp. 95-145 Asociación Nueva Antropología A.C. Distrito Federal: México.

- Tarducci, Mónica (2023): "La participación de las mujeres", clase publicada en Docer (<https://docer.com.ar/doc/cc5s08c>).
- Tarducci, Mónica; Trebisacce, Catalina y Grammatico, Karin (2019): *Cuando el feminismo era mala palabra. Algunas experiencias del feminismo porteño*. Buenos Aires: Espacio Editorial, 158 pp.
- Trebisacce, Catalina (2014): "Revoluciones simbólicas y de militancia en las feministas porteñas de los Setenta". En Mónica TARDUCCI (comp.) *Feminismo, Lesbianismo y Maternidad*, Buenos Aires: Feminaria, ISBN 978-987-1495-28-3, pp. 7-35.
- Trebisacce, Catalina y Veiga, Ana María (2017): Variaciones en la trasgresión desde el ojo protésico de María Luisa Bemberg. *Estudios Feministas* 25 (3), pp. 1405-1417.
- Todorov, Tzvetan (2000): *Los abusos de la memoria*, Barcelona: Paidós.

---

**Abstract:** This article explores the representations of female 70s militancy's in argentinian fictions, focusing on three films produced in a specific moment in memory. I will point out the relationships between cinema, women's history and the different moments of memory. Conceiving film productions in a political way not only in a thematic sense (by directly referring to a political past) but from a broader conception that allows politicizing the image and re-thinking politically the various gender models and conceptions that supported the films. Such purpose necessarily implies a re-vision of reading devices. In this sense, I will establish the respective processes of meaning production by analyzing the film corpus and determining the relationships that such representations maintain with the historical-political framework in which they are inscribed.

**Key words:** women's political activity - cinema - social memory - recent Argentinian history

**Resumo:** Este artigo se propõe a explorar as representações da militância feminina dos anos 70 nas ficções do cinema argentino, concentrando a atenção em três filmes produzidos em um momento específico da memória. Apontarei as estreitas relações que existem entre o cinema, a história das mulheres e os diferentes momentos da memória. Conceber as produções cinematográficas de forma política não apenas num sentido temático (pela referência direta a um passado político), mas a partir de uma concepção mais ampla que permita politizar a imagem e raciocinar politicamente os vários modelos e concepções de gênero que sustentaram os filmes. uma reformulação dos dispositivos de leitura. Nesse sentido, procuro estabelecer os respectivos processos de produção de sentido vinculados ao corpus fílmico selecionado e determinar as relações que tais representações mantêm com o quadro histórico-político em que estão inscritas.

**Palavras-chave:** militância feminina - cinema - memoria - história recente da Argentina

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo.]

---