

Memoria filmica, inconsciente óptico y feminismos. Revisitando *La amiga* (1988) de Jeanine Meerapfel

Ilenia Arocha ^(*)

Resumen: En este artículo exploro el modo en el que el largometraje *La Amiga* (1988) de Jeanine Meerapfel, aborda la memoria del pasado reciente argentino. Propongo una lectura del film histórica y generizada, analizando la forma en la que se incorporan algunas temáticas que tensionan el androcentrismo (Moreno Sardá, 1986) de la memoria. A partir de la noción de “inconsciente óptico” de Walter Benjamin que retoma Tornay al postular el carácter agencial y creativo del cine (Tornay, 2021), me centraré en la politización de la maternidad (Rich, 1995); la contradicción entre trabajo reproductivo y productivo (Fraser, 2015); el cuestionamiento de la Objetividad y la construcción de un punto de vista alternativo y en el abordaje del exilio como una forma de violencia (Franco, 2010; Álvarez 2020).

Palabras clave: Memoria reciente – Androcentrismo - Terrorismo de Estado – Género – Feminismos - Historia de las mujeres - Cine

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 133-134]

^(*) Ilenia Arocha es Profesora en Enseñanza Media y Superior de Historia por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA) y maestranda en Estudios de Género y de las Mujeres en la Universidad de Bologna (UNIBO) y la Universidad de Granada (UGR) del Programa GEMMA. Desde 2019 investiga los desplazamientos en la memoria filmica del Terrorismo de Estado y su relación con la historia política y social desde una perspectiva de género. 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

En el presente trabajo me propongo analizar el largometraje *La Amiga* (1988) de Jeanine Meerapfel, co-producción entre Argentina y Alemania Occidental ⁽¹⁾, desde una perspectiva histórica y de género. Para el análisis del *film*, retomo los aportes de Joan Scott (1990)

quien sostiene que el género es un elemento constitutivo de las relaciones sociales, basadas en las diferencias que distinguen a los sexos ⁽²⁾. El género, entendido como una forma significación primaria de las relaciones de poder, no constituye una esfera diferenciada de la realidad ni está ligado a temáticas concretas y/o particulares. Por el contrario, el género está presente en todos los aspectos de la realidad.

Paralelamente, siguiendo a Teresa de Lauretis (1996), retomo la idea de que la construcción del género es producto de una serie de “tecnologías de género” y de discursos institucionalizados, entre los que se encuentra el cine, “con poder para controlar el campo de significación social y producir, promover e “implantar” representaciones de género” (de Lauretis, 1996: 25).

No obstante la indiferenciación entre los términos “sexismo” y “androcentrismo” propia del uso coloquial del lenguaje, Moreno Sardá (1996) sostiene que el sexismo es una precondición del androcentrismo, en tanto implica la prevalencia de un sexo por encima del otro. El androcentrismo, por su parte, es una forma específica de sexismo y hace referencia al hecho de generar una perspectiva centralista en la producción de un determinado discurso como lo es, por ejemplo, el cine.

En relación a esto, durante el siglo XX, como resultado de la lucha de los movimientos de mujeres y los feminismos, las mujeres se incorporan, de manera paulatina, a las distintas áreas de la cultura. Esta incorporación ofreció, desde entonces, la posibilidad de empezar a valorar positivamente lo históricamente negado y recobrar el significado de todo aquello que resulta marginado desde el punto de vista hegemónico central, es decir, androcéntrico (Moreno Sardá, 30: 1996).

Como parte de este proceso, específicamente en lo que respecta al cine, las mujeres comenzaron a acceder a posiciones de dirección, lo cual ha implicado una renovación profunda y el desafío y la posibilidad de avanzar hacia una nueva perspectiva, no-androcéntrica, dentro de la industria. Si “la palabra androcentrismo abre, también, un interrogante sobre el proceso de asimilación del modelo de comportamiento viril hegemónico, modelo que en la actualidad apela ya no sólo a los hombres, sino también a las mujeres” (Moreno Sardá, 30: 1996) entonces, la democratización de estos espacios recientemente abiertos a las mujeres no implica, mecánicamente, la reversión del mencionado punto de vista androcéntrico.

El *film La amiga* (1988) constituye una temprana reflexión sobre la memoria del pasado reciente argentino hecha por una cineasta mujer. Analizarlo resulta relevante, no para derivar de modo automático de la identidad sexo-genérica de la directora una posición de diferencia en tanto “mujer” (lo cual reafirmaría desde otro prisma el punto de vista androcéntrico), sino para explorar la incidencia (o irrelevancia) de su condición genérica en la memoria producida sobre el pasado reciente argentino.

La década del '80 en Argentina -contexto en el que se produce la película- se caracteriza por el avance del movimiento de mujeres y su constitución como actor político. Las consignas, en particular hacia finales de la década, se centraron en la cuestión de la violencia de género. Como sostiene Siegfried Kracauer (1985) el cine no es una esfera autónoma de la sociedad, sino que da cuenta, en buena medida, de la mentalidad de una nación o colectivo en un momento histórico determinado. Sin embargo, en tanto discurso, el cine no “refleja” a la sociedad, sino que, como sostiene de Lauretis (1996), la significa. En ese proceso de

significación, siempre existe la posibilidad de que se trafiquen ciertos conflictos o temáticas de modo “involuntario”. En otras palabras, existe siempre la posibilidad de que el cine registre cuestiones y tensiones que aún no han sido formuladas públicamente.

En esta línea, Tornay (2021) retoma el concepto de “inconsciente óptico” de Walter Benjamin (1989) y el de “irrupción imprevista” de Kraniauskas (2002), y sostiene que los relatos cinematográficos poseen una capacidad creativa y agencial, dado que son capaces de captar conflictos o tensiones que, en términos sociales, aún no han sido narrados.

El “inconsciente óptico” (Benjamin, 1989) es un concepto que está estrechamente relacionado con su teoría del tiempo y la historia. Desde un punto de vista benjaminiano, la historia no debe verse como una sucesión inevitable de eventos. Por el contrario, partiendo del rechazo de la historia en tanto narrativa continua, lineal y progresiva -visión que a menudo legitima las relaciones de poder existentes- sostiene que la historia puede y debe ser “interrumpida” para poner en cuestión el *statu quo*.

Benjamin plantea que la fotografía y el cine revelan aspectos de la realidad que son invisibles a simple vista, ya que estos medios permiten capturar detalles y perspectivas de la vida cotidiana que normalmente pasarían desapercibidos. En este sentido, el “inconsciente óptico” es capaz de convertirse en una forma de desafiar las estructuras narrativas y temporales tradicionales para abrir nuevas perspectivas y significados. De este modo, puede abrir la posibilidad de una reinterpretación crítica y emancipadora de la historia.

Benjamin propone entender la noción de “interrupción” como una herramienta para sacudir al individuo y a la sociedad de la conformidad con el sistema vigente.

Kraniauskas (2002), postula la noción de “irrupción imprevista”, la cual deriva en gran parte del trabajo de Walter Benjamin recién mencionado y refiere a un concepto específico en el análisis cultural y político. Si la noción de “inconsciente óptico” alude a las dimensiones de la realidad que se tornan visibles únicamente a través de tecnologías de reproducción -como la fotografía o el cine- y que, de otra forma, permanecerían ocultas para el ojo humano, la “irrupción imprevista” entonces puede provocar un “despertar” de conciencia crítica en el espectador, quien se enfrenta a la posibilidad de transformar la realidad al descubrir otras interpretaciones y trayectorias posibles.

En las páginas que siguen, sostengo que en el *film La Amiga* (1988), emergen algunas cuestiones que también podrían considerarse como “irrupciones imprevistas” o parte del “inconsciente óptico”, en tanto forman parte del repertorio de problemas relevantes para los feminismos y las mujeres, aun no formulado coherentemente en el contexto histórico de producción del *film*.

Autobiografía, ficción e identidades en diáspora

La co-producción entre Argentina y Alemania Occidental es indicativa del mutuo interés en la representación de la historia reciente de violencia estatal que ambos países comparten, ligada al Terrorismo de Estado y los desaparecidos y al nazismo y el Holocausto, respectivamente.

La voluntad de reflexionar y de construir memoria sobre ese pasado reciente a través del lenguaje cinematográfico, constituye una forma de resistencia a las políticas de olvido y, al mismo tiempo, una herramienta en la búsqueda de verdad y justicia.

Algunos elementos autobiográficos de la directora se entremezclan con la ficción, ya que Jeanine nace en Argentina en 1943, época en la que la radio, en las primeras escenas del *film*, nombra a Juan Domingo Perón como Secretario de Trabajo y Previsión y como parte del Grupo de Oficiales Unidos (GOU). Con este telón de fondo, se introduce la historia de las dos amigas, María (Liv Ullmann) y Raquel (Cipe Lincovsky), que juegan en un barrio obrero del sur de Buenos Aires.

En 1964, la directora migra a Alemania, en donde se encuentra radicada hasta la actualidad y donde, a su vez, la Raquel adulta se exiliará, luego de ser amenazada de muerte por ayudar a su amiga María en la búsqueda de su hijo Carlos (Gonzalo Arguimbau), desaparecido en el marco de la última dictadura cívico-militar argentina (1976-1983).

La Amiga como el resto de sus producciones, es indicativa de la identidad en “diáspora” de Jeanine Meerapfel, puesto que en su cine entran en juego las distintas herencias histórico-culturales que moldean su mirada y que repercuten también en la construcción de sus personajes, con identidades fluidas, en proceso de cambio y transformación (Hall, 1990). En el caso de Raquel, el exilio es una experiencia vital que vehiculiza desplazamientos identitarios en su personaje mientras que, en el caso de María, como en seguida abordaré, es la politización de la maternidad la experiencia que habilita esa transformación. La identidad de María transiciona de madre “tradicional” hasta convertirse en Madre de Plaza de Mayo, politizándose y apropiándose, en ese proceso, de los ideales de justicia de su hijo desaparecido.

Los cruces mencionados en estos párrafos iluminan el marcado interés de la directora por explorar las intersecciones entre la historia política, la historia personal y la memoria cultural y, al mismo tiempo, dan cuenta de un espacio híbrido en donde la ficción y lo historia, lo individual y lo colectivo, lo privado y lo público se intersectan.

La politización de la maternidad y la contradicción entre producción y reproducción en el marco del capitalismo financiarizado

Me interesa introducir este apartado con la escena en la que Pancho (Federico Luppi), marido de María y padre de Carlos, le dice a su esposa que la casa está abandonada y se queja de que ella está afuera todo el día, mientras Raquelita (Victoria Solarz), la hija menor de tres, está sola. Por el contrario, él se la pasa trabajando, “hace changas” para hacer “un mango” dado que “el contexto económico está cada vez más difícil”.

Pancho le recrimina a María que hace tres días que no tiene ropa para cambiarse, a lo que ella replica “Me lo hubieras dicho, ¿no?”. Pancho, irónico, le responde “¿Cómo, por telegrama?”, refiriéndose a la serie de reuniones y encuentros a los que asiste María con el fin de dar visibilidad pública e internacional a los crímenes de lesa humanidad perpetrados por el gobierno militar, a través de organismos como la Organización de las Naciones Unidas

(ONU) o entrando en contacto con obispos de distintos países, hasta llegar al Papa. En este contexto, María le dice a Pancho, en relación con su propia pertenencia a la organización de Madres de Plaza de Mayo: “¿Por qué no te unís y haces un esfuerzo vos también?” De esta escena, una serie de cuestiones resultan interesantes para ser analizadas.

Como sostiene Nancy Fraser, las sociedades capitalistas han separado el trabajo de reproducción social, asociándolo con las mujeres y remunerándolo con el “amor”, del trabajo de reproducción económica, asociándolo con los hombres, denominándolo como productivo y compensándolo con dinero (Fraser, 2016: 115). Esta separación entre reproducción-producción, desde un prisma epistemológico alternativo, revela que el trabajo “reproductivo” es un requisito sine qua non para que el trabajo “productivo”, “creador de valor”, se realice. Si el trabajo reproductivo está incrustado en la esfera de la producción, puesto que solo puede escindirse y diferenciarse de este analíticamente, el concepto “trabajo” que se fundamenta en la separación entre producción y reproducción, es una interpretación específica (androcéntrica) del concepto “trabajo”.

En este sentido, en la escena que describí, se pone en tensión la centralidad que tiene, en el imaginario social-cultural del que participa Pancho, la interpretación androcéntrica del trabajo y de la familia, que naturaliza la heteronormatividad y las jerarquías de género sustrayéndolas de la protesta política (Fraser, 2016: 125).

En segundo lugar, como sostiene Tornay, la construcción de la memoria y las disputas en las construcciones de género se manifestaron a partir de los periodos post dictatoriales (Tornay, 2021: 97). El largometraje delinea y tensiona la contradicción entre trabajo reproductivo y productivo, haciendo referencia a los cuestionamientos de género que supuso la politización de la maternidad sobre la que se fundó la asociación Madres de Plaza de Mayo.

Adrienne Rich establece una distinción entre dos nociones de “maternidad”. La maternidad como experiencia intrínsecamente femenina (“*mothering*”), definida por el “vínculo potencial de toda mujer con sus fuerzas reproductivas y sus hijos/as” y la maternidad como institución patriarcal (“*motherhood*”), que tiene como objetivo “asegurar que ese potencial y todas las mujeres permanezcan bajo control masculino” (Rich, 1995: 13 como se cita en Álvarez, 2020).

Como sostiene Álvarez, “es la maternidad como institución patriarcal la que oprime a las mujeres y refuerza la estructura jerárquica de géneros. Por el contrario, la maternidad entendida como “*mothering*” es una experiencia definida y controlada por las mujeres y que puede potenciarlas” (Álvarez, 2020: 438). Es significativa de esta distinción, el testimonio de Ana María Corseaga secuestrada el 13 de junio de 1977, con 16 años, embarazada de 3 meses, quien permaneció detenida en el centro clandestino de detención conocido con el nombre de “El Atlético” hasta diciembre de ese año ⁽³⁾.

En el caso de las Madres de Plaza de Mayo, la maternidad entendida como *mothering* es una experiencia que permitió transgredir las fronteras trazadas entre espacio “público” y “privado”. Para las madres de desaparecidos, la búsqueda de sus hijos e hijas, implicó una desestructuración de sus roles tradicionales. Al poner en crisis sus mandatos de género en el espacio doméstico, en aras de la toma del espacio “público”, la politización de la maternidad funcionó a modo de catalizador de la contradicción entre trabajo “reproductivo” y “productivo” mencionada más arriba.

Respecto a la articulación entre “producción” y “reproducción” formulada por los Estados capitalistas, Nancy Fraser (2016) identifica tres fases históricas distintas. La primera, es la fase del capitalismo liberal de siglo XIX. La segunda, es la del capitalismo gestionado, desarrollado a partir del periodo de entreguerras, cuando desde el Estado se lleva adelante una política de bienestar y protección social. La tercera, que me interesa destacar por su relación con el contexto en el que se sitúa el film, es la del capitalismo financiarizado que sacrifica la protección social, propia del modelo del Estado de Bienestar y la delega a la esfera del mercado, lo cual agudiza las contradicciones entre producción-reproducción, dando lugar, en el mediano plazo, a la actual “crisis de los cuidados”⁽⁴⁾.

Cuando Pancho dice que “el contexto económico está cada vez más difícil” da cuenta del mundo inaugurado tras la crisis del petróleo en 1973, fecha que suele ser tomada convencionalmente como punto de inicio del mencionado capitalismo financiarizado, marcado por la estanflación, la “crisis de la productividad” y el descenso de las tasas de beneficio en el sector industrial.

En América Latina, la crisis de la deuda fue uno de los problemas más acuciantes que asechaban a las frágiles democracias restauradas en el continente luego del Plan Cóndor. En relación con esto, Nancy Fraser sostiene que el rasgo definitorio del régimen capitalista financiarizado es la centralidad de la deuda en tanto instrumento mediante el cual las instituciones financieras globales presionan a los Estados para que reduzcan el gasto social e impongan políticas de austeridad, exigiendo la desinversión pública en la reproducción social, e impulsando un paulatino proceso de mercantilización de los cuidados.

En una de las escenas iniciales, María le dice a Raquel, quien vuelve al barrio del Sur de Buenos Aires después de muchos años, que “la fábrica en la que trabajaba Pancho cerró y ahora trabaja por su cuenta”. A medida que el trabajo mal remunerado (las “changas” de Pancho) sustituye al trabajo industrial sindicalizado, los salarios caen por debajo de los costes de reproducción socialmente necesarios dando lugar a una “economía de trabajos precarios” (Fraser, 2016: 126).

Raquel recuerda el día en el que Carlos, años atrás, le regaló una flor diciéndole que “no fue un afano, sino una expropiación” y dando cuenta de su filiación ideológica marxista. Asimismo, al momento de su secuestro y desaparición en 1978, Carlos vivía y era militante político de la Villa Itatí de Quilmes.

A finales de la década de 1960 y en 1970, en Argentina, muchos partidos y organizaciones revolucionarios de izquierda desarrollaron la “proletarización” como política de masas. “Proletarizarse” implicaba que los miembros del partido viviesen como obreros, y no como “pequeños burgueses”, para difundir la línea del partido entre los sectores populares, lo cual traía aparejado transitar sus espacios como la villa y la fábrica.

Es durante la década de 1960 que el régimen capitalista estatal o gestionado de la segunda fase histórica, empezó a resquebrajarse, cuando “se empezó a cuestionar, en nombre de la emancipación, las exclusiones imperiales, de género y raciales, así como el paternalismo burocrático de dicho Estado” (Fraser, 2016: 125).

Respecto de la cuestión de la masculinidad, Vicent Marqués (1997) sostiene que ser varón, en las sociedades patriarcales, significa ser importante. Esto puede ser interpretado por los varones de dos maneras muy distintas: “yo ya soy importante”; o “como soy varón, debo

ser importante”. Cuando María le comunica a Pancho que “Mañana unas madres van a ir a la Plaza” y que “son todas mujeres, no se la van a agarrar con un grupo de madres. Y yo voy a ir.” Pancho, referenciando su pasado de lucha obrera, contesta: “¿A mí me vas a decir lo que es ir a Plaza de Mayo? He ido mil veces”, rememorando el periodo en el que tenía un empleo formal y estaba sindicalizado, en contraposición a la precarización de su presente con el neoliberalismo y las “changas”.

“Eran otros tiempos” dice Pancho, queriendo disuadir a María para que no vaya a la plaza. En esta escena, Pancho representa su acción política en la Plaza de Mayo como varón y, en consecuencia, desjerarquizando la acción política de María. La masculinidad es tensionada a través de la representación de género que hace Pancho de sí mismo.

Como ha identificado Barroso (2017) en su análisis sobre la acción política del periodo 1960-1973 y su representación cinematográfica, la actuación política deseada o supuesta es vinculada con atributos como la fuerza, la valentía, el sacrificio, la resistencia y la carencia de emociones, al mismo tiempo que la mujer es concebida como un “complemento”. En este sentido, la representación cinematográfica analizada por Barroso es coherente con la construcción discursiva que hace Pancho de sí mismo con relación al pasado de su acción política.

Por otro lado, la referencia de Pancho a que “eran otros tiempos” puede leerse con relación al peligro que implicaba la exposición y denuncia pública para las Madres de Plaza de Mayo. En relación con este punto es emblemático el caso de Esther Ballestrino de Careaga, una de las fundadoras de Madres de Plaza de Mayo, quien fue secuestrada -junto a la mayoría del grupo con el que estaba- en la Iglesia Santa Cruz de la Ciudad de Buenos Aires. Como sostiene Álvarez, por testimonios de sobrevivientes, se sabe que estuvo secuestrada en el centro clandestino de detención que funcionó en la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA) y, según estos testimonios, el día 17 o 18 de diciembre de 1977, María Esther Ballestrino y el resto del grupo, fueron “trasladados” al aeropuerto militar de la ciudad de Buenos Aires, subidos sedados a un avión de la Marina y arrojados vivos al mar, muriendo al chocar contra el agua (Álvarez, 2020: 437).

La palabra “traslado” era un eufemismo utilizado por las Fuerzas Armadas para referirse al asesinato de personas. La metodología más habitual que se llevó adelante en la ESMA para cometer estos crímenes fueron los llamados “vuelos de la muerte”. En relación con este punto, la escena en la que María y Raquel se encuentran en Berlín en el año 1981, durante el exilio de Raquel, con un amigo de Carlos, quien puede tener información de su paradero, dado que compartió un tiempo con él en cautiverio, antes de ser liberado y exiliarse, sostiene sobre Carlos que “primero lo pusieron en una celda alejada, después me parece que lo trasladaron para no escucharlo más”.

La clarificación de lo que implicaba un “traslado” en el marco de la detención clandestina, sale a la luz por primera vez en el “testimonio de París” de 1979, el cual constituyó un documento clave para la prueba de la existencia del plan sistemático de tortura, desaparición y exterminio. Tres mujeres sobrevivientes de los campos de concentración describieron pormenorizadamente, desde el exilio, tres mecanismos fundamentales del circuito: la apropiación de bebés, el funcionamiento de la ESMA y los vuelos de la muerte ⁽⁵⁾.

Por último, hacia el final del *film*, María sostiene “Estamos luchando por los 30 mil desaparecidos y exigimos castigo a los culpables” produciendo un desplazamiento identitario

en su personaje, como consecuencia del proceso que implicó la politización de su maternidad. A su vez, esta escena discute con el informe *Nunca Más* (1984), elaborado por la CONADEP (Comisión Nacional para la Desaparición de Personas), el cual arrojó la cifra de 8961 víctimas de represión ilegal y que ha sido utilizado, desde entonces y sistemáticamente, por los discursos negacionistas.

En este sentido, el *Nunca Más* (1984) implicó un paso fundamental en la búsqueda de justicia ya que demostró, por primera vez, que la última dictadura consistió en un plan sistemático que constaba de distintas etapas que abarcaban el secuestro, la tortura, la violación, la detención en un centro clandestino y el robo de bebés ⁽⁶⁾. Sin embargo, la cifra del informe no es correcta por múltiples motivos y es problematizada en el film. En primer lugar, el informe mismo de la CONADEP sostenía que se trataba era un número provisorio en función de la desproporción existente entre la cantidad de denuncias oficiales efectuadas y los casos reales. Según documentos desclasificados por los Estados Unidos pertenecientes al Archivo de Seguridad Nacional de la Georgetown University, para 1978 ya se estimaban 22.000 entre personas muertas y desaparecidas ⁽⁷⁾. A su vez, el miedo ha sido un mecanismo central que operó como factor de disuasión hasta bien entrada la democracia, para frenar las denuncias ⁽⁸⁾. Por estos motivos, la cifra 30.000 es aproximativa, indeterminada y está en construcción permanente.

La construcción de un punto de vista alternativo y la redefinición de Objetividad

En los últimos meses de Terrorismo de Estado, autodenominado como “Proceso de reorganización nacional”, los militares utilizaron una fotografía con el objetivo de limpiar su imagen. El 6 de octubre de 1982 se reprodujo el supuesto abrazo entre un militar y una madre durante una Marcha por la Vida realizada por la organización Madres de Plaza de Mayo (foto de la derecha) que buscó funcionar a modo de símbolo de reconciliación nacional.

El diario Clarín tituló “Pacífica concentración en el centro” y el texto que acompañaba la fotografía sostuvo “En la foto, un oficial de la Policía consuela a una de las asistentes”. La fotografía fue publicada también por el diario La voz de Argentina, y el New York Times y el Miami Herald de Estados Unidos.

En contraposición con este punto de vista, Jorge Sánchez, fotógrafo la Agencia Télam, tomó una fotografía de la misma manifestación, pero con una perspectiva distinta (foto de la izquierda), denunciando el cerco mediático que vivía el país en aquel entonces. Sin embargo, la foto no fue publicada producto de la censura por parte de la misma agencia Télam y vio la luz recientemente, en el año 2020. El fotógrafo la compartió en una red social y escribió: “Soy Jorge Sánchez reportero gráfico n°910, soy el autor de esta imagen. Hoy 5-10-2020 se cumplen 38 años de su captura de la otra cara de la historia de las marchas de las Madres de Plaza de Mayo en 1982 en las protagonistas son la Madre Susana Leguía y el oficial Carlos Enrique Gallone.”

El largometraje que estoy analizando se posiciona en relación con este histórico evento cuando María, mientras es llevada a la comisaría durante la mencionada Marcha, exclama, reclamando visibilidad en la prensa internacional: “¡Esta es la verdadera Argentina!”. En este apartado me interesa historizar y dar cuenta de los modos en los que la cuestión de la construcción de “un punto de vista alternativo” ha sido una problemática relevante y constante para la historia de las mujeres y los feminismos en los distintos ámbitos de producción discursiva, como lo es la literatura, el cine o, en este caso, el periodismo y la fotografía. Simultáneamente, en la búsqueda por una perspectiva no androcéntrica, las mujeres y los feminismos han subrayado permanentemente la necesidad de la deconstrucción de determinados presupuestos, abordajes y conceptos.



A la derecha, la fotografía que fue portada del diario Clarín el día 6 de octubre de 1982.

A la izquierda, la fotografía tomada el día 5 de octubre de 1982 por Jorge Sánchez, fotógrafo de la Agencia Télam, que no fue publicada por censura y que vio la luz en el año 2020 cuando fue publicada por su autor a través de una red social.

La escena en la que las Madres de Plaza de Mayo son reprimidas que representa el *film* se enlaza con el cuestionamiento de la noción de “Objetividad”, entendida en tanto mirada “neutral”, aséptica y ubicada desde ningún lugar, anudándose con la genealogía y el movimiento de mujeres transnacional.

Sandra Harding (1986) describe como “conocimiento parcial y perverso” a aquel que se construye a partir de una mirada que se ubica en ningún lado. En este sentido, identificarse con una visión no situada, es identificarse con la posición privilegiada y hegemónica de los hombres en el orden social. Esta visión del mundo, lejos de ser neutral, refleja sus intereses y valores.

Si enfocar un mismo problema, tema, imagen o problema, desde otro ángulo, alternativo, ha sido una cuestión central para la constitución de un punto de vista no androcéntrico, lo mismo vale para la producción discursiva de la memoria y para la “irrupción imprevista” de esta temática en el *film* que estoy analizando. En este sentido, la mencionada escena postula la importancia de situar la mirada y de reponer su relación silenciada con el poder, interrogando la relación entre periodismo y Objetividad.

Como mencioné, esta cuestión ha sido abordada y denunciada por los feminismos en distintos ámbitos discursivos como es la medicina, la legalidad, la economía y en las ciencias sociales y humanas.

Adrienne Rich (1972) postuló la noción de “re-visión” para repensar la literatura de las mujeres y su exclusión del canon literario. La “re-visión” es definida como “el acto de mirar de nuevo, de ver con nuevos ojos, de entrar en un viejo texto desde una nueva dirección crítica” y es un proceso crucial para que las escritoras reflexionen sobre sí mismas y reinterpreten los textos literarios, más allá de la cultura patriarcal. Dando cuenta del impacto que tuvieron los valores patriarcales en la literatura y, específicamente, en la forma en que las mujeres se vieron históricamente (y se ven) a sí mismas, la re-visión no es solamente una herramienta literaria, sino que, para las mujeres escritoras, constituye un acto político de resistencia y empoderamiento.

El trabajo de Laura Mulvey (1975) se pregunta por el carácter del “placer visual” en el cine clásico e introduce la noción de *male gaze* (“mirada masculina”), fundamental para el desarrollo de la teoría fílmica feminista. En este ensayo, Mulvey analiza el modo en el que las películas de Hollywood estructuran la representación de las mujeres, subordinándolas a las fantasías y deseos de los hombres, y dando cuenta del modo en el que el placer visual pertenece al dominio masculino.

Desde el feminismo antirracista, Bell Hooks (1984) propone que las personas marginadas viven entre dos realidades. Por un lado, entre la propia, definida por la opresión y la invisibilidad y, por el otro, entre la del grupo dominante, que establece las normas y los discursos dominantes. Desde esta posición, las personas marginadas pueden ver y cuestionar las estructuras de poder que las oprimen. De este modo, Hooks propone que esta posición social habilita la posibilidad de desarrollar un ángulo de visión alternativo y que los márgenes no son solamente un lugar de exclusión, sino también un espacio de resistencia y agencia, ya que desde aquí se puede desarrollar una conciencia crítica.

También Hill Collins (1990), en esta misma línea, plantea que las mujeres negras, a partir del reconocimiento de sus experiencias de opresión, son capaces de generar un conocimiento crítico que puede ser utilizado para empoderarse y transformar las estructuras de poder. En consonancia con Hooks sostiene que el hecho de reconocer la propia visión situada desde los márgenes, puede llevar a desafiar las narrativas dominantes y generar una transformación significativa.

Donna Haraway (1991) también ha visibilizado la relación que se establece entre el lugar desde donde se mira o se enuncia (*site*), con la perspectiva o mirada que se desarrolla sobre eso que se mira (*sight*). Partiendo de esta relación históricamente silenciada, resignifica el concepto de “Objetividad”, central para la construcción de conocimientos científicos y, desde

una perspectiva feminista, propone la noción de “conocimientos situados” para referirse a la necesidad de explicitar las coordenadas desde las cuales se produce un discurso.

Por su parte, Yanez Abreu (2012) hace un recorrido histórico por la redefinición del conocimiento que han hecho los feminismos, en pos de la construcción de una ciencia democrática caracterizada por la igualdad de sexo, raza, clase. Entre los puntos que comparten las diversas posturas mencionadas en este apartado, destaca el reconocimiento de la parcialidad en contra de la universalidad, y el carácter situacional y contextual del conocimiento. Como menciona Abreu, combinar el interés por la igualdad con los intereses científicos y tecnológicos, sin caer en relativismos o esencialismos, ha sido -y sigue siendo- el reto principal de los feminismos, de ahí la importancia que ha tenido el cuestionamiento y la definición de la objetividad.

En este proceso, como anticipé, el deconstruccionismo ha sido una herramienta metodológica y analítica fundamental para los feminismos y las mujeres.

La deconstrucción ha sido un mecanismo de empoderamiento, en particular, para el feminismo negro. Desde la deconstrucción de la noción de “mujer” que hace tempranamente Sojourner Truth en su discurso “Ain’t I a woman?” (1851) en el marco de la Convención de los Derechos de la Mujer en Ohio, quien demuestra ser una intelectual formidable siendo una ex esclava que nunca había aprendido a leer ni a escribir. En relación con esto, Hill Collins (1990) sugiere la necesidad de aplicar un proceso de deconstrucción similar al concepto de “intelectual”, ya que muchos aportes fueron hechos por mujeres como Sojourner Truth y que no responden a lo que convencionalmente se define como “intelectual”.

La noción de “erotismo” de Audre Lorde (1978), así como la concepción de “arte” de Alice Walker (1972) constituyen otros ejemplos de deconstrucción insoslayables fundamentales para la historia de las mujeres y los feminismos.

En este sentido, la escena mencionada puede anclarse en el marco de estas coordenadas más amplias ligadas, por un lado, a la importancia de situar el lugar desde el cual se mira y, por el otro, a la deconstrucción de la memoria reciente.

Una lectura interseccional del exilio

En este último apartado me interesa abordar brevemente la temática del exilio a partir del personaje de Raquel. La elección de Alemania como destino de exilio tiene que ver con tres cuestiones. En primer lugar, con la historia del personaje, ya que de allí procedían los padres de Raquel, quienes se exiliaron a la Argentina durante el nazismo. En segundo lugar, como mencioné en el primer apartado, se relaciona la historia personal de la directora y con esos elementos autofuncionales que se trafican en el largometraje. Por último, en términos históricos, se relaciona con la falta de seguridad que ofrecían los países limítrofes del Cono Sur, debido a la persecución regional y las dictaduras militares coordinadas que supuso el Plan Cóndor (Slatman, 2016).

Si bien no hay cifras precisas, se estima que la cantidad de personas exiliadas durante la dictadura cívico-militar es de aproximadamente 300.000 personas (Franco, 2008).

Marina Franco sostiene que la clase social es un aspecto fundamental a considerar para comprender el fenómeno del exilio, puesto que “si consideramos que el mayor porcentaje de desaparecidos corresponde a obreros (30,2%) y a estudiantes (21%), es evidente que emigrar fue una posibilidad disponible sólo para algunos y que el fenómeno tuvo una dimensión de clase bastante marcada” (Franco, 2008: 41).

La mayoría de las personas exiliadas fueron artistas e intelectuales, o personas vinculadas a la militancia política de sectores medios urbanos con un nivel educativo medio o alto, mientras que la cantidad de personas trabajadoras que tuvieron los medios para salir del país fue baja (Álvarez, 2020: 430). En este sentido, la posibilidad de Raquel de exiliarse, siendo artista, está ligada a la clase social a la que pertenece. Como señala Marina Franco, las personas exiliadas se enfrentaron a dificultades similares a las de cualquier persona migrante, como conseguir alojamiento y trabajo (Franco, 2009: 131). El trabajo de Raquel como actriz, es un tópico de fundamental importancia, que se presenta reiteradamente en relación con su personaje, tanto antes, durante y al regreso de su exilio.

Como señaló Montes (2018), en las películas de la década de 1980 que abordan la temática del exilio se observa la repetición de algunos elementos formales, siendo el recurso del desdoblamiento uno de ellos. Montes establece que la duplicidad en la construcción del sistema de personajes constituye una estrategia narrativa que permite enunciar la experiencia dislocada del exilio. En su trabajo sobre *A dos Aguas* (1988, Carlos Olguín-Trelawny) y *El exilio de Gardel* (Pino Solanas, 1985) explora el uso de esta estrategia, que también se presenta en el *film* que estoy analizando y que corresponde al mismo periodo por ella analizado.

En este caso, el desdoblamiento de Raquel se produce a través del personaje artístico que representa como dramaturga: Antígona. La elección de Antígona, fundamental en la historia de la tragedia griega, resalta, en particular, el sufrimiento por la falta de sepultura del ser querido, ligándose con la falta de sepultura de Carlos por su condición de desaparecido. Al mismo tiempo, el desdoblamiento de Raquel es una analogía que señala otra tragedia: la que supone el exilio, vivenciado como la dicotomía de vivir eternamente en dos lugares al mismo tiempo y, simultáneamente, como una muerte civil. Raquel vive su partida como un acto de violencia: “el exilio constituye una marca de origen y una ruptura en la historia individual que atraviesa y condiciona todo lo vivido en el exterior” (Franco, 2008: 35). En este sentido, como ha señalado Montes, “algo queda de sí en la patria abandonada mientras que algo nuevo intenta en esa patria ajena a la que ha sido arrojado” (Montes, 2018: 4) Álvarez destaca que, en las memorias de las exiliadas, el exilio suele aparecer como una larga espera para el regreso. Como da cuenta el testimonio de Marta Vasallo: “La expectativa primordial para mí era volver. La verdad, a mí me interesaba poder volver... no sé bien si tenía otras expectativas o muy precisas” (Memoria Abierta, Testimonio de Marta Vasallo, 2002 como se cita en Álvarez, 2020: 442).

Sin embargo, el recurso de la bifurcación se presenta desde el inicio mismo del *film* y va más allá del exilio. El desdoblamiento se puede observar cuando María y Raquel, siendo niñas, desean convertirse en actrices. Raquel lo consigue mientras María no. María se casa con Pancho, un obrero, y se queda en el barrio del sur de Buenos Aires, convirtiéndose en el prototipo de “madre tradicional” mientras Raquel no se casa ni tiene hijos. El rechazo a

la maternidad de Raquel es una dimensión de género que, junto a su clase social, marca y condiciona profundamente su exilio. En este sentido, las amigas encarnan dos prototipos contrapuestos de “mujer” que, sin embargo, se conectan porque transgreden, cada una a su modo, ciertos límites impuestos a su género. Por otro lado, como recurso metafórico, “las amigas” encarnan las miradas dicotómicas sobre el pasado reciente propias de la sociedad de los años ‘80: el qué hacer con el horror se dividía, por esos años, entre los deseos de verdad y justicia (María), frente al olvido y la reconciliación (Raquel). Sin embargo, la “reconciliación” de Raquel es una perspectiva que se transforma, como mencionaba en la introducción. La identidad en “diáspora” (Hall, 1990) de Raquel, tiene que ver con la ruptura que supone la experiencia del exilio para el desplazamiento de su memoria social, siendo un antes y después para su reflexión y relación con el pasado reciente. Por otro lado, es interesante señalar que también “los amigos” se bifurcan entre la figura heroica y monumental del militante desaparecido, encarnada en Carlos, en contraposición a la del sobreviviente que carga con la culpa y la mirada condenatoria por parte de la militancia, encarnada por en el amigo de Carlos, exiliado en Alemania.

Conclusiones

Peter Burke (2005) sostiene la importancia que tienen las imágenes para lograr que podamos “imaginar” el pasado de un modo más vivo.

La memoria del pasado reciente, como parte de las múltiples manifestaciones del orden hegemónico en la vida social y en tanto ámbito discursivo, también está atravesada por el androcentrismo (Moreno Sardá, 1996).

En este trabajo analicé el modo en el que el *film La amiga* (1988) de Jeanine Meerpafel, cuestiona ciertos lugares androcéntricos de la memoria, puesto que recupera lo que históricamente ha sido relegado a las márgenes de lo insignificante o no-significativo, en contraposición a lo importante, es decir, lo masculino (Marqués, 1996).

Teniendo en cuenta que las representaciones del género son construidas mediante el cine, en tanto “tecnología del género” (de Lauretis, 1996), exploré los desplazamientos producidos en las significaciones androcéntricas de la memoria, a partir de algunas temáticas que se presentan en el film y que forman parte de un “inconsciente óptico” (Benjamin, 1989), puesto que se “adelantan” a la elaboración y narración social, operando como “irrupción imprevista” (Kraniauskas, 2002). Estas cuestiones son: la contradicción entre trabajo productivo y reproductivo (que se agudiza con la politización de la maternidad de las Madres de Plaza de Mayo en el marco del capitalismo financiarizado); la relación entre masculinidad dominante y acción política; la construcción de un “ángulo de visión alternativo” y la experiencia del exilio en tanto forma específica de violencia en el marco del Terrorismo de Estado y desde una perspectiva interseccional.

Ficha técnica

Título: *La Amiga* (original *Die Freundin*)

Dirección Jeanine Meerapfel

País: Argentina-Alemania

Año: 1988

Género: Drama histórico

Duración: 108 minutos

Idioma: Español-alemán

Ayudante de dirección: Alberto Lecchi, Alcides Chiesa, Ana Poliak

Producción: Renée Gundelach, Sabina Sigler, Adrián Eduardo Solar, Thomas Dierks

Guion: Alcides Chiesa, Jeanine Meerapfel

Música: José Luis Castiñeira de Dios

Sonido: Dante Amoroso, Gunther Kortwich

Fotografía: Axel Block

Montaje: Juliane Lorenz

Escenografía: Jorge Marchegiani, Rainer Schaper

Vestuario: Jorge Ferrari

Protagonistas: Liv Ullmann, Cipe Lincovsky, Federico Luppi, Lito Cruz, Víctor Laplace

Notas

1. Al concluir la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), Alemania fue dividida en cuatro zonas de ocupación controladas por las potencias aliadas: Estados Unidos, Reino Unido, Francia y la Unión Soviética. En 1949, la separación se formalizó con la creación de dos estados alemanes. Por un lado, Alemania Occidental, en las zonas ocupadas por Estados Unidos, Reino Unido y Francia, con un sistema democrático y, por el otro, Alemania Oriental, en la zona soviética, bajo un régimen comunista. Esta división respondió a los conflictos ideológicos de la “Guerra Fría” entre el bloque occidental (Estados Unidos y aliados) y el bloque oriental (Unión Soviética) y se mantuvo hasta la caída del Muro de Berlín en 1989 y la posterior reunificación de Alemania en 1990.

2. Es importante tener en cuenta que los sexos no constituyen la realidad “objetiva” del género ni su sustrato material biológico evidente. Por el contrario, como sostiene Scott en su artículo, los sexos fueron significados y construidos históricamente como el género.

3. “Yo, cuando después salí del campo de concentración escribí un poema en donde yo digo “mi sangre fue tu vida, tu sangre fue mi fuerza”, porque cuando llegué a Suecia que fue, bueno, el país que cuando viajé a Brasil y me refugié bajo el amparo del ACNUD, el Alto Comisionado de las Naciones Unidas, el primer país que me dio asilo fue Suecia, me sacaron como caso urgente y cuando llegué, bueno... hacían juntas médicas, pensaban que, no sabíamos todavía cómo iba a nacer la nena, y bueno, y en ese momento, bueno... nació bien. Cuando yo no tenía la suficiente dilatación, el corazón de ella empezó a latir más despacio de lo normal, entonces me la sacaron con ventosa, estuvo unos días en in-

cubadora, pero estuvo bien. Entonces para mí fue como un triunfo, fue como un lugar al que no habían podido llegar. Y lo que me decían los médicos es que ella había podido sobrevivir porque me había chupado a mí toda la sangre, yo estaba completamente anémica, y entonces para mí fue eso, fue como decir, bueno, “mi sangre fue tu vida, tu sangre fue mi fuerza”. Es decir, yo le salvé la vida a ella, y ella me la salvó a mí de alguna manera ¿no? Y si tengo que pensar esto, lo que es la condición femenina, yo creo que el tema de lo que significa para una mujer la maternidad, lo que significó para mí la maternidad, pensado en mí como madre, en esas condiciones, y también como hija, pensando también en lo que significó para las Madres de Plaza de Mayo la maternidad, y bueno, pienso en esto... Cuando nació Anita, que nació el 11 de diciembre de 1977, en el campamento para refugiados teníamos la posibilidad de dos llamadas gratis, que en este momento que, no había celular, no había nada, nosotros allá llegábamos sin nada, a empezar de nuevo, y cuando llamamos el 11 de diciembre para decir que había nacido mi hija, y que había nacido bien, ahí supimos que tres días antes la habían secuestrado a mi mamá, que hablando de esto de la maternidad y de las madres, que a raíz del secuestro de mi cuñado, y después del mío, había ido intensificando su búsqueda, ¿no? Y así fueron construyendo lo que fueron después las Madres de Plaza de Mayo, y entonces bueno, esto es lo primero que pienso en torno al tema del género y de la condición femenina...” (Entrevista a Ana María Careaga, 2011 como se cita en Álvarez, 2020: 437).

4. Como subraya Nancy Fraser, este es, actualmente, uno de los principales temas de debate público y está relacionado frecuentemente a la “pobreza de tiempo”, “equilibrio familia-trabajo» y «vaciamiento social”. Sin embargo, las raíces de la actual “crisis de los cuidados” que adquirió particular visibilidad con la pandemia del COVID-19, se encuentran en la inherente contradicción social del capitalismo, contradicción que asume un carácter notoriamente agudo en el capitalismo financiarizado.

5. Los llamados “vuelos de la muerte” partían de la necesidad que tenía el gobierno de ocultar los cadáveres y los delitos perpetrados. A las personas secuestradas, antes del “traslado” se les aplicaba una inyección llamada “pentotal” que las adormecía para ser transportados en aeronaves, desde donde se los arrojaba con vida al Río de la Plata o al mar. En: <http://www.museositoesma.gob.ar/item/traslados/>

6. En este mismo año, Eduardo Duhalde acuñó el concepto de “Terrorismo de Estado” para distinguir a la última dictadura de las anteriores, la cual convirtió la desaparición de personas en política de Estado, subrayando con este concepto específico el alcance y magnitud de esta práctica y de la represión clandestina o semi-clandestina.

7. <https://www.lanacion.com.ar/politica/el-ejercito-admitio-22000-crimenes-nid791532/>

8. El caso de la desaparición de Jorge Julio López es emblemático al respecto, quien se encuentra desaparecido desde el año 2006. Jorge Julio López fue detenido-desaparecido, por primera vez, entre 1976 y 1979 en el centro clandestino de detención Pozo de Arana. El día de su segunda desaparición había ido a dar su testimonio para el Juicio Oral de La Plata por los delitos de lesa humanidad que no habían sido incluidos en el año 1985: <https://unlp.edu.ar/institucional/ddhh/a-15-anos-de-la-segunda-desaparicion-de-jorge-julio-lopez-20718-40718/>

Bibliografía

- Álvarez, V. (2020). Un tiempo suspendido. Vida cotidiana y devenir feminista de mujeres argentinas exiliadas durante la última dictadura militar (1976-1983). *Revista Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, vol. 7, nro. 13.
- Barroso, E. (2017). Cosa de hombres. Las representaciones sobre la actuación política en el cine argentino, 1960-1973. *Sudamérica*, n°7, pp. 142-161.
- Benjamin, W. (1989 [1939]). La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica. *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.
- Burke, P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- CONADEP (1984). *Nunca Más. Informe de la Comisión Nacional sobre la desaparición de personas*. Buenos Aires: Eudeba.
- de Lauretis, T. (1996). La tecnología del género. *Revista Mora*, n° 2, pp. 6-34.
- Franco, Marina (2008). *El exilio. Argentinos en Francia durante la dictadura*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Fraser, N. (2015). Las contradicciones del capital y los cuidados. *New Left Review*, 100, pp. 111-132.
- Hall, S. (1990). Cultural identity and Diaspora. Rutherford, J. *Identity: Community, Culture Difference*, London: Laurence & Wishart Ltd.
- Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*, Madrid: Ediciones Cátedra.
- Harding, S. (1986). *Ciencia y feminismo*. Madrid: Ediciones Morata S.L, 2016.
- Hill Collins, P. (1990). La política del pensamiento feminista negro. Navarro, M. y Stimpson C. (comp.) *¿Qué son los estudios de las mujeres?* Buenos Aires: FCE.
- Hooks, B. (1984). *Feminist theory: from margin to center*. Boston: South End Press.
- Kracauer, S. (1985). *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós.
- Kraniauskas, J. (2002). “Eva-peronismo, literatura, Estado”. *En Revista de crítica cultural*, núm. 24, pp. 46-51. Santiago de Chile.
- Lorde, A. (1978). *Uses of the erotic: the erotic as power*. Nueva York: Out & Out Books.
- Marqués, J.-V. (1997). “Varón y patriarcado”. En Valdés, Teresa, y Olavarría, José (eds.). *Masculinidades. Poder y crisis*. Santiago, Chile: Isis Internacional.
- Montes, V. (2018). El exilio y el cine argentino de reapertura democrática. *Actas de las IV Jornadas de Trabajo sobre Exilios Políticos del Cono Sur en el siglo XX. Agendas, problemas y perspectivas conceptuales*. Bahía Blanca.
- Moreno Sardà, A. (1986). *¿Sexismo o androcentrismo? El arquetipo viril protagonista de la historia. Ejercicios de lectura no androcéntrica*. Barcelona: Cuadernos Inacabados.
- Rich, A. (1972). When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision. *College English*, Vol. 34, No. 1, Women, Writing and Teaching, pp. 18-30.
- Rich, A. (1995). *Of woman born: Motherhood as experience and institution*. Nueva York: WW Norton & Company.

- Scott, J. (1990). El género: una categoría útil para el análisis histórico. Nash y Amelang (eds). *Historia y género: las mujeres en la Europa moderna y contemporánea*. Valencia: Alfons el Magnanim.
- Slatman, M. (2016). El Cono Sur de las dictaduras, los eslabonamientos nacionales en el interior de la Operación Cóndor y las particularidades del caso argentino. Aguila, G., Garaño, S. y Scatizza, P. (comps.): *Violencias de Estado. Formas y dinámicas represivas en la historia reciente argentina: nuevos abordajes a 40 años del Golpe de Estado*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, pp. 451-474.
- Tornay, L. (2021). En los bordes de lo narrado. Memorias difíciles y de género. Tornay, L., Álvarez, V., Laino Sanchís, F., Paganini, M. (comps.) *Arte y Memoria. Abordajes múltiples en la elaboración de experiencias difíciles*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras.
- Walker, A. (1983). *In search of our mothers' gardens: womanist prose*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich.
- Yanes Abreu, Z. (2012). Cómo ver el mundo desde el feminismo. Una reflexión sobre la objetividad científica. *IX Congreso Iberoamericano de Ciencia, Género y Tecnología*. Sevilla, España.

Corpus filmico:

- *La amiga* (1988), de Jeanine Meerapfel

<https://www.youtube.com/watch?v=bktxdCbRGUM&pp=ygUQbGEgYW1pZ2EgamVhbmluZQ%3D%3D>

Abstract: In this paper, I explore how the film *La Amiga* by Jeanine Meerapfel (1988), deals with the memory of Argentina's recent past. I propose a historical and gendered reading of the film, analyzing how some themes that strain the androcentrism (Moreno Sardá, 1986) of memory are incorporated early on. Starting from the notion of the 'optical unconscious' from Walter Benjamin that Tornay takes up to postulate the agential and creative character of cinema (Tornay 2021), I will focus on the politicization of motherhood (Rich, 1995); the contradiction between reproductive and productive work (Fraser, 2015); the questioning of Objectivity and the construction of an alternative point of view and the approach to exile as a form of violence (Franco, 2010; Álvarez 2020).

Keywords: Recent memory - Androcentrism - State terrorism - Gender - Feminisms - Women's history - Cinema

Resumo: Neste artigo, exploro a forma como a longa-metragem *La amiga* de Jeanine Meerapfel (1988), aborda a memória do passado recente da Argentina. Proponho uma leitura histórica e de género do filme, analisando o modo como são incorporados alguns temas que tensionam o androcentrismo (Moreno Sardá, 1986) da memória. Partindo da noção de “inconsciente óptico” de Walter Benjamin que Tornay retoma quando postula o carácter agencial e criativo do cinema (Tornay 2021), debruçar-me-ei sobre a politização da maternidade (Rich, 1995); a contradição entre trabalho reprodutivo e produtivo (Fraser, 2015); o questionamento da Objetividade e a construção de um ponto de vista alternativo e a abordagem do exílio como forma de violência (Franco, 2010; Álvarez 2020).

Palavras-chave: Memória recente - Androcentrismo - Terrorismo de Estado - Género - Feminismos - História das mulheres - Cinema

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