

Fecha de recepción: febrero 2019
Fecha de aceptación: marzo 2019
Versión final: mayo 2019

La violencia sexual es política. Un análisis de *Campo de Batalla.* *Cuerpo de Mujer* (Fernando Álvarez, Argentina, 2013)

Lizel Tornay * y Victoria Alvarez **

Resumen: La lógica figurativa de los films, más allá de exhibir el mundo, construye sentidos que dialogan y disputan con otros vigentes. Por eso el cine constituye un discurso social privilegiado teniendo en cuenta, además, su capacidad de atravesar distintos niveles de realidad. De tal manera los relatos cinematográficos no solo se presentan como fuentes para el historiador sino también operan como agentes en la construcción de la historia y en su agencia pueden producir intervenciones políticas significativas.

Este trabajo se propone analizar el film documental *Campo de Batalla. Cuerpo de Mujer* (Fernando Álvarez, Argentina, 2013) como agente de sentidos e intervención política.

Con este propósito partirá de conceptualizaciones provenientes del campo de los estudios de género, los estudios visuales, aquellos referidos a la construcción de la memoria, los aportes de la historia cultural respecto a las representaciones y la construcción de sensibilidades.

Palabras clave: Testimonios - Violencia sexual - Terrorismo de estado - marcos sociales de escucha - representaciones de género

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 171 - 172]

(*) Profesora de Historia en la Enseñanza Media y Superior (UBA), Especialista en Investigaciones Educativas. Investigadora en el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género (F F y L – UBA). Sus investigaciones están referidas al relato audiovisual relativo a temáticas de género en la historia reciente. Ha coordinado y participado en Jornadas académicas nacionales e internacionales, ha publicado en libros y revistas nacionales y extranjeras. Actualmente es coordinadora del equipo de trabajo de UBA en el Programa de la Unión Europea SPEME: 'Questioning Traumatic Heritage: Space of Memory in Europe, Argentina, Colombia'- RISE 2017.

(**) Profesora de Enseñanza Media y Superior en Historia (UBA), Magíster en Historia y Memoria (UNLP) y doctora en Estudios de Género (UBA). Fue becaria doctoral del CONICET y actualmente se desempeña como becaria postdoctoral y profesora de Historia Social General en la carrera de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Se dedica al estudio de la historia reciente argentina y latinoamericana desde una perspectiva de género. Ha publicado diversos artículos en revistas argentina y extranjeras y capítulos de libros en su área de especialidad.

Introducción

Este artículo se propone analizar el documental *Campo de batalla. Cuerpo de mujer* (Fernando Alvarez, 2013), del que participamos como investigadoras. Nuestro interés es focalizar esta producción como agente de sentido y como intervención política.

Campo de batalla. Cuerpo de mujer fue realizado durante 2011 y 2012 y fue estrenada a principios de 2013. La película busca dar cuenta de las distintas formas de violencia sexual a las que fueron sometidas las mujeres en los centros clandestinos de detención durante el terrorismo de Estado y de las posibilidades que tuvieron de hablar de estas cuestiones. Dieciocho sobrevivientes de distintos centros clandestinos y cárceles diseminados en todo el país narran sus experiencias y sus recuerdos. A través de la voz de los y las testimoniantes aparecen las dificultades para ser escuchadas, para declarar y para narrar sus vivencias, pero también las formas de resistencia y las luchas para poder hablar y denunciar públicamente a los represores como violadores.

En este trabajo partimos de la concepción de que la lógica figurativa de los films, más allá de exhibir el mundo, construye sentidos que dialogan y disputan con otros vigentes. Por eso, el cine constituye un discurso social privilegiado teniendo en cuenta, además, su capacidad de atravesar distintos niveles de realidad. Así, los relatos cinematográficos no sólo constituyen fuentes para el/la historiador/a, sino que también operan como agentes en la construcción de la historia. Asimismo, el cine cuenta con la potencialidad de poder producir intervenciones políticas significativas.

Partiremos de conceptualizaciones provenientes del campo de los estudios de la memoria y la construcción de identidades colectivas, así como otros aportes referidos al poder de las imágenes, a la construcción y circulación de representaciones, a los estudios del cine como dispositivo sociocultural y a las consideraciones de la historia cultural en torno a la construcción de subjetividades/sensibilidades.

Marco teórico

Los estudios de la memoria y de la construcción de la identidad colectiva se han convertido en un campo de investigación de importancia atravesando los límites disciplinarios tradicionales de las artes, las letras o la historiografía.

Al respecto corresponde aclarar dos asuntos de la teoría clásica de la memoria. Halbwachs, por un lado, considera a esta elaboración del tiempo pasado como una construcción social en la que los individuos siempre refieren a marcos sociales cuando recuerdan. Y, por otro, señala que se trata de un proceso de construcción, no de recuperación, ya que esa elaboración está hecha desde la trama de sentidos vigentes en el tiempo presente (Halbwachs, 1992). Asimismo, resulta oportuno considerar que las construcciones de la identidad colectiva y las construcciones de la memoria requieren un estudio complementario entre sí. Tal como lo advierte Andreas Huyssen, “sin memoria, sin leer las marcas del pasado, puede que no se reconozcan las diferencias [...] respecto a las numerosas complejidades e inestabilidades de las identidades” (Huyssen, 1995, p. 252). Así, como señala Enzo Traverso, la trama

que constituye la identidad colectiva está compuesta tanto por los modos de recordar el tiempo pasado como por el horizonte de posibilidades que le dan sentido (Traverso, 2012). Al mismo tiempo, siguiendo a Williams, consideramos que la circulación de representaciones no constituye un conjunto de operaciones miméticas, sino un proceso de producción de significados entretejido con hechos, situaciones, sujetos sociales. Los filmes en tanto prácticas significantes configuran productos culturales que trabajan con elementos y materiales de la sociedad y la cultura, sobre los cuales crean sentidos (Williams, 1994). Por su parte, los estudios sobre cine han considerado a la producción filmica como una tecnología de representación, una práctica social y cultural en la que se construyen imágenes o visiones del mundo atravesadas por las condiciones sociohistóricas del momento de su realización y exhibición. Esto implica producción de significados que dialogarán con el sujeto espectral en términos de una dialéctica discursiva. Así, como espectadores/as entablamos una conversación con el film, no asumimos el discurso desde un vacío, lo incorporamos cuando reconocemos nuestra identidad en él (Colaizzi, 2007; Comolli, 2002). Por último, la historia cultural ha analizado la temática de la historia de la subjetividad, considerada como proceso de conformación de imaginarios culturales en sociedades particulares de determinados momentos históricos. Estos estudios entienden la subjetividad como conjunto de emociones y de discursos en torno a ellas. Por este motivo consideran que el cine ha cumplido una función muy destacada en la expresión y difusión de dichas conformaciones (Passerini *et al*, 2012).

Contexto de producción. Un momento de la memoria

El documental que nos ocupa hace foco en las relaciones jerárquicas de género durante el terrorismo de Estado impuesto en Argentina entre 1975¹ y 1983, en particular en las situaciones que sufrieron las mujeres en tanto tales en los centros clandestinos de detención y en las cárceles esparcidas a lo largo del territorio argentino.

Hoy sabemos que hubo denuncias por violencia sexual incluso desde los años de la dictadura, que esas denuncias habían formado parte de los relevamientos de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) y también habían podido escucharse durante el Juicio a las Juntas Militares de 1985. Incluso, los delitos contra la integridad sexual habían quedado excluidos de las leyes de impunidad sancionadas hacia fines de la década de 1980, sin embargo, no fueron consideradas, en su especificidad, durante mucho tiempo. Luego del secuestro las mujeres que habían estado detenidas sufrieron (y, en muchos casos, aún sufren) la invisibilidad de estas prácticas en las investigaciones, en los distintos relatos y, hasta hace muy poco, en las políticas reparatorias.

Los factores que condicionan los diferentes momentos de construcción de la memoria son múltiples. Las condiciones de decibilidad y audibilidad están atravesadas por diversos componentes: epocales, regionales, culturales, sociales, políticos, jurídicos. Siguiendo a Pollak (2006), consideramos que todo testimonio se ancla en las condiciones sociales que lo vuelven comunicable, que varían a lo largo del tiempo y del espacio. Por eso, lejos de depender únicamente de la voluntad o la capacidad de los/as sobrevivientes para recons-

truir su experiencia, los relatos sobre el pasado reciente traen siempre consigo la marca de lo socialmente audible y decible en el momento en el que son pronunciados. Por lo que todo testimonio resulta, fundamentalmente, del encuentro entre la disposición del/de la sobreviviente a hablar y las posibilidades de éste/a de ser escuchado/a.

Partimos de un enfoque en el que se considera a las memorias desde la perspectiva de sus modalidades de ejercicio, es decir, de construcción de formas de narrar el pasado y criterios de recuperación de ese pasado en el presente, configurando un espacio abierto a la intervención de diversos/as actores sociales y, al mismo tiempo, un escenario de disputas entre diferentes formas de dar sentido al pasado (Jelin, 2002; Ricoeur, 2004; Traverso, 2012).

Jelin sostiene que la profusión de relatos testimoniales, algunos de carácter autobiográfico y otros basados en mediaciones y proyectos de terceros, así como también la iniciativa de archivos de historia oral y las búsquedas a través del cine son indicios de procesos sociales importantes que ocurrieron en los albores del siglo XXI en la sociedad argentina. Destaca que no se trata de fenómenos ligados solamente al mercado (lo que los críticos literarios llaman el boom del testimonio y la biografía) sino a complejas búsquedas de sentido personales y a la reconstrucción de tramas sociales. En un plano individual la marca de lo traumático interviene de manera central en lo que el sujeto puede y no puede recordar, silenciar o elaborar. En un sentido social y político las cuentas con el pasado, en términos de responsabilidades, reconocimientos y justicia, se combinan con urgencias éticas y demandas morales, no fáciles de resolver por la conflictividad política en los escenarios donde se plantean y por la destrucción de los lazos sociales inherente a las situaciones de catástrofe social (Jelin, 2001).

Cabe mencionar también los aportes que, desde la psicología y en referencia a las víctimas del Holocausto, realizó La Capra. Este autor trata con particular agudeza las dificultades del testimonio sobre experiencias traumáticas señalando que cuando la pérdida se convierte en ausencia se llega a un punto muerto de melancolía perpetua y resulta imposible el duelo, así cualquier proceso de elaboración del pasado y sus pérdidas (de elaboración del trauma) queda ocluido. En cambio, señala, cuando el pasado se hace accesible a la evocación de la memoria y cuando el lenguaje funciona aportando cierto grado de control consciente, distancia crítica y perspectiva, sostiene el autor que se ha iniciado el arduo proceso de repaso y elaboración del trauma, indispensable para recobrar la capacidad de comprender la memoria en un sentido más crítico. “Tales procesos son indispensables para dejar en paz a los fantasmas, distanciándonos de los aparecidos que nos asedian, reavivando el interés por la vida y recobrando la capacidad de comprometer la memoria en un sentido más crítico” (La Capra, 2005, p. 108).

A partir de estos aportes teóricos, nos proponemos reflexionar sobre el contexto de posibilidad en el que se realizó *Campo de batalla. Cuerpo de mujer* (Fernando Álvarez, 2013) ya que una serie de cambios entretejen la trama histórica que condicionó su producción. Con el inicio de la gestión de Néstor Kirchner como presidente se produjo un cambio en la relación con las políticas de construcción de memoria por parte del Estado. El entonces presidente realizó diversos gestos y actividades promovidas desde el gobierno con los cuales indicaba que la memoria de los organismos de Derechos Humanos pasaba a ser

reivindicada por el Estado mismo. En ese sentido, cabe señalar que durante su gobierno, en 2003, el Congreso Nacional sancionó la Ley 25.779 por la que se declaraba la nulidad de las leyes de la impunidad² y otorgaba rango constitucional a la Convención sobre imprescriptibilidad de los crímenes de lesa humanidad. A partir de esto algunos jueces empezaron a declarar inconstitucionales también los indultos referidos a crímenes de lesa humanidad y a reabrir algunos de los casos.

Finalmente, en junio de 2005, la Suprema Corte de Justicia declaró la invalidez e inconstitucionalidad de las leyes de Obediencia Debida y Punto Final. A partir de esta resolución se abrieron en diferentes juzgados federales una enorme cantidad de causas. Cabe señalar también que en 2006 la Cámara de Casación Penal -máximo tribunal penal de la Argentina- consideró que los indultos concedidos a los militares eran inconstitucionales para delitos de lesa humanidad. Por último, en 2010 la Corte Suprema de Justicia confirmó dicha sentencia, estableciendo que las condenas que los indultos habían anulado debían ser cumplidas. A partir de entonces se reabrieron los procesos contra represores que habían quedado trancos en los años '80 y se iniciaron nuevos (Bacci, Carnovale y Oberti, 2010). Asimismo, más allá del impulso y acompañamiento de los juicios, hubo otras políticas de la memoria que fortalecieron la cuestión judicial y al mismo tiempo se nutrieron de ella. El Estado asumió algunas de las demandas del movimiento de derechos humanos y generó una serie de políticas en consecuencia. Los organismos de derechos humanos, en su diversidad, apoyaron, pidieron más y también cuestionaron.

En el marco de la reapertura de los juicios por delitos de lesa humanidad, en el año 2010, durante la realización de los juicios orales y públicos empezaron a declarar algunas víctimas y a escuchar algunos (pocos) jueces los delitos de abuso y violencia sexual. Por primera vez ese año, en la ciudad de Mar del Plata, se condenó a un represor por el delito de violación como figura acusatoria autónoma de otros delitos como homicidio, tortura o desaparición. Estábamos en presencia de un indicio significativo de cambios que empezaban a producirse en un espacio simbólico de importancia: los juicios por delitos de lesa humanidad.

Sin duda, como decíamos, otros múltiples factores incidieron en estas nuevas posibilidades de decir y escuchar. Hubo cambios tanto en la legislación como en el abordaje de los delitos. El carácter universal de los derechos, carácter hegemónico hasta promediar la década de 1990, dio paso a un tratamiento que incluía las subjetividades. El sujeto de derecho empezó a ser concebido como tal, en nuestro caso, también en su ser mujer, frente a las situaciones de subordinación devenidas de relaciones jerárquicas de género³.

Las conceptualizaciones desarrolladas e impulsadas por los movimientos feministas, así como las nuevas leyes, han posibilitado la transformación de las posiciones y subjetividades de género. Haciendo referencia al modo de incidencia de las leyes, la antropóloga Segato (2003) afirma que la ley *nomina*, coloca nombres a las prácticas y experiencias deseables y no deseables para una sociedad. En ese sentido, el aspecto más interesante de la aplicación de la ley es que brinda un sistema de nombres que posibilitan la simbolización. Tengamos en cuenta que sin simbolización no hay reflexión, y sin reflexión no hay transformación. El sujeto necesita un sistema de imágenes, de representaciones que le permitan reconocerse y reconocer al mundo que lo rodea. Esas representaciones pueden tomarse o discutirse pero, sin duda, ponen en marcha una dinámica de desnaturalización de ese mundo.

Estos cambios en el plano legal son evidencias de un nuevo momento de construcción de la memoria, en el que nuevas sensibilidades pueden escuchar otras voces. Se trata de sensibilidades surgidas al calor de los movimientos de derechos humanos y de los movimientos de mujeres a nivel local e internacional.

En este contexto político social y político se inició la realización del film documental que nos ocupa.

El relato

El eje narrativo de la película, como decíamos, lo constituyen las posibilidades de hablar y escuchar los testimonios sobre la violencia sexual y las distintas estrategias desarrolladas por algunas de las mujeres que padecieron esas violencias. Las voces de 17 mujeres y un varón detenidas/o desaparecidas/o en algunos de los numerosos centros clandestinos esparcidos en el territorio argentino durante ese período estructuran el relato. Con el propósito de visibilizar variados procesos de transformación de las experiencias traumáticas el guion enhebra diferencias y similitudes en las subjetividades de esas mujeres y, paralelamente, en esa puesta en escena otorga sentido a sus relatos.

Así lo evidencia la narración cinematográfica: la primera secuencia de un film suele indicar la temática que desarrollará. En este caso, se ve a una mujer que estuvo detenida desaparecida y luego presa, que dice: *No recuerdo a nadie que se haya sentado y me haya dicho: 'che, contame ¿cómo fue?' Y que se quede escuchando lo que vos le contás. No me ha pasado ¡Nunca!*

El hilo argumental se desliza entre las dificultades para ser escuchadas, para contar, para declarar y las posibilidades de denunciar públicamente a los represores como violadores en un proceso ni lineal ni homogéneo, sino con diversidad de situaciones y recursos discursivos, sociales, políticos de los entrevistados. En ese hilvanado se focalizan también los modos con que esas mujeres afrontaron tales situaciones poniendo en evidencia así las resistencias de esas subjetividades y su capacidad de agencia aún en esos lugares.

Consideramos que se trata de un relato cinematográfico que interpela a un espectador ciudadano (Ranciére, 2013), no solamente en relación con las víctimas del terrorismo de Estado en tanto tales, sino también en tanto sujetos políticos resistentes. Al mismo tiempo, el guion compromete al/a la espectador/a a ser parte de un conjunto social que empiece a poder escuchar esos relatos a fin de acompañar a aquellas sobrevivientes que quieren denunciar lo padecido y, durante mucho tiempo, no encontraron marcos sociales de escucha (Alvarez, 2018).

La representación de las mujeres que padecieron los distintos tipos de violencia en los lugares de cautiverio se diseña mediante las voces y las imágenes de ellas mismas, mujeres resistentes, dando cuenta de las peores circunstancias que tuvieron que atravesar. En las distintas entrevistas se puede ver que narrar esas formas de resistencia resulta sumamente revitalizante para muchas sobrevivientes. Parece significar una resistencia en dos tiempos: por un lado, recordar ciertas acciones y calificarlas como resistencias, si no habían sido formuladas como tales, constituye un acto reparador en sí mismo frente al poder deshumanizador; y, por otro lado, en los sucesivos presentes del testimonio se da una resistencia

al silencio y a la impunidad, que al mismo tiempo permite reivindicar la humanidad de aquellas personas que ya no están, así como también la propia. A pesar de los escasos marcos sociales de escucha y de las distintas temporalidades del testimonio, todas las entrevistadas actualmente hacen hincapié en la necesidad y en la importancia de testimoniar como responsabilidad y, al mismo tiempo, como forma de resistencia. En relación a esto, una de las testimoniadas de la película señalaba:

Nosotras, este grupito de compañeras, donde nos pedían testimoniar, ahí íbamos, nunca dejamos de testimoniar. Hoy esto que hacemos con ustedes lo hacemos como parte de una responsabilidad por haber quedado vivas y porque tiene que servir para que no vuelva a ocurrir. Si nadie lo cuenta, si nadie lo dice, queda como que acá no pasó, entonces eso. (...) No puedo decir que no por toda la gente que la pasó tan mal, por toda la gente que no lo puede contar, aun estando viva no lo puede contar, por los que quedaron y para que no vuelva a pasar (Entrevista a Stella Vallejos junio de 2011, Ciudad de Santa Fe, los destacados nos pertenecen).

La noción de representación refiere a dos líneas de sentido, una de carácter transitivo que tiene que ver con ocupar el lugar de otros/as que están ausentes —representar a— y otra de carácter reflexivo que alude a mostrar-se —re-poner-se— (Chartier, 2002, p. 57). En este caso se trata de unas mujeres presentándose frente a los futuros espectadores del film. La representación visual, a su vez, refuerza esa doble función de representar a las mujeres que padecieron esa violencia de género y de mostrarse cómo son (Marin, 1999), cómo hablan, piensan, sienten, cómo es el lenguaje de sus cuerpos, las expresiones de sus rostros. Se trata de un lenguaje sensible que aporta aquello que no es idéntico al lenguaje conceptual, racional, pero que resulta fundamental cuando se trata de comprender la experiencia y sus consecuencias (La Capra, 2005, p.105). Este es el aporte de estas representaciones visuales que interpelan la escucha del espectador en función de la comprensión de tales situaciones traumáticas.

En este sentido, consideramos que *Campo de batalla. Cuerpo de mujer* invita a escuchar las palabras y los silencios —a veces incómodos— de las protagonistas, silencios que evidencian las consecuencias de las situaciones padecidas. No es necesario explicar, resulta importante convocar a un espectador emancipado que afirme su capacidad de ver lo que él ve y que sepa pensar y qué hacer con ello (Rancière, 2013). A su vez, como toda estrategia estética, ésta convoca a un cierto espectador capaz de escuchar temáticas hasta entonces poco escuchadas. Tal posibilidad evidencia los diálogos o las disputas vigentes en el tiempo de producción del film.

Desde el campo de la historia cultural y con relación al componente emocional que atraviesa las construcciones de género, Frevert comenta una argumentación circulante aún de mucho peso:

Las mujeres, como consecuencia de una naturaleza débil, serían caprichosas, inestables e irracionales y estarían expuestas a pasiones desenfrenadas a diferencia de los hombres imbuidos de racionalidad [...] A causa de sus nervios frágiles y delicados, ellas no son capaces de soportar emociones fuertes y pro-

fundas [...] A los hombres, en cambio, la razón los ayuda a moderar sus pasiones [...] A las mujeres les ha sido dado el afecto (entendido como de corto plazo y sin razón) (Frevert, 2011, pp.105-106)[traducido por las autoras].

Como decíamos, diversos factores hicieron posible escuchar a esas mujeres que rechazan de hecho esos “regímenes emocionales” (Boddice, 2014) hegemónicos. Había operado un desplazamiento de los lugares que las construcciones de género y las “topografías emocionales” (Frevert, 2011) asignaban para cada género. Según esos regímenes o topografías emocionales ellas debían permanecer pasivas, en silencio y demostrando su sentir mediante el llanto y la tristeza. Pero estas mujeres salieron del ámbito doméstico y se dirigieron a las instituciones y, en este caso participaron con sus testimonios en los juicios orales y públicos, hablando en voz alta (Tornay, 2019).

Otras representaciones de estas mujeres seguramente habían circulado —incluso, aunque no solo, aquellas construidas por los represores—, pero no incluían sus voces ni sus imágenes, habían sido esbozadas por otros, según un sentido ajeno al de las propias protagonistas. Es que las representaciones en tanto construcciones simbólicas atravesadas de significados dan lugar a una serie de intervenciones simultáneas en el estado particular de la cultura y de este modo dialogan o confrontan con otras representaciones también circulantes. En este punto *Campo de batalla. Cuerpo de mujer* se propone producir una intervención política cultural.

La presencia de las sobrevivientes en los juicios expresando el dolor sufrido, puede ayudar a resignificar la herida y empoderar a la víctima. Al mismo tiempo, como señala Macon (2016), la irrupción de los testimonios de las mujeres sobrevivientes produce una radical transformación de la escena judicial, habilitando a pensar vínculos nuevos entre lo público y lo privado, lo personal y lo político y desafiando la dicotomía agencia/ “victimidad” (Macon, 2016).

La escena final de la película muestra a la sobreviviente Nilda Eloy en el escenario de un juicio oral y público (del llamado “circuitos Camps”) denunciando a un represor como violador. Una mujer en el escenario de un juicio oral y público denunciando a un represor como violador. El escenario de los tribunales donde se realizaron los juicios orales y públicos constituye un espacio simbólico cargado de significaciones. En esta película se le adiciona otro importante sentido como lo es abrir ese lugar público a las mujeres con un micrófono ubicado en el primer plano de la imagen.

A modo de cierre

Esta producción cinematográfica se vuelve agente de sentido en la construcción de una “historia de la sensibilidad respecto al sufrimiento de los otros [y otras]” (Segato, 2004, p. 101), al tiempo que constituye una intervención política promoviendo la escucha de las palabras de las mujeres víctimas y, al mismo tiempo, resistentes. De este modo, *Campo de batalla. Cuerpo de mujer*, atravesado por las transformaciones del entramado sociocultural, pone en circulación representaciones de mujeres que habían sido desatendidas y, por lo tanto, invisibilizadas y silenciadas.

Esta es la agencia del film, ya que tomando la afirmación de Comolli “más que reflejar lo que es, [...] fabrica lo que será” (Comolli, 2002, p. 160).

La función de cine establece una escena que jamás está fuera de la historia, en la medida que la historia de este siglo se ha conformado en gran parte de representaciones cinematográficas y se ha fabricado en relación o bajo la forma de espectáculos cinematográficos [...] Hijo del siglo donde triunfa lo espectacular, el cine es al mismo tiempo el objeto y el agente de este triunfo, el emprendedor, el archivista, el actor y la memoria. Lejos de ‘reflejar’ tal evento o tal situación [...] el filme [...] las produce como hechos filmicos, realidades filmadas (Comolli, 2002, p.161).

Campo de batalla. Cuerpo de mujer es agente de sentido, constituye una intervención política en la medida en que pone en circulación voces, cuerpos, sentidos no escuchados, ni registrados. Su agencia se relaciona con el “desarchivamiento”, concepto formulado por Seligmann-Silva (2016), en tanto abre el archivo falocéntrico que ha excluido las voces y la memoria de cantidad de mujeres que padecieron (y padecen) relaciones jerárquicas de género. Pone en juego las banderas del feminismo de la segunda ola “lo personal es político” o como plantea Collaizzi (2007) respecto de la intención del feminismo “no se trata de sexualizar la imagen”, sino de “politizar la sexualidad”. Con esta lógica argumental busca “construir un espectador crítico a quien, en vez de tenderle trampas se le dan los medios para evitarlas” (Rancière, 2013), posibilidad brindada por este tipo de guion.

Notas

1. Si bien el golpe militar que destituyó al gobierno elegido democráticamente fue el 24 de marzo de 1976, en el mes de agosto de 1975 ese gobierno —encabezado por Isabel Perón, vicepresidente a cargo de la presidencia luego de la muerte de Juan D. Perón el 1° de julio de 1974— firmó un decreto por el cual entregaba a las Fuerzas Armadas el control de la seguridad nacional. A partir de ese momento comenzaron prácticas represivas por fuera de la ley (detención/desaparición de personas, centros clandestinos de detención).
2. Esta denominación incluye la Ley de Punto Final (1986), que estableció la caducidad de la acción penal contra los imputados penalmente por desaparición forzada de personas, torturas, homicidios o asesinatos ocurridos durante la última dictadura militar (1976-1983) si no habían sido citados a declarar antes del 24-12-1986, y la Ley de “Obediencia Debida” (1987), por la cual se presume que todo miembro de las Fuerzas Armadas con grado militar inferior a coronel había actuado obedeciendo órdenes, concepto militar que lo exceptúa de responsabilidad. Quedaban exceptuados de esta consideración las apropiaciones de bebés, de bienes inmuebles de las víctimas y la violación. También incluye una serie de indultos concedidos por el presidente Carlos Menem en 1989 y 1990.
3. En el plano internacional, la Conferencia Mundial sobre Derechos Humanos (ONU), celebrada en Viena en 1993, reconoció por primera vez que la violencia contra las mujeres constituía violación de derechos humanos; en 1994 se realizó la Convención Interame-

ricana para prevenir, sancionar y erradicar la violencia contra la mujer “Convención de Belem do Para”(OEA) y Naciones Unidas aprobó también la Convención sobre la eliminación de todas las formas de discriminación contra la mujer (conocida por sus siglas en inglés como CEDAW), incorporada por la Argentina en 1994. En 1998 la Corte Penal Internacional, por medio del Estatuto de Roma, tipificó la violencia sexual en el contexto de prácticas sistemáticas de violencia como una violación específica de los derechos humanos; Argentina la incorporó en 2006. Hasta 1999 el Código Penal Argentino tipificaba la violación sexual como “delito contra la honestidad”, recién en ese año fue sustituida esa designación por la de “delito contra la integridad sexual”.

Lista de Referencias Bibliográficas

- Alvarez, V. (2018). “Memorias y representaciones en torno a la violencia sexual en centros clandestinos de detención durante la última dictadura militar argentina (1976-1983)”. Tesis para optar por el grado de Doctora en Estudios de Género, Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Mimeo.
- Bacci, C., Carnovale, V. y Oberti, A. (2010). *Abogados, derecho y política*, Buenos Aires: Memoria Abierta.
- Boddice, R. (2014). *Pain and Emotion in Modern History*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Chartier, R. (2002) *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona: Gedisa.
- Colaizzi, G.(2007). *La pasión del significante. Teoría de género y cultura visual*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- Comolli, J.L. (2002) “El espejo de dos caras”. En: Yoel, G. *Imagen, política y memoria*. Buenos Aires: Libros del Rojas (UBA), p. 159-192.
- Frevert, U.(2011). *Emotions in History. Lost and Found. The Natalie Zemon Davis Annual Lecture Series*. Budapest-New York: CentralEuropeanUniversity Press.
- Halbwachs, M.(1992). *On Collective Memory*. Chicago: University of Chicago Press.
- Huyssen, A.(1995). *Twilight Memories: Parking Time in a Culture of Amnesia*. New York: Routledge.
- Jelin, E.(2012). *Los trabajos de la Memoria* Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- La Capra, D.(2005). *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Macon, C.(2015). “Giro afectivo y reparación testimonial: El caso de la violencia sexual en los juicios por crímenes de lesa humanidad”, en *Mora*, N° 21, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Marin, L.(1999). “Poderes y límites de la representación”. Roger Chartier. *Escribir las prácticas. Foucault*, de Certeau, Marin. Buenos Aires: Manantial.
- Passerini, L., Labanyi, J. y Diehl, K (eds.) (2012). *Europe and Love in Cinema*. Bristol, UK: Intellect.
- Pollak, M.(2006). *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límites*. La Plata: Ediciones al Margen.
- Rancière, J.(2013). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

- Ricoeur, P. (2004). *La memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires, FCE.
- Segato, R. (2003) *Las estructuras elementales de la violencia. Contrato y status en la etiología de la violencia*. Serie Antropológica 334. Brasilia: Universidad de Brasilia.
- (2004). *Antropología y Derechos Humanos: alteridad y ética en el movimiento de los Derechos Humanos*, Serie Antropológica 356. Brasilia: Universidad de Brasilia.
- Seligmann-Silva, M. (2015) "Sobre el anarquivamiento. Un encadenamiento a partir de Walter Benjamín". *Constelaciones, Revista de Teoría Crítica* 7, pp. 40-59.
- Traverso, E. (2012) *La historia como campo de batalla: Interpretar las violencias del siglo XX*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Tornay, L. (2019) "Nuevas fronteras, viejas y nuevas sensibilidades. Mujeres y tensiones de género en Argentina, siglo XX" en Yoel, Gerardo (comp.), *Género y Silencios*, Los Polvorines, Ediciones Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Williams, R. (1994). *Sociología de la cultura*. Barcelona: Paidós.

Filmografía

Alvarez, F. (2013), *Campo de batalla. Cuerpo de mujer*.

Abstract: The figurative logic of the films, beyond exhibiting the world, constructs senses that dialogue and dispute with others in force. That is why the cinema constitutes a privileged social discourse, taking into account, in addition, its capacity to cross different levels of reality. In such a way the cinematographic narratives are not only presented as sources for the historian but also operate as agents in the construction of history and in their agency can produce significant political interventions.

This work aims to analyze the documentary film *Battlefield. Body of Woman* as agent of senses and political intervention.

With this purpose it will start from , conceptualizations coming from the field of gender studies, visual studies, those referring to the construction of memory, the contributions of cultural history with respect to representations and the construction of sensibilities.

Keywords: testimonies - sexual violence - state terrorism - social listening frames - gender representations

Resumo: A lógica figurativa dos filmes, além de exibir o mundo, constrói sentidos que dialogam e competem com outros em vigor. Causa disso o cinema constitui um discurso social privilegiado levando em conta, além disso, a sua capacidade de atravessar diferentes níveis de realidade. Desta forma os relatos cinematográficos não só se apresentam como fontes para o historiador mas também operam como agentes na construção da história e na sua agência podem produzir intervenções políticas significativas.

Este trabalho visa analisar o documentário *Campo de batalha. Corpo de mulher* como agente de sentidos e intervenção política.

Nesse intuito vai partir de conceitualizações que provem dos estudos de gênero, dos estudos visuais, e daqueles referidos à construção da memória, e da história cultural no que diz respeito às representações e à construção de sensibilidades.

Palavras chave: testemunhos - violência sexual e terrorismo de estado - as estruturas sociais de escuta - representações de gênero.

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