

Entre la represión y la resistencia: la transmisión de los afectos

Danielle Tega*

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH)

Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

Jundiaí, Brasil.

2014

dani.tega@uol.com.br

Resumen

Las sociedades latinoamericanas sufren hasta los días de hoy la herencia destructiva del horror implantado por las dictaduras cívico-militares. Este artículo discute las tensiones existentes en las narraciones de esta experiencia traumática a través de dos producciones artísticas provenientes del campo del cine. Considerando su potencia narrativa, analizamos el trabajo de memoria hecho por militantes detenidas en los años de dictadura y autoritarismo en Brasil y Argentina en el documental brasileño *Que bom te ver viva* (1989, de Lucia Murat) y en la película argentina *Memoria de un escrito perdido* (2010, de Cristina Raschia). Partiendo de una perspectiva teórica asentada en el cruce entre los estudios de la memoria y el pensamiento feminista, enfocamos las articulaciones entre narrativa, memoria y subjetividad en los documentales citados basándonos tanto en los contenidos manifestados como en los contenidos latentes en cada película, y planteamos una reflexión sociológica del arte en cuanto posibilidad de manifestación individual y colectiva de la memoria.

Palabras clave: memoria; experiencia traumática; feminismo; cine; relaciones de género.

1. Tejiendo los hilos: memoria y feminismo

Este artículo busca hacer un aporte a las discusiones en torno de la memoria reciente sobre los años de represión y dictadura en Brasil y Argentina, señalando la reconstrucción de las experiencias femeninas en la militancia y en la cárcel. Las manifestaciones de la memoria están basadas en puntos inquietantes cuando las investigamos a partir de una perspectiva feminista: por un lado, hay dificultad en narrar los hechos ocurridos en situaciones pautadas por el abuso y la violencia, ya que los contextos sociales en los que se anclan los testimonios y sus condiciones de audibilidad y de decibilidad cambian de forma no siempre lineal. Por el otro, no se puede dejar de considerar el silencio cultural al cual las mujeres fueron sometidas durante siglos.

Para trabajar con los temas expuestos, se presentan algunas notas sobre los documentales *Que bom te ver viva* (1989), primer largometraje de la cineasta brasileña Lucia Murat, y *Memoria de un escrito perdido* (2010), de la realizadora audiovisual argentina Cristina

Raschia. Se propone un análisis que problematice los contenidos de las películas a partir de una mirada doble y complementaria, que articule las cuestiones de género a las manifestaciones de la memoria atendiendo a cómo se tejen los testimonios de la supervivencia individual y colectiva de esas mujeres. Ahora bien, antes de empezar el análisis de las películas, algunos temas deben ser explorados para explicar sobre qué aspectos se basan nuestras observaciones.

En primer lugar, más que un objeto de investigación, el trabajo con la memoria es una tarea ética, sobre todo cuando existe una preocupación con el rescate de las utopías que no fueron realizadas en el pasado y que todavía siguen pendientes. En ese sentido, subrayamos no sólo la memoria construida sobre los hechos de una sociedad, sino también la disputa en torno a esa construcción. Los años de autoritarismo y terrorismo en Latinoamérica (décadas de 1960 y 1970), caracterizados por la censura y la represión, por la violencia desmedida por parte de los Estados, por los asesinatos y por las desapariciones forzadas, ya fueron temas de innumerables investigaciones en los dos países mencionados. Para las ideas que vamos a desarrollar, nos parecen oportunos los trabajos que enmarcan lo ocurrido en la clave de los eventos traumáticos del siglo XX, como lo hacen Márcio Seligmann-Silva (2003) y Leonor Arfuch (2009), por ejemplo. Basándose en los escritos de Walter Benjamin y Sigmund Freud y teniendo en cuenta la literatura del testimonio, el autor brasileño presenta el concepto de “contenido testimonial [*teor testemunhal*]”, que “se torna más explícito en las obras nacidas o que tienen como tema los eventos límites” (1), y agrega: “La memoria – y también el lenguaje, con sus actos fallidos, matices de estilo, sus silencios – no existe sin su resistencia” (Seligmann-Silva, 2003: 52). Los períodos posteriores al trauma son, por lo tanto, momentos que presentan dificultades para el ejercicio de la memoria, ya que éstas se construyen en escenarios de confrontaciones y de luchas entre los sujetos y sus narrativas contrastantes.

Por ese camino, las investigaciones sobre los trabajos de la(s) memoria(s) y sus conflictos son importantes herramientas para que se pueda conocer la manera por la cual el pasado es interpretado y articulado. Sin embargo, entendemos que ese tipo de estudio puede volverse más plausible cuando se le agrega una perspectiva feminista, ya que esa, preocupada con las partes silenciadas de la memoria social, denuncia el carácter sexista de la historiografía burguesa.

Abrimos un paréntesis para aclarar otro punto: en ese artículo, a menudo vamos a utilizar el término “pensamiento/crítica feminista”; en otros momentos vamos a hacer referencia al “feminismo” y, por fin, también vamos a usar los argumentos de los “estudios de género”. Para no extender la discusión, basta decir que el objetivo es llamar la atención sobre la conexión política entre los términos, cuyo vínculo tiene sentido solamente si se articulan la militancia política, la investigación académica y la escena política-cultural (2).

Si, por un lado, la crítica feminista expone la invisibilidad de las mujeres en la historia oficial, por el otro, cuestiona cómo se establecieron las desigualdades entre hombres y mujeres y cuáles son las formas de eliminar estas asimetrías. Se puede decir, entonces, que el feminismo actúa como una contra memoria: en los márgenes de los discursos hegemónicos, se

buscan otros modos de construcción de las relaciones de género. Para Margareth Rago (1995:15),

Omitidas de la Historia, [a las mujeres] les fue asignada la figura de la pasividad, del silencio, de la sombra en la esfera devaluada de lo privado. El feminismo señala su crítica a la gran narrativa de la Historia, y revela las urdimbres del poder que sostienen esas redes discursivas. [...] Está claro que si las mujeres fueron uno de los grandes sectores excluidos de la Historia, no es satisfactorio únicamente recuperarlas en todos sus grandes hechos, inscribiéndolas en las brechas dejadas por la Gran Narrativa Histórica, masculina y blanca. [...] Sin embargo, también sabemos que no es suficiente rehacer todo el recorrido ya hecho y añadirle lo femenino.

La cita presenta una de las formas de pensar las dimensiones del género en los estudios de la memoria, la del enfoque tradicional del feminismo, de visibilizar lo invisibilizado y dar voz a las que fueron por mucho tiempo calladas. Sin embargo, el trabajo de la memoria hecho por las feministas consiste no sólo en dar visibilidad a las mujeres (3), sino también en entender su situación como un producto de relaciones sociales, en denunciar las marcas autoritarias y jerárquicas del proceso histórico de las relaciones de género, politizar los temas antes percibidos como personales, cuestionar la convenciones de masculinidad y femineidad, y revela otras miradas sobre el cuerpo, la subjetividad, la experiencia.

En ese sentido, no se trata de clasificar de antemano a las dos películas como “feministas”, sino de indagarlas a partir de una perspectiva de género, sobre la manera por la cual reconstruyen la militancia y la represión en los años de autoritarismo y dictaduras en Brasil y Argentina. Del mismo modo, hacer un estudio comparativo es extremadamente valioso para profundizar las convergencias y las especificidades del trabajo de la memoria hecho en los dos países. Como señala el sociólogo argentino Ernesto López (2001: 94), “la historia es, por definición, única, pero siempre puede haber semejanzas, parentescos”, y lo que “verdaderamente justifica la comparación es la posibilidad de mejorar la percepción y la comprensión de un fenómeno en lo que él tiene de propio y único”.

Seleccionamos como objeto de investigación dos películas cuyo guión y cuya dirección fueron hechos por mujeres que, por haberse involucrado en algún tipo de militancia en los periodos represivos que enmarcan los años de dictadura y autoritarismo en Brasil y Argentina, fueron encarceladas con otras compañeras y tuvieron sus vidas marcadas por esas experiencias. No son pocos los obstáculos para la narración de los eventos traumáticos, puesto que entra en escena el conflicto entre el lenguaje y lo sucedido, la dificultad de revestir lo vivido con lo real, la dialéctica del habla y de la escucha, que depende de un entramado social que ofrezca las condiciones de decibilidad y audibilidad (4). Tomar la palabra para narrar públicamente esas vivencias, adquiere en estos relatos una importancia singular. Como señala Leonor Arfuch (2009: 2):

Si de algún modo las narrativas del yo construyen los efímeros sujetos que somos, esto se hace aún más perceptible en relación con la memoria y la elaboración de experiencias traumáticas. Allí, en la dificultad de traer al lenguaje vivencias dolorosas que están quizá semiocultas en la rutina de los días, en el desafío que supone volver a

decir, donde el lenguaje, con su capacidad performativa, hace volver a vivir, se juega no solamente la puesta en forma [...] de la historia personal sino también su dimensión terapéutica [...] y fundamentalmente ética, por cuanto restaura el circuito de la interlocución y permite asumir el escuchar con toda su carga significativa en términos de responsabilidad por el otro.

La especificidad de género en las narrativas del yo es asumida con ciertas reservas por la autora, para la cual las diferencias en los relatos femeninos de las experiencias traumáticas en relación con los masculinos son “producto de una sensibilidad culturalmente construida y no como una *esencia*”, y tiene como efecto “la estrategia del detalle como del punto de vista y de las políticas de la enunciación: qué se narra, dónde se detiene la palabra, cómo se asume la propia voz” (Arfuch, 2009: 8). En ese sentido, el arte – y específicamente el cine – puede desafiar la dificultad del lenguaje y ofrecer una mirada diversa sobre las subjetividades de esas mujeres que rememoran, estableciendo puentes afectivos para un trabajo de transmisión.

2. Detrás de las cámaras: las palabras de las directoras y el cine como trabajo de memoria

Lucia Murat, directora brasileña del documental *Que bom te ver viva* (5), cursaba Economía cuándo empezó a militar en el directorio académico y en el movimiento de estudiantes. En 1968 y tras haber cumplido 17 años, fue detenida por primera vez mientras participaba del conocido Congreso de la UNE (Unión Nacional de los Estudiantes) en la ciudad de Ibiuna, y desde entonces pasa a ser perseguida por los agentes de la represión. A fines del mismo año y después de la promulgación del AI-5 (Ato Institucional n. 5), pasó a la clandestinidad. Siguió vinculada a la organización revolucionaria MR-8 (Movimiento Revolucionario 8 de Octubre) hasta mediados del 1971, cuando fue nuevamente encarcelada y, esa vez, brutalmente torturada. Esa experiencia la marca profundamente y está presente en gran parte de sus películas que, a su vez, tematizan directa o indirectamente la violencia (6). Si llevamos en cuenta la importancia del arte para el proceso de elaboración de la experiencia, es peculiar lo que le afirma la cineasta al periodista Heitor Augusto (2008):

Creo que el tema de la violencia va a permanecer eternamente para mí. En cierta forma, a pesar de que el cine sea una gran industria por la cual gira mucha gaita, fue también una manera que yo encontré para sobrevivir a todo esto y debatir esas cuestiones. [...] Creo que el arte tiene mucho que ver con el sujeto. No es que sea una autobiografía realista, sino que tiene que ver con sus cuestionamientos, con sus angustias. O sea, es un trabajo de autor. Mi obra es autoral, yo no la hago por encargo, así que estoy inevitablemente presente [...].”

En estas palabras queda claro que la relación de Lucia Murat con el cine pasa por la necesidad de reflexionar sobre su experiencia, sea en la lucha contra la dictadura brasileña, sea en la represión del sistema dictatorial que le hizo pasar por las manos de torturadores. En

una entrevista de Lucia Nagib (2002: 324) a la directora, ésta le cuenta cómo surgió la idea de hacer la película:

Hubo un día en el cual me levanté con la idea de lo que iba a ser *Que bom te ver viva*, una posibilidad de trabajar con documental y con ficción, yo y superyo, intimidad y distanciamiento. Me levanté con la estructura de una película sobre las mujeres torturadas en la época de la represión, que después fue depurándose. El estreno de *Que bom te ver viva* fue muy profundo, emocionante, no sólo para mí, sino también para todos los que participaron de la película. Fue una sensación de agradable placer; por primera vez, después de tanta violencia sufrida, podíamos hablar. La repercusión de la película fue gigante.

La directora relata sobre el placer que se permitió al hacer ese trabajo de memoria, placer que no es sólo individual sino colectivo, ya que comparte con las otras militantes que participaron de la película y también con su entorno social. El testimonio encuentra, así, su dimensión ética de transmisión y elaboración de la experiencia.

El documental de la realizadora audiovisual argentina Cristina Raschia es un doble trabajo de memoria, ya que establece un diálogo constante con los escritos de Graciela Loprete, una de sus compañeras de cárcel que, en el exilio, dio forma a las notas que escribió mientras estaba detenida. La historia que *Memoria de un escrito perdido* nos cuenta sobre la recuperación de esas notas y su posterior publicación en formato de libro (7), las miradas de las entrevistas sobre sus experiencias en la cárcel y sus vidas después de esa vivencia. Como señala Maria Célia Orlato Selem (2013: 230), la directora está “doblemente localizada, oscilando entre sus memorias y las de sus compañeras de cárcel, cuyas subjetividades se distancian y vuelven a encontrarse, en un movimiento que interpone las memorias colectivas y las individuales”. En ese sentido, el trabajo de Cristina Raschia contribuye “para la construcción de la memoria colectiva, entreviendo la construcción de un sentido ético para el presente”.

Ahora bien, este sentido ético no es una versión heroica de la militancia, tampoco una versión grandiosa de los hechos del pasado. En las palabras de la directora Cristina Raschia (2011: 5):

Más allá de la necesaria reflexión en todos los ámbitos de las ciencias sociales, creo que sin una mirada lúcida y desinhibida sobre la subjetividad de quienes integramos ese colectivo social, no hay modo de establecer lazos y puentes emocionales y afectivos con las nuevas generaciones que no participaron de esa etapa de la historia. Escribí y dirigí *Memoria de un escrito perdido*, mi película documental, con la mirada puesta en el rescate de esos gestos mínimos que expresan una profunda convicción en la capacidad de las personas para construir un mundo más justo y solidario. Lejos del heroísmo, lejos del discurso épico que congela la riqueza de la diversidad y el pensamiento.

La búsqueda por salidas no tradicionales para hacer la transmisión de la experiencia es una de las apuestas de la directora, que confirma lo que ya había anticipado Leonor Arfuch (2009) sobre la estrategia del detalle en las narrativas femeninas del yo: los gestos, los afectos, las subjetividades. Resulta oportuno indagar, en este momento, cómo las imágenes traducen estas palabras de las directoras, o más bien cómo los recursos cinematográficos son usados para hacer sus trabajos de memoria.

3. Mujeres en foco: las imágenes y los testimonios

Las propuestas estéticas de ambos documentales tienen relación no sólo con las opciones de las directoras, sino también con los diferentes contextos sociales y temporales de sus producciones. Como ya señalamos, la película brasileña es de fines de los 80, mientras que la argentina estrenó más de 20 años después. Aunque sean estrategias diversas para la narración de la experiencia, hay puntos en los cuales se cruzan. Intentaremos examinar cómo los recursos cinematográficos son usados en estas manifestaciones de la memoria.

Que bom te ver viva mezcla cine ficcional y documental para exponer la tortura a las detenidas políticas de la dictadura militar de Brasil, desplegando también cómo sus víctimas sobrevivieron y cómo enfrentan lo sucedido tras dos décadas. En la parte documental, ocho mujeres que participaron de organizaciones revolucionarias y fueron detenidas por los aparatos represivos son entrevistadas; en la parte ficcional, una mujer anónima interpretada por la actriz Irene Ravache interpreta monólogos que son interpuestos a las declaraciones de las testigos, además de comentarios en *voz off*. Para distinguir lo ficcional de lo documental, Lucia Murat hizo la grabación de los testimonios en primer plano, enfatizando las emociones y los detalles; el cotidiano de esas mujeres fue captado a la luz natural, como se representara la vida aparente; por fin, en los monólogos fue utilizada la luz teatral, como un tipo de discurso inconsciente de la narradora.

Luego en la primera escena la película nos muestra aquella que va a introducir los monólogos entre una testimoniante y otra. Minutos después, un plano cerrado nos presenta a la primera entrevistada con una música instrumental acentuada para enfatizar el carácter emotivo de una pequeña parte de su testimonio. Con la imagen paralizada, el rostro de la entrevistada divide la pantalla con sus datos: Maria do Carmo Brito, educadora, 44 años y dos hijos, fue comandante de la VPR – Vanguardia Popular Revolucionaria, detenida y torturada por sesenta días, vivió diez años en el exilio. El mismo recurso es usado para otras seis mujeres que participan del documental, y hay una más que prefirió no ser identificada. En los primeros momentos, por lo tanto, la película ya nos presenta todas las sobrevivientes y los principales datos sobre sus experiencias.

Las demás militantes entrevistadas son: Maria, Estrela Bohadana (40 años, militante del POC – Partido Obrero Comunista, detenida y tortura en Río de Janeiro y en San Pablo, dos hijos, doctora en Filosofía); Pupi (Maria Luiza Garcia Rosa, 37 años, integrante del movimiento estudiantil, detenida y torturada tres veces, dos hijos, médica sanitarista); Rosalina Santa Cruz (43 años, también detenida y torturada, tres hijos, profesora); Criméia Schmidt de Almeida (41 años, sobreviviente de la Guerrilla del Araguaya, un hijo, enfermera); Regina Toscano (40 años, torturada cuándo fue detenida en 1970, tres hijos, educadora); Jessie Jane (37 años, detenida en el 1970, tres meses encarcelada en los sitios de tortura, nueve años detenida en la cárcel, una hija, historiadora); y la militante que no quiso identificarse (cuatro años de militancia, cuatro años en la cárcel).

Por su parte *Memoria de un escrito perdido* trabaja de otra manera: en vez de imprimir los datos de las entrevistadas tan pronto ellas son presentadas, la película nos los ofrece a cuentagotas: en un momento, sabemos la ciudad en la cual está la testigo; en otro, su nombre; después, por cuánto tiempo permaneció detenida; etc. El nombre del partido o de la organización que integraron no es exhibido, sino que de manera muy general sabemos que participaron del movimiento estudiantil, de la militancia obrera, o simplemente que trabajaban en instituciones consideradas subversivas por los agentes de la represión. Es como si estos datos no hicieran falta para lo que intentan transmitir – importando más la generalización de lo que vivieron como mujeres–, a la vez que esta opción también puede revelar un cierto pudor en manifestarlos.

En líneas generales, Cristina Raschia también mezcla el cine documental con el ficcional, aunque este aparezca de modo más intimista, a través de una *voz en off* – en los créditos finales, sabemos que la voz es de la actriz Ana Celentano– que hace la lectura de fragmentos del libro de Graciela Loprete, mientras imágenes de manos dactilografían en una antigua máquina de escribir. Son imágenes creadas para intentar llevar el público al momento en el cual Graciela escribía sus páginas, ya que otros elementos contribuyen para crear la atmósfera de fines de los 70': el cenicero, la máquina misma, la iluminación gris, el informe del lugar y de la fecha (París, 1978). Otros recursos de la iluminación son usados para diferenciar otros dos bloques más del documental: mientras dan sus testimonios individuales, tenemos una grabación un poco más oscura; cuándo están todas reunidas alrededor de la mesa, charlando sobre sus experiencias, se utiliza una luz más clara.

Resulta interesante la opción de hacer dos momentos de entrevistas, el primero, individual, en el cual hablan de sus experiencias, el segundo más colectivo, tejiendo sus vivencias en común reunidas alrededor de una mesa. En el primer momento, los testimonios individuales son hechos por la propia directora, Cristina Raschia (detenida en Rosario el 23/09/1975), y por sus ex compañeras de cárcel Silvia Gabaraín (detenida en Tucumán el 30/04/75), Cristina Pinal (detenida en Tucumán el 31/12/1974), Graciela Dillet (detenida en Rosario el 20/03/1975) y María Josefa Dal Dosso (detenida en Rosario el 20/03/1975). Todas ellas permanecieron más de tres años en la cárcel, y conocieron a Graciela Loprete en diferentes momentos. Antes de los minutos finales de la película, otra compañera más de la cárcel entra en escena, Alba Tello.

Si bien en *Que bom te ver viva* no hay un encuentro concreto entre las militantes, es importante observar que los recursos cinematográficos, tanto por el montaje como por la música y por la *voz en off*, las ponen unidas antes del término de la película. Se puede decir, entonces, que uno de los caminos para la (re)construcción de esas memorias es el de compartir los recuerdos, ya sea por un encuentro personal entre estas mujeres, ya sea por un encuentro construido a través del discurso. La solidaridad de sus voces, que es también una sororidad (8) que las fortalece, tiene estrecha relación con el feminismo. Como nos plantea Fraçoise Collin (Oberti y Pittaluga, 2006: 89):

El feminismo de ayer y de hoy, al conceder a las mujeres el estatuto de agentes de su propia existencia y de la existencia colectiva, ha

modificado las condiciones y el sentido de la transmisión que éstas asumen, y más particularmente de la transmisión entre mujeres. La transmisión se convierte así en una interpelación por la que una mujer llama a la otra a aparecer e intervenir, por la que una libertad despierta a otra, autorizándose a hablar, adquiere autoridad y autoriza; siendo ella misma, hace ser; hace ser al mundo de una manera hasta ahora inaudita, y hace ser a las demás; al exteriorizar su experiencia, inscribiéndola en objetos simbólicos – y para empezar su discurso –, mediatiza su aportación, la objetiva y la deja en herencia para ser interpretada.

Al invitar a las militantes a narrar sus historias, estos dos trabajos de memoria abrieron espacios para reflexionar tanto sobre la especificidad de género en la represión y la tortura, como sobre la particularidad de la resistencia femenina. Para analizar el primer punto, vamos a observar las construcciones emprendidas por Lucia Murat en la película *Que bom te ver viva*; y dejamos el segundo tema para ser investigado a partir del documental *Memoria de un escrito perdido* de Cristina Raschia.

4. La especificidad de género en la represión

El documental de Lucia Murat usa la entrevista para unir diferentes relatos en una única historia. Los testimonios son tramados con énfasis en el discurso subjetivo sobre el valor permanente de un momento específico, caracterizado por la tortura y la profundidad psicológica transcurre en el habla de todas las mujeres convocadas, como se puede observar en la declaración de Pupi:

Cuando fui detenida, tenía una sensación muy grande de poder. Como yo creía en lo que estaba haciendo, creía que íbamos a lograr transformar el mundo, yo pensaba que los torturadores y la policía eran seres casi inferiores. Yo tenía mucha seguridad en mí misma y creía que iba a ser fuerte en toda la situación. Pero yo llegué a mi situación límite cuándo la tortura transcurría.

Pupi añade que la violencia de la tortura psicológica era muy fuerte. En algunas circunstancias, con la intención de obtener nuevos datos sobre la organización a la cual pertenecía, el torturador simulaba estar enamorado de ella. Jessie Jane, detenida mientras intentaba secuestrar un avión, también destaca el drama de la tortura psicológica y la sensación de impotencia al saber de la prisión de otras mujeres de su vida: su hermana, su madre y su suegra fueron también detenidas, y la primera fue tortura frente a ella. “Haber sobrevivido sin volverme loca fue una victoria”, afirma.

Regina relata lo que pasó cuando fue presa después de una persecución: “[los torturadores] buscaron el arma adentro de mi vagina. Ellos sabían que no había nada allá; hicieron eso para humillarme”. Embarazada, perdió su bebé; y afirma que “la vida continúa”. Sin embargo, se percibe que la continuidad de la vida está obstaculizada, y la dificultad de exponerlo queda evidente en su semblante, en las palabras que salen temblorosas de su boca, que contrastan con la larga sonrisa cuando ella está al lado de sus hijos y de sus amigas. Para

la voz *off* que narra el cotidiano de las entrevistadas en la película, esa ambigüedad es un “rompecabezas difícil de encajar”.

Rosalina narra las humillaciones a las cuales fue sometida, como las diferentes formas que usaron para pegarle y los instrumentos aplicados por los verdugos en la situación de horror que fue su tortura. Le pide al torturador que la mate, pero la relación de poder establecida en aquel momento es revelada en la frase del verdugo: “No voy a matarte, voy a hacer lo que quiero”. En esa situación la tortura es comprendida por la filósofa Marilena Chauí (1987: 37) a partir de una paradoja fundamental:

Destruir a alguien desde su humanidad y su subjetividad, producir otro sujeto en lugar del sujeto real, ya que es de esa ‘subjetividad’ creada que depende la acción y la sanidad del torturador mismo, que sólo persiste si la ‘cosa’ puede ser convertida en ‘sujeto’ para reconocerlo. Pues el reconocimiento, marca esencial de la intersubjetividad, es la condición y el fin de la humanidad de cada uno y de todos.

Los monólogos de Irene Ravache tejen testimonios y traen al presente las cicatrices del pasado. Sus palabras, muchas veces están dirigidas al espectador, otras veces al torturador, y por fin al hombre que desea; sus intervenciones miran la cámara, sus ojos y sus acciones enfrentan y provocan a quien la asiste. En una ocasión en la cual interpreta haber sido echada del trabajo, se refiere al ex jefe como un nuevo tipo de verdugo, y relaciona la violencia que ha sufrido en la tortura con esa nueva situación: “No va a decirme que no tiene nada que ver, porque sí, tiene”, insiste. En seguida, percibe que esto haya sido un devaneo, y reconoce estar “atada, una vez más, colgada”. Al finalizar estas palabras la cámara encuadra al lado suyo un ángel de adorno, cuya presencia en escena es incitadora: sus alas revelan una voluntad de volar, de libertarse. Los hilos que lo detienen representan los límites que la ex detenida encuentra para moverse; atada a los traumas del pasado, su libertad también se encuentra nuevamente debilitada.

Por los testimonios citados, se puede observar la denuncia de la especificidad de género en la práctica de la tortura. Trabajar con esa perspectiva significa considerar los cuerpos en sus dimensiones políticas y culturales, o sea, reflexionar sobre estos cuerpos a partir de las convenciones de femineidad y masculinidad en la sociedad. En el periodo evocado en los testimonios, el hecho de que las mujeres hayan participado de la militancia femenina en las organizaciones revolucionarias fue visto como una doble transgresión: a) como los varones, esas mujeres eran consideradas “terroristas”, ya que hacían operaciones en contra de la dictadura brasileña; b) la participación femenina en la política era un desafío a las convenciones de género de la época, enmarcadas por el conservadurismo moral que asigna a las mujeres el espacio privado y las funciones de madre, esposa y ama de casa.

Elizabeth Jelin (2001: 128-137) señala que los estudios existentes sobre la tortura indican que el cuerpo femenino fue un objeto especial para los torturadores; y las humillaciones que las mujeres sufrían incluyeron siempre alta dosis de violencia sexual: “Los cuerpos de las mujeres – sus vaginas, sus úteros, sus senos –, ligados a la identidad femenina como objeto

sexual, como esposas y como madres, eran claros objetos de tortura sexual.” En el caso de los varones, la cuestión de género también persiste:

Para los hombres, la tortura y la prisión implicaban un acto de feminización de la víctima masculina, transformándola en un ser pasivo, impotente y dependiente (incluyendo, a veces, violencia sexual). Era una manera de convertir a los hombres en seres inferiores y, en ese acto, establecer la virilidad militar. Los hombres tenían que vivir como mujeres, tomando conciencia de sus necesidades corporales (Jelin, 2001: 131).

Además de esas consideraciones, no se puede dejar de observar que la represión fue ejecutada por instituciones masculinas y patriarcales. Las fuerzas armadas y policiales actuaban también con la intención de restablecer lo que creían que era el orden “natural” de género, o sea, juzgaban que su deber era recuperar las mujeres para sus lugares “habituales” en la sociedad – estructurada por las relaciones de género. Con eso se buscaba reafirmar ciertas convenciones de femineidad que son ambivalentes, ya que asignar a las mujeres el espacio tradicional significaba enfatizar que ellas deberían cuidar a sus hijos y maridos, en vez de tomar las armas o tomar la palabra en el debate político. Como esas mujeres subvirtieron tales condiciones, eran llamadas “putas” por los agentes represores.

La tortura a las mujeres involucraba, por lo tanto, no sólo la violencia política y social de la represión de la dictadura, sino también la violencia de la dominación patriarcal, entramada al terrorismo de Estado. El hecho de haber sido martirizada como mujer perturba, en mayor o menor grado, la sexualidad misma. Manejar esa situación implica diferencias para cada mujer en particular y eso también puede ser observado en la película de Lucia Murat: en los testimonios de las ex detenidas, el tema de la sexualidad gira alrededor de la maternidad, mientras que la interpretación de los monólogos por la actriz Irene Ravache enfatiza la búsqueda del placer sexual.

5. Las prácticas de resistencia

Después de haber analizado innumerables testimonios de ex presas políticas latinoamericanas, la socióloga Maria Lygia Quartim de Moraes (2013: 148) enfatiza que “la solidaridad y el acogimiento de sus compañeras de infortunio constituyen la dimensión positiva por excelencia”. Al examinar el documental *Memoria de un escrito perdido*, nos parece oportuno observar la manera por la cual están entrelazados los afectos a la experiencia y cómo se manifiestan las estrategias de supervivencia.

En una de las escenas, Cristina Raschia cuenta que “Creo que ayudó mucho las compañeras, ¿no? El afecto. Eso ayudó bastante a amortiguar.” Y Graciela Dillet añade: “Uno de los valores más importantes es la amistad. De la hermandad, la solidaridad. Esa cosa de compartir, eso fue esencial.” Poniéndose en primera persona, Silvia Gabarain rememora: “Tenía compañeras que me sostuvieron, que me acompañaron, que me cuidaron. Que me ayudaron a meterme en esa realidad que yo no esperaba.”

La fuerza de la solidaridad alimentaba las reservas personales de estas mujeres, y era también un proceso reparador de sus subjetividades que, destruidas sea por la tortura, sea por las condiciones de la cárcel, pudieron ser reconfortadas en el contacto con las compañeras. Más allá del papel casi terapéutico de la amistad, el convivir con otras mujeres posibilitó nuevas maneras de mirar el contexto en el cual se encontraban y, con eso, crear nuevas formas de resistencia. “Para los cumpleaños de cada una de nosotras era imprescindible hacerle una fiesta. Recordarle tu cumpleaños porque es un año a más de vida, no importa donde estés”, menciona María Josefa Dal Dosso.

Los recursos que ponen a prueba para proteger sus integridades ya no son los mandatos masculinos de la militancia, sino otras alternativas que descubren, en las palabras de Cristina Raschia (2011: 5), “antes por intuición que por convicción”, que la convivencia manifiesta como un “código común que nos pertenecía, un código de género que encontraba respuestas húmedas en espacios secos, matices en discursos cerrados, grietas creativas en los muros más sólidos.”

La salida de la cárcel tampoco les resulta sencilla “Me sentía muy sola. Faltaban mis compañeros de militancia. Y empecé a recorrer Tucumán a buscar gente, y encontré algo. Encontré a unos amigos, muy pocos”, nos cuenta Silvia Gabarain. Mientras algunas buscan un recomienzo en los antiguos o nuevos compañeros de militancia, otras se fortalecen con las amistades construidas en los momentos devastadores de detención, como expone la directora en una escena de su documental:

También me agarré mucho, mucho, mucho, mucho, de las cartas que intercambiaba con Graciela Loprete. En los primeros años fue mi hermana de alma, con la que hablábamos el mismo lenguaje, nos conocíamos un año, nada más, y desarrollamos un lenguaje común que continúa hasta hoy que lo seguimos hablando, que lo sigo hablando con ella mientras hago la película.

El proceso de construcción y transmisión de memorias de mujeres que fueron protagonistas en la historia reciente argentina traen las huellas de lo cotidiano, de las situaciones traumáticas, de las prácticas de resistencia y sobrevivencia. Pero la memoria no es sólo un hecho subjetivo y cultural, sino también un hecho profundamente político. El balance que Cristina Raschia (2011: 4) hizo después de producir la película puede comprobarlo, ya que mira con otros ojos y reconstruye su propia experiencia de militancia mientras narra sus recuerdos:

Todas éramos hijas de una cultura milenaria que vinculaba lo político a lo masculino, en la medida en que ambos habían confluído en el espacio público siglo tras siglo. En Argentina fuimos la primera generación de mujeres que asomó masivamente a la escena política con decisión de participar activamente en el espacio público. Hay valiosos antecedentes individuales, pero no como generación. Sin embargo, y a pesar del discurso igualitario de las organizaciones revolucionarias, todas nos habíamos visto subordinadas no solamente a mandatos masculinos respecto de la forma de encarar la solución de los conflictos públicos y privados, sino también a la autoridad del hombre y su primacía en el momento de la distribución de las responsabilidades de mando.

Más allá de considerar la importancia de las voces e imágenes de la película, nos parece importante destacar la idea misma de hacerla, casi un deber de memoria en el cual los testimonios continúan tejiendo los lazos de afecto y amistad entre las mujeres involucradas en ese proyecto, ya que ellas despliegan el trabajo antes empezado por la escritura de Graciela Loprete. El compromiso asumido es también la prueba de la sororidad, y la transmisión una forma de abrir espacios para que voces de otras mujeres puedan ser alcanzadas. El puente para la resistencia no se basa sólo en los lazos construidos en la cárcel, sino también por aquellos que fueron y son urdidos en el trabajo de memoria compartido.

6. El contexto social y las condiciones subjetivas

Cuándo preparaba *Que bom te ver viva*, la directora brasileña quería estrenarla en 1988 para que coincidiera con los 40 años de la ratificación de la Declaración de los Derechos Humanos de las Naciones Unidas. Como se lee en el guión, Lucia Murat (1987) caracteriza su documental como "de gran importancia para la historia de Brasil, porque intenta rescatar una parte de la memoria nacional de difícil asimilación". El país pasaba, entonces, por un momento particular de transición democrática, en el cual diferentes voces y segmentos sociales entraban en escena para los debates alrededor del "Proceso Constituyente". Aunque que se hubiera abierto un espacio para garantizar los valores de la democracia, el modelo de transición adoptado no proponía una Justicia Transicional (9), imposibilitando la difusión del proceso histórico y político que se produjo, el juicio a los agentes estatales que perpetraron actos de violencia, la reparación para las víctimas de tales atrocidades y la reforma de las instituciones de seguridad.

Por su parte, el documental *Memoria de un escrito perdido* está basado en otro espacio y tiempo. Si en la Argentina el proceso de Justicia Transicional ya había pasado por diferentes etapas, no se puede olvidar que la anulación de las leyes de Punto Final y de Obediencia Debida, en 2003, fueron emblemáticas para que el país pudiera ofrecer un paso adelante para el tema de la memoria (10).

Conocer los contextos en los cuales las películas fueron realizadas ayuda a pensar sobre los cambios que permiten manifestar los atropellos a los Derechos Humanos y a las especificidades de género. Sin embargo, nos parece interesante observar las tensiones sobre las construcciones de las memorias de las dictaduras a partir del análisis de las producciones fílmicas mismas, observando sus relaciones entre forma y contenido, evitando caer en la doble trampa advertida por Antonio Candido (2000), ya sea el "paralelismo", ya sea el "sociologismo", en los cuales se realiza una lectura unilateral del arte o de la realidad, interpretando una por la otra. Empecemos por la película brasileña.

En cierto momento, el encuadre de la cámara está en la figura de Irene Ravache, envolviendo desde su rostro a su cintura. Ella usa un vestido negro y, mirándose en el espejo, vemos su espalda desnuda. Es una escena sensual, que parece entrar en conflicto con las demás y provoca la narrativa misma de la película: en ese instante, ella habla abiertamente

sobre el sexo y el placer y también sobre el hecho de sentir una coacción social para que no tenga esos deseos. Recostándose en el espejo, dice:

¡Cómo me gusta follar con vos! [...] Yo finjo que no sufrí tortura sexual, vos fingís que no sabés de nada. Yo finjo, vos fingís, nosotros fingimos... Lo demás es pasado, lo demás es violencia, lo demás ha acabado. Ah, mi amor, ¡qué mentira! Yo odio cuándo ustedes dicen que nunca más follarían. Me gusta coger. ¿Por qué no tengo el derecho de gustarme eso?

De nuevo, una digresión sobre el tiempo, de esa vez para articular el pasado de la tortura al presente de la búsqueda del placer. La tensión entre abandonar la violencia al pasado y la insistencia de esa misma violencia en surgir en el presente; la necesidad de “fingir” y el hecho de no creer en su propia simulación; la búsqueda de una relación sexual sin culpa y a la vez un sentimiento de que el placer sexual es prohibido por “ustedes”, por la sociedad. La cineasta revela, en esa secuencia, una doble imposición social: por un lado, el olvido del pasado para seguir viviendo; por el otro, el recuerdo del mismo pasado para seguir sufriendo. Es una fuerte crítica a la herencia de la dictadura y al modo por lo cual la sociedad todavía no la ha comprendido, y cuestionarla pasa por el cuerpo, por la sexualidad, por el cotidiano.

En ese sentido, esa secuencia expone la complejidad de un problema que extrapola el ámbito individual. La búsqueda por el placer, el hecho de que a una le gusta el sexo y las simulaciones no son temas específicos de las mujeres que sufrieran las torturas porque fueron militantes políticas, sino más bien son problemas colectivos de las mujeres que sufren crueldades porque son... mujeres. La película aproxima los planos personal y social, sexual y político, afectivo e histórico. Por esas características, el documental manifiesta la tensión y la lucha del lema “nuestro cuerpo nos pertenece” y revela nuevamente su vínculo con las cuestiones feministas, cuyos movimientos engendraron esa declaración en sus acciones políticas hechas en fines de los 70’ en Brasil, y profundizan a partir de los 80’, puntos claves relacionados al cuerpo, al deseo y al aborto, visibilizando temas tabúes.

Como añade Paulo Emílio Salles Gomes (1986: 98), “cualquier película expresa, a su manera, mucho del tiempo en lo cual ha sido realizada”. Podemos decir, entonces, que el perfil de los feminismos brasileños de los 80’, cuyos intereses se volvían a las áreas de la salud y de la violencia, tiene resonancia en *Que bom te ver viva*, que destaca no sólo la violencia (de género) de la tortura, sino también la salud (psicológica y del cuerpo) de las mujeres que testimoniaron.

Ahora bien, en torno a los temas de la tortura y de la sexualidad, se pueden observar los sentimientos y las vidas damnificadas. El legado destructivo de la dictadura persiste no sólo en los cuerpos y en las emociones de esas mujeres, sino también en sus relaciones afectivas, enmarcadas por la dificultad en hablar sobre lo que pasó. Para Estela, una de las testigos, en la sociedad “[la tortura] es un tema que desagrada y por eso es mejor que se la olvide”, añadiendo que la experiencia interna en relación a la tortura es algo que nadie quiere oír. Esa situación acentúa la dialéctica que ya subrayamos del habla y de la escucha, es decir, hacen falta personas dispuestas a escuchar la narración del otro, y la carencia de oyentes es un obstáculo más para la elaboración del pasado, cuyas cicatrices permanecen pendientes.

Los recursos cinematográficos de la película *Memoria de un escrito perdido* también ofrecen significativas posibilidades para pensar sus relaciones con los contextos político y social de Argentina. En la secuencia en la cual se prepara la mesa con las sillas esperando la llegada de los testigos, por ejemplo, parte del equipo técnico y de apoyo del documental son visibilizados en la pantalla. Es decir, en el montaje, no hubo un corte por parte de la directora de esos elementos considerados extra-fílmicos, sino el revés, ya que el documental expone el maquillaje en los testigos, la preparación de los micrófonos, la lectura de algunas notas preliminares, el test de sonido, etc.

Esta opción puede ser interpretada como una posible intención de no ocultar las elecciones concebidas en la construcción cinematográfica, revelando al público que es una historia hecha por sujetos cuyas opciones estéticas son, a la vez, opciones éticas y políticas. Como en otros periodos de su historia, la creciente polarización política argentina también estaba en pauta en aquel momento, y posicionarse en las cuestiones de memoria y Derechos Humanos, como lo hace la película, revela el intento de ponerse en el debate.

Además de eso, aunque sepamos la jerarquía de una obra, esas elecciones de Cristina Raschia transmite una sensación de horizontalidad, ya que la directora les pregunta a sus compañeras: “¿Bueno, a ver, por dónde arrancamos con tanta historia?” Y una de ellas le contesta: “Bueno, podemos arrancar desde que nos detuvieron.” Esa estrategia en contra de la verticalidad tan profundizada en los partidos tradicionales está en sintonía con cierta herencia de los movimientos piqueteros de los 90’, que tuvieron como consecuencia el fortalecimiento de los diversos movimientos sociales en sus frentes populares que se fortalecieron en los años 2000 y que tienen, como uno de sus ejes, la igualdad de géneros.

Así, de variadas maneras y en contextos distintos, esas películas articulan una idea de vida social y política, interviniendo en esa realidad. Reciben las influencias de la sociedad, sin embargo también hacen parte de ella y ayudan a producirla. Al abrir espacios en diferentes momentos y lugares para que las mujeres puedan no sólo narrar sus experiencias de violencia de género, sino también manifestar sus prácticas de resistencia y de reconstrucción de su subjetividad (tanto durante el periodo de su detención como posteriormente a éste) las dos películas tensionan las condiciones de audibilidad y decibilidad de sus respectivas sociedades, contribuyendo al debate en torno de la memoria reciente. En ese sentido, lo que es posible recordar y narrar, tiene que ver no sólo con las transformaciones históricas y sociales capaces de amparar las palabras transmitidas, sino también, como acentúa Maria Lygia Quartim de Moraes (2013), con las condiciones y las posiciones subjetivas del sujeto que recuerda. Son dos circunstancias que están, al mismo tiempo, en proceso de reciprocidad e interdependencia relativa.

Notas:

- (1) Todas las citas de la bibliografía en portugués fueron traducidas al español por la autora. Agradezco a Brunela Succi, a Javiera Robles Recabarren y a Victoria Álvarez por la revisión de este artículo.

- (2) Muchas estudiosas ya escribieron con competencia sobre esas cuestiones, entre ellas Marta Lamas (1986), Lia Zanotta Machado (1997), Mariza Corrêa (2001), Lucila Scavone (2008), Deborah Rifkin y Mónica Tarducci (2010). Es importante ponderar, sin embargo, que esa conexión “no implica negar la existencia de investigadoras que no estén involucradas con la militancia hoy en día, sino la imposibilidad de la existencia de estudios de género que no tengan una dimensión política como parte de su historia” (CORRÊA, 2001, p.25).
- (3) Hasta ese punto, utilizamos el término “mujeres” para enfatizarlas como sujetos políticos. Sin embargo, otros marcadores sociales definen sus experiencias: las clases sociales, las etnias, etc., que se inscriben en cada mujer particular, y genera otras formas de opresión y conflictos de intereses.
- (4) Para una investigación sobre las condiciones de audibilidad y decibilidad sobre el tema de la violación, indico el artículo de Victoria Álvarez (2013) y el libro de Claudia Bacci et al (2012).
- (5) Para un análisis más detallado de la película *Que bom te ver viva*, indico el libro de Danielle Tega (2010).
- (6) Películas como “Doces Poderes” (1997), “Brava gente brasileira” (2000) y “Quase dois irmãos” (2004), además del documental “Que bom te ver viva” (1989), son ejemplos de cómo el tema de la violencia aparece en la obra de Lucia Murat. Aunque parezca un camino interesante, no está en los límites de ese artículo hacer un análisis de la obra completa de la cineasta.
- (7) Las compañeras que fueron entrevistadas en el documental son también las que transformaron los escritos de Graciela Loprete en el libro titulado *Memorias de una presa política: 1975-1979*, publicado en el año 2006.
- (8) Utilizo el término *sororidad* como la antropóloga feminista Marcela Lagarde y de los Ríos (2007) lo propone, subrayando la construcción de una “alianza entre las mujeres desde una posición política de género”. En ese sentido, la sororidad va más allá de la solidaridad, ya que busca modificar las relaciones entre las mujeres mismas, propiciando espacios de confianza, reconocimiento recíproco y apoyo entre ellas.
- (9) Si en la Argentina hubo una “transición por colapso”, en las palabras de Ernesto López (2001), en Brasil la transición fue “pactada”. En ambos los casos, así como en la mayoría de los países de Latinoamérica, un elemento común del desmoronamiento de las dictaduras militares fue la crisis económica y monetaria que pasó a incomodar hasta sus apoyadores tradicionales, como los grandes grupos económicos y financieros.
- (10) Sobre la centralidad de los testigos y la importancia de los relatos testimoniales de los sobrevivientes en las “megacausas”, además de un debate sobre los ciclos de la Justicia Transicional en la Argentina, indico el artículo de Nicholas Rauschenberg (2013).

Bibliografía:

ALVAREZ, Victoria. 2013. "Nadie me preguntó. Algunas reflexiones sobre la decibilidad y la audibilidad de los testimonios de las víctimas de violencia de género en centros clandestinos de detención durante la última dictadura militar". En: *VI Seminario Internacional Políticas de la Memoria: 30 años de democracia en Argentina. Logros y desafíos*. Buenos Aires, noviembre de 2013.

ARFUCH, Leonor. 2009. "Mujeres que narran: trauma y memoria". *Labrys Estudos Feministas*, n. 15/16, p. 2-18. Disponible en <http://www.tanianavarrosain.com.br/labrys/labrys15/ditadura/leonor.htm>

AUGUSTO, Heitor. 2008. "Misturando erudito e popular, diretora filma musical na favela". *Revista de Cinema*. São Paulo, v. 8, n. 85.

BACCI, Claudia. (et. al). 2012. *Y nadie quería saber...* Buenos Aires: Memoria Abierta.

CANDIDO, Antonio. 2000. *Literatura e sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz.

CHAUÍ, Marilena. 1987. "A tortura como impossibilidade da política". In: BRANCA, Eloisa (org). *Seminário do Grupo Tortura Nunca Mais*. Petrópolis: Editora Vozes, pp. 28-37.

CORRÊA, Marisa. 2001. "Do feminismo aos estudos de gênero no Brasil: um exemplo pessoal". *Cadernos Pagu*. Campinas, n.16, p.13-30.

GOMES, Paulo Emílio Salles. 1986. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

JELIN, Elizabeth. 2001. "El género en las memorias de la represión política". *Revista Mora*. Buenos Aires, nº 7, pp.128-137.

LAMAS, Marta. 1986. "La antropología feminista y la categoría género". *Revista Nueva Antropología*. Año/vol. VIII, n. 30.

LÓPEZ, Ernesto. 2001. "A construção do controle civil: Argentina, Brasil e Chile". En: Saint-Pierre, H. L. y Mathias, L.S. (Comp). *Entre votos e botas: as forças armadas no labirinto latino-americano do novo milênio*. Franca: Unesp Editora.

LOPRE, La. 2006. *Memorias de una presa política: 1975-1979*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.

MACHADO, Lia Zanotta. 1997. "Estudos de gênero: para além do jogo entre intelectuais e feministas". En: SCHPUN, M. R. (Comp). *Gênero sem fronteiras*. Florianópolis: Mulheres, p.93-139.

MORAES, Maria Lygia Quartim de. 2013. "O que é possível lembrar?". *Cadernos Pagu*, n. 40, p.141-167.

MURAT, Lucia. 1987. *Mulheres torturadas* [Que bom te ver viva]. Roteiro. Rio de Janeiro.

NAGIB, Lúcia. 2002. *O cinema da retomada*. São Paulo: Editora 34.

OBERTI, Alejandra; PITTALUGA, Roberto. 2006. *Memorias en montaje: escrituras de la militancia y pensamientos sobre la historia*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto.

RAGO, Margareth. 1995. "Adeus ao Feminismo? Feminismo e (Pós)Modernidade no Brasil". *Cadernos AEL*. Campinas, v.3/4, p.11-43.

RASCHIA, Cristina. 2011. "Memoria política de los gestos cotidianos". En: *IV Seminario Internacional Políticas de la Memoria*. Buenos Aires; septiembre de 2011. Disponible en: http://www.derhuman.jus.gov.ar/conti/2011/10/mesa_28/raschia_mesa_28.pdf.

RAUSCHENBERG, Nicholas. 2013. "Memoria política y justicia transicional en Argentina después de treinta años de democracia. Notas para un debate". *Aletheia*, volumen 3, número 6, julio 2013. Disponible en: <http://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numero-6/articulos/memoria-politica-y-justicia-transicional-en-argentina-despues-de-treinta-anos-de-democracia.-notas-para-un-debate>.

RÍOS, Marcela Lagarde y de los. 2007. "Sororidad". En: GAMBA, Susana Beatriz. *Diccionario de estudios de género y feminismos*. Buenos Aires: Biblos.

SCAVONE, Lucila. 2008. "Estudos de gênero: uma sociologia feminista?". *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v.16, n.1, p.173-186.

SELEM, Maria Célia Orlato. Políticas e poéticas feministas: Imagens em movimento sob a ótica de mulheres latino-americanas. Tesis de Doctorado em Historia. IFCH: Unicamp, 2013.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. 2003. "Introdução". En: *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Unicamp, p.7-44.

TARUCCI, Mónica; RIFKIN, Deborah. 2010. "Fragmentos de historia del feminismo en Argentina". En: CHAHER, Sandra y SANTORO, Sonia (comp.). *Las palabras tienen sexo II. Herramientas para un periodismo de género*. Buenos Aires: Artemisa Comunicación y UNIFEM; p. 17-39.

TEGA, Danielle. 2010. *Mulheres em foco: construções cinematográficas brasileiras da participação política feminina*. São Paulo: Cultura Acadêmica.

Filmografía analizada:

RASCHIA, Cristina. 2010. *Memoria de un escrito perdido*. 52 minutos, Argentina.

Productores Ejecutivos: Diego Conejero y Juan Pablo Laserre

Director de Fotografía: Andrei Duran

Editor: Miguel Pérez

Sonido: Julián Caparros y Lalo Guerra

Música: Daniel Martín

Coproducción: Producciones SVB SA (Tango Films); Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales – INCAA; Educ.ar Sociedad del Estado (Canal Encuentro); Radio Televisión Argentina Sociedad del Estado (TV Pública); y Secretaría Ejecutiva de la Cinematografía Iberoamericana – SECI (Fondo Doctv).

MURAT, Lucia. 1989. *Que bom te ver viva*. 110 minutos, Brasil.

Productora Ejecutiva: Lucia Murat

Director de Fotografía: Walter Carvalho

Editora: Vera Freire

Sonido: Heron Alencar

Director Asistente: Adolfo Orico Rosenthal

Directores de producción: Kátia Cop e Maria Helena Nascimento

Escenografía y vestuario: Beatriz Salgado

Música: Fernando Moura

Distribución Nacional: Taiga Filmes e Vídeo

Distribución Internacional para EEUU: Woman Make Movies.

* Danielle Tega. Es licenciada en Ciencias Sociales (Unicamp), magíster en Sociología (Unesp) y doctoranda en Sociología (Unicamp). Es integrante de la Comisión de la Verdad y Memoria "Octávio Ianni" (Unicamp) y becaria de la *Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo* (FAPESP). Es autora del libro *Mulheres em foco: construções cinematográficas brasileiras da participação política feminina* (São Paulo: Ed. Cultura Acadêmica, 2010).