

Las “brujas” en las cárceles clandestinas de
Argentina:
La prisionera política embarazada y otras madres en la
imaginaria cultural del terrorismo estatal

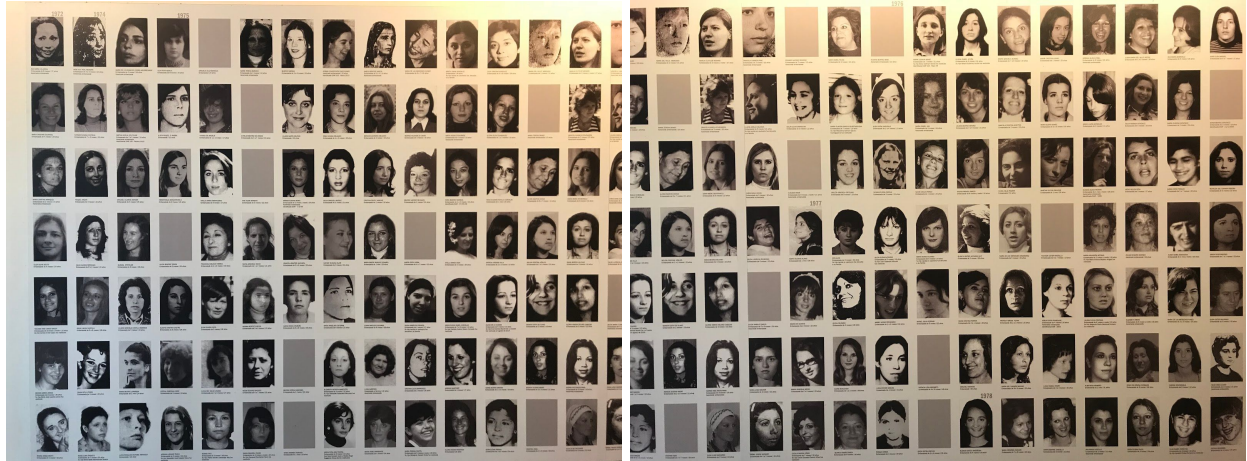
Brianne Cotter
Senior Honors Thesis
Department of Hispanic Studies
Oberlin College
Fall 2019-Spring 2020

Agradecimientos

Muchas gracias a la Profesora Constanza Penacini de la Universidad de Buenos Aires, Profesora Ana María Díaz Burgos y Profesor Patrick O'Connor.

Tabla de contenido

1. Introducción: Víctima, bruja y creadora.....	3
1.1. El cuerpo feminizado como territorio de guerra.....	6
1.2. Otra caza de brujas.....	16
1.3. Conclusiones.....	23
2. El cine y la hija-protagonista.....	26
2.1. <i>La historia oficial</i> : La familia es el país.....	32
2.2. <i>La noche de los lápices</i> : Entrar en el vientre del pez.....	36
2.3. <i>Cautiva</i> : Panem et circenses.....	42
2.4. <i>Los Rubios</i> : Los límites de la no ficción.....	46
2.5. Conclusiones.....	50
3. La novela y la puta-bruja.....	52
3.1. <i>La casa de los conejos</i> : La musa embarazada, Diana.....	53
3.2. <i>A veinte años, Luz</i> : La lucha de la puta-bruja.....	68
3.3. Conclusiones.....	71
4. Conclusión.....	80
Obras citadas.....	85



1. Víctima, bruja y creadora: Mujeres embarazadas detenidas-desaparecidas en la última dictadura militar de argentina

“Todavía se acuerda de los ruidos de las cadenas mezclados con los gritos del bebé que nacía.”¹

El 10 de junio 1978 a las 19 horas, Patricia Julia Roisemblit fue sacada de su domicilio en la ciudad de Buenos Aires, Argentina, por un grupo de hombres vestidos de civil, fuertemente armados. Dos horas antes, su esposo había sido detenido en su comercio del barrio de Martínez. Diez días después de estos eventos, la madre de Patricia recibió una llamada telefónica de un joven que la comunicó con su hija por unos minutos y luego cerró la conversación detallando los cargos que había contra ella, que según dijo no eran graves, pero que eran suficientes para que Patricia no volviera. Pasaron algunos días sin tener noticias sobre ella y la madre presentó un habeas corpus. El hombre del teléfono le recomendó no mencionar la detención de Patricia. Cuando fue a la casa de su hija, la madre vio que el domicilio había sido saqueado (CELS).

La historia de Patricia Julia Roisemblit es parecida a muchos de otros relatos de secuestro y desaparición durante el Estado terrorista argentino: interrupción en tráfico, efectivos armados

¹ Testimonio de Sara Osatinsky recogido en “Las ‘panzonas’ que pasaron por La Perla”, Alejandra Dandan.

con o sin uniforme, procedimientos oficiales en domicilios de otros familiares o amigos de las víctimas con pocas horas de diferencia, antes o después del secuestro, robo de bienes de la familia afectada. Sin embargo, la historia de Patricia tiene una diferencia sustancial. En el momento de su secuestro, ella estaba embarazada de siete meses. Lamentablemente, Patricia no fue la única.

Más de 400 mujeres² embarazadas fueron secuestradas durante la última dictadura militar argentina, que empezó oficialmente en el 1976. Las víctimas, en mayor parte, fueron mujeres muy jóvenes³. El 22,5% cursaba embarazos de entre uno y tres meses de gestación; el 27,5%, entre tres y cinco meses; el 37,5%, entre cinco y siete meses; y finalmente, el 22,5% presentaba embarazos de siete meses o más (CELS, 12). Las detenidas embarazadas eran encerradas con otros compañeros y compañeras en condiciones inhumanas de higiene, salubridad y alimentación. Al momento de parir, se las ingresaba sin registro a las maternidades clandestinas que operaban dentro de los centros de detención o a hospitales públicos y privados, ocultando su identidad, como NN. A los siete meses de embarazo eran inducidas al parto, generalmente practicado por cesárea. La ESMA (la Escuela de Mecánica de la Armada), el Hospital Naval y el Hospital Militar fueron tres de los centros más importantes equipados para desarrollar las tareas de parto de las detenidas embarazadas. Es importante incluir en este resumen de los partos clandestinos que aunque había una explotación enorme, las prisioneras detenidas ejercían una forma de agencia en su propios partos bajo un sistema patriarcal de la dictadura. Cómo expande Vanesa Miseres, es importante:

² Según los datos que provee el Espacio Memoria y Derechos Humanos, al mes de septiembre de 2014 se registraron 332 mujeres embarazadas al momento de ser secuestradas. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que ese número puede ser mayor, teniendo en cuenta mujeres que no sabían de sus embarazos y fueron asesinadas o mujeres que quedaron embarazadas durante el cautiverio, producto de violaciones, etcétera.

³ El 17,5% tenía entre 17 a 20 años; el 42,5%, entre 21 y 25; el 32,5%, de 26 a 30; y el 7,5%, tenía más 31 años.

revisa[r] y cuestiona[r] el mandato bíblico de “parir con dolor” (idea central en la concepción tradicional y occidental de la maternidad) para proponer al parto, en el marco de una maternidad elegida, como acto revolucionario y como espacio de empoderamiento. Parir se vuelve una forma de activismo político que crea y recupera, por ejemplo, una red femenina de saberes a contrapelo de los discursos médicos, legales y regulaciones institucionales (1).

Es decir, sí la dictadura explotó y aterrorizó a estas mujeres embarazadas, pero al mismo tiempo estas mujeres tenían un poder inmenso, de dar la luz. El hecho de ejercer este poder mientras que el estado quería sacar todos sus derechos y capacidades es un ejercicio de su poder único.

Controlar el poder único de reproducir contra las metas patriarcales de la dictadura era un objetivo principal para el estado militar. Como resultado, la experiencia ser una desaparecida embarazada está marcada por una violencia íntima, corporal e intergeneracional. Este primer capítulo investiga cómo podemos entender la experiencia de la mujer embarazada en la dictadura a través de fuentes oficiales: el ex ESMA (Escuela superior de mecánica de la armada), CELS (Centro de estudios legales y sociales), los periódicos, etc. Aunque la mujer embarazada no habla directamente por sí misma en este archivo nacional, este capítulo que sigue nos ofrece una comprensión general de una violencia especialmente devastadora.

Debido a esta violencia distinta, la imagen de la desaparecida embarazada tiene un peso especial en la memoria nacional, y en la imaginación de los directores y novelistas que están inspirados a reivindicar o redimir a estas mujeres, a veces presentándose literalmente como hijas o amigas de estas mujeres. En el segundo y tercer capítulo, investigamos el rol de la ficción en la construcción una memoria nacional y una imaginaria cultural, basada en la maternidad y la embarazada desaparecida.

1.1. El cuerpo feminizado como territorio de guerra

La maternidad clandestina de la ESMA, a la que los marinos llamaban “la pequeña Sardá”, recibía parturientas de otros centros clandestinos del país. “La ‘sala de parto’ contaba, en cada centro, con un médico que supervisaba el proceso, parteras y enfermeras (algunas de las cuales eran monjas⁴), mientras que los nacimientos eran realizados en presencia de oficiales uniformados y de civiles armados. Aún así, muchas veces las detenidas entraban en trabajo de parto y como nadie se acercaba a asistirles eran los propios compañeros y compañeras los que oficiaban de médicos.”⁵ Aunque la dictadura quería crear la ilusión de un parto sancionado y oficial, estos partos en realidad pasaron con el apoyo de los compañeros. Vemos que, de este modo, la dictadura usó métodos perversos para instilar un control corporal.

Resulta importante entender a las víctimas en términos de números y cantidad para formular un panorama, pero, más allá de eso, es importante entender simbólicamente las implicaciones que tiene la víctima embarazada.⁶ Con este tipo de secuestro, la “víctima de la acción represiva no es una mujer, ni siquiera una pareja, aunque en la inmensa mayoría se trata de secuestros dobles: al secuestrar a la embarazada, en un sólo acto, se destruye a toda una

⁴ El papel de la religión católica, como en el resto de la historia argentina, tenía varios niveles de participación y resistencia a la dictadura. Como explica Guatavo Morello, había tres grupos de gente católica. Primero, los anti seculares, que quería “to rebuild a Catholic fortress to be defended against the world,” y trabajaba con la dictadura para desaparecer a la gente “subversiva” (Morello, 2). Segundo, los católicos institucionales que apoyaron la dictadura para mantener su posición privilegiado, y tercero, los católicos que querían combatir la pobreza e inquietud en la sociedad contra el Estado militar (Morello).

⁵ La “sala de parto” contaba, en cada centro, con un médico que supervisaba el proceso, parteras y enfermeras (algunas de las cuales eran monjas), mientras que los nacimientos eran realizados en presencia de oficiales uniformados y de civiles armados. Aún así, muchas veces las detenidas entraban en trabajo de parto y como nadie se acercaba a asistirles eran los propios compañeros y compañeras los que oficiaban de médicos.

⁶ Usualmente, cuando hablamos de la maternidad en relación a la dictadura militar, se piensa en las Madres y la Abuelas de la Plaza de Mayo. Esta obra se enfoca en estas madres que no tenía la oportunidad de hablar y protestar desde su propia autonomía política y identidad materna.

familia” (CELS, 11). Es decir que, estos casos representan una violencia generacional que afectaba familias enteras.

Históricamente, sostiene Rita Segato, los cuerpos de las mujeres han sido reasignados como territorio de guerra en donde se expresa la violencia. “Los cuerpos y su ambiente espacial inmediato constituyen tanto el campo de batalla de los poderes en conflicto como el bastidor donde se cuelgan y exhiben las señas de su anexión” (Segato, 72). Vale decir que en los cuerpos femeninos y feminizados los enemigos “graban con saña las señales de su antagonismo” (Segato, 71). Por ello, el secuestro de las mujeres embarazadas no solo representa un secuestro físico individual, sino una violencia simbólica contra la familia y las generaciones siguientes de los disidentes del régimen. Además, a través de ese secuestro, la mujer se convierte en un objeto por medio del que el enemigo expresa su mensaje de dominación, aleccionamiento y violencia.

Es importante comprender que los cuerpos gestantes representan en un contexto de muerte la mayor vitalidad y la promesa de un futuro posible. Esto significa que la causa de su mayor vulnerabilidad es también la causa de mayor poder, por su capacidad de trascendencia. Esta capacidad maternal significa la posibilidad de cultivar, criar y apoyar un hijo (un ciudadano en formación) con algunos valores. Es decir, la capacidad maternal trasciende límites corporales y biológicos. Con un entendimiento de esta capacidad de criar el ciudadano (“subversivo” o no), el Estado formó métodos de controlar esta crianza: convirtió a los hijos de ellas consideradas subversivas en hijos adoptados por familias alineadas con el régimen dictatorial. Teresa Meschiatti, ex detenida, contó que “en Suiza se hablaba de tráfico de niños como de un botín de guerra, porque algo así no se regala, se cobra”. (Dandan, Página 12) La violencia contra las mujeres específicamente arraiga la violencia ilimitada de la guerra en sus cuerpos y en la

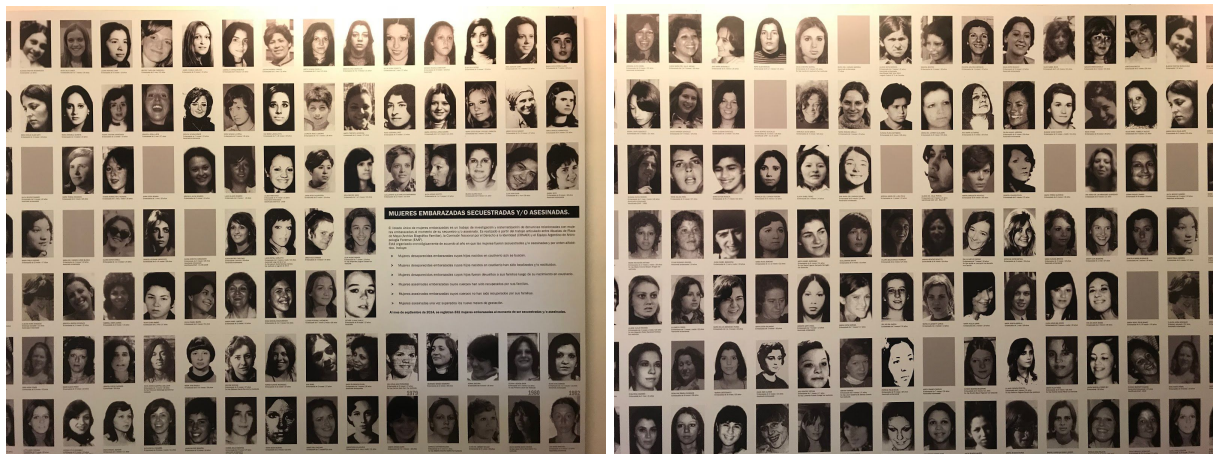
sociedad. En este sentido, entendemos que la mujer embarazada es una víctima especial y su figura condensa una de las máximas expresiones de violencia y crueldad que la última dictadura militar argentina implementó.

Por otra parte, el secuestro de mujeres con hijos e hijas, y de embarazadas, más específicamente, también transformó a sus hijos en víctimas. Nos referimos al robo sistemático de bebés y niños ocurrido durante los secuestros, los saqueos de las casas de las víctimas, o en casos aún más horrorosos, luego nacimientos en cautiverio. Fue posible reconstruir una lógica de tratamiento y posterior expropiación de los bebés a partir de testimonios de mujeres que dieron a luz en los centros clandestinos de detención y recuperaron su libertad, así como de aquellos compañeros y compañeras que compartieron celda con mujeres embarazadas que parieron en cautiverio.

La victimización de las generaciones posteriores a la de quienes fueron detenidos-desaparecidos aseguró que el Estado terrorista tuviera un impacto perdurable hasta el presente. Hoy en día, la búsqueda de los niños nacidos en cautiverio continúa. Muchos de los niños y niñas nacidos en cautiverio fueron apropiados por familias de militares o civiles afines al gobierno de facto. En algunos casos, los miembros de la familia apropiadora no tenían conocimiento de la procedencia del niño, e inclusive algunos fueron vendidos. Según las estimaciones de Abuelas de Plaza de Mayo, por lo menos 500 niños fueron secuestrados. Desde su formación en 1977, la organización Abuelas encontró y restituyó a sus familias de origen a 120 niños, adolescentes y adultos (The Guardian). Sin embargo, incluso en las mejores condiciones de una reunión familiar, estas víctimas del Estado tuvieron que negociar con dos familias, dos identidades distintas y, en su mayoría, contradictorias. Como resultado, planteamos

que la violencia contra las mujeres embarazadas fue una estrategia a largo plazo para instalar el terror y el control por parte del Estado terrorista. Una violencia continua, en la medida que el aleccionamiento no tiene fin porque los hijos robados actualizan el crimen al haber sido criados apartados de su identidad real y de su historia familiar.

Es preciso señalar que las consecuencias de la violencia y la guerra inscritas físicamente en las mujeres tienen efectos más allá de la vida y la salud de la mujer, ya que se extienden a sus parejas varones, sus familias, las generaciones siguientes, y “la lengua que forma la memoria de una nación entera” (Feitlowitz, 58). Durante el período de gestación las detenidas embarazadas sufrían torturas como el resto de los detenidos, lo que en muchos casos les provocó abortos o malformaciones en los bebés.



En la guerra, la imagen de un soldado siempre es masculina; un hombre valiente que lucha por la patria, su familia, su esposa, sus hijos. El hombre, lo masculino, siempre ha sido el agente principal de la guerra: "Exclusions went in tandem with feminization. While the junta embodied masculinity, the masses were feminized. And, as before, gender itself constituted grounds for marginalization: women and nonassimilable men were pushed to the side" (Taylor, 71). En pocas palabras, el género controlaba quien tenía poder o no bajo la junta masculinizada.

Las figuras con poder (los soldados, la junta misma) y las sin poder (los desaparecidos, los montoneros, los activistas) fueron divididos por la ausencia o presencia de la feminización.

Aunque tradicionalmente la guerra es masculina, representada por un soldado, esto excluye una pieza clave sobre la naturaleza de la guerra y su violencia: el sujeto femenino. En las guerras, el cuerpo femenino es un territorio de guerra:

ese cuerpo en el que se ve encarnado el país enemigo, su territorio, el cuerpo femenino o feminizado, generalmente de mujeres o de niños y jóvenes varones, no es el cuerpo del soldado-sicario-mercenario, es decir, no es el sujeto activo de la corporación armada enemiga, no es el antagonista propiamente bélico, no es aquel contra quien se lucha, sino un tercero, una víctima sacrificial, un mensajero en el que se significa, se inscribe el mensaje de soberanía dirigido al antagonista (Segato, 84).

En pocas palabras, los impactos corporales de un guerra no son confinados al terreno de la guerra; toman su forma directamente en los cuerpos feminizados (incluso los cuerpos de los niños, porque la figura del niño es una figura feminizado bajo el sistema de género de la dictadura).⁷ En efecto, aunque las mujeres no son vistas como agentes nobles o productivos en la lucha, todavía ocupan un rol central en la guerra, su violencia y su memoria. Durante la dictadura argentina que comenzó en 1976, el régimen puso en práctica tácticas de terror y violencia para controlar a la población y emprendió, especialmente, una guerra contra las mujeres. Para entender cabalmente el Estado terrorista resulta necesario comprender cómo afectó a las mujeres. Hay tres conceptos centrales sobre el rol de la violencia contra las mujeres en el contexto de la guerra, que siempre han existido y continúan hoy en día. Primero, que esta violencia es una estrategia bélica. Segundo, que el cuerpo de la mujer se vuelve uno de los sitios principales de la guerra. Tercero, que esta violencia empuja el límite y la memoria de la guerra.

⁷ Como expande Rita Segato: "the-coup-as-event and the consensus-building spectacles converged to feminize the population as it made military violence look necessary, even desirable [...] the junta leaders fetishized male virility into a model of authentic Argentineness" (61).

La dominación, la agresión y la violencia sexual contra las mujeres durante la guerra no es una violencia aislada, sino una crueldad instrumental usada por el Estado. En la dictadura argentina, la violencia específica contra las mujeres fue sistemática, planificada y aplicada en los Centros Clandestinos de Detención, y tomó todas las formas posibles: la desnudez de las detenidas, las ratas en sus vaginas, el trabajo de limpiar la sala donde habían parido y hacerlas recoger la placenta inmediatamente después de dar a la luz, como recuerda Adriana Calvo (pan y rosas). La concentración de poder es el origen de la violencia contra las mujeres: “el Estado es la agencia propulsora y sostenedora de ese accionar” (Segato, 61). Es decir, no se trata solamente de un abusador y una víctima mujer, sino de un Estado contra las mujeres. Un tipo de tortura, la picana eléctrica, utilizada por la dictadura, usó golpes de corriente en contacto con el cuerpo en los lugares más sensibles, como la vagina. Se puede ver que lo más íntimo de una mujer se transforma en el territorio de tortura desde el estado. La abogada Myriam Bregman, miembro del CeProDH y partícipe de la querrela unificada de Justicia Ya!, ha denunciado que Héctor Febres, encargado de las detenidas embarazadas, "violaba a las detenidas y también a las esposas y parejas de los detenidos, las amenazaba con matar a sus compañeros. También era un genocida y el delito de genocidio, que es el que le imputaba el Colectivo Justicia YA!, entre otras causales implicaba un ejercicio sistematizado de la violencia sexual. En todos los genocidios hay violaciones masivas. La violación es otra manera de humillar y someter.” (Dandan). La noción del genocidio es clave, porque transforma una violación individual a un sistema de violación en que la víctima no de una mujer sino una población vulnerable, feminizado y general. Nombrar esta violencia como un problema general y no privado/específico es reconocer una historia de violación, un genocidio contra las mujeres. Como explica Rita Segato, “las agresiones mayores a

mujeres en el ámbito privado o íntimo comprobar la intención de ataque generalizado y sistemático a ellas como grupo” (135). Aunque la manera de violar a las “brujas” es de una naturaleza íntima, sexual y individual, el sistema de esta violación es general, colectiva y implica un genocidio.

De manera similar, reflexionó el médico congoleño Denis Mukwege, quien fue reconocido con el Premio Nobel de la Paz 2018, junto a Nadia Murad, por su labor para acabar con la violación como arma de Guerra. Mukwege declaró que “la violación en una zona de conflicto es la voluntad de destruir al otro y a las generaciones futuras a través de la mujer. Si el mundo comprendiera así la violación, no reaccionaría como si fuera un problema sexual”. La capacidad de promulgar una destrucción total e intergeneracional a través de la violación sexual es lo que la dictadura argentina quería hacer.

Es por todo esto que las modalidades de tortura “además de constituir una forma de sometimiento y extorsión, [los militares] argentinos buscaba también el dolor y castigo de las detenidas: disciplinar y "corregir", destruir la integridad física y psíquica de esas mujeres. "Recuperarlas", como decían los oficiales en su jerga” (Pan y rosas). Aquí vemos de nuevo el mito de recuperar o reintegrar a las mujeres subversivas a través de la violación. Usamos la palabra “mito” porque, como establece Elaine Scarry, el “motivo” de cualquier forma de la tortura (en el caso de estas mujeres, la tortura tomó la forma de la violación sexual) es ficcional (29). Erin Zivin expandió este concepto para decir que la idea de que el cuerpo es un sitio de la verdad (o, el cuerpo está “embarazado” con la verdad), y que es posible sacar algo verdad del cuerpo con la tortura física es un mito también (5). En pocas palabras, no hay un motivo lógico ni una conexión lógica entre el dolor del cuerpo y su habilidad de producir una verdad. Con esto

en mente, podemos concluir que la violación sexual de las mujeres detenidas no tenía como su meta una extracción de la verdad, sino una meta de terror y poder.

Esta “estrategia bélica” de violación sexual, por consiguiente, transfiere la guerra directamente al cuerpo de la mujer, y en el proceso de esta transformación lo privado vuelve a ser público, y el cuerpo femenino vuelve a ser el objeto del enemigo⁸. “El cuerpo y muy especialmente el cuerpo de las mujeres, por su afinidad arcaica con la dimensión territorial, es, aquí, el bastidor o tableta sobre el cual los signos de adhesión son inscritos. Codificados atributos de pertenencia son burilados o anexados al mismo. Y en él, en especial en el cuerpo femenino y feminizado, los enemigos de la red graban con saña las señales de su antagonismo” (Segato, 71). El concepto antiguo del cuerpo femenino como territorio facilita el uso de sus cuerpos como espacios bélicos.

Mientras que el uso físico de los cuerpos de las mujeres era central al proyecto de terror de la dictadura, también el régimen se valía de sus conocimientos intelectuales cuando los necesitaban. La médica María Patricia Pérez Catán, quien fue secuestrada en Mar del Plata el 31 de enero de 1977 y que luego de permanecer alojada en "la Cueva", como se conocía al centro clandestino que funcionó en la base naval de esa ciudad, fue llevada a "La Cacha", que funcionó en la antigua sede de *Radio Provincia*, en La Plata. En su testimonio ella cuenta que por ser estudiante de medicina fue asignada para asistir a las mujeres embarazadas, quienes eran sometidas a torturas terribles "menos en el vientre", y recordó que a la embarazada Tolosa con

⁸ Además del cuerpo femenino que cambia desde lo privado al público debido la tortura sexual, Elaine Scarry propone que el espacio de la tortura también cambia de esta manera. La tortura en los centros de detención ocurrió en cuartos que aparecieron domésticos, en línea con la meta de mantener la clandestinidad y normalidad. La cooptación del espacio segura de un cuarto doméstico cambió al espacio a un cuarto público y violado. Cuando consideramos también que muchas mujeres embarazadas tenían que dar a la luz en este tipo de cuarto, vemos que la cooptación y reasignación del espacio familiar, personal y doméstico es una extensión de la tortura (40).

quien los captores se ensañaban golpeándole las rodillas y no podía caminar por el estado de hinchazón que tenía en sus extremidades (Ámbito financiero).

Durante el cautiverio de las detenidas embarazadas las torturas no se limitaban a la agresión física y sexual, la incertidumbre que cada una de ellas tenía acerca del destino de sus hijos e hijas era otra fuente de sufrimiento. Las embarazadas sabían que serían separadas de sus bebés, pero desconocían su paradero y tampoco sabían si saldrían en libertad para volver a verlos. Existen numerosos testimonios que relatan diferentes prácticas sistemáticas de los captores para engañar a estas detenidas, como la de hacerlas redactar una carta a sus familiares bajo la falsa promesa de que sería entregada a ellos junto con la criatura.⁹ Se sabe que las cartas no salían de los centros clandestinos de detención y que los niños y niñas nacidos en cautiverio tenían un claro destino desde un principio. Hay pruebas de que en la ESMA existía un listado de matrimonios militares y civiles afines, que estaban dispuestos a criarlos, por la imposibilidad de tener hijos, en algunos casos y por la convicción ideológica de que esos bebés debían ser "salvados" de las ideas subversivas de sus padres, en muchos otros. Estos matrimonios visitaban los centros clandestinos de detención para elegir los bebés a expropiar en función del aspecto de sus padres detenidos, para evitar sospechas más adelante. De este modo, se apropiaban de los hijos e hijas, de la identidad, la historia y de su futuro, se trataba de "la eliminación del "otro" no sólo a través de la figura macabra de "desaparecido/a" sino también la eliminación de su

⁹ Héctor Javier Quinterno, un contador que militaban en la juventud radical, quien fue secuestrado el 2 de junio de 1977 del Centro de estudiantes de Saladillo, que funcionaba en la casa de residentes en La Plata de esa ciudad de la provincia de Buenos Aires, contó en su testimonio haber tenido contacto directo con María Isabel Corvalán, que estaba embarazada. Cuando la joven le preguntó sobre el destino que iba a correr, el guardia le habría dicho que "no se preocupara porque estaba todo previsto, que iba a ir a un hospital, que ella iba a tener su bebé y luego lo iban a remitir a sus familiares". "Desgarradores testimonios de torturas a embarazadas durante la dictadura", en <http://www.ambito.com/578413-desgarradores-testimonios-de-torturas-a-embarazadas-durante-la-dictadura>

descendencia, de sus deseos de ser padres y/o madres, de sus elecciones, de una nueva vida. La desobjetivización absoluta, la negación del sujeto y de sus potencialidades”. (Dandan, Página 12)

Cuando la mujer es la víctima, la guerra y su violencia persiste en su psiquis y contra las generaciones futuras de manera continua. Especialmente en el caso del Estado terrorista argentino, este terror sin fin y sin límites fue un objetivo buscado. La mujer, como generadora de la familia y la vida, funciona como el nexo entre las generaciones y, por un proceso de significación propio de un imaginario ancestral, es lo que encarna . El Estado terrorista explotó este hecho e inscribió en el cuerpo femenino “la devastación física y moral del pueblo, tribu, comunidad, vecindario, localidad, familia, barriada o pandilla.” (Segato, 83). El terror contra las mujeres embarazadas y los hijos nacidos en cautiverio representa un intento aberrante de mantener el terror y el control de la dictadura por generaciones, por décadas, ilimitadamente. También este “uso” -la tortura, la rapiña, la destrucción física- de las mujeres embarazadas ejemplifica cómo el estado, desobjetivándolas, extrajo todo lo que esos cuerpos podían ofrecer, “hasta el último límite” (Segato, 60), porque la mujer fue convertida en un objeto de explotación del que se tomó por la fuerza todo el rédito posible. En esta conversión a un objeto explotado, “the victim of torture finds within herself a surrogate of the torturer” (Scarry, 7). Es precisamente esta subrogación que instaló un legado de terror.



1.2. Otra caza de brujas

Como sostiene Eduardo Duhalde, el terrorismo de Estado fue la herramienta por la cual la última dictadura militar logró implementar un programa económico de miseria en la Argentina. Es decir, que “producido en el transcurso de una crisis política catastrófica y de la necesidad de ajustes permanentes en el modo de acumulación del capital para el mantenimiento del injusto

orden social, implicó en sí un cambio sustancial de las formas: se configuró el Estado Terrorista” (17). Este programa de disciplinamiento y control fue aplicado a los ciudadanos en general, pero especialmente dedicado a aquellos que tenían alguna forma de activismo político u organización que manifestara diferencias y resistencia al nuevo orden (actividad sindical, participación estudiantil, docencia que estimulara el pensamiento crítico, asistencia y alfabetización en barrios postergados, etcétera). Pero, si estos sujetos a los que la dictadura denominó “subversivos” fueron el blanco principal de la violencia de Estado, hubo un subgrupo con el que la saña fue todavía peor: la mujeres y los cuerpos feminizados.

El estereotipo de la mujer subversiva no es nuevo. De hecho, la “amenaza” de este tipo de mujer ha existido a través de la historia. El ejemplo histórico clave es el de la bruja. Como fórmula Silvia Federici, “la figura de la bruja [es] la encarnación de un mundo de los sujetos que ha sido destruido: la hereje, la curandera, la esposa desobediente, la mujer que se anima a vivir sola, la mujer *obeah* que envenenaba la comida del amo e inspiraba a los esclavos a rebelarse” (Federici, 21-22). La mujer rebelde y política que representa un peligro para la sociedad productiva es una figura común en la historia de la humanidad. La reacción violenta del Estado y las demás instituciones masculinas para controlar a estas mujeres también es parte de la historia mundial y se ha repetido en la época contemporánea en Brasil, Sudáfrica y también en la Argentina.

Ese control sobre las mujeres que desafían la sociedad y sus normas ha sido especialmente fuerte durante los períodos de transición económica de los Estados. Silvia Federici historiza el primer femigenocidio: la caza de brujas europea que ocurrió en la transición entre el feudalismo y el sistema económico capitalista. La tesis de Federici sostiene que el capitalismo

requería (y sigue requiriendo) de la expoliación de entidades femeninas, como la tierra y las propias mujeres: “Cada fase de la globalización capitalista, incluida la actual, ha venido acompañada de un retorno a los aspectos más violentos de la acumulación primitiva, lo que demuestra que la continua expulsión de los campesinos de la tierra, la guerra y el saqueo a escala global y la degradación de las mujeres son condiciones necesarias para la existencia del capitalismo en cualquier época” (Federici, 23). La manera para ejercer este control y supresión de las mujeres para implementar los cambios económicos siempre utilizaron los cuerpos femeninos como el sitio de explotación. De una manera similar a las denominadas brujas durante la modernidad temprana, las mujeres que cabrían en esta categoría durante la dictadura fueron desposeídas de sus bienes materiales. Los testimonios de las mujeres detenidas durante la dictadura reflejan el saqueo de la casa, el robo de sus materiales y, de este modo, representan una violación doméstica, sexual y capitalista.¹⁰ Es importante notar la alineación entre el robo doméstico y la explotación física.

Para entender esta función del cuerpo, se puede analizar cómo el hombre experimenta la misma explotación económica: “el cuerpo es para las mujeres lo que la fábrica es para los trabajadores asalariados varones: el principal terreno de su explotación y resistencia, en la misma medida en que el cuerpo femenino ha sido apropiado por el Estado y los hombres, forzado a funcionar como un medio para la reproducción y la acumulación de trabajo” (Federici, 30). Es decir, la mujer no tiene el rol de proveedor de dinero tradicionalmente, pero experimenta su explotación económica directamente en su cuerpo, sin división entre la persona y la trabajadora, lo privado y lo público.

¹⁰ https://www.cels.org.ar/common/documentos/ni%C3%B1os_desaparecidos.pdf

Bajo el lema “Patria, familia y propiedad”, en la última dictadura militar argentina, la mujer fue considerada esencialmente en su rol de madre. En su capacidad de criar a los ciudadanos del futuro, instilar los valores morales de la patria y cultivar un espacio doméstico para cultivar dichos valores, la madre representaba una agente esencial de la promulgación de los ideales de la nueva nación. Por lo tanto, su papel principal la colocó dentro de la familia, núcleo fundamental del orden social.

El Estado terrorista argentino, con la meta de transformar la economía, eliminar el activismo social, dismantelar la organización popular, disciplinar a la sociedad y vaciarla hasta de su propia memoria, muestra esta explotación a través de los cuerpos femeninos, especialmente de las mujeres activistas, las rebeldes, aquellas que pueden ser catalogadas como las “brujas” de su tiempo. En las transiciones a sistemas capitalistas más salvajes, la explotación de los recursos y los trabajadores, las mujeres son víctimas particulares. Es decir, estas condiciones económicas concluyen en la degradación de un grupo particular de mujeres. Por eso, las mujeres subversivas son doblemente peligrosas y, por lo tanto, son “castigadas ejemplarmente” con mayor crueldad y como parte de un plan a largo plazo del Estado.

Durante el gobierno de facto, el golpe del 24 de marzo de 1976 tuvo la meta de implantar un terror profundo para facilitar la imposición de un modelo de país autoritario, económicamente regresivo y socialmente injusto y requerido por los centros de poder internacional y los grupos económicos concentrados. El golpe no era una irrupción abrupta, sino la inserción de una cultura política con prácticas violentas estatales y paraestatales (*Espacio memoria y derechos humanos*). Las llamo paraestatales porque “Las nuevas formas de la guerra, caracterizadas por la informalidad, se despliegan hoy en un espacio intersticial que podemos caracterizar como

paraestatal porque se encuentra controlado por corporaciones armadas con participación de efectivos estatales y paraestatales” (Segato, 57). La naturaleza de conducir una guerra cambió para incluir más que solo lo militar. Como resultado, los efectos de una guerra o un terror paraestatal son más generales, no limitados al arquetipo de soldado masculino: “la violencia contra las mujeres ha dejado de ser un efecto colateral de la guerra y se ha transformado en un objetivo estratégico de este nuevo escenario [el escenario paraestatal] bélico” (Segato, 57). Es decir, cuando se expanden los métodos bélicos, el impacto incluirá la población feminizada por el Estado. En el caso argentino, las mujeres subversivas, que llamaremos “las brujas” de esta época, fueron activistas y sindicalistas que ejercieron su autonomía política y se enfrentaron con el poder y terror del Estado. El proyecto paraestatal las castigaban a ellas fuertemente.

Nilda “Munu” Actis Goretta, una artista y activista que vivía afuera de Buenos Aires y usaba el pseudónimo de “Betty” para su activismo en un partido de izquierda, fue secuestrada en 1977. Trabajaba con obreros en barrios pobres, ayudando a que se organizaran en sindicatos. Cuando su esposo fue secuestrado en 1976, abandonó su identidad falsa y se fue a vivir a un suburbio de la capital, pero el Estado militar igual la encontró y secuestró. Ella relató su experiencia de tortura, por ejemplo, cómo los guardas militares la buscaban en su casa a media noche para llevarla a cenar a lugares lujosos y luego volvían a dejarla en su departamento dejándola encerrada hasta la noche siguiente. Estas acciones constituyen una forma de la tortura porque los funcionarios juegan con la frontera entre la tortura clandestina y la sociedad normal. Solamente los funcionarios tienen el poder de navegar estas esferas y ejercen este poder contra las mujeres como una tortura psicológica. En este Estado terrorista, la manera principal de controlar a estas mujeres activistas, estas brujas modernas, era por medio de toda clase de

torturas físicas y psicológicas, que pretendían atacar todos los aspectos que constituían a la mujer como sujeto.

Miriam Lewin, una de los 150 sobrevivientes de la ESMA, es otro ejemplo de una mujer activista oprimida por el Estado terrorista. Era una estudiante que militaba en una agrupación marxista inspirada por el movimiento peronista. En marzo de 1978, fue secuestrada y confinada a una celda de prisión. Regularmente fue torturada con picanas eléctricas y diversos métodos de humillación, y la obligaban a mentirles a sus padres durante llamadas telefónicas supervisadas por los militares. Su relato representa otro ejemplo de esta dicotomía extraña que enfrentan a las mujeres subversivas. Por un lado, ocupaban un rol poderoso; su activismo y subversión política fueron tratados como una amenaza inminente. Como explica Lara Irene: “a bruja symbolizes power outside of patriarchy's control that potentially challenges a sexist status quo” (12). Por otro lado, estas “brujas” eran especialmente vulnerables y el Estado se impuso sobre sus cuerpos de maneras abusivas e íntimas.

La combinación de poder y vulnerabilidad es lo que hizo la tortura de las mujeres embarazadas un fenómeno especialmente espantoso y complejo. Por un lado, el cuerpo femenino o feminizado era especialmente vulnerable a la tortura y la opresión del Estado. Por otro lado, fue la mujer activista la que tenía la habilidad única de dar vida a la generación siguiente, cuidar a la sociedad y crear un legado. Justamente, es esta cualidad de dar y sostener la vida lo que usó el Estado terrorista argentino para implementar las políticas de terror y fortificar el Estado militar a largo plazo. Muchas veces, la tortura provocó la pérdida de los embarazos de las víctimas. En los casos de las mujeres cuyos embarazos llegaron a término, “la madre sería conducida a la muerte. El hijo quedaba en manos de sus asesinos” (Duhalde, 374). La apropiación de hijos e

hijas de estas madres como un castigo y una tortura aseguró que el terror y el control sobre las mujeres, y la población en general, continuara ilimitadamente porque esos crímenes han afectado a las familias por generaciones, y en algunos casos, por siempre.

Las identidades de casi 500 niños fueron borradas durante la dictadura entre 1976 y 1982. Hoy, menos de la mitad de los niños robados han sido recuperados y restituidas sus identidades (Wills). El caso de Adriana, quien se reunió con su familia biológica 40 años después de haber sido separada de su madre recién nacida, en 1977. Ella logró liberarse de la identidad falsa que le había impuesto la familia apropiadora, con la ayuda de los avances científicos de ADN y la búsqueda sostenida de organizaciones como Abuelas de la Plaza de Mayo. En agosto de 2018 ella fue la nieta recuperada número 126 (Wills). Con los avances científicos, el proceso de deshacer la clandestinidad de la dictadura va avanzando. Sin embargo, durante la dictadura, había fuerzas de eliminar o mistificar el estatus de los detenidos-desaparecidos para instilar una cultura de terror e ignorancia.

Por ejemplo, el documento de la Junta Militar de fecha 28 de abril de 1983 dice que todos los detenidos-desaparecidos están muertos: “la afirmación de su muerte encubre un cruel comercio con esas criaturas que fueron entregadas o vendidas a terceras personas” que representa una “un durísimo golpe a la conciencia ética de los pueblos civilizados” e inspiró a las abuelas que se organizaron para buscarlos (Duhalde, 368). Los objetivos centrales del Estado militar eran la continuación del terror y la conversión de las generaciones siguientes en ciudadanos dóciles e ideológicamente afines. El Estado quería “infundir el terror en la población, vengarse y escarmentar a sus familiares, interrogar a los niños con discernimiento, quebrar el silencio de sus padres torturando a los hijos, beneficiarse con las criaturas como ‘botín de guerra’ y educar a los

niños menores, con una ideología contraria a la de sus padres” (Duhalde, 360). En pocas palabras, la junta usaba la muerte clandestina para que el terror del Estado continuara por generaciones. Vemos que la perpetuación del terror ocurrió en el nivel corporal.

Como resultado, no hay un ciudadano argentino de clase media u obrera que no conozca a alguna persona desaparecida; este hecho indica la influencia profunda del Estado Terrorista en la sociedad en su conjunto. Representa una forma de tortura mental y requiere un proceso largo de rehacer la memoria y modifica las dinámicas familiares. Como establece Elaine Scarry, hay tres fenómenos que construye la tortura y la tortura mental: “the infliction of pain, the objectification of the subjective attributes of pain, [and] the translation of the objectified attribute of pain into the insignia of power” (172). La traducción de la tortura en el poder oficial y sancionado del Estado militar es lo que crea un legado, una herencia y una cultura de terror. Por otra parte, los niños de padres detenidos han sufrido una combinación de síndromes como abandono de sí mismo, estrés prolongado y permanente alienación. Los especialistas, tras su análisis, llegaron a la conclusión de que la Argentina debe enfrentar un nuevo fenómeno de comportamiento infantil, un problema que los pediatras han denominado tentativamente “el síndrome del abandono forzado” (Duhalde, 386). El drama de los desaparecidos y de sus familiares afecta a toda la sociedad argentina hasta el día de hoy.

1.3. Conclusiones

Finalmente y a modo de conclusión, podemos afirmar que este tipo de terror social profundo e intergeneracional, basado en la explotación y violencia contra las mujeres y las embarazadas específicamente, representa una forma del femigenocidio. En el contexto de la guerra, la violación de las mujeres no es en absoluto de motivación sexual, sino política. Son

crímenes de guerra en que “el cuerpo de la mujer es el bastidor o soporte en que se escribe la derrota moral del enemigo” (Segato, 147). La última dictadura argentina dio un paso más en la historia de esa explotación e inscripción corporal: la apropiación de los hijos.¹¹

Aunque el género es una faceta de la identidad personal y privada, es importante nombrar y popularizar el feminicidio en la ley porque debemos entender el género como algo público, político y general en la historia colectiva. Todos los crímenes de género “tienen una dimensión de impersonalidad y antagonismo genérico emanada de la estructura de poder jerárquica y patriarcal” en que las “violencias [son] dirigidas específicamente a la eliminación de las mujeres por su condición de mujeres” (Segato, 144). Hay dos razones fundamentales para inscribir el crimen del feminicidio en el léxico de la ley: en primer lugar, la necesidad y habilidad de identificar cómo estos crímenes son sistemáticos y genéricos; en segundo lugar, para redefinir las guerras contemporáneas.

Además de redefinir la guerras contemporáneas con una lente más amplia en relación a la violencia de género, una exploración de la embarazada desaparecida como una figura de la memoria pública y de la imaginaria cultural nos indica el rol central de la bruja-embarazada en los recuentos de esta época tan traumática. Tener en cuenta este capítulo y los hechos preservado por el estado será clave para ver cuáles obras ficcionales (o, semi ficcionales) afirman, desafían y añaden a el archivo que hemos creado. Es precisamente debido al terror omnipresente, los métodos paraestatales y los mecanismos intergeneracionales que la prisionera embarazada tiene

¹¹ Myriam Bregman sostiene que “no es lo mismo violencia sexual y tortura, tal como suele entenderlo la justicia. En mi opinión, la violencia sexual compone el delito de genocidio. Creemos que si logramos instalar ese criterio, las mujeres víctimas de esos sucesos aberrantes encontrarán el marco necesario para declarar quién las violó y cómo fueron violadas.” (Pan y rosas)

poca voz en su propio archivo, pero la reacción artística y creativa en las secuelas de esta misma época representa algunas intentas de llenar dicho archivo.

2. El cine y la hija-protagonista

En los años inmediatamente después de la dictadura, el mundo del cine se expandió para tratar de captar la naturaleza íntima, universal e imposible del legado del terror en Argentina. Mientras que algunas obras cinematográficas tratan de preservar las imágenes, estéticas y experiencias de vivir dentro de este régimen clandestino, otras películas examinan más el proceso no lineal de recuperar un archivo años después del término oficial de la dictadura en 1983. En cualquier caso, la examinación de las películas de carácter ficcional y documental, especialmente con atención especial a los paisajes, los personajes principales de la hija y la madre, y el rol de la ficción en la memoria, nos permiten estudiar hasta qué punto estas obras entrarían en un archivo de la memoria histórica de la dictadura militar. Mientras el primer capítulo se enfoca en la figura subversiva y violada de la bruja-embarazada, este capítulo examina el personaje de la hija, y como, en algunos casos, interactúa con la figura de la bruja. Todavía exploramos las implicaciones y motivos de una violencia estatal y feminizado, pero con una lente más amplia de la familia entera, y cómo las obras cinemáticas representan esta violencia visualmente y figurativamente. Para representar un rango de estos elementos, propongo una elección de cuatro películas que emergen en momentos diferentes y tratan distintas instancias dentro la narrativa dictadura: *La historia oficial* (1985) de Luis Puenzo, *La noche de los lápices* (1986) de Héctor Olivera, *Cautiva* (2003) de Gastón Biraben y *Los Rubios* (2003) de Albertina Carri.¹²

¹² Otras películas que atienden a los temas de la familia, la hija, la clandestinidad, la detención y la “bruja” como respuesta a la dictadura militar incluyen: *El exilio de Gardel* (1985), *Garaje Olimpo* (1985), *Verónico Cruz* (1988), *Los pasos perdidos* (2001), *Kamchatka* (2002), *H.I.J.O.S., o el alma en dos* (2002), *Machuca* (2004), *El secreto de sus ojos* (2009)

Estas películas presentan perspectivas desde distintas esferas. *La historia oficial* y *Cautiva* se enfocan en la clase alta de la gente militar e investigan la casa de estatus alto y las fisuras que emergen durante la dictadura. *La noche de los lápices* y van intencionalmente a los márgenes, a los lugares rurales e incluso dentro de los centros de detención para recuperar el terror poco preservado por medios oficiales. Aunque las obras exploran espacios distintos-- de riqueza y de geografía--las narrativas los imaginan como microcosmos de la dictadura. El contraste entre escenarios rurales y urbanos habla directamente de las perspectivas y verdades múltiples construidas por la dictadura. Al enfocarse en un tipo de paisaje o el cambio entre paisajes distintos, las películas intentan mostrar la totalidad del terror y revela la posibilidad de que en la memoria histórica haya superposiciones y ausencias mutuas en lugares distintos.

Además de resaltar los distintos paisajes y las distintas cercanías temporales, es necesario notar la presencia de una hija en estas películas. Notablemente, en cualquier aproximación a la memoria histórica (si se trata de la examinación del pasado violento o el trabajo de memorizarlo) y cualquier investigación espacial (clase alta/baja, la familia urbana/rural), las cuatro películas que se discuten en este capítulo dependen de una protagonista o personaje joven. Este personaje representa al mismo tiempo el futuro poco claro del país y el trauma del pasado. Las edades de estas personas en el nexo del tiempo (entre el pasado y el futuro) van cambiando en cada obra, pero siempre se basa en la identidad de una hija.

Aquí, podemos usar la lente del género y el teatro que propone Diana Taylor, en que los oponentes en el escenario de la dictadura se separan por el género: la virilidad masculina/la población feminizada, la junta masculina/Isabelita, el soldado/la muerte femenina (61-68). Tener solamente una hija como este personaje clave la posiciona como la población argentina contra el

legado de la dictadura, la misma población que era testigo de del régimen. La hija, en cualquier etapa de su juventud, no solamente funciona como un vínculo entre el pasado de la dictadura militar y el futuro ambiguo, sino que también funciona como un puente entre la audiencia-testigo y la narrativa de la película. De este modo, las películas representan el intento de una población argentina en su post-trauma (en un estado joven, feminizado) de hablar desde su propia posición.

Por eso, es crucial prestar atención a esta narrativa de la memoria histórica con un enfoque en las protagonistas hijas , aquellas que figuran como la población contemporánea. En esta selección de películas, se puede ver cómo el símbolo y personaje de la hija se enfrenta la dictadura, desde edades, clases, décadas y contextos diferentes.

Considerar a la hija es también considerar a la familia. En esta elección cinematográfica, las escenas que exhiben la familia en su casa privada nos muestran un microcosmos del estado. Para continuar con la línea de pensamiento de Diana Taylor, si pensamos en la hija cómo un futuro o una audiencia contemporánea, podemos proyectar las divisiones de género en una pareja/familia heteronormativa: el padre representa la junta y la madre la población argentina. En muchos casos, la búsqueda de la verdad y la justicia durante la dictadura es una lucha femenina y maternal. Sin embargo, es importante decir que hay varios ejemplos de la maternidad en las obras de se desarrollan durante la dictadura.

No es el caso que cada figura maternal funciona como el símbolo de la lucha por la memoria y la verdad desde el principio de las películas. De hecho, en algunos casos, el personaje de la madre tiene que transformarse profundamente para llegar a una disposición revolucionaria, o que por lo menos cuestione o sospeche de las acciones del gobierno que las afecta directamente a ellas o a su familia. Esta transformación ocurre en las esferas públicas, como el trabajo o la

escuela, y en las esferas privadas en que las madres necesitan reimaginar su rol en la familia. En algunos casos, hay múltiples figuras maternas--la madre adoptiva y la madre biológica, por ejemplo--que complican la proyección de los papeles de la junta (el padre, la masculinidad) y la justicia/la población (la madre, la feminidad). Además del personaje constante de la hija, es importante observar a la madre en cada película porque nos da el arco de la narrativa: ¿es una narrativa para reconstruir la memoria en que la madre ya está desaparecida? ¿Es una narrativa de revelación del mal de la junta en que esta revelación pasa a la madre? ¿Es una narrativa de pérdida que deja a la madre el trabajo de navegar la patria que desapareció a su hijos? Si la hija se posiciona como un nexo entre el pasado y el futuro (o la narrativa y la audiencia), la madre o su ausencia puede mostrarnos cómo la obra se relaciona con la dictadura política y temporalmente.

Más allá, cada película presenta, en modos explícitos o implícitos, una mujer embarazada que en una manera o otra, se alinea con la hija-protagonista. Incluso en estos ejemplos en que el cuerpo de la mujer embarazada no es visible explícitamente, la inseparabilidad de la hija-protagonista y la madre embarazada es clara. La hija representa una encrucijada del pasado y el futuro, y la madre-embarazada representa la figura de la que la dictadura se apropió como un vehículo de la reproducción del futuro argentino. Los dos personajes, hija-protagonista y madre-embarazada nos requieren pensar en el futuro de Argentina y el legado de la dictadura. Mientras que la relación específica de la hija y la madre embarazada toma muchas formas (madre, madre biológica, prisionera compañera), es la constancia de esta relación que nos indica el simbolismo profundo de la madre embarazada. Esta figura tan presente en la formación de una

memoria histórica a través de medios ficcionales y pseudo-ficcionales representa el legado de la dictadura, el mundo que va a heredar.

Hasta ahora hemos discutido, por un lado, los personajes claves en estas narrativas de la memoria: la hija, la madre y madre embarazada. Por otro lado, nos aproximamos a los escenarios posibles de estos personajes y narrativas: ¿dónde estamos geográficamente, y qué nos dice sobre el alcance de la dictadura? ¿dónde estamos temporalmente? ¿La narrativa ocurre en media res de la dictadura, al principio, o años/generaciones después? Ahora que hemos establecido algunos conceptos y preguntas guía del escenario y de los personajes centrales de la hija y la madre, es importante considerar las implicaciones de la forma: la película y, más allá, la película “ficcional.”

Cuando hablamos de la memoria, especialmente una memoria histórica que responde a una etapa de violencia general, es difícil imponer las distinciones tradicionales del género: ficción y no ficción. Por ejemplo, es posible que una narrativa totalmente construida y ficcional nos diga algo profundamente verdadero de la experiencia bajo la dictadura. La movilización de algunas imágenes (las abuela de la Plaza de Mayo, el salón de un colegio, el nacimiento en un centro de detención, todas son imágenes que se repiten en las cuatro películas) en una narrativa ficcional todavía intentaron cómo era vivir en Argentina en los años de la junta. Por el otro lado, incluso estas obras, que en algunos momentos apelan a géneros “no ficcionales,” necesitan emplear elementos ficcionales, ya sea para llenar una ausencia de memoria, explicar la complejidad de una memoria de la juventud, o para comunicar a la audiencia la invocación e implicación de una memoria. Es decir, debido a la naturaleza compleja y fugaz de la memoria traumática, la cuestión de ficción y no ficción cuenta poco. En vez de esperar por una *Verdad*

concreta y completa, debemos movilizar el concepto de la posmemoria para entender la narrativa y las multiplicidad de verdades que ofrecen estas películas.

La posmemoria es un concepto que se originó con los estudios sobre las secuelas del Holocausto, pero aplica a la dictadura argentina en el sentido de que dejó un legado de terror, que empleó una tortura (mental, física) omnipresente, y las siguientes generaciones han tenido que decidir cómo enseñar y recordar un trauma simultáneamente individual y nacional. Marianne Hirsch originalmente la describe en los siguientes términos: “Postmemory is a very particular form of memory precisely because its connection to its object or source is mediated not through recollection but through an imaginative investment and creation” (Nouzeilles, 265).¹³ En otras palabras, la meta de una obra de la posmemoria no es la recolección de hechos sancionados, sino la reconstrucción de las experiencias del pasado a través de la imaginación, la creatividad y la formación de una obra que juega con la ficción. Si abandonamos la noción de una sola Verdad, una sucesión de hechos verídicos, podemos entrar en el proyecto de la posmemoria.

La posmemoria crea un espacio para reconocer la fragmentabilidad de la memoria de un trauma: “Postmemory work should call attention to the fragmentary dynamism of memory and emphasize the constant need to reconstruct the past ethically (time and again) from a present moment of enunciation” (Lazzara, 150). Por eso, es esencial que las obras de la posmemoria se escapen de los géneros tradicionales (ficción versus no ficción). En este sentido, construir un

¹³ En su obra completa, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*, Hirsch escribe: “Postmemory describes the relationship of the second generation to powerful, often traumatic, experiences that preceded their births but that were nevertheless transmitted to them so deeply as to seem to constitute memories in their own right” (1). La generación de la posmemoria usa “the role of the family as a space of transmission and the function of gender as an idiom of remembrance.” Aunque la concepción de la posmemoria viene de un léxico sobre el Holocausto, el legado de terror y la familia como un espacio de transmisión es relevante en el campo de cine en las secuelas de la dictadura.

archivo implica movilizar la fragmentación de la memoria, la imposibilidad de una Verdad unívoca y permitir la entrada del lente creativo en estas películas.

Para resumir, este capítulo se enfoca en las cuatro películas—*La historia oficial*, *La noche de los lápices*, *Cautiva* y *Los rubios*—para obtener una perspectiva diversa y posmemorial de la dictadura. Los aspectos no verificables, los personajes constantes y claves (la hija, la madre embarazada, la madre) y los escenarios distintos, (la argentina rural o urbana, en media res o en retrospectiva) representan el intento de memorializar una etapa y su legado en una manera que la no ficción tradicional no es capaz.

2.1. *La historia oficial*: la familia es el país

Empezamos con *La historia oficial* de Luis Puenzo. Esta película fue lanzada en 1985, dos años después del final oficial de la dictadura militar. Este filme sigue una familia de la clase alta en Buenos Aires: la madre, Alicia, interpretado por Norma Aleandro, el padre, Roberto, interpretado por Héctor Alterio, y su hija adoptiva Gaby, interpretado por Analía Castro, que tenía cinco años. La madre trabaja como profesora de historia argentina y el padre es un funcionario del gobierno. La narrativa viaja entre escenas diarias urbanas y rurales: Alicia en su salón de clase, la fiesta de cumpleaños de la hija, una visita con la familia paterna en las afueras (Puenzo, 0:32-1:10). En estos momentos cotidianos, se puede ver la omnipresencia del terror de la dictadura de manera más prominente porque hay el contraste entre la vida de la élite (su departamento decorado y protegido, la clase privada de Alicia, las cenas formales de Alicia y Roberto con funcionarios altos del gobierno) y la clandestina emergente (marchas contra la dictadura, la tortura de la mejora amiga de Alicia) que amenaza esta vida lujosa.

Notablemente, no solamente vemos la cotidianidad de la ciudad de Buenos Aires. a ciudad nos muestra la riqueza y la posición social de la familia, que vive en una casa muy decorada, los padres asisten a cenas y reuniones con otra gente del escalón alto. Sin embargo, es su visita a las afueras rurales que revela otra cotidianidad. Alicia, Roberto y la hija, Gaby, van a visitar a los padres, el hermano y los sobrinos de Roberto. Cualquiera faceta que se puede contrastar, las familias (de Roberto y del hermano y del padre) se contraponen. El hermano de Roberto tiene cuatro hijos biológicos, mientras Alicia y Roberto tuvieron que luchar legalmente para adoptar a Gaby y formar la familia aparentemente idílica. Políticamente, también Roberto y su hermano y su papá español se contrastan: la familia rural tiene una opinión negativa del gobierno. Este breve ejemplo diario de su familia refleja una historia de opiniones que captura un panorama más general en todo el país.

Estas escenas diarias más frecuentemente presentan a la madre, Alicia, porque ella funciona como un símbolo del viaje hacia la justicia nacional. Durante la película, se dio cuenta de las acciones clandestinas y violentas del gobierno militar, las cuales afectan a su propia hija. Descubre que Gaby no fue adoptada legalmente, un dato que Roberto ya sabía, pero que le había ocultado. De este modo, vemos una herida en la esfera privada y doméstica (el departamento de calidad, su familia pintoresca) desde el mundo externo, la esfera militar y clandestina. Cada vez más durante la narrativa, este mundo clandestino va creciendo en el mundo plácido de Alicia. En su camino al trabajo, se encuentra a las abuelas que caminan en La Plaza de Mayo (Puenzo, 1:21). Su amigo de del trabajo en la escuela le habla de la dictadura y luego su estudiante la desafía en la clase de historia cuando dice, “la historia escriben los asesinos” contra los libros de texto del gobierno (Puenzo, 0:32). Estos ejemplos muestran cómo lo clandestino y

lo militar entran a la esfera personal de Alicia: en su camino diario, en sus relaciones, en el trabajo.

La építome de esta disolución de la integridad de la esfera privada es cuando Alicia, ya con sus sospechas sobre la legalidad de la adopción, va a investigar el registro de nacimientos y es testigo de un parto, el momento en que la verdad de su adopción la golpea (0:54). Como discutimos en la introducción, la relación entre la madre y la madre embarazada indica la formación de una memoria histórica y, en este momento, vemos que su lucha por una memoria ética y entera empieza con este nacimiento y adopción clandestinos.

Aunque las escenas muestran a Alicia en su lucha por la justicia más frecuentemente, es posible decir que la protagonista de verdad es la hija, Gaby. La decisión de incluir una voz infantil y las rutinas diarias desde una perspectiva infantil (la rutina antes de acostarse, su fiesta de cumpleaños, el tiempo de juego con sus amigos) da a la narrativa una urgencia íntima para Gaby. Las apuestas son tan altas porque aplican directamente al futuro de Gaby y el reconocimiento de su propia identidad. De este modo, la inclusión substancial de la voz infantil ofrece a la posesoria de la narrativa la oportunidad de enmarcar la dictadura y su legado de terror desde una perspectiva íntima. Vemos en las siguientes partes que el viaje hasta la verdad reaparece en varias hijas con varias edades. La hija-protagonista como arquetipo heredará las secuelas de esta dictadura y las acciones de los adultos en su mundo (incluso estos adultos periféricos que ayudan a Alicia a enfrentarse con la clandestinidad dictadura) influirán en su vida inmensamente porque ella crecerá en el mundo posdictadura. Las reglas de la memoria y justicia irán formando en su adolescencia.

Escuchamos esta voz infantil fuertemente al final de la película cuando Gaby habla por teléfono con su papá. Alicia quiere mostrar más personalmente el sentido de la pérdida de una hija a su esposo que, hasta las escenas finales, se niega a reconocer la adopción ilegal de Gaby (1:10). Alicia la manda a Gaby a la casa de sus abuelos por la noche y Roberto la llama en un pánico. En los últimos momentos de la película, Gaby le canta a su papá. La claridad y soledad de esta voz infantil nos hace recordar lo que está en juego en este momento histórico: la identidad, la inocencia y el futuro de esta hija. Aunque las madres y las abuelas figuran más como íconos de esta época dictadura, la inclusión de la voz infantil requiere que la audiencia piense no solamente en la narrativa de la película, sino también el futuro inminente. Podemos decir que, mientras que Alicia se preocupa por entender y recordar la dictadura militar, el trabajo de la hija Gaby será la posmemoria, (re)visitar íntima y creativamente esta dictadura. Por eso, el simbolismo de terminar la narrativa histórica con la voz de la hija y solo su voz nos indica que la hija-protagonista empieza una narración que al final de la película (y al final de la dictadura, en el 1983) apenas comienza.

Con este trabajo intergeneracional de descubrir la clandestinidad de la dictadura, vemos que Alicia, Roberto y Gaby se transforman en un microcosmos del país en ese momento transitorio. Gaby representa a la generación nueva de activistas como HIJOS¹⁴ que se basan su reclamo a la justicia a través de su conexión biológica a la dictadura. Alicia representa a las abuelas de la Plaza de Mayo, que llegan a su misión de la justicia a través de su identidad como

¹⁴ H.I.J.O.S., o Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio se formó en el 1995 para explicar al mundo que pasó durante la dictadura militar, buscar la justicia para las víctimas de la época, castigar a los funcionarios del homicidio, genocidio y la tortura y re identificar los bebés robados y los hijos de los desaparecidos. H.I.J.O.S. son conocidos por sus demostraciones radicales, como el escrache que es un espectáculo-protesta en que la gente se reúnen enfrente de una casa de un funcionario no juzgado en los tribunales para gritar, cantar, bailar y avengonzarlo. (<https://www.britannica.com/topic/HIJOS>)

la madre moral. Finalmente, Roberto representa una resistencia al mundo de la posdictadura que amenaza su entendimiento del país y de la junta. De este modo, la película usa esta familia perfecta para proyectar los roles de género de Argentina durante la dictadura.

2.2. *La noche de los lápices*: entrar en el vientre del pez

Un año después del lanzamiento de *La Historia Oficial*, llegó *La noche de los lápices*. Aunque pertenecen a la misma época del cine, *La noche de los lápices* presenta una perspectiva opuesta de la dictadura en casi cada faceta. Mientras *La Historia Oficial* capta el último año de la dictadura oficial (un punto de inflexión), *La noche de los lápices* se trata de las primeras etapas de la junta. Mientras *La Historia* presente a la familia idílica, “protegida” por la dictadura, en su lugar cómodo e ignorante, *La noche* nos muestra explícitamente la tortura, el abuso y los mecanismos de la dictadura. Karina Mauro propone que la corporalidad de esta obra muestra el intento del cine posdictadura/en transición a la democracia de imitar el teatro en representar una historia a través del cuerpo de actor (230). La meta de esta película no es captar la atmósfera de la clandestinidad, sino obliterarla y demistificarla para captar corporalmente, explícitamente y emocionalmente el terror del estado militar.

Como en *La historia*, la narrativa empieza en un colegio, que es utilizado como un sitio de revelación para la madre principal, pero en *La noche*, el colegio ya está en un fervor revolucionario en que algunos estudiantes activistas (los personajes principales) están organizando para peticionar un boleto estudiantil (0:05). Esta última también entra en las casas y los espacios diarios de los personajes, pero no existe una división entre lo público y lo privado porque los protagonistas ya han cruzado esta división debido a su dedicación política, cuando

llevan su agenda política al salón de clase, al auditorio y a las calles (0:07). Lo que sí es importante es notar que la narrativa se basa en la ciudad de La Plata. La narrativa no pasa en Buenos Aires, el centro de la riqueza y cultura alta, sino en una ciudad bien notada por su activismo.

Esta película se basa en eventos históricos y conocidos por lo mismo noble, La noche de los lápices. En el 16 de septiembre en el 1976, la dictadura militar respondió violentamente al actividad política de algunos estudiantes de la Unión de Estudiantes Secundarios de La Plata. Funcionarios de la dictadura robaron las casas y secuestraron a María Claudia Falcone (interpretado en la película por Vita Escardó), cinco de sus compañeros y Pablo Díaz (Alejo García Pintos), quien fue detenido cinco días después y eventualmente salió del centro de detención como el único testigo. Todo el grupo era adolescente con experiencia en el activismo socialista y rural.

Vemos que esta relación entre el activismo y la geografía se va desarrollando durante la película. Por ejemplo, Pablo viaja a un pueblo rural como activista guevarravista y para visitar a Claudia que les enseña a los chicos jóvenes en el patio (Olivera, 16:12). La escena de enseñar al aire libre es un momento raro de risas, sonrisas y la buena voluntad en la película, una positividad que se contrasta con las escenas del saqueo y la tortura en el centro de detención. Esta diferencia entre lo que pasa en la ruralidad (una pedagogía caritativa que inspira la alegría intergeneracional) y lo que pasa en los centros de detención urbanos (la tortura, el acoso sexual, toda la actividad clandestina que pasa exactamente en los lugares más poblados y conocidos) ilumina cómo la dictadura usurpó la geografía argentina para instilar su legado y control total.

Como resultado, las áreas más visibles (las áreas urbanas como La Plata) se convierten en los lugares más horribles y clandestinos.

La película quiere captar este terror y control total sin dejar al terror en la clandestinidad. Es decir, más que cualquier otra película en esta selección, nos muestra la corporalidad y la logística de los saqueos y la tortura de la junta. Ningún ejemplo de esta presentación física de la tortura es más fuerte que la violencia de género contra Claudia y más allá contra su amiga embarazada. De este modo, *La noches* toma un acercamiento único en la memorización de la dictadura; nos muestra directamente cómo la formación del gobierno militar en sus primeros años pasaba a través de los cuerpos feminizados (Segato, 56). Como explica más Karina Mauro, “[la] corporalidad revulsiva, descentrada y, fundamentalmente, joven, constituía una afirmación vital en el contexto de la apertura democrática, conjurando el horror de la tortura y desaparición de los cuerpos durante la dictadura, pero también la noción de cuerpo productivo vinculada a ideal de militancia esgrimido por la izquierda” (Mauro, 223). La violencia física en esta obra es una herramienta para preservar en la memoria histórica el horror del régimen.

Por ejemplo, en el saqueo de la casa de Pablo (Alejo García Pintos) (sus cinco amigos fueron sacados algunas noches antes que él por su participación en el boleto estudiantil), vemos la destrucción total de su comedor y el robo de la bolsa de la mamá (Olivera, 0:37). Si volvemos a la enmarcación de género que propone Diana Taylor, podemos decir que la casa sirve como el primer cuerpo feminizado y acodado: el lugar íntimo, doméstico y reproductivo, es decir, femenino, que la junta/los militares/el soldado penetraron con fuerza, indicando lo masculino. Más allá, la narrativa muestra el acoso sexual continuo contra Claudia, el golpe del guardia, sus gritos de “basta,” y la violencia extrema que incluye la violación del guardia, ante la que

Claudia exclama, “Quiero morir” (1:15). También la audiencia es testigo a la violación de la detenida embarazada, una amiga y aliada de Claudia. El guardia la acosa y le llama “mamacita” cuando le tiente el estómago (1:02). La película no trata de simbolizar ni abstraer la violación sexual, sino presentarla como una herramienta de la dictadura. Como explica Rita Segato, este abuso y violencia sexual no es particular, ni sexual en su motivo, sino una estrategia de la guerra en que los cuerpos feminizados enmarcan y representan la derrota del enemigo (70). Usar una mujer joven y una mujer embarazada bajo esta concepción de la violencia como estrategia bélica indica el intento del gobierno militar de plantear un terror intergeneracional y duradero. De este modo, *La noche* no solo nos muestra escenas del abuso y la violación para estetizar esta violencia, sino para revelar las estrategias más explotadoras de la dictadura.

Con este entendimiento y la figura de la bruja subversiva del primer capítulo, Claudia y su violación incorporada representan una iteración de la bruja. Ella es una mujer joven con una voz y agenda política fuerte. Ella trabaja en los márgenes de la sociedad a través de su activismo, con una pedagogía femenina y subversiva (desde la perspectiva dictadura), y dentro del centro de detención, ella es una testigo silente que no declara en contra de sus compañeros. Sí, es una prisionera vejada y violada pero siempre resistente, siempre protesta la tortura hegemónica. Siempre existe el riesgo de representar la violación. Como pregunta Erin Graff Zivin, “Can an aesthetic work reproduce the logic of torture at the same time that it takes a critical stance against it?” (10).¹⁵ Sin embargo, la inclusión explícita de la violencia no convierte totalmente a Claudia (y a su amiga embarazada que también es violada) en objetos sin poder. Más precisa, esta tortura

¹⁵ Como explora Elaine Scarry en *The Body in Pain*, la tortura es una producción y un espectáculo que destruye la capacidad comunicativa (35). La tortura tiene como su motivo una ficción y, cómo elabora Erin Graff Zivin, la tortura se basa en la ficción de que el cuerpo constituye un sitio de la verdad, un sitio donde que un torturador puede extraer la verdad (5). Más allá, se usa la tortura cuando el régimen es inestable.

apoya y muestra la noción del cuerpo feminizado como campo de batalla, como propone Rita Segato. En algunos casos en la película, el cuerpo feminizado constituye un campo de resistencia (o, un campo de reclamación para la figura de la bruja).

La escena en que Claudia cuida a la mujer embarazada durante sus contracciones nos muestra una resistencia y agencia femenina bajo un sistema patriarcal que quiere controlar la reproducción de un régimen (Olivera, 1:18). Como sostiene Vanesa Miseres, bajo estos sistemas, “el parto funciona como acto revolucionario y como espacio de empoderamiento” (Miseres, 134). La mujer embarazada no solamente le sirve la narrativa como objeto de la violencia. Cómo establecí en la introducción, la figura de la mujer embarazada nos dice qué visión del legado militar propone la narrativa. En esta película, aunque la mujer embarazada no sale del centro al final, como si le ocurre a Pablo, vemos un intento de tomar una historia personal y visual del embarazo y proponerla como una historia más universal, o de “transformar las vivencias individuales registradas en modos alternativos para la construcción de la experiencia y discursos en torno a la maternidad y su relación con la política y las luchas feministas” (Miseres, 135). De este modo, este personaje se representa a sí mismo, pero también sirve como un símbolo de todas la mujeres embarazadas que el registro oficial les dejó.

En esta versión de la relación entre la hija-protagonista y la mujer embarazada, la hija-protagonista, Claudia, sirve como una madre. En primer lugar, si pensamos en las abuelas (ellas que pidieron sus hijos a la dictadura) como la primera generación, las madres (ellas que fueron desaparecidas y quizás tenían hijos robados) como la segunda y los hijos (nacidos en cautiverio o adoptados no legalmente) como la tercera, vemos que Claudia es de la segunda generación, de las madres. Aunque ella es una hija joven (tenía 16 años en el momento de su

desaparición), su rol histórico es de la madre detenida. Además, sus relaciones en el centro de detención representa su naturaleza maternal, especialmente en su amistad con su vecina embarazada en el centro. La sostiene en sus brazos, ella le asegura, “te van a sacar de acá” cuando las contracciones empiezan (1:18). Como la hija-protagonista, el trabajo de Claudia es conectar la narrativa histórica a la audiencia, y de este modo las acciones cuidadosas de Claudia son las mismas acciones que quieren hacer la audiencia-testigo que no puede entrar al mundo clandestino.

Sin embargo, en la última escena esta imagen de la madre cuidadosa se disuelve. Cuando Pablo recibe la oportunidad de irse, va a la cédula de Claudia para decirte adiós y darte esperanza por su salida. Ella lamenta, “no puedo darte nada” por su violación. En este momento, Claudia regresa a su posición de hija vulnerable. Su posicionalidad como hija-víctima nos requiere examinar otra madre-archetipo en la narrativa. La madre real de Claudia que navega el sistema de poder fuera del centro representa una lucha más general (como la madre Alicia en *La historia*) para la justicia y la memoria. Moviliza su linaje patrilíneo, ya que cuenta con conexiones con el gobierno y el ejército, va sola para cuestionar a funcionarios y representantes religiosos, deja de hacerle caso al padre "revolucionario" y conoció a otra madre del mismo grupo estudiantil (1:20). De este modo, la madre de Claudia representa a todas las madres y abuelas de la Plaza de Mayo y funciona como un mito de origen para estos grupos contemporáneos que continúan una lucha para la verdad, sus familias y la posmemoria de esta lucha.

El efecto de viajar entre la esfera clandestina (Claudia) y la esfera del activismo maternal y performático (la madre de Claudia) es que se puede ver el impacto total de una violencia de género propagada por el Estado. Vemos este impacto de violencia en un nivel corporal y

grotesco en el centro de detención y lo vemos figurativamente y societal en las marchas. En el centro o en las calles, el cuerpo maternal es violada, es un sitio de la resistencia y es un campo de batalla entre los ciudadanos feminizado y la patria masculinizada.

2.3. *Cautiva*: panem et circenses

Como en *Las noches de los lápices*, la hija central de *Cautiva* (2003) es una adolescente. Sin embargo, se trata de la revelación posdictadura de su familia biológica y adopción clandestina. De este modo, podemos pensar en esta narrativa como una versión envejecida de *La Historia Oficial*, pero ahora, en su madurez, la hija-protagonista ocupa el rol de descubrir la verdad y el legado preciso de la dictadura. La narrativa ocurre en el 1994, pero la película empieza con la transmisión del partido histórico de la copa mundial argentina en 1978, la fecha que coincidía con el nacimiento de la hija-protagonista, Cristina (Bárbara Lombardo). Al principio, el partido nos parece fuera del contexto del resto de la narrativa que nos muestra la rutina diaria e idílica de Cristina. Ella vive con sus padres afluentes en un departamento en Buenos Aires, asiste al colegio y discuten la dictadura en el baño con su amiga, mientras ellas fuman. Su vida parece ideal para una adolescente de quince años, pero la verdad es que sus padres le mintieron sobre su cumpleaños y su adopción clandestina. El partido del mundial funciona como el comienzo ideal para la película de dos maneras: la fecha y la mención del nacimiento de Cristina, que más tarde nos permitirá descubrir el cumpleaños verdadero, y, de la misma manera que funcionó durante la dictadura, nos distrae del terror real del régimen. Nos ofrece el modelo romano del “panem et circenses” que trae la audiencia a la posición del testigo

durante la dictadura. Somos la audiencia de este partido desde el principio de la narrativa de la película.

Sin embargo, la mayoría de la película ocurre en la década que sigue la dictadura, con un enfoque en la investigación personal de Cristina. Su vida cambia cuando unos funcionarios del gobierno y los tribunales le dijeron que sus padres reales habían desaparecido durante la dictadura. Su abuela biológica le hace una revelación al decirle "Soy tu abuela" (0:23). En este momento, las estéticas diarias de Cristina cambian rápidamente. Va entre oficinas del gobierno y la justicia, se va a vivir en la casa de su abuela biológica y la casa de sus padres adoptivos se transforma en un campo de batalla en el que Cristina (o, Sofía, el nombre que su mamá biológica le había dado) tiene que negociar la "historia verdadera" con sus padres, que se alinean con el gobierno militar. Podemos decir que los cambios del paisaje de Sofía/Cristina, que transcurren entre la casa de sus padres y la casa de su abuela en el cuarto de su mamá biológica, entre su escuela familiar y las oficinas legales y extrañas, son cambios que trazan el reconocimiento de la identidad y narrativa histórica de Sofía/Cristina .

La protagonista vive en la posmemoria de la dictadura, es decir, vive en las secuelas de la muerte de su mamá, que era su conexión de la primera memoria de esta época. No obstante, la narrativa todavía incluye la escena del parto, en el que ella nace. Sofía habla con una enfermera que trabajaba durante su nacimiento y la enfermera narra la memoria oscura de su mamá que entró al hospital con los ojos vendados y fue introducida a una parte prohibida del hospital. La mamá sonrió cuando su hija nació, a pesar de que no pudo ver a su bebé ni saber qué sexo tenía, y la enfermera le recuerda que no era permitido hablar con las mamás ni con las embarazadas (1:29).

Este ejemplo saliente de la violencia obstétrica y la tortura psicológica nos muestra cómo el estado militar movilizaba una violencia de género contra la figura activista brujificada. La madre biológica de Sofia fue considerada como una amenaza, y para controlarla, el estado quitó su derecho de ver su propio bebé y participar en su propio parto. De este modo, el control sobre el parto y cuerpo embarazado se transformaba en otro “campo de batalla,” como exploramos en el primer capítulo en conexión a las estrategias bélicas del estado clandestino contra las mujeres subversivas (Segato, 57). Este ejemplo cinematográfico es particularmente devastador porque esta violencia estatal fue transmitido por una mujer (la enfermera), cuyo cuerpo también sirvió como instrumento de la dictadura. Irónicamente, aunque esta violencia tenía como su meta la supresión y corrección de una “bruja” (la madre biológica/activista contra la dictadura), la transmisión de esta memoria entre mujeres subversivas inspira una brujificación: la enfermera que comparte esta memoria clandestina representa una “bruja” porque haba contra el estado, y Sofia hace lo mismos en su búsqueda por la verdad fuera de las fuentes sancionadas. Como resume Irene Lara, “La Bruja symbolizes power outside of patriarchy’s control that potentially challenges a sexist status quo” (Lara, 12). En su reunión con la enfermera-informante, Sofia ocupa el rol de la bruja que van contra las normas y el Estado por sus propias metas.

Este flashback del parto tiene la sensación de una pesadilla y esta confesión de la enfermera le ofrece a Sofia/Cristina una verdad más auténtica y afirmativa que los hechos del gobierno y del juez. De este modo, Sofia puede acceder el pasado clandestino a través de una posición de la posmemoria, en la que las historias periféricas y personales construyen una historia más amplia que las fuentes sancionadas. Por ejemplo, era una conversación con su amiga

española¹⁶ de su secundaria que le ofrece la certeza de su propia identidad (1:07). Aunque el viaje de Sofia hasta su identidad real inició con una versión “oficial” del juez y los funcionarios del gobierno, las relaciones íntimas y cotidianas son las que transforman su autopercepción. Desde este archivo más personal de su pasado, Sofia finalmente puede aceptar a su abuela y negociar consigo misma su relación con sus padres adoptivos.

La época en la que se desarrolla la película, la pone a Sofia/Cristina en la posición de ser el producto de la dictadura (como la hija Gaby en *La historia oficial*) y ser una recuperadora de este pasado. De este modo, su personaje funciona como una hija-protagonista y la figura maternal que lucha por la memoria y la justicia. Le asigno las dos identidades porque, por un lado, ella es una hija de esta época de la violencia obstétrica. Es decir, físicamente, se nació en la cultura de la dictadura aunque pasó su juventud sin saberlo, como la hija-protagonista Gaby en *La historia oficial*. Por otro lado, ella está tomando control sobre la recuperación de su identidad y su verdad personal, que es la misión de la justicia, muchas veces asociada con el rol maternal, como la madre Alicia en *La historia oficial*. Sofia representa el archetipo de la hija y la madre al mismo tiempo debido a su edad adulta emergente y su nacimiento clandestino y trágico. Podemos ver en este personaje que, aunque sería útil examinar generaciones distintas, muchas veces estas generaciones y sus violencias específicas se mezclan.

Lamentablemente, lo que se unen estas generaciones (pre, pos y durante la dictadura) es la violencia de género, sancionada por el Estado. Aunque Sofia no ocupaba el cuerpo embarazado y violado, viva con los impactos psicológicos de esta violencia. Las fuentes oficiales, aunque querían corregir las violencias del pasado, no son capaces de aliviar ni curar los

¹⁶ Como los abuelos en el contexto de *La historia oficial*, el informante español (en *Cautiva*, la amiga de la secundaria), es una figura que, con su emigración y perspectiva internacional, lleva una perspectiva de la verdad que golpea al personaje principal.

efectos personales. Por eso, vemos la importancia de estas fuentes no oficiales como la abuela biológica y la amiga española. Si regresamos a la noción de la posmemoria como una oportunidad de recontar la historia con narración, imaginación y visualización, vemos que Sofia es una agente de la construcción de la posmemoria. También veremos en la siguiente película. *Los Rubios*, que la muerte de la madre biológica le deja a la hija la tarea de reconstruir una narrativa histórica, escondida y dinámica, con los instrumentos de la posmemoria y lo ficcional.

2.4. *Los Rubios*: los límites de la no ficción

La hija-protagonista en el “docudrama”¹⁷ *Los Rubios* (2003) juega con su posición establecida del nexo entre el pasado y el futuro, la audiencia y la narrativa. La directora, Albertina Carri, aparece en la película pero también el reparto incluye una actriz que es Albertina (Analía Couceyro). Albertina sirve como nuestra protagonista en su búsqueda de la “verdad” de lo que les pasó a sus padres desaparecidos cuando tenía tres años (0:05). Aunque la película se presenta como un documental (y nos muestra el proceso y la materialidad de producir un documental), la doble persona de Albertina nos revela que esta misión de recuperar la memoria histórica no es linear, absoluta, ni fácil. Desde el principio de la narrativa, la posición de hija-protagonista (que es una posición fija y clave en cada obra examinada: Gaby, Claudia, Cristina/Sofia) es desestabilizada.

Sin embargo, esta desestabilización es necesaria para transmitir los efectos de una dictadura clandestina en las familias víctimas: “In the case of the children of the disappeared, the

¹⁷ “Docudrama” o documental-drama indica que la narración filmica incorpora elementos performáticos mientras se disfraza como un documental puro y no ficcional. Hay elementos no ficcionales, como las desaparición de los padres, pero también juega con la frontera de lo ficcional en el proceso de filmar. La fluidez entre lo ficcional y lo no ficcional constituyen una obra de la posmemoria.

reconstruction of the past always entails the assembling of their own subjectivity, since their fragile identity has been shaped around the black hole left by the absence of their parents” (Nouzeilles, 270). En otras palabras, en la secuelas de la desaparición de sus padres, Carri tiene que reconstruir sus memorias y su propia persona porque perdió años jóvenes con sus padres. Como no tenía la oportunidad de conocer a sus padres como adolescente ni adulta, Carri reconstruye una narrativa familiar. Usa entrevistas principalmente para explorar el terreno de su pérdida paterna, pero también usa imágenes y paisajes metafóricos (como los juguetes de Playmobil o el campo abierto) para informar estas entrevistas que han perdido su amplitud en las secuelas de una época de terror y clandestinidad.

Para externalizar esta lucha y búsqueda personal, Carri usa una dualidad personal. Esta dualidad también sirve para cuestionar la habilidad del proyecto documental de captar los hechos concretos de la desaparición: “la incorporación de una actriz que represente a la primera persona, [cuestiona] cierta idea de verdad como un criterio documental disociado de lo subjetivo” (Livon-Grosman, 105-106). De este modo, vemos que la hija-protagonista (que, notablemente, es la más joven de tres hermanas que sufrió la desaparición de los padres) de *Los rubios* representa una lucha hacia el futuro para la memoria histórica y al mismo tiempo, cuestiona la posibilidad de reconstruir una historia clara.

La hija-protagonista en esta película es la menor de sus hermanas, aunque es la más adulta de los personajes que hemos discutido hasta ahora: no es la hija inocente como Gaby, ni la adolescente rebelde como Sofía/Cristina. Más allá, la película no cuenta con una madre ni una madre embarazada, ya están muertas. La ausencia de estas figuras y la centralidad (y dualidad) de la hija indican que este proyecto no intenta reconstruir una rutina diaria bajo la dictadura, sino

considerar el rol de la memoria personal, el hecho fijo y la memoria colectiva en la generación de Carri con relación a la herencia de un legado de terror. Aunque consideramos a cada hija como un tipo de protagonista, ninguna obra se enfoca tanto en la hija como Carri. Esta progresión a un rol central de la siguiente generación indica una participación en la posmemoria, “a progression through which the children have gradually moved from being a significant but secondary element of the story to being the main focus of the cinematic gaze” (Nouzeilles, 265). Enfocarse en la hija no solamente indica la imposibilidad de la primera generación de reconciliar sus memoria de la dictadura, sino también una proyecto distinto de esta nueva generación.

El paisaje de la Argentina rural es crucial para este proyecto de la posmemoria. En la película, el equipo de Carri va casa a casa para entrevistar a los vecinos de sus padres, mientras muchos de ellos dan información contradictoria, como la descripción física de sus padres que en realidad, no eran rubios (1:02). Incluso el título lleva un sentido de la falsedad. A pesar de que la gente no le puede proveer información definitiva, el paisaje de la Argentina rural inspira en la hija-protagonista/la directora un origen de memoria. Carri comenta: “The countryside is a space of fantasy, or where my memory begins” (Lazzara, 155). Carri refleja esta fantasía e imaginación en las escenas del playmobil, en que se expresa eventos traumáticos con los juguetes, como la desaparición de sus padres como una abducción extraterrestre (1:02). De este modo, se relaciona la posmemoria con la ruralidad. Relaciona este juego psicológico de contar una historia dolorosa y familiar con el paisaje rural: “More than just a physical space, rural Argentina serves, in this film, as the geographic location of a psychological place: the place of memory and imagination” (Yozell, 48). En la última escena, su equipo va caminando tranquilamente por el campo idílico, un camino que ahora pueden tomar, pero que la generación

anterior no podía ante la inminencia del régimen. El campo es al mismo tiempo una herramienta para recuperar una memoria y una meta abstracta: una tranquilidad, paz y futuro tan abiertos como el campo físico.

Claramente, este camino rural hasta la memoria integral no es un camino recto como el final del docudrama nos muestra. Durante la película, Carri y su equipo van compilando fuentes, entrevistas, grabación y testigos contradictorios y los intentan organizar en un salón desorganizado y lleno (0:14). Esta multiplicidad y las contradicciones de las fuentes cuestionan la eficacia de un documental y una sola Verdad: “The rewinding, replaying, pausing, annotating, and resulting fragmentation of the testimonies denaturalized the dominant cultural narratives as they are articulated in this specific case of Carri’s parents” (Yozell, 49). El punto no es emitir una verdad concreta con estos testimonios y fuentes sobre alguna narrativa cultural, sino mostrar que, incluso la forma “verdadera” del documental no es capaz de describir la dictadura y su legado: “*Los rubios* pushes documentary’s failure to document to its outer limits [...] memory is a process of performance and invention that challenged the binaries of fact and fiction, truth and imagination” (Lazzara, 154). Es decir, Carri usa el medio del documental para criticar la noción de la verdad no fragmentada y, de este modo, su obra representa más un espectáculo de hacer un documental, o como Michael Lazzara lo dice, un “performatic documentary” (Lazzara, 149).

Mientras *La Historia Oficial* y *Cautiva* tratan de captar este terror histórico con una ficción alegórica basada en la familia como microcosmos y *La noche de los lápices* crea un drama de los testigos sancionados en la dictadura, *Los rubios* llega a elementos ficcionales desde el intento de ser investigaciones “objetivas”. Usan una forma que lleva la autoridad de lo real.

Con este propósito, el “documental performativo” deshace la división limpia entre la ficción y no ficción cuando tiene que ver con la memoria histórica.

Carri va explorando la complejidad de mostrar una sola memoria histórica. Debido a su edad joven (podemos decir, su voz infantil) cuando desaparecieron sus padres—tenía alrededor de cinco años, mientras que sus hermanas tenían nueve y once—y debido a la naturaleza al mismo tiempo comunal y específica de la memoria, Carri propone que *Los Rubios* puede enseñar “the fictional and the documentary confronting each other because of the impossibility of having one’s own memory that is not, at the same time, someone else’s memory or a historical memory” (Ciancio, 110). Carri no trata de borrar las instancias de ausencia, contradicción, falsedad y memorias incompletas en su búsqueda rural. Al contrario, moviliza estas fisuras para crear una obra de la posmemoria, de la imposibilidad de hacer un documental sobre una historia familiar, desconocida y contradictoria.

2.5. Conclusiones

Los Rubios, *Cautiva*, *La noche de los lápices* y *La historia oficial* operan desde su momento y generación histórica. Usan perspectivas, ciudades, edades, y géneros distintos para preservar alguna experiencia o legado de la dictadura militar. En el núcleo de cada obra se encuentra la hija-protagonista, la que navega entre relaciones con la madre biológica, adoptiva y/o la madre embarazada, su propia posición en la dictadura/su familia, y sus obligaciones de la justicia y la memoria histórica. Estas narrativas usan la ficción y la memoria imperfecta para participar en la construcción de una posmemoria de la dictadura en que la voz infantil, adolescente o de adulto joven nos habla directamente.

Notablemente, ninguna película tiene como su personaje principal la mujer embarazada, esta “bruja” subversiva con el poder de reproducir una versión mala del Estado que discutimos en el primer capítulo. Las películas en las décadas después de la dictadura se enfocan más en la próxima generación de la hija-protagonista, ella que representa el trabajo de memorializar una época de terror. Estas dos figuras femeninas interactúan and cada una lleva su propia forma de violación: sexual, corporal, figurativa, familiar, estatal. Podemos ver cómo una violación física durante la dictadura se manifiesta en las narrativas de la memoria histórica y afecta a la siguiente generación. En el próximo capítulo, vamos explorando las representaciones literarias y activistas de esta herencia de violencia de género, y cómo funcionan estos arquetipos de la abuela, la madre, la hija y la bruja.

3. La novela y la puta-bruja

De modo similar al mundo cinematográfico, las novelas que emergen bajo la época de la posmemoria de la dictadura militar exploran cómo el legado de terror se transmite a través de la línea maternal. Es decir, la ficción escrita que aparece en los noventa y el nuevo milenio refleja la misma fijación cultural de las películas por su enfoque en la hija-protagonista como periodista en su propia vida durante y después de la dictadura. También, vemos de nuevo la figura de la mamá justa, y la mamá cómo bruja. Más que todo, la voz infantil persiste como la cadena entre la dictadura y la futura Argentina en el medio de la novela.

Este capítulo se enfoca en dos novelas particularmente. Primero, *La casa de los conejos*, escrita desde la perspectiva de Laura, una niña de padres montoneros. Segundo, *A veinte años, Luz*, en que la nascente madre Luz investiga su adopción clandestina. Que estas obras son ficcionales, parcialmente ficcionales o no ficcionales vale menos que el hecho de que las novelas capturan la imaginaria cultural de Argentina. Es decir, la novela ficcional refleja no la memoria sancionada por el gobierno, sino la reacción íntima a esa trama histórica, en que cada ciudadano cuestiona su identidad y su vulnerabilidad frente a una dictadura violenta. Las novelas hablan directamente a las ansiedades y fantasías más intensas en respuesta al régimen de terror: ser nacido en cautiverio, pasar la juventud en la clandestinidad, darse cuenta de que su mamá no es su mamá biológica ni legal. De este modo, podemos infundir una importancia y relevancia clave al medio de la novela como un espejo de la imaginaria cultural, y tratarlas como necesarias para construir un archivo de memoria nacional. Notablemente, para reflejar dicha imaginaria, las dos novelas emplean la perspectiva infantil, una distancia temporal narrativa, y múltiples modelos maternos para entender cómo la dictadura se concentra en la maternidad subversiva.

3.1. *La casa de los conejos*: la musa embarazada, Diana

La casa de los conejos, escrito por Laura Alcoba originalmente en francés, explora el proceso de pasar a la clandestinidad bajo la dictadura militar desde la perspectiva de una niña, Laura. La narrativa empieza en La Plata, 1975, con una conversación entre la narradora joven y su mamá. Mientras Laura vehemente trata de entender su vida liminal a través de los hechos escasos del mundo adulto, observa con detalle la vida cotidiana de sus varias casas clandestinas. Es precisamente este ojo cotidiano, infantil y curioso que refleja el impacto de este terror omnipresente y su legado intergeneracional, un legado vivido por mujeres, madres e hijas. Laura, desde su posición infantil única de la novela (interactúan poco con otros niños de su edad, y tiene que dejar su estudios debido al riesgo del descubrimiento de su identidad verdadera), se enfoca en su rutina diaria y los varios modelos maternos para crear una perspectiva intergeneracional de esta época de terror. Notablemente, su narración íntima solo puede pasar con la distancia de más de treinta años. Primero, exploramos la esfera doméstica y maternal de Laura. Examinar la centralidad de la madre, la hija y la casa es entender el legado de la violencia y terror del estado contra las mujeres. Segundo, investigamos cómo funciona la voz infantil y qué nos dice sobre el impacto de la dictadura en las generaciones siguientes. Finalmente, hablamos del encuadre de la narrativa, y como la distancia física y temporal es necesaria para contar sobre la experiencia de una tortura cotidiana.

Son los límites de nuestra narradora, Laura, (su edad, su información restringida, su inmovilidad) lo que nos ofrecen un entendimiento de las experiencias menos exploradas en obras no ficcionales sobre la dictadura: la clandestinidad, la maternidad y la juventud. Como su padre ya está encarcelado, Laura habla de y sobre la perspectiva femenina, en la esfera doméstica. La

narración se basa en, y solamente puede basarse en, las casas en que Laura vivía con su mamá y otros revolucionarios clandestinos. La casa como el escenario principal permite una vista diaria y nos da acceso al mundo maternal, la única fuente de información sobre el mundo político de afuera para Laura. Esta fijación en la casa y las rutinas domésticas existe desde las primeras líneas de la novela: “Todo comenzó cuando mi madre me dijo: ‘Ahora, ves?, nosotros también tendremos una casa con tejas rojas y un jardín. Como querías.’” (Alcoba, 1). El paisaje de su clandestinidad se compone de casas, más y más rurales, para evitar la policía militar. Como una respuesta, Laura lamenta:

Las tejas podrían haber sido rojas o verdes; lo que yo quería era la vida que se lleva ahí dentro. Padres que vuelven del trabajo a cenar, al caer la tarde. Padres que preparan tortas los domingos siguiendo esas recetas que uno encuentra en gruesos libros de cocina, con láminas relucientes, llenas de fotos. Una madre elegante con uñas largas y esmaltadas y zapatos de taco alto. O botas de cuero marrón, y, colgando del brazo, una cartera haciendo juego. (8)

En pocas palabras, Laura desea una vida normal con padres normales; la casa físicamente es nada más que una representación de esta normalidad. En su metaforización de la casa, Laura está declarando que la dictadura ha cambiado su entendimiento de lo doméstico y lo maternal.

Su paso físico a la clandestinidad indica un tormento emocional. Cuando Laura y sus padres se mudan, describe: “En el nuevo barrio hay pocos semáforos. Antes de atravesar una calle, hay que tocar bien fuerte la bocina para prevenir a los autos que puedan salirnos al cruce” (14). Cuando sus padres sospechan que hay alguien que los observa: “lo [el coche] abandonamos apenas arrimado a la vereda, y nos perdemos por las calles transversales, sin mirar una sola vez atrás” (14). La atención que Laura presta al escenario físico y geográfico de su clandestinidad muestra que la dictadura ha entrado a su rutina y su definición de lo normal. Ella cuenta la partida del coche en términos simples, como es nada más que la rutina, sin cuestión: “sin mirar

una sola vez atrás”. Observamos que entre su casa ideal (que en realidad indica quiénes son tus padres ideales) y su realidad (en que sus padres dejan el coche sin poder demostrar emoción), existe una distancia enorme, una distancia exacerbada por el terror omnipresente de la junta.

De la misma manera que la casa representa una esperanza perdida, la madre de Laura también indica cómo el terror nacional entra en la vida diaria de la narradora Laura. Mientras el padre ya está en una prisión, la mamá sigue trabajando con los montoneros en la casa de los conejos, donde sus compañeros han decidido construir una caja cerrada de conejos que en realidad oculta una imprenta: “se extraen kilos y kilos de tierra para crear el cuarto secreto donde se esconderá la imprenta, en el galpón se apilan decenas de jaulas metálicas destinadas a los conejos que pronto se nos unirán” (40). Es importante notar que la madre funciona mejor que el padre como un carácter simbólico del terror omnipresente en la vida de Laura precisamente por la conexión entre la maternidad/la domesticidad y la vida diaria de una niña joven. Es decir, debido a la manera en que la mamá subvierte las normas de ser madre (ser no política, prestar más atención a su hija que su trabajo, ser constante), su carácter ilumina cómo la maternidad de un montonero desafía la maternidad tradicional. De este modo, la mamá, aunque ella no es la literalmente embarazada, también funciona como una bruja-embarazada que discutimos en el primer capítulo.

Desde la perspectiva joven de Laura, los lectores también observan cómo el estado militar impacta el carácter de la madre. Después de un período de separación en que Laura va a vivir con sus abuelos, Laura nota: “Mi madre ya no se parece a mi madre. Es una mujer joven y delgada, de pelo corto y rojo, de un rojo muy vivo que yo no he visto nunca en ninguna cabeza” (19). Tenía que cambiar la apariencia para mantener su clandestinidad y seguridad (y, por

supuesto, la seguridad de su hija), pero la idea de reinventar la apariencia física usualmente es un derecho no reservado por las madres normativas, quienes permanecen constantes y maternales por todo la vida de sus hijos. Es decir, las necesidades de ser un revolucionario clandestino y ser mamá “buena” (bajo una definición heteronormativa, reproductiva y nacionalista) son, muchas veces, incompatibles.

Después de su reunión, Laura explica una tradición de su vida clandestina: “Como cada vez que me reencuentro con mi madre después de una larga ausencia, tengo derecho a una muñeca. [...] Mi madre me lleva aferrada de la mano. Yo aferro fuerte, en la otra mano, la manito de la muñeca hermosa que me acompaña” (19-20). El símbolo de la muñeca funciona en dos niveles. Primero, representa la tangible ausencia de su mamá. Segundo, la imagen de la mamá, mano en mano con Laura, mano en mano con su muñeca encarna la posición traumática de Laura en que ella tiene más responsabilidad sobre su propia crianza; Laura ocupa, en una manera similar a las hija-protagonistas de las películas (Sofía en *Cautiva*, Albertina Carri en *Los rubios*), el rol de hija y de madre (incluso si ella es la madre de una muñeca). Para ser bastante claro, la novela no enmarca la mamá como una villana, sino muestra la imposibilidad, basada en las normas de género y de la familia argentina, de ser madre y ser montanera. Bajo la ideología de la dictadura militar, la mamá representa una bruja. Irónicamente, es precisamente su asociación política que la limita a la casa, como una madre “tradicional”: “Mi madre debe tratar de no salir de casa: su foto ha aparecido publicada en los diarios” (41). Aunque la mamá es “doméstica” (no sale de los confines de la casa montonera), ella es, más que todo, una montonera y no una madre atenta a Laura. Sin embargo, Laura nunca desafía este rol principal y las lealtades de su mamá, incluso en las décadas después de los eventos traumáticos con la distancia y maduridad. Nunca

expresa un sentido de fracaso ni irresponsabilidad de su mamá, y la joven Laura toma su parte en aprender la historia y íconos montoneros. La solidaridad entre Laura y su mamá a pesar de sus obligaciones divididas entre la maternidad y la revolución refleja la imposibilidad de ser buena madre y buena montonera bajo una ideología que sexualiza y demoniza una mujer política. A través del carácter del personaje de la mamá, el impacto de la dictadura militar en la maternidad es saliente.

Sin embargo, y en línea con las obras anteriores, la mamá biológica no es la única figura maternal, ni la única influencia femenina en la vida clandestina de Laura. Cuando Laura y su mamá se mudan a la casa que también funciona como una prensa política, viven con una pareja, Diana y Daniel (“Cacho”). Diana, una montonera embarazada, es un ejemplo raro de una revolucionaria embarazada que tiene su propia voz y activismo en una obra de ficción sobre esta época. Debido a sus políticas claras y su habilidad de explicar y discutir el momento político con Laura, ella representa un ejemplo fuerte de este “bruja-embarazada-desaparecida” (aunque ella viva en la clandestinidad y (todavía) no en un centro de detención). Es decir, Diana tiene la capacidad de criar a niños, luchar políticamente, y sostener una familia contra las metas del estado militar. De este modo, representa una amenaza enorme.

Laura nota esta capacidad de ser maternal (tradicionalmente bella, cuidadosa, feliz) mientras estar en el ámbito clandestino:

Diana está embarazada, pero casi ni se nota. Tiene el pelo largo, claro y ondulado, y grandes ojos verdes, extremadamente luminosos y dulces. Es muy hermosa, e increíblemente sonriente. Yo siento de inmediato que su sonrisa me hace bien. [...] Puedo ver, sin embargo, que esa sonrisa pertenece al pasado, a algo que yo sé perdido para siempre. Pero cómo me conforta, sea por lo que sea, ver que ella haya podido anclar en el tiempo para quedarse así, con ese rostro. (25)

La apariencia y disposición positiva de Diana da a Laura una esperanza rara en su vida confusa.

Mientras Laura reconoce que la vida de Diana no era fácil (mucho como su propia vida), Diana le da una posibilidad para el futuro, un futuro luminoso a pesar de la trama previa. Aunque la sonrisa de Diana “pertenece al pasado” y sería imposible que los eventos traumáticos no se los afecten a Diana, la sonrisa representa su capacidad de enterrar e ignorar su propio dolor para que su familia construida bajo la dictadura (especialmente su hija por circunstancia, Laura) sea feliz y bien ajustada. Es decir, por un lado la sonrisa pertenece al pasado, pero por lo menos ella podía pasarla a la hija, cuando la adulta narradora refleja: “Pero estoy segura, Diana, que [su hija] tiene tu sonrisa luminosa, tu fuerza y tu belleza” (89). Esta herencia profunda indica cómo Diana puede transgredir los límites de ser madre durante la dictadura por su habilidad de ser madre por circunstancia y ser una revolucionaria.

Más que su sonrisa compleja, Laura observa la fuerza principal de Diana, su capacidad de pasar como un miembro de la sociedad militar, la sociedad “normativa”: Nadie sabe que milita en Montoneros, y menos aún se lo sospecha de Diana, que tiene toda la apariencia de ser la esposa de un ejecutivo sin más preocupación que su trabajo, [y su esposo Cacho] con su maletín de cuero negro y sus bigotes estrictos, en verdad no tiene nada de un “revolucionario” (33). Laura ofrece una observación profunda, que la capacidad de cruzar entre mundos (de la clase alta/militar y la clase baja/montoneros) es un tesoro que Diana y Cacho la protege. En el caso de Diana, si se parece a una madre embarazada que criará a hijos productivos bajo las metas de la junta, no será una “bruja,” y mantiene su seguridad. Laura puede ver cómo el gobierno militar extiende su poder al nivel diario y simbólico a través de algunas estéticas (“su maletín de cuero negro y sus bigotes estrictos”) que toman su forma en los cuerpos de la población bajo la dictadura. En pocas palabras, Laura ya sabe que el poder militar afecta a las madres (y los

cuerpos maternos) en su vida.

Más que un símbolo para entender las dinámicas de poder, Diana es una madre a Laura en su habilidad de discutir, observar y enseñar el mundo a la joven narradora. Cuando la necesidad de imprimir las periódicas revolucionarias aumenta, Laura recuerda, “Por eso paso la mayor parte del tiempo trabajando con Diana, hablando y hablando con ella sobre la guerra, y sobre el hijo que está en camino” (71). En rutina diaria de Laura que siempre está perforada por el tema del gobierno militar, Diana la acompaña como una compañera en conversación como una madre. Eventualmente, Diana también la acompaña como una maestra maternal: “Diana hace el papel de maestra para mí. Poco antes de empezar a preparar la cena, y de tender el mantel, platos y cubiertos, inventa algunos ejercicios que yo debo resolver sobre la mesa de la cocina. Casi siempre, son problemas matemáticos” (75). Cuando ya no es seguro que Laura vaya a la escuela, Diana toma la posición de maestra con regularidad. Diana muestra el instinto de conectar a Laura intelectualmente, como si fuera su madre. Incluso Laura entiende la profundidad de su relación: “Es extraño, pero ya somos casi como una familia, Cacho, Diana que está cada vez más redonda, mi madre y yo” (49). Otra vez, Laura astutamente identifica una fuerza y amenaza de Diana, la madre-embarazada-bruja figura: su potencial de criar a una familia montonera.

En un sentido más ligero, Laura también aprecia a Diana como una madre porque, en la ausencia de su mamá real, Diana le permite algunos lujos. Diana le enseña cuáles flores cerca de la casa se usan para hacer un ramo (71). Otro día Laura deambula a la casa de una vecina que le invita a ver su colección extensiva de tacones. Los adultos de la casa de los conejos tenían miedo que esta visita sería peligrosa porque la vecina le pide el apellido de Laura. Sin embargo, cuando la vecina regresa a preguntar sobre Laura, Diana actúa como una defensora: “—Se me ocurrió

que la nena tendría ganas de venir un rato a casa. ¿Está? [...] Yo todavía era incapaz de decir palabra. Felizmente, Diana habló por mí. —Claro que le gustaría. Eh, dale, ¿no es cierto que sí?” (72). Diana muestra un instinto materno por su habilidad de compartir con Laura la realidad oscura del momento político, pero también prioriza el bienestar y alegría de Laura. Tiene confianza en que Laura sí entiende su posición difícil y su vida clandestina, a pesar de su juventud. Defiende a Laura enfrente del ingeniero que viene a construir la prensa: “La nena sabe muy bien todo lo que pasa, y presta mucha atención...” (66). Diana nunca deja de ser una protectora de Laura, en una capacidad académica, personal y juguetona.

Mientras Diana toma el papel de maestra, defensora y madre, la mencionada vecina también le ofrece a Laura otro modelo de la feminidad, una feminidad que le sirve como un escape. Al principio, la vecina es nada más que una imagen elusiva para Laura: “Todos los días, a eso de las seis de la tarde, veo pasar a la vecina, una muchacha corpulenta y rubia de largo pelo lacio. Ella es esbelta, va casi siempre ceñida en pantalones que le resaltan las formas, e infaltablemente encaramada a unos tacones altísimos” (41). Laura puede identificar a la vecina como una anomalía por su alineamiento con las normas de belleza. Esta belleza le sirve a Laura como una distracción, como la muñeca que su mamá le da después de su separación. De hecho, Laura eleva a la vecina al nivel de una muñeca y princesa. Cuando Laura entra en la casa de la vecina por la primera vez

[m]e da leche y galletitas antes de hacerme pasar a su cuarto. [...] Tiene zapatos de todas formas y colores: pero lo que me deslumbra, más que ninguna otra cosa, son varios pares de color rosa y violeta y de tacos altísimos, porque nunca imaginé que existieran zapatos así [...] cuando mi vecina toma uno de los zapatos en su mano, y yo veo, desde abajo, alzarse esa gruesa columna rosa del tacón hacia el contrafuerte que ella mantiene suspendido de un modo sublime, yo comprendo que es el apéndice natural de una verdadera princesa (42-43).

Esta visita breve indica que Laura busca alguna expresión de la feminidad que no tiene que ver con su realidad clandestina, sino con la diversión de expresarse, casi como el mundo de Barbie. Más allá, los actos maternos de la vecina (que le da galletitas y leche, la bebida más asociada con la maternidad) muestra que ella ya puede identificar este deseo de Laura de escapar y jugar fuera del dominio de terror. De este modo, la vecina también figura como otra madre.

Hemos discutido tres madres en la vida liminal de Laura: su mamá de verdad, que tiene que ser madre a su proyecto revolucionario también; Diana, que representa una articulación de la bruja-embarazada; y la vecina-princesa, que le sirve como un escape. La centralidad, importancia e impacto a Laura de estas “madres” muestra cómo el estado militar expresa su impacto a través de la madre. Para regresar al modelo de género de Diana Taylor, vemos cómo la madre revolucionaria golpea el estado militar. Al mismo tiempo, es exactamente la madre, la mujer embarazada y los cuerpos feminizados que incorporan más la violencia y explotación del estado e, inevitablemente, preservan el legado de esta violencia. Podemos ver esta transmisión de terror físicamente en dos instantes en la memoria de Laura. Primero, cuando Laura y su abuela van a la prisión para visitar con su papá, observa la manera en que los guardias registran el cuerpo de su abuela:

Mi abuela debió quedar en bombacha y corpiño. Sus senos son enormes, pero sobre todo fofos y caídos. Parecía incomodarla que yo la mirase. Yo también estaba incómoda, en verdad, sobre todo a causa de sus senos y esos trazos diminutos y violáceos que le estrían los muslos y en los que yo nunca había reparado. [...] Tratamos de hablar de otras cosas, y de otros. De charla, nomás, como si nada pasara [...] Todos, cada uno a su turno, hemos dicho que todo estaba bien. (17)

Laura puede ver claramente cómo los guardias tratan su cuerpo como una arma, pero ya sabe la importancia de fingir la normalidad, especialmente en estos momentos de explotación. Por

suerte, Laura no es testigo a tantos instantes de la explotación y violencia física, aparte de las visitas a la prisión. El segundo ejemplo de una violencia explícita no pasa a un cuerpo maternal, sino a un conejo:

Enérgicamente, [Diana] tomó el martillito con que usualmente machacamos los bifés y le asestó un golpecito rápido. El martillo rebotó ligeramente sobre la espesa masa de pelo blanco que recubría lo que al parecer era la parte de atrás del cuello del conejo. Y el animal empezó a agitarse más vivamente todavía, tratando de liberarse cada vez con mayor empeño. [...] Mientras yo sostenía el conejo aplastando sus patas contra la mesada, Diana acabó por darle el golpe fatal. Tras unos cuantos saltos convulsivos, el conejo por fin dejó de moverse. (50-51)

Esta escena es la única muerte que Laura observa, aunque su vida clandestina siempre implica la amenaza de la muerte. La decisión de incluir esta muerte y no una tortura ni muerte más explícita de una mujer (o, incluso, una persona) indica que el conejo opera simbólicamente: “En vez de representar directamente el terror de la época, Alcoba elige estrategias representativas complejas centradas alrededor de su protagonista” (Pifano, 138). Es como si fuera necesaria representar la tortura a través de un animal para crear una distancia entre la realidad de la tortura del estado y la narrativa. No obstante, esta violencia indica el ambiente de tortura de vivir bajo una dictadura.

Claramente hay momentos más sutiles e implícitos que indican una violencia contra la hija-protagonista, en su posición única de pasar a la clandestinidad mientras mantener una normalidad en los institutos nacionales. Por ejemplo, cuando todavía puede asistir a su escuela católica (luego su familia montonera lo prohíbe porque Laura lleva un suéter con su nombre verdadero adentro, una amenaza a la clandestinidad de la casa de los conejos), una monja les disciplina a Laura y su amiga que juegan “a la Virgen María”: “la mayor sacó de uno de sus bolsillos un pañuelo de liencillo y se cubrió la cabeza, mirando fijo al frente, como ignorando a la otra que, por su parte, juntó las manos, igual que la hermana Rosa, cada día, cuando empieza a

rezar” (62). La monja las condena estrictamente, “¡Esto es gravísimo! ¡Gravísimo! Nadie tiene derecho a jugar a la Virgen María. Nadie ¿entienden? Nadie” (63). Este momento muestra que, mientras Laura puede tomar el rol de buena hija montonera (ella aprende la historia y los iconos del movimiento, por ejemplo), pero es imposible ser la buena hija/buena estudiante en toda su vida debido a las circunstancias extremas y su posición precaria como hija montonera. Este instante muestra que puede ser una mini montonero bueno, pero no una buena estudiante católica. De este modo, toda su vida es una negociación entre las expectativas (políticas, familiares, nacionales), y su posición como hija, como la generación siguiente, es una posición expuesta a violencia, si esa violencia es explícita en el caso del conejo, o implícito, en las regulación de su escuela.

A través de las casas clandestinas, los varios modelos de la maternidad y la feminidad, los instantes de explotación y tortura, y la reprimenda institucional, es claro que el mundo de Laura abunda en un terror físico y emocional. Por eso, Laura elige algunas estrategias mentales para entender y analizar su realidad. Primero, trabaja como una periodista; observa los adultos y su rutina con un ojo inmensamente cuidadoso para no perder ningún clave de qué está pasando. Segundo, cuenta su vida cotidiana con tanta precisión y atención a detalle que el terror omnipresente del estado siempre está presente. En pocas palabras, es la voz infantil de la narradora que nos permite entrar su realidad con más autenticidad y revelación. Al mismo tiempo, la voz infantil indica que nuestra narradora, tan joven, siempre tendrá un repositorio de memoria sobre la dictadura. La voz infantil indica un legado.

Primero, la voz infantil se presenta a través de la obsesión de recordar con precisión su realidad, para entender (con poca información) lo que está pasando “afuera”. Vemos que,

especialmente cuando Laura conversa con una figura materna, presta atención a las palabras exactas: “Mi madre me explica que eso se llama “pasar a la clandestinidad”. “Desde ahora viviremos en la clandestinidad.” Esto, exactamente, es lo que dice” (9). Laura quiere citar cada frase que le puede explicar qué significa vivir en esta época, contra el estado militar. Diana, también, le da acceso a la verdad: ““Es inminente el final. Está todo dicho’ [...] Todo esto decía Diana [...] Con esta nueva Junta, las tres armas no hacían más que tomar oficialmente las riendas. Lejos de ser una sorpresa, este golpe de Estado del 24 de marzo implicaba, más bien, un blanqueo de la situación: todo esto, dijo Diana, aparecería en el periódico” (65). Aquí vemos que las “madres” de Laura le sirven como fuentes de información, la verdad, y de justicia, muy similar a las madres de las películas, como la madre Alicia en *La historia oficial*. Aunque Alicia al principio se alinea con la junta y la clase alta, se transforma a una luchadora y figura de la verdad para su hija adoptiva. Más allá de las figuras maternas, Laura observa y escucha a los adultos en cualquier momento posible. Durante una reunión de montoneros, “Yo sigo cebando mate, siempre en silencio, pero no me pierdo una sola palabra de la conversación y lo que acabo de escuchar me alivia enormemente” (79). Como una reportera, se obsesiona con cada palabra. Como le falta totalmente el control sobre su propia vida (es joven, está en peligro, ya perdió a su papá y parcialmente su mamá), Laura ejerce control en sus observaciones y lenguaje.

Laura siempre busca lentes nuevas para interpretar su vida transformada, como cuando encuentra una cámara (sin película): “Detrás de la cámara, me siento un poco más protegido. Cómo quisiera que él [el Ingeniero] me mirase cambien, y que me viera de un modo diferente, con esta máquina de adultos” (39). Laura quiere vehemente entender y estar dentro del mundo adulto, y la lente de la cámara le ofrece este acceso. Como una periodista, usa las herramientas

de la lengua y la cámara para organizar toda la información que puede obtener sobre esta transición a la clandestinidad. Antes de que Laura y su mamá se mudan a la casa con Diana y Cacho, Laura juega con los hijos de sus vecinos: “Entre nosotros, jamás hablamos de lo que está pasando, ni de la clandestinidad —¿[sus padres] se la habrán explicado a ellos, como me la explicaron a mí?—, [...]No hablamos del miedo, tampoco” (26). Laura sabe astutamente que su interpretación de su realidad depende de las explicaciones de su padres, y tiene curiosidad sobre las otras versiones que otros hijos han recibido. Como una periodista inteligente, quiere saber las otras perspectivas, para ver cómo su versión de la historia compara.

La voz infantil de nuestra narradora también proporciona una vista cotidiana de las rutinas de vivir clandestinamente. Porque toda la audiencia puede comparar su juventud con la de la narradora, la voz infantil es una manera de incluir al lector: “Una cualidad notable de esta voz infantil es que actúa como un mecanismo retórico inclusivo. Todo lector ha sido niño y puede identificarse con las emociones de Laura” (Pifano, 141). Más allá, debido a su edad tan joven, Laura presenta sus rutinas y normas sin juicio, un relato que es, al mismo tiempo personal e indicativo de un terror más grande. Por ejemplo, cuando Laura va a la casa de Carlitos, su tío abuelo, recuerda cómo ella y su abuela tenían que sospechar todo, aunque caminan por la noche: “Nos detenemos varias veces por el camino, para ver si alguien nos sigue. No es más que una cuestión de rutina” (15-16). Laura no tiene la distancia desde el terror para juzgar exactamente cuán extraño y peligroso es su vida, es nada más que “una cuestión de rutina”. Esta aceptación de su realidad es normal cuando se considera que su vista del mundo depende de su familia, su casa, su cotidianidad. En la casa con Diana, Laura reporta, “Hoy es el día en que se limpian las armas. Yo trato de encontrar un pequeño sitio limpio en la mesa atestada de hisopos y cepillos

empapados en aceite. No quiero ensuciar mi rodaja de pan untada con dulce de leche” (55). En este momento, la imagen de las armas en la misma mesa que su pan y dulce de leche funciona como una expresión visual y física de la realidad de Laura, en que su juventud pasa al lado de un estado terrorista y una revolución montonera. Porque es su única realidad, no tiene la opción de pensar en ella como algo extraño o lleno de terror; solamente puede aceptar que es el día de limpiar las armas mientras que disfruta su pan y dulce de leche.

En la misma manera que las figuras maternas ofrecen una vista cotidiana del terror omnipresente, la voz infantil de la narradora también refleja los impactos de este régimen. En su deseo de captar la verdad bajo este terror estatal y en su aceptación de las nuevas normas de la clandestinidad, la narración de Laura muestra cómo el impacto de la dictadura es un impacto vivido por las madres y sus hijas. Mientras Laura la joven narradora habla desde su experiencia diaria, la narración de *La casa de los conejos* está enmarcado por una narradora adulta que habla desde 2006, no en Argentina sino en Francia. La decisión de posicionar Laura como la narradora y la autora moderna “deja al lector preguntándose dónde queda el límite de lo real” (Pifano, 134). Cuando la niña, la escritora contemporánea y la autora real se superponen, es imposible distinguir dónde “termina” la época de la dictadura, pero quizás esta es la idea. La elección de contar esta historia en la voz infantil con la distancia de treinta años además indica el legado de terror instilado por el estado contra la familia, la madre, y la hija.

Las primeras líneas hablan directamente a la bruja-embarazada Diana, una madre simbólica en la vida de Laura: “Te preguntarás, Diana, por qué dejé pasar tanto tiempo sin contar esta historia. Me había prometido hacerlo un día, y más de una vez terminé diciéndome que aún no era el momento” (Alcoba, 1). Para empezar con una llamada directa a Diana indica la

centralidad de este personaje por su capacidad de revelar la verdad. Durante su juventud, Laura frecuentemente pasa el tiempo al lado de Diana mientras charlan sobre el momento histórico de la dictadura y sobre los temas del periódico montonero. Por eso, Laura la invoca como un musa al principio de su relato personal.

Estas primeras líneas también explican que una distancia profunda es necesaria para relatar estos eventos. Laura y su mamá eventualmente escapan, por separado, y se mudan a Francia.¹⁸ Por eso, la autora Laura Alcoba originalmente escribió *La casa de los conejos* en francés, entonces existe una distancia temporal y también una distancia lingüística debido al elemento de traducción. En las primeras líneas, Laura Alcoba, como una autora y no más la narradora, similar a la directora/personaje de Albertina Carri en *Los Rubios*, explica que ha perdido tiempo tratando de empezar a escribir, pero no había suficiente tiempo pasado. En el último capítulo, en el año 2006, Alcoba explica que: “Acompañada por Chicha, casi treinta años después, en La Plata, pude así volver a ver lo que queda de la casa de los conejos” (84). Con esta distancia temporal y figurativa, Alcoba también especula sobre la hija de Diana difunta: “Clara Anahí vive en alguna parte. Ella lleva sin duda otro nombre. Ignora probablemente quiénes fueron sus padres y cómo es que murieron. Pero estoy segura, Diana, que tiene tu sonrisa luminosa, tu fuerza y tu belleza. Eso, también, es una evidencia excesiva. *París, marzo de 2006*” (89). La invocación a dos generaciones, una viva y una muerta, muestra cómo un legado de terror desde el estado militar se expresa a través de la maternidad, un legado que toma el control

¹⁸ Notablemente, Laura sale del país legalmente, sin su mamá, gracias a las conexiones de su abuelo: “Mi madre no había tenido elección; se había visto forzada a dejar el país clandestinamente; pero mi abuelo quería para mí una partida legal. Con mi padre en la cárcel y mi madre fugada, el trámite fue lento y engorroso” (82). Vemos que en este momento clave y precario del escape, su mamá no tiene control sobre ella. El momento histórico lo hace imposible ser una madre revolucionaria con autonomía sobre su familia. Por otro lado, tenemos Diana, que forma una unión maternal con Laura a pesar de y en respuesta a los límites de la dictadura.

del partido, la identidad familiar y el parentesco. De este modo, la distancia narrativa y la elección de esperar antes de relatar muestra la profundidad de este legado violento.

Con treinta años entre la Laura joven y la autora de 2006, la narradora puede explorar con más detalle y proximidad el ambiente de la clandestinidad y violencia en que vivía, y cómo se expresa a través de sus rutinas y normas diarias, y en las figuras formativas en su vida, sus varias “madres”. Este modo de regresar a una juventud, incluso una juventud ficcional, muestra el impacto de esta época militar y la importancia de la embarazada-bruja en la posmemoria (o “post-memory” para regresar al propósito de Marianne Hirsch). Como vemos en la siguiente novela, *A veinte años, Luz*, los elementos de las figuras maternas, la narradora joven y una narrativa doble enmarcan una historia familiar y nacional que muestra la durabilidad de un legado de violencia y explotación.

3.2. *A veinte años, Luz*: La lucha de la puta-bruja

A veinte años, Luz también tiene una conexión europea, pero no en Francia, sino en España. La novela empieza con una familia pequeña en 1998: Luz, su pareja Ramiro, y su hijo Juan. El parto de Juan inspira en Luz una investigación sobre su niñez y sus padres biológicos. Se reúne con Carlos Squirru, un nombre que Luz recibió después de sus investigaciones preliminares en Argentina. Es su conversación con Carlos que inspira la narrativa incrustada, una narrativa que empieza antes de el parto de Luz, con una mujer Miriam Lopez. Miriam Lopez sirve como una narradora principal de la narrativa. Miriam nos explica que trabaja como “una puta¹⁹” y quiere tener un bebé con su novia, “El Bestia,” un funcionario del gobierno militar que

¹⁹ “Cuál es el problema de que fuera puta?” propone Luz en su conversación con Carlos (25).

reporta a un jefe infame, Alfonso Dufau. El Bestia le promete a Miriam un bebé, pero cuando la hija Dufau no puede dar a la luz, Bestia tiene que darle la beba nacida en cautiverio. Esta beba es Luz, nacida a una desaparecida, Liliana. Miriam y Liliana se conocen y planean un escape para proteger la beba, pero últimamente, Lilian es asesinada por las fuerzas militares. Miriam le da el nombre Lili privadamente en su honor, y desarrolla una afinidad e instinto materno enorme para Luz/Lili.

El resto de la novela se enfoca en dos luchas principales acerca de Luz: por un lado, su padre adoptivo Eduardo, que sabía los métodos ilegales de la adopción y eventualmente busca un tipo de justicia; y por otro, Miriam, la “puta-bruja” personaje, que moviliza sus instintos maternos para intentar buscar a Luz y revelar la injusticia de su adopción. Miriam sirve como una iteración de “mamá” en la historia de Luz. Como vemos en *La casa de los conejos*, existen múltiples madres en este viaje hacia la verdad. Los varios modelos maternos y la importancias de cada una a la revelación de Luz revela que las madres son integrales para que Luz pueda desarrollar su propia historia y entenderse a sí misma en su nueva identidad de madre.

Discutamos los cinco ejemplos maternos en la historia compleja de Luz y del estado militar. Primero, Liliana, la madre biológica de Luz, la única madre en el cuento que está embarazada. Segundo Miriam, que, más que la madre embarazada, representa una versión de la bruja-embarazada, pero en la forma de “puta-bruja”. Tercero, Mariana, la madre-antagonista que desafía la conexión entre la maternidad y la justicia nacional. Cuarto, Dolores, la madre-política, la ex amante de Eduardo, que lo inspira a reevaluar las elecciones de sus suegros. Finalmente, Luz misma, la madre naciente que tiene la dual posición de hija y madre. Para entender exactamente cómo contribuyen cada madre a la búsqueda de identidad bajo un sistema

clandestino es entender el rol central de ser madre durante y en las secuelas del estado terrorista, si este rol es subversivo o normativo.

Necesariamente, empezamos con la madre biológica embarazada, Liliana. El primer capítulo propone que esta madre embarazada que lucha contra el estado es una reiteración de la bruja histórica por su potencial de criar a una familia subversiva. Obviamente, este potencial desaparece cuando las fuerzas militares le roban a su hija y la matan, pero aún así esta novela nos permite un acceso muy limitado a Liliana como una bruja-política. Es decir, las únicas miradas de su vida política viene de Carlos, su amante pasado. El lamenta a Luz en España: “Nunca más su piel tibia, su risa, nunca más su entusiasmo, esas ganas de hacer, de luchar, de cambiar el mundo” (158). Luego explica a Luz de nuevo, “Liliana creía verdaderamente en lo que hacía. Cuando yo la conocí, ya estaba militando” (340). Es importante notar que Carlos solamente habla en el abstracto, “ganas de cambiar el mundo.” La visión política de Liliana no viene con detalles, ni en sus propias palabras. Es decir, aunque este libro podía tomar las libertades artísticas y dar a Liliana una voz independiente, esta madre-embarazada solamente existe en la memoria y la memorialización de otros.

Estas libertades artísticas que la siguiente generación toma para formar una memoria de la dictadura son integrales a la generación de literatura de la posmemoria. Podemos volver a discutir *Los Rubios*, y cómo la hija de la próxima generación tiene una habilidad y posición única de despedir una historia concretamente política para investigar una historia más flexible, emocional y diaria. Muy similar a la narración de *A veinte años*, Luz, la directora-protagonista Albertina Carri no se ocupa de las políticas de sus padres desaparecidos. No prioriza darles una voz política a ellos (a pesar de los escritos públicos de los padres), y de igual manera, nadie da

una voz política y concreta a Liliana. La diferencia clave es que el padre de Albertina Carri publicó sus libros políticos, entonces Carri podría representar este aspecto de sus padres, pero eligió una memoria más fragmentada para rechazar una memoria más sistemática y sancionada de su familia revolucionaria. En todo caso, la posmemoria permite una interpretación más abierta, íntima y menos estrictamente política, precisamente porque la posmemoria depende de la memorialización de otros. De este modo, Liliana, y los padres de Los Rubios existen en la memoria de otra gente.

Por ejemplo, Liliana desarrolla una amistad profunda con Miriam, y esta amistad nos sirve como una fuente principal de información: “Muchas veces entró Miriam ese día al cuarto de Liliana. Se conocieron en unas horas como muchos no se conocen en toda una vida [...] Como si fuera mi íntima amiga, una hermana que nunca tuve” (107-109). Aunque llegan a ser muy íntimas, Liliana solamente tiene memorias violentas y oscuras de su juventud (113). Por eso, después de su muerte, Miriam tiene una conmemoración de Liliana incompleta, y eso es todo lo que puede relatar. Esta visión limitada e incompleta de la madre embarazada tiene razón cuando se considera las capas de violencia que la silenciaron. Liliana confía en Miriam sobre su tortura: “Si no hubiera estado embarazada, ya estaría muerta. Ahora entiendo por qué me picanearon solo las piernas, trataron de que el embarazo no tuviera problemas porque quería a mi hija sana para regalársela a la hija de Dufau” (112). Esta tortura es triple: el nivel físico, el conocimiento que podría haber sido peor, y que le cuesta su bebé. La tortura se extiende hasta el parto y toma una forma especialmente perversa: “él [la Bestia] mismo condujera el auto. Liliana se recostó atrás, la cara vendada escondida contra el respaldo del asiento, como le indicó Pitiotti [la Bestia]” (55). Para sacar su visión durante este momento tan vulnerable y natural es similar a quitarle la voz a

Liliana. Mientras Carlos y Miriam tratan de resucitar esta voz, la tortura ya la rinde sin poder. Por eso, Liliana ruega a Miriam, “Prometeme que le vas a decir quién soy, que soy su mamá. Y que me mataron porque...” (92). Miriam incorpora esta promesa, y la guía su misión materna de proteger a Luz. De este modo, Liliana y Miriam simbólicamente se unen como una sola madre debido a las circunstancias de violencia y explotación del cuerpo materno.

Miriam, desde el principio de su amistad con Liliana, se compromete a ayudar a Liliana y su hija: “Tengo que hacer algo. Tengo que salvar a Lili y Liliana” (99). Incluso cuando Miriam desesperadamente quiere a un bebé, Carlos recuerda que “Miriam ya no quería ni esa nena [Luz/Lili] ni ningún otro. A mí me dijo que nada más que ver a Liliana con su hija, la hizo darse cuenta de la barbaridad que eso significaba” (86). Cuando es claro que Dufau tomará a Luz/Lili para su hija Mariana, el instinto materno de Miriam intensifica: “Te voy a salvar, como me pidió tu mamá [...] Miriam sentía que había perdido una hija, en la hija de Liliana” (136-250). Este impulso materno que crece en Miriam, un impulso contra el jefe del militar, la posiciona como una bruja-embarazada. Es decir, tiene esta capacidad y deseo de criar y mantener su posición contra el estado militar.

Aunque Liliana se murió y dejó un vacío de memoria y una voz autónoma, Miriam asume la misión materna de la justicia personal, y por eso nacional. Su trabajo y posición en la sociedad (la de “puta”) añade un componente aún más sexual y subversiva a la identidad de la embarazada-bruja, para ser la puta-bruja. Miriam admite la profundidad de la amenaza de su identidad subversiva. Regularmente usa su sexualidad para tratar de controlar a la Bestia y proteger a Liliana y Luz/Lili (114). Es más, moviliza su sexualidad y posición subversiva contra la familia adoptiva de Luz, pero sabe que bajo el estado militar (y bajo cualquier estado

patriarcal), su trabajo solo puede inspirar el miedo. Cuando Miriam va a la escuela de la joven Luz para hablar con ella, Eduardo, el padre adoptivo, la confronta. Ella responde, “Yo, puta y vos, ladrón” (313). Ella sabe las implicaciones de su título y moviliza este miedo sexista y clasista para mantener su poder simbólico en esta interacción. Como la bruja-embarazada, la madre-puta que Miriam incarna también implica un poder, una vulnerabilidad y una amenaza al estado militar. Sería más difícil, sin embargo, tener Liliana como la puta. Es más agradable tener por un lado la madre biológica y por otro la puta luchadora con una obligación materna, aunque efectivamente representan una madre híbrida.

La amenaza de la puta luchadora es una obsesión de Mariana, la madre adoptiva e hija del jefe militar Afonso Dufau. Cuando sospecha que una puta podría haber sido la madre biológica, se obsesiona de las maneras en que muestra Luz cualquier característica subversiva, especialmente la “pute-dad”. Esta obsesión con “la puta” se refleja también en el estado militar y sus funcionarios, como la Bestia que le llama a una prisionera “putita montonera” (179). Es decir, Mariana ha internalizado esta obsesión desde un gobierno y sociedad que la hacen cumplir. Cuando Luz es una adolescente, nota esta obsesión de su mamá: “¿Qué? ¿Es genético también? ¿Qué me querés decir, mamá?, ¿eras puta antes?, ¿de vos los heredé?” (379). En el discernimiento de las ansiedades de su mamá, Luz también insinúa la verdad de sus raíces. La broma es que ni la madre adoptiva ni la madre biológica es una puta, pero no obstante, la profundidad de esta amenazada es casi universal, y Luz la moviliza para luchar con su mamá. La obsesión de Mariana de que haya algo sustancial, casi tangible, que ha estropeada a Luz es constante. Mariana proclama, “Tiene un demonio adentro Luz” (407). El instinto de Mariana es

fiscalizar la rebeldía de su hija a través de la figura de la puta-bruja, que solidifica aún más la prominencia de esta figura subversiva en la imaginaria cultural del época militar y después.

Más aún, Mariana muestra una fijación en las normas de género bajo las normas de la junta. Como discutimos en capítulo dos, muchas veces la lucha contra el estado hacia un archivo de la experiencia de la violencia contra las mujeres es una es una lucha memorializada en la ficción a través de la figura de la madre, como Alicia en *La historia oficial*. En la familia-como-microcosmo-del-estado, la madre es la brújula moral que, si no ya estaba en lucha, se transforma para luchar contra la dictadura en alguna capacidad. En esta familia-como-microcosmo, vemos el inverso: Eduardo el papá adoptivo quiere arreglar la injusticia de sus suegros, una decisión que lo dejará muerto. En la familia de Eduardo, Mariana y Luz, Eduardo es la figura de justicia materna mientras Mariana quiere mantener el poder del estado militar. Mariana misma usa las normas de género para criticar a su esposo: “Si ella hubiera sabido que Eduardo iba a ser tan blando, tan débil, no se habría casado con el, que ella quería un hombre como su padre, fuerte, decidido. Un hombre” (293). De este modo, Mariana representa la figura materna más antitética al marco teórico de Diana Taylor, en que el desempeño de ser una nación depende de normas de género: la población feminizada versus el gobierno masculinizado (Taylor, 77). En esta familia, es la mamá que se alinea con lo militar. Sin embargo, decir que Eduardo revoluciona las normas de género por ser un padre luchador es ignorar una influencia (y otra figura materna) integral en el cuento de Luz: Dolores.

Dolores es una ex amante de Eduardo de su juventud. Cuando se encuentran de nuevo, Dolores comparte con él su historia familiar: “La cuñada de Dolores estaba embarazada cuando la chuparon [...] Estaba en el penúltimo mes de embarazo cuando cayó” (198-212). Fuera de sus

suegros y su marido militar, Eduardo tiene poca exposición a las esferas vocales sobre la violencia y explotación del estado militar. Por eso, Dolores como una informante de confianza de su pasado lo inspira intensamente: “Fue como caer el golpe en un remolino que tiraba para abajo y aunque extendieras los brazos, te hundías y te hundías más y más. Y si fuera Luz esa beba que Dolores busca? [...] Pero qué importa que no fuera la de la cuñada de Dolores? [...] Nunca , nunca lo habías pensado, no sabías que pudieran hacer algo tan aberrante” (235). Tener el ejemplo inmediato e íntimo de Dolores lo causa a reconsiderar la sociedad entera; decide que si es Dolores o es un desconocido no le importa, es una cuestión de morales en general. Dolores lo desafía aún más: “Te das cuenta de lo que significa para Luz [ser adoptada ilegalmente], privarla de su identidad, de su historia y de la historia de los padres, tratada como una cosa [...] Un objeto más del saqueo” (288). Dolores es persistente en su misión de comunicarse a Eduardo, la profundidad del terror militar en la vida de su hija específicamente y de la sociedad en general. De este modo, Dolores es una iteración de la madre-bruja; usa su identidad materna para influir la postura política de Eduardo. Aunque no está embarazada, su capacidad por inspirar un despertar político puede ser una forma un nacimiento, el nacimiento de una conciencia moral en Eduardo.

Liliana, Miriam y Dolores representan una forma de la madre-bruja, si es física, emocional o políticamente, mientras Mariana es una inversión del arquetipo de la madre-luchadora contra el estado. La última madre que discutiremos es la madre más naciente de todos, Luz. Luz empezó su búsqueda intergeneracional e internacional debido al nacimiento de su hijo, Juan. La narración de Miriam recuerda sus intentos de calmar a Luz en la ausencia de Liliana: “Lili se arranca la tetina de la mamadera y llora. Abre la boca como desesperada

buscando en el aire la teta de la mamá, y yo le encajo esa goma horrible y la vuelve a escupir” (140). A escuchar este recuerdo, Luz le dice a Carlos en el café: “Mi búsqueda empezó por el simple contacto con la goma de la tetina de una mamadera que me regaló Mariana, cuando nació Juan. Es curiosos, yo creo, no, estoy segura de que en algún lugar de la memoria, o de mi cuerpo, yo tenía marcado ese día” (140). En otras palabras, la fisicalidad de ser madre, cuidar al hijo y alimentarlo cataliza una memoria en Luz. Luz hace explícita la conexión entre el cuerpo y la memoria traumática; el pasado es “marcado” en el cuerpo.

Luz no es la única madre del cuento. Miriam y Dolores también expresan una cadena entre la memoria del pasado violento y el cuerpo físico. Cuando Dolores regresa a Buenos Aires después de una época de refugio en Europa el texto dice de ella, “Todos estos años en Francia han formado una cascarita sobre su herida, pero desde que está en Buenos Aires, el dolor está expuesto, a la vista, ella puede palparlo, olerlo, sentirlo revolverse en su cuerpo” (201). Dolores va un paso más allá de la conexión entre la memoria y el cuerpo para incluir la importancia del lugar físico. Miriam resume esta corporalidad del pasado: “los cuerpos se explican mejor que las palabras” (182). En los primeros días de la vida, Luz obviamente no tenía una capacidad lingüística, entonces esta época la internalizó, hasta que el parto físico demanda que ella confronte sus memorias incrustadas. Explica a Carlos: “hasta que no nació mi hijo, nunca me pasó por la cabeza la idea de que yo podría ser uno de esos bebés nacidos en cautiverio. Era una idea loca, salida como de la nada, pero si no me hubiera obsesionado con esa idea, no estaríamos hoy hablando acá en Madrid, vos y yo” (225). Con el nacimiento de su hijo, Luz considera posibilidades nuevas sobre su propia vida. Cuando investiga estas posibilidades, encuentra la importancia del cuerpo en la resurrección de memorias traumáticas. Más allá, Luz muestra una fe

en su cuerpo para decir la verdad en un mundo construido por la clandestinidad del estado militar, dirigido por su abuelo. El cuerpo (y el cuerpo materno en general) le sirve a Luz como una autoridad, una autenticidad, un repositorio de la memoria en un mundo de mentiras e historias alternativas. De este modo, Luz encarna su búsqueda para una justicia personal y una identidad integral.

Su nombre añade un elemento poético en esta búsqueda encarnada: “Luz, siempre me llamé Luz. Yo me empeciné en poner luz a esta historia de sombras” (18). Su nombre y su posición simbólica entre madre e hija la posiciona como el punto de conexión entre las generaciones de la dictadura, como si la hija Gaby en *La historia oficial* viviera en ignorancia de sus orígenes hasta ser madre en su turno. Ella es, para usar las palabras de Carlos, “botín de guerra”²⁰ pero ahora tiene la oportunidad de controlar su propia historia para arreglar la herencia figurativa de las generaciones que vienen, empezando con Juan. Por eso, la narrativa dual es integral al impacto de *A veinte años, Luz*. Tener Luz la mamá en España charlando con Carlos, el papá biológico, y Luz/Lili, la beba, muestra lo que está en riesgo para los bebés nacidos en cautiverio. La distancia temporal y geográfico también permite que el cuerpo de Luz funciona como un repositorio de la memoria que necesita confiar, porque está en un contexto completamente distinto.

De una manera similar a *La casa de los conejos*, la combinación de una distancia narrativa y la voz infantil crea la sensación de un proyecto periodístico, pero claramente no tan literal como la prensa de la casa de los conejos. Cuando Luz y Carlos se conocen por la primera vez y Carlos todavía no sabe cómo se relacionan, Carlos le dice a la curiosa Luz: “Eres

²⁰ “Claro, la confidencia le aportaba una buena solución a Dufau. Si se moría su hija, le podría regalar la beba a su fiel Bestia—dijo Carlos, agriamente—. Total, como para ellos eran coras, botín de guerra” (78).

periodista? Has venido a entrevistarme?” (13). Mientras Luz lo niega, la novela es, en algún sentido, una entrevista entre Luz y Carlos en que cada investigador comparte la información que tiene. El cuento entero es un esfuerzo colaborativo entre ellos. Esta distancia temporal también permite el desarrollo de una narrativa nacional sobre qué pasó bajo la dictadura. Con esta narrativa nacional necesariamente hay una imaginaria cultural sobre esta época, la oportunidad de entretener la posibilidad de ser cualquier personaje de la dictadura: una madre, una abuela, un desaparecido, un bebé robado, etc. La imaginaria cultural responde a la memoria nacional y la posmemoria. Luz, en su adolescencia, cuando está empezando a entender la imaginaria cultural desde sus compañeros, la escuela, la media, la describe así: “Cualquiera en la adolescencia puede tener esa fantasía [de nacer en cautiverio] cuando está muy en crisis con su padres, era como pensarlo y no pensarlo” (266). En el caso de Luz, el imaginario cultural coincide con la realidad. Sin embargo, cuando se explora el imaginario cultural y los personajes adentro (la bruja-embarazada, la madre justa, la puta-bruja, la hija-protagonista), es posible entender el impacto inmenso y generacional de una época de violencia, poder y explotación de la maternidad.

3.3. Conclusiones

Estas obras invocan el proceso de investigaciones para comunicar el impacto intergeneracional y omnipresencia de un sistema de terror que se expresa, principalmente, a través de los cuerpos feminizados, maternos y vulnerables. La idea de la hija-protagonista como una testigo, una periodista y una observadora activa es integral a *La casa de los conejos* y *Veinte años, Luz*. Es precisamente debido a la literatura (semi)ficcional de la posmemoria de la

dictadura que podemos regresar a las figuras elusivas de la bruja-embarazada, la puta-bruja y la madre montonera, y explorarlas con atención especial a la cotidianidad, la familia, y la violencia de la dictadura.

Más allá, estos textos nos ofrecen múltiples modelos de la madre sustituta, que toma su rol maternal en respuesta y resistencia a la dictadura que lo hizo imposible ser buena madre y buena revolucionaria. Sin embargo, hay una diferencia clave entre las madres sustitutas de los dos textos. En el caso de *A veinte años*, la justificación por una sustituta es la muerte de la madre biológica, Liliana. Por otro lado, Laura en *La casa de los conejos* busca una madre sustituta por las condiciones de su vida: el paseo a la clandestinidad, el tipo de trabajo de su madre montonera, la cuarentena efectiva de su nueva vida. De este modo, *La casa* explora la muerte figurativa de la madre y la familia bajo la dictadura, un vista más centrada en un realismo de terror versus el hiperdrama y las muertes físicas de *A veinte años*. Este hiperdrama permite varias madres sustitutas (madres, putas y brujas, o todas a la misma vez), y más oportunidades para representar y captar la violencia de género, mientras la rutina diaria de Laura investiga la violencia que acecha bajo la superficie de cada día. En cualquier caso, sería imposible relatar estos reportes de la familia, la maternidad y la violencia de género sin el personaje clave de la hija-protagonista y sus varias madres. Más allá, las iteraciones de la figura materna en sus varias formas indican cómo el estrés de la situación política genera la búsqueda por un cuidado materno, aunque muchas de estas iteraciones ya son demonizadas por el estado patriarcado: la puta, la mamá como la luchadora de la justicia política, la bruja.

4. Conclusión

Las novelas y las películas que emergen en las décadas después de la dictadura militar reflejan la violencia de género como estrategia bélica que movilizaba el gobierno. Como sostiene Rita Segato, podemos rastrear los métodos de control del gobierno militar por su tratamiento de la población, específicamente los cuerpos feminizados. Aunque la mayoría de estas obras no exploran en profundidad los centros de detención y la tortura contra las mujeres explícitamente (con la excepción de *Garaje Olimpo* y algunas escenas en *La historia oficial* y *A veinte años, Luz*), la figura de la madre subversiva y la hija-reportera operan como símbolos de un país vulnerable a una violencia sexista. Incluso en estas obras que solamente aluden a la explotación y tortura sexistas podemos sentir salientemente cómo el gobierno militar percibe a estas mujeres como una amenaza a la longevidad del proyecto militar. La iteración más poderosa de esta madre/hija es la mujer embarazada, la bruja (o, a veces, la puta, o ambas).

Para regresar al primer capítulo, podemos ver que, en el sentido estadístico, la bruja-embarazada es una “amenaza” insignificativa. Es decir, el EXSMA reporte que entre 300 y 400 mujeres embarazadas fueron secuestradas bajo la dictadura militar, un número bajo en el gran esquema de la tortura clandestina. Claramente, debemos tener en cuenta que estos números son probablemente subestimados. Sin embargo, todavía podemos decir que el impacto emocional y cultural de la figura de la prisionera embarazada y su hijo robado tiene un impacto mucho mayor del que reflejan los números solos. En otras palabras, la bruja-embarazada ocupa la imaginaria cultural hasta un punto que su porcentaje de gente desaparecida no puede explicar. También, durante los años de la amnistía para crímenes de guerra, el único crimen que podía ser investigado era el robo de niños, por ser en “proceso” y no terminado (CELS, 12). Por eso, la

bruja-embarazada ha superado su posición inscrita en la historia nacional y numérica de Argentina para representar una cadena entre las generaciones que sufren, corporal y simbólicamente, la violencia de género de la dictadura militar.

Por eso, es importante que el primer capítulo, primero, consulta el archivo público de la Argentina para ver ¿qué es la información sancionada y publicado que contribuyen a una memoria nacional de la subversiva embarazada? Y, segundo, ¿en cuáles maneras la bruja embarazada epitomiza una violencia de género que usurpa la autonomía de los cuerpos feminizados (más allá, los cuerpos maternos) para que sirvan un proyecto nacional y económico? Vemos que la amenaza es precisamente este poder de ser contra este proyecto nacional mientras crían a la próxima generación, una generación con su propia capacidad de deshacer, desafiar y luchar contra el estado. De este modo, son los cuerpos feminizados, estos cuerpos con el potencial de ser reproductivos en línea con las metas de la dictadura pero que deciden resistir, los que reflejan y recuerdan un legado de violencia, por su capacidad de enfrentar la fuente de dicha violencia.

Es importante añadir que, aunque los centros de detención muchas veces usaron a las prisioneras como cuerpos disponibles, también el estado eligió usar algunas mujeres como trabajadores, y utilizar cualquier riqueza de sus casas apiladas. Es decir, la explotación nunca era solamente física, sexual, económica, generacional, ni mental, sino una explotación en cada nivel posible. De este modo, podemos enmarcar la confrontación entre la mujer subversiva y el estado capitalista como una iteración de la caza de brujas: ellas que existen fuera de la economía sancionada por el estado, ellas que tienen la capacidad de ser madre, activista y subversiva a la misma vez, ellas que resisten el proyecto capitalista. En una ironía pesada, estas mujeres

encarceladas habían estudiado los textos de Marx sobre la explotación económica, por lo cual los militares los habían demonizado y explotado.

Con la amenaza histórica de la bruja en mente, podemos seguir investigando cómo la figura de la bruja embarazada (y sus aliadas cercanas, la madre-subversiva y la hija-protagonista) ha sido construida en la imaginaria cultural. Aunque el archivo nacional y oficial tiene poca información sobre esta “bruja” (una sola pared de retratos de las mujeres que fueron embarazadas en el momento de su desesperación que está en la ExESMA), la colección de ficción que viene en las secuelas de la dictadura nos muestra que la importancia de esta figura vale más de la que el archivo sancionado puede decir. Es precisamente en el espacio, la flexibilidad y la libertad artística donde vemos las entrañas de la cultural imaginaria y cómo reacciona a una época de terror omnipresente.

En pocas palabras, para construir un archivo de la violencia de género y la explotación de la reproducción nacional, se necesita consultar el mundo ficcional. ¿Cuáles personajes, arquetipos o estereotipos, son recurrentes en las películas ficcionales y las novelas que siguen el momento militar? En cada obra del segundo y tercer capítulo, podemos identificar la centralidad de la hija-protagonista, ella que observa y hereda un mundo compuesto por violencia explícita y terror elusivo. En muchas narrativas identificamos la madre-justa, la influencia materna e informada que revela la verdad de la dictadura. Por supuesto, tenemos la bruja-embarazada, ella que es demonizada por reproducir afuera de las metas militares. A veces la vemos por solamente un momento breve en la narrativa, como la escena del parto en *La historia oficial*, o en los detalles y memorias relatadas por otro personaje en el caso de *A veinte años*, *Luz*, y a veces recibimos más de este personaje, en el caso de Diana en *La casa de los conejos*. En cualquier

caso, la bruja embarazada encarna una resistencia al proyecto nacional por su capacidad reproductiva y activista. Cuando lo reproductivo y el activismo se alinea, tenemos una variedad de la puta o la bruja (o la puta bruja) que desafía el progreso de la dictadura. Cuando estas figuras son memorializadas en la ficción, se transforma de una mujer embarazada desaparecida a una figura que trasciende la historia, una figura clave en la imaginaria cultural de la nación.

De este modo, la ficción nos ofrece algo distinto que el archivo oficial. La ficción refleja el proceso de internalizar una trama histórica: ¿cuáles personajes pueden personificar el impacto del estado? ¿Cuáles voces nos ofrecen una narrativa verdadera? ¿Qué es el trabajo de las generaciones siguientes en la memorialización de esta época? Por un lado, la ficción nos ayuda a llenar las ausencias del archivo ficcional, pero más allá, nos anima a dar valor a múltiples modos de procesar una trama histórica. *Los rubios*, por ejemplo, no es solamente una oportunidad para que la directora crea una película sobre sus padres, sino una manera de hacer frente a unas muertes personales y nacionales. La ficción nos da unos modelos de procesar la trama nacional. Para entender y explorar la bruja, la puta, la madre subversiva, se necesita ir fuera del archivo convencional.

Claramente, nuestro archivo semi ficcional, semi sancionado y basado en lo maternal falta la perspectiva pura de la bruja embarazada; ella nunca es la narradora. A pesar de mucha investigación, las obras literarias y cinemáticas que exploramos son los que más se acercan a esta voz narrativa, y ninguna tiene la narradora como bruja embarazada, ni siquiera como un monólogo. Más investigación sobre la ausencia de narración de esta bruja clave sería importante para establecer los límites de una figura materna que dependa de la imaginación de una época traumática. ¿Hasta qué punto podemos inscribir una independencia y autonomía (o una brujidad)

a un personaje que, incluso en representaciones ficcionales que podrían tomar cualquier libertad, nunca habla por sí misma? ¿Qué significa representar este personaje de bruja-embarazada estéticamente (las fotografías en la ExEsma, el contorno de una mujer embarazada en la calle en Buenos Aires, los partos en *La historia oficial* y *A veinte años, Luz*) pero nunca vocalmente? De alguna manera, la ausencia relativa de la prisionera embarazada como un narradora y un voz autónoma indica un nivel de trauma que, incluso estas narrativas más representantes, no pueden procesar. Sin embargo, esta conversación entre el cine, la literatura y la historia pública empieza a descubrir cómo la maternidad, la brujidad y el embarazo se relacionan en el mundo de la posdictadura argentina, un mundo en que la ficción explora y empuja los límites del archivo tradicional. Es precisamente en las obras ficcionales en que se puede trazar las ambivalencias y solidaridades con esta figura clave, y reconstruir la voz perdida de la desaparecida embarazada.

Obras citadas

Alcoba, Laura. *La casa de los conejos*. Buenos Aires: Edhasa. 2010.

Biraben, Gastón. *Cautiva*. 2003.

Carri, Albertina. *Los Rubios*. 2003.

Ciancio, María Belén. “Labyrinths and Lines of Memory in Documentary Film: Memoria Del Saqueo and Los Rubios from a Philosophical Perspective.” *Latin American Perspectives*, vol. 40, no. 1, Jan. 2013, pp. 101–113, doi:[10.1177/0094582X12460491](https://doi.org/10.1177/0094582X12460491).

Dandan, Alejandra. “Las ‘panzonas’ que pasaron por La Perla”. *Página 12*
<https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-186605-2012-01-31.html>. Enero 2012.

“Desgarradores testimonios de torturas a embarazadas durante la dictadura”, *Ámbito financiero*.
En:
<http://www.ambito.com/578413-desgarradores-testimonios-de-torturas-a-embarazadas-durante-la-dictadura>. Abril 2011.

Duhalde, Eduardo Luis. *El estado terrorista argentino: edición definitiva*. Colihue, 2013.

“El plan sistemático de represión ilegal.” Espacio memoria y derechos humanos ex ESMA.
<http://www.espaciomemoria.ar/dictadura.php>.

Federici, Silvia. *Calibán y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Traducción: Gómez, Virginia, Verónica Hendel, Leopoldo Sebastián Touza. Madrid, 2004.

Gatti, G. Las narrativas del detenido-desaparecido (o de los problemas de la representación ante las catástrofes sociales). En *CONfines 4*: 2006, pp. 27-38.

“Historia: Las abuelas y la justicia.” Abuelas de plaza de mayo.
<https://www.abuelas.org.ar/abuelas/historia/abuelas-la-justicia-85>. Noviembre 2018.

La violación como arma de guerra: Nobel de Paz para un ginecológico y una ex esclava sexual.
Página 12. <https://www.pagina12.com.ar/146835-la-violacion-como-arma-de-guerra>.
Octubre 2018.

Lara, Irene. “Bruja Positionalities: Toward a Chicana/Latina Spiritual Activism.” *Chicana/Latina Studies*, vol. 4, no. 2, 2005, pp. 10–45. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/23014464.

Lazzara, Michael J. “Filming Loss: (Post-)Memory, Subjectivity, and the Performance of Failure in Recent Argentine Documentary Films.” *Latin American Perspectives*, vol. 36, no. 5, Sept. 2009, pp. 147–157, doi:[10.1177/0094582X09341978](https://doi.org/10.1177/0094582X09341978).

- Livon-Grosman, Ernesto. "Memorias Privadas, Imágenes Públicas. La Primera Persona En Dos Documentales Argentinos Recientes." *Iberoamericana* (2001-), vol. 8, no. 29, 2008, pp. 105–121. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/41676513.
- "Los niños desaparecidos." *Centro de estudios legales y sociales*.
http://www.cels.org.ar/common/documentos/ni%C3%B1os_desaparecidos.pdf
- Miseres, Vanesa. "'El Parto Es Tuyo': Testimonio, Maternidad y Política En Dos Documentales Sobre Violencia Obstétrica." *Letras Femeninas*, vol. 43, no. 2, 2018, pp. 134–146. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/10.14321/letrfeme.43.2.0134.
- Mauro, Karina. "El actor entre la dictadura y la posdictadura. Corporalidades en pugna en el cine y el teatro argentinos durante el retorno democrático (1983/1989)." *Iberoamericana*, vol. 16, no. 61, 2013, pp. 211-232.
- Morello, Gustavo. *The Catholic Church and Argentina's Dirty War*. Oxford University Press, 2015.
- Nouzeilles, G. "Postmemory cinema and the future of the past in Albertina Carr's *Los Rubios*." *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 14, no. 3, 2005, pp. 263-278.
- Puenzo, Luis. *La historia oficial*. 1985.
- Olivera, Héctor. *La noche de los lápices*. 1986.
- Osorio, Elsa. *A veinte años, Luz*.
- Pifano, Diana y Paz-Mackay, Soledad. "La casa de los conejos de Laura Alcoba y la (re)construcción de la identidad en el marco doloroso legado del terrorismo de Estado en Argentina". *Poligramas* 42 (2016): pp. 127-156.
- Segato, Rita Laura. *La guerra contra la mujeres*. Mayo 2014.
- Sutterud, Tone. "I'm a child of Argentina's disappeared." *The Guardian*.
<https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2014/dec/27/child-argentinans-disappeared-new-family-identity>. Diciembre 2014.
- Taylor, Diana. *Disappearing Acts: Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's "Dirty War"*. Duke University Press, 2005.
- Wills, Matthew. "The Stolen Children of Argentina." *JStor Daily: Politics and History*.
<http://daily.jstor.org/stolen-children-of-argentina/>. Agosto 2018.

Yozell, Erica Miller. "Re-Mapping the Argentine Post-Dictatorship Narratives in Albertina Carri's *Los Rubios*." *Latin American Literary Review*, vol. 39, no. 77, 2011, pp. 45–63. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/41478075.

Zivin, Erin Graff. "Introduction: Conversion, Torture, and Truth." *Figurative Inquisitions: Conversion, Torture, and Truth in the Luso-Hispanic Atlantic*. Northwestern University Press, 2014.

Imágenes tomadas por la autora en el Espacio Memoria y Derechos Humanos Ex ESMA 02
Noviembre 2018.