

**DE LA INCERTIDUMBRE A LA CERTEZA,
DE LA NEGACIÓN A LA REPRESENTACIÓN:
IMÁGENES QUE NARRAN LA VIOLENCIA
Y LA APROPIACIÓN DE MENORES
EN ARGENTINA DURANTE EL ÚLTIMO GOBIERNO *DE FACTO***

Marisol Soto
University of Minnesota

"... decir que los culpables son monstruos es una excusa, los monstruos existen, pero son demasiado pocos. Los más peligrosos son los hombres comunes, los funcionarios listos para creer y obedecer sin discutir..."

Primo Levi

Desde la implementación de la democracia en el año 1983, luego de una larga y sangrienta dictadura, la Argentina ha producido un vasto número de trabajos cinematográficos que intentan abordar la temática del terrorismo de Estado y la subsiguiente transición democrática desde diferentes ángulos. Por un lado, se ha buscado construir una conciencia colectiva que perdure en las generaciones venideras, con el fin de evitar que estos hechos aberrantes vuelvan a repetirse. Por otro lado, se intenta reflejar el duelo de los familiares sobrevivientes de las víctimas que ya lleva más de 30 años, duelo profundizado por una sociedad que aún hoy sigue murmurando "y...en algo estarían metidos".

La Argentina ha ocupado siempre un lugar destacado en la producción de films en América Latina, como por ejemplo con el tercer cine o cine liberación de Solanas y Getino, que junto con el cine imperfecto del productor cubano García Espinosa y la estética del hambre del director brasileiro Glauber Rocha, son los que con más aportes ideológicos han contribuido a la cinematografía de la década del 70 y del 80. Este cine siempre está desarrollándose de acuerdo a los ideales y políticas de cada país, pero posee un proyecto ideológico continental común de liberarse de los imperialistas. Este cine, como afirma Zuzana Pick, con su consiguiente valor modernista, es un proyecto inacabado, donde se puede vislumbrar una modernidad todavía por ser construida, una modernidad alternativa que

busca integrar la cultura y la política. Esta acción política, a través de la pantalla grande, denuncia las condiciones sociales, económicas y políticas, sobre todo de los sectores marginados en manos de las oligarquías y las dictaduras. Es un cine político que busca despertar al espectador y que éste reaccione y se juegue ante la realidad y se transforme en un espectador activo. Las películas que testimonian las violaciones a los derechos humanos ocurridas durante la dictadura militar comparten ese compromiso social del cambio e intentan concientizar y movilizar políticamente a la sociedad para que los crímenes cometidos no queden impunes.

Existen numerosos interrogantes y sucesos en el marco del terrorismo de estado que gracias al cine han sido más fáciles de responder y representar, alcanzando personas y rincones que la literatura muchas veces no puede conseguir por barreras sociales, económicas o políticas. ¿Qué tipo de películas son capaces de representar el horror de un genocidio cuando una gran parte de la sociedad no quiso nunca involucrarse e hizo oídos sordos a lo que a gritos estaba sucediendo a su alrededor? ¿Cómo representar y articular cine e historia cuando no hay archivos donde buscar pruebas y discursos que niegan lo acontecido?.

El cine argentino de los años 80 está relacionado con esa estética modernista que se reinventa a si misma a través de los elementos contradictorios y heterogéneos de un continente visto como una unidad pero también con una gran diversidad. El exilio de estos años y de los años previos fue un elemento crucial para desarrollar una nueva agenda política, como se observa por ejemplo en *La historia oficial* donde Ana, la amiga de la protagonista, se exilia y su retorno despierta una conciencia restringida por el no atreverse a saber de Alicia. También se accede a una fuerte simbolización política, como por ejemplo a través del padre del represor quien representa la voz del pueblo denunciando a los militares o la abuela que demuestra el parecido extraordinario entre la niña que sospecha es su nieta y la foto de su hija desaparecida. Con la adopción de un realismo crítico este nuevo cine ha servido para reinterpretar y redefinir su propio lugar, surgiendo de una búsqueda por pertenecer sin copiar ni seguir las corrientes hegemónicas, sino ver el mundo en relación a lo que en realidad son, latinoamericanos, no europeos ni norteamericanos.

Ruby Rich afirma que las películas del 80 demuestran una obsesión con una nueva forma de mirar al interior e intentan romper con el pasado, con las dictaduras, pero todavía están buscando su propia identidad. Presentan una subjetividad colectiva llena de optimismo. A nivel gubernamental hubo una renovación de jueces y magistrados de la Corte Suprema de la Nación dispuestos a dar los primeros pasos para revelar la verdad y enjuiciar a los autores de los delitos de desaparición forzada de personas que involucraron el secuestro, tortura y asesinato de miles de opositores al régimen militar. Sin embargo, las presiones de las fuerzas armadas resultaron en la creación de dos leyes que garantizaron la impunidad de los militares represores a partir del año 1987. La Ley de Obediencia Debida, estableció que los militares subordinados con cargos inferiores al grado de coronel no tenían responsabilidad en el secuestro y tortura de miles de personas, ya que se limitaban a seguir las órdenes de sus superiores. La otra fue la Ley de Punto Final, que estableció que solo las causas en contra de los militares que se habían abierto hasta el 10 de Diciembre de 1983 podían proseguir su camino, en otras palabras, después de esa fecha ningún represor iba a poder ser enjuiciado por los delitos cometidos durante el gobierno de facto. Un par de años más tarde, como corolario, el presidente Carlos Menem les daría por decreto el indulto a todos los civiles y militares que estaban condenados por crímenes durante el proceso de reorganización nacional, nombre que le dieron los militares a su gobierno *de facto*. Estas "leyes de impunidad", como se las conoce actualmente, fueron derogadas en el año 2003 durante el gobierno del presidente Néstor Kirchner, cuando fueron declaradas definitivamente nulas e inconstitucionales. Esto permitió el juzgamiento de los militares que participaron en delitos de lesa humanidad, ya que estas causas no prescriben con el tiempo. Durante esta larga historia de impunidad, aun durante gobiernos democráticos, el cine ha sido utilizado como un instrumento de lucha y concientización acerca de los derechos humanos.

Este trabajo analiza distintas películas argentinas que tratan las violaciones de los derechos humanos durante el gobierno militar y como éstas reflejan los cambios en la percepción y procesamiento de estos hechos por parte de la sociedad argentina con el transcurso del tiempo. Para poner de relieve los contrastes temporales y la complejidad en los enfoques, las

películas analizadas se dividen en dos grupos: las producidas casi inmediatamente después del retorno de la democracia y las que se produjeron más de quince años después, a fines de los años noventa y principios del dos mil. Las películas se comparan además por su temática, ya que algunas tratan directamente sobre las violaciones a los derechos humanos ocurridas en esa época, como *La noche de los lápices* y *Garage Olimpo*. Otro grupo de películas está constituido por aquellas que se centran en una de las consecuencias más duraderas de la represión militar, la apropiación de los hijos de los desaparecidos por parte de los represores o sus asociados, como *La historia oficial* y *Cautiva*.

Durante la producción de *La historia oficial* (1983) y *La noche de los lápices* (1986) la Argentina todavía se encontraba en shock y recién empezaba a comprender la magnitud de las violaciones a los derechos humanos cometidas durante el gobierno *de facto*, el cual las había mantenido ocultas y había destruido casi toda evidencia de las mismas. Durante esos años los militares aun mantenían un gran poder sobre la sociedad y la verdad se iba revelando de a poco, a través de los testimonios de exiliados que regresaban y de las pocas víctimas que sobrevivieron las detenciones clandestinas y cuyos relatos fueron recogidos en el informe *Nunca Más*. Gran parte del pueblo argentino se negó a aceptar el horror de la represión y de la que, en cierta manera fue cómplice, al permanecer indiferente ante los secuestros que muchas veces sucedían a la luz del día, la desaparición de estudiantes y compañeros de trabajo, los continuos enfrentamientos armados entre grupos que no vestían uniformes ni llevaban autos oficiales. Al borrar de la comunidad a todo aquel que no cabía en su proyecto de disciplinar la sociedad, los militares aspiraban a silenciar voces y a eliminar su memoria, obligando de este modo a una sociedad entera a «vivir sin historia» (Anguita, 2001:58). Las primeras películas que trataron los horrores vividos por las víctimas de la represión y revelaron el sistema de apropiación de los hijos de las mismas, se enfocaron más en describir y revelar los hechos, con una clara intención “pedagógica” hacia la sociedad (Rodríguez Marino, 2006: 173).

Más tarde se filmarían *Garage Olimpo* (1999) y *Cautiva* (2004) las cuales dan por sabidos los acontecimientos ocurridos en los años 70 en la Argentina. Asumen que el espectador está preparado para soportar las

imágenes cruentas de torturas y asesinatos y de esta forma asumir cierto grado de responsabilidad en los secuestros y erradicación de la identidad biológica de cientos de niños. Como dice Elizabeth Jelin, todos deben intervenir, incorporando su subjetividad, experiencia, conocimiento, emociones como así también sus responsabilidades políticas y civiles (16). Estos films muestran hasta qué punto los directores tomaron seriamente su responsabilidad de crear un nuevo cine que representara la democracia y enfrentara los temas censurados durante la reciente dictadura y concientizara a la sociedad de la realidad brutal vivida por miles de personas durante siete años.

Revelación y confrontación en *La noche de los lápices* y *Garaje Olimpo*

Cuando Héctor Olivera produce *La noche...* habían pasado tan solo tres años desde la restauración de la democracia y el cine recién comenzaba a mostrar la dramática realidad de la dictadura. La película confronta a la sociedad con una trama simple pero reveladora, donde el público se identifica y se involucra sentimentalmente con el dolor de los adolescentes detenidos-desaparecidos. Se buscaba describir lo que había pasado sin grandes matices, solamente comenzar a crear una conciencia colectiva. Tornar lo invisible de los cuerpos de los desaparecidos en memoria visible. Este primer paso constituye una restitución de la memoria utilizando el medio masivo del cine, como una resistencia al totalitarismo. La represión militar intentó no solo de asesinar a todos los potenciales enemigos políticos sino también hacerlos desaparecer, para tratar de instalar la duda acerca de sus crímenes, proponiendo que los desaparecidos eran autoexiliados que se escondían para alimentar la propaganda en contra del gobierno, cometiendo un "doble crimen" (Raggio 1). La denuncia, a través del discurso "no oficial", fue el primer paso en la construcción de una política de la memoria.

Durante la dictadura los militares hablaban continuamente de una "guerra justa" (sostenían que el enfrentamiento armado entre los grupos de izquierda y de derecha estaba balanceado) y de la "teoría de los dos demonios" (los dos grupos ejercían el mismo grado de violencia). Ninguna de estas teorías es aplicable a estos estudiantes indefensos que querían

hacer valer sus derechos civiles. El ímpetu de esta juventud fue reprimido por la policía montada cuya retórica era no permitir que escuelas, sindicatos o comités políticos propagaran ideas ateas. Los adolescentes son golpeados y llevados a la cárcel, aunque luego son liberados. Esta liberación conduce a darles mayor fuerza colectiva presuponiendo que la justicia los ampara y nuevamente planean estrategias en el salón de actos de la escuela, lugar de dominio público donde se construye historia y memoria, simbólicamente representando la resistencia en el teatro de la vida. Las dictaduras se basan en infringir terror mediante secuestro, tortura y desaparición para dominar la población y erradicar toda idea "subversiva", es decir toda imagen que pueda cuestionar el poder hegemónico de los represores y desde este punto de vista, esos adolescentes eran la semilla incipiente que el día de mañana se tornaría en adultos armados.

La insignificancia de los cuerpos de los chicos contrastando con la omnipotencia del marco militar, es una escena de gran impacto, donde la cámara filma las celdas desde arriba mostrando los despojos acurrucados en las esquinas, "tabicados" (con vendas en sus ojos), los pequeños cuerpos casi desnudos y sucios, las voces casi inaudibles que resisten al saberse parte de un colectivo. En un capítulo que el informe del CONADEP les dedica a los estudiantes secundarios se lee lo siguiente:

Todavía no son maduros, pero ya no son niños. Aún no tomaron las decisiones fundamentales de la vida, pero están comenzando a trazar sus caminos. No saben mucho de los complejos vericuetos de la política ni han completado su formación cultural. Los guía su sensibilidad. No se resignan ante las imperfecciones de un mundo que han heredado de sus mayores. En algunos, aletea el ideal, incipiente rechazo de la injusticia y la hipocresía que a veces anatematizaron en forma tan enfática como ingenua (...) Casi 250 chicas y chicos que tenían entre 13 y 18 años desaparecieron, siendo secuestrados en sus hogares, en la vía pública o a la salida de los colegios. (CONADEP, 1997:123-124).

La angustia ante la incertidumbre de los padres crece hasta desembocar en la creación del grupo Madres de Plaza de Mayo, baluarte invalorable de la

lucha por los derechos humanos y ejemplo de resistencia reconocido en todo el mundo. *La noche...* tuvo un rol preponderante al desenmascarar el relato falso de los represores y enfrentar a la sociedad con la triste realidad que le tocó vivir a miles de personas.

Garaje Olimpo relata la historia de los movimientos de izquierda que se levantaron contra el gobierno *de facto* además de la impune presencia de campos de concentración en medio de la ciudad. Habían transcurrido quince años desde *La noche...* y el momento "pedagógico" inicial con que se representó la represión había concluido. El film atestigua el conocimiento de estos grupos que conocían lo que sucedía con la gente secuestrada por lo que eran muchos más cautos que los adolescentes de *La noche...* manteniendo sus reuniones en secreto. *Garaje Olimpo* relata una historia verosímil, que concuerda con los relatos de los sobrevivientes de los campos de concentración clandestinos y con la propia experiencia del director de la película, quien también fue secuestrado y torturado en Buenos Aires. En *La noche...* los militares eran monstruos capaces de violar y torturar a adolescentes, víctimas inocentes, en cambio en *Garaje Olimpo*, la trama y los personajes son muchos más complejos creando vínculos cuestionables entre los protagonistas.

En *Garaje Olimpo* se crea una suerte de "síndrome de Estocolmo", entre la cautiva y uno de sus torturadores. La protagonista se encuentra totalmente aislada de su entorno social, sin entrar en contacto con ningún conocido desde que es detenida, a diferencia de los chicos de *La noche...* que son mantenidos en celdas aledañas. Es como una metáfora del duelo individual de la memoria, antes se tuvo que recurrir al grupo, a la sociedad como apoyo para superar y tomar conciencia de la atrocidad de los acontecimientos, ahora cada uno está obligado a hacer su propio duelo e intervenir en la medida de lo que pueda para reconstruir la memoria recolectando los hechos silenciados.

Una de las cualidades más sobresalientes de *Garaje Olimpo* es mostrar el horror como algo natural, una aparente trivialidad en la vida cotidiana de las prisiones y a los represores como gente normal que es posible cruzarse en cualquier esquina. La película hace hincapié en la frivolidad con que los secuestradores, luego de haber jugado al ping-pong o comido un sándwich, torturan a los detenidos mientras discuten entre ellos

los detalles de cuanta descarga proporcionarle al cuerpo de acuerdo a "la tablita" de voltaje que cuelga en la pared de cada sala de tortura. La simplicidad con que los verdugos realizan estas acciones es siniestra, estos hombres ya no son solamente personas enajenadas capaces de cometer las más horribles atrocidades, como son mostrados un tanto simplistamente en *La noche...*, sino que también se muestra su cara más corriente, de "gente común", con la consecuente conclusión de que nunca condenados por la justicia, pueden pasar completamente desapercibidos y entremezclarse con el resto de la sociedad. Este es un mensaje mucho más pesimista que el de las películas que sucedieron inmediatamente al retorno de la democracia. Durante esa época estaba todavía latente la posibilidad y el aparente deseo popular de enjuiciar a los responsables de los asesinatos y desapariciones forzadas. En cambio, *Garaje Olimpo* se filma luego de que todos los represores quedaran impunes con las sucesivas leyes que se promulgaron a partir de 1987. Como señala Ranalletti "Hoy, la mayor parte de la sociedad parece haber incorporado la memoria de la dictadura a la identidad nacional y puede convivir con asesinos confesos"(7).

Garaje Olimpo muestra dos dimensiones espaciales y temporales interrelacionadas. Por un lado, adentro del campo de concentración el tiempo transcurre sin mayores altibajos, hay una rutina establecida para cada personaje: la marcada de tarjeta de los represores como si estuvieran entrando a trabajar en una oficina o un banco, como así también el trabajo de los prisioneros que baldean los pasillos o cambian las lamparitas de luz que se queman por las descargas de tensión aplicadas a los detenidos, el sonido constante de los tangos en la radio para apagar los gritos de los torturados, el arreglo de la mecánica de los autos que luego van a cumplir su trabajo de secuestro por las noches, cuando la ciudad cree que descansa pero vive alerta a los chirridos de frenos o vidrios rotos que marcan la desaparición de otro vecino. Es aquí donde entra en juego lo que sucede más allá de la cortina del garaje, donde la luz del sol penetra con sus múltiples colores iluminando lo sombrío del campo de concentración. La vida afuera, en la ciudad, es una ilusión, la gente pasa imperturbable frente al garaje supuestamente ajena a lo que sucede dentro. Sin embargo, se necesita la complicidad de toda una sociedad para asesinar y desaparecer a 30.000 personas. El film logra enfrentarnos directamente a la vergüenza de

lo que realmente sucedió: el terror y la vulnerabilidad ante la represión llevó a toda una sociedad a callar. La impunidad de los represores fue solapada y asegurada por el silencio cómplice de esta. Durante la final del mundial de fútbol todo un estadio calla, el secuestro de vecinos es consentido por las cabezas gachas, la negación al reconocimiento de la barbarie permitió la propagación de la impunidad.

Ceguera y complicidad en *La historia oficial* y *Cautiva*

Estos filmes enfrentan a la sociedad argentina con uno de los delitos más crueles que el gobierno *de facto* ejecutó: el robo y relocalización de los hijos de los detenidos-desaparecidos. La mayoría de estos niños fueron dados a familias de militares, policías o empresarios que los criaron ocultándoles su verdadera identidad biológica. Durante una entrevista que el presidente militar Videla dió a la prensa se distingue la inescrupulosidad y descaro de este hombre con respecto a este tema:

con una visión así cristiana de los derechos humanos, el de la vida es fundamental, el de la libertad es importante, la Argentina atiende a los derechos humanos en esa omnicomprensión que el término derechos humanos significa {...}el desaparecido en tanto esté como tal es una incógnita, si el hombre apareciera tendrá un tratamiento x y si la desaparición se convirtiera en certeza de su fallecimiento tiene un tratamiento z, pero mientras sea desaparecido no puede tener ningún tratamiento especial, es una incógnita, es un desaparecido, no tiene entidad, no está ni muerto ni vivo, está desaparecido,

pero esos niños son la prueba fehaciente que esas personas existieron, a diferencia de sus padres ellos si portan un cuerpo que representa la verdad, la conexión entre pasado y presente. Embarazadas fueron mantenidas con vida hasta dar a luz y luego arrojadas al Rio de la Plata desde aviones de las FFAA. Sus hijos entregados a sus asesinos y criados por estos, representan la "segunda generación de desaparecidos" (mi énfasis). Este manipulamiento requirió un plan sistemático por parte de los militares pero

también la complicidad de muchos como policías, enfermeras, sacerdotes, novias y esposas que eligieron mirar hacia otro lado y callar.

La historia oficial narra la dolorosa verdad de la toma de conciencia que la protagonista, Alicia, debe afrontar al comenzar a sospechar que su hija adoptada puede ser hija de desaparecidos. Al enfrentar a su marido con sus sospechas recibe una muestra de la violencia que, a pesar de estar en democracia, la población todavía podía recibir si se inmiscuía en la búsqueda de la verdad. El film también construye a la sociedad como cómplice de lo que ocurrió. El haber elegido no saber no la exime de la culpa. La directora argentina Lucrecia Martel dice: "(...) Para mí el terror de la sociedad que no estuvo militando ni formó parte del aparato represivo es el terror de reconocer que sí sabían, que sí participaron de esa situación y que dejaron que pasara" (Entrevista de Mariana Enríquez, 2008). El espíritu optimista crece a medida que se desarrolla la película; la sociedad ha comenzado a ver por lo tanto se empieza a circular por el camino de la justicia. El sentimiento de las películas venideras, como *Cautiva*, es totalmente diferente. Entrando en rigor las leyes de Punto Final y Obediencia Debida y luego el indulto generalizado, el pesimismo se instala en la representación de una sociedad que a pesar de lo sufrido todavía no aprende de esa experiencia.

Cautiva trata la historia de uno de los tantos bebés nacidos en cautiverio y apropiados por simpatizantes del régimen militar. A diferencia de *La historia oficial*, la acción transcurre diez años después del retorno a la democracia, con un marco político cambiado. Aquí la búsqueda de la verdad está encabezada por el propio sistema judicial, a través de un juez que investiga, en secreto, la posibilidad de que la protagonista sea hija de desaparecidos. La razón del secreto de la investigación se funda en otro caso, en el que los apropiadores se fugaron durante varios años del país con la niña apropiada, cuando fueron convocados por la justicia. Se trata del caso de Mariana Zaffaroni, relatado en el documental *Por esos ojos* (1997). El fracaso legal anterior lleva a que el mismo Poder Judicial deba recurrir a mentiras para recuperar un niño apropiado. Habría que esperar varios años más para la derogación de las leyes de impunidad. En este film se vislumbra de nuevo una visión más pesimista que en *La historia oficial* ya que la madre apropiadora es cómplice voluntario y con pleno conocimiento del origen del

bebé que recibe, ya no simboliza una sociedad que se horroriza ante la magnitud de la apropiación sino como una partícipe necesaria del secuestro de los hijos de los desaparecidos. También quedan representados los otros testigos de estos crímenes, los médicos y enfermeras que atendían los partos pero así también se expone el miedo latente ante la sospecha que los represores todavía cuentan con impunidad y connivencia de la sociedad argentina, a pesar de haber transcurrido ya casi 20 años.

Cautiva nos muestra la compleja situación de los hijos de los desaparecidos creciendo en el seno de una familia acaudalada, con valores cristianos y como colapsa su mundo al conocer su verdadera identidad. El choque de emociones, valores y en muchos casos negación y aceptación de los hechos demuestran como la represión sigue aún latente. Esos pequeños han sido criados por los represores que los han tornado en contra de sus familias biológicas, no solamente han desaparecido a sus progenitores, sino también a sus hijos y en estos la memoria de sus padres. De todas formas, la batalla de estos niños debe ser librada en el marco de una sociedad que los contenga y acepte sus decisiones. El tiempo y la justicia iluminarán la parte oscura de su historia y les recompondrán su identidad. En *Cautiva* vemos nuevamente que una historia lineal, "didáctica" con claros monstruos y víctimas se desdibuja y se torna mucho más compleja con el paso del tiempo y de las circunstancias. También se percibe que se requiere de mucho valor para afrontar las consecuencias últimas de la represión, tanto por parte de las víctimas apropiadas como así también de sus familiares.

Conclusión

Las primeras películas proveen un gran contexto histórico donde las tramas son simples y lineales. Actúan como una suerte de reconocimiento e incredulidad acerca de lo acontecido durante la última dictadura militar. El regreso a la democracia supone un optimismo y un ímpetu por condenar a los culpables por las atrocidades cometidas contra gente vulnerable e inocente en esa lucha desigual que los militares sadísticamente llamaron "Guerra justa". Los filmes más recientes constan de tramas y personajes más complejos y traen consigo el pesimismo que dejaron las leyes de la impunidad y el indulto. Los militares no solo han violado los derechos

humanos de miles de detenidos-desaparecidos sino también de los hijos de muchos de ellos, les han arrebatado la identidad a los que podríamos llamar "la segunda generación de desaparecidos". Los miembros recuperados de esta generación son los que denuncian con sus cuerpos y con sus voces la política de exterminio de los militares. Si la sociedad no prosigue con los enjuiciamientos manteniendo la memoria viva, una vez que las madres y las abuelas mueran, los *desaparecidos*, su memoria, sus vivencias, sus ideales, sus sueños y esperanzas van a morir con ellas, esa memoria no colectiva ni individual partirá para siempre. Es una forma de tristemente ver el poder de las dictaduras, su triunfo, el haberles negado a esos familiares el derecho fundamental de cerrar el ciclo, tener su duelo, enterrar a sus hijos. Su recuerdo y su lucha no se habrán perdido si transmitimos su historia a las próximas generaciones y lo que no debemos es olvidar que el terrorismo de estado ha cobrado miles de víctimas: los desaparecidos, sus hijos, sus padres, sus abuelos y los que nunca van a saber que son una pieza fundamental en la construcción de la historia, memoria y futuro argentino ya que al haberseles robado su identidad no pueden ser parte de esta reconstrucción.

La justicia argentina ha recorrido un gran camino en contra de la impunidad durante los últimos diez años, pero todavía queda mucho por hacer. Por ejemplo, a pesar de que existe un derecho a la identidad en la declaración Universal de los Derechos Humanos, no hay un artículo que la defina y proteja como identidad biológica de las personas y por lo tanto garantice su derecho a saber de dónde vienen. La memoria, el no olvidar es parte de la resistencia, de que las violaciones a los derechos humanos no queden impunes, si al menos hay un recuerdo, un hecho recolectado, una memoria transmitida, habremos contribuido de alguna forma a que sus muertes no hayan sido en vano. La cinematografía argentina a partir del retorno a la democracia, con sus distintos enfoques temporales, no solo refleja la construcción social de este pasado infame, sino que constituye una pieza fundamental para garantizar que esta memoria se mantenga viva y evitar que estos hechos se repitan en el futuro.

Bibliografía

- Anguita, Eduardo. *Sano juicio: Baltasar Garzón, algunos sobrevivientes y la lucha contra la impunidad en Latinoamérica*. Sudamericana, 2001.
- Berger, Verena. *La búsqueda del pasado desde la ausencia: Argentina y la reconstrucción de la memoria de los desaparecidos en el cine de los hijos*. 2008.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. 2002.
- Osorio Soto, María Eugenia. "De la historia oficial a la historia individual: Testimonio y metatestimonio en *A veinte años, Luz* [1998] de Elsa Osorio." *Revista Co-herencia* 8.14 (2012): 161-181
- Pick, Zuzana M. *The New Latin American Cinema: A Continental Project*. University of Texas Press, 1993.
- Raggio, Sandra. "La enseñanza del pasado reciente. Hacer memoria y escribir la historia en el aula." *Revista Clio & Asociados* (2004).
- Ranalletti, Mario. "La construcción del relato de la historia argentina en el cine, 1983-1989." *Filmhistoria* online 1 (1999): 3-15.
- Rich, B. Ruby. "An/Other View of New Latin American Cinema." *Feminisms in the Cinema* (1995): 168.
- Rodríguez Marino, Paula. "Estrategias de lo traumático y la" memoria airada" en "Un muro de silencio." *Signo y pensamiento* 48 (2006): 171-183.