

Tortura y desamor en *Los ojos vendados* y *Tango*, dos largometrajes de Carlos Saura

Por Ana Yolanda Contreras*

Resumen: Entre la extensa cinematografía de Carlos Saura realizada hasta finales del siglo XX sobresalen *Los ojos vendados* (1978) y *Tango* (1998), dos películas que pueden observarse como un paréntesis fílmico en cuanto a temas y contextos netamente españoles. En dichos largometrajes la tendencia comprometida del director se manifiesta abiertamente y se enfoca en crear conciencia en la audiencia sobre la represión estatal y particularmente sobre las violaciones a los derechos humanos sufridas por la población argentina durante la dictadura ocurrida entre 1976 y 1983. Este ensayo explora y analiza cómo la tortura real o la representación/performance de la misma y la tortura psicológica de los celos se presentan en paralelo en ambos largometrajes.

Palabras clave: tortura, represión, concientización, violencia, celos.

Torture and heartbreak in *Los ojos vendados* and *Tango*, two feature films by Carlos Saura

Abstract: Among Carlos Saura's extensive cinematography up to the end of the 20th century, *Los ojos vendados* (1978) and *Tango* (1998) stand out, two films that can be seen as a filmic parenthesis in terms of purely Spanish themes and contexts. In these films, the director's political committed tendency is openly manifested and focuses on raising the audience's awareness about State repression and particularly about the human rights violations suffered by the Argentine population during the dictatorship that took place between 1976 and 1983. This essay explores and analyzes how real torture or the representation/performance of it and the psychological torture of jealousy are presented in parallel in both feature films.

Key words: torture, repression, awareness, violence, jealousy.

Tortura e desafeição em *Los ojos vendados* e *Tango*, dois filmes de Carlos Saura

Resumo: Entre a extensa cinematografia de Carlos Saura realizada até o final do século XX, destacam-se *Los ojos vendados* (1978) e *Tango* (1998), dois filmes que podem ser vistos como um parêntese cinematográfico em termos de

temas e contextos puramente espanhóis. Nestes filmes, a tendência comprometida do diretor se manifesta abertamente e se concentra na conscientização do público sobre a repressão estatal e particularmente sobre as violações dos direitos humanos sofridas pela população argentina durante a ditadura que ocorreu entre 1976 e 1983. Este ensaio explora e analisa como a verdadeira tortura ou a representação/performance dela e a tortura psicológica do ciúme são apresentadas em paralelo em ambos os longas-metragens.

Palavras-chave: tortura, repressão, conscientização, violência, ciúmes.

Fecha de recepción: 19/07/2020

Fecha de aceptación: 06/02/2021

Entre la extensa cinematografía de Carlos Saura realizada hasta finales del siglo XX sobresalen dos películas que pueden observarse como un paréntesis filmico en cuanto a temas y contextos netamente españoles: me refiero a *Los ojos vendados* (1978) y *Tango* (1998).¹ La película *Los ojos vendados*, ambientada en el período de la Transición española (1975-1978), transcurre en un contexto español, pero se enfoca en una temática iberoamericana. *Tango*,² por su parte, es una película ambientada ya en plena democracia que se sitúa en un contexto

¹ *Tango* fue nominada como mejor película extranjera en 1999 tanto al Óscar como a los Globos de oro (Fernández, 2017: 117).

² Marisa Iris Alonso argumenta que el tango resurge a raíz de la democratización argentina y se populariza a nivel internacional, especialmente, a partir de la última mitad de la década de los 80 y durante la década de los 90. En este resurgimiento el tango se transforma en un artículo cultural de consumo que se aprecia como una mercancía. El tango, nos dice Alonso, resurge después de haber sido abandonado por varias décadas para convertirse “en un tipo de contenido cargado de sentidos asociados con el erotismo, el deseo y la liberación del cuerpo y las emociones” (Alonso, 2019: 305). [Traducción de la autora]. La cita original es la siguiente: “is becoming a type of content charged with senses associated with eroticism, desire, and liberation of the body and the emotions”. A raíz de esta lógica, *Tango Argentino*, un espectáculo musical creado por Claudio Segovia y producido por Héctor Orezzaoli, se presenta y se valida en los teatros del continente europeo, Estados Unidos y Canadá, y se convierte en un éxito. Es ante la popularización a nivel mundial de *Tango Argentino* y la difusión del tango como baile y música que se filma la película de Carlos Saura (Alonso, 2019: 305-309).

puramente argentino. A pesar de las diferencias geográficas en que se filman estas películas, su enfoque no limita al cineasta en la exploración de temáticas universales –en este caso la tortura–, ni tampoco su propósito de mostrar su tendencia comprometida. Así también, la separación temporal de dichos largometrajes no es un limitante para que Saura evidencie su crítica contra los violadores de derechos humanos y su compromiso social al crear conciencia en la audiencia sobre la represión estatal sufrida, particularmente, por la población argentina durante la última dictadura militar (1976-1983).³

Carlos Saura ha sido criticado por la falta de compromiso social en algunas de sus películas a raíz de la apertura democrática en España. Sin embargo, los largometrajes objeto de análisis en este ensayo contradicen esta crítica. Si bien es cierto que Saura deja atrás la alegoría, en dichos largometrajes mantiene “la representación teatral, el lenguaje oblicuo, la narración laberíntica y el entrecruzamiento de la realidad y ficción, signos reconocibles de su obra cinematográfica anterior” (Colmeiro, 2001: 286). De la misma forma que en *Los ojos vendados*, en *Tango* se evidencia su interés, tanto de denunciar la violencia y represión política, como de hacer memoria sobre la barbarie. En esta denuncia Saura, por un lado, le da prominencia a la tortura como instrumento de la violencia represora de un sistema dictatorial, y por otro, la convierte en el eje conector de ciertas relaciones sociales y personales. Este ensayo explora y

³ El 24 de marzo de 1976 las fuerzas militares argentinas tomaron el control del país por medio de un golpe de estado, iniciando con ello el Proceso de Reorganización Nacional. Los golpistas derrocaron al gobierno democrático encabezado por Isabel Martínez de Perón. El gobierno instaurado por el triunvirato formado por el general Jorge Rafael Videla, el almirante Eduardo Emilio Massera y el general Orlando Ramón Agosti buscaba “restablecer la salud” del país y erradicar el “cáncer” que corroía a la sociedad argentina. Sus objetivos, aparte de mejorar la economía al implantar un modelo neoliberal, eran combatir “la subversión”, “la demagogia”, “la corrupción”, y encauzar a la sociedad argentina en el camino de la “buena cristiandad”. Este último objetivo era, por supuesto, apoyado por la Iglesia católica. A manera de llevar esto a cabo, el gobierno cívico-militar utilizó el autoritarismo, la represión, la tortura, la desaparición de personas y la eliminación de miles de argentinos que no se ajustaron a su ideología y visión sociopolítica, cultural y religiosa (Masiello, 1987; y Parisí y Manzi, 2013).

analiza el paralelo que lleva a cabo este cineasta aragonés entre la tortura real o la representación/performance de la misma y la tortura psicológica de los celos.

Motivaciones del director

Primeramente, es importante recordar que la vida de Carlos Saura fue marcada hondamente por la Guerra Civil española y que, de alguna manera, su cinematografía siempre ha reflejado esas marcas. Este hecho también ha promovido un compromiso de denuncia y de solidaridad con las víctimas de cualquier tipo de represión política. El mismo director explica: “[...] en algún sentido pienso que la guerra me ha debido marcar más de lo que yo creo. [...] Creo que la atmósfera de la guerra pesa mucho en mí [...] y en todas las cosas que hago” (Brasó, 1974: 23). Consecuentemente, es a raíz de estas experiencias personales que Saura puede identificarse con situaciones similares en otros países. Desafortunadamente, tanto los gobiernos dictatoriales como algunas estructuras sociales en España y en Latinoamérica, poseen semejanzas en cuanto al ejercicio de la violencia política y la represión. Esto ha facilitado y permitido a Saura crear paralelos sobre su experiencia de la guerra y la dictadura en su tierra natal y la violencia y terrorismo de Estado experimentado por los argentinos entre 1976 y 1983.

Además del interés de Carlos Saura por la política, especialmente en *Tango*, el espectador se convierte en testigo de la larga tradición de Saura de utilizar la música como parte integral en su cinematografía. Durante una entrevista que Carlos Saura le concedió a Antonio Castro, expresó que utiliza la música para representar las emociones, para ejemplificar el género de la película que filma y para corresponder con lo que quiere que la audiencia vea (Castro, 2003: 57). Basta recordar su trilogía flamenca compuesta por *Bodas de sangre* (1981), *Carmen* (1983) y *El amor brujo* (1986), su documental *Sevillanas* (1991) y

Flamenco (1995), anteriores a *Tango*.⁴ Esta afinidad atada a la política muy probablemente provenga de la influencia recibida cuando niño siendo “su madre una pianista profesional y su padre un funcionario del gobierno republicano” (D’Lugo, 1991: 12).⁵ El producto de estas fascinaciones autorales conllevan a la creación de un largometraje híbrido donde la música y la política se entremezclan para incitar en la audiencia una concienciación social. Al mismo tiempo promueven un empoderamiento por parte de la audiencia para actuar como agente activo que rechace la violencia estatal, y que se niegue a olvidar las atrocidades. La memoria es esencial para rememorar a las víctimas, así como para evitar la repetición de la historia. Ya que como bien asevera Elie Wiesel:

Recordar es lo que le permite al hombre afirmar que el tiempo deja huellas y cicatrices sobre la superficie de la historia, y que todos los acontecimientos se encuentran concatenados unos a otros, al igual que los seres vivientes. Sin la memoria nada es posible, nada de lo que hagamos merece la pena. Olvidar es violar la memoria, es privar al hombre de su derecho a recordar (Wiesel, 2002: 12-13).

Por otra parte, *Los ojos vendados* surge de acontecimientos y experiencias sucedidas al director. Saura asevera que “siempre ha habido en [sus] films una relación inmediata con la realidad española” (Sánchez, 1998: 130). La idea para esta película germina durante el período postfranquista según lo explica el mismo director: “[s]e acababa de aprobar, en España, una ley contra la tortura. Pero la tortura es algo mundial y *Los ojos vendados* representan lo que yo pienso de ella, lo que me imagino” (Sánchez, 1998: 130). Según Marvin D’Lugo uno de los acontecimientos que originan este largometraje se debe a una convergencia de eventos externos. “El primero fue la participación de Saura en mayo de 1977 en

⁴ Continuando con esta veta musical y creando cine de mayor espectacularidad, Carlos Saura filmó después de *Tango* películas como: *Salomé* (2003), *Iberia* (2005), *Fados* (2007), *Flamenco Flamenco* (2010), *Argentina* (2015) y *Jota de Saura* (2016).

⁵ “His mother, a concert pianist and his father held a post in the Republican government”. Traducción de la autora.

el Tribunal Bertrand Russell en Madrid dedicado a documentar la tortura política en Sur América y la declaración conmovedora hecha por una mujer quien con una voz sin emoción relató la tortura que experimentó a manos de sus captores” (D’Lugo, 1991: 148).⁶ El segundo acontecimiento que origina la idea para la realización de *Los ojos vendados* es la paliza que le propinaron individuos militantes de extrema derecha a Antonio Saura, uno de los hijos del director, y a quien le está dedicada la película. Además de este asalto violento también hubo otros eventos que impactaron a Saura. Como él mismo lo explica, la “matanza de los cinco abogados laboristas en la calle de Atocha de Madrid, y los grupos organizados que intentaban crear un clima de terror en la ciudad”⁷ (Sánchez Vidal, 1998: 129-130). A raíz de esto Saura fue “gradualmente desarrollando la idea para el guion sobre intimidación política a la cual son susceptibles los individuos en una sociedad violenta”, y al mismo tiempo se hace presente “la pasividad de la comunidad de reconocer que tal intimidación existe” (D’Lugo, 1991: 148).⁸

Las historias y sus bases argumentales

Los ojos vendados gira alrededor de tres personajes principales que forman un triángulo amoroso. Por un lado, Luis (José Luis Gómez) un dramaturgo, profesor y director de teatro. Por otro lado, Manuel (Xabier Elorriaga) de profesión dentista, amigo de Luis y esposo de Emilia (Geraldine Chaplin). Esta última como manzana de la discordia, es un ama de casa insatisfecha con su vida burguesa

⁶ “The first was Saura’s participation in May of 1977 in the Bertrand Russel Tribunal in Madrid devoted to the documentation of political torture in South America and the moving statement made by one participant, a woman who related in cold, emotionless voice the torture inflicted upon her by her military captors”. Traducción de la autora.

⁷ Además de estos ataques, J. Colmeiro asevera que durante el estreno de la película *La prima Angélica* del propio Saura hubo ataques perpetrados por grupos ligados al antiguo régimen franquista (Colmeiro, 2001: 287).

⁸ “[g]radually the idea came into focus of developing a script about the political intimidation to which individuals in a violent society are susceptible and the general passivity of the larger community in refusing to acknowledge even the existence of such intimidation”. Traducción de la autora.

y frívola en busca de un sentido existencial afuera del entorno doméstico. Emilia encuentra satisfacción personal y sentido a su vida a través de las clases de teatro que ofrece Luis. Después de asistir a varias clases de interpretación, Emilia tendrá problemas y riñas con Manuel. Esto se intensifica hasta que Emilia es víctima de violencia doméstica y se refugia en la casa de Luis.

Los ojos vendados se desarrolla exponiendo la labor de Luis en el montaje de una obra de teatro, la cual tiene como objetivo principal hacer una representación teatral basada en el testimonio de Inés (Geraldine Chaplin),⁹ una víctima de la tortura durante la dictadura argentina. La idea para realizar dicha obra de teatro surge de la participación de Luis en un “simposio sobre la tortura en América Latina” (Planes, 2020: 154). A lo largo de la creación de la obra de teatro, Luis ignora amenazas anónimas que recibe para que abandone el proyecto. Al final de la película, estas se materializan cuando entra un grupo de hombres armados que ametrallan tanto a actores como espectadores. En paralelo al trabajo de Luis, la diégesis muestra que mientras Luis desarrolla la obra de teatro surge un romance entre él y Emilia, quien decide permanecer a su lado y abandonar definitivamente a Manuel.

Tango gira alrededor de varios personajes, quienes entre sí conforman dos triángulos amorosos. Por un lado, Mario Suárez (Miguel Ángel Solá), un director de cine ya entrado en años viviendo una crisis personal, y recién separado de su esposa Laura (Cecilia Narova). Laura es una bailarina de tango y participante en el espectáculo de Mario. Laura, a su vez, se ha enamorado de Ernesto (Carlos Rivarola), otro bailarín del proyecto de Suárez. Por otro lado, el segundo triángulo amoroso lo conforman Angelo Larroca (Juan Luis Galiardo), uno de los productores del espectáculo de Suárez, su novia Elena (Mía Maestro), una bailarina de tango que se convierte en la protagonista del elenco artístico de Suárez, y éste último. Este triángulo se forma durante el transcurso del

⁹ La actriz Geraldine Chaplin se desdobra en esta película haciendo también este papel.

espectáculo/filmación, a raíz de problemas sentimentales que tiene Elena con Angelo y la atracción romántica que surge entre ella y Mario. Mientras Elena busca protección en Mario debido al miedo que le causan las amenazas de Angelo Larroca, Mario busca un refugio en ella después de su fracaso sentimental con Laura.

Tango se enfoca principalmente en la historia de Mario Suárez, un argentino que vuelve a su tierra natal después de pasar muchos años exiliado en España. Suárez regresa a la Argentina con la decisión de hacer un musical sobre el tango. Hay que notar que “la mayor parte del film consiste justamente en el proceso creativo de su dirección de esta obra dentro de la obra” (Fernández, 2017: 117). Como bien lo expresa Marisa Iris Alonso, la función de Mario Suárez como director-protagonista es observada por la audiencia que presencia las decisiones que él hace sobre la escenografía y coreografía, el decorado, la utilización de luces, la música, etc. En *Tango*, “Los límites entre la ficción y la realidad son constantemente borrosos, especialmente al final” (Alonso, 2019: 310).¹⁰

Representación de la tortura o performance de la misma

La representación de la tortura utilizada por la dictadura argentina es un tema central que se expone en ambas películas analizadas en este ensayo; por consiguiente, es importante definir lo que se entenderá por tortura. Las Naciones Unidas tipifica la tortura como:

todo acto por el cual se inflija intencionadamente a una persona dolores o sufrimientos graves, ya sean físicos o mentales, con el fin de obtener de ella o de un tercero información o una confesión, de castigarla por un acto que haya cometido, o se sospeche que ha cometido, o de intimidar o coaccionar a esa persona o a otras, o por cualquier razón basada en cualquier tipo de discriminación, cuando dichos dolores o sufrimientos sean infligidos por un

¹⁰ “The limits between fiction and reality are constantly blurred, especially at the end”. Traducción de la autora.

funcionario público u otra persona en el ejercicio de funciones públicas, a instigación suya, o con su consentimiento o aquiescencia. (Naciones Unidas, 1984).

Esta tipificación de la tortura contra los opositores y/o personas percibidas por el Estado como tal y la utilización del miedo para paralizarlos y controlarlos son representadas o inferidas en ambas películas. Asimismo, en ambos largometrajes Saura representa y expone el daño psicológico que la tortura deja en sus víctimas mostrando que “la víctima es afectada integralmente como ser humano, y sufre no sólo en su integridad física o psíquica sino también como ser social” (Paz, 2004: 3).

La representación de la tortura o la performance de ella en *Los ojos vendados* la muestra Carlos Saura a través de una “mirada autoreflexiva, de ficción dentro de la ficción, en la que la representación teatral constitu[ye] una parte central del argumento” (Colmeiro, 2001: 286). Saura lo lleva a cabo de dos maneras. Por un lado, la tortura inferida, y por el otro, la tortura sugerida. La primera la encontramos en el testimonio de Inés ante la comisión contra la tortura. La segunda a través de la actuación de Emilia, en su papel de Inés en la obra de teatro dirigida por Luis.

A raíz de estas dos declaraciones que hablan de la tortura, en *Los ojos vendados* hay dos secuencias importantes en las cuales Saura involucra directamente al espectador. Primeramente, en el momento en que Inés hace su declaración ante una especie de tribunal formado por la comisión contra la tortura y un público simpatizante, los espectadores apreciamos el temor de la declarante a ser reconocida y mostrar su aspecto físico real. Se observa a Inés vestida con ropa y accesorios que disfrazan su apariencia, a manera de evitar ser reconocida. El espectador, especialmente, se fija en las gafas de sol enormes y reflejantes que ocultan sus ojos y gran parte de su cara, y un pañuelo que cubre su cabeza. Mientras el espectador observa a Inés, la escucha narrar su secuestro y tortura

sin altibajos y sin mayor emoción. Pareciera que Inés se ha blindado psicológicamente para no volver a sufrir al relatar su tortura pasada. Esto contrasta con la actuación de Emilia, tanto en los ensayos, como durante su rendimiento en la obra teatral dirigida por Luis al representar el papel de Inés. Emilia, a través de un proceso de preparación y creación del personaje, ha ido imaginando la tortura y sintiendo en carne propia el dolor, la impotencia, la anulación de la identidad y la violencia. Así, después de este proceso, en la obra de teatro, Emilia, en su papel de Inés, hace su declaración con una variedad de detalles puntuales que expresan el dolor tanto físico como psicológico de la víctima. El espectador nota entonces que la internalización del dolor y el horror a través de la imaginación funcionan como instrumentos para lograr una actuación convincente y conmovedora del sufrimiento experimentado por Inés. Por supuesto, la tortura narrada por la actriz tiene el efecto de incomodar e indignar al espectador, logrando con ello el propósito principal de Carlos Saura.

Tanto en la declaración de Inés, como en la representación teatral de Emilia, es de vital importancia observar la centralidad que tiene el aspecto visual de estas dos mujeres al estar frente a la audiencia intradiegética, y cómo las dos mujeres interpelan la conciencia del espectador. La declaración de ambas, de cierta manera, se convierte en una performance, ya que tanto el tribunal formado por la comisión contra la tortura como el teatro poseen espectadores. Además, según nota Agustín Sánchez Vidal, Inés se encuentra “ante la cámara de cine, que se deja traslucir al reflejarse en sus grandes gafas de espejo, implicando al espectador, que se ve urgido a mirarse a sí mismo e interrogarse sobre sus propias responsabilidades” (Sánchez Vidal, 1998: 130-31). Aspecto que va a reproducirse en la obra de Luis a través de la actuación de Emilia. De nuevo el espectador parece ser “invitado a abrir los ojos, a despertar catárticamente del largo letargo y tomar plena conciencia de su posición en el entramado social del que inevitablemente forma parte” (Colmeiro, 2001: 288). En ambas secuencias es importante notar que la cámara es el instrumento que se impone como un ojo

visor casi omnipresente bajo el cual cualquier escrutinio es posible. Todo detalle queda captado para testificar sobre las acciones que se llevan a cabo. La cámara, tanto en esta película como en *Tango*, funge el papel de depositaria y guardiana de la memoria para no dejarle espacio ni al olvido, ni a la negación. En ambos largometrajes es importante notar la tradición sauriana que Marvin D'Lugo define como el ver para creer que no solamente marca la cinematografía de Saura, sino que proviene de la importancia que tiene el acto de ver en la tradición cinematográfica española (D'Lugo, 1991: 3). Basta recordar la importancia que tienen los ojos, la mirada y su acción de grabar imágenes que se inicia con Luis Buñuel y su *Perro Andaluz* (1929), pasando por los famosos ojos de Ana Torrens en *El espíritu de la colmena* (1973) de Víctor Erice hasta llegar a los films de Saura.

En *Los ojos vendados* la tortura no se limita solamente al testimonio de Inés o a la actuación de Emilia, sino que para Luis se convierte en una marca impactante que deja una impresión profunda y le provoca llevar a cabo conexiones de acontecimientos cotidianos con la tortura. Es decir, Luis hace una “transferencia de ese testimonio hasta encarnarlo en su vida cotidiana, [como] única forma de [encontrar] su propia sensibilidad” al crear su obra de teatro que denuncia la tortura (Sánchez, 1998: 131). De esta manera observamos a Luis en una sesión con su dentista Manuel. Aquí la luz cegadora del neón y el barreno lo hacen imaginar el aturdimiento y el dolor de Inés ante la tortura. Más adelante en otra escena cotidiana, Luis observa el lavamanos y lo imagina rebalsado de suciedad, provocando que el espectador avisado infiera una relación entre la imaginación de Luis y “el submarino”, otra forma de tortura comúnmente utilizada por los esbirros de la dictadura militar argentina, en la cual sambutían a los prisioneros hasta provocarles el ahogo como un medio para sustraerles información en los interrogatorios (Martí, Solarz y Milia, 1995: 36).

De manera similar, imaginar la tortura provocará en Luis una evocación de sus memorias juveniles y laborales al visitar la carbonera donde trabajaba al recién

llegar a Madrid. Luis se sienta en un cuarto oscuro, húmedo, sucio, lleno de cucarachas y con un foco solitario. La mirada de Luis recorre este lugar lúgubre y el espectador infiere que Luis está haciendo la conexión entre su antiguo lugar de trabajo con lo tétrico, oscuro y solitario de las bartolinas de confinamiento. La cotidianidad laboral pasada de Luis se presenta como una tortura que él debía sobrevivir. Son estos detalles en su pasada cotidianidad, o en su memoria, que le ayudan a Luis a formarse una idea de la intensidad de la tortura y lo inspiran a plasmar una fuerte emoción en su obra de teatro.

Sin embargo, la violencia no solamente es recreada de forma imaginaria y posteriormente representada en la actuación de Emilia. La violencia llega a la vida de Luis en forma real, a través de una salvaje golpiza que le propinan individuos desconocidos que se oponen a su deseo de hacer su obra teatral sobre la tortura y la denuncia que esto implica. Las amenazas y la violencia que Luis sufre a manos de estos desconocidos no paralizan ni quebrantan su compromiso con la obra de teatro. Luis actúa como el alter ego de Saura, ya que, por un lado, establece una premisa crítica entre lo estético y lo ético, y por otro, reafirma su compromiso social de solidaridad con las víctimas al darles voz. Al mismo tiempo, se opone, a pesar de su propia seguridad, a ser silenciado como voz disidente. El trabajo de Luis solamente se ve impedido por la violencia de hombres armados que ametrallan a los actores y actrices en plena ejecución de la obra. Este final abierto y ambiguo que deja preguntándose al espectador si pertenece a la performatividad teatral o a la realidad, sugiere como bien lo expresa José Colmeiro “la capacidad de la realidad de penetrar en la ficción, y viceversa; la noción de que no hay manera de permanecer al margen de la violencia, ya que todos los espectadores están involucrados” (Colmeiro, 2001: 288). Con ello hay aquí un guiño por parte de Carlos Saura en el cual hace visible lo invisible, y llama a la empatía y a un fuerte compromiso social con las víctimas, así como al rechazo de la violencia.

Ahora observemos la manera en que se presenta la tortura en *Tango*. Aquí la tortura como medio violento de represión y control gubernamental no funciona como la centralidad de la narrativa fílmica, sino que constituye un segmento importante e impactante en el largometraje. Sin embargo, tanto como en *Los ojos vendados* la representación de la tortura tiene la función de crear conciencia en la audiencia sobre el horror vivido durante la última dictadura argentina. Además, la película contribuye a hacer memoria sobre ese pasado sombrío y aterrador de la “guerra sucia” y se añade a la multitud de largometrajes que se producen en la Argentina sobre ese tema. Hay que notar que a raíz de la apertura democrática y el fin de la censura oficial en 1983, en Argentina se filman en el transcurso de las siguientes dos décadas una serie de películas que van a abordar directamente el tema del reciente Proceso de Reorganización Nacional desde variados enfoques y formatos.¹¹ *Tango* hace eco de dos películas contemporáneas que tratan explícitamente la tortura practicada en los Centros de Detención Tortura y Exterminio de la dictadura militar, como son *El viento se llevó lo que* (Alejandro Agresti, 1998) y *Garage Olimpo* (Marco Bechis, 1999). Como bien lo expresa Mario Ranalletti, en este período había un interés por parte del cine en centrarse “en las víctimas y en los victimarios, represores y reprimidos, en torturadores y torturados” (Ranalletti, 1999: 3).

En *Tango* la tortura es representada en un ensayo de una coreografía que forma un segmento del espectáculo dirigido por Mario Suárez. Su proyecto creativo

¹¹ A nivel internacional *La historia oficial* (1985), de Luis Puenzo, abrirá el camino para un número considerable de películas y documentales que tendrán repercusión tanto para el espectador nacional como internacional en su intento de entender el pasado represivo y la barbarie experimentada. A continuación, incluyo algunas películas y documentales que tratan este tema. Aclaro que esta lista no es exhaustiva ni representa ningún rango jerárquico o de valor: *No habrá más penas ni olvido* (1983) y *La noche de los lápices* (1986) de Héctor Olivera, *El exilio de Gardel: Tangos* (1985) y *Sur* (1987) de Fernando Solanas, *La república perdida II* (1986) de Miguel Pérez, *Un muro de silencio* (1993) de Lita Stantic, *El ausente* (1986, 1999) de Rafael Filipelli, *Habeas corpus* (1987), de Jorge Acha, *El viento se llevó lo que* (1998) de Alejandro Agresti, *Garage Olimpo* (1999) de Marco Bechis, *Botín de guerra* (2000) de David Blaunstein, *Hijos* (2001) de Marco Bechis, *Los pasos perdidos* (2001) de Manane Rodríguez, *Vidas privadas* (2001) de Fito Páez, *Kamchatka* (2002) de Marcelo Piñeyro, y *Los rubios* (2003) de Albertina Carri (Russo, 2020).

tiene como objetivo presentar secciones de la historia argentina a través de una serie de números de baile de tango y sus variantes. Suárez funciona en *Tango* como el alter-ego de Carlos Saura, quien al igual que Luis, el protagonista de *Los ojos vendados*, se propone a través de su arte exorcizar sus fantasmas y concienciar a su público sobre el terrorismo de Estado. Con su musical desea abrir una grieta para que surja la memoria y se oponga al olvido que quiere imponer un sector poderoso de la sociedad. En la perspectiva de Mario las víctimas de la represión estatal no merecen el olvido de la ciudadanía. Mario está convencido de que “la imaginación [...] coloca barreras permanentes que [...] impiden [...] llegar] a la profundidad del horror”,¹² por lo que es importante, dice Mario, recordar a esos “muchos miles de vidas que se perdieron con esa represión brutal y desenfrenada”.¹³ Entre esas personas desaparecidas varias eran cercanas a Mario y en sus recuerdos “[le] vienen cataratas de imágenes de amigos, que ya no están”.¹⁴ Por consiguiente, el espectador infiere que es en memoria de todas esas vidas perdidas que Mario asevera que la negación del pasado es un acto de negación de sí mismo: “Lo que somos, lo que vivimos, lo poco que somos y si lo olvidamos en qué mapa vamos a figurar”.¹⁵ Su concepción del espectáculo rige su moral y ética antes que cualquier valoración comercial.

En la visión artística de Mario Suárez el horror de los abusos cometidos por la dictadura forma parte de la historia argentina. Para él es vital cuestionarlo y presentárselo a la audiencia para que ella misma haga sus propias valoraciones éticas. Ya que como bien lo expresa Marisa Iris Alonso, ese pasado represivo “lo angustia y lo involucra”¹⁶ (Alonso, 2019: 311). La visión artística de Mario Suárez, así como la de Luis en *Los ojos vendados*, encuentra personajes que desean

¹² Mario Suárez en *Tango* 1:23:38-1:23:43.

¹³ Mario Suárez en *Tango* 1:23:54-1:24:04.

¹⁴ Mario Suárez en *Tango* 1:23:48-1:23:52.

¹⁵ Mario Suárez en *Tango* 1:24:45-1:24:58.

¹⁶ “[...] distresses him, as it involves him”. Traducción de la autora.

frenar este tipo de evocación del pasado y su representación. A diferencia de *Los ojos vendados*, donde hombres desconocidos a través de la violencia obstaculizan la presentación de la obra de Luis, en *Tango* son los propios productores y financistas del espectáculo de Mario quienes desean frenar la inclusión y crítica del pasado represivo. Uno de los productores afirma: “no vamos a revivir algo que ya está olvidado, y bien olvidado. ¿Para qué crear angustia?”.¹⁷ Los productores y financistas representan a ese estrato social, que por su posición privilegiada prefiere mantenerse cómplice de un sistema que recién ha dejado de existir, y prefieren mantener el silencio a provocar cuestionamientos por parte del público en contra de los ejecutores de la represión dictatorial durante la apertura democrática argentina. Su razón es que pueden “molestar a algunos militares”.¹⁸ Por su lado, el contraargumento de Mario citando a Borges es que “el pasado es indestructible. Tarde o temprano vuelven las cosas, y una de las cosas que vuelve es el proyecto de abolir el pasado”.¹⁹ Sin duda, Mario comparte el pensamiento de Bertrand Russell, quien aseveraba que “[s]ólo el pasado es verdaderamente real; el presente no es sino el nacimiento doloroso y arduo del ser inmutable de lo que ya no existe. Sólo los muertos existen plenamente” (Russell citado en Balderston, 1996: 23).

La conceptualización del espectáculo de Mario busca integrar el pasado con toda su angustia, su horror y el recuerdo de las víctimas, para con ello evocar la memoria del pasado reciente en aquellas personas que presencien su espectáculo. Además, Mario busca provocar un cuestionamiento sobre el pasado y sobre la propia actuación individual de cada miembro de su audiencia. Para inspirarse y conectar el pasado oscuro de la “guerra sucia” con la crueldad y el sufrimiento humano Mario utiliza los grabados del pintor español Francisco

¹⁷ Nora Zinski, en *Tango* 1:33:19-1:33:25.

¹⁸ Angelo Larroca en *Tango* 1:35:14-1:35:18.

¹⁹ Mario Suárez en *Tango* 1:35:15- 1:35:32.

de Goya.²⁰ Estas pinturas sirven, por un lado, para motivar a su grupo de trabajo en la creación de una coreografía que muestre el oscuro y cruento pasado represivo de la Argentina, y por otro, atarlo a la crítica social que el mismo Goya hacía a través de sus pinturas y grabados a la violencia, el horror y el dolor causado por los franceses a sus coterráneos. Mario y sus colaboradores se inspiran en ese desafortunado círculo vicioso de la violencia y el horror.

Mario representa la tortura en su espectáculo apartándose de la línea musical del tango con una coreografía de baile contemporáneo liderada por Elena, en la cual la tortura se representa con una movilidad violenta, desgonzada, brusca y brutal. Los movimientos de los bailarines aluden a los golpes y al maltrato físico. En esta coreografía la inspiración derivada de los grabados de Goya se observa al utilizar un trasfondo de tonalidades rojas y negras, tonos que aluden al horror y la violencia, así como la deshumanización de las figuras. Como parte de la coreografía, se observan los arrestos de jóvenes, los autos Ford Falcón utilizados en los secuestros ilegales, la bañera rebalsando de agua para realizar la tortura denominada el “submarino”, hombres y mujeres colgando del techo, la silla solitaria para el interrogatorio con una luz cegadora, los fusilamientos,²¹ las

²⁰ Los grabados que utiliza Mario Suárez como inspiración son parte de cuatro colecciones de pinturas y grabados del pintor Francisco Goya y Lucientes. Estas colecciones son *Caprichos* (1799), *Disparates* (1824), *Proverbios* (1824) y *Las pinturas negras* (1819-1823). En las obras que componen dichas colecciones predominan los pigmentos oscuros, y sobresalen los colores rojo y negro. En ellas Francisco Goya expresaba su repudio a una España compuesta, por un lado, de una élite corrupta, indiferente y pretenciosa y, por otro lado, a un pueblo engañado, supersticioso e ignorante. Goya, como buen observador del ser humano, expuso en sus pinturas las fuerzas oscuras que forman parte de la humanidad. En su obra se puede percibir el pánico, el terror, la histeria y el dolor. Sus obras también evidencian el horror de la guerra, el trauma y sufrimiento de las víctimas (Schickel, 1968: 116, 172-186).

Es importante notar que Carlos Saura intencionalmente hace un paralelo entre la historia de su personaje Mario Suárez y la historia de Francisco Goya, en cuanto a que ambos viven el exilio en carne propia y reflexionan sobre la violencia sufrida por sus coterráneos. Además, a través de Mario Suárez, quien utiliza a Goya como inspiración en su aproximación al pasado oscuro de la dictadura argentina, Saura adelanta a su audiencia la importancia que tendrá el pintor español en su siguiente proyecto. *Goya en Burdeos* (1999) se centra en la vida de Francisco Goya durante su exilio en Francia.

²¹ Otro detalle que sirve como inspiración en la coreografía alude a la obra maestra de Goya titulada “3 de mayo en Madrid o ‘Los fusilamientos’” (Museo del Prado).

fosas comunes. Además, se palpa el horror del terrorismo de Estado en toda su extensión. La música extradiegética de unas campanadas fúnebres, que anuncian el fin de la vida y el triunfo de la muerte, terminan la coreografía. Aquí como en *Los ojos vendados*, Saura utiliza a un personaje femenino como protagonista de la tortura, para mostrar que se ejerce una doble violencia. Por un lado, la ejercida por el sistema patriarcal para someter al sujeto femenino, y por otro, la más patente y real, la tortura hecha por los esbirros del régimen dictatorial para doblegar cualquier voz disidente. No obstante, es también importante reconocer, como asevera María Luisa Fernández, que “sólo a través del personaje femenino puede el hombre dar rienda suelta al horror, manteniendo a un tiempo su apariencia contenida” (Fernández, 2017: 122).

La tortura del desamor: celos y abandonos

La tortura psicológica de los celos es experimentada por personajes en ambas películas. Tanto Manuel en *Los ojos vendados* como Mario Suárez y Angelo Larroca en *Tango* evidencian celos por las mujeres que les abandonaron. Los celos y, por consiguiente, la tortura que causan, se explicarán en este ensayo a través de la teoría del apego/vínculo desarrollada por John Bowlby.²² De acuerdo con Bowlby el proceso de apego empieza en la infancia cuando los seres humanos crean vínculos con la madre y/o la persona que los cuida. Posteriormente, los seres humanos forman vínculos con una pareja en su vida adulta. Entonces, se crea un apego/vínculo romántico a través de sus relaciones amorosas/sexuales. A diferencia del apego que tiene un niño con un adulto, quien lo cuida y lo ama, en una relación amorosa el vínculo es con la pareja sexual. Este vínculo requiere de una exclusividad. Consecuentemente, cuando en una relación amorosa se presiente la posibilidad de ser abandonado, o existe el miedo a perder la exclusividad del amor y cuidado de la pareja, la persona

²² Marazitti y su grupo de investigadores aseveran que J. Bowlby empezó a desarrollar su teoría hacia el final de la década de los 60 y continuó desarrollándola hasta principios de los 80 (Marazitti et al., 2010: 53).

afectada reacciona demostrando celos (Marazitti, 2010: 53). Por otro lado, de acuerdo con Marazitti y su equipo de investigadores, los celos por la pareja es un fenómeno complejo que se basa en la percepción de una amenaza real o imaginada de perder al ser amado. Esto influye en lo afectivo, lo cognitivo y el comportamiento (Marazitti, 2010: 53). Los celos pueden tener “una condición normal o patológica y tener diferente intensidad, persistencia y percepción” (Marazitti, 2010: 53).²³ Además, “los celos y el apego comparten tres características: 1) son provocados por la separación de la persona con la cual se tiene un vínculo, 2) involucra emociones como miedo, ira, tristeza, y 3) ambos provocan un sentido de seguridad cuando el compañero/a está cerca y es sensible, o lo opuesto cuando él o ella está distante” (Marazitti, 2010: 53).²⁴

Se observa que principalmente las tres características que comparten los celos y apego se hacen presentes en los personajes masculinos que han sido abandonados por sus parejas en ambas películas. Los celos de estos personajes expresan también la tortura ocasionada por el desamor y el abandono de sus parejas. Los celos expresados por los personajes masculinos surgen cuando estos han perdido la posesión de las mujeres amadas-deseadas, ya que “[...] el deseo de posesión de la persona amada y la erradicación del rival tiene que ver con el triángulo amoroso y, por consiguiente, con un tiempo en la vida cuando las personas/los objetos claramente eran reconocidos y diferenciados” (Segal, 1973: 40).²⁵ Las consecuencias de las pérdidas que los personajes masculinos sufren, generalmente se manifiestan en obsesiones por las mujeres perdidas y exabruptos de violencia, reales o imaginados. Su sufrimiento tiene que ver con

²³ “[...] a heterogeneous condition ranging from normality to pathology, with different degrees of intensity, persistence and insight”. Traducción de la autora.

²⁴ “Romantic jealousy and attachment share some characteristics: both can be interpreted as dynamics aimed at maintaining the subjects/partners together, appear to be triggered by the separation from the attachment figure/partner, involve the same basic emotions, such as fear, anger, sadness, and, finally, both elicit a sense of safety when the other is close and responsive, or the opposite when he or she is distant”. Traducción de la autora.

²⁵ “[...] aims at the possession of the loved object and the removal of the rival. It pertains to a triangular relationship and therefore to a time of life when objects are clearly recognized and differentiated from one another”. Traducción de la autora.

lo aseverado por Roland Barthes sobre el hombre celoso: “siendo un hombre celoso, sufro cuatro veces: porque soy celoso, porque me culpo a mí mismo por serlo, porque tengo miedo que los celos le hagan daño a otra persona, y porque me permito ser sujeto de la banalidad: sufro por ser excluido, por ser agresivo, por estar loco, y por ser común” (Barthes, 1978: 146).²⁶ Debido al latente peligro de los exabruptos de violencia de los hombres celosos, los personajes femeninos huyen y se alejan aún más de ellos, ya bien, a raíz de ser víctimas de violencia doméstica, como en el caso de Emilia en *Los ojos vendados*, o para evitar serlo en el futuro, como en el caso de Elena en *Tango*.

La tortura de los celos también forma parte de la idea de Saura de presentar la tortura como un componente cotidiano, ya que según él “desgraciadamente está en nuestra vida y está a nuestro lado” (Sánchez, 1998: 135). Con la tortura de los celos, Saura muestra la intimidad psicológica de algunos personajes que se encuentran involucrados en los diversos triángulos amorosos. El amor que algunas parejas disfrutaban se convierte en tortura para los personajes no amados, como asevera Luis en *Los ojos vendados*: “¡Que la felicidad de uno tenga que hacerse con el sufrimiento de los demás, es triste!”²⁷

En *Tango* los dos personajes masculinos abandonados son Mario Suárez y Angelo Larroca. En el caso de Mario Suárez, el espectador infiere y saca sus propias conclusiones del conflicto entre Mario y Laura gracias a los trozos de información que se proporcionan en la diégesis. A través de un tango que el espectador escucha de una forma extradiegética mientras Mario piensa en Laura, se puede deducir que Laura se cansó de tener una relación en la cual no era amada, y decide abandonar a Mario para ser feliz con otro hombre. El tango habla de un hombre que solamente al sentirse abandonado “empe[zó] a

²⁶ “As a jealous man, I suffer four times over: because I am jealous, because I blame myself for being so, because I fear that jealousy will wound the other, because I allow myself to be subject to a banality: I suffer from being excluded, from being aggressive, from being crazy, and from being common”. Traducción de la autora.

²⁷ Luis en *Los ojos vendados* 01:29:36-01:29:44.

querer”²⁸ a su pareja. Entre Laura y Mario ocurre un encuentro en el cual la violencia doméstica asoma, pero nunca estalla. En este encuentro Laura vuelve al apartamento que compartía con Mario a recoger un collar y a devolver las llaves. Allí coincide con Mario, quien desea hablar de su separación, a lo que Laura se niega. Mario ante el rechazo se crispa sujetando a Laura y ordenándole: “abrázame, bésame, quiero hacer el amor como antes”.²⁹ El rechazo de Laura es decisivo y Mario no persiste en su intento violento. Más adelante en la película Mario le pide disculpas a Laura por su actuar: “me perdonás, no sé qué me pasó, sabes que soy incapaz de violentar a nadie, pero no sé..., nunca más. Te lo juro.”³⁰ Con esta disculpa Mario se muestra consecuente con su rechazo de la violencia. Sin embargo, a pesar de ser consciente de que la violencia, ya bien a nivel personal o a nivel político, debe ser impugnada, no logra completamente apartar de sus pensamientos e imaginación el uso de la violencia para calmar sus celos. Esto se evidencia en una coreografía imaginada por Mario. En esta coreografía Laura y su actual pareja bailan un tango totalmente compenetrados y extasiados como en un ritual amoroso, Mario interrumpe con un arranque furioso de celos acuchillando a Laura y huyendo del escenario del crimen.

A diferencia de la falta de información detallada que se le proporciona a la audiencia respecto a la relación de Mario y Laura, en la diégesis de *Tango* el espectador sí se entera de las motivaciones que tiene Elena para abandonar a Angelo Larroca. Elena, frustrada con la relación amorosa que mantiene con Angelo, le cuenta a Mario que está terminándola. El espectador infiere que Elena no soporta la conducta machista de Angelo y sentir que su propia inteligencia no es valorada por él. Elena cuestiona a Mario de la siguiente manera:

²⁸ *Tango* 0:04:45-0:04:47.

²⁹ Mario Suárez en *Tango* 0:9:2-0:09:36.

³⁰ Mario Suárez en *Tango* 0:32:33-0:32:54.

¿Amamantar, cuidar, juntarse, esa te parece una buena misión para una mujer en estos días?³¹...Yo lo único que le pido a los hombres es que me respeten, que escuchen lo que digo, y que no me traten como una marciana que dice sólo tonterías. ¿Por qué a los hombres les cuesta tanto aceptar que puede haber mujeres que son muy lindas y al mismo tiempo muy inteligentes, o es que inteligencia y fealdad tienen que ir relacionadas?³²

Se infiere que Elena abandona a Angelo porque se ha enamorado de Mario. Asimismo, es Mario quien le ofrece refugio y la protege de un posible ataque por parte de Angelo. Aunque ningún ataque violento llega a concretarse, Elena sí sufre de vigilancia por parte de los guardaespaldas de su ex pareja. Este hecho se convierte en miedo, que será internalizado por Elena y luego expuesto en la coreografía antes mencionada sobre la persecución y tortura a los oponentes del régimen dictatorial argentino.

Por otra parte, Angelo a pesar de la tortura de los celos que experimenta y de haber sido abandonado por Elena, no actúa contra ella de manera violenta, como era previsto. La violencia deseada por Angelo contra Elena solamente se queda en el plano imaginario. Angelo proyecta sus celos cuando Mario les presenta a los productores un ensayo del espectáculo que está dirigiendo. Angelo es parte de este grupo y mira el ensayo en el cual Elena baila una milonga con su pareja, mientras que otro personaje que la ha estado rondando la acuchilla en un arranque de celos. Angelo reacciona al ataque muy impresionado viendo proyectados sus propios deseos y asustado al ver la posibilidad de que se hayan concretado. Aunque Angelo no llega a realizar ningún tipo de acto violento contra Elena, sí se infiere el peligro latente de la violencia masculina a través de un primer plano en el cual se proyectan sus deseos; se muestra con ello, así como

³¹ Elena en *Tango* 1:03:15-1:03:21.

³² Elena en *Tango* 1:03:54-1:04:14.

en el caso de Mario, que ambos personajes exponen su ira al romperse el vínculo de exclusividad con su pareja.

A modo de conclusión

Entre la extensa obra fílmica de Carlos Saura encontramos *Los ojos vendados* y *Tango*. En estas dos películas el director español, principalmente, mantiene dos rasgos característicos de su cinematografía: la metateatralidad y el entrelazamiento de la realidad y la ficción. En ellas Saura se enfoca en la represión dictatorial y denuncia la violación a los derechos humanos experimentada en Argentina durante el período de 1976 a 1983. Saura pone especial énfasis en explorar a través de sus protagonistas masculinos Luis y Mario, ambos directores de una obra artística, “la tensión originada entre [su] agencia individual [como] autor[es] y la configuración de ést[os] como sujeto[s] construido[s] social e ideológicamente” (Fernández, 2017: 119). Es decir, a través de dichos protagonistas masculinos, alter ego del director, Saura guiará el punto de vista del espectador y lo hará reflexionar sobre la importancia del tema de la tortura. De esta forma, a través de Luis y Mario, Saura canaliza su punto de vista, imaginación, catarsis y especialmente su rechazo al autoritarismo, la represión y la violencia.

Carlos Saura se enfoca en la tortura haciendo uso de la metateatralidad o performatividad de la misma con dos cometidos: por un lado, para emplazar al espectador a que se involucre, cuestione y rememore sobre ese pasado represivo de la dictadura argentina, y, por otro lado, lo insta a tomar conciencia de su posición en la sociedad que permite la existencia de la tortura, y por ende lo mueve a actuar para evitar el olvido y la repetición del pasado.

Conjuntamente, Saura utiliza a los personajes femeninos (Emilia, Laura y Elena) para exponer abandonos revertidos y mostrar que los personajes masculinos tienden a actuar violentamente al sufrir un trastorno en su vínculo amoroso, o a imaginarse la violencia ejecutada contra sus anteriores parejas. Por otro lado,

Saura expone que estos abandonos se realizan debido a que los personajes femeninos tratan de liberarse de imposiciones fallogocéntricas que, por generaciones, han sido métodos de represión contra la voluntad femenina. En ambas películas encontramos a personajes femeninos insatisfechos que abandonan a sus esposos o novios, pero que irónicamente no pueden liberarse completamente del fallogocentrismo y buscan refugio en otro hombre, esperando satisfacer sus necesidades vitales, aspiracionales y emocionales y, más aún, para encontrar una protección ante la violencia. Sin embargo, es importante notar que, a pesar de que no hay liberación femenina, Saura intenta crear conciencia en el espectador que la violencia y la muerte no deben ser nunca una opción para resolver los celos y los abandonos.

Bibliografía

- Alonso, Marisa Iris (2019). "Cinema and Tango (1990-2010): Representations, Market and Politics" en Cecilia Nuria Gil Mariño y Laura Miranda (editoras), *Identity Medicine in Latin American Cinema and Beyond: Culture, Music and Transnational Discourses*. United Kingdom: Cambridge Scholars Publishing.
- Brasó, Enrique (1974). *Carlos Saura*. Madrid: Taller Ediciones JB.
- Balderston, Daniel (1996). *¿Fuera de contexto?* Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Barthes, Roland (1978). *A Lover's Discourse Fragments*. New York: Hill and Wang.
- Castro, Antonio (2003). "Interview with Carlos Saura/1979" en Linda M. Willem (editora), *Carlos Saura Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Colmeiro, José F. (2001). "Metateatralidad y psicodrama: Los escenarios de la memoria en el cine de Carlos Saura" en *Anales de la literatura española contemporánea*, volumen 26, número 1, pp. 277-298.
- D'Lugo, Martin (1991). *The films of Carlos Saura*. New Jersey: Princeton University Press.
- Fernández, María Luisa. (2017). "La mujer, la memoria y el cine: La sugestión fetichista en *Tango*, de Carlos Saura" en *Hispanic Journal*, volumen 38, número 1, pp. 117-134.
- Martí, Ana María, Sara Solarz y Alicia Milia (1995). *ESMA "Traslados", testimonio de tres liberadas*. Argentina: Abuelas de la Plaza de Mayo, Familiares de desaparecidos y detenidos por razones políticas, Madres de la Plaza de Mayo línea fundadora.
- Marazziti, Donatella, Giorgio Consoli, Francesco Albanese, Emanuela Laquidara, Stefano Baroni y Mario Catena Dell'Osso (2010). "Romantic Attachment and Subtypes/Dimensions of Jealousy"

en *Clinical Practice & Epidemiology in Mental Health*, número 6, pp. 53-58. Disponible en: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC2936010/pdf/CPEMH-6-53.pdf> (Acceso en: 12 de diciembre de 2020).

Masiello, Francine (1987). "La Argentina durante el proceso: las múltiples resistencias de la cultura" en *Ficción y política: La narrativa argentina durante el proceso militar*. Minnesota: Alianza Editorial.

Naciones Unidas (1984). "Convención contra la tortura y otros tratos o penas crueles, inhumanos o degradantes". Disponible en: <https://www.ohchr.org/sp/professionalinterest/pages/cat.aspx> (Acceso en: 18 de enero de 2021).

Museo del Prado. Francisco Goya y Lucientes (1814). "El 3 de mayo en Madrid o 'Los fusilamientos'". Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-3-de-mayo-en-madrid-o-los-fusilamientos/5e177409-2993-4240-97fb-847a02c6496c> (Acceso en 18 de enero de 2021).

Paz, Olga Alicia (2004). *La tortura, efectos y afrontamiento*. Guatemala: Equipo de Estudios Comunitarios y Acción Psicosocial-F&G Editores.

Parisi, Elio R. y Adrián C. Manzi (2013). "Golpe de estado en Argentina (1976/1983): Consecuencias sociales, culturales y psicológicas" en *Revista Latinoamericana de Derechos Humanos*, volumen 24, número 1-2, I-II Semestre.

Planes Pedreño, José Antonio (2020). "Actitudes ante el recuerdo en el cine de ficción de Carlos Saura durante el tardofranquismo y la Transición Española: de la memoria activa de *Los ojos vendados* (1978) a la memoria pasiva de *Dulces horas* (1982)" en *Historia y comunicación social*, volumen 25, número.1, pp. 151-159.

Ranalletti, Mario (1999). "La construcción del relato de la historia argentina en el cine, 1983-1989" en *Film-Historia*, volumen IX, número1, pp. 3-15.

Russo, Juan Pablo (2020). "Día de la memoria: Sesenta películas argentinas para no olvidar". Disponible en <http://www.escribiendocine.com/articulo/0014629-dia-de-la-memoria-sesenta-peliculas-argentinas-para-no-olvidar/> (Acceso en: 13 de enero de 2021).

Sánchez Vidal, Agustín (1998). *El cine de Carlos Saura*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada.

Schickel, Richard (1968). *The World of Goya*. New York: Time-Life Books.

Segal, Hanna (1973). *Introduction to the Work of Melanie Klein*. London: Hogarth Press.

Wiesel, Elie (2002). *¿Por qué recordar? Foro Internacional Memoria e Historia*. México: Ediciones Granica, S.A.

I M A G  F A G I A

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°23 - 2021 - ISSN 1852-9550

* Ana Yolanda Contreras recibió su doctorado en Literatura Latinoamericana por la Universidad de Tulane. Actualmente ejerce como profesora asociada en la Academia Naval de Estados Unidos, en donde imparte cursos de lengua, cultura y literatura hispanoamericana. Su enfoque investigativo se centra en literatura, estudios culturales y cine de Latinoamérica. E-mail: contrera@usna.edu