

# Infancia y memoria. Lo recordable a través del tiempo

LIOR ZYLBERMAN

## > Infancia y memoria. Lo recordable a través del tiempo

La representación del Proceso de Reorganización Nacional ha sido un tópico recurrente en el cine argentino desde la recuperación democrática en 1983. Existe un consenso entre los investigadores que señalan diversos momentos de memoria u “olas memorialísticas”, caracterizada la iniciada en 2003 por ser el propio Estado el motor de diversas políticas de memoria. Aquí me concentraré en dicho momento con el objetivo de analizar tres largometrajes de ficción: *Un mundo menos peor* (Alejandro Agresti, 2004), *Andrés no quiere dormir la siesta* (Daniel Bustamante, 2009) e *Infancia clandestina* (Benjamín Ávila, 2012). A partir de ellos, analizaré las representaciones de los actores sociales que se presentan, deteniéndome en las diversas estrategias de memoria y de construcción e interpretación del pasado reciente y colocándolas en consonancia con los discursos memorialísticos de su época de estreno, como también con las diversas discusiones sociales y académicas en torno a la última dictadura militar.

**Palabras clave:** dictadura; memoria; vector de memoria; cine; generación.

## > Childhood and Memory. The memorable throughout time

The representation of the National Reorganization Process has been a recurring topic in Argentinian cinema since the democratic recovery in 1983. There is a consensus among researchers to think various memory moments, or “memorial waves”, characterized the one initiated in 2003 by being the State itself the engine of different memory policies. In this essay I will concentrate in this moment to analyze *Un mundo menos peor* (Alejandro Agresti, 2004), *Andrés no quiere dormir la siesta* (Daniel Bustamante, 2009) and *Infancia Clandestina* (Benjamín Ávila, 2012). With these productions, I will study the representations of the social actors that the movies present, paying attention to the diverse strategies of memory, and construction and interpretation of the recent past, placing them in consonance with the memorialistic discourses of its time of premiere as well as with the diverse social and academic discussions about the last military dictatorship.

**Key Words:** Dictatorship; Memory; Memory Vector; Cinema; Generation.

## Presentación

La representación del Proceso de Reorganización Nacional ha sido un tópico recurrente en el cine argentino desde la recuperación democrática en 1983, y tanto el cine de ficción como el documental han revisado los crímenes y transformaciones socioeconómicas producidas por el régimen militar. Ya en los últimos meses de vida del régimen, cuando este se encontraba totalmente deslegitimado y en retirada, comenzaron a producirse y a estrenarse diversos títulos en los cuales se examinaba el pasado reciente. Ello continuó en los primeros años de democracia recobrada para convertirse así, con la democracia totalmente institucionalizada, en una constante temática en la producción audiovisual argentina. En todo este lapso se apeló a construcciones metafóricas, al policial, a melodramas, a comedias costumbristas y, desde ya, a representaciones de índole más realistas que buscaban llevar a la pantalla características particulares como los centros clandestinos de detención (Kriger, 1994).

El cine ha sido y sigue siendo un importante vector de memoria de la última dictadura militar, ya que ha acompañado las diversas olas y momentos de memoria sobre la dictadura a la vez que planteó dilemas y conflictos tanto en términos políticos como estéticos. De este modo, en el presente trabajo me detendré en un período histórico particular, un momento preciso en las diversas olas memorialísticas sobre la dictadura: el caracterizado por las “políticas de memoria”<sup>1</sup>. En dicho marco analizaré tres largometrajes de ficción: *Un mundo menos peor* (Alejandro Agresti, 2004), *Andrés no quiere dormir la siesta* (Daniel Bustamante, 2009) e *Infancia clandestina* (Benjamín Ávila, 2012). Estos títulos han sido elegidos porque permiten recorrer todo el período en cuestión pudiendo reparar en las diversas formas de representar la dictadura en menos de diez años; por otro lado, todos estos films tienen como protagonistas o bien a niños o bien a jóvenes adultos que fueron niños durante la dictadura siendo éstos también testigos de los destinos, militancias y decisiones de sus padres u otros adultos.

En lo que sigue me concentraré en cada film, deteniéndome en las diversas estrategias de memoria y de construcción e interpretación del pasado reciente que proponen. Para ello, cada largometraje será puesto en consonancia con los discursos memorialísticos de su época de estreno, como también con las diversas discusiones sociales y académicas en torno a la última dictadura militar que estos títulos colocan en escena.

Antes de apelar a un “cine de memoria” prefiero concebir al cine como un “vector de memoria”, ya que antes de comprender algo intrínseco del cine –ya sea como si se estuviera estableciendo algún tipo de género en particular o una cuestión temática en particular– seguiré a Henry Rousso, quien al estudiar el “Síndrome de Vichy” se refirió a los vectores como “portadores de memoria”; es decir, “cualquier fuente que propone un deliberada reconstrucción de un evento para un propósito social”

1 Se suele periodizar estos momentos de la siguiente manera: un primer modelo puede ser encontrado en la época de la propia dictadura (1976-1983), donde se entiende y recuerda lo sucedido como una Guerra Sucia, como una “lucha contra la subversión” y un “servicio a la patria”. La transición democrática iniciada en 1983 abre un nuevo período que se caracteriza por el mandato del “Nunca Más” y el posterior Juicio a las Juntas con explicación oficial conocida como la “teoría de los dos demonios”. Entre 1986 y 1987 se sancionan las leyes de Punto Final y Obediencia Debida, dando inicio a un nuevo período memorialístico, que se extenderá hasta por lo menos 1995, entendido como “de impunidad” ya que, además de estas leyes, entre 1989 y 1990 el presidente Carlos Menem decreta los indultos que liberan, entre otros, a los comandantes juzgados en el Juicio a las Juntas. Próximo a los veinte años de conmemoración del golpe, en 1995 comienza un giro que algunos han denominado como “boom de la memoria” que se extendería por lo menos, hasta el 2003. Finalmente, en el 2003 se inicia un nuevo período donde la conmemoración y recuerdo de las víctimas de la dictadura será una política de Estado. Se puede afirmar que dicho período se cierra en el 2015. Para discusiones sobre la periodización, véase Lvovich y Bisquert (2008) y Zarco (2016).

(Rousso, 1991: 219). Si pensamos que los vectores de memoria tienen la función de darle “inteligibilidad” al pasado (Rousso, 2002: 9), quizá sea el cine, entre todos los vectores, uno de los más eficaces.

Por último, es preciso señalar que la memoria estatal sobre la última dictadura ha sido cambiante en estos últimos cuarenta años (Lvovich y Bisquert, 2008). En 2003 se inicia un nuevo período donde la conmemoración y recuerdo de las víctimas de la dictadura será una política de Estado. Además de políticas de memoria concretas (como la reapertura de juicios, establecer el 24 de marzo como Día de la Memoria, apertura de museos, etc.), el marco memorialístico habilitó la posibilidad de volver a pensar y estudiar en forma crítica y académica la década de 1970, generando así una tensión entre reivindicación y crítica. Producto de esta tirantez será no sólo la publicación de diversos libros académicos y de divulgación sobre la temática sino también abundante literatura narrativa, siendo muchas de estas obras escritas por hijos de desaparecidos o exmilitantes. En ese contexto, la década de 1970 adquiere una nueva resignificación social y política, lo que propicia así nuevas formas de transmisión generacional. En adelante, el cine será caja de resonancia de todo ello.

### *Un mundo menos peor*

Alejandro Agresti supo ser uno de los directores argentinos de culto durante la década de 1990 y padrino del Nuevo Cine Argentino al producir *Rapado* (1992), el primer largometraje de Martín Rejtman. Autoexiliado en Holanda a fines de la década de 1980, continuó en ese país su carrera, realizando *El acto en cuestión* (1993), su obra maestra, que ayudó a acrecentar su lugar de culto. Luego de una exitosa retrospectiva en Buenos Aires, Agresti volvió a la Argentina para realizar *Buenos Aires Viceversa* (1996) consagrándose en el país que tiempo atrás le había dado la espalda; en ese film el director volvía otra vez a uno de los temas más transitados en su filmografía: los desaparecidos.

A lo largo de los diversos títulos, Agresti ha vuelto una y otra vez a ese tópico pero desde una perspectiva particular: de las cinco películas que transitan la temática<sup>2</sup>, gran parte de ellas tienen lugar en el presente. Su cine, entonces, antes que ofrecer una reconstrucción del pasado, antes que ofrecer relatos retrospectivos, busca las consecuencias de la dictadura en el presente. Ya en *El amor es una mujer gorda* (1987) Agresti presentaba un panorama tétrico, una sociedad que prefería desentenderse del pasado y aceptar el nuevo juego político. Con una fotografía en blanco y negro, presentaba un futuro sombrío, intuyendo cambios sociales que muy pronto se materializarían con la implementación de políticas neoliberales: “Era



*Un mundo menos peor* (Alejandro Agresti, 2004)

2 Nos referimos a *El amor es una mujer gorda*, *Boda Secreta*, *El acto en cuestión*, *Buenos Aires Viceversa* y *Un mundo menos peor*.

muy explícita, pero todo eso no lo decía nadie en el cine, y alguien lo tenía que decir” (Peña, 2003: 47), afirmó Agresti al meditar sobre ese film. En *Buenos Aires Viceversa*, posó su mirada en los jóvenes nacidos durante la dictadura, actores sociales en emergencia en aquel período, siendo el propósito del film trazar las continuidades de la violencia procesista en la democracia de los 90. Luego de dirigir varias producciones *mainstream*, *Un mundo menos peor* marcó el regreso al tema con un film de presupuesto más acotado.

Estrenada en el 2004 y con poca repercusión de la crítica especializada, este título se enmarca en los inicios de la ola memorialística que comenzó en 2003. En ese año dos hechos singulares agitaron las aguas: uno de fuerte peso simbólico, otro de importancia política. El 24 de marzo el presidente Néstor Kirchner pidió retirar del Colegio Militar los retratos de los dictadores Jorge Videla y Leopoldo Galtieri, y horas más tarde la Escuela Mecánica de la Armada (ESMA) fue el escenario de un acto encabezado por el presidente en el cual se formalizó la creación del futuro Espacio para la Memoria y la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos. En esa jornada, además de pedir perdón por el silencio por parte del Estado<sup>3</sup>, Kirchner abrió las puertas de la ESMA a los representantes de organismos de derechos humanos para que recorrieran el predio. Al hacer la pregunta sobre qué memoria hace inteligible este film, sugiero dos caminos para abordar el análisis: uno concentrado en términos estéticos y el otro a nivel temático; desde ya, mi interés radica en este último.

Como señaló el crítico Luciano Monteagudo, la irrupción de Agresti resultó ser “una bocanada fresca en el acartonado panorama del cine argentino”, pero su cine poco a poco se fue volviendo cada vez más parecido a aquellas películas de las que se diferenciaba. Así, mientras que en los films anteriores sobre la temática el abordaje resultaba más bien implícito, apoyado en la puesta en escena –como una cuidada fotografía en blanco y negro–, esquivando los estereotipos y frases hechas, *Un mundo menos peor* se construye “a partir de una serie de clichés melodramáticos y de personajes estereotipados que buscan ostensiblemente la conmiseración del espectador” (Monteagudo, 2004). En consonancia con ello, quizá la herramienta más utilizada en este film es el diálogo, volviéndose los parlamentos absolutamente explicativos y evocadores de ideales abstractos; así, al optar por esa dirección estética, el film de Agresti puede ser emparentado más con las características del cine argentino de la década de 1980 que con el del Nuevo Cine Argentino.

La película sigue a Isabel y sus hijas Leticia y Beba en su viaje a la ciudad balnearia de Mar de Ajó para buscar a Cholo, el padre de la hija mayor. En el transcurso de la historia, nos enteramos de que Cholo fue un detenido-desaparecido durante la dictadura, más tarde puesto en libertad. A causa del trauma que esto le generó se escapó a la ciudad balnearia, y abandonó a su mujer y a la hija a la que nunca conoció. Una vez instalado allí, se dio una nueva identidad como panadero: para el pueblo, su mujer e hija murieron en un accidente. El encuentro no será sencillo, Isabel padece de cáncer y le transfiere el peso de la tarea a su hija. A esta trama principal –profundizando en el melodrama– se suman un profesor de música bonachón e idealista, un amigo de Cholo que quiere aprender a pilotar un avión, un niño simpático que tiene problemas en la escuela y en su casa, el padre de este niño, que es

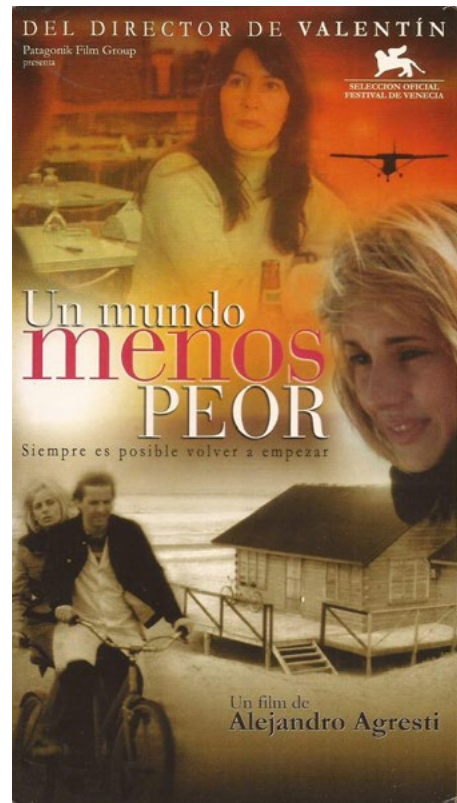
3 La frase exacta fue “Vengo a pedir perdón por parte del Estado nacional por la vergüenza de haber callado durante veinte años de democracia tantas atrocidades”; dicho discurso generó polémica debido a la no mención del trabajo de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) o el Juicio a las Juntas. Véase Lvovich y Bisquert (2008: 82).

piloto de avión, alcohólico y veterano de la Guerra de Malvinas; y también encontramos a las mujeres del pueblo que chismean, repitiendo, en cierto sentido, el “por algo será” de la dictadura.

Los personajes funcionan así como estereotipos que profundizan en el melodrama: la madre enferma de cáncer hace que toda la tarea resulte aún más angustiada; Cholo se queda inmóvil ante el encuentro con los fantasmas del pasado –no se cansa de expresar verbalmente que “tuvo miedo”–, el piloto alcohólico pide no ser despreciado ya que él “se jugó” por su país, el maestro de música recurre a frases melosas –como “tratemos de hacer un mundo menos peor”– con el fin de dar ánimos a Leticia. Respecto al pasado de sus padres, ella tiene una visión aséptica y romántica: hacían proyecciones en las villas y afirma que tenían ideales, querían un mundo mejor; a todo esto se debe sumar una apelación en exceso a la música extradiegética que no hace sino acrecentar el melodrama. Así, el trauma de la desaparición-aparición, y lo que implica ello en el seno de una familia, queda expuesto de forma exigua a partir de frases hechas y a causa del recurso afectivo-efectista, sin alcanzar a desarrollar formas de trabajar dicho trauma. De este modo, el film intenta conmover los sentimientos del espectador antes que generar estrategias de activación de memoria como lo había hecho Agresti en los films anteriores.

El segundo camino que sería posible tomar, el temático, posee diversos niveles que hacen el film interesante. Es verdad que lo político aquí queda desplazado, la apelación a lo melodramático lleva a despolitizar todas las aristas del film; incluso al presentar al veterano de Malvinas como una víctima que se encuentra en el mismo nivel que Cholo, el film transita por lo políticamente correcto, con lo que Agresti esquivo así una posible toma de posición. Pero como contrapartida se podría también pensar que no todos los hijos de desaparecidos, al hacerse mayores, siguieron el camino de sus padres o recuperaron su militancia. Existe quizá un imaginario en torno a esta figura que en parte el cine, sobre todo el documental, se ha encargado de construir. ¿Por qué no pensar, entonces, una joven mujer que no coloca en esos términos la figura paterna? Esto queda claramente expresado en la carta que Leticia escribe a su padre, donde afirma que nunca le va a preguntar sobre el pasado. Bien se podría decir que este personaje no ha dimensionado el pasado de sus padres; sin embargo, la apatía y el desinterés por la política es una marca generacional del personaje de Leticia –eso Agresti lo supo retratar en *Buenos Aires Viceversa*–, ya que no debemos olvidar que ella creció durante la década de 1990.

Siguiendo a Susan Suleiman (2006), se puede afirmar que Leticia pertenece a una generación 1.5. Es decir, no nació luego de los hechos ni tampoco antes sino durante: muy chica cuando fue el golpe, ya una niña al caer la dictadura. Por lo tanto, remarco la caracterización, que



*Un mundo menos peor* (Alejandro Agresti, 2004)



quizá peque de ingenua, que hace Agresti de los jóvenes que empiezan a interesarse por el pasado reciente; así, Leticia es una mujer que recién empieza a elaborar la historia de sus padres; recién se anima a preguntar y a confrontar. Es así como *Un mundo menos peor* puede ponerse en diálogo con films como *Historias cotidianas* (Andrés Habbeger, 2001), *Papá Iván* (María Inés Roqué, 2000), *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003), *H.I.J.O.S.: El alma en dos* (Carmen Guarini, Marcelo Céspedes, 2002) o *Nietos: identidad y memoria* (Benjamín Ávila, 2004), pero a diferencia de estos documentales, Leticia no se asume como hija de desaparecidos o de militantes. En esa línea, en el film de Agresti no hay recuerdos de militancia ni críticas hacia ella; el deseo de Leticia es recuperar a Cholo ante todo como padre, pero en la voluntad por volver a ser familia se expone un posible choque de generaciones en relación al pasado. Al mismo tiempo que Leticia reclama a sus padres que se hagan cargo de su propia historia, ella comienza lentamente a tomar conciencia sobre la historia tanto de sus padres como la suya, ubicándose así en una determinada posición generacional. Sin embargo, lo arriesgado de la propuesta de Agresti es que ese choque pueda finalizar en olvido, ya que el reclamo de Leticia lleva implícito el germen de la reconciliación: olvidar el pasado.

De este modo, el final queda abierto sin respuesta a todos los interrogantes. Antes de partir de la ciudad, creyendo que fracasaron en su misión, las mujeres se encuentran cenando en un restaurante; detrás del gran ventanal aparece Cholo, quien las mira con un gesto de ternura. Con ese plano final, el film parece resolver el conflicto en términos afectivos pero dejando abierta la pregunta en torno a cómo Leticia volverá a tener un padre; quizá con el tiempo ella reivindique la militancia paterna, quizá la pregunta que prometió no preguntarle se la haga.

Esta pregunta, en cierto sentido, se irá respondiendo de forma extracinematográfica a partir de los sucesivos años, ya que en el transcurso de esta ola memorialística no sólo se harán más películas sobre el tema, sino que este será abordado y debatido desde otras producciones culturales. En ese devenir, uno de los ejes centrales radicará en poder discutir en forma pública la militancia, aquello que en este film se encuentra vedado<sup>4</sup>, y que para principios de esta ola memorialística aún era difícil de pensar o de nombrar en los films de ficción.

### *Andrés no quiere dormir la siesta*

Para la fecha de estreno del film de Andrés Bustamante, lo recordable en esta ola memorialística ensanchó su contenido. En el campo académico se consolidó la historia reciente como perspectiva analítica (Franco & Levín, 2007), y luego de la conmemoración por los treinta años del golpe las políticas oficiales se reforzaron con la apertura de diversos sitios de memoria y, sobre todo, la reapertura de los juicios a los exrepresores. Asimismo, las investigaciones –tanto judiciales como académicas– comenzaron a mirar de manera más compleja las relaciones entre sociedad civil y dictadura, popularizándose así el término “Dictadura cívico-militar”. Esta perspectiva no implica inculpar a la “gente común” las causas del golpe, sino estudiar cómo la sociedad civil se posicionó de forma heterogénea ante este, a la vez que analizar el apoyo empresarial, político y mediático al Proceso. En esa dirección, una de las discusiones nodales se relaciona con el terror y la convivencia con este en la cotidianidad.

4 Quizá uno de los antecedentes inmediatos sea *Garage Olimpo* (Marco Bechis, 1999), film de ficción donde se representa la militancia en forma múltiple: ya sea en el trabajo de bases como en la opción armada.



*Andrés no quiere dormir la siesta* (Daniel Bustamante, 2009)

*Andrés no quiere dormir la siesta* puede ser pensada desde esa perspectiva. El film nos presenta la historia de Andrés, un niño de ocho años de edad, que luego de la muerte de su madre en un accidente debe ir a vivir con su padre y su abuela Olga<sup>5</sup>. En vez de dormir la siesta, el niño desobedece las órdenes, pasando las tardes jugando en la vereda con sus amigos y conviviendo en su cotidianidad con el horror de la dictadura. Sin duda, la fortaleza del film radica en la perspectiva que adopta: el punto de vista de un niño quien a pesar de su edad presente tanto el horror procesista como la reorganización social; de este modo, la película de Bustamante adopta la estructura de una película de *coming of age*, de crecimiento, siguiendo así tanto el desarrollo físico de Andrés como su toma de conciencia a lo largo de un año.

Al análisis de la película puede ingresarse desde diversos flancos, pero sugiero que en el epicentro puede ser encontrado el terror como tema, ya que cada arista lleva, en última instancia, hacia allí. El tópico no es presentado en forma explícita, sino que la adopción del punto de vista de Andrés como modo para narrar el film permite moderar su presentación. Ello no significa que la película sea ingenua sino lo contrario; la estética infantil de los separadores –el aviso de los cambios de estaciones hechos como dibujos escolares– funciona a modo de ejemplo para comprobar de qué manera conviven ambas perspectivas –la inocencia infantil con el terror–, y es en la combinación de ambos donde se producirá la transformación de Andrés: sintiendo el terror, primero; generando terror, después.

El plan del régimen militar fue transformar a la sociedad bajo una lógica que puede ser denominada “transformacional” (Garretón, 1992: 16), sustentándose en el terror con el objetivo de desactivar y

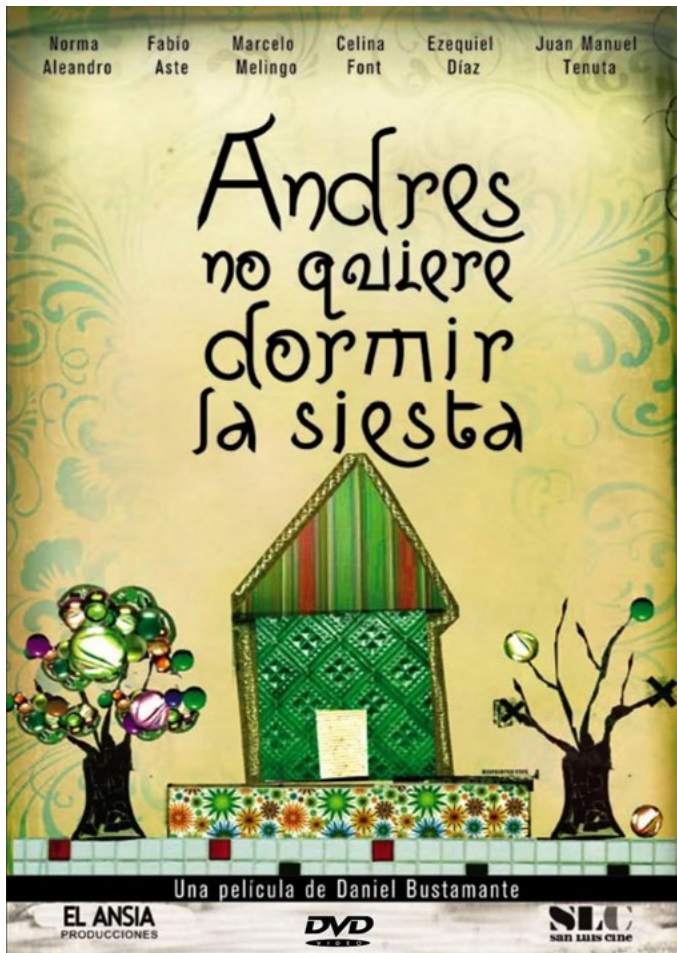
5 Este personaje es interpretado por Norma Aleandro, quien había sido la protagonista de *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985).

desmantelar el sistema sociopolítico previo. Las herramientas para llevarlo adelante fueron el campo de concentración, la tortura y la desaparición, jugando la faz clandestina del Proceso un rol fundamental en la propagación del terror. Sin embargo, el carácter clandestino era más una retórica que una realidad, ya que, si bien desde las cúpulas procesistas negaron la existencia de dichos centros, muchos de estos fueron emplazados en los corazones de las ciudades, a la vista de todos (Calveiro, 1998). Irradiando el campo de concentración terror más allá de sus límites, los destinatarios de dicho terror no eran solamente los detenidos que estaban adentro sino también los que vivían afuera.

Al igual que hiciera *Garage Olimpo*, *Andrés no quiere dormir la siesta* plantea la proximidad del campo en su narrativa, ubicando a sus personajes como vecinos de un centro clandestino de detención. Lo que sucede adentro del campo permanece fuera de escena, sin embargo, una noche Andrés es testigo, espiando por la ventana de su habitación, de la llegada de algunos detenidos al centro. A través de las rendijas mira cómo una joven es golpeada y maltratada hasta hacerla ingresar al campo y ante sus gritos nadie acude en su ayuda. La abuela rápidamente entra en la habitación de su nieto, le cierra la persiana y le advierte que no hay nada para ver. Al día siguiente Andrés le pregunta qué sucedió, pero solo recibe evasivas de su abuela, quien afirma que lo de la noche anterior fue un sueño. Andrés, desde ya, descreo de ella, y es a partir de ahí que se producirá un giro en la relación nieto-abuela: esa abuela cariñosa y cálida parece ser otra persona. Al mismo tiempo, esa secuencia es una puesta en escena de la paralización social, ya que ante ese hecho ningún vecino osa a ayudar ni a hablar luego sobre el tema: el terror permite así convivir, incluso aceptar, el horror. Aún hay más, esa convivencia, e incluso aceptación, queda establecida al “jugar” y hacer mandados a Sebastián, miembro de un grupo de tareas que de día pasa el tiempo en la calle, usando a Andrés –sin saberlo– de informante. Esa normalidad sólo parece alterar a Alfredo, pareja de la madre de Andrés y militante como ella, quien sugiere al niño tomar distancia. De este modo, si la convivencia con el horror se encuentra normalizada es debido a que terror y horror van de la mano, pudiendo existir esta convivencia “en medio de una sociedad que elige no ver, por su propia impotencia, una sociedad ‘desaparecida’, tan anonadada como los secuestrados mismos” (Calveiro, 1998: 147). Como se desprende de estas secuencias o de aquellas en que la familia de Nora, la madre de Andrés, limpia la casa y quema sus pertenencias, fue la sociedad toda la destinataria del mensaje procesista, utilizando el terror “para grabar la aceptación de un poder disciplinario” (Calveiro, 1998: 154).

A pesar de lo expuesto, la aceptación tácita de la dictadura no debe ser pensada exclusivamente a través del terror, sino que se debe complejizar esta perspectiva. Para ello seguiré un clásico y temprano ensayo de Guillermo O’Donnell en el cual sugirió que el apoyo no significó necesariamente apoyo político, sino que dichas actitudes son el signo del triunfo de la dictadura en su penetración capilar de la sociedad. En su investigación sobre la vida cotidiana en Buenos Aires durante la dictadura, el politólogo presenta una provocativa tesis: para implantar el orden y la autoridad –necesidad calcada de la visión autoritaria, verticalista y paternalista del régimen–, la dictadura generó un *pathos* autoritario que funcionó a nivel microscópico, dando a los que creían que tenían “el derecho a mandar” dicho derecho. El diagnóstico del Proceso aseguraba que todo el cuerpo social fue “infectado” por la subversión, llevando al caos y a la disolución de la autoridad; desde esa perspectiva, dicha infección no sólo tenía lugar en el escenario político nacional sino que cada recoveco de la sociedad se había contagiado. La reorganización nacional promovida por la dictadura te-





*Andrés no quiere dormir la siesta* (Daniel Bustamante, 2009)

ra. Salvarse individualmente –en tanto núcleo familiar pero no como colectivo social– fue una de las condiciones de posibilidad para que la sociedad se patrullase a sí misma.

Las escenas que transcurren en la escuela pueden ser vistas a la luz de lo antes mencionado, pero, siguiendo la tesis de O’Donnell, se puede afirmar que el lugar de autoridad en el film claramente lo ocupa Olga. Con lo dicho, resulta interesante observar una transformación: en la primera parte del film el sitio de autoridad parece estar ocupado por el padre de Andrés, mientras que la abuela posee un lugar secundario, incluso comprensiva y cómplice de las travesuras del niño, pero a medida que avanza el metraje Olga parece desplazar a su hijo para ocupar ella ese rol; a contrapelo, mientras Olga se vuelve más autoritaria, Andrés adquiere mayor perspicacia y rebeldía. En esa toma de conciencia, Andrés comienza a adquirir cierta insubordinación –pasando más tiempo en la vereda con sus amigos

nía como fin garantizar que nunca más se subvirtiera la autoridad de “aquellos que tenían la obligación de mandar” (O’Donnell, 1997: 136)<sup>6</sup>, conduciendo a todos los ciudadanos a la obediencia y a la despolitización. De este modo, sugiere O’Donnell, si había quienes tenían el derecho a mandar –en la escuela, en los lugares de trabajo y también en la familia–, como contrapartida había quienes tenían el deber de obedecer. La dictadura generó –o liberó– un *pathos* autoritario, diversos microdespotismos, que en el seno familiar, por ejemplo, muchos padres sintieron que retomaron el mando sobre sus hijos, salvándolos, entre otras cosas, de la política y de los diversos “desvíos” sociales. Esa infantilización de la sociedad resultó ser uno de los “éxitos” del régimen de facto y es allí donde este logró adhesión. El terror generado en los padres a que sus hijos terminen muertos o desaparecidos, llevó a ignorar, a mirar hacia otro lado, justamente el sistema *desaparecedor* y el plan económico de la dictadu-

6 El texto original es de 1983.

o faltando a un torneo de taekwondo— y, sobre todo, adentrándose en el mundo de los adultos. Escuchará así, de boca de su abuela, que fue la política la que partió a la familia: Nora, la madre de Andrés, siempre cayó bien a Olga hasta que se metió en política; para ella, su nuera no cumplía el “verdadero” rol de madre, sintiendo que era su deber denunciar sus prácticas políticas. En opinión de la abuela, no fue su delación la que mató a su nuera sino la política y, a pesar del dolor, ella está satisfecha porque en la calle nuevamente hay respeto y ella ha vuelto a ser “Doña Olga”.

En la figura de la abuela se sintetizan así dos posturas. Por un lado, aquella que entendía la política como “algo sucio”, siendo esta la que trajo el caos y desestabilizó la paz familiar; por el otro, la idea de que la dictadura devolvió la autoridad a aquellos que tienen el derecho de mandar, y en ese sentido, la expresión “vuelvo a ser Doña Olga” le confiere un estatus que la abuela consideraba perdido. Ante estas dos posturas Andrés no es pasivo, cuando la abuela queda desenmascarada, este trama una represalia que acabará con la vida de esta. Este final para nada resulta descabellado ya que, en un contexto donde la violencia ha sido normalizada, Andrés la reproduce y recicla en su hogar; pero ese gesto es también un acto de rebeldía, de rechazo a su rol de mero obediente.

*Infancia clandestina* (Benjamín Ávila, 2012)



116

cuadro

### *Infancia clandestina*

El primer largometraje de ficción de Benjamín Ávila puede ser pensado como el film de cierre de esta ola memorialística, si bien luego de 2012 se estrenaron nuevos títulos sobre la temática, ninguno pudo resumir como *Infancia Clandestina* el *zeitgeist* del período ni obtener su repercusión<sup>7</sup>. A su vez, por la propuesta narrativa que presenta, este título solo puede hacer visible y decible su trama debido

<sup>7</sup> La película contó con el beneplácito de la crítica y del público; asimismo, fue la elegida para representar a la Argentina para la terna de Mejor Película Extranjera en los Óscar del año 2013. Es importante remarcar esto ya que uno de los productores del film es Luis Puenzo, quien ganara dicho premio en esa categoría con *La historia oficial* en 1986; en esa dirección, por su trascendencia, el film puede ser visto como *La historia oficial* de este período memorialístico.

a los marcos sociales de la memoria que guiaron la mencionada ola. Embebida de los debates académicos, de las producciones literarias y de otros films, *Infancia clandestina* nunca hubiera podido ser concebida en períodos anteriores.

El cambio de paradigma respecto a la memoria y a su gestión como políticas de derechos humanos tendrá lugar a partir del mismo discurso de asunción de Néstor Kirchner, ya que él mismo se asume como perteneciente a una “generación diezmada”. Su discurso fue fundacional en, al menos, dos sentidos: por un lado para refundar la política luego de la crisis económica e institucional del 2001, y para llevar adelante esa refundación se debía crear una nueva tradición ya no arraigada en la vieja política sino en una joven e, incluso, romántica; por otro lado, la apelación y reivindicación de esa generación imprimió a su gestión ideales transformadores y continuidad con un proyecto que había sido truncado, convocando así a una nueva forma de militancia en pos de su propuesta de gobierno. De este modo, las voces que durante décadas habían circulado de forma subterránea o bien en el campo cultural, ahora eran promovidas por el propio Estado<sup>8</sup>.

Ese cambio de época también se manifiesta en las propias producciones culturales. Desde el retorno de la democracia –sobre todo a partir de la década de 1990– hasta iniciado el siglo XXI, la voz que se escuchaba era la de los “padres”. Como fuera señalado, el cambio de época significó la emergencia de un nuevo actor; así, tanto en la literatura como en el cine “los hijos ocupan un segmento particular cuyas obras revisan la historia a la vez que reivindican el derecho a afianzar una voz y un espacio generacional en el marco de los debates sobre los sesenta y setenta” (Amado, 2009: 164). En sintonía con lo pensado por Ana Amado, *Infancia clandestina* es una forma de posicionarse generacionalmente por parte de Ávila y de hacer inteligibles las memorias de otros hijos de desaparecidos como él. Así, lo que Juan, el niño y personaje principal del film, vive y observa, es lo que Leticia en *Un mundo menos peor* prometió no preguntar; y mientras que antes la militancia de los 70 sólo podía ser observada por los propios militantes, *Infancia clandestina* actúa como signo de la mirada de los hijos interpelando esa militancia.

El film de Ávila se ubica en 1979, durante la contraofensiva montonera. Después de unos años de exilio Juan, de doce años de edad, vuelve con su familia a la Argentina de forma clandestina. Los padres de Juan, como también su tío, son importantes cuadros de montoneros y son buscados por las fuerzas represivas. En ese contexto, la familia adoptará identidades falsas y Juan tratará de seguir con su cotidianeidad, yendo a la escuela, haciendo amigos e incluso enamorándose, enfrentándose así a las contradicciones y la dureza de la vida clandestina. En paralelo será testigo de las actividades de los mayores, y también aprenderá a actuar en caso de peligro. Tal es así que luego del asesinato del tío, caerá sobre la casa de ellos una patota que se enfrentará con los padres; Juan y su hermana serán detenidos, siendo él el único liberado. Así, Juan quedará solo, buscando refugio en la casa de su abuela.

Si bien la película es llevada desde el punto de vista de Juan, eso no hace que el film posea un carácter naif, ya que al estar en las puertas de la adolescencia Juan se encuentra en “el medio”, entre actitudes de niño y con responsabilidades de adulto, siendo esa posición la que hace a *Infancia clandestina* sugerente en varios niveles.

8 La emergencia de las memorias de la militancia adquirió pantalla a partir de los documentales *Montoneros, una historia* (Andrés Di Tella, 1994) y *Cazadores de utopías* (David Blaustein, 1996).

Uno de los niveles más rupturistas, y donde quizá *Infancia clandestina* va a contrapelo de gran parte de los films de ficción sobre la temática, es en la explícita adscripción política de los protagonistas: en este film se hace evidente su filiación a los montoneros, expresándola con su nombre histórico. En consonancia con ello, otro de los niveles más sensibles del film es el tratamiento de la violencia armada: resulta así importante señalar que este film es quizá el primero en el cual la opción armada es expuesta de forma explícita<sup>9</sup>, conviviendo los personajes en su cotidianidad con las armas. Es allí donde radica la novedad de la propuesta de Ávila: no en mostrar a los padres de Juan como unos “locos que tomaron las armas”, sino explorarlos y presentarlos en el día a día. En síntesis, luego de un largo recorrido, donde la identidad política tenía que ser simbolizada, encubierta o codificada –a veces apelando al genérico “comunistas”–, el contexto memorialístico permite hacer referencia a ella sin ocultarla.

Lo recién señalado expresa también otra arista importante del film. Al ensanchar la representación de la militancia en la pantalla de ficción, *Infancia clandestina* puede desplegar de forma más penetrante –con todas sus virtudes y contradicciones– lo que Maristella Svampa denominó el *ethos* de los setenta. A la sucesión de dictaduras argentinas, ante el contexto internacional y la trascendencia del Cordobazo, “la violencia se fue dotando de una eficacia mayor, pues ya no emergía como algo eventual”; así, este *ethos* se caracterizó por “la desconfianza en las vías reformistas y el desprecio por el sistema partidocrático” a cambio de “el compromiso revolucionario” y su “encarnación más acabada [que] fue la figura del militante político, definido por una ‘mística’ revolucionaria, vale decir por un compromiso que se postulaba como permanente y radical” (Svampa, 2003: 433). En esa dirección, la decisión de exhibir las armas de forma explícita no lleva a apoyar la tesis del “demonio de izquierda”, sino a dar cuenta de las decisiones y acciones de quienes optaron por la lucha armada, y, en este caso particular, dado que el relato se plantea en el marco de la contraofensiva montonera, quienes pensaron en ofrecer resistencia armada contra la dictadura.

Al exhibir entonces la militancia de este modo, Ávila debe afrontar otra cuestión: la violencia. ¿Cómo mostrarla teniendo a un niño como protagonista? Justamente, al primar este punto de vista *Infancia clandestina*, puede dar una salida particular a este problema ético y estético, pudiendo pensarse la opción como “obscena”. Cuando suceden las situaciones de máxima violencia, es decir enfrentamientos armados –tanto los que Juan presencia como los que imagina–, estos son mostrados a través de dibujos animados que poseen una carga de violencia pero altamente estilizados. De este modo, esas situaciones quedan tamizadas por la mirada del niño, lo que hace apenas tolerable la violencia al espectador.

Si esta decisión estética puede resultar obscena es porque la asocio con cierta infracción cultural, sobre todo aquella que busca “proteger” a los niños ante determinadas situaciones que se consideran lesivas. Para pensarlo tomo aquí la hipótesis de Ross Chambers, quien sugiere que ciertos experiencias y acontecimientos traumáticos, ya sean colectivos o individuales, que “se convierten en objeto de prácticas de testigos, tienen el estatus cultural de lo *obsceno*; y viceversa, que la categoría cultural de la obscenidad define lo que las personas experimentan como traumático” (Chambers, 2004: 23). Es importante también aclarar que en la antigua Grecia, en las tragedias, el sexo y el asesinato eran considerados inapropiados para la escena pública, produciéndose fuera de ella (*ob skena*). En esa dirección,

9 Quizá sea *Garage Olimpo* la primera en mostrar un operativo armado; sin embargo, en consonancia con lo antes apuntado, en este film se remitirán siempre a “La Organización” para denominar la adscripción política.



las animaciones en *Infancia clandestina*, al jugar con lo visible y lo velado, sugiriendo la violencia a partir de la banda sonora, funcionarían como ese espacio fuera de escena limitador de la violencia del film.

Existe también un nivel más para apreciar este film: aquel que lo pone en sintonía y en diálogo con la denominada Nueva Narrativa Argentina (NNA)<sup>10</sup>. Así, si *Infancia clandestina* puede desplegar los tópicos que antes mencioné se debe también a los marcos creados, tanto a nivel académico como público en general, por otras producciones culturales, especialmente películas documentales y obras literarias de hijos de desaparecidos o militantes de los 70. La NNA no debe ser pensada como un bloque homogéneo sino como una pluralidad heterogénea, y en ese contexto Elsa Drucaroff sugiere que la historia es una de sus interrogaciones constantes:

*Es el efecto siniestro de una hybris heredada, casi a la manera de los hijos que en la tragedia griega saben que no tienen chance, que están marcados por las transgresiones que no protagonizaron. Y como a esos hijos, los precios por la desgracia del ayer se les presentan de modos múltiples, no evidentes, mezclados con sus propias pasiones y sus propios errores y conflictos en los mundos imaginarios que escriben (Drucaroff, 2011: 293).*

Con lo expuesto, resulta sugerente pensar *Infancia clandestina* en las interrogaciones llevadas adelante por films como *Papá Iván*, *Los Rubios* o *Historias cotidianas* o los libros *La casa de los conejos* (Laura Alcoba, 2008) o *Diario de una princesa montonera* (Mariana Eva Pérez, 2012)<sup>11</sup>. Estas obras presentan una especie de aporía que oscila entre la reivindicación y crítica tanto de sus padres como de los discursos creados alrededor de ellos; a su vez, estas obras son intentos de adquirir una voz



*Infancia clandestina* (Benjamín Ávila, 2012)

10 Siguiendo a Elsa Drucaroff, la Nueva Narrativa Argentina hace referencia a la ruptura y la discontinuidad. Dicha tendencia puede ser comprendida también como “narrativa de las generaciones de postdictadura”, siendo ese factor histórico uno de los determinantes de la ruptura estilística y temática (Drucaroff, 2011).

11 El blog que dio como resultado el libro, la autora lo comenzó en 2009.



propia –dejar de ser el/la hijo/a de...– y a la vez formas de tender puentes memorialísticos con el pasado, así como también llevar adelante sus propios duelos. En ese marco, *Infancia clandestina* no construye a los padres como héroes ni tampoco demoniza o reivindica la lucha armada; sin embargo, y si en *Andrés no quiere dormir la siesta* en lo cotidiano se discute cómo rechazar la política, en *Infancia clandestina* hay una reafirmación del compromiso militante pero desde una perspectiva particular: exponiendo tanto los deseos como las contradicciones de la militancia. Finalmente, si uno de los tópicos en esta tensión generacional es la relación entre paternidad y militancia, que en ocasiones se han planteado como excluyentes –como en el caso de Leticia, quien pide un padre antes que un héroe, o en el caso de *Papá Iván*, que si bien comienza pidiendo un padre vivo antes que un héroe muerto, termina comprendiendo la imposibilidad de su reclamo–, *Infancia clandestina* no pone esto como una contradicción sino como una confirmación: el binomio maternidad/paternidad y militancia puede ser incomprendido por quienes no lo transitan pero no para quienes lo viven.

### A modo de cierre

En el presente escrito analicé tres películas producidas en el marco de una ola memorialística particular: aquella en que la memoria de la última dictadura militar pasó a ser una activa política de Estado. Los títulos permitieron reparar en torno a lo recordable de cada época, notando qué lejos está de ser un bloque homogéneo sino una constante construcción. A su vez, resultó importante remarcar el diálogo generado entre el cine y otras producciones –culturales, académicas– así como también los discursos oficiales; de este modo, el cine no actúa ni produce discursos memorialísticos en soledad sino que se alimenta de, y retroalimenta las referencias sobre el pasado. En ese sentido, el cine resulta ser un importante vector de memoria ya que en su puesta audiovisual logra, a partir de la activación de la imaginación, dar cuerpo, inteligibilidad, a los relatos y perspectivas sobre el pasado.

Además de tener como protagonistas a niños o jóvenes que fueron niños durante la dictadura, los tres films se concentran en presentarnos a familias: ya sea para elaborar los efectos del genocidio dictatorial o para mostrarnos la vida cotidiana en tiempos de la dictadura. La presencia de esta generación –niños que en la actualidad, es decir en la ola memorialística, ya son jóvenes o adultos– es otra de las distinciones de las producciones del período analizado.

Siendo la “cuestión política” uno de los ejes de discusión en torno a la representación de la dictadura en el cine, resulta también sugerente observar en estas tres producciones cómo dicho eje pasa de lo rechazado a lo admitido. No se trata aquí solamente de observar cómo era pensado lo político durante la dictadura –como algo que no se debía indagar como en *Un mundo menos peor* o como algo “sucio” tal como se vio en *Andrés no quiere dormir la siesta*–, sino también a los límites de lo representable en cada período; así, si *Infancia clandestina* puede dimensionar la militancia de la forma en que lo hace se debe también a los marcos memorialísticos que la habilitan.

Retomando esta idea para cerrar este texto, el film de Ávila hoy puede ser visto con nostalgia y a la vez con preocupación, ya que quizá sea el último film que logre exponer con toda complejidad ciertos aspectos de la militancia política de la década de 1970. Afirmo esto porque la Argentina se encuentra en este momento atravesando una nueva ola con destino incierto: desde la asunción de Cambiemos en diciembre de 2015, las políticas de memoria y derechos humanos han dejado de estar en la agenda gubernamental; se han cerrado dependencias estatales y programas educativos e incluso el propio presi-

dente ha vuelto a nombrar lo sucedido como “guerra sucia”, nominación dada por los propios militares y que se dejó de utilizar durante la década de 1990<sup>12</sup>. Asimismo, funcionarios del gobierno –incluso el propio presidente– han puesto en duda la cifra de 30.000 desaparecidos, han promovido –revisar las “memorias” de períodos anteriores volviendo a una explicación más próxima a la teoría de los dos demonios, y han rechazado tibiamente el fallo de la Corte Suprema que aprobó el 2x1 a represores condenados –es decir, reducción de la pena o, incluso, puesta en libertad–<sup>13</sup>. A partir de lo dicho se desprende que efectivamente estamos ante una nueva ola memorialística y ello también repercute en el cine: en los últimos años no ha habido producciones audiovisuales que hayan obtenido la repercusión de *Infancia Clandestina*; es por eso que remarco el carácter de clausura que este film supuso.

A pesar de, y junto a, los marcos sociales de memoria promovidos por el Estado, el cine ha ocupado un lugar fundamental en el recuerdo y conocimiento de las características y del alcance de la última dictadura militar. Las manifestaciones en contra de toda posibilidad de abrir nuevamente la puerta a la impunidad han demostrado cómo la memoria sobre el proceso se ha vuelto un valor cívico, resultando dificultosa su desactivación. En ese sentido, el cine aún conserva un lugar fundamental y una tarea primordial no sólo para mantener la memoria del pasado reciente sino para seguir indagándolo, para dotarlo de cuerpo e imágenes; en síntesis, haciendo inteligible algo tan frágil como la memoria.

## Bibliografía

- Amado, Ana (2009). *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue.
- Calveiro, Pilar (1998). *Poder y desaparición*. Buenos Aires: Colihue.
- Chambers, Ross (2004). *Untimely Interventions. AIDS Writing, Testimonial, and the Rhetoric of Haunting*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Drucaroff, Elsa (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé.
- Franco, Marina & Levín, Florencia (comps.) (2007). *Historia reciente*. Buenos Aires: Paidós.
- Garretón, Manuel (1992). Fear in Military Regimes: An Overview, en Corradi, Juan, Weiss Fagen, Patricia & Garretón, Manuel (Eds.), *Fear at the Edge* (pp.13-25). Berkeley: University of California Press.
- Kruger, Clara (1994). La revisión del proceso militar, en España, Claudio España, *Cine argentino en democracia 1983/1993* (pp. 55-67). Buenos Aires: Fondo Nacional de la Artes.
- Lvovich, Daniel, & Bisquert, Jaquelina (2008). *La cambiante memoria de la dictadura*. Buenos Aires: UNGS/Biblioteca Nacional.
- Monteagudo, Luciano (2004). Demasiadas historias. *Página/12*. <<https://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-41687-2004-09-30.html>>, (28/05/2017).
- O'Donnell, Guillermo (1997). Democracia en la Argentina. Micro y Macro, en O'Donnell, Guillermo, *Contrapuntos* (pp. 133-146). Buenos Aires: Paidós.
- Peña, Fernando Martín (2003). *Generaciones 60/90*. Buenos Aires: Malba.
- Rouso, Henry (1991). *The Vichy Syndrome. History and Memory in France since 1944*. Cambridge: Harvard University Press.
- Rouso, Henry (2002). *The Haunting Past: History, Memory, and Justice in Contemporary France*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

12 Véase <<http://www.infobae.com/politica/2016/08/10/22-definiciones-de-macri-en-su-entrevista-en-buzzfeed/>> (28/05/2017).

13 Este fallo fue condenado por un amplio sector tanto de la sociedad civil como política, teniendo lugar en todo el país grandes marchas de repudio. Véase <<http://www.lanacion.com.ar/2x1-t60023>> (28/05/2017).

Suleiman, Susan (2006). *Crises of Memory and the Second World War*. Londres: Harvard University Press.

Svampa, Maristella (2003). El populismo imposible y sus actores, 1973-1976, en James, Daniel (Ed.), *Nueva Historia Argentina. Tomo IX* (pp. 381-438), Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Zarco, Julieta (2016). *Treinta años de cine, política y memoria en la Argentina, 1983-2013*. Buenos Aires, Biblos.

## ■ Autor

Lior Zylberman es doctor en Ciencias Sociales (UBA), magíster en Comunicación y Cultura (UBA) y licenciado en Sociología (UBA). Es investigador del CONICET, investigador del Centro de Estudios sobre Genocidio (UNTREF) y profesor de posgrado de la UNTREF. Asimismo, es profesor titular de Sociología en la carrera de Diseño de Imagen y Sonido (FADU-UBA). Actualmente lleva adelante una investigación sobre la representación de los genocidios en el cine.

Fecha de recepción: 02/06/2017    Fecha de aceptación: 02/07/2017