

Infancia y dictadura: los niños ante el terrorismo de Estado en el cine argentino

Ximena Triquell

Universidad Nacional de Córdoba – CONICET

Resumen

El presente trabajo forma parte de un proyecto mayor cuyo principal objetivo es analizar diferentes representaciones de la infancia en el cine argentino, con el objetivo de observar de qué manera tales representaciones guardan relación con el momento histórico de su producción.

En este trabajo abordamos la representación de niños en relación con la dictadura a partir de tres ejes: a) como «objetos» de disputa, en una lógica de posesión o carencia, que refiere directamente a la apropiación de bebés y niños por parte de los militares; como sucede en *La historia oficial* (Puenzo, 1985) o, casi dos décadas después, en *Cautiva* (Biraben, 2005); b) como pequeños adultos de quienes se espera que afronten la realidad, incluida la militancia de los padres, del mismo modo que lo hacen éstos —*Un lugar en el mundo* (Aristarain, 1992), *Kamtchatka* (Piñeyro, 2002) y separada también

Palabras clave:

cine argentino, infancia en cine, dictadura.

por una década *Infancia clandestina* (Ávila, 2012)—; y c) como sujetos que miran a los adultos como por ejemplo en *Un muro de silencio* (Stantic, 1993) o *Amigomío* (Meerapfel, 1994).

Abstract

This paper is part of a larger project whose main objective is to analyze different representations of childhood in Argentine cinema, in order to understand how such representations are related to the historical moment of their production.

In this work we focus on the representation of children in relation to the 1976–1983 dictatorship regarding three lines: to) as «objects» of dispute, in a logic of possession or lack, which refers to the appropriation of infants and children by the military — as in *La historia oficial* (Puenzo, 1985) or, almost two decades later, in *Cautiva* (Biraben, 2005); (b) as small adults who are expected to face reality, including their parents' militancy, in the same way they do — *Kamtchatka* (Piñeyro, 2002) and separated by a decade, *Infancia clandestina* (Ávila, 2012); and c) as subjects that watch adults, as in *Un muro de silencio* (Stantic, 1993) or *Amigomío* (Meerapfel, 1994).

Keywords:

Argentine cinema, children in film, dictatorship in Argentina.

Introducción

En este trabajo nos proponemos pensar las representaciones de la infancia en el cine argentino posdictadura. Con el término «representaciones» nos referimos a construcciones discursivas que, más que

referir a una realidad previa, la construyen, siempre de determinada manera, siempre a ciertos fines, o lo que es lo mismo no exentas de una dimensión ideológica y de un cierto poder.¹ A la vez, con el término posdictadura no nos referimos

1. Se percibirá acá el marco teórico del cual partimos que está constituido por la Teoría de los discursos sociales propuesta por Eliseo Verón. No profundizamos en estos principios en este trabajo ya que éstos pueden leerse en otros —múltiples— lugares.

a todo el cine producido desde diciembre de 1983 hasta la actualidad sino a aquellos filmes que dentro de éste vuelven sobre la dictadura para, a partir de imágenes e historias, reflexionar sobre este periodo.

Este punto de partida fija los límites y potencialidades de nuestro trabajo, esto es: no pretendemos explorar cómo fue «vivida» la infancia durante la dictadura por quienes eran niños en ese momento y de allí constatar su adecuada «re-presentación»² en ciertos filmes, mucho menos ahondar en la experiencia recuperada de algunos directores que hoy vuelven sobre ella sino observar en los discursos que buscan describir algo de esta experiencia de niños en dictadura, cómo ésta es construida para a partir de allí pensar la relación entre estas representaciones y el espacio más amplio de lo social en el que son puestas en circulación.

1. Niños objetos: miradas recuperadas

Cuando se piensa en el cine posdictadura y la infancia, una de las primeras imágenes que viene a nuestra mente es la de la Gaby, la pequeña niña de *La historia oficial*. Pero la historia de *La historia oficial* no es la de Gaby sino la de Alicia (Norma Aleandro), su apropiadora, una profesora de historia de secundario que vive feliz

junto a su marido, Roberto (Héctor Alterio), un empresario involucrado en turbios negocios con los militares. La tranquilidad de este pequeño mundo familiar, se ve interrumpida ante la sospecha por parte de Alicia de que la niña, recibida en situaciones dudosas cinco años antes, podría ser en realidad hija de una pareja de jóvenes desaparecidos.

Ubicada en el lugar de objeto en la trama, Gaby, también lo es en la representación. Salvo en la escena de su cumpleaños en la que la seguimos mientras se refugia del ruido de la fiesta en su dormitorio, el filme no incluye focalización³ desde su punto de vista; e incluso esta escena es incluida como medio de presentar reduplicada la situación de violencia que presumiblemente viviera su madre biológica. (En esta escena Gaby está jugando maternalmente con un muñeco que acaban de regalarle cuando irrumpen en el cuarto violentamente sus tres primos, jugando a ser «soldados».)

Por el contrario, el filme está focalizado casi en su totalidad desde la perspectiva de Alicia. En la escena inicial, la cámara, después de un primer recorrido por el patio de la escuela, se detiene frente a su rostro. La escena siguiente nos sitúa en un largo pasillo por el cual Alicia camina hacia la cámara. A ésta, sigue una toma de-

2. En este caso utilizamos la palabra separada por guión para referir a la noción coloquial del término que permitiría presuponer una cierta adecuación entre el signo y el objeto por éste representado.

3. Por focalización nos referimos al punto de vista cognitivo desde el que se narrará la historia.

cisiva: desde los ojos del personaje vemos su mano mientras escribe la fecha, 14 de marzo de 1983. Nuestro lugar como espectadores queda así establecido en un cuerpo y en un momento histórico concreto.

Estas operaciones sirven para fijar el régimen de focalización dominante que se sostendrá sobre el personaje (los desplazamientos en el espacio estarán guiados por los recorridos de Alicia; la cámara estará donde ella esté y, por lo tanto, nosotros sólo sabremos lo que ella sabe)⁴ y en el privilegio de su perspectiva óptica, lo que François Jost ha denominado ocularización: éste es el único personaje cuya mirada seguimos en la lectura de textos, observaciones de objetos en plano detalle, subjetivas en movimiento.⁵

Esta estrategia de identificación con el personaje de Alicia posee un doble propósito: por un lado, cumple una función narrativa, de la que depende la coherencia del texto, ya que toda la trama está centrada en la búsqueda de Alicia; por otro, participa de un objetivo que podríamos llamar político: establecer el mismo recorrido para el espectador que aquel del personaje: de la ignorancia al saber sobre la

situación política. Esta lectura es propuesta por la propia Aída Bortnik —coautora, junto a Luis Puenzo, del guión—, quien describe al filme como «la historia de una conciencia que despierta».⁶ Esa conciencia que despierta será la del personaje que gradualmente irá sabiendo más y aceptando ese saber, pero también —o al menos eso se pretende— la del espectador.

No obstante en este desarrollo, centrado en las dudas y las incertidumbres de la madre/apropiadora no hay lugar ni para la mirada de la niña (omisión que podría justificarse en función de la edad del personaje) ni (y esto es más importante) para sus derechos, ya que aparece sólo como un objeto a conservar —en la perspectiva de Roberto, el apropiador— o eventualmente, si acaso, a restituir —en la perspectiva de Alicia—. En un diálogo bastante ambiguo, Alicia relata su propia infancia con padres ausentes debido a un accidente y la mentira con que su abuela intentó cubrir esta falta y dice que no quiere «hacerle eso a Gaby». Pero ¿qué es lo que no quiere hacerle? ¿Mentirle y por lo tanto el conflicto que enfrenta es decirle o no la verdad sobre su origen o

4. Hay sólo dos secuencias en las que Alicia no interviene: la escena en la que Roberto (Héctor Alterio) y sus colaboradores se reúnen en su casa para cenar y la secuencia en que Roberto se encuentra con Ana (Chunchuna Villafañe) en la cochera del edificio donde éste trabaja.

5. Si bien es difícil establecer un régimen de ocularización dominante, puesto que la perspectiva óptica varía de toma en toma, es interesante observar el predominio de tomas subjetivas desde el punto de vista de Alicia, en particular en aquellas tomas marcadas —no neutras— como las que se señalan.

6. Aída Bortnik, entrevista con Danusia L. Meson, *Cineaste* XIV 4, 1986.

asumir el delito de la apropiación y restituir la niña a su familia verdadera? Estas preguntas no se resuelven en el filme que concluye antes de incomodar al espectador con estas tensiones. Por otra parte, el paralelo entre ambas historias equipara el secuestro y desaparición de los padres de Gaby al accidente de los de Alicia, y por ende a ambas acciones como productos del azar eximiendo de responsabilidad a Roberto y a la propia Alicia.

El caso de *Cautiva* es diferente, ya que desde el inicio se plantea desde el punto de vista de Cristina (Bárbara Lombardo), una adolescente apropiada de bebé durante la dictadura que descubre a lo largo de filme esta condición.

También en este caso un texto escrito sirve de anclaje a la focalización dominante: Tras la primera escena en la que se reproduce en imágenes televisivas el final de la copa mundial de fútbol de 1978, vemos al personaje en su fiesta de 15. En ésta se proyecta un compilado de fotografías que se inicia con una foto de la familia y abajo se lee «mis papás: Pablo y Adela».

Según Verónica Garibotto, esta focalización ha llevado a algunos críticos a considerar a este filme una suerte de re-escritura de *La historia oficial*. Desde esta perspectiva, la focalización centrada en el personaje de Alicia en un caso y de Cristina en otro, acerca a los filmes:

En ambos filmes, los detalles privados referidos a un niño nacido de padres

desaparecidos fuerza a la protagonista (y al espectador) a reexaminar la historia colectiva. En ambos filmes, la elección de un personaje inocente subraya los efectos traumáticos del pasado reciente y crea un relato para denunciar sus atrocidades. En ambas películas, el misterio detrás de un niño impulsa un *thriller* cuya verdad oculta finalmente revela una verdad política. En otras palabras, según estas lecturas, en ambas películas el uso de la mirada de un niño o adolescente es la base para una efectiva representación histórica (Garibotto en Rocha 2011, la traducción es mía).

Ante estas lecturas es necesario aclarar que, aunque Gaby sea el objeto en disputa y como tal, la causa que da inicio al relato, no es estrictamente hablando el sujeto de la narración, ya que, como dijimos, no es su mirada la que vemos representada, sino la de Alicia. No obstante, para Garibotto la diferencia entre ambos filmes no se encuentra en la focalización sino en ciertas condiciones impuestas por el momento de producción. Según esta autora:

La historia oficial confronta al espectador con aspectos desconocidos (o no narrados) del pasado reciente. Como un detective, la audiencia se une a los protagonistas en el desciframiento de pistas que van al mismo tiempo a revelar la historia de Gaby y una nueva versión de la historia colectiva, faltante en el período de los primeros años de

democracia. *Cautiva*, sin embargo, emplea una perspectiva adolescente para finalmente revelar lo que el espectador ya conocía desde, por lo menos 30 años antes (Garibotto en Rocha 2011, la traducción es mía).

Pero así como las similitudes entre ambos filmes van más allá de la elección de niños, en este caso niñas, apropiadas, las diferencias no se limitan a lo conocido en el momento de su recepción.

Entre las similitudes, formalmente hay escenas muy parecidas, como por ejemplo cuando la abuela muestra fotos de los padres desaparecidos, en un caso a Alicia y en otro a Cristina —las fotos en blanco y negro, las historias narradas, incluso las inflexiones de la voz y las referencias a las historias personales constituyen una forma de cita difícil de obviar—; las relaciones familiares recuperadas en *Cautiva* contrastan con las de *La historia oficial* en una escena también repetida de almuerzo de domingo; finalmente la violenta confrontación final, que en el filme de Puenzo se da entre Alicia y su marido en este caso se da entre Cristina y su padre.⁷

La diferencia fundamental, como se deduce de lo expuesto es que en el caso del filme de Biraben la perspectiva es la de la niña apropiada y la búsqueda y

descubrimiento son los suyos, y no los de su apropiadora. Así, si la búsqueda de información puede considerarse similar, el salto generacional lleva a plantear nuevos problemas y, en el caso específico que analizamos, modifica el lugar de los niños, de objetos a sujetos. Este cambio tiene su paralelo en el contexto de producción de los filmes al alcanzar la mayor parte de los hijos de desaparecidos su mayoría de edad y la posibilidad de buscar —y en otros filmes demandar— respuestas. En este sentido, la aparición de grafitis que refieren a la agrupación HIJOS, que como señala Garibotto constituyen un anacronismo (ya que la acción se sitúa en 1994 y la organización fue fundada en 1995) no remite tanto a un error en la construcción de una diégesis realista como a una construcción político-ideológica de ésta.

2. Niños (hijos de) militantes

Paralelamente a la imagen de niño—objeto, apropiado durante la dictadura, se presenta otra imagen de niños, en este caso, hijos de militantes que comparten, necesariamente las circunstancias de la participación política de sus padres. Esta situación es evidente en los filmes *Kamtchaka* (Piñeyro, 2002) y, separado por una década *Infancia clandestina* (Ávila,

7. Garibotto lee estas similitudes no sólo con *La historia oficial* sino con el corpus de films sobre la dictadura producidos en los 80s como parte del anacronismo del film en su nivel simbólico. En su trabajo analiza además otros aspectos en los niveles indexicales e icónicos.

2012), pero aparece igualmente, aunque de manera tangencial, en algunos filmes de la década anterior como *Un lugar en el mundo* (Aristarain, 1992) o *Amigomío* (Meerapfel, 1992), filme sobre el que volveremos más adelante.

En todos estos filmes se narra la vida de familias en las que los padres están políticamente comprometidos: en *Un lugar en el mundo* se menciona en uno de los diálogos entre los adultos la militancia de Ana (Cecilia Roth) en el Peronismo antes del exilio a España y su posterior regreso a San Luis, donde su marido, Dominicci (Federico Luppi), organiza una cooperativa y ella sostiene un dispensario; en *Amigomío* (Meerapfel, 1994) la militancia de «La Negra» (Gabriela Salas) en una organización no definida y su desaparición será el motivo del viaje rumbo al exilio de Carlos (Daniel Kuzniecka) con su hijo en el que se centra el filme; en *Kamchatka*, la militancia ocupa un lugar central pero no se especifican datos sobre la organización donde lo hacen los padres de los niños; en *Infancia clandestina*, en cambio, se deja claramente señalada la participación de la pareja y del tío en la organización «Montoneros».

Exceptuando *Amigomío*, en el que se narra desde el punto de vista de Carlos, el padre, los otros tres filmes están focalizados desde los niños. Esta estrategia permite a la vez que acceder a la perspectiva de éstos, regular la información que se brinda el espectador.

En *Un lugar en el mundo* (Adolfo Aristarain, 1992) el personaje focalizador es Ernesto (interpretado en la mayor parte del filme por Gastón Batyi) pero cuando éste es ya un adulto (Mariano Ortega) y decide regresar al pueblo de su infancia. La voz de este personaje adulto acompaña en off las tomas subjetivas que abren el filme. Con esta estrategia se fija el régimen de focalización dominante y tanto el texto verbal como las imágenes dejan en claro que la historia sólo mostrará aquello que el protagonista vivió personalmente; aquello que no, quedará sin explicar.

No sé por qué vuelvo. No tiene mucho sentido volver después de ocho años, o casi nueve. Volver a un lugar que ya no existe. Sigo haciendo cosas sin pensarlo demasiado, sin medir las consecuencias. Más o menos como vos. Las leyes de la genética no fallan, diría mamá. Cuando le dije que me venía, me miró como si estuviera enfermo. Deformación profesional, supongo. Pero no hizo preguntas. Entendió menos cuando le dije que volvía mañana, que ni siquiera me iba a quedar una noche. Entendió menos o entendió todo. Con la vieja nunca se sabe. ¿Para qué voy a gastar guita en hotel? El micro llega por la mañana temprano y se va a las diez de la noche. Tengo doce horas de viaje hasta Buenos Aires para apolillar, y casi todo el día para pegar allí unos cuantos kilómetros, y tratar de saber por qué vine. Turista no soy. Los paisajes no me emocionan. De la gente conocida no queda casi

nadie. Amigos, ninguno. A lo mejor vengo nada más que para hablar un rato con vos. Para contarte algunas cosas que me pasaron. Para decirte lo que pienso hacer. Estoy en una edad de mierda en la que estás obligado a tomar decisiones, y justamente, lo que menos tenés ganas de hacer es tomar decisiones. No te preocupes. No vuelvo para saber quién es mi padre. Ni para conocerte realmente. Ni para descubrir tus zonas oscuras. No va por ahí la cosa. Siempre fuiste un tipo transparente. Sólido como una pared, pero transparente. Y si a veces no te entendía, no era culpa tuya. No era culpa mía tampoco. Era muy chico para entender algunas cosas. Cuando empecé a entender las cosas de los mayores fue porque, sin darme cuenta, había dejado de ser chico. A lo mejor vine para acordarme bien de todo lo que pasó aquel invierno. Me gustaría conocer tu versión. Yo conozco sólo parte de la historia. Algunas cosas las viví. Otras las escuché o las espí. A lo mejor vine porque me di cuenta de que se me estaban borrando, y me dio bronca. No se puede ser tan imbécil. Hay cosas de las que uno no puede olvidarse. No tiene que olvidarse. Aunque duela.

Este recurso a la voz en off del protagonista, ahora adulto, establece un régimen de focalización interna fija muy marcado que impide al espectador, como dijimos, obtener más información de la que posee el personaje.

También *Kamchatka*, fija el régimen de focalización en la perspectiva del niño, en

este caso Harry (Matías del Pozo), quien tiene 10 años. La primera imagen que vemos es la del padre (Ricardo Darín) en un cuadro muy cerrado que susurra «Kamchatka» al oído de su hijo. Luego, en un cuadro igualmente cerrado se lo ve besándolo. Tras esta escena, aparece la voz en off del niño sobre distintas imágenes que se suceden rápidamente, a modo de flashes de la historia que se narrará:

Al principio había una célula y nada más. Esa célula se dividió en dos y esas dos en otras. Y así. De algunas células salieron los vegetales. De otras los bichos, de otras los animales y de otras, nosotros. Lo que nunca explican es lo que pasa después. Desde el momento en que las células se convierten en una persona y el momento en que esa persona sube al Himalaya, inventa una vacuna o se vuelve un escapista famoso, como Houdini. Eso sí que es un misterio. Ningún manual habla de esas cosas, ningún maestro. Pero mi papá sí me habló. Una vez, la última vez que lo vi. Mi historia empieza con una célula, como todas, pero termina en Kamchatka.

En este caso, aunque la voz en off es fluctuante, nunca se abandona el punto de vista del niño—narrador ya que los desplazamientos en el espacio están guiados exclusivamente por sus recorridos. Piñeyro explicita esta elección en una entrevista:

En un momento de la escritura del guión, decidimos empezar de nuevo, con la idea de que no podía haber ninguna escena en la que el chico no estuviera presente. Eso no podía existir en el mundo de *Kamtchatka*. Decidimos entonces que sólo la información que aportara el chico es relevante. Y ahí quedó constituido el punto de vista de este filme (Marcelo Piñeyro citado en *La escuela al cine*.)

El filme narra acontecimientos ocurridos durante el año 1976: se inicia con la desaparición del abogado compañero de trabajo del padre y la consecuente necesidad de la familia de salir de la ciudad para ocultarse en una casa quinta del gran Buenos Aires, la necesidad de cambiar de nombre de los niños, el cambio de escuela, etc. Mediadas por la mirada del niño, se hace foco en las pérdidas y en la fantasía con que los niños las afrontan. La crudeza del relato está filtrada a través de la imaginación del niño que interpreta lo que sucede a partir de la magia —de allí que cuando deba elegir un nombre elija Harry (por Houdini)—, de la serie televisiva «Los invasores» y de las analogías entre la vida y el juego del TEG (Táctica y Estrategia de la Guerra).

Esta opción de focalización, al igual que en *Un lugar en el mundo*, restringe la

información que se da al espectador a la que posee el personaje. Pero a diferencia de lo que sucedía en aquel filme que desarrollaba desde el recuerdo de niño del narrador adulto, hechos posteriores a la dictadura, mientras que la descripción de ésta era realizada en un diálogo entre adultos, en *Kamtchatka* la imagen de la dictadura es alivianada a través de la mirada del niño que es capaz de encontrar aún en las situaciones más difíciles espacio para el juego y la fantasía.

A diferencia de la opción de Piñeyro, *Infancia clandestina*, está focalizada desde la mirada de un niño de 12 años, aunque los acontecimientos narrados fueron vistos por su director a los 7. Según éste señala en una entrevista para Tv Pública, el guión no pretende ser autobiográfico aunque haya sido construido sobre hechos históricos reales, basados en sus recuerdos y los de su hermano, entonces de 8.⁸ La diferencia en edad atribuida al personaje (ya que ésta es también una opción narrativa), habilita la diferencia en la mirada representada, no sólo porque permite una mayor información sobre los hechos sino también porque los problemas puestos en discusión por el filme son también otros, fundamentalmente el reclamo que se desprende de la mirada del niño sobre la militancia de sus padres

8. Entrevista en «Con sentido público», TV Pública, 18/09/12. <http://www.youtube.com/watch?v=QMqI786z4jc> (consultado 5/3/2015).

y la incorporación de la lucha armada como parte de ésta.

Una opción estética significativa es que las imágenes de mayor violencia son representadas en escenas animadas, produciendo así un distanciamiento del espectador con éstas pero a la vez dando cuenta de la mediación que la mirada infantil impone. En la entrevista mencionada, Benjamín Avila señala que su intención al hacer el filme era retratar la vida cotidiana y la alegría asociada a la militancia, frente a muchos filmes en los que ésta es asociada a la muerte y la violencia. En su opinión, en la infancia uno vive como normal lo que le toca vivir:

para nosotros, los chicos que vivimos esa etapa, era algo normal, no era algo traumático, complejo. No lo era. (...) Lo traumático comienza en la adolescencia, no comienza en la niñez. La niñez, los chicos, (...) la vida es como es la que están viviendo. No pueden pensar que existe otra. (...) Cuando yo recuerdo ese momento para mí era absolutamente normal, lo traumático es la violencia, lo traumático es la ausencia, lo traumático es, para mí, que me hayan sacado a mi hermano, que yo recuerdo que me hayan sacado a mi hermano, que me hayan llevado, que me hayan interrogado, eso sí fue traumático para mí, muy traumático, extremadamente traumático.

Es este aspecto traumático de la violencia el que en el filme aparece representado

con las imágenes icónicas de los dibujos en reemplazo de las indiciales de la base fotográfica del filme. El personaje vive la violencia como algo ajeno, mediado por la imaginación y la estética de las historietas. En este aspecto se acerca a *Kamtchatka*.

A pesar de estas similitudes, podemos observar en este filme una construcción diferente de la infancia de aquella imagen ennoblecida que presentaba el personaje de Harry y, en cierto sentido su hermano, y que es también la de Ernesto en *Un lugar en el mundo*. En este caso, el personaje de Juan (Teo Gutiérrez Moreno) no asume la militancia de sus padres con la tranquilidad con que Harry los ve alejarse por última vez. Sí acepta lo que se le impone y sí comparte la vida familiar con sus reglas establecidas pero no lo hace sin dejar de desafiarlo: en las respuestas que da a sus padres antes ciertas imposiciones y fundamentalmente en el gesto de robar dinero con la intención de escapar con María (Violeta Palukas), su compañera de colegio con la que vive su primer amor.

En este caso, a los niños se les reconoce la posibilidad de responder, de contestar las imposiciones de los adultos, y también de cuestionarlas. El personaje de Juan interpela a los adultos dentro de la trama; pero esta misma interpelación es proyectada desde el filme hacia el espectador al que se le plantean preguntas que no son de tan fácil solución, entre ellas el recurso a la lucha armada, algo omitido hasta ese momento en el cine nacional.

3. La mirada de los niños

Finalmente, hay una tercera forma de aparición de los niños en el cine sobre la dictadura: es aquella que los ubica como testigos del hacer de los padres. En este caso los personajes no tienen el protagonismo, ni son tampoco la fuente de la información (en el recurso a la focalización interna) sino que simplemente están al lado de los personajes adultos acompañando la acción, observando y, en determinado momento, también preguntando, cuestionando. Este lugar aparece con claridad en los filmes *Un muro de silencio* (Stantic, 1993) y *Amigomío* (Meerapfel, 1994).

Un muro de silencio, narra la historia de Kate Benson (Vanessa Redgrave), una directora inglesa que llega a Argentina con la intención de filmar una película basada en la historia real de una pareja perseguida durante la dictadura. A partir de este primer nivel de narración se desarrollan paralelamente otros dos: el de la película que está siendo filmada (titulada «La Historia de Ana») y el de la historia de Silvia (Ofelia Medina), nombre real de Ana, la persona sobre cuya vida se escribió el guión —quien, primero ignora y después se opone a la realización del filme—. La película se inicia en el CCDTYE (Centro Clandestino de Detención Tortura y Exterminio) donde Silvia, su pequeña hija y su marido, ahora desaparecido, estuvieron secuestrados. Un intertítulo fija la ubicación espacio-temporal: Bue-

nos Aires 1990. En esta primera escena, Kate Benson pregunta al autor del guión: «¿La gente sabía lo que estaba pasando por aquí?», a lo que el escritor responde: «Y los que no sabían sospechaban». En la escena final, en el mismo lugar, María Elisa, la hija adolescente de Silvia, quien vivió de pequeña los sucesos narrados, repite esta pregunta a su madre. La cámara ofrece con su inmovilidad un minuto de silencio antes de la respuesta «todos sabían». La imagen se congela sobre el rostro de la joven mientras comienzan a correr los créditos finales. En este diálogo, la reiteración de la pregunta inicial da cuenta de una cuestión que insiste sin poder resolverse y que, como deja en claro el personaje de María Elisa, pasa de una generación a otra

En este aspecto el filme se acerca a *Amigomío* de Jeanine Meerapfel (1994), el que narra el camino hacia el exilio desde Argentina a Ecuador de Carlos con su hijo tras la desaparición de su pareja. «Amigomío», como lo llama Carlos, está al lado de éste, viviendo las aventuras y desventuras a las que la huída y el exilio expone a ambos pero, en una de las últimas escenas interpela a su padre —y a los espectadores— al cuestionar la necesidad de volver a Argentina.

Este filme, se inicia y concluye con la imagen de Carlos junto a su hijo viendo viejas películas caseras en súper 8; *Un muro de silencio* se inicia y concluye en las ruinas del CCDTYE donde ocurrieron

los hechos que serán registrados en la película de Kate Benson. Con sus diferencias, ambos filmes pueden enmarcarse en lo que en otro lugar hemos designado como cine-testamento, esto es un cine destinado a sostener la memoria de lo ocurrido más que a representar lo ocurrido (Triquell, 2000; 2006:167-178).

En este acaecer del recuerdo —y de su registro audiovisual—, las nuevas generaciones aparecen como depositarias de ese legado, la memoria. Los personajes niños representan así la transmisión de lo vivido de una generación a otra.

4. A modo de conclusión

Al comienzo de este texto, planteábamos la posibilidad de poner en relación los filmes con sus condiciones de producción a fin de observar de qué modo la representación de la infancia en estos filmes se entronca con otras áreas de la discursividad social.

No cabe dudas de que en las dos décadas que separan *La historia oficial* y *Cautiva*, se producen numerosos cambios tanto en la forma de pensar a la infancia como en relación a la consideración de la dictadura. En relación al primer punto, probablemente el aspecto más importante sea la ratificación en 1990 de la *Convención sobre los Derechos del Niño*,

los que en 1994, fueron incorporados a la Constitución Nacional. A grandes rasgos podría decirse que el principal cambio que esta convención implica es el paso de la concepción de los niños como objeto de protección a sujetos de derechos. Es posible encontrar aquí un principio de explicación para el cambio en la focalización en estos dos filmes y la forma en que en ambos textos se plantea el conflicto en torno a la identidad de las niñas apropiadas (Gaby y Cristina). No obstante, más allá de esta relación, resultan significativas, las modificaciones en el espacio social respecto a la consideración de la dictadura: entre 1985 (fecha de realización de *La historia oficial*) y 2006 (*Cautiva*), se forma en 1995, y fortalece a lo largo de esa década, la agrupación HIJOS, asumiendo un lugar de enunciación propio en el espacio discursivo. *Cautiva* da cuenta de este lugar al delegar la mirada en la joven restituida y ya no en su apropiadora.

En el segundo caso, en la década que media entre *Kamtchatka* e *Infancia clandestina* diversos organismos de derechos humanos recuperan, frente a la imagen de la «víctima inocente»⁹ de la inmediata posdictadura (fuertemente presente en *Un lugar en el mundo* y de manera más lábil en *Kamtchatka*), la del militante comprometido. *Infancia clandestina* asu-

9. Esta formulación es usada en la inmediata posdictadura como una forma de garantizar la condena al terrorismo del estado en el marco de la teoría de los dos demonios.

me este lugar y puede así exponer desde la mirada del niño las contradicciones que observa en sus padres y sus propios conflictos en relación a ellos. En este sentido se acerca a la producción documental de filmes como *Los rubios* (Carri, 2003) o más claramente *Papá Iván* (Roqué, 2004).

Finalmente, en los filmes pertenecientes al tercer eje, se percibe una búsqueda por la transmisión en la figura de los niños que acompañan y miran a los adultos. Es a partir de este aspecto que se relacio-

nan con diversos discursos que en los 90s toman por eje, ya no la denuncia de lo sucedido, sino la memoria, búsqueda que se profundizará en los años siguientes.

Los filmes describen entonces a ciertos niños, ficticios, en diversos grados de relación con niños «reales», pero al hacerlo dibujan en el marco del cine argentino las condiciones políticas desde las cuales mirar y pensar la infancia, y al hacerlo, mirarnos y pensarnos también a los adultos y, en este caso, nuestro pasado reciente.

Referencias bibliográficas

- ÁVILA, B. (20). Entrevista a Benjamín Ávila, director de *Infancia Clandestina*. Revista digital Cabal. Disponible en: <http://www.revistacabal.coop/entrevista-benjamin-avila-director-de-%E2%80%9CInfancia-clandestina> (consultada 05/03/2015).
- BORTNIK, A. (1986). Entrevista con Danusia L. Meson. *Cineaste* XIV 4.
- GARIBOTTO, V. (2011). Iconic fictions: Narrating recent Argentine history in post-2000 second-generations films. En Rocha, C. y Seminet, G. *Children in Hispanic Cinema*, edición especial de *Studies in Hispanic Cinemas* 8(2).
- JOST, F. y GAUDREAU, A. (1995). *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós. Ministerio de educación, Ciencia y Tecnología (2007). La escuela al cine. Buenos Aires: Puerto de Palos.
- TRIQUELL, X. (2000). *Projecting History: A Socio-semiotic Approach to the Representations of the Military Dictatorship (1976-1983) in the Cinematic Discourses of Argentine Democracy*. Tesis doctoral. Universidad de Nottingham. Disponible en: <http://etheses.nottingham.ac.uk/1710/>
- ——— (2006). Proyectar la Historia: testimonio, denuncia y memoria en el Cine Argentino Postdictadura. *DeSignis* 10,

Revista de la Federación Latinoamericana de Semiótica, Barcelona: Gedisa.

• VERÓN, ELISEO (1987). *La semiosis social*. Buenos Aires: Gedisa.

Filmografía

- *La historia oficial* (Puenzo, 1985).
- *Un lugar en el mundo* (Aristarain, 1992).
- *Un muro de silencio* (Stantic, 1993).
- *Amigomío* (Meerapfel, 1994).
- *Cautiva* (Biraben, 2005).
- *Kamtchatka* (Piñeyro, 2002).
- *Infancia clandestina* (Ávila, 2012).

Programas televisivos

- *Infancia clandestina ESPECIAL*, TV Pública, 05/10/2012. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=e9DbV3hAVYw> (consultado 27/10/2014).
- Entrevista en *Con sentido público*, TV Pública, 18/09/2012. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=QMqI786z4jc> (consultada 05/03/2015).