

**María José Punte**  
Universidad Católica Argentina

## Más allá del vano de la puerta: infancia y dictadura en tres películas argentinas

Through the crack of the door: childhood and dictatorship in three Argentine films

### Resumen

El presente trabajo aborda un *corpus* de películas de cine argentino que confrontan con un momento trágico de la historia reciente, el de la dictadura militar de 1976-1983. El *corpus* aborda dicho momento desde la mirada de la infancia. Se trata de *Kamchatka* (Piñeyro, 2002), *Andrés no quiere dormir la siesta* (Bustamante, 2009) y la muy reconocida *Infancia clandestina* (Ávila, 2011). Esta mirada es, en parte, consecuencia del afianzamiento de una voz por parte de la generación siguiente a la protagonista de los hechos, es decir la generación de la así llamada “posmemoria”. La recreación de una mirada infantil es uno de los recursos mediante los que la ficción lleva a cabo un aporte a la comprensión no sólo de cómo funciona la memoria, sino también del funcionamiento de otros discursos que atraviesan los imaginarios sociales, tales como la historiografía.

### Palabras Clave

Cine argentino  
Infancia  
Dictadura  
Generación setentista  
Memoria

### Abstract

This paper considers a corpus of Argentine films which depict a tragic period of the nation's recent history, the last military dictatorship (1976-1983). The corpus focus the narrative on a child's perspective. The films considered are *Kamchatka* (Piñeyro, 2002), *Andrés Doesn't Want to Nap* (Bustamante, 2009), and *Clandestine Childhood* (Ávila, 2011). The choice of this point of view is partly related to what is called “post-memory”, that is, the next generation involved in the events and their memories. Through the recreation of a child's point of view, the films exposes not only how memory works, but also the mechanisms through which other discourses engage social imaginaries, such as historiography.

### Keywords

Argentine cinema,  
Childhood  
Cictatorship  
Ceneration of the seventies  
Memory.

1.- En su ensayo "Infancia e Historia", Agamben se refiere a la fábula como un tipo de relato que se coloca en la misma serie que la infancia, en su relación con la experiencia. Reconoce en el término "fábula" la raíz indoeuropea \*bhā, ligada al "mundo de la boca abierta", opuesta a la raíz \*mu, el "mundo de la boca cerrada", que se vincula con el misterio y, por lo tanto, con el silencio. En la fábula se habla y se le permite al hombre liberarse de la "obligación misteriosa del silencio" (Agamben, 2007: 90). Es el lugar donde hombre y naturaleza pueden intercambiar sus papeles, antes de que cada uno regrese al lugar que le corresponde en la historia.

2.- La de "posmemoria" es una noción que se usa para describir la relación que establece la generación posterior a la que vivió los eventos que causaron un trauma tanto personal como colectivo y cultural. Estos sujetos recuerdan por medio de las historias, imágenes y comportamientos entre los cuales los tocó crecer. Esas experiencias les fueron transmitidas de tal manera, que se constituyen como memorias por derecho propio. La conexión con el pasado se

En su texto "Órdenes de la memoria, desórdenes de la ficción", Ana Amado sintetiza de manera muy concreta el funcionamiento de ciertos mecanismos inherentes a la comprensión de la memoria, que ya son de común aceptación. El pasado, afirma Amado, es rehecho como fábula, lo cual no implica que sea una falsificación o un invento, sino que se instaura en primer plano el carácter de creación de la memoria (Amado, 2004). La ficción se imbrica en la constitución de la memoria, a partir del eje planteado en torno a la noción del (des)orden, lo cual habla de un sistema de complementación de los opuestos y, además, de un deseo de configuración. Ese rasgo creativo, asociado a la fábula, por lo tanto a un tipo de lenguaje que expresa "el mundo de la boca abierta" (Agamben, 2007: 90)<sup>1</sup>, apunta también a la concepción de la memoria como un proceso, como una instancia abierta e inclusiva que puede ser usada para orientar la acción en el presente (Ros, 2012). En ese sentido circulan narrativas que cuestionan otro tipo de relatos cuyo anclaje prefiere la fijación de lo institucionalizado. Estos modelos no entran por fuerza en conflicto, aunque a veces los modos cercanos a la ficción encuentran resistencias desde espacios moldeados por los hábitos de una retórica específica. Piénsese si no, en el estupor inicial que produjo un documental como *Los rubios* (Albertina Carri, 2003), hecho que se hace constar en la enunciación textual (el rechazo del INCAA al proyecto original), y que se entremezcla en la trama de varias maneras. En definitiva, el documental pone en escena a una persona en el acto de reivindicar un proyecto propio e independiente de las circunstancias lesivas que dejaron fisuras en su historia.

La mencionada reticencia se proyecta sobre otro texto, la novela de Laura Alcoba *La casa de los conejos* (2003), que está muy ligado al *corpus* elegido para este análisis por varios tópicos relativos a la niñez. En la introducción, la autora explica las razones por las cuales necesitó muchos años para poder encarar el tema traumático de la experiencia transcurrida en su infancia. La tardanza se liga al temor de que la acechen las miradas de los otros. Finalmente la autora acomete la tarea porque se da cuenta de que narrar es una necesidad que surge cuando aparecen los recuerdos, que llegan de manera subrepticia e inesperada. Se escribe para no olvidar a los muertos, dice, pero sobre todo, para hacer un lugar a los vivos (Alcoba, 2008).

La preocupación de los trabajos realizados por esta generación, a la que se puede vincular con la definición de Marianne Hirsch de la "posmemoria"<sup>2</sup>, encuentra un común denominador en la reflexión acerca de los modos de producción de los relatos citados. En ambos ejemplos, el trabajo que sus autoras realizan adopta un procedimiento, la reconstrucción de una mirada infantil, algo que constituye a todas luces un artificio o ficción, que implica la idea de que el recuerdo tiene que volver a configurarse desde esa instancia; implica desandar un camino, para reintegrar algo que se perdió entre los pliegues de una travesía que llevó varias décadas recorrer. En gran medida, se trata de la recuperación de la temporalidad denominada por la filosofía griega con el término de *aión*, y a la que desde Heráclito se identifica con la subjetividad infantil. Se establece como opuesta al otro modo más habitual bajo el cual denominamos el transcurrir, el tiempo de *kronos* (Agamben, Bustelo, Kohan). Estas obras, en su "trabajo de rememoración", usando la terminología que Paul Ricoeur retoma de Freud a propósito del duelo (Ricoeur, 2008: 98), van detrás de ese tiempo al que perciben como anclado en una forma de memoria radicada en la infancia. Se anudan a lo que sostiene Sandra Carli cuando afirma que "Indagar la memoria de la infancia permite, de manera particular, una comprensión del pasado desde una mirada centrada en el presente, habilitando el desplazamiento entre distintas temporalidades para recuperar un tiempo que se escabulle" (Carli, 2011: 23).

En lo que concierne al cine, la mirada infantil constituye con seguridad un tema al que se le puede adjudicar clara centralidad, como hace notar Vicky Lebeau en su estudio sobre infancia y cine. No sólo sirve para pensar el origen de la imagen porque, como apunta María Cristina Soares, "En la memoria de la infancia es como si nos depurásemos de toda carga inútil de la imagen y nos confrontásemos con la supuesta imagen primera, el inútil origen del ejercicio de recordar" (Soares, 2007: 181). Soares insiste en la idea de que el cine es una invitación al juego que promueve el encuentro entre las imágenes de la infancia del autor y las de la del espectador. Esas imágenes, a través del cruce de tiempos y espacios, se enfrentan con la cultura. Dicha "materia de la memoria", que incluye básicamente lugares, objetos, rostros, palabras, se instituye en un lugar que permite esa confluencia, a partir del ejercicio de recordar. Funciona como un

juego de proyecciones, en cierto modo otra ficción: “Allí cambiamos imágenes y al aceptar la invitación del director sentimos que él también participa de nuestras imágenes al reconocerlas en la pantalla” (Soares, 2007: 183).

Para nuestro análisis de la mirada de la infancia en el cine ligada al trabajo de reconstrucción de la memoria de un período, se optó por la lectura de tres películas mediante la que se despliega un panorama de diez años. A través de este panorama, va a ser posible observar un desplazamiento o desarrollo con respecto a la temática de la infancia durante el período del terrorismo de estado en Argentina (1976-1983). Empezamos con *Kamchatka* (2002), la película dirigida por Marcelo Piñeyro. Desde el punto de vista escogido, emerge como pionera en el tratamiento del tema. La producción de este film está muy ligada a su vez al proceso de escritura de la novela homónima de Marcelo Figueras, autor también del guion cinematográfico. De hecho, la novela surge poco después, como consecuencia de la escritura del guion (Figueras, 2003). La segunda película es *Andrés no quiere dormir la siesta* (2009) de Daniel Bustamante, director y autor del guion. Si bien en términos de estética y de su inclusión dentro del sistema de producción de las industrias culturales son dos películas muy semejantes, la temática difiere notablemente. Representan dos visiones opuestas, no sólo en lo que concierne a la infancia sino a los actores sociales que transitan por el relato. La mirada que propone *Kamchatka* se coloca en el lugar de las víctimas de la persecución dictatorial. La segunda indaga las reacciones de la sociedad civil que pretende mantenerse al margen de los sucesos, e incluso introduce personajes que trabajan en la represión. En tercer lugar tenemos una película que viene a cerrar esa década y que acusa por lo tanto los resultados del trabajo de memoria, es *Infancia clandestina* (2011) dirigida por Benjamin Ávila, cuyo film anterior había sido un documental ligado a este mismo tema, *Nietos (identidad y memoria)* (2004). Los tres largometrajes se inscriben dentro de un tipo de cine comercial, tuvieron el apoyo de un sólido aparato de distribución, y recibieron numerosos premios o nominaciones en festivales internacionales<sup>3</sup>.

Los ejes que serán tenidos en cuenta para el siguiente abordaje son tres. En primer lugar, el análisis tomará como punto de partida la observación de los recursos utilizados para la (re)construcción de la memoria. El segundo vector es el de la historia nacional y su intervención dentro del espacio familiar. La aparición de los hechos históricos que dan pie a la narrativa en los tres casos, se ve soslayada por la elección del tipo de mirada de sus protagonistas. Éste será el tercer elemento, es decir, el pensar las particularidades de esta mirada “infanceada”, lo cual obliga a considerar de manera más amplia la noción de infancia y su lugar dentro del mundo de los adultos. El término “infancear” es acuñado por Walter Kohan en sus reflexiones sobre la niñez, cuando traduce la cita de Heráclito sobre el tiempo refiriéndose a un niño que juega a los dados. Kohan elige para su traducción un neologismo, el término “infancear”, en lugar de “jugar”. Mediante esta traslación intenta expresar un tipo de lógica alternativa encarnada en la infancia, sobre todo en lo que se relaciona con la temporalidad, ligada a una lógica que no sigue el “camino numerable de la progresión” (Kohan, 2007: 93).

El abordaje a partir de la infancia busca apartarse entonces de una concepción de lo infantil condicionada por lo que Kohan describe bajo la forma de tres mitos, que circulan y que dan forma a la mayoría de los sobrentendidos en torno de la niñez: el pedagógico, el antropológico, y el filosófico (Kohan, 2007). La reflexión a partir del cine apunta a correr de lugar la mirada, abroquelada todavía en una concepción que coloca a la infancia en un período inicial de una temporalidad, entendida como lineal, sucesiva, pero sobre todo, progresiva (mito antropológico). En segundo lugar, y en lo concerniente al mito pedagógico, es clara la asimetría en la que colocamos al infante, que está ahí para ser formateado según las necesidades adultas. En cuanto al tercer mito, el filosófico, tiene que ver con una concepción que responde a lo que se expresa en el término “infante”, la idea de la carencia de habla y, como resultado, de agencia. Los discursos que son englobados bajo este mito, tienden a construirse en torno a la negatividad, a la ausencia o la imperfección. El infante es aquél que sabe menos, ve menos, y no está capacitado para participar de una ciudadanía plena.

En ese sentido, el siguiente análisis busca reposicionarse en lo que concierne a este colectivo que sin dudas se constituye como una minoría en nuestras sociedades. Los niños, así como las

halla mediada por una inversión imaginativa, la proyección y la creación. Esta memoria se estructura alrededor de la experiencia no sólo afectiva, sino también corporizada. Si bien en un primer momento se tendió a aplicar esta noción al análisis de la producción artística de la segunda generación, en el Cono Sur, su uso para este contexto ha sido también cuestionado (Ciancio, 2013).

3.- Tzvi Tal, en su análisis de *Kamchatka*, considera que la recepción favorable de este tipo de películas tanto en el país de origen como en el extranjero, habla de su adecuación a las hegemonías locales en tanto integradas al sistema global (Tal, 2005). El autor hace notar el uso de metáforas que internalizan productos de clara factura norteamericana, formateadas desde una cinematografía hollywoodense, para construir la memoria de sucesos nacionales. Los hechos son locales, pero los símbolos son globales, lo cual habla de la exitosa impregnación del imperialismo cultural global.

construcciones culturales que los tienen como objetos o referentes, resultan en definitiva un elemento “menor” dentro del universo adulto, aun a pesar de las bienintencionadas iniciativas que bregan por sus derechos. En un posicionamiento afín, Eduardo Bustelo comienza diciendo que es necesario considerar la infancia como una categoría social, que está colocada en el juego de relaciones sociales constituidas históricamente por los adultos. La infancia no es un paréntesis entre la no-vida y la evolución hacia la adultez; tampoco es una categoría asocial o externa a las relaciones sociales (Bustelo, 2007). La infancia, en tanto categoría social, es o debe ser sujeto de cambio social. Para Bustelo, por su ligazón con la noción de principio, es o debería ser una categoría emancipatoria. Con esta concepción de la infancia como marco, el siguiente análisis apunta a analizar una serie de films, con el objetivo de pensar ciertos tópicos presentes en el cine actual ligados a la presencia de los niños en numerosas producciones, y las razones por las cuales éstos generan una y otra vez determinadas formas de placer visual. Además nuestro interés se concentrará en la construcción de una memoria colectiva y en la contribución que hacen estos productos culturales al acervo mnemónico de una nación.

### El país de la infancia: *Kamchatka* (2002)

“Quién sabe, Alicia, este país  
no estuvo hecho porque sí.  
Te vas a ir, vas a salir  
pero te quedas,  
¿dónde más vas a ir?”

*Canción de Alicia en el país* (1980), Serú Girán.

La película otorga a un niño un espacio claramente protagónico, aunque su mirada no sea la dominante durante la totalidad del relato. Es su perspectiva la que abre y cierra la enunciación, con lo cual se refuerza la idea de que es él quien narra. Hay una evidente distancia que se produce a través de la mediación de la puesta en relato. Esto sugiere que la experiencia ha sido pasada por el tamiz de una cierta reflexión. Sería, por lo tanto, la conciencia de un adulto la que logra sopesar los hechos vividos, realizar la consiguiente selección, y armar con ello una historia para narrar, la concordancia mediante la que se repone una experiencia viva a través de una actividad que es eminentemente verbal (Ricoeur, 1983). De todos modos, las huellas de ese adulto han sido borradas del texto, lo cual denota el objetivo de “infancear” la mirada narrativa.

El personaje principal es Harry (Matías del Pozo), un chico de unos diez. Harry no es su nombre original. Se trata de un nombre sustituto que el niño deberá adoptar como parte de las estrategias de la clandestinidad a las que se subordinan no sólo los miembros de la familia, integrada por el padre (Ricardo Darín), la madre (Cecilia Roth) y el hermano pequeño al que todos llaman “el Enano” (Milton de la Canal); sino también aquéllos que están involucrados en la militancia, como sucede con Lucas (Tomás Fonzi), un joven de unos diecisiete años que pasa un tiempo con la familia. El niño toma ese nombre de un personaje con el cual se identifica, el escapista Harry Houdini. La anécdota que tiene como protagonista a Houdini, un personaje histórico pero cuya biografía adquiere ciertos visos míticos en el film, es asumida por el protagonista como una matriz de interpretación que va a ir punteando el desarrollo de su propia historia, o mejor dicho, de aquello que él desea recuperar.

La idea de que la memoria es una instancia que se construye a partir de ciertos elementos, por ejemplo de algunos objetos, está trabajada desde la secuencia inicial en la que el espectador ve primero una serie de planos algo desenfocados, breves, en tiempo ralentizado, que se alternan de manera no causal, pero que intentan armar una figura. Se ven los pies de una niña que salta la sogá; luego su rostro en el margen derecho de la pantalla superpuesto a un mapa del juego TEG, juego de guerra<sup>4</sup>. Se ven algunos elementos de este juego, como la brújula que aparece dibujada en el tablero y que se superpone a la imagen del sol brillando. Vemos un expendedor de combustible, un camino con sol. Se ve una pequeña mano sobre la que se apoya una mano adulta, que intenta cobijarla. Una boca se acerca a un oído y susurra la palabra “Kamchatka”, todavía enigmática, pero familiar para los que juegan al TEG. Al mismo tiempo, la voz

4.- El TEG o Plan Táctico y Estratégico de la Guerra es un juego de mesa que fue lanzado en 1976. El tablero imita un planisferio, aunque está dividido en sólo cincuenta países. El objetivo del juego es apropiarse de los territorios de los contrincantes. Está pensado para jugadores mayores de doce años.

en *off* de un niño despliega una teoría sobre el origen de las especies, o más bien la explicación científica del surgimiento de la vida. Y se ven las células en el acto de reproducirse, tomadas desde la perspectiva de un microscopio. Este conjunto de imágenes va a ser retomado al final de la película, como parte de una narración bien hilvanada que sirve como conclusión. Con esto se da una pauta del objetivo del relato del que somos observadores. Esos fragmentos son los recuerdos del niño, atesorados en el momento de la despedida de sus padres, a los que nunca volverá a ver. Lo que la narrativa intenta imitar en esta secuencia inicial es el funcionamiento de la memoria involuntaria. Como se verá luego, el desarrollo narrativo de la película va a tomar la forma de un periplo que buscará por su parte recrear la dinámica de la memoria voluntaria. También se puede decir que se realiza la distinción entre los recuerdos, que están en plural, y la memoria que se expresa en singular, en tanto capacidad y efectuación (Ricoeur, 2008).

La consciencia adulta, que aparece borrada, como se dijo, en realidad asoma a través del recurso a la voz en *off* que va a subrayar ciertos momentos a lo largo de toda la narración. Por cierto, la voz es infantil. Pero transmite algo que se enuncia como un aprendizaje, mediante el que se fue configurando la subjetividad del narrador en cuestión. Esta voz, no carente de cierta ironía<sup>5</sup>, se esfuerza por articular un discurso donde ciencia y metafísica se encuentran, para buscar dar una explicación a algo en principio inexplicable, aquello que produce la violencia en la historia. La tesis podría ser que la razón nunca es suficiente para entender la barbarie. Lo primero que se enuncia es que la vida comienza con la evolución de los organismos, esa división de las células que forman sistemas más complejos. Pero lo que ocurre después, la historia, viene a ser otro asunto mucho más difícil de discernir -según esta voz-, materia de la metafísica<sup>6</sup>. De todos modos, la voz "infanceada" sirve para generar esta oposición entre una micro y una macrohistoria, la historia de los individuos y la de los pueblos, la separación entre lo privado y lo público. Queda en evidencia que esa separación es falaz, ya que lo que se pone en escena es la manera en que lo público traspasa lo privado. Esto aparece muy desarrollado alrededor de la noción de los espacios, sobre todo de la casa, en contraste con las calles, las rutas, las escuelas, y demás lugares públicos en los que se desarrolla la película a partir de una estética que apunta a ser realista<sup>7</sup>.

Son pocas las escenas donde irrumpe la historia nacional. La ubicación temporal es bastante precisa. Queda consignada a partir de dos escuetas acotaciones. Es otoño de 1976, pocos días después del golpe militar. La narración comienza cuando la madre va a recoger a Harry al colegio, para escaparse de la pinza de persecución que ya empieza a cernirse sobre los ciudadanos que tenían algo de participación en la vida política previa al golpe. El padre es un abogado, aparentemente defensor de presos políticos; la madre es una bióloga involucrada en algo de militancia sindical. No se dan mayores precisiones, lo que acentúa la verosimilitud de una mirada infantil, que sabe lo básico sobre las actividades de sus padres, pero no demasiado. Tampoco nos enteramos de mayores detalles a través de las conversaciones de adultos, porque éstos callan en cuanto notan que el niño está escuchando. La percepción infantil, en ese sentido, se limita a lo que ve en la calle (el control militar), lo que escucha desde el vano de la puerta, lo que observa en el living de la casa cuando el padre mira televisión. Pero su universo está tramado más bien a partir de las ficciones que consume. Aquí entra una matriz de interpretación lúdica, mediante la lectura que el niño hace no sólo a través del personaje de Houdini y de las enseñanzas que toma de allí, sino también de la serie norteamericana *Los invasores*, una pasión que comparte con todos los otros varones, desde el papá y el hermanito, pasando por Lucas, hasta su amigo Bertuccio. El padre le hace un guiño cómplice en ese sentido al adoptar como pseudónimo el nombre David Vicente, como David Vincent, protagonista de la serie.

Es evidente la estricta selección de elementos en la configuración de una subjetividad que retrotrae al espectador a un período específico de la historia argentina, la década de 1970. La película no da mayores detalles de los hechos, que el espectador tal vez conozca por otras vías. Se desarrolla alrededor de la recreación de un imaginario que está ligado a la generación siguiente, la de los hijos, o de la posmemoria. Importa más vincular afectivamente a esta generación, dar forma a un universo de afectos, que dársela a uno de ideas o de racionalizaciones acerca de la experiencia vivida. El juego de mesa del TEG concentra, por lo tanto, parte de la atención dramática.

5.- En su libro sobre literatura infantil, Seth Lerer (2008) sostiene que una de las características notables de dicha literatura de fines del siglo XX y comienzos del siglo XXI es su carácter de marcada ironía. El libro expresa que resulta difícil establecer hoy en día una diferencia entre los hechos y la ficción, junto a la sensación que experimentan también los niños de que todo parece haber sido dicho ya. Caracteriza la ironía como una mezcla de desafecto urbano, una forma irritante de sabiduría, y un distanciamiento del "ya haber estado ahí" que afecta a los niños modernos.

6.- Rita de Grandis (2011) hace notar que este relato aparece narrado como una forma mimética del Génesis. La mención de los géneros discursivos que se cruzan aparece apenas sugerida en la película pero está muy elaborada en la novela, en la que los capítulos se dividen como si fueran materias escolares: Biología, Geografía, Lenguaje, Astronomía, Historia. Esto tiene que ver con la concepción de Figueras sobre los géneros literarios y la capacidad de la Literatura de fagocitarlos para su propio discurso.

7.- Para Tzvi Tal, la estética realista de esta película responde a las convenciones del cine hegemónico que ni dificulta la recepción, ni estimula a producir una lectura crítica. Pero, además, esta falta de "enigmatismo" oculta el trabajo ideológico que se efectúa, lo que contribuye a la despolitización del tema histórico (Tal, 2005: 143).

Hay dos escenas donde padre e hijo juegan. En la primera, el padre gana, no sólo porque maneja con mayor pericia la estrategia en un juego donde éste es el objetivo esencial, sino también porque parece tener más suerte con los dados, lo que habilita una lectura sobre el funcionamiento del azar en la historia. En la segunda escena, que tiene lugar luego de un momento de bastante tensión para el niño, el padre lo deja ganar. En esa instancia aparece parte de la herencia que le transmite el padre al hijo, la idea de que más vale estar solo contra el mundo, como el país imaginario de Kamchatka, que doblegar las propias convicciones. Esto no se deja traducir en discursos, sino mediante la acción de jugar. En esos días que pasan juntos en la casa prestada el niño va a aprender varias cosas. Lucas le enseña que todo se aprende en la vida, que es cuestión de entrenamiento. La lectura de la biografía de Houdini lo hace consciente de tres destrezas ligadas a la actividad de "escapista": disciplina, concentración y coraje. Son tres aptitudes que Harry va a necesitar para crecer sin sus padres. El espectador no sabe a ciencia cierta cuantos días pasan en esa casa. Pero lo acotado de la acción apunta a dar relieve a esta reserva que le quedará a Harry para el resto de su vida: el amor de sus padres hacia los hijos pero también el amor de los padres entre sí, la solidaridad hacia los otros (en la acción de recibir a Lucas), el valor del afecto que logra superar las disidencias familiares. Kamchatka es ese espacio de resistencia para los tiempos adversos que le deja la convivencia de unos pocos días con sus padres en una situación extrema. Se constituye como ese país de la infancia, un espacio del puro presente donde la muerte parece ser una mera ilusión.

#### **En el país de Nomeacuerdo: *Andrés no quiere dormir la siesta* (2009)**

"En el país del Nomeacuerdo, doy tres pasitos y me pierdo.  
Un pasito para allí, no recuerdo si lo di.  
Un pasito para allá. Ay, qué miedo que me da".  
*En el país del Nomeacuerdo* (1967), María Elena Walsh.

Esta película, que guarda notables diferencias con la anterior, no se propone como una narración por parte de un sujeto en particular. La mirada está enfocada en Andrés, pero su perspectiva no es excluyente. Uno de los recursos más reiterados es el uso de los primeros planos del rostro del niño (Conrado Valenzuela), por cierto caracterizado físicamente desde una limpidez que servirá de contraste en lo relativo a sus acciones, aviesas y manipuladoras. El cruce de las miradas va a ser uno de los elementos utilizados para subrayar no sólo esta cuestión de lo que se ve o no se ve, central en el argumento de la película, sino todo lo que se calla, lo que permanece fuera de cuadro y es silenciado. Esto resulta central para dar forma al sistema de subterfugios de ese grupo familiar, que alegoriza lo ocurrido en el país luego del golpe de 1976 en el ámbito de la sociedad civil, particularmente en el marco de la pequeña burguesía. Desde lo narrativo, no se intenta recrear las dinámicas de la memoria. El relato discurre dentro de parámetros realistas y no se aparta de lo referencial. Está presente, eso sí, el funcionamiento de la memoria familiar, a través de las fotos y de diálogos en los que se evocan momentos del pasado y se pone en escena la transmisión generacional de ese nivel de la historia, el intrafamiliar. Es por eso que muchos momentos de esos diálogos tienen lugar cuando la familia está reunida alrededor de la mesa, a lo largo de ese año narrado cuyo ritmo es marcado por las estaciones y que se extiende desde un verano a otro.

Hay muy pocas menciones directas del contexto político o social, pero la dictadura está presente a través de una atmósfera ominosa. La pantalla de televisión y la radio dan breves indicios de algunas consignas del así denominado Proceso de Reorganización Nacional. La supuesta militancia de Alfredo (Ezequiel Díaz), segunda pareja de la madre del niño, si bien es en gran medida el detonante del conflicto, aparece presentada con una gran vaguedad. No sabemos exactamente qué tipo de militancia lleva adelante. Nora (Celina Font), la madre, antes de morir en un sospechoso accidente vial, recibe un paquete en su casa que -luego sabremos- contiene panfletos, unos libros sobre la revolución en Cuba y unas diapositivas. Alrededor de ese paquete se cierne un silencio amenazador, aunque tras la muerte de Nora veremos la disputa de los parientes, quienes advierten de inmediato el peligro que implica tener ese material en la casa. El padre intentará quemar el contenido, junto con algunas pertenencias de la madre, como si ella se hubiera contaminado por el mero contacto con los objetos. El niño también percibirá la importancia de estos objetos, y se apropiará de ellos para usarlos según su conveniencia.

La idea de un galpón que funciona como centro clandestino de operaciones para las fuerzas parapoliciales o, directamente, como campo de concentración, apunta a reflejar la contigüidad entre el sistema represor y la vida rutinaria del barrio. Son numerosas las escenas donde el espectador ve a los niños jugando frente a su portón, o en el terreno baldío lindero, en una mezcla que por el contraste resulta perversa. El que parece ser jefe de ese centro clandestino, Sebastián (Marcelo Melingo), confraterniza con los niños, sobre todo con Andrés. El lugar aparenta ser inocuo, salvo por algunos indicios, como por ejemplo los autos Ford Falcon que circulan frente al galpón. En la escena más explícita del uso de este lugar, Andrés es testigo de la golpiza brutal que reciben algunos militantes, en especial una mujer, por parte de los parapoliciales. Su mirada y la de Andrés se encuentran de manera evidente, a pesar de que el niño observa escondido detrás de la persiana. En la siguiente escena, cuando Andrés quiere hablar del tema con la abuela Olga (Norma Aleandro), ésta intentará convencerlo de que todo fue un sueño. El niño, sin embargo, no vive ninguna confusión entre lo que percibe y lo que está sujeto a interpretación. No quedan dudas para el espectador de que entiende tácitamente lo que está sucediendo y que opta por adaptarse o por sacar partido de la situación.

La película trabaja sobre la noción de la infancia como espacio ambiguo, en el que caben tanto la crueldad como la vulnerabilidad, perspectiva que puede parecer parcial junto con una lógica implacable, y que tiene mucho para decirle al mundo adulto. Los niños están todo el tiempo allí, aunque los adultos los ignoren. Andrés escucha desde el vano de la puerta o desde los rincones. Sabe mucho más de lo que admiten quienes lo rodean. Parece distraído o absorto en sus juegos, pero está atento a todo lo que sucede. Incluso por momentos queda claro que sabe más que los adultos, y negocia información con ellos todo el tiempo. Desarrolla estrategias de supervivencia en un ámbito que tiende a acallar toda disidencia. El ambiente en la casa de su abuela, mostrado en contraste con la escena del inicio en la casa de su mamá, exhibe un autoritarismo solapado, encubierto detrás de una fachada de malcriadez. La abuela Olga es cariñosa y concesiva, como se supone que son las abuelas, pero logra imponer su voluntad o su modo de ver las cosas. Este juego de dobleces y manipulaciones da como resultado un aprendizaje en ese año que el niño deberá vivir luego de la muerte de la madre.

Otra de las razones de esta conducta que puede resultar abyecta es la violencia psíquica e incluso física que ejerce el padre, Raúl (Fabio Aste), sobre los dos hijos. Es evidente que su mujer lo ha dejado a causa de su carácter irascible, y que él no logra dominarse, a pesar de sus buenas intenciones. La hipocresía por un lado y la intemperancia por el otro, son mostrados como los marcos en los que el niño puede moverse, y que lo conducen a explorar otros espacios de poder. El carácter perverso de la infancia se encuentra subrayado en las numerosas escenas con niños en las que éstos se instauran como sujetos de violencia: en los juegos agresivos, los insultos, la competencia feroz. Andrés, por su parte, elige un modo sutil de violencia que resulta de la imitación del modelo propuesto por su abuela. Nunca enfrenta a los otros, sino que utiliza el saber como poder. Hay que decir que a este niño le es dejado poco margen de elección y que sus deseos no son atendidos. Esto se ve, por ejemplo, cuando él dice que quiere hacer natación, pero el padre decide que tiene que tomar clases de judo<sup>8</sup>.

Andrés adquiere rasgos monstruosos cuando contribuye a la delación de Alfredo y a su posterior desaparición. Esto se explica en la película a partir del ostensible rechazo que siente ante la segunda pareja de la madre, tal vez por percibirla como un competidor en cuanto a su afecto. La decisión de usar su tesoro, es decir los panfletos que sustrajo de la casa de la madre, como evidencia ante Sebastián para confirmar la militancia de Alfredo, es resultado de una conversación familiar, en la que la abuela da a entender que Alfredo fue el verdadero amor de su nuera. Ahí parece que Andrés asume su rol en el triángulo edípico de modo literal y mata a este padre sustituto, ante el anonadamiento que percibe en el padre. Crece de manera subrepticia e inesperada hacia los costados (*sideways*), adoptando lo que Kathryn Bond Stockton considera la característica definitoria del niño *queer*, término asumido por ella en sentido amplio. Según esta autora, Freud lo planteaba como una condición pasajera de la infancia. Ella retoma la categoría para definir un paradigma que ve circular en cierta cinematografía relacionada con la niñez. Andrés corporiza a este niño "freudiano", que si bien no la ejerce de manera directa, se ve fascinado por la violencia. Lo que convierte a este chico en *queer* es ese crecimiento hacia

8.- Las artes marciales son sintomáticas de esa forma de violencia aviesa, como se ve en el cuento de Fogwill, "La larga risa de todos estos años" (*Muchacha punk*, 1998), que aborda la misma temática del film, es decir la actitud adoptada por la sociedad durante la dictadura cívico-militar.

los costados, una serie de movimientos en dirección a un desarrollo que no va hacia arriba, en sentido vertical (*to grow up*), sino en otras direcciones, generando volúmenes. El espectador puede ver parte de ese proceso, por cierto torturante, por el cual Andrés, en lugar de seguir un recorrido que podría estar planteado por la figura de la madre (con la cual los demás personajes explícitamente lo identifican), se desvía. Los motivos obviamente son difusos. Adquieren la forma “cubista” que plantea Sotckton (2009), es decir, son proyección de diversos niveles o estratos en diferentes direcciones. Se descubren una serie de capas superpuestas que no sólo niegan la concepción del crecimiento ligada a un cambio ineluctable en la línea temporal, sino también la convivencia en una subjetividad de todas estas capas en cualquier momento de la vida. Estos movimientos resultan algo misteriosos e inquietantes para la mirada adulta y plantean el problema de los motivos por los cuales el niño actúa de forma desviada (Stockton, 2009). Por eso, en definitiva, la puesta en escena de esas desviaciones en la película es tal vez más iluminadora que la anécdota, bastante simplificada, del comportamiento social de la población adulta durante los tiempos de la dictadura.

9.- Para citar algunos ejemplos, en este *corpus* creciente se incluirían la ya mencionada *La casa de los conejos* (2003) y *Los pasajeros del Anna C.* (Laura Alcoba, 2012), *El mar y la serpiente* (Paula Bombara, 2005), *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2012), *¿Quién te creés que sos?* (Ángela Urondo Raboy, 2012), *Pequeños combatientes* (Raquel Robles, 2013), *Los topos* (Félix Bruzzone, 2008)). La mayoría son textos que transitan entre la ficción y el testimonio, con diversos matices. En el campo de las obras cinematográficas pueden considerarse, en ficción *Cordero de Dios* (Lucía Cedrón, 2008) y *El premio* (Paula Marketvitch, 2011), y numerosos documentales, además del mencionado *Los rubios de Carri: Papá Iván* (María Inés Roque, 2000), *M* (Nicolás Prividera, 2007), *El tiempo y la sangre* (Alejandra Almirón, 2004), *Encontrando a Víctor* (Natalia Brutschein, 2005).

### Riesgo país: *Infancia clandestina* (2011)

“Sufres porque me aleja  
la fe de un mañana  
que busco afanoso  
tan sólo por ti”.

*Sueños de juventud* (1931), Enrique Santos Discépolo.

De las tres películas abordadas, ésta es la más reciente, por lo que encara un tema con el que las tres tienen bastantes puntos en común, pero con un nivel de “autoconciencia” mayor (Ros, 2012: 5). La infancia en dictadura adquiere una serie de matices nuevos, resultado del trabajo de rememoración que ya se mencionó, y que vienen llevando adelante numerosos autores y autoras a partir de experiencias vividas en sus propias infancias. La película está más directamente ligada a un *corpus* de textos fílmicos y literarios que se proponen como el punto de vista de la generación de los hijos de la militancia para narrar ese momento histórico<sup>9</sup>. Adopta una perspectiva que busca ofrecer nuevos escorzos de interpretación. La película de Benjamín Ávila se cruza con el género del testimonio, en la medida en que desde su apertura advierte al espectador que está basada en hechos reales, por medio de una frase escrita en blanco sobre un fondo negro. En una primera serie de escenas que funcionan a manera de introducción y que anteceden el cartel con el título, se contextualiza la historia que va a ser narrada mediante otros carteles que dan cuenta del año y del período preciso. Se trata del retorno al país de un grupo de cuadros de la agrupación Montoneros que vienen a realizar una operación llamada “Contraofensiva”, en plena dictadura cívico-militar durante el año 1979. Como se sabe, esta acción resulta en fracaso y los militantes son diezados. En ese sentido, la película brinda una descripción más detallada y realista de todo el contexto ligado a la militancia, en particular la de Montoneros. Uno de sus objetivos parece ser dar cuenta de los rituales, el lenguaje particular, las tareas propias del militante, las estrategias de la vida clandestina, el ideario y algunos elementos discursivos de ésta. Todo esto se encuentra entremezclado con la vida cotidiana de esta familia formada por el padre Horacio/Daniel (César Troncoso), la madre Cristina/Charo (Natalia Oreiro) y dos niños, más el tío Beto (Ernesto Alterio). El grupo intenta mimetizarse por un tiempo con el entorno, para llevar a cabo una acción que implica proveer armas, hacer propaganda, realizar maniobras. El objetivo más evidente del film, es entretener estos aspectos de la política con los actos más concretos de la vida diaria. El relato se concentra, por lo tanto, en esta familia que tiene dos hijos, Juan/Ernesto (Teo Gutiérrez Moreno) de doce años, y la bebé Vicky, de unos nueve o diez meses.

El hecho de que la perspectiva esté centrada en el niño, tiene que ver con la circunstancia de que él es el único sobreviviente del grupo. El tío se inmoló en una redada policial, para no caer en las manos de los militares. El padre es asesinado como consecuencia de un operativo. Suponemos que la madre resulta asesinada al final, cuando los militares toman la casa. Pero esto no se muestra. La bebé es apropiada y desaparece. Juan, que cierra el relato al enunciar su nombre en primera persona frente a la casa de su abuela, queda como la figura del testigo, aquél que vive para narrar los hechos.



La historia, sin embargo, se concentra en esos meses que los miembros de la familia pasan juntos en la casa, y lo que vemos es la vida cotidiana: la escuela, las nuevas amistades del chico, su primer enamoramiento, un campamento, su fiesta de cumpleaños. Todo eso que parece transcurrir dentro de ciertos parámetros de normalidad, se entrecruza con los hábitos y los aspectos propios de la vida clandestina del grupo. El niño debe acostumbrarse a usar un *alias* y a tener una fecha de cumpleaños falsa; debe aprender a disimular sus ideas en una escuela que propaga una ideología distinta. Sabe que no puede usar el teléfono, ni llamar la atención bajo ningún concepto, y que está obligado a asumir una serie de responsabilidades que implican una maduración precoz. En este sentido la película tiende muchos lazos con la novela *La casa de los conejos*. También aquí se puede apreciar un elemento que es central en *Kamchatka*, la idea de un aprendizaje perdurable en un momento crucial, que deja en la subjetividad narradora un sustento para el resto de la vida. El vocero de ese aprendizaje es la figura del tío Beto, que no sólo le da al niño consejos sobre cómo conquistar chicas sino que, antes que nada, le enseña la noción del goce como un factor imprescindible de las elecciones vitales. Corporiza la idea de que no importa lo que se haga en la vida: se tiene que hacer con pasión y capacidad de gozo. En ese sentido, su figura aparece en contraste y complementación con la del padre que, en virtud de que tiene una idiosincrasia distinta, le transmite más bien las nociones de solidez en las convicciones y coherencia.

La película juega con la idea de reconstrucción y despliega diversos recursos en ese sentido. Si bien el relato se desarrolla de manera lineal, es posible percibir una cierta fragmentación, que deja en claro el tipo de subjetividad que narra y las limitaciones de esa mirada, no sólo por la manera en que la cámara trabaja a partir de la sugerencia de planos subjetivos en numerosas secuencias, sino también por los usos de la luz, muy variados, que tienden a subrayar la idea de que estamos ante un trabajo de rememoración. Distintos momentos, entonces, tendrán diferentes coloraciones.

Un uso llamativo del sonido es el que evoca la respiración entrecortada del niño de modo sobredimensionado, en situaciones de peligro y tensión extrema, que sirve para generar identificación del espectador con la subjetividad narradora en la figura de ese niño. Otro recurso central es la utilización de la voz en *off* del padre y la madre, que le dejan como herencia a su hijo una grabación, con la que se va puntuando la historia en varios momentos claves. Con este procedimiento adquiere verosimilitud la inserción de la perspectiva de los padres, en la medida en que intentan dar un marco de inteligibilidad a la experiencia en la que se embarcan, independientemente de sus consecuencias fallidas. Esa voz en *off* es desacusmatizada de inmediato, ya desde su primera aparición (consignada en Cuba, en 1979), al ubicársela en la fuente, las bocas y los cuerpos de los padres, con lo que se desactiva el factor inquietante que suele estar relacionado con una voz acusmática. Es una voz familiar y que refuerza los lazos familiares<sup>10</sup>.

Volvemos a encontrar la figura del niño que espía, escucha tras el vano de la puerta, capta una conversación fragmentada ante la insistencia adulta de dejar a los niños fuera del marco. Ésta funciona ya como un tópico ligado a la mirada infantil en el cine, que aparece en las tres películas convenientemente subrayado. Se suman además varias escenas oníricas, de pesadilla o no, que dan cuenta del funcionamiento de esta subjetividad, de sus miedos, deseos, fantasías. Otro elemento incluido en el artificio de recrear una mirada “infanceada” es el uso de dibujos (trabajo a cargo de Andy Riva). Por ejemplo, los que aparecen al principio cuando los padres le explican a su hijo por qué eligieron Ernesto como nombre, en honor al “Che” Guevara, y para aclararle la cuestión de las falsas identidades y su funcionamiento. Las tres únicas escenas de violencia están mediatizadas por el uso de la historieta. Esto permite desgranar el relato en una serie de viñetas, dándole un sesgo narrativo, a la vez que atempera la brutalidad de los ataques de los que son objeto los personajes.

Por último, se apela también a la inclusión de las fotos, como testimonios arquetípicos del relato familiar. Por un lado está la presencia de las fotos Polaroid, con las que los amigos de Juan retratan su paso por la escuela. La primera es tomada el día en que Juan ve por primera vez a María haciendo gimnasia artística, y experimenta su primer flechazo amoroso. La escena tiene cierta gracia, porque los chicos hacen bromas. Pero algo de la “tragicidad” de la historia de Juan

El de “acusma-ser” es un término retomado por el teórico Michel Chion para referirse a un uso particular de la voz que pertenece a cierta especificidad del cine y de sus recursos. Se trata de una voz que no tiene cuerpo y, por esa condición, implica poderes particulares de los que es investida por el inconsciente del espectador. La desacusmatización, por otra parte, implica el movimiento opuesto de encarnación de la voz. Chion lo remite al volverse humano, pero también lo liga al rito funerario: esa voz deja de ser errante y encuentra su “tumba” (Chion, 2004: 39). En ese sentido puede ser pensado el uso que se le da a la voz en *off* en esta película.

se revela en la foto: éste parece tapándose la cara por su necesidad de clandestinidad, algo que los amigos interpretan como un exceso de timidez. La segunda foto constituye el único recuerdo que Juan se lleva. Se trata de la que le sacan subrepticamente los amigos cuando está a punto de besar a María en el bosque. Juan pierde todas sus pertenencias materiales, salvo esa foto. El resto de las fotos es quemado por los padres cuando tienen que deshacerse de evidencias comprometedoras. La película vuelve al registro testimonial en los créditos finales, al incluir una serie de fotos familiares que, suponemos, pertenecen al director y muestran a su madre desaparecida.

De alguna manera, el sistema del recuerdo y su funcionamiento están sintetizados en una escena al comienzo. Suena una canción que canta la mamá, “Sueño de juventud”, en la que se resumen los ideales de su generación. La mamá canta durante un almuerzo donde participan otros militantes, con lo que la imagen de la familia se ve ampliada por la participación de compañeros y compañeras. El niño contempla la escena desde un costado. Su mirada se cruza con la de su madre, generando un lazo de comprensión. Luego se ven escenas cortas que muestran la vida del grupo: el trabajo, las discusiones políticas, el amor, el sexo, la maternidad, las dudas, los miedos, la despedida. Son los retazos de ese pasado que se lleva el niño, a falta de fotos, y que el film reconstruye.

### Narrativas de origen

Las tres películas abordadas ofrecen una versión de la historia de la nación que se propone como un complemento de la versión oficial o institucionalizada, con la consecuente ampliación de los límites de la comunidad imaginada. Lo hacen desde la elección de una mirada considerada “menor”, la de sus protagonistas infantiles, aun cuando lo que se construye sea un artificio que “infancea” una dimensión posible del relato. Esto implica el reconocimiento de un tipo de pensamiento que se escabulle a los ordenamientos de una lógica hegemónica, que acepta la fantasía como uno de sus componentes esenciales, como una experiencia-otra en lo que se refiere al tiempo y sus dinámicas. El espectáculo del niño en la pantalla, según Vicky Lebeau (2008), ha sido el lugar de cierta negociación, que se ubica en una subjetividad que tiene que dejar ese espacio para entrar en el mundo del lenguaje, la cultura, la comunidad. El niño representa esa frontera de la alteridad, un espacio y un tiempo que conocemos sin conocerlos realmente.

Al recrear una época específica desde esa perspectiva, las películas buscan atraer al espectador coetáneo a esa mirada, a la espera de hacer funcionar un sistema de reminiscencias a partir de experiencias que pudieran ser compartidas<sup>11</sup>. Anette Kuhn se refiere a esta cuestión en términos de la manera en que lo universal entra en lo personal. La interpelación del niño en la película al niño que es el espectador adulto, obliga a éste último a confiar en una respuesta que es ingenua y a admitirla en su propio análisis. La película puede devolver la subjetividad adulta al mundo infantil de la posibilidad y la pérdida. Ese desvío al mundo de la infancia, con la propia infancia como guía, según Kuhn, sana y enseña. Sana, porque permite al niño y al adulto concretar un diálogo; enseña a alcanzar un nivel de comprensión mediante otros caminos que no son sólo los del desapego intelectual (Kuhn, 2002).

En gran medida se trata de relatos a partir de los cuales los miembros de la siguiente generación buscan reconocerse y hacerse reconocer como participantes de esa historia, aun cuando no hayan sido del todo responsables en la toma de decisiones (Ros, 2012). Lo cierto es que influyeron en muchas de ellas, ya que la militancia se planteaba la construcción de un mundo con determinadas coordenadas teniendo como horizonte a esos hijos. La familia fue un tema de central importancia para la izquierda revolucionaria, como demuestra Matilde Ollier en su estudio sobre el cruce entre lo privado, lo público y lo político. El entramado entre esos ámbitos, que incluían tanto la familia, los amigos, la escuela o la universidad, la iglesia, y la azarosa vida política que va de la década de 1940 a la de 1980, se vio atravesado por una radicalización que los involucraba a todos, fruto de tensiones irresueltas que surgieron como resultado de la modernización:

En ese sentido, resultan significativas las citas que se hacen en *Infancia clandestina* de la película de 1971, *Melody*, en torno a la historia de amor entre Juan/Ernesto y María, una evocación que apela sin duda a los espectadores de la generación en la que se estrenó la película.

La izquierda revolucionaria educada dentro de la cultura política argentina aprendida tanto en lo privado como en lo público y en lo político, llevó a esa cultura a enfrentarse consigo misma, es decir, con sus costados violentos y autoritarios -ocultos muchas veces por su modernidad socialmente democrática- y, al mismo tiempo, con sus aristas democráticas (Ollier, 1998: 17).

Por otro lado, las tres obras, con mayor o menor sutileza, ponen en escena la lucha discursiva que se desarrolla en las vidas cotidianas de tantas familias, la permanente pulseada entre adultos y niños por hacer prevalecer su punto de vista y su deseo. También logran dar visibilidad a una época que acusaba recibo de profundos cambios producidos en las estructuras familiares, en las relaciones de género, y demás instituciones sociales, lo que Isabella Cosse llamó una “revolución discreta”, ya que si bien aparecieron patrones de conducta novedosos, se mantuvieron los vectores del paradigma sexual doméstico (Cosse, 2010: 88). Dicho paradigma cruzará en la pareja militante lo personal con lo político, a partir de una fórmula en la que el compromiso incluye la entrega revolucionaria. Estos relatos no buscan competir con la historiografía ni con el género documental, en la medida en que sólo pueden establecer una versión desde la memoria, a la que se acepta como formada por un sistema de pliegues, que incluyen tanto luces como sombras, superficies planas y recovecos. Se la entiende desde la noción de posición, más que como archivo o repositorio del pasado (Kuhn, 2002).

Las miradas de los hijos, “extranjeros en el tiempo de sus padres”, como afirma Ana Amado, “se asoman anacrónicamente a esas vivencias con los ojos vírgenes del recién llegado, del otro” (Amado, 2004: 52). Es la única manera en que resulta posible hacerlo, como sostiene Judith Butler al referirse a los relatos que dan cuenta del sí mismo, una tarea mediante la que se ejerce la producción del sujeto: “El origen sólo es accesible en forma retroactiva y a través de la pantalla de la fantasía” (Butler, 2003: 77). La historia del cuerpo no es plenamente narrable. Ser un cuerpo es estar privado de un recuerdo completo de la propia vida. El reconocimiento implica la aceptación de la opacidad de la propia identidad. Para narrar su historia, el yo tiene que circunvalar su relato a través de una externalidad, de desorientarse en la narración a través de modos discursivos que son de naturaleza impersonal. Estos juegos de cruces y vaivenes, que dan cuenta de una compleja trama simbólica, expresan la amplitud de una noción de memoria que se entiende como una forma colectiva de enunciación, y que es el resultado de la destilación de rememoraciones individuales, pero que cobran sentido al confluir en una figura mayor. La mirada de los niños, que desde siempre han sido parte de la H/historia, mantiene abierta para el adulto esa zona gracias a las ficciones que lo encaran desde esa región en principio inalcanzable. Sirve también para incluir una mirada que se plantea desde el espacio del fuera de campo, que observa incansable desde el vano de la puerta.

### Bibliografía

AGAMBEN, G. (2007), *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires.

ALCOBA, L. (2008), *La casa de los conejos*, [trad. de Leopoldo Brizuela], Edhasa, Buenos Aires.

AMADO, A. (2004), "Órdenes de la memoria y desórdenes de la ficción" en AMADO, A. y DOMÍNGUEZ, N. (comp.), *Lazos de familia: herencias, cuerpos, ficciones*: 43-82, Paidós, Buenos Aires.

BUSTELO, E. (2007), *El recreo de la infancia. Argumentos para otro comienzo*, Siglo XXI, Buenos Aires.

BUTLER, J. (2009), *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad*, Amorrortu, Buenos Aires.

CARLI, S. (2011), *La memoria de la infancia. Estudios sobre historia, cultura y sociedad*, Paidós, Buenos Aires.

CHION, M. (2004), *La voz en el cine*, Cátedra, Madrid.

CIANCIO, M. (2013), "Sobre el concepto de posmemoria" [en línea] en ¿Las víctimas como precio necesario? Memoria, justicia y reconciliación, Congreso Internacional del Instituto de Filosofía del Centro de Ciencias Humanas y Sociales - CSIC, Madrid, recuperado de <http://www.proyectos.cchs.csic.es/fdh/sites/default/files/2-2%20Ciancio.pdf>, consultado el 9/07/2015.

COSSE, I. (2010), *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta. Una revolución discreta en Buenos Aires*, Siglo XXI, Buenos Aires.

DE GRANDIS, R. (2011), "The Innocent Eye: Children's Perspectives on the Utopias of the Seventies (*O Ano em que Meus Pais Saíram de Férias, Machuca, and Kamchatka*)" en BEAUCHESNE, K. y SANTOS, A. (eds.), *The Utopian Impulse in Latin America*, Palgrave, New York.

FIGUERAS, M. (2003), *Kamchatka*, Alfaguara, Madrid.

HIRSCH, M. (2012), *The Generation of Post-Memory. Writing and Visual Culture after the Holocaust*, Columbia University Press, New York.

KOHAN, W. (2007), *Infancia, política y pensamiento. Ensayos de filosofía y educación*, Del Estante Editorial, Buenos Aires.

KUHN, A. (2002), *Family Secrets. Acts of Memory and Imagination*, Verso, Londres y New York.

LEBEAU, V. (2008), *Childhood and Cinema*, Reaktion Books, Londres.

LERER, S. (2008), *Children's Literature. A reader's History, from Aesop to Harry Potter*, Chicago University Press, Chicago y Londres.

OLLIER, M. (1998), *La creencia y la pasión. Privado, público y político en la izquierda revolucionaria*, Ariel, Buenos Aires.

RICOEUR, P. (1983), *Temps et récit. 1. L'intrigue et le récit historique*, Éditions du Seuil, París.

RICOEUR, P. (2008), *La memoria, la historia, el olvido*, FCE, Buenos Aires.

ROS, A. (2012), *The Post-dictatorship Generation in Argentina, Chile and Uruguay. Collective Memory and Cultural Production*, Palgrave Macmillan, New York.

SOARES, M. (2007), "Infancia, memoria y cine: en las imágenes de los orígenes, el origen de la imagen" en LARROSA, J., DE CASTRO, I. y DE SOUSA, J. (comps.), *Miradas cinematográficas sobre la infancia. Niños atravesando el paisaje*: 179-198, Miño y Dávila, Buenos Aires/Madrid.

STOCKTON, K. (2009), *The Queer Child. Or Growing Sideways in the Twentieth Century*, Duke University Press, Durham y Londres.

TAL, T. (2005), "Alegorías de memoria y olvido en películas de iniciación: *Machuca* y *Kamchatka*" en *Aisthesis* N° 38: 136-151, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago.

### **Filmografía**

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

*Infancia clandestina* (2011), Benjamín Ávila.

*Kamchatka* (2002), Marcelo Piñeyro.

### **María José Punte**

Es licenciada en Letras por la Universidad Católica Argentina y doctora por la Universidad de Viena (Austria). Se desempeña como profesora adjunta de la cátedra de Literatura Argentina en la UCA donde dicta además el Seminario de Análisis del Discurso. Desarrolla tareas de investigación en el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género (IIEGE) y el Instituto de Literatura Hispanoamericana (ILH) de la UBA. Sus publicaciones pueden verse en la página [www.punte.org](http://www.punte.org).

**Contacto:** [majo@punte.org](mailto:majo@punte.org)

