



## *Cine y memoria de la dictadura en Argentina: la condición de la infancia y su mirada en el film Infancia clandestina*

por Alessandro Rocco

RESUMEN: En el marco de los estudios sobre cine y memoria de la dictadura en Argentina, me propongo enfocar la expresión de quienes vivieron el terrorismo de Estado en edad infantil, a través del análisis del film *Infancia clandestina* (2011) dirigido y coescrito por el cineasta Benjamín Ávila, planteando una lectura centrada en la manera en que el film construye la figura de los padres, la relación entre estos y el niño protagonista, y por último la subjetividad de este. Propongo examinar el film como intento por ahondar en los sentimientos contradictorios del protagonista atrapado entre los deseos propios de su edad, las condiciones de la lucha armada y la represión del Estado, enfocando los procedimientos y recursos narrativos que muestran la evolución y los puntos críticos del estado de ánimo del protagonista: las animaciones del pintor y artista gráfico Andy Riva, los sueños, la presencia de objetos de memoria como las grabaciones y las fotografías.

PALABRAS CLAVE: "Infancia clandestina"; Cine y dictadura argentina; Hijos de desaparecidos; Infancia y memoria.



**ABSTRACT:** Within the context of studies on cinema and memory of the dictatorship in Argentina, my article deals with the work of those authors who experienced state terrorism during their childhood and considers the case of the film *Infancia clandestina* (2011), directed and co-written by the filmmaker Benjamín Ávil. The main interest lies in the way the film constructs the figures of the parents of the protagonist, the relationship between them, and finally, his own subjectivity. My analysis will examine the film as an attempt to dig into the contradictory feelings of the protagonist, caught between the wishes of his age, the conditions of the armed struggle and State Terrorism. Furthermore, I attempt to consider the procedures and narrative resources that show the evolution and critical points of the protagonist feelings, with particular attention to the animations of the painter and graphic artist Andy Riva, as well as the presence of dreams and memory objects, such as recordings and photographs.

**KEY WORDS:** "Infancia clandestina"; Film and Argentine Dictatorship; Hijos of Desaparecidos; childhood and memory.

En el marco de los estudios sobre cine y memoria de la dictadura en Argentina, me propongo enfocar la expresión de quienes vivieron el terrorismo de Estado en edad infantil, a través del análisis del film *Infancia clandestina* (2011) dirigido y co-escrito por el cineasta Benjamín Ávila, en el que la presencia de datos testimoniales queda subordinada a los mecanismos narrativos del género ficcional (Aguilar Cap. 8). El fondo autobiográfico de la historia remite a una etapa de la infancia del director, transcurrida con la madre, Sara Ernesta Zermoglio y el compañero de esta, Horacio Alberto Mendizábal, ambos pertenecientes a la organización político-militar peronista "Montoneros", un hermano menor, hijo de la pareja, Diego Tomás Mendizábal Zermoglio, y otro hijo de Horacio Mendizábal, Martín Mendizábal Solimano; etapa concluida trágicamente con la muerte de Mendizábal el 19 de septiembre de 1979, la desaparición de la madre, el 13 de octubre de 1979, y la entrega de Benjamín Ávila a la familia del padre, y de los otros niños a otras familias (Abuelas de Plaza de Mayo 64).

La recreación ficcional de este periodo de la vida del cineasta resulta desde un principio difícil de sintetizar en una definición unívoca. En este ensayo, propongo un enfoque de *Infancia clandestina* en calidad de elaboración memorial personal de acontecimientos traumáticos ocurridos en edad infantil. Como escribe Ana Ros, las producciones de segunda generación se encuentran "at the intersection of the individual and the collective, contributing to the formation of collective memory while simultaneously dealing with their own life story" (Ros 27). En este sentido, el trabajo de soporte e investigación psicológica sobre y con la generación que sufrió las consecuencias de la dictadura en edad infantil será la base metodológica del análisis del film de Ávila, entendido como dispositivo narrativo que, por su "capacidad de presentar lo traumático en forma de manifestación artística", representa "un excelente instrumento de comunicación y procesamiento psicosocial" (Bekerman 208).



Punto de arranque de este estudio es la reflexión del equipo argentino EATIP (Equipo Argentino de Trabajo e Investigación Psicosocial) sobre el impulso, común en los hijos de desaparecidos, de reconstruir la figura y la historia de los padres a través de una búsqueda activa como “necesidad identificatoria” (Kordon y Edelman 45). Una de las formas que puede tomar este trabajo es precisamente la realización cinematográfica: “un modo de elaboración psíquica individual y social de lo ocurrido” (EATIP 226). Cabe tomar en cuenta que este trabajo de construcción de las figuras de los padres conlleva el deseo de encontrar señales del tipo de sentimientos que estos sentían hacia el hijo, lo que en ciertos casos “aparece cuestionado” (Kordon y Edelman 93). En base a estas consideraciones, creo posible plantear una lectura de *Infancia clandestina* centrada en la manera en que el film construye la figura de los padres, la relación entre estos y el niño protagonista, y por último la subjetividad de este, retomando los términos de las esclarecedoras interpretaciones propuestas por Reati acerca de las obras literarias de hijos de desaparecidos en Argentina, donde “los sentimientos de amor, respeto y admiración hacia los padres se entremezclan a veces con la sensación (consciente o no) de que la opción revolucionaria que siguieron destinó a los hijos a una infancia marcada por el trauma” (Reati 1).

El film de Benjamín Ávila narra la historia del hijo de doce años de una pareja de militantes montoneros que después de exiliarse a Brasil, México y Cuba, reingresan al país de forma clandestina durante la llamada “contraofensiva” montonera de 1979, definida por Gillespie “un desastre desde el comienzo hasta el final” (Gillespie 393). Algunos aspectos de la película que han llamado la atención de la crítica son la abierta representación de la militancia armada, “active guerrilla fighters with guns, militant rituals, strong political affiliations [...]” (Garibotto 132), la “explícita adscripción política de los protagonistas” (Zylberman 118) y “la agencia política y social” del joven protagonista “más potente de la que se le atribuiría convencionalmente al ámbito infantil” (Maguire 252), aspectos coherentes con la “ola memorialista” surgida con el gobierno de Néstor Kirchner en 2003 (Zylberman 117). Sin embargo, desde mi perspectiva creo importante tomar en cuenta que, en el proceso de construcción de la memoria de los padres que el film emprende, se activan también mecanismos defensivos de alejamiento y atenuación de las posibles “vivencias muy angustiantes, ubicadas más del lado de lo tanático-siniestro” (EATIP 227), buscando, como escribe Gatti, “life, and not just trauma, in these places of void and absence” (Gatti 6). Propongo, entonces, examinar el film principalmente como intento por ahondar en los sentimientos contradictorios del protagonista atrapado entre los deseos propios de su edad, las condiciones de la lucha armada y la represión del Estado. A este objetivo responde la división de la estructura dramática de la película en dos partes antecedidas por un prólogo. En la primera, correspondiente al retorno a Argentina del exilio y a la etapa inicial de la actividad política de los padres, se mantiene cierto equilibrio entre los peligros de la militancia y el estado de ánimo del joven protagonista. Su relación con los padres es armoniosa y, gracias a la mediación del personaje del tío Beto, puede desarrollar una vida social satisfactoria en la escuela, aunque sea bajo falsa identidad. En la segunda parte, en cambio, dicho equilibrio empieza a romperse frente a los golpes de la represión, dando paso a una más clara representación del sufrimiento emocional del niño por las condiciones de encierro, aislamiento e inseguridad determinadas por la clandestinidad, que se acompañan a una mayor conflictividad con los padres. En el



desarrollo del relato, además, puede observarse también la progresiva atenuación de la identificación del niño con la lucha, y la sustitución de esta, en calidad de objeto de valor, con otros más acordes a la esfera emocional propia de su edad.

La perspectiva subjetiva y memorial es suficientemente clara en el film, y se articula a través de procedimientos y recursos narrativos que muestran la evolución y los puntos críticos del estado de ánimo del protagonista frente a los acontecimientos que marcan su destino, estableciendo, al mismo tiempo, una conexión empática con el personaje por parte del espectador. Sin duda, el recurso más interesante son las animaciones realizadas gracias a la excepcional labor del pintor y artista gráfico Andy Riva, que ofrecen una representación artísticamente notable de la percepción del protagonista en los momentos más violentos y traumáticos de la acción, y que se inspiraron en la secuencia de animación, en sofisticado estilo japonés, del célebre film de Quentin Tarantino, *Kill Bill*, que también representa los traumáticos recuerdos de infancia de un personaje. Aunque Blejmar no las incluya en su corpus, estas podrían figurar en el listado de “visual collages and artistic modifications of documentary archives” que la autora explora a propósito de las “playful memories” de la segunda generación (Blejmar 6). Otros procedimientos interesantes son las secuencias oníricas, los momentos de ensoñación, las situaciones para-oníricas, los objetos de memoria.

La primera secuencia de animación se encuentra en el prólogo del film, que relata los antecedentes de la historia, y ofrece una síntesis anticipatoria de los conflictos en que se debate el sentir del protagonista, especialmente en relación al hecho de vivir en permanente condición de peligro, y por el rol y la actitud de sus padres al respecto. La acción muestra un asalto armado que sufre la familia en Buenos Aires en 1975, causa de su posterior exilio. Por medio de subtítulos se plantea una interpretación histórica que sitúa la lucha armada como reacción a la violencia represiva (Aguilar Cap. 8). Pero lo que me interesa destacar es que la puesta en escena y la dinámica de la acción expresan la perspectiva psicológica del protagonista al presentar la imagen de los padres como combatientes, mostrar el terror del niño frente a la violencia y, por último, sugerir ciertos huecos en el rol protector de la pareja con respecto al hijo, especialmente de la madre. En efecto, el primer dibujo de la animación muestra al niño suspendido en el aire durante una caída, y corresponde precisamente al instante en que la madre, reaccionando al ataque, empuja al hijo al suelo alejándolo de sí. Más adelante, como ya ha sido notado, cuando el padre recibe un balazo, la sangre que fluye de su pierna se mezcla en la acera con la orina del chico, evidente reacción de miedo por el tiroteo (Maguire 254). Esto enfatiza que, frente a la herida del padre, el niño también ha recibido una herida emocional, quizás más profunda y difícil de curar. Sin embargo, el movimiento de la madre, terminado el ataque, no es hacia el hijo, sino hacia el padre, y la disposición espacial de los personajes en la imagen final de la secuencia, tomada desde arriba, muestra un conjunto familiar desunido, con el chico aislado. Lo anterior hace emerger en el relato el problema de la compatibilidad entre el cuidado del hijo y las prioridades de la lucha, en el sentido apuntado por Sepúlveda, a propósito de testimonios de mujeres que militaron en organizaciones político-armadas, del “reclamo que los hijos hicieron por la ausencia, el ocultamiento o las mentiras que debieron sostener en los momentos de mayor represión” (Sepúlveda 11). Sin embargo, la concomitancia de lo observado arriba con la imagen heroica de los padres resistiendo al ataque, que también caracteriza la secuencia, configura una perspectiva sin duda



ambivalente, en que se entremezclan en el protagonista sentimientos de admiración, miedo y abandono.

El comienzo de la historia propiamente dicha de *Infancia clandestina* está marcado por el proceso de identificación del protagonista con respecto a los padres y a la lucha política clandestina, que se activa a partir de la función mediadora de la figura del Che Guevara. A través de tres 'objetos de memoria' que expresan en varias formas la perspectiva subjetiva infantil en el plano ficcional –las fotografías del exilio de la familia, las voces grabadas de los padres dirigidas al hijo y algunos dibujos del Che Guevara hechos por este último– se muestra cómo el padre utiliza la figura del célebre revolucionario para traducir la militancia en el imaginario del hijo. En las fotografías, claramente vinculadas con la mirada del niño, siendo dibujos de fotografías, vemos al protagonista en Cuba dibujando al Che Guevara y vestido como él. Luego, la secuencia de animación con los dibujos hechos por el protagonista enfatiza su asimilación de la historia del Che disfrazándose, con lentes y sombreros, para viajar clandestinamente; historia que el padre le recuerda por medio del mensaje grabado con que, al mismo tiempo, le da instrucciones sobre cómo volver a Argentina cambiando su identidad. A partir de estas primeras secuencias en que la militancia guerrillera puede ser vista por el chico como una aventura, la primera parte del film insiste en varias ocasiones en mostrar cómo la clandestinidad y la lucha aparecen a los ojos del niño bajo una luz familiar y cotidiana, incluso apasionante y divertida. Sin embargo, si por un lado no faltan momentos en que se reiteran sentimientos de inquietud o hasta de terror por el peligro siempre inminente, por otro lado, y esto me parece lo más importante, el interés del protagonista se va desplazando de la vida familiar, en la que afectos y militancia política son indistinguibles al mundo exterior: los amigos y, sobre todo, un primer amor. Ello, en una fase, como decíamos, en que los deseos del protagonista proyectados hacia fuera no entran en contradicción con la lucha, especialmente gracias a la mediación del personaje del tío Beto. A este respecto, es interesante analizar los procedimientos narrativos que dan cuenta de cómo el protagonista procesa en distintos niveles de conciencia, desde la ensoñación hasta la actividad onírica, la alternancia entre estos dos ámbitos de su vida, con su doble identidad de Juan (para la familia) y Ernesto (su nombre de lucha).

En el nivel de la ensoñación, *Infancia clandestina* configura el enamoramiento del protagonista como transferencia y transformación del deseo por la madre hacia un objeto externo, a través de la simple sucesión de dos secuencias presentadas como visiones, en estado de ensueño, de la madre cantando y de su compañera de colegio María en un ejercicio de gimnasia artística. Más sutil resulta la representación del nivel onírico, por medio del cual se pone en escena un efecto más profundo del enamoramiento sobre la vida psíquica del protagonista, acorde con la teoría de los sueños como "intentos, generalmente satisfactorios, de sobreponerse al malestar psíquico generado por [...] situaciones traumáticas [...] a través del cumplimiento de deseos" (Méndez y de Ireta 8). Después de admirar en *slow motion* el ejercicio de María en la escuela, Juan sale al patio, sin que entre estas dos secuencias se advierta ningún cambio en el registro narrativo. Sin embargo, enseguida aparece un WC en medio del patio, elemento de marcado carácter surrealista. María, con un paso de danza, invita a Juan/Ernesto a servirse de él para orinar, y al hacerlo este, le besa la oreja. El alivio fisiológico se acompaña así de placer erótico, pero enseguida descubrimos que el chico no ha hecho otra cosa que orinarse en la cama, y reacciona por lo tanto con alarma al despertar, apresurándose a cambiar las



sábanas. Lo que a mi juicio puede inferirse de la dinámica de este sueño es que la incapacidad de retener la orina, ya anteriormente asociada al terror del personaje por el peligro a que está constantemente expuesto, se vincula ahora al deseo erótico y sentimental. De este modo, a través de la elaboración del sueño, la figura de María le permite al protagonista contener la angustia por medio del placer.

La historia romántica de Juan/Ernesto constituye uno de los ejes narrativos principales de *Infancia clandestina*, y en el curso de la acción se convierte en el mayor objeto de deseo para el protagonista, haciéndole poco a poco perder interés en las actividades políticas de los padres. Como acabamos de ver, se trata de un hecho de gran trascendencia para el chico, puesto que se configura como un recurso o un espacio fundamental para sobrellevar su condición desde un punto de vista emocional. Pero lo más importante es que este impulso hacia un ámbito externo al espacio familiar llega a perfilarse, para el protagonista, como una verdadera alternativa de vida cuando, en la segunda parte, la contradicción con los imperativos de la militancia se agudiza, a raíz del recrudecer de la represión y la muerte del tío. Esto se va preparando ya en la secuencia en que los chicos (casi) se besan por primera vez, con una puesta en escena liminal entre lo real y lo soñado o fantaseado, entre lo placentero y lo angustioso. Juan/Ernesto y María, vestidos como indios de la obra que están representando en el campo escolar (la llegada de Colón a Las Indias), se alejan hacia el bosque, donde ven de pronto un automóvil abandonado. El vehículo evoca la violencia del contexto histórico, y aflora un momento de suspenso e indecisión de los personajes. De inmediato, la alegría de los chicos rebasa el asomo de inquietud, pero la ambientación no deja de tener cierto carácter extraño, por la presencia del coche, como una suerte de cadáver metálico, y los disfraces de los niños. En este contexto, la fantasía de estar viajando a Brasil en ese mismo auto esconde algo más que un simple juego de niños, sugiriendo la elaboración todavía inconsciente, por parte del protagonista, de una vía de escape de su situación angustiosa. Y no deja por ello de ser significativo que precisamente este momento quede fijado en una instantánea polaroid, nuevo objeto de memoria y síntesis visual de una posibilidad que el protagonista no acaba aun de concebir.

No es secundario observar que dicha secuencia antecede el punto de inflexión de la estructura dramática del film, es decir, la muerte del tío Beto, quien ya no podrá desempeñar su función conciliadora, determinando el quiebre del equilibrio entre el mundo del niño y la militancia. El efecto que esto provoca en el ánimo y en la psique del protagonista da lugar a una secuencia que es a la vez de animación y onírica, ya que representa un sueño del chico cuyo carácter traumático se manifiesta a través del uso de la imagen gráfica. La secuencia se divide claramente en dos partes: en la primera el sueño de una conversación con el tío se visualiza en fotogramas, mientras que la segunda representa la muerte de Beto con la animación gráfica de Riva. La conversación se centra en las decisiones del chico sobre su futuro: “ya sos grande”, y “no te traiciones” son las dos enseñanzas que el sueño del chico elabora a través de la figura del tío. Aunque esta última expresión puede interpretarse desde una óptica política, más bien se asocia, a mi juicio, con la esfera personal del protagonista, ya que el tío la pronuncia haciendo clara referencia a la instantánea del beso con María. El sueño parecería funcionar, por lo tanto, como una forma para completar la elaboración iniciada como una fantasía en el bosque, madurando una decisión sobre el camino a seguir. Al mismo tiempo, en la segunda parte de la secuencia, el sueño enfrenta al chico con la necesidad



de elaborar la muerte del tío, tornándose en pesadilla, de forma coherente con lo que escribe Givrad a propósito de las pesadillas postraumáticas en los niños, que, repitiendo el acontecimiento traumático, permiten en parte procesarlo (Givrad 14). Si observamos la dinámica de la acción y los movimientos de los personajes en la secuencia animada, notamos que, al iniciar el ataque armado de los policías, el tío se lanza sobre Juan cubriéndolo con su cuerpo para protegerlo, momento en que se da el cambio de los fotogramas a los dibujos. Aunque no es fruto de elección deliberada, según declara el propio diseñador (Riva), creo posible inferir el sentimiento del protagonista de perder su principal protector, y quedar, por lo tanto, expuesto y aislado como sucede en la primera secuencia de animación. De hecho, el tío adquiere en el sueño un tono de figura romántica, enfatizado por el dibujo de un barco en la tormenta – tomado de un cuadro de en una escena anterior – que evoca un imaginario infantil de aventuras (Riva). Significado que se remata con la dinámica de la muerte del personaje, quien después de recibir varios balazos sigue en pie, “como héroe de película” y logra destapar una granada que hace deflagrar todo el cuadro (Riva). Cabe señalar que el dolor, la rabia y la impotencia de Juan/Ernesto se manifiestan en la imagen del chico con las manos crispadas, inspirada en un cuadro del pintor ecuatoriano Oswaldo Guayasamín (Riva). Pero en los dibujos finales, el protagonista aparece con los lentes del padre, lo que sin duda remite a un problema de identidad y de relación con la figura paterna cuyo desarrollo será objeto de la última secuencia de animación.

En efecto, toda la segunda parte del film está dedicada a representar la dolorosa búsqueda de identidad por parte del protagonista, en una fase en que ya no subsiste equilibrio entre su vida personal y la militancia familiar. Ello significa que la percepción que el chico tiene de la lucha y de los padres es cada vez más conflictual, hasta empujarlo a buscar un espacio de autonomía definitivo, tratando de escapar con María a Brasil. Cabe notar que el deseo y la urgencia del protagonista no consiste únicamente en estar con su novia, sino en poder revelar su verdadera identidad. La puesta en escena de este intento de confesión se configura como una transparente metáfora visual de la fragmentación identitaria del protagonista, ya que se desarrolla en un espacio donde una multitud de espejos multiplica las figuras de los dos personajes. Más adelante, tras el fracaso de la fuga, el protagonista se encuentra nuevamente encerrado en su casa y reacciona con un gesto de autolesión. En este momento el film vuelve a aprovechar el recurso de la voz grabada del padre como voz en *over*, cuyo discurso se relaciona con su mirada hacia el hijo, en tono tierno y afectuoso. De esta forma, el montaje expresa el terrible contraste que vive el protagonista con respecto a la figura paterna, que por un lado se manifiesta atenta y amorosa a través de la grabación, pero por otro lado aparece como responsable de su sufrimiento, quizás ignorándolo, o considerándolo inevitable. Como apunta Karina Felitti:

Tener un hijo y seguir en la lucha, aun a costa de exponerlo o dejarlo sin sus padres, se justificaba en nombre de la revolución y sus fines. [...] El sufrimiento de los niños no era algo que pasara desapercibido pero se consideraba necesario [...] renunciar a la lucha para pensar en la propia familia y en los hijos era visto como una desviación que menospreciaba al proceso revolucionario [...] El sentimiento de angustia atravesaba a las militantes cuando se preguntaban qué sucedía si quien estaba en peligro no eran ellos, adultos decididos a dar la vida por la revolución, sino esos hijos en nombre de quienes se luchaba”. (Felitti 453)



Aunque, a este respecto, según Leonor Arfuch, *Infancia clandestina* constituye precisamente un intento por entender “el por qué” de esas elecciones, enfatizando “la intensidad de la esperanza” que tenían los militantes, y el hecho de que “nunca creyeron que irían a hacerle eso a los hijos” (Arfuch 233-234). En todo caso, en la última parte del film la represión cae de manera implacable sobre la familia, y la narración se encarga de representar el sentir del protagonista en un contexto de creciente violencia y trauma, en el que desaparece cualquier forma de protección familiar. Para ello, recurre nuevamente tanto a la representación onírica como a la animación gráfica.

El último sueño de Juan/Ernesto se relaciona a la forma en que este se entera de la muerte del padre, a través de las noticias en la televisión, mientras se encuentra solo en casa, cuidando a la hermanita Vicky. El noticiero anuncia la muerte de un “peligroso subversivo” y muestra una fotografía del padre, enmarcada en la pantalla del aparato, con un rostro distinto al que se ha visto hasta ahora, con barba y sin lentes. Tanto la definición de “peligroso subversivo”, como la imagen distinta del rostro aumentan el impacto de la terrible noticia para el chico, ya que provocan una suerte de corto circuito entre la identidad familiar del padre y la que propaga el discurso de los medios oficiales, choque que se refleja inmediatamente en la elaboración onírica. El último sueño del chico pone en escena un peculiar funeral, en el que sus compañeros de escuela mezclan actitudes de militantes conmemorando a un compañero caído con otras propias de su edad. El muerto es Juan/Ernesto, tendido sobre la mesa y rodeado de maní con chocolate, cuya simbología se ha ido cargando durante el film de múltiples significados. Pero en lugar de la cabeza, tiene una televisión pegada al cuello que al final de la surreal ceremonia se enciende, y en ella se visualiza la foto del padre mostrada por el noticiero, y luego la foto del pasaporte falso del protagonista. De esta forma el film insiste en el corto circuito de identidades que el chico está tratando de procesar, primero con respecto a su identificación/distinción ante la figura doble del padre, ahora muerto, y luego frente a su propia doble identidad. La parodia infantil de los rituales de la militancia remite sin duda a la identificación de Juan/Ernesto con la lucha, pero en un momento en que esta está cada vez más asociada al miedo y a la muerte, y él mismo empieza a sentirse cada vez más expuesto y desprotegido. Se nota, además, que su rostro y el del padre se manifiestan en el sueño en forma mediatizada, como si fueran presas del discurso oficial, simbolizado por la tv, y en su versión más ajena. Podría decirse que el sueño escenifica la dificultad y el impasse en que se halla el protagonista frente a los múltiples discursos e identidades fracturadas que ya no logran armonizarse ni encontrar un punto de mediación o compatibilidad, en una situación de trauma y peligro *en crescendo*. A la combinación de elementos que la puesta en escena dispone se añade uno más: la voz de la madre que, tratando de despertar al hijo, entra en el sueño llamándolo “Juan”, en contraste con “Ernesto”, utilizado en el sueño. Pero más significativo aun es el hecho de que al despertar de golpe, el protagonista apunta una pistola contra la madre, con un gesto que, aun siendo involuntario, pone al descubierto la necesidad que el chico ahora tiene de defenderse solo, y simbólicamente cifra el contraste y reproche hacia la familia que lo expone al peligro.

La secuencia de animación final está dedicada al momento en que los agentes represores hacen irrupción en la casa y se llevan al protagonista a un centro clandestino de detención, mientras que su hermana y su madre desaparecen y todos los demás montoneros de la célula son asesinados o capturados. Por un lado, gracias a los



admirables dibujos de Andy Riva, la animación ofrece una representación de gran fuerza expresiva del terrorismo de Estado de la época, dando acceso, además, a los procesos psíquicos profundos del personaje, que conforman una suerte de reflexión subconsciente o intuitiva acerca de su historia, en relación con su identidad y la de su familia.

Uno de los aspectos más relevantes de la elaboración del protagonista está vinculado con la figura paterna. Cuando los agentes irrumpen en el escondite, en el flujo de imágenes que muestran el rostro de Juan/Ernesto, paralizado por el terror y surcado por las lágrimas, se interponen varios dibujos del padre, del símbolo de Montoneros, del rostro del Che con una mueca de enfado o de dolor (este último con trazo infantil). Muy rápidamente, de forma prácticamente subliminal, se van alternando imágenes del padre, una de las cuales lleva una acotación a mano, con letra infantil, "seremos como el Che", remitiendo a la función de este como modelo para la militancia y la clandestinidad. Poco más adelante, otro dibujo representa una pistola con la acotación "no toques eso chango", subrayando la prohibición que marca el límite o la distinción entre el rol del padre y el del hijo, es decir, el uso de las armas. Esta suerte de conglomerado semántico en el que convergen la figura del padre, los símbolos de Montoneros, la figura del Che y la imagen de las armas, continúa en el desarrollo de la secuencia, cuando el protagonista es arrastrado con violencia hacia la calle y empujado en el auto. Se insertan durante esta acción varias imágenes que representan la muerte del Che Guevara, con dibujos en estilo realista. Se establece así un claro paralelismo entre el Che Guevara llevado por los soldados, y Juan/Ernesto llevado por el agente. Se inserta también la imagen del juego "Operación" (con el que el protagonista juega con la abuela en una secuencia anterior), sobre el que una mano infantil ha dibujado la silueta de un hombrecito llorando y sosteniendo un revolver con un gesto de rendición. Según Riva, el dibujo evoca la idea de un "nene jugando a la violencia", asociándose, por lo tanto, al campo semántico de la relación del chico con las armas, con un tono de clara tristeza y angustia (Riva). Nótese también que, al salir a la calle, el protagonista parece detener la mirada en un proyectil que se encuentra en el suelo, y cuando ya ha entrado al auto, aparece una imagen de una mano abierta con una bala, e inmediatamente después el rostro del Che Guevara asesinado. El montaje parecería fijar el significado de la bala y de las armas como muerte y derrota, lo que se refuerza con la sobreimpresión entre el rostro de Juan/Ernesto y el del Che Guevara muerto. En este sentido, la elaboración mental del protagonista tiene como objeto su propia identificación con el padre, el Che Guevara y la militancia armada, reconfigurándola, con respecto a la primera parte de la historia del film, desde la perspectiva de la muerte. En otras palabras, podríamos advertir un choque entre "fuertes mandatos superyoicos vinculados a la idealización de la vida de sus padres" (EATIP 240) y "La falla o la falta de contención" y protección que "incrementa el estado de desamparo y las vivencias de muerte y desintegración" (de Viñar 97).

Con respecto a lo anterior, es importante evidenciar que la bala que se muestra en la secuencia se asocia también a otra imagen que la antecede inmediatamente, y que muestra la mano de Juan/Ernesto repartiendo maní con chocolate entre sus amigos (recuerdo de un momento en el bus escolar). El maní con chocolate es utilizado por la familia como cobertura para ocultar las municiones, lo cual explica la asociación bala-maní con chocolate. Sin embargo, en el film la golosina también se asocia con el descubrimiento adolescente del erotismo, gracias al discurso del tío Beto que la compara



con el primer beso. Por lo tanto, la secuencia parecería apuntar a una oposición entre el valor simbólico de los dos objetos: muerte/amor. No parece casual, de hecho, que inmediatamente después de la sobreimpresión entre el rostro de Juan/Ernesto y del Che Guevara, la secuencia de animación culmine con la imagen de María, y con una serie de planos de miradas entre ella y el protagonista, seguidos por las imágenes del recuerdo de la danza durante el ensayo escolar. En definitiva, en el desarrollo narrativo del film, María adquiere la función de catalizar una alternativa vital que entra en contradicción con el proyecto militante de los padres, sobre todo al recrudecer la represión. Por lo tanto, el hecho de que la secuencia de animación concluya con la imagen de la joven puede considerarse una confirmación de su papel liberador frente al carácter angustioso y mortífero que se va apoderando cada vez más de la dimensión familiar/militante. Si bien no resulta del todo fácil entender si María se encuentra realmente allí en la calle, o si más bien se trata de una imagen mental del protagonista, en el cruce de miradas entre los dos se realiza, según Andy Riva, el cierre de la historia de amor, es decir, la comprensión, por parte de María, de lo que el joven novio quiso decirle en la casa de los espejos (Riva). Teniendo esto en cuenta, y observando como la imagen-recuerdo de María danzando sirve de transición hacia la secuencia del interrogatorio de Juan/Ernesto (con la luz amarilla del recuerdo que pasa a ser la luz encandecida de la lámpara policial), podría inferirse también que la imagen final funciona como refugio y protección mental para el protagonista con respecto a la violencia traumática que está sufriendo, e incluso podría representar una esperanza futura, a la que apuntaría la repetición, al final del film, de la voz del protagonista prometiéndole a la novia amor "para siempre"; aunque, como indica Aguilar, también podemos identificar a la madre como destinataria ideal de la repetición del diálogo al final del film (Aguilar Cap. 8). Este valor de defensa psíquica que adquiere la imagen de la chica puede asociarse, en mi opinión, con el gran parecido que guarda con la madre en algunos de los dibujos finales de la secuencia, como enfatizando el significado de transformación del deseo materno que implica la primera experiencia amorosa, y que ahora se intensifica, por supuesto, como evocación de la desaparición de la madre.

De hecho, en la animación la madre aparece tres veces en recuerdos de situaciones placenteras: abrazada al padre bailando, sentada en el patio y con Vicky en los brazos. La segunda imagen aparece cuando el protagonista atraviesa el patio llevado por los agentes, y está antecedida por otros dibujos del patio bajo la lluvia. Entre estos, se inserta la imagen de un caracol sobre una rama. Sobre ella, Andy Riva recuerda que:

Desde el primer momento que empecé a trabajar en la animación, esta imagen me venía a la cabeza, una y otra vez insistentemente. No puedo atribuírselo a nada en concreto. Creo que tiene que ver con muchas cosas. Por un lado está la representación del tiempo que el caracol carga en su caparazón. En efecto, al estar contando una historia autobiográfica, estábamos de alguna manera trasladándonos de una forma no lineal en el tiempo. Me parecía importante trabajar sobre los detalles que tal vez no tuvieran un correlato explícito con la narración, introducir un espacio poético. En esto Benjamín (Ávila) me dio total confianza y libertad. *El caracol está ajeno a toda la violencia que en ese momento lo circunda. Juan, cómo el, tan frágil, ahora deberá llevar su casa a cuevas y el será su propia casa.* (Riva, cursiva mía)



De este interesante comentario me importa destacar que la imagen del caracol, junto con otras de las hojas del patio y la de la madre, representa un momento de pausa de la violencia, una suerte de instante visual o mental que puede atenuar la carga traumática de los acontecimientos, con una función análoga a la visión final de María. Es por ello, quizás, que la madre nunca aparece en la secuencia asociada a las armas o en su faceta de guerrillera.

Distinto es el caso de la imagen de la madre con Viky. Aunque en sí misma se trata de una imagen grata, casi idílica, queda asociada a la violencia que sufre la niña, víctima de apropiación, a través del montaje con rápidos flashes en los que vemos que Viky es agarrada por los agentes. En un momento anterior de la secuencia hay un montaje de imágenes entre una fotografía dibujada de Viky en brazos del padre, luego un dibujo en el que se advierte un brazo entrando en cuadro, como tratando de tocar la pierna de Viky, y finalmente otro en que la mano de un agente aferra a la niña. El efecto que se deriva de esta secuencia parecería enfatizar el hecho de que, con respecto al destino de la hermanita, los recuerdos y las imágenes familiares placenteras no pueden desempeñar la función de atenuar el dolor, ya que la dureza del presente penetra en ellos y los violenta.

En efecto, las imágenes de violencia, y las que remiten al modo traumático en que esta repercute en el protagonista, constituyen un eje específico de la construcción de la secuencia. Se evidencia y se reitera el rostro de Juan paralizado, aterrado, llorando o expresando dolor por los empujones o golpes que recibe de los agentes. Estos tienen en varios dibujos rostros monstruosos, en especial el del chofer que lleva al protagonista, basado en el rostro del propio diseñador, y rematado por el detalle del cristo colgando del espejo retrovisor para subrayar el papel de la iglesia en la represión (Riva). Contrastan los rostros aniquilados de los militantes muertos o rendidos, como la mujer que es llevada a otro auto y que Juan/Ernesto observa llorar, las ventanas y objetos de la casa rotos, como la televisión, que recuerda la muerte del padre, las fotografías pisoteadas, como la del tío Beto, e incluso la lluvia, que remite a la primera secuencia de animación del film, con una imagen que brevemente parece evocar la orina. Por último, cabe señalar que el rostro de uno de los agentes aparece más definido e individualizado que los demás, y representa un retrato del actor Héctor Alterio (padre del actor Ernesto Alterio que en el film interpreta al tío Beto), quien en el film *La historia oficial* interpreta al protagonista negativo, apropiador de una hija de desaparecidos. La intención de Riva con esta cita visual era crear una conexión entre las dos películas, como ya ha notado Thomas (236).

En conclusión, la elaboración que la secuencia de animación presenta, con su trayecto ideal desde el modelo paterno luchador revolucionario, asociado a las armas, hasta la imagen de ensueño de la novia danzando, asociada a la madre, desemboca en la afirmación final del protagonista: cuando, a la pregunta de la abuela de quién llama a la puerta de su casa el chico pronuncia su verdadero nombre, que se ha negado a declarar durante el interrogatorio, como recuperando, o eligiendo, su verdadera identidad. Situación que, sin embargo, deja abierta la ambivalencia fundamental, estructural, de la perspectiva memorial del film, en la que coexisten sentimientos de amor y de reproche, de identificación y conflicto con respecto a las figuras del padre y de la madre.



## BIBLIOGRAFÍA

Abuelas de Plaza de Mayo, *La historia de abuelas: 30 años de búsqueda*. Abuelas de Plaza de Mayo, 2007.

Aguilar, Gonzalo. *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine*. FCE, Edición Kindle, 2015.

Arfuch, Leonor. "(Auto) ficciones de infancia". *Revista Sociedad*. núm. 35-36, UBA Sociales, 2016, pp. 223-242.

Bekerman, Silvana. "Producción cultural: aportes del cine al procesamiento psicosocial de traumas colectivos". *Sur dictadura y después. Elaboración psicosocial y clínica de los traumas colectivos*. editado por Diana Kordon, Lucila Edelman, Darío Lagos y Daniel Kersner, Psicolibro Ediciones, 2010, pp. 186-213.

Blejmar, Julián. *Playful Memories The Autofictional Turn in Post-Dictatorship Argentina*. Palgrave Macmillan, 2016.

de Viñar, Ulriksen. "Inscripción transgeneracional y traumatismo de la violencia política". *Revista n/A Psicoanálisis con niños y adolescentes*. núm. 6, 1994, pp. 96-109.

EATIP, GTNM/RJ, CINTRAS, SERSOC. *Daño transgeneracional, consecuencias de la represión política en el Cono Sur*. Gráfica LOM, 2009.

Felitti, Karina. "Maternidades y militancia en la Argentina de los 70s Notas históricas para pensar las maternidades colectivas contemporáneas". *Revista de História Regional*. vol. 21, núm. 2, 2016, pp. 432-458.

Garibotto, Verónica. *Rethinking Testimonial Cinema in Postdictatorship Argentina. Beyond Memory Fatigue*. Indiana University Press, 2019.

Gatti, Gabriel. *Surviving Forced Disappearance in Argentina and Uruguay. Identity and Meaning*. Palgrave Macmillan, 2014.

Gillespie, Richard. *Soldados de Perón. Historia crítica sobre los Montoneros*. Editorial Sudamericana, 2011.

Givrad, Soudabeh. "La teoría de los sueños y la ciencia: una revisión". *Aperturas psicoanalíticas revista internacional de psicoanálisis*. núm. 53, 2016, <https://aperturas.org/articulo.php?articulo=0000943#contenido>. Consultado el 1 feb. 2019.

*Infancia clandestina*. Dirigido por Ávila, Benjamin. Betacam Digital, 2011.

Kordon, Diana y Lucila Edelman. *Por-venires de la memoria: efectos psicológicos multigeneracionales de la represión de la Dictadura, hijos de desaparecidos*. Asociación Madres de Plaza de Mayo, 2007.

*La historia oficial*. Dirigido por L. Puenzo, 35 mm, 1985.

Maguire, Geoffrey. "Entre la memoria y la imaginación: la politización de la niñez y la conciencia cinematográfica en *Infancia clandestina*". *El pasado inasequible. Desaparecidos, hijos y combatientes en el arte y la literatura del nuevo milenio*. editado por Jordan Blejmar, Silvana Mandolessi y Mariana Eva Pérez, Eudeba, 2015, pp. 249-276.

Méndez, José Antonio y Mariano de Iceta. "La teoría de los sueños. Parte I: una revisión bibliográfica". *Aperturas psicoanalíticas revista internacional de psicoanálisis*. núm.12, 2002, <https://aperturas.org/articulo.php?articulo=0000217#contenido>. Consultado el 1 feb. 2019.



Pesadillas animadas, p. 12, 2012.  
<<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/subnotas/8231-1803-2012-09-16.html>. Consultado el 1 feb. 2019.

Reati, Fernando. "Entre el amor y el reclamo: la literatura de los hijos de militantes en la posdictadura argentina". *Alter Nativas*. núm. 15, 2015, <https://alternativas.osu.edu/es/issues/autumn-5-2015/essays/reati.html>. Consultado el 1 feb. 2019.

Riva, Andy. *Entrevista personal*, 2018.

---

**Alessandro Rocco** es profesor de Lengua y Cultura Ispanoamericana (Universidad de Bari). Su investigación explora las interacciones narrativas entre el lenguaje literario y los lenguajes audio-visuales en la cultura hispanoamericana, así como las relaciones entre narraciones cinematográficas y Derechos Humanos, memoria, historia y cultura. Es autor del libro *Gabriel García Márquez and the Cinema, Life and Works* Woodbridge, Tamesis (Boydell and Brewer), 2014.

[rokkoale@yahoo.com](mailto:rokkoale@yahoo.com)