

# La infancia ideologizada: un análisis de Así soy yo, ocho microprogramas sobre niños y niñas víctimas de la dictadura argentina de 1976\*

por Mirta Gloria Fernández / Natalia Vaistij

Una parte de la sociedad argentina se propone el borramiento de los delitos cometidos por los militares que ejercieron el terrorismo en nuestro país desde el 24 de marzo de 1976 hasta el 10 de diciembre de 1983. Esto se puede testimoniar a través de varios hechos, uno de los cuales es que a los ciudadanos argentinos les cuesta aceptar a las Madres más combativas de Plaza de Mayo mientras sostienen una mirada menos severa (en 2016 relativa) hacia el colectivo de las Abuelas. Dicotomía artificiosa, a veces maniquea, que se manifiesta también en la dificultad discursiva de narrarles a los niños en edad escolar que 30.000 personas fueron secuestradas, torturadas y desaparecidas, incluso las embarazadas, a quienes les arrancaron sus hijos -nacidos en centros clandestinos de detención- para ser entregados a militares y civiles delincuentes “sin que parte de la sociedad argentina se diera cuenta”. ¿Quiénes lo hicieron? Militares argentinos llamados Jorge Rafael Videla, Emilio Eduardo Massera, Orlando Ramón Agosti (entre otros), cuyos nombres encabezan una lista

---

\* Ponencia presentada en el *IV Congreso Internacional Artes en Cruce, Constelaciones de sentido*, Departamento de Artes, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 6 al 9 de abril de 2016.

de asesinos que deberíamos haber sabido difundir a beneficio de la memoria de los ciudadanos del mundo, como se ha hecho con Hitler, Franco y Mussolini en sus respectivos países.

En ese contexto de rechazo a la verdad, ¿cómo contarle a un escolar que los gobernantes, en lugar de proteger a los ciudadanos, secuestraron a mamás embarazadas, las torturaron y les robaron a los recién nacidos o a sus hijos pequeños anulando sus identidades al mentirles sobre su nacimiento y su legítima familia. ¿Cómo explicarles que los medios de comunicación, por ejemplo, lograron invertir la ecuación al llamarles terroristas a las mamás embarazadas ya muertas? ¿Cómo explicarles que fueron las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo las que nunca dudaron en contar esta trágica historia de ogros que en nada se parecen a Shrek? ¿Cómo harán los maestros para trasuntar estos asesinatos, que son parte de nuestra historia, en una sociedad que manifiesta dudas acerca de la cantidad de personas asesinadas? ¿Hablar del número acaso nos exime de narrarles a nuestros hijos y nietos los vuelos del horror?

“Entre 1976 y 1983, hubo una dictadura militar en Argentina que ejerció el poder sin respetar los derechos de las personas. Durante esos años muchos chicos y chicas fueron separados de sus familias a la fuerza”. Así comienzan los ocho cortos producidos por Paka Paka y Abuelas de Plaza de mayo que dan a conocer una parte de la historia que, aun ahora, resulta dificultoso contar. Su estreno fue en octubre de 2015, en el marco del 38vo. aniversario de las Abuelas y del Día Nacional del Derecho a la Identidad. Cada micro (con una duración aproximada de dos minutos y cuarenta segundos) cuenta un testimonio con un doble registro ya que se conjugan imágenes reales de los nietos recuperados en el presente con escenas de animación que recrean un pequeño episodio de su infancia.

En términos de la teoría multimodal, en los programas se cruzan tres modos semióticos: el lenguaje verbal, en este caso

relato; el visual, en este caso la animación; y las imágenes documentales. Todo ello sumado al modo sonoro. Recordemos que para la teoría multimodal las composiciones semióticas complejas son aquellas en las que se combinan diversos modos, entendidos estos como un conjunto organizado y regularizado de recursos social y culturalmente modelados para construir significados, que tienen un potencial de comunicación particular dependiente de su permisividad (*affordance*) (Jewitt 2005, Kress y Van Leeuwen 2001). Analizaremos los tres modos que interactúan simultáneamente en nuestro objeto pero haremos hincapié en el modo verbal.

A pesar de que este material nos resulta imprescindible y lo valoramos tal como es, nuestra hipótesis es que su constitución discursiva testimonia cierto miedo de narrar el horror de la dictadura por parte de sus enunciadores. Para demostrarla, analizaremos el funcionamiento de algunos recursos formales que dan cuenta de la construcción de *Así soy yo*.

Todos responden a la misma estructura cuyo centro será un diminuto pero significativo evento donde cada nieto narrará una curiosa epifanía. Este hecho crucial está introducido por un marco narrativo dividido en dos partes. La primera es el enunciado de una niña contextualizando los hechos: “Entre 1976 y 1983, hubo una dictadura militar en Argentina, que ejerció el poder sin respetar los derechos de las personas. Durante esos años muchos chicos y chicas fueron separados de sus familias a la fuerza”. Según nuestro análisis, el miedo a contar se puede inferir en este comienzo a partir de tres procedimientos sintácticos. A saber:

- Se utiliza el impersonal (“hubo una dictadura militar”) en lugar de enunciar, en algún momento, algunos nombres y apellidos de los sujetos reales que delinquieron.
- Al usar el sujeto abstracto “dictadura militar” se evita nombrar a los verdaderos responsables de la vulneración de los derechos.
- Finalmente la voz pasiva (“fueron separados de sus familias a la fuerza”) esconde nuevamente al agente del delito.

Estas operaciones que omiten al culpable de los hechos no solamente se manifiestan en el marco de los micros sino que, como demostraremos más adelante, se repiten en cada una de las historias presentadas.

La segunda parte del marco consiste en la apertura del programa en dibujos animados con una cortina musical de fondo. Primero vemos una silueta dentro de un cuadro enmarcado, pero después aparece su figura reduplicada frente a él: es ahí cuando percibimos que se trata de una chica mirándose al espejo.

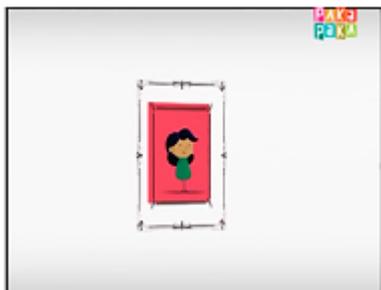


Figura 1: Fotograma *Así soy yo*

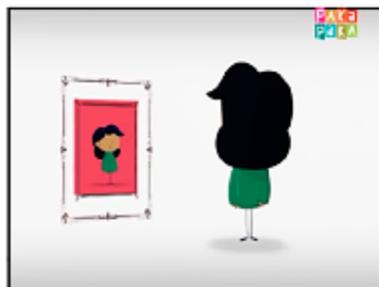


Figura 2: Fotograma de *Así soy yo*

Con el objetivo de promover la igualdad de género, las mismas acciones las repetirá un varón. Al final de los micros, el espectador se dará cuenta de que niño y niña son las caricaturas de

Victoria Montenegro e Ignacio Montoya Carlotto. El juego de la cara en el espejo desdobra los cuerpos y simboliza una identidad incompleta: sea porque hay un reflejo en un espejo sin nadie posando, sea porque se ve, a través de un plano detalle, un rostro fragmentario, tapado por cabello.

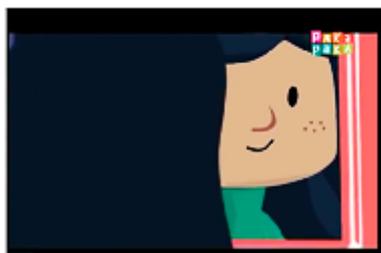


Figura 3: Fotograma de *Así soy yo*

La interesante complejidad del recurso del espejo contrasta con unos acordes agudos computarizados. El modo auditivo, que se sostendrá a lo largo de todo el micro, resignifica el modo verbal: diluye y apacigua la catarsis expuesta en cada testimonio. Como las oraciones impersonales y la elisión de los culpables que mencionáramos más arriba, este uso de la música, que suaviza el material narrado, obstruye la posibilidad de percibir la tragedia.

Una vez finalizado el relato marco introductorio, se pasa del dibujo animado al formato documental donde vemos que en cada corto va a aparecer el nieto o nieta real anunciando su nombre de pila y adelantando que va a contar su historia. Esto dura literalmente catorce segundos. Una plaza con sucesivos planos de hamacas, toboganes y trepadores sin niños es el escenario elegido para narrar esta historia cargada de ausencias. Nada más triste que una plaza vacía. Acaso sea este el recurso material que tra-sunta más pena.

Figura 4: Fotograma de *Así soy yo*Figura 5: Fotograma de *Así soy yo*

Nieto o nieta se muestran siempre de espaldas, escribiendo en una pizarra transparente el nombre del relato que contará. El título de cada corto plasmado en el vidrio se convierte en el pasaje que habilita la llegada de la animación. Esta produce un efecto ficcionalizador: la materialidad de las letras se diluye en el fondo para transformarse en el escenario ilustrado de esa infancia y se quiebra así la isotopía al pasar del género documental al género dibujo animado. En esta parte, el miedo a contar podría inferirse en el interjuego entre documental y animación. Si bien este recurso es típico del audiovisual infantil, que en este caso

expone lo que el documental no puede (la niñez de un narrador ahora adulto), la elección de una plástica naif en el modo visual combinada con una música festiva minimiza la experiencia de haber sido un niño secuestrado.

En términos de contenido, cada nieto parte de un presente narrativo pero alude, enfáticamente, a cierto presentimiento o epifanía sobre su identidad experimentado en su niñez. Mediante un flashback, distintas escenas de la infancia del protagonista recrean, en dibujos animados, la búsqueda de su identidad. Cada narrador selecciona un evento particular que desencadena los cuestionamientos pero todos coinciden en el hecho de haberse sentido en algún momento de sus vidas desacomodados, fuera de lugar. El uso de metáforas cristalizadas como “sapo de otro pozo” (*Altura*) o “bicho raro” (*Poesía*) explicitan esta sensación. Por ejemplo, en el corto denominado *Iguales a mí*, a Victoria Montenegro le llama la atención que su padre tenga un color de piel distinto al de ella. De manera similar, en el que lleva por título *Altura*, Horacio Pietragalla se pregunta por qué es el único alto en su familia. Ya como nietos recuperados, al ver las fotos de sus padres y tíos biológicos, ambos dan respuesta a esa inquietud que los desvelaba en su infancia.

Pero no todos los protagonistas hacen hincapié en sus particularidades físicas a la hora de enunciar su incomodidad; la mayoría resalta la falta de intereses en común con sus padres adoptivos. Por ejemplo, en el micro llamado *Me suena*, Ignacio Montoya Carlotto no comprende el origen de su vocación; luego descubrirá que su papá y su abuelo de sangre eran músicos como él. Algo similar ocurre en *Entre cruzadas* ya que Jorgelina Planas se entera de que su madre biológica era artista plástica como ella. En *Poesía*, Macarena Gelman siente angustia por ser la única que disfruta de leer en su casa; años más tarde sabrá que es nieta biológica del célebre escritor Juan Gelman. En *Sincronizadas*, Catalina de Sanctis se pregunta por qué no la dejan hacer lo que más le gusta: el nado sincronizado. Al conocer a su

abuela, descubrirá que su madre practicaba el mismo deporte. Y en *Sobre Ruedas*, Claudia Poblete recuerda un extraño juego de su infancia que consistía en desplazarse a gran velocidad en una silla con rueditas. Años más tarde, sabrá que su padre era paralítico y que solía subirla a su silla, cuando ella era bebé, para pasearla por la casa.

Por último, en *Reflejo*, Leonardo Fossati manifiesta haber tenido una “sensación rara” cada vez que se miraba al espejo. Si bien el recurso de la epifanía (estoy en el lugar equivocado), al multiplicarse por 8, podría generar cierta ruptura del verosímil, esos pequeños relatos tienen una evidente pregnancia en el destinatario al transmitir con excelencia el desasosiego de cada nieto y llevarnos directamente al conflicto de la identidad robada.

Esta fortaleza se podría ver obturada nuevamente por las construcciones sintácticas ya señaladas en el análisis del relato marco. Por ejemplo, el uso del sujeto tácito “Tenía otra familia de la que me habían separado a la fuerza” (*Altura*), “A mi mamá y a mí nos secuestraron cuando yo era chica” (*Entrecruzadas*), “Cuando nací me separaron de mis padres y me entregaron a una familia extraña” (*Poesía*). Y en el único corto que nombra a los culpables, se lo hace a través de la paráfrasis “gente extraña”: “A mis papás los habían secuestrado cuando yo tenía apenas ocho meses y a mí me entregaron a gente extraña que me separó de ellos” (*Sobre ruedas*). Nuevamente, los agentes de las distintas acciones quedan elididos en el discurso. Esto resulta claro también cuando, en el modo visual, la imagen del Falcon verde del corto *Entrecruzadas* reemplaza al sujeto “los militares”, suponiendo un espectador que conoce el ícono “Falcon verde”.

Frente a estas elisiones en el modo verbal, la vuelta a la imagen documental retoma el escenario de la plaza pero esta vez la cámara se posiciona en un nuevo lugar que permite descubrir poco a poco, en un



Figura 6: Fotograma de *Entrecruzadas*

travelling descendente, el rostro de la/el protagonista. Si la apertura del programa consistía en la aparición de los distintos personajes observándose a sí mismos en el espejo, al final del corto se retoma la temática del reflejo, de forma inteligente, para ubicar al espectador del otro lado e involucrarlo en los hechos.



Figura 7: Fotograma de Entrecruzadas

Mientras resuena la melodía de siempre, una frase da fin a los 8 microprogramas, cerrando el marco que comenzó con la niña animada ubicándonos en contexto: “Si querés saber más sobre las abuelas y los nietos que estamos buscando ingresá a [www.abuelas.org](http://www.abuelas.org).

ar “¡Ayudanos a encontrarlos!”. Estas claras palabras construyen entonces a un espectador inteligente que buscará respuestas a las preguntas que le genere el cortometraje, como niño inquieto y curioso que es. Se lo invita así a seguir investigando para pensar esos silencios y vacíos que no se llenan en la trama de estos cortos y se lo interpela directamente. Es de destacar en esta parte final, contundente y convocante, el acento puesto en la capacidad infantil de reponer aquello de lo que a ciertos adultos les cuesta hablar.

Quizás resulte interesante replantearse que la copresencia del modo auditivo y el verbal es casi un oxímoron ya que la apelación a un destinatario capaz de reponer elisiones y a la vez comprometido ¿ideologizado? merecería unos acordes menos típicos y menos triviales. Sobre todo teniendo en cuenta el influjo negativo del estereotipo, la repetición y el cliché en el pensamiento humano.

## A modo de cierre

La dificultad de narrar el horror puede ocurrir por varias razones explicadas por Walter Benjamin cuando dice que las víctimas de la guerra, presas del marasmo, optaron por el silencio:

Con la guerra mundial comenzó a hacerse evidente un proceso que aún no se ha detenido. ¿No se notó acaso que la gente volvía enmudecida del campo de batalla? En lugar de retornar más ricos en experiencias comunicables, volvían empobrecidos. (Benjamin, 1991:2)

No es el caso de los sobrevivientes argentinos que declararon en los juicios apelando con enorme dolor a su capacidad narrativa. Quizás inspirados en la esperanzadora y catártica idea de que la justicia radica en la posibilidad de contar la verdad, como corresponde.

¿Pero no es acaso lo que quieren las Abuelas? ¿A qué le pueden temer unas mujeres que desafiaron a los agentes de la muerte? ¿Por qué razón los cortos mitigan los hechos a través de una música naif y unos enunciados que borran sujetos y agentes?

La respuesta a esta doble pregunta no está en las condiciones de producción de estos micro-programas polifónicos que -esperamos- puedan ver todos los niños escolares, sino en una recepción perturbada por un discurso mediático que insiste en hostigar a las víctimas, negar a los desaparecidos y negar también que fueron personas de carne y hueso llamadas, por ejemplo Videla, quienes mataron a mujeres embarazadas y se robaron a sus hijos.

La Literatura Infantil y Juvenil (LIJ) y gran parte de la cultura que circula entre los chicos están entrenadas en las operaciones de disfrazar, elidir, des-complejizar y des-ideologizar (Fernández, 2014: 94). De hecho, cierta “neurosis de la felicidad” (Fernández, 2014) se instala en el territorio infantil como garan-

tía de unos adultos eficientes, guardianes y protectores. Idea que se cae si revisamos las maldades históricas de los adultos hacia la infancia, desde la Edad Media, pasando por la Revolución Industrial y llegando a nuestros días de la mano del abuso. En tal sentido, los cortos de Abuelas, con sus desajustes, resultan necesarios por el hecho de concebir que la experiencia de la infancia merece ser contada en primera persona. En definitiva, para que los niños no sean hablados/narrados por una tercera persona adulta que simula objetividad y que escondió, toda vez que pudo, su rol de torturador de gente menuda. El cuidado que tienen las Abuelas se entiende: la sociedad no lo quiere saber.

## **Bibliografía**

---

- Benjamin, W.** (1991) “El narrador”, en *Iluminaciones IV: Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, traducción de Roberto Blatt. Madrid, Taurus.
- Fernández, M. G.** (2014) *Los devoradores de la infancia*. Córdoba, Comunicarte.
- Jewitt, C.** (2009) (ed) *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis*. Londres/ New York, Routledge.
- Rémoli, C.** (director). (2015) “Así soy yo”. Buenos Aires: *Paka Paka*. Disponible en <https://www.abuelas.org.ar/noticia-difusion/asi-soy-yo-13>.