

TRANSITANDO LOS PLIEGUES DE LO REAL: INFANCIAS ESPECTRALES EN EL CINE DEL CONO SUR

POR MARÍA JOSÉ PUNTE

**Transiting the folds of the real: spectral children
in the cinema of the Southern Cone**

Resumen

Pensar a las infancias como cercanas a la monstruosidad no supone meramente una fantasía que alimenta los universos de los cuentos de hadas o de la más reciente literatura infantil-juvenil. Los autores Schérer y Hocquenghem, de manera algo provocativa, colocaban al niño en serie con el enano, el jorobado o el ser deforme. La afirmación de esta cercanía se debía, según ellos, a la atracción de los infantes por lo no conforme y por lo impreciso. Para la misma época y atendiendo a otro tipo de argumentación, Michel Foucault los incluía en una serie aún más abyecta a la que denominaba de “los anormales”; en ella, los niños se “codeaban” con los locos, los enfermos, los criminales, los desviados y los pobres. El cine de ficción se hizo cargo de este extrañamiento y trabajó con fruición la espectralidad de la infancia. En lo que concierne al cine argentino, ese carácter se hace presente en ciertas narraciones que se mueven en los bordes del realismo, el *nonsense* y la ciencia ficción, pero que no se definen por completo hacia ninguna de estas opciones. Estos infantes son monstruosos no tanto porque subviertan la forma de lo humano, sino porque merodean en los márgenes de lo comprensible y contradicen las ideas asentadas sobre ellos. En este trabajo se abordarán películas recientes producidas en América Latina para pensar las infancias espectrales: *Rara* (María José San Martín, 2016), *El premio* (Paula Markovitch, 2011), *Distancia de rescate* (Claudia Llosa, 2021), *Vendrán lluvias suaves* (Iván Fund, 2018).

Palabras clave: cine, infancia, teoría *queer*, espectralidad, monstruosidad

Abstract

Thinking of childhood as close to monstrosity is not merely a fantasy that feeds the universes of fairy tales or the most recent children’s literature. The authors Schérer and

Hocquenghem provocatively placed the child in series with the dwarf, the hunchback, or the deformed being. The affirmation of this closeness was due, according to them, to the attraction of infants for the non-conforming and for the imprecise. Around the same time Michel Foucault included them in an even more abject series that he called “the abnormal”. In it, children were aligned with the crazy, the sick, the criminals, the deviant, and the poor. Fiction cinema took charge of this estrangement and worked with relish the spectrality of childhood. As far as Argentine cinema is concerned, this character is present in certain narratives that move on the edges of realism, nonsense, and science fiction, but they are not completely defined towards any of these options. These infants are monstrous not so much because they subvert the form of the human, but because they prowl on the margins of the understandable and contradict the ideas established about them. They embody the unpredictable, the diffuse or deviations form normativity. This paper will address recent films produced in Latin America to think about spectral childhoods: *Rara* (María José San Martín, 2016), *The Prize* (Paula Markovitch, 2011), *Fever Dream* (Claudia Llosa, 2021), *Soft Rains Will Come* (Iván Fund, 2018).

Keywords: cinema, childhood, queer theory, spectrality, monstrosity

Introducción

¿Quién es esa niña que entró con usted?
¿Era realmente una niña, o era una enana disfrazada de niña?
Silvina Ocampo, “Cornelia frente al espejo”

Entramos a través de la puerta que se abre gracias a la mirada estrábica de Silvina Ocampo quien en ese cuento extraño, “Cornelia frente al espejo”, anuda muchas de las líneas que atraviesan su obra con algunos apuntes sobre las infancias, que también constituyen una figura reticular de su narrativa.¹ Literalmente, entramos porque eso es lo que sucede en esa instancia del cuento, llevado al cine por Daniel Rosenfeld en el año 2012, quien dirige la película y es autor del guion junto con Eugenia Capizzano (a su vez, actriz principal). Cornelia, una joven de unos veinticinco años, que va a esa casa señorial y vetusta con el supuesto objetivo de quitarse la vida, se ve demorada en su confrontación frente al espejo por tres intromisiones: la niña, el ladrón, el amante. La primera es la de Cristina Ladivina, esa niña mencionada en el epígrafe a la que Cornelia no logra ver con nitidez. La puerta de casa tiene un vidrio esmerilado y lo que Cornelia percibe la hace dudar, la lleva a preguntarse si esa persona que ve es efectivamente

1. Es tan central a su obra el tópico de la infancia que la escritora Matilde Sánchez sostiene: “Una historia de la literatura basada en la representación de los niños. En ese proyecto imaginario, Ocampo ocuparía un lugar de privilegio” (Ocampo y Sánchez, 1991: 154).

una niña, si se trata de una enana o de un fantasma.² Hay algo de desparpajo en esta pregunta-aseveración que apunta al añiñamiento con el que está tramado este personaje, lo que no resulta una forma de manierismo ocampiano, sino un ejemplo en la literatura argentina (que en este caso deviene también versión fílmica) de la *queerización* de la infancia, tal y como lo plantea la norteamericana Kathryn B. Stockton en su libro *The Queer Child* (2009). Cornelia es, efectivamente, una “niña *queer*” por varias razones; pero, sobre todo, porque en su figura se desarma la temporalidad lineal y unívoca.³ Silvina Ocampo logra un personaje a través del cual podemos observar los movimientos laterales a los que se refiere Stockton que complejizan los motivos de sus acciones, las yuxtaposiciones temporales y también un intenso espectro afectivo que demuestra lo difícil que es ser infante. Al hacerlo, pone el dedo en la llaga de la mirada poco atenta de los adultos ante estas figuras, que se halla tan confundida como atontada con respecto a lo que sucede en torno a la etapa inicial de la vida.

En su libro *Co-ire. Album sistemático de la infancia* (1976), René Schèrer y Guy Hocquenghem se proponen hacer una disección de la niñez y sientan las bases para una lectura *queer* de las infancias que abre perspectivas para abordar las producciones culturales del presente, desde la literatura, pasando por el cine y por las artes plásticas. Justamente, la intuición ocampiana de equiparar a la niña con una enana, supone considerar a la infancia en una serie que conduce a la noción de monstruosidad.⁴ En *Co-ire*, los autores lo afirman de manera tan explícita como contundente y arremeten, de esa manera, con una imaginería relacionada con la infancia que tiende a idealizarla. Schèrer y Hocquenghem la ubican en el espacio de lo abyecto, como se ve en la siguiente aseveración que dialoga con el epígrafe de Ocampo: “El niño está mucho más próximo del enano, del jorobado, del ser deforme, que de aquellos a quienes se les atribuye una belleza perfecta: pues lo que le atrae no es la fijeza o la permanencia, sino lo no conforme, lo indeciso” (1979: 103). A través de la lectura que hacen de textos literarios, estos autores ofrecen una concepción relacional del infante, que los lleva a pensarlo como parte de una figura mayor: una constelación. De ese modo, el infante no existe como ser aislado o aislable, sino que emerge vinculado a otros seres (algunos fantásticos, otros no) que contribuyen a su extrañamiento: los animales, la mandrágora, los gemelos, los criados y sirvientes, el pederasta y los protectores. Para ellos, definir lo que es el infante tiene tanto que ver con una cuestión de proporciones como de los lugares que se le asignan en el entramado social. Esta idea de la espacialidad también está

2. Los juegos del lenguaje y el sinsentido, así como muchas de las cuestiones que remiten al libro de Lewis Carroll *Alicia en el País de las Maravillas*, pero también a la obra de Edward Lear (sus *limericks*), han sido analizados como ejemplos de la recepción del *nonsense* en Silvina Ocampo por Natalia Bianciotto, quien discute con la idea de leer a Ocampo desde la matriz del género fantástico como se venía haciendo y propone abordar su obra desde ciertos elementos que configuran tanto una forma de escritura como una ética: “Los relatos de Silvina Ocampo están atravesados por la locura y su reverso, la iluminación y la videncia” (2015: 44).

3. Para un análisis más detallista de esta cuestión véase “La niña *queer* y su performance melancólica. Un análisis butleriano de la transposición fílmica de “Cornelia frente al espejo” de Silvina Ocampo”. (Punte, 2019).

4. Sobre el tema de infancia y monstruosidad en la literatura argentina, véase Punte (2023).

en el centro del pensamiento que Michel Foucault desarrolla para la misma época con respecto a las infancias en las clases que da en el Collège de France entre los años 1974 y 1975, y que se publicarán mucho más tarde bajo el título de *Los anormales* (1999). Bajo la denominación aún más degradante de “lo anormal”, Foucault explora ciertas zonas de lo que la sociedad considera monstruoso y arma una serie propia que se asemeja bastante a la antes citada. En ella, coloca a los niños en compañía de los locos, los enfermos, los criminales, los desviados, los pobres.

En el cuento de Ocampo, el diálogo entre Cornelia y Cristina Ladivina continúa. La niña, que afirma tener diez años, dice que entró porque la puerta estaba abierta; que vino porque quería ver “las muñecas” (que, en realidad, son maniqués que están ahí porque la casa funciona como un taller de costura). Ante la vaguedad de sus afirmaciones, Cornelia concluye: “Eres un fantasma, una niña perdida, con esmeraldas y rosas verdes. ¿Y te dejan salir sola a estas horas?” (Ocampo, 2014: 15). En la narración, todo fluye en una continuidad que propicia luego que la niña se transforme en el ladrón, lo que hace avanzar la reflexión de Cornelia. En efecto, se puede decir que la aparición de la niña es algo así como un fantasma: una imagen que existe como un desdoblamiento de la protagonista, tal vez una imagen mental, o una fantasía. Lo cierto es que constituye una de las facetas de la personalidad con la que la narración construye al personaje de Cornelia. La niña existe: es Cornelia en el pasado. Aparece porque implica la actualización de una historia a la que ahora trae a colación para reconfigurarse en ese presente ante el espejo. La puerta que se abre conlleva la entrada a una deriva narrativa que conduce hacia atrás en el tiempo, pero que alcanza densidad en un relato que sucedió cuando Cornelia tenía diez años: su primer enamoramiento y los actos pecaminosos a los que dio lugar este hecho.

En la película de Rosenfeld, la narración de esta historia –que es como un cuento dentro del cuento– recurre a un montaje de fotografías “vintage” en blanco y negro. El personaje de Cornelia (Eugenia Capizzano) le narra al amante (Leonardo Sbaraglia) la anécdota de cuando siendo niña se enamora del estudiante, un joven mucho mayor que ella pero que, además, es el amante de la señora en donde estaba pasando el verano, Elena Schleider. La niña se entromete en este vínculo y lo *queeriza*, arma un triángulo amoroso en donde no queda del todo claro cuál es realmente el objeto de su deseo: si el joven o la dueña de casa (Punte, 2019). De ahí que todas estos personajes aparezcan como los rostros que –superpuestos– conforman su propia figura: la joven, la niña, la mujer madura, el ladrón, el amante. La rondan, como emanaciones de su yo desacompasado, y hacen más complejo el sistema de los motivos que la conducen a actuar. Si a través de la palabra y los juegos posibles del lenguaje Silvina Ocampo monta y desmonta la lógica para dar forma al fluir (no solo de la conciencia, sino también de la subjetividad), la película de Rosenfeld lo trabaja mediante un montaje que apela a la estética surrealista (están citados los collages de Max Ernst), y a una atmósfera mórbida y claustrofóbica en el interior de la casa que evoca la cabeza de Cornelia.⁵

5. El poster de la película trabaja esta idea desde la estética del collage que cita la obra de Grete Stern: coloca en el centro de una caja que se está abriendo al busto que tiene por rostro el perfil de Cornelia (Eugenia Capizzano), una escalera de caracol descendente en su pecho. De la caja emergen las piernas de una mujer y una mano sobre cuyo dedo gordo hace equilibrio una niña.

Concebir una niña monstruosa es el resultado de un mirada anamórfica, es decir, de tener que elegir un determinado punto de vista que obligue a torcer el cuerpo en direcciones impensadas y que exhiba escorzos de la realidad que antes no habían podido ser atisbados de esa manera. A ese tipo de ejercicios nos obliga la narrativa de Silvina Ocampo, lo que en la película de Rosenfeld se traduce en una estética parpadeante. Pasamos de la oscuridad de la sala a la luz del altillo o de la balaustrada; de presenciar un diálogo entre dos personas que teatraliza las obsesiones de la protagonista, hasta tener que llenar los vacíos de ese mismo diálogo interrumpido. El montaje, más allá del ordenamiento que la película hace a través de tres subtítulos, se parece al de una película mal editada, más llena de lagunas y de saltos que de una linealidad organizada. En cierto modo es porque responde a la concepción de un personaje, Cornelia, *queerizada* a partir de su pasado y que parece haberla dejado en estado detenido, que aún sigue siendo esa niña-ladrona-amante, instancias a las que vive en simultáneo y que generan los crecimientos hacia los costados a los que se refiere Stockton.

Este típico personaje de la niña ocampiana retorna en la filmografía de Lucrecia Martel, especialmente en su segundo largometraje *La niña santa* (2004).⁶ Su protagonista, Amalia (María Alché), es una adolescente que se encuentra en el momento de umbral, en el pasaje que va de la infancia en dirección a la adultez, allí donde se suma cierta forma de clarividencia ligada a la intuición con una mirada a la que todavía se juzga como inexperta, por lo tanto, inútil. Reaparece en esta narración la figura del triángulo amoroso que sirve para complejizar la noción de deseo, que vive y se alimenta del sistema de desvíos y de lateralidades. El triángulo en cuestión es asimétrico y resultado de un hecho fortuito: el encuentro de Amalia con el doctor Jano (Carlos Belloso) se da en la calle, en la escena en la que él la toca. A pesar de que luego se encuentran en el interior del hotel, Jano no parece preguntarse qué hace esa chica dando vueltas por sus pasillos o, incluso, en el interior de su habitación. Amalia es como una aparición pesadillesca para este hombre, un rostro que lo interpela en sus conductas más reprobables (el acoso sexual, el adulterio). Por otro lado, Jano y la madre de Amalia, Helena (Mercedes Morán), dueña del hotel y anfitriona del congreso de médicos, llevan adelante su coqueteo de una manera verosímil. No es otra cosa que el reencuentro de dos viejos conocidos que despierta antiguos afectos y que los reafirma a ambos en su capacidad de seguir gustando. La niña se inserta como una cuña entre ellos, dando cuerpo a uno de los miedos evidentes del universo adulto que corporizan las siguientes generaciones: la de ser desbancados.

Algo del gusto de Martel por el género del cine de terror se ve en el personaje de Amalia, con sus miradas intensas, sus apariciones abruptas, y su posicionamiento más allá del bien o del mal que la coloca en una situación de exterioridad con respecto al sistema de la moral en ese ámbito burgués en el que se desarrolla la historia.⁷ Amalia tiene, claramente, menos problemas

6. Quien ha analizado detalladamente los elementos de Silvina Ocampo en Martel es Laurence Mullanly (2006).

7. Deborah Martin analiza la película de Martel centrándose en la figura de la adolescente y su utilización desde las convenciones del género de terror, al cual por otro lado subvierte. Se ven elementos tomados del gótico (dobles, espejos, apariciones, confusión entre lo animado y lo inanimado); los sím-

de conciencia que la Cornelia ocampiana. Pero, al igual que ella, la religión parecería ser el único lenguaje que le está permitido en ese contexto social que la ubica en espacios protegidos (la escuela, lo doméstico). Amalia, por su parte, hace un uso pervertido de la religión a la que convierte en su plan maestro (Jagoe y Cant, 2007), de ahí que el título de la película traiga intensas resonancias de una ironía que construye una de las corrientes subterráneas entre Ocampo y Martel.

La niña delatora

What looks like guilt is innocence, but innocence is guilt.

Kathryn B. Stockton, *The Queer Child*

En *La niña santa* aparece otro personaje que puede servir para pensar las películas de este apartado. Se trata de la amiga de Amalia, Josefina, a quien la actriz Julieta Zylberberg le otorga una exacta cuota de picardía. Josefina, con su sentido de la practicidad y su gesto racional, parece ser el opuesto complementario de Amalia. Ese reconocimiento de su maduración más acelerada (su conocimiento es “científico”; su visión es realista, no mística) la lleva a comportarse como una especie de hermana mayor de su amiga. De hecho, al final se ofrece en ese rol para protegerla ante el estallido que está a punto de producirse, que queda colocado afuera de la narración. Josefina sabe lo que va a ocurrir, porque ella misma lo ha provocado; no tiene visiones, sino que maneja los hilos. Josefina traiciona, sobre todo la confianza que Amalia ha puesto en ella al confiarle su secreto. Ha comprendido bien que la estrategia consiste en guardar las apariencias y en seguir sin despeinarse. No hay en ella ningún tipo de reacción despechada, sino mero cálculo.

La intromisión de las niñas que produce caos ya tenía su antecedente literario y cinematográfico en la obra de teatro de la escritora Lillian Hellman, *The Children's Hour* (1934), que fue llevada al cine por William Wyler dos veces: en 1936, bajo el título *These Three*, y en 1961 con el mismo título que la obra de teatro.⁸ El texto narra la historia de una escuela para niñas en donde trabajan dos maestras, Karen (Audrey Hepburn) y Martha (Shirley MacLaine), que son amigas. Karen está comprometida para casarse con el doctor Cardin (James Garner). Una alumna, en principio enojada por un castigo que recibió, deja correr el rumor de que las maestras son amantes, lo que tiene consecuencias devastadoras para las vidas de ambas mujeres: deben cerrar la escuela, el compromiso de Karen se anula y Martha termina suicidándose. La niña, Mary Tilford (Karin Balkin), recurre al uso del rumor, de la sugestión y de la extorsión para dar a entender que entre las dos maestras existe una relación “no natural” (*unnatural*). Renate

bolos religiosos; los recursos sonoros. Todo apunta en la película a vincular a la niña con lo siniestro (2011: 61-62).

8. La primera versión de la obra de teatro responde al enorme éxito que tuvo en Broadway, pero se vio fuertemente limitada por la censura que imponía el Código Hays que definía los temas que no podían ser tratados en la pantalla. En este caso, el lesbianismo fue borrado por completo de la historia, lo que implicó su reescritura.

Möhrmann hace notar las implicancias del rol que se le adjudica a esta niña en la trama, no solo porque es un personaje central de los acontecimientos (ya no figura secundaria o accesoria) y está colocada en el foco de la atención teatral sosteniendo la trama e intensificando el suspenso (2012: 333). Pero, además, por su carácter de victimaria y no de víctima. La obra no ofrece justificaciones psicológicas de los comportamientos violentos de la chica; no hay un origen al que remitirse tras las huellas del mal, lo que refuerza la idea de que el objetivo de Hellman apunta a deconstruir un lugar común sobre la infancia (336). Por su parte, Stockton recurre al ejemplo de la segunda versión de la película para referirse a una de las figuras de “infantes *queer*”, la del niño freudiano con tendencias agresivas, corporizado en esta niña maquiavélica.

Los dos casos que vamos a ver a continuación no pueden ser leídos de la misma manera que la historia presentada en *The Children's Hour*. No obstante, la escena de delación aparece en ambas narraciones como una forma de torcedura y crea un momento de crisis que desorganiza la vida de las familias involucradas en niveles que incluso llegan a poner en peligro la subsistencia. Pero no se trata en ninguna de las dos películas de una indagación en torno de la maldad en estado puro o de la deconstrucción de la creencia en la bondad natural de las infancias. Lo que sí nos remite a la interpretación que hace Stockton del elemento *queer* en las niñas es su idea de que los motivos que se presentan como incomprensibles tienen que ver muchas veces con la plurivocidad de las razones que conducen a una persona a actuar y que funciona como comportamientos que se superponen, se yuxtaponen y producen esta figura hojaldrada en la que se mezclan afectos, sentimientos y dolores de diversa índole (Stockton, 2009: 3).

El primer largometraje al que se hace referencia es la película *Rara* (2016) dirigida por María José San Martín, con guion de Alicia Scherson. La historia nos coloca de lleno en la vida cotidiana de una familia conformada por una pareja lesbiana y las dos hijas, una de trece años y la otra algo menor.⁹ El día a día discurre dentro de los parámetros típicos de toda familia, con sus horarios, la escuela, los festejos, los momentos de descanso, la dificultad de lograr una instancia de intimidad de la pareja, las demandas de las hijas. Hacia el interior de la familia, todo funciona muy bien. La mirada narrativa está puesta en la hija mayor, Sara (Julia Lübbert), una adolescente que, más allá de sentirse contenida y cuidada, empieza a cuestionar a sus mayores y a mostrarse insatisfecha, lo que –hasta aquí– resulta normal. No hay nada malévolos en ella, todo lo contrario: es sensible y tranquila. Pero se percibe algo que empieza a incubarse y que la llevará a resquebrajar ese mundo casi perfecto en el que vive. Se puede aducir que la presión viene desde afuera, desde aquellos sectores de la sociedad –especialmente la adulta– que no terminan de aceptar la existencia de una familia homoparental. La película aborda con sutileza este sistema de rechazo y de exclusiones a todo lo que no funcione con las reglas del heteropatriarcado. Pone el dedo en la llaga de una sociedad que no logra pensar más allá de lo que Mo-

9. La película se inspira en el caso de la abogada y jueza chilena Karen Atala a quien el exmarido le quitó la tenencia de las hijas por el hecho de ser lesbiana mediante el recurso a la Corte Suprema de Justicia en el año 2004, luego de que dos instancias judiciales le dieran la razón a ella. Atala se dirigió, entonces, a la Corte Interamericana de Derechos Humanos, que reconoció la discriminación e hizo una serie de recomendaciones al gobierno chileno, pero sin revertir la situación.

nique Wittig define como el “pensamiento heterosexual” (2006).¹⁰ Esa maquinaria no siempre actúa de manera frontal, sino que va enrareciendo el ambiente hasta que estalla a través de uno de los lugares tal vez menos esperados: la niña.

¿Cuál es la razón por la cual Sara se deja llevar en dirección al padre y le plantea una queja que conduce a que este varón hegemónico contraataque por la tenencia de las niñas? Sara se encuentra en una instancia de oscilación, un vaivén vinculado con la búsqueda de un lugar propio, algo que a esa edad es imposible de resolver porque legalmente les menores están bajo la tutela adulta. De hecho, su hermana Catalina (Emilia Ossandón) dice con total claridad que ella no quiere dejar la casa materna, pero la Ley hace caso omiso de su deseo. Plantarse cotidianamente contra la sociedad que de manera aviesa le hace sentir a estas niñas su diferencia, tampoco es una tarea grata para Sara. Ser “rara” es lo que menos necesita en esa instancia de transición, ya de por sí incómoda. Parecería ser que algo influye en ella la mayor solidez económica del padre, su casa más grande, su pareja convencional y fuera de toda discusión en términos sociales. Así es como elige celebrar su cumpleaños con una fiesta en la casa paterna. Por otro lado, más allá de las peleas con la madre, Paula (Mariana Loyola), que van creciendo en intensidad, Sara encuentra momentos en donde vuelve a ser la niña que le pide que le lave los cabellos. La entrada en la adolescencia provoca una situación de quiebre con el mundo del que se viene y una nostalgia de otra cosa. La cámara la sigue a menudo deambulando por pasillos, entrando a espacios o vagando por ellos. Todo remarca su sensación de soledad, a pesar de que no está sola. Por esa grieta penetran los discursos disciplinantes del resto de la sociedad. También a través de ese instante de duda aprovecha el padre la oportunidad para arremeter contra su exesposa y hacer valer las prerrogativas posesivas del patriarcado. Frente a un sistema que dictamina qué lugar le toca ocupar, Sara se sale por una tangente que produce un cataclismo en su núcleo familiar. La última escena subraya que Sara es una niña, lo que implica para ella no poder decidir sobre su existencia.

Otra niña que puede ser incluida dentro de la *queerización* producida a causa de los motivos –según el modelo de Stockton– como consecuencia de realizar un acto delatorio, es la protagonista de *El premio* (2011) de Paula Markovitch. Esta película ocurre en contexto temporospatial muy distinto, y la sensación de angustia y agobio que transmite responde a esa situación. Aquí, la familia ha sido desmembrada a causa de la dictadura cívico-militar-eclesiástica de 1976-1983 en Argentina. Una madre y su hija sobreviven en una casa destartalada y precaria en la costa de la provincia de Buenos Aires, en la localidad de San Clemente del Tuyú, lo más aisladas posible del mundo exterior.¹¹ Es invierno, hace frío, el viento y el agua asedian todo el

10. La heterosexualidad se presenta como un “principio evidente, como un dato anterior a toda ciencia”, propuesto como un modo ineluctable de relación. De esa manera, el pensamiento heterosexual “se entrega a una interpretación totalizadora a la vez de la historia, de la realidad social, de la cultura, del lenguaje y de todos los fenómenos subjetivos” (2006: 51). De esta tendencia a universalizar proviene su carácter opresivo.

11. La directora de la película, Paula Markovitch, nacida en Buenos Aires en 1968, vivió con sus padres en San Clemente del Tuyú siendo niña, en condición de “insilio”. La historia narrada se inspira en su propia biografía, ya que la autora pasó allí parte de su infancia, entre los ocho y los doce años (Rocco, 2021: 499).

tiempo la casa. Es decir, el clima subraya la atmósfera hostil en la que ambas se encuentran, expulsadas de su vida anterior por el régimen militar, escondidas luego del secuestro y probable asesinato del padre.¹² La situación de vulnerabilidad de ambas es absoluta. A pesar de la desolación en la que madre e hija se encuentran sumidas, la niña subsiste gracias a su contacto con esa naturaleza algo salvaje, jugando en la playa y en las dunas, y con los exiguos lazos que puede construir a través de la escuela. La película empieza cuando la madre, Lucía (Laura Agorreca), acepta escolarizar a su hija de siete años, Cecilia (Paula Hertzog), a pesar del peligro que eso implica viviendo como están en la clandestinidad. Entiende que para la supervivencia de la hija es importante continuar con una forma mínima de normalidad, aunque el contacto con el mundo exterior no esté exento de un alto potencial de riesgo.

Cecilia comienza las clases en una escuela rural, junto con un conjunto variado de niñas y niños locales. El contraste entre ella y los demás no deja de hacerse patente desde el principio. La niña proviene de una clase con un mayor capital cultural y mejor educación, por lo que sobresale en las tareas. Sabe leer muy bien, algo que no pasa inadvertido a la maestra, Rosita (Viviana Suraniti). Sin embargo, no es la idea que su presencia se haga notar. Por el contrario, la madre tiene que entrenarla para que dé una versión estandarizada de su familia: la hace repetir como un disco rayado la explicación de que “mi papa vende cortinas y mi mamá es ama de casa”. En contraste con ese disciplinamiento, el recurso para plasmar la mirada infante consiste en colocar a este cuerpo en constante movimiento. La niña juega, se ríe a carcajadas, canta, adopta como mascota a una perra y se hace amiga de otra chica de la escuela, Silvia (Sharon Herrera). Algo de su tenacidad se expresa en la escena que abre la película, en que la vemos usando patines de rueditas en la playa, intentando avanzar sobre la arena contra el viento y a pesar del agua. La misma actitud de un sujeto infante en lucha con el mundo exterior se pondrá en evidencia de variadas maneras a medida que avance la narración. El filme aborda esta historia de soledad, incompreensión y terror con un notable ascetismo, que se expresa principalmente en la gestualidad contenida de los cuerpos.

El “premio” del título es una distinción con la que el Ejército se propone cooptar a las infancias y hacer propaganda a su favor en las escuelas primarias. La tarea consiste en escribir una composición ensalzando a la institución militar. Cecilia reacciona de una manera incomprensible: escribe con honestidad su opinión sobre el ejército, al que considera lisa y llanamente asesino, y pone al descubierto la situación en la que se encuentran ella y su madre. Esta composición no llega a hacerse pública, porque la madre logra interceptarla a través de la maestra. La escena en la que Lucía arrastra a la niña a casa de Rosita y le pide que le permita a Cecilia escribir un segundo texto es de enorme tensión. Esta crisis se resuelve con éxito, en gran medida porque la maestra se solidariza. Un segundo momento de clímax se produce cuando Cecilia gana el premio gracias a que escribió un texto ensalzando al ejército y, contra la voluntad de su madre, insiste en recibirlo de manos de los soldados en un acto que puede delatarla. La película

12. Cecilia González apunta que el ambiente ha sido tratado de manera alegórica a partir del modo en que se construye la ambientación, pero sobre todo a través de la banda de sonido. Por ejemplo, la música atonal funciona como contrapunto de las imágenes (2017: 181).

nos suscita nuevamente la pregunta por las razones por las cuales una niña traiciona, es decir, se rebela contra su espacio de adscripción y provoca un daño a quienes la protegen. En este caso, puede aducirse que la presión sufrida por ambas, madre e hija, las va acorralando hacia los límites de la subjetividad. Somos testigos del agotamiento de las fuerzas de esa madre, de su terror y desesperanza, que se traducen en un desinterés por las necesidades de la hija. Las acciones de Cecilia responden, por otro lado, a una yuxtaposición de motivos. En parte, intenta sacudir a la madre de esa indiferencia, demostrarle que ella también está ahí y es víctima de lo que está pasando (Rocco, 2021). También hay otros elementos, como cierta vanidad o un evidente orgullo ante la posibilidad de sobresalir frente a los demás que otorgan profundidad al personaje de Cecilia; o un deseo de reconocimiento y, tal vez, de normalidad, comprensible en ese período de la infancia.

Infancias espectrales

Lo monstruoso, lo trágico y lo irremediable está en lo trivial,
en lo común de todos los días.
Samantha Schweblin, *Distancia de rescate*

En su libro *The Child in Film* (2010), Karen Lury encara el tema de infancia y cine tomando como marco interpretativo la idea de “otredad”, expresada en la dicotomía mediante la que se define desde la condición etaria la distinción entre infante y adulto. La otredad no es considerada en sentido negativo, sino en términos de cercanía y distancia, de aquello familiar o extraño, factores que tienen incidencia en las relaciones entre adultos y niños, y que caracterizan a estos en aquello que son. En cuanto a la idea específica de lo espectral, Lury se refiere en particular al género del cine de terror producido en Japón.¹³ El infante, en esa cinematografía, funciona como una entidad inhumana que actúa como una irrupción de lo reprimido o de lo irrepresentable (el “espectro” derrideano), pero también como una forma de temporalidad pre-moderna que hace su aparición en el presente poniendo en evidencia su heterogeneidad. En las películas que analiza, Lury ve representado el punto de vista del infante en tanto que opuesto al del adulto, al que se recurre para entender la manera en que funcionan los niños: no tanto como heraldos terroríficos de la muerte, sino como interrupciones que producen disturbios en la homogeneidad aparente del tiempo y de la experiencia en el Japón contemporáneo (2010, 123).

Si bien el género que parece primar en los ejemplos elegidos para nuestra serie es el de la ciencia ficción, más próximo a las tradiciones narrativas del Cono Sur, algunos elementos que traman estas historias dejan pinceladas que evocan al cine de terror. Esto se deja ver par-

13. Comienza su análisis con reconocidas películas del género: *Dark Water* (2002), *The Grudge* (2003), *The Ring* (2000), *The Locker* (2004). Si bien toman motivos de historias de fantasmas tradicionales, la figura del niño o niña emerge en ellas como uno de esos elementos simbólicos que son reapropiados para el nuevo contexto local o nacional. Los infantes resuenan en esos filmes porque representan una preocupación particular en términos de la identidad nacional japonesa, ligada a la noción de síntoma: el “niño-fantasma” traduce las ansiedades de la época (Lury 2010, 360 y ss.).

ticularmente en la película *Distancia de rescate* (2021), dirigida por la peruana Claudia Llosa, quien escribe el guion con la autora de la novela homónima, la argentina Samantha Schweblin. El tópico espacial es crucial en este relato, como se ve desde el título y a partir de la metáfora que centraliza la reflexión principal: una madre que piensa la mejor manera de proteger a su hija y la formula mediante la imagen de un hilo que las une, que se tensa y se afloja (una referencia a la tensión más o menos permanente que existe en el rol del cuidado materno). De ahí que el terror, en este texto, es trabajado a partir de la idea de maternidad, de sus límites, de sus prerrogativas y obligaciones. Para decirlo brevemente, el mayor terror se produce al pensar que algo malo le pueda suceder a les propias hijes. Por otro lado, este texto bifronte, compuesto por una novela y un film, superpone varios planos de discusión que giran en torno de las infancias contemporáneas como pivote principal. Una de ellas tiene que ver con la idea de crecimiento y se plantea la pregunta de qué es un infante, qué grado de independencia se le puede dejar (dando por sentado que es el sujeto adulto quien se arroga este privilegio), cuáles son los derechos y potestades de los progenitores sobre sus hijes. A partir de esta exploración que lleva adelante Schweblin, y que Llosa traduce a lo audiovisual, se van deslindando otras cuestiones que a su vez pueden ser pensadas en términos de futuridad: la debacle ecológica que les adultes estamos propiciando al desentendernos de las necesidades del medio ambiente y al dar prioridad a la explotación irrestricta de los recursos naturales.¹⁴

En el centro de la narración hay un niño: David (Marcelo Michinaux como niño, Emilio Vodanovich, en su versión pre-adolescente). Podríamos preguntarnos, parafraseando a Cornelia, si este es un niño u otra cosa disfrazada de niño. Desde el comienzo del relato lo vemos a través de la mirada espantada de su madre, Carola (Dolores Fonzi). Es ella quien lo define como un monstruo y, en gran medida, condiciona nuestra percepción de ese sujeto que tenemos ante los ojos. El hecho de que David siempre aparezca con un gesto adusto refuerza la impresión de que algo no está bien con él, de que no es un niño “normal”. Por otro lado, David nos va acompañando desde el comienzo de la película mediante el recurso de la voz en *off*. Esta voz, que identificamos con la de David, contrasta con su gesto: es una voz paciente, calma, que no se cansa de repetir la idea que le parece fundamental tener presente y que se dirige también al espectador.¹⁵ Pero, en principio, David le habla a Amanda (María Valverde), la otra mujer adulta, madre de Nina (Guillermina Sorribes Liotta), a quien escuchamos a pesar de que vemos su cuerpo inerte, aun vivo, pero que va dando signos de ir perdiendo la vida. Nos damos cuenta de que

14. Para un análisis extenso de la cuestión de la maternidad, lo *Unheimlich* freudiano y el Orden de los Géneros en la *nouvelle* de Schweblin, véase el texto de Elsa Drucaroff, “Hilos cortados: la cicatriz de lo que no se pronuncia” (2021). Por su parte, Carolina Grenoville piensa este texto desde una tendencia que toma como motivo recurrente en la literatura argentina los escenarios apocalípticos resultantes del ciclo neoliberal, una de cuyas consecuencias es la conversión de la región pampeana, antes vinculada con imaginarios de fertilidad, en un espacio necrófilo y generador de muerte (2020).

15. La explicación de que esto se vincula con el hecho de que, tras la supuesta transmigración, ese cuerpo infante esté habitado por un alma adulta es una posible línea de lectura, pero no la única. Esta versión de la historia depende de la perspectiva de Carola, su madre. Puede quedar relativizada si tenemos en cuenta las discusiones en torno de la maternidad.

la película empieza *in medias res*, de que estos dos personajes nos irán narrando mediante *flash-backs* cómo llegaron hasta ese punto. David repite como una letanía algo que parece una orden, aunque es más bien una exhortación: “Amanda, los detalles, prestá atención a lo importante”. Sostiene la premisa de que lo fundamental es poder reconstruir en una trama con sentido un conjunto de hechos nimios, sueltos, en apariencias insignificantes. Todo aquello que constituye nuestra cotidianeidad contribuye a formar la densa telaraña que configura el presente. No se trata meramente de un hilo, como pensaba Amanda; es una figura más compleja.

¿Por qué poner en boca de un niño estos saberes? David, además, es un chico que produce –efectivamente– miedo. Sus irrupciones en el cuadro pueden ser violentas: entra por lugares inesperados y de manera fulminante. Se lo muestra en instancias que pueden parecer desacompañadas con su edad: a los cuatro años su madre lo descubre enterrando animales muertos. Pero, ¿los mató él? ¿o sólo está cumpliendo con una faena necesaria? Este chico a los nueve años se comporta como un adolescente hosco, que anda en patineta y no habla con nadie si no le dirigen la palabra. ¿Es tan anormal eso? Pero, a la luz de lo que se va a ir develando, si la idea de David es asustar a Amanda para que se vaya de ese lugar envenenado, la lógica con la que actúa adquiere otras proyecciones. Está tratando de proteger a Amanda y a Nina de manera más terminante que su madre. No alcanza con tomar agua que no sea de pozo; abandonar el pueblo no admite dilaciones.

La película *Vendrán lluvias suaves* (2018), dirigida por Iván Fund, transcurre también en una región campestre. Pero, a diferencia de la admonitoria película de Llosa, esta narrativa a la que puede pensarse como distópica apunta en otra dirección y se vincula con una fantasía infante que responde en cierto modo a la propuesta de Schèrer y Hocquenghem: la ilusión de independencia de las infancias. En un pueblo del interior del país, las niñas y niños se quedan sin la presencia adulta, ante un fenómeno al que no se le da una explicación fehaciente, aunque se tiran algunas pistas (una panorámica nocturna de una ciudad muestra cómo se van apagando todas las luces). El relato toma su título de un cuento de Ray Bradbury, de su libro *Crónicas marcianas* (1950), que a su vez cita el poema de Sara Teasdale (1884-1933) “There Will Come Soft Rains” (1918).¹⁶ La película, por su parte, seguirá un derrotero propio detrás de los infantes, como una reversión del cuento “El flautista de Hamelin”: son los niños quienes nos llevan tras de sí.

La historia se centra en Alma (Alma Bozzo Kloster), en torno de la cual se arma una pequeña pandilla. A través de ella se inicia la narración, no tanto por alguna acción que lleve adelante, sino que es quien aporta su mirada, sensible y vulnerable a la vez. El relato, punteado por separadores de pantalla que evocan un cuento infantil, abre con la idea de que algo nuevo se suscita en la vida de Alma que parece funcionar como un umbral: “Alma sabía que ese día llegaría. Por primera vez,

16. Más allá de la mención del título, Bradbury reaparece en el momento en el que los niños narran historias de robots en torno a una fogata (ya no de fantasmas), que remitiría en cierto modo a su cuento; el poema de Teasdale cierra la película con algunos de sus versos: “Vendrán lluvias suaves y el olor a tierra mojada, / Y ranas en los estanques, cantando en la noche, / Y la propia Primavera, cuando despertara al alba, / Apenas sabría de nuestra partida”.

dormía lejos de casa” (5: 45). Su temor a pasar una noche lejos de casa parece quedar corroborado por lo que sobrevendrá, ¿una invasión extraterrestre, tal vez? Lo cierto es que al día siguiente esta niña se despierta para encontrar que los padres duermen y que ellos, los infantes, deberán ocuparse solos de sí mismos. A medida que Alma se va encontrando con otras niñas y niños, se irá clarificando que no han quedado personas mayores despiertas en todo el pueblo. Las madres y padres duermen pacíficamente, las abuelas también. Sólo deambulan infantes y perros, y algunos otros animales.

Lo que en un comienzo parece la materialización del País de Jauja (la primera acción es ir a robar golosinas en el quiosco para desayunar helados), lentamente va a ir adquiriendo visos siniestros. El primer día no presenta mayores problemas; la inquietud surge ante la llegada de la noche, porque ya no funciona la electricidad. En esta distopía son las niñas y niños quienes deberán encarar las tareas cotidianas y no las máquinas, como en el cuento de Bradbury. De hecho, la película abre con una escena dominada por un tractor, por los ruidos de las maquinarias, sonidos que desaparecerán por completo junto con el retraimiento del mundo adulto, para dejar paso a los rumores de la naturaleza. La resolución de la película, con la llegada de las mencionadas lluvias, nos deja con un final abierto que suscita más preguntas que respuestas. ¿Qué es esa figura transparente visible para los infantes y que les provoca tanta risa? Es decir, la narración solo culmina con una idea clara y es que la vida se abre paso más allá de todo posible apagón, de la clausura del mundo tecnológico, en una dirección que hace pensar más en el poema de Teasdale que en el cuento de Bradbury.

Conclusiones: la verdad de la miniatura

En el cuento de Silvina Ocampo “La raza inextinguible” (*La furia y otros cuentos*, 1959) la breve narración nos informa con un calculado distanciamiento acerca de un mundo regido por infantes. Lo que a primera vista parece ser una ciudad en donde todo es perfecto –pero a la vez, pequeño–, la torcedura del relato se produce cuando uno de sus habitantes, un “niño ojeroso”, explica de qué se trata: en esta ciudad, son los niños quienes trabajan, mientras padres y madres se dejan mantener y se dedican al ocio. El resultado es una inversión que no resulta en parodia, sino en grotesco. Para comprender bien el funcionamiento del anamorfismo puesto en funcionamiento, la mirada se va alejando. Lo que contemplado desde cerca parece primoroso, una forma de juego que reside en la imitación de la vida industriosa adulta (al mejor estilo de un parque temático: los niños se dedican a edificar, limpiar, hacer carpintería, cosechar, vender), termina siendo una pesadilla porque se produce a partir de la adultización de los menores. Pero, también, lo que sucede es que en ese mundo en miniatura, la vida para los adultos resulta inviable por lo “diminuta”. El cuento está hablando, en parte, de la imposibilidad de convivencia de estos dos mundos, el de los adultos y el de los niños.

Algo de esto se puede reconocer en algunas de las películas mencionadas aquí. Ante la pregunta de qué vemos cuando vemos a un niño o niña, esta figura se vuelve mucho más compleja, indefinida, inapresable, si se suman aquellos motivos y desvíos que cada infante trae consigo a los recortes hechos por la cultura. Se hace particularmente visible en David, el niño de *Distancia de rescate*, quien parece estar más atento a la catástrofe ecológica que sus mayores, a quienes observamos enfrascados en sus propias obsesiones (sean el trabajo, la realización

económica, el deseo de estar en otro lugar). O, en Amalia, de *La niña santa*, por su manera de tomarse con extrema seriedad los desafíos inherentes a los vínculos afectivos, lo que conduce a una forma sutil de perversión. David y Amalia terminan volviéndose monstruosos, lo que equivale a decir que resultan amenazantes y desestabilizadores para la mirada adulta. Las niñas a las que denominamos “delatoras”, por el contrario, generan empatía en los espectadores. Sin embargo, en los dos casos dejan flotando la sensación de que su paso por la escena produce una resquebrajadura, un hiato que también ocasiona profunda inquietud. Esas niñas ponen en peligro los mundos adultos, no son inocuas. Aún sin maldad, hay en ellas una potencia destructiva que puede horadar de una vez y para siempre la vida hogareña. Ellas, sus acciones, nos obligan a volver nuestros pasos sobre cualquier posible idea de inocencia o candor, para revisarla.

Por último, la película de Iván Fund recrea la fantasía de un mundo sin adultos. Algo del cuento de Ocampo está allí: no es una vida fácil, ni placentera. Las niñas y niños que vemos transitar por esos espacios desolados actúan con una lógica que les pertenece. Juegan, se abalanzan sobre las golosinas, se entretienen con los animales. Pero tampoco viven descolgados de la realidad. Entienden que tienen responsabilidades hacia los demás, que deben protegerse entre sí. Se procuran alimento, abrigo, tecnologías indispensables para la supervivencia. Exhiben un pragmatismo llamativo. Nunca recurren a la violencia. Imaginan el futuro, hablan de lo que van a ser cuando sean grandes. Analizan su presente: las relaciones con las propias madres. El punto de partida de una fantasía distópica se pone al servicio de poner en escena cuerpos infantiles para verlos moverse y adueñarse del espacio, para darles la palabra (aunque sabemos que este es un gesto vicario). Protagonistas totales de esta narración, saben muy bien cómo llenar la pantalla. El realismo se exaspera: es curioso cómo, para llegar a ser, tiene que pasar primero por un ejercicio de desmontaje.

Bibliografía

- Biancotto, Natalia (2015). “Del fantástico al *nonsense*: sobre la narrativa de Silvina Ocampo”. *Orbis Tertius*, 20 (21). Memoria Académica. Disponible en: https://memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.6844/pr.6844.pdf
- Drucaroff, Elsa (2021). “Hilos cortados: la cicatriz de lo que no se pronuncia. Maternidad y miedo en *Distancia de rescate* de Samantha Schweblin”. (151-171). Marcos Zangrandi (coord.). *Territorios de sombras. Montajes y derivas de lo gótico en la literatura argentina*. Buenos Aires: NJ Editor (Asomante/11). Libro digital.
- Foucault, Michel (2010 [1999]). *Los anormales*. Buenos Aires: FCE.
- González, Cecilia (2017). “Infancia y militancia en el cine latinoamericano de las generaciones segundas: *Postales de Leningrado, El premio, Diálogo de una busca*”. *HeLix 10* (167-192).
- Grenoville, Carolina (2020). “Cuando ya no quede nada: imaginarios del fin en *Un futuro radiante* de Pablo Plotkin y *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin”. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, julio de 2020, vol. 9, n° 19 (64-73).
- Jago, Eva-Lynn y John Cant (2007). “Vibraciones encarnadas en *La niña santa* de Lucrecia Martel”. Viviana Rangil (Ed.). *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*. Buenos Aires: Biblos (169-190).

- Lury, Karen (2010). *The Child in Film. Tears, Fears and Fairytales*. London/New York: I.B.Tauris. Kindle Edition.
- Martin, Deborah (2011). "Wholly ambivalent demon-girl: horror, the uncanny and the representation of feminine adolescence in Lucrecia Martel's *La niña santa*". *Journal of Iberian and Latin American Studies*. Vol. 17, No. 1, April (59-76).
- Möhrmann, Renate (2012). "Bad to the Bone. Das machiavellistische Mädchen in Lilian Hellmans Theaterstück *The Children's Hour* und seine Verfilmungen von William Wyler (USA 1936/1961)". Renate Möhrmann (Hg.). *rebellisch, verzeifelt, infam. Das böse Mädchen als ästhetische Figur*. Bielefeld (Deutschland): Aisthesis Verlag (331-348).
- Mullaly, Laurence (2006). "Silvina en el espejo de Lucrecia: Ocampo/Martel, regards croisés entre cinéma et littérature". *Le texte et ses liens II*, Université Paris-Sorbonne, Les Ateliers du SAL, publication électronique. Disponible en : <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/tl2/mullaly.pdf>.
- Ocampo, Silvina (2014 [1988]). "Cornelia frente al espejo". *Cornelia frente al espejo*. Buenos Aires: Lumen (7-55).
- Ocampo, Silvina y Matilde Sánchez (1991). *Las Reglas del Secreto: Antología*. Selección, prólogo y notas de Matilde Sánchez. México: FCE.
- Punte, María José (2019). "La niña *queer* y su *performance* melancólica. Un análisis butleriano de la transposición fílmica de "Cornelia frente al espejo" de Silvina Ocampo". Laura A. Arnés y Facundo Saxe (comps.). *Escenas lesbianas. Tiempos, voces y afectos disidentes*. Buenos Aires: La Cebra (141-156).
- Punte, María José (2023). "Para una cartografía insumisa: infancias monstruosas en la literatura argentina reciente". Marie Audran y Silvina Sánchez (coords.). *Devenir monstruo. Ensayos sobre narrativa argentina reciente*. La Plata: UNLP, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación; Ensenada: IDIHCS (Colectivo crítico; 9), (53-79).
- Rocco, Alessandro (2021). "¿Qué significa pesimista? Infancia e *insilio* durante la dictadura argentina 1976-1983) en el filme *El premio* (2011) de Paula Markovitch". *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*, N° 17 (497-527).
- Schérer, René y Guy Hocquenghem (1979 [1976]). *Co-ire*. Álbum sistemático de la infancia. Barcelona: Anagrama.
- Stockton, Kathryn B. (2009). *The Queer Child. Or Growing Sideways in the Twentieth Century*. Durham and London: Duke University Press.
- Wittig, Monique (2006). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Barcelona: Egales.

María José Punte (Universidad de Buenos Aires/Universidad Católica Argentina)

majo.punte@gmail.com

María José Punte es Licenciada en Letras por la UCA y Doctora por la Universidad de Viena, Austria. Ha publicado, entre otros libros, *Topografías del estallido. Figuras de infancia en la literatura argentina* (2018), así como numerosos artículos en publicaciones académicas. Es

Jefa de Trabajos Prácticos en la materia Teoría y Estudios Literarios Feministas en la UBA; profesora titular en el Seminario de Análisis del Discurso y adjunta en Literatura y Cine en la UCA. Enseña en la Maestría en Estudios de Género de la UNTREF. Colabora como editora en la revista de cine Imagofagia de ASAECA. Actualmente trabaja junto con Nora Domínguez y Laura Arnés en la edición de una Historia Feminista de la Literatura Argentina para la editorial EDUVIM, Universidad de Villa María, Córdoba.