

La memoria fragmentada de una infancia clandestina

EL PREMIO (2011) de Paula Marcovitch

Patricia Torres (Universidad de Guadalajara)

RESUMEN: En este texto quiero analizar la manera en que la cineasta argentina Paula Marcovitch (1968, Buenos Aires) reconstruye la postmemoria individual y colectiva de los horrores de la dictadura argentina en su *opera prima* EL PREMIO (2011) mediante una propuesta realista, a la vez que poética, anteponiendo una mirada de la infancia distante de las melancólicas o alegóricas que han caracterizado al cine argentino contemporáneo. EL PREMIO es una coproducción con México, Francia, Polonia y Alemania, y se estrenó en México el 8 de febrero de 2013, luego de haber cosechado en el ámbito internacional más de 17 premios.

PALABRAS CLAVE: postmemoria; dictadura argentina; infancia; realismo poético

El espíritu de la dictadura

La dictadura militar en Argentina (1976–1983) fue especialmente traumática por la dimensión de los métodos represivos para silenciar voces y eliminar la memoria de atrocidades cometidas, obligando de este modo a una sociedad entera a “vivir sin historia”¹. Vale la pena subrayar que en la situación de Argentina no solamente se puede hablar de un trauma colectivo, sino también de su legado a las generaciones siguientes, con todo lo que ello implica y dificulta entrar en conflicto para recuperar la memoria social e individual, y enfrentar el trauma.

Sergio Wolff, en el contexto fílmico argentino, identifica a las nuevas generaciones de directores—de 1990 y 2000 en adelante— como “una generación de huérfanos” a raíz de la respuesta unánime que recibe de los propios cineastas a un cuestionario en el que, entre otras, les plantea la cuestión central sobre sus raíces y filiaciones con el cine argentino. A decir de Wolff: “Ahí estaba el germen del corte más estético que generacional o de época. Y hoy, por lo menos hay dos generaciones y el corazón del “Nuevo Cine Argentino” está en

¹ Eduardo Anguita, *Sano juicio: Baltasar Garzón, algunos sobrevivientes y la lucha contra la impunidad en Latinoamérica* (Buenos Aires: Sudamericana, 2001), 58.

el diálogo que estos films establecen con la Argentina, con el cine anterior y con ellos mismos”.²

También es importante subrayar que, en las últimas décadas, a la par de los estudios sobre la memoria y el cine ha emergido una tendencia filmica que busca reconstruir esta memoria individual y colectiva, sobre lo cual se han escrito y filmado un buen número de trabajos que nos refieren el interés y la recuperación sobre estos temas.³ Estas vetas académicas nos confirman la importancia de trabajar con los textos filmicos como un medio de investigación que problematiza categorías de análisis y nuevos contextos de estudio. Y de manera particular y en vínculo con los temas filmicos del rescate de la memoria individual y social de la dictadura se advierten tendencias y constantes como la tristeza y el trauma vinculados a un “giro subjetivo” que supone narrar, o bien las propias experiencias, o las expresiones de la subjetividad de los eventos íntimos y/o familiares.

La narración ficcionalizada retomó estas tendencias en películas contemporáneas tales como: *NI VIVO, NI MUERTO* (2001) de Víctor Jorge Ruiz⁴, *KAMCHATKA* (2002) de Marcelo Piñeyro, *CIUDAD DEL SOL* (2003) de Carlos Galetti ni, *UN MUNDO MENOS PEOR* (2004) de Alejandro Agresti o *HERMANAS* (2004) de Julia Solomonoff por citar algunos de los largometrajes de ficción más importantes. También podríamos distinguir que, con respecto a la representación de la infancia durante y después de la dictadura, se ha perfilado una mirada nostálgica, alegórica y de duelo en filmes como: *CORDERO DE DIOS* (2001) de Lucía Cedrón, *ANA Y LOS OTROS* (2006) de Celina Murga, e *INFANCIA CLANDESTINA* (2012) de Benjamín Ávila.⁵

El caso de Paula Marcovich merece una justa redimensión histórica debido a que ella, luego de estudiar cine en Córdoba, emigró a México en 1986,

² Horacio Bernades, Diego Lerer y Sergio Wolff, eds., *El Nuevo Cine Argentino: temas, autores y estilos de una renovación* (Buenos Aires: Tatanka, Fipresi, 2002), 29–30.

³ Sobre las tendencias filmicas: Gonzalo Aguilar, *Otros mundos: ensayo sobre el nuevo cine argentino* (Buenos Aires: Santiago Arcos, 2006); Paulo Paranagua, *Cine documental en América latina* (Madrid: Cátedra, 2003); Paulo Paranagua, *Tradición y modernidad en el cine de América Latina* (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2003); y sobre la memoria, Ana María Amado, *Memoria parentesco y política*, *Revista Iberoamericana* 202 (2003).

⁴ Este film alude a una frase del dictador Jorge Rafael Videla que dijo: “¿qué es un desaparecido?, es una incógnita, es un desaparecido, no tiene entidad, ni muerto ni vivo, está desaparecido”

⁵ Desde una visión documentalista destacan los siguientes trabajos: *PAPÁ IVÁN* (2000) de María Inés Roque, *LOS RUBIOS* (2003) de Albertina Carri, *ENCONTRANDO A VÍCTOR* (2005) de Natalia Bruchstein, o *M* (2007) de Nicolás Prividera.

donde empezó su carrera profesional como guionista y directora de cine y televisión, sin que por ello signifique que no hay intereses personales y autoriales de establecer un diálogo con Argentina, sino todo lo contrario, y ello se puede observar en el film que ocupa nuestra atención.⁶

En *EL PREMIO* lo que hace Paula Marcovich es apelar a un tratamiento y una mirada particular con respecto a la representación de la infancia durante la dictadura, aquella que apuesta a la recreación de lo lúdico y a la inocencia frente a los espacios siniestros e institucionalizados, como la escuela, y a las consignas impuestas para sobrevivir el exilio, el trauma de la muerte y la ausencia de un padre. A decir de Sophie Dufasy en su más reciente publicación:

La alegoría nostálgica y la representación de la infancia en el cine argentino se ha centrado en nociones claves, tales como la memoria, la melancolía y el duelo, y la infancia moderna se ha caracterizado por la inocencia y la dependencia del adulto.⁷

La propuesta dramática en este film toma distancia con algunas de estas nociones y las revierte de tal manera que la historia narrada no se enfoca en un conflicto personal, sino en un desastre familiar, visto a través del duelo interno de una niña.

Para la realizadora, este proyecto significó exhumar los hechos pasados para entender su propia infancia y la de sus familiares mediante exploraciones y significaciones simbólicas que la dramaturgia le permitió expresar en sensaciones y emociones de un drama íntimo y social. Ello supuso no solamente trasladar estas sensaciones de su memoria a la ficción y no al documental, sino además cruzar la frontera de las remembranzas trágicas o melancólicas para recrear su memoria fragmentada en una narrativa y estética poéticas.

Otro aporte narrativo del film es que se evitaron los vicios de lo oculto, los espacios cotidianos y convencionales del trauma para centrar la narrativa en los valores estéticos y argumentales, y no en los estrictamente históricos. Esto puede entenderse como parte del proceso creativo que enfrentó Paula para reinventar una estética de un drama privado que se vinculará con la violencia institucionalizada y social.

⁶ Su primer reconocimiento fue como guionista del largometraje *SIN REMITENTE* (1995) de Carlos Carrera, y fue nominada a un Ariel por su trabajo como guionista en *ELISA ANTES DEL FIN DEL MUNDO* (1997) de Juan Antonio de la Riva, en 2004 escribió con el debutante Fernando Eimbke el guión de su multipremiada *opera prima*, *TEMPORADA DE PATOS*, y cuatro años más tarde el guión de *LAKE TAHOE*.

⁷ Sophie Dufasy, *El niño en el cine argentino de la post-dictadura (1983–2008)* (Woodbridge: Tamesis Book, 2014), 11.

La historia de *EL PREMIO* se centra en Cecilia (Paula Galinelli), una niña de 6 años que no sabe cómo ser y actuar en un mundo contradictorio y cruel como el de la dictadura argentina. Ella y su madre Lucía (Laura Agorreca) viven su exilio interior en San Clemente, un pueblo ubicado en la costa Bonaerense y desde donde esperan poder viajar al extranjero para ponerse a salvo. Todos los intentos de Lucía de pasar desapercibidas son imposibles y el martirio de ambas comienza cuando Cecilia, aburrida y cansada de vivir en el silencio y la desolación, consigue que su madre le permita ir al “cole”.



Fig. 1: Paula Galinelli Hertzog, Colección del Instituto Mexicano de Cinematografía

La llegada de Cecilia a la escuela representa un reto que enfrenta sin perder la cordura, y puede incluso convencer a su madre que es una buena cómplice de sus secretos y mentiras.

La escuela también es el espacio que le permite socializar, ganar una amiga, sacar parte de sus frustraciones y conocer a otros niños en situaciones muy marginales; también tendrá que enfrentar situaciones desfavorables, como cuando se le castiga y pone en ridículo frente al grupo, tras haberla delatado su única y mejor amiga, “González”, por haber ayudado a un chico con sus exámenes. “González” significa para ella el vínculo con un mundo lúdico que le da fuerzas para enfrentar sus propios miedos y explorar sus fantasías.

Los recursos de sobrevivencia y poder que le sirven a Cecilia para no levantar ninguna sospecha y proteger su identidad son el dominio de una buena escritura y lectura. Frente a la maestra demuestra estas habilidades, y ello

posteriormente la hará merecedora del “Premio” al mejor texto escrito sobre los militares. Cuando la maestra les anuncia a los alumnos la convocatoria de este concurso, se impone una tensión muy fuerte, no solamente por la presencia cauta y sobria de los militares dentro del aula escolar, sino por la reactivación del “terror” que impone esta puesta en escena.⁸



Fig. 2: Paula Galinelli Hertzog y Chiara Josefina Peralta, Colección del Instituto Mexicano de Cinematografía

En un primer momento, Cecilia tranquila y concentrada escribe su texto sobre los militares, y en su rostro devela la ingenuidad y al mismo tiempo la confianza en sí misma; la escritura es su mayor momento de gozo y de cierta quietud interna, pues no se imagina las consecuencias que derivarán cuando su madre lea lo que está escribiendo. Lucía, al enterarse del retrato siniestro que su hija redactó sobre los militares, siente un gran miedo y enojo y, en un arranque de locura y desesperación primero intenta huir de San Clemente y después opta por recuperar el texto de su hija para que lo reescriba y mienta sobre la descripción de los militares. La situación se salva gracias a la prudencia y solidaridad de la maestra. El nuevo relato de Cecilia resulta el texto merecedor de “El Premio”. La reacción de la niña es de felicidad y excitación, no piensa sino en el momento en el que la reconozcan en público y todos sus compañeros de la escuela le aplaudan, pero su madre le prohíbe tajante-

⁸ Se necesitan aquí las comillas? “El Premio: secuencia en el interior del salón de clase cuando un militar anuncia el concurso”, www.youtube.com/watch?v=K6k6Alj2laM.

mente que vaya a recibirlo. El desenlace será entonces otro trauma más de la niña.

Memoria fragmentada

En la mirada personal y subjetiva de la realizadora, la postmemoria interviene en la construcción de la memoria colectiva o histórica de la sociedad en su conjunto. Acorde a la visión de Marianne Hirsch la postmemoria se refiere a la memoria de los hijos de los sobrevivientes del Holocausto: “Post-memory characterises the experience of those who grow up dominated by narratives that preceded their birth, whose own belated stories are evacuated by the stories of the previous generation shaped by traumatic events that can be neither understood nor recreated”.⁹ En otras palabras, la inexistencia de una memoria directa se sustituye por la reconstrucción a partir de la imaginación y de la creación individual.

O bien como señala Kirsten Kramer:

El concepto de la posmemoria se relaciona con la interpretación sociológica del pasado político propuesta por Daniel Feierstein (2007), aquella que no se limita a describir los procesos históricos pertenecientes a la emergencia de la dictadura militar en Argentina, sino que se refiere a las transformaciones y relaciones sociales que definen la sociedad en la actualidad.¹⁰

Paula cuenta que decidió este título para su film porque:

Cuando hay una sociedad perversa lo bueno y lo malo está invertido. Yo no sé que hayan cargado otros niños en su vida sobre estos años, la mía fue el silencio, el silencio generalizado, un estado de sospecha y de traición, y de auto traición. Se pierde la noción de qué es verdad y qué es mentira. De tanto ocultar una verdad, uno la olvida. Quise entonces contar esta contradicción y esta obsesión.¹¹

Por ello la narración fílmica se recrea anteponiendo una versión paralela de la infancia y las experiencias de sus padres desde la postmemoria median-

⁹ Marianne Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory* (Cambridge: Harvard UP, 1997), 22.

¹⁰ Kirsten Kramer, “Memoria, posmemoria y re-enactment en el cine documental argentino”, *Verbum et lingua: didáctica, lengua y cultura* (Revista electrónica del Depto. de Lenguas Modernas, Universidad de Guadalajara), Año 3, No. 2 (2015): 26–38.

¹¹ Mónica Maristaín, “El premio o la valentía de Paula Marcovitch para narrar el horror de la dictadura argentina llega a México”, 6 de febrero del 2013, consultado 12 de enero del 2015, www.sinembargo.mx.

te los relatos de la niña y su madre. El silencio, el desorden, el trauma y la ausencia se imponen y construyen este drama familiar.

La exhumación del pasado que Paula intenta hacer en su film, también se puede entender si atendemos a la reflexión de Hannah Arendt, quien afirma que:

El asesino deja un cadáver tras de sí y no pretende que su víctima no haya existido nunca; si borra todos los rastros son los de su propia identidad, y no los del recuerdo y del dolor de las personas que amaban a la víctima; destruye una vida, pero no destruye el hecho de la misma existencia.¹²

Cuando Paula decidió filmar en San Clemente su experiencia de una infancia trastocada por el terror la entrelaza con la de Cecilia y da cuenta de cómo el exiliado, al regresar, entra en una compleja interrelación con su contorno social marcado por la dialéctica de presente/pasado, de individuo/pueblo y de recuerdo/olvido.

En este sentido, Paula, sin hacer una película totalmente autobiográfica, retoma sus memorias de la infancia y las comparte desde una muy personal sensibilidad para recrearlas en la playa de San Clemente donde ella vivió hasta 1979 con su padre, el pintor Armando Marcovich (1936–1994), y su madre Genoveva Edelstein, ambos militantes de la izquierda, que si bien no fueron perseguidos por los horrores de la dictadura, la evitaron en este refugio que funcionaba como balneario en el verano. La casa abandonada es la misma que luego recrea años después para montar el drama familiar de Cecilia y su madre.

A decir de la propia directora, cuando el equipo de filmación llegó a San Clemente ocurrieron situaciones desgarradoras:

Los habitantes de San Clemente nos traían sus objetos para aportar a la escenografía, y en el momento de entregarlos nos contaban ‘las historias de las cosas’ y revivían sin darse cuenta la propia experiencia de los años de la dictadura. Otro momento duro fue reencontrarme con una de mis amigas de la infancia Sandra Vera, quién me preguntó ¿de qué trata tu película? Y de pronto enmudecí. A mis cuarenta años nunca les había contado a mis amigos, los años que viví con mi familia en situación de persecución y ocultamiento. Volví a sentir pánico y miedo de decir lo que estaba vedado.¹³

¹² Hannah Arendt, *Los orígenes del totalitarismo* (Madrid: Taurus, 1999), 658.

¹³ Mónica Maristaín, “El premio o la voluntad de Paula Marcovitch para narrar el horror de la dictadura argentina llega a México”, 6 de febrero de 2013, consultado 12 de enero de 2015, www.sinembargo.mx.

De la misma manera que en el film la pequeña Cecilia carga con un secreto muy grande, aunque no comprende con precisión, sabe que la vida de su familia depende de su silencio.

El lugar de la postmemoria se vuelve una reapropiación simbólica en el espacio familiar en el que Lucía y Cecilia cohabitan. San Clemente es una playa gris, despoblada, y su refugio es una casa semiderrumbada en la que viven con lo mínimo para subsistir, un lugar desordenado, lleno de cacharros viejos, oscuro, en el que solamente las vemos tomar mate, dormir arropadas por el frío, la humedad, lidiando con los estragos del viento, cuidando una maleta en la que conservan sus pocas pertenencias y libros, y que la directora usa como una metáfora del silencio de la ausencia.¹⁴

La casa en sí misma es una auténtica locación que remite a los refugios y/o celdas de los militantes durante la dictadura, así como al trauma mental de los sobrevivientes. El tipo de objetos, cacharros y fósiles que ambientan este espacio, demarcan el sentimiento de angustia, de miedo, en concordancia con los sonidos del mar y los acordes agudos y ríspidos de la banda sonora. De esta forma, estos componentes escénicos y sonoros introducen el mundo exterior que subraya el imaginario traumático de los personajes. Es decir, se hace evidente la complejidad que rige la relación de Cecilia y su madre, y los deseos íntimos se mezclan y confunden.



Fig. 3: Still de EL PREMIO, Colección del Instituto Mexicano de Cinematografía

¹⁴ “El Premio: Trailer”, www.youtube.com/watch?v=nH8THYQ-f6s.

Dicho de otra manera, para Paula esto significó establecer una relación dialógica entre las huellas del contexto original y el nuevo contexto de resignificación en el que se inscribe la historia de EL PREMIO. Este espacio privado se puede entender también como el legado del totalitarismo y el pacto del silencio imperante en los primeros gobiernos de transición.

La violenta historia de la dictadura se recrea gracias al cataclismo personal en el que madre e hija viven. El único elemento que las conecta con el mundo externo es una radio destartada que Lucía sintoniza para saber qué sucede. La comunicación entre madre e hija es nula, Cecilia juega sola y busca por las noches el calor de su madre.

En este sentido, la narración de la experiencia pasada está unida a un cuerpo y a una voz, a una presencia real del sujeto en escena del pasado. A decir de Beatriz Sarlo: “no hay testimonio sin experiencia, pero tampoco hay experiencia sin narración: el lenguaje libera lo mudo de la experiencia, la redime. La narración también funda una temporalidad, que en cada repetición y en cada variante volvería a actualizarse”.¹⁵

Paula entonces pasa a ser el personaje autodiegético, quien por medio del trabajo de la postmemoria busca integrar los fragmentos de su memoria traumatizada de las persecuciones y la desaparición de sus familiares.

Desde la primera secuencia Paula nos introduce en su ritmo, su puesta en escena y en la semantización del espacio geográfico-fílmico en el que la directora centra su visión para sellar una experiencia humana, una memoria y una identidad.¹⁶

El uso de un primer largo plano secuencia sella una mirada sobre el mundo de una infancia que amplía el espacio-tiempo en un campo sensorial que confronta al público a un mundo interior de Cecilia patinando sobre la arena, jugando a ser libre e inocente, o bien al mundo lúdico e infantil de ella y su única amiga revolcándose y dando de maromas en la arena, o corriendo con su perro “Jim”.

El poder metafórico de este cronotopo, según Higson, se ubica dentro del ámbito discursivo del “realismo poético”, el cual: “incluye una conjunción más perfecta del realismo superficial y realismo moral, y que de hecho trasciende la ordinariedad, y convierte lo ordinario en extraño, bello y poético”¹⁷.

¹⁵ Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2005), 29.

¹⁶ Chris Barker, *Cultural Studies: Theory and Practice* (London: Sage Publications, 2000).

¹⁷ Andrew Higson, “Space, place, spectacle: landscape and townscape in the ‘Kitchen Sink Film’”, *Screen* 25 (1984).

La sensación de libertad, juego y fantasía contrasta con el otro cronotopo cerrado y dramático que favorece composiciones formales y comunica sentimientos de temor y encierro, la casucha refugio donde viven Cecilia y su madre, este otro espacio-tiempo en el que habita la tristeza, el miedo y el trauma de los horrores de la dictadura. Es decir, se articula lo genérico con lo estético para recrear un espacio inestable y siniestro.

El estilo narrativo realista y poético del film establece un diálogo y una interdiscursividad también con la pintura y la música. En algunas escenas del interior se dejan ver muy discretamente grabados expresionistas de su padre, Armando Marcovich, que nos remiten al paisaje de la playa. La apuesta narrativa de recrear la puesta en escena de un universo cotidiano familiar revierte el punto de vista de lo que ocurre en el drama interior de los personajes.

La argumentación desde el guión, escrito por la directora, se centra en la relación entre el sujeto-creador y su escritura, mediante lo cual el sujeto, Paula, realiza un trabajo autoreflexivo, de memoria y duelo, en un entramado de representaciones de su trauma histórico y personal. En una entrevista realizada por Luis Carlos Cuevas en noviembre del 2015 a la directora le pregunta: “¿Cómo construye una niña su identidad si no puede compartirla con sus compañeros de clase? ¿Hay una especie de identidad secreta contenida?”, a lo que Paula responde: “La identidad está amordazada en una dictadura, tergiversada, resquebrajada... Eso no es solo en el caso de los niños. De esto quería hablar en mi película. De la sensación de tener ‘el alma invadida’”.¹⁸

Esta recreación del pasado violento y tormentoso inscrito en una historia que superpone dramas y cronotopos distintos expresan y reformulan la intención de recrear un pasado traumático mediante sensaciones y emociones de un drama íntimo y social.

El guión es contenido, y muchas secuencias tienen un ritmo demasiado lento y contemplativo. La situación traumática de la madre y la hija, se expresa en los referentes codificados del mismo, tales como: tener cubiertas las ventanas de la casa, enterrar los libros, esconder las pertenencias debajo de la cama, no tener evidencias de comida. La implacable e insistente melancolía de la madre, a un paso de la catatonía, remarca el *shock* de la postmemoria.

¹⁸ Luis Carlos Cuevas Dávalos, “El alma invadida: Entrevista a Paula Marcovich, escritora y directora”, *Verbum et lingua: didáctica, lengua y cultura* (Revista electrónica del Depto. de Lenguas Modernas, Universidad de Guadalajara), año 3, No. 2 (2015): 113–7.

Y debido a su estilo sobrio pero punzante la directora nos mete en la piel de sus personajes y nos sentimos como ellos: perdidos y náufragos.

En una entrevista que el equipo del Instituto Mexicano de Cinematografía le hizo a Paula, ella comparte la génesis de esta historia en un relato que escribió, titulado “La Creciente”, y que nos remite a la esencia argumental del film:

El mar se lleva las cortinas. Qué divertido. Tengo ocho años y no tengo miedo, al contrario, cuando hay creciente, puedo jugar a los piratas. El mar pasa por mi casa. Mi perro les ladra como si fueran otros animales como él. Por la ventana veo cómo el mar se lleva otra casilla que está cerca. El mar no me da miedo, es gris y amarillo. ¿Por qué será que todo el mundo piensa que el mar es azul?. El mar se lleva el techo, el mar se lleva mi mesa. [...] Hay cosas peores. Como cuando vinieron los soldados. Los soldados mataron a mi prima. Hay un perro que arrastra una pierna. Unos milicos le dieron un balazo para practicar tiro al blanco. Cada vez que lo veo me acuerdo de mi prima [...].¹⁹

A manera de cierre

Desde este autoexilio, Paula aborda su historia pasada y asume un modo peculiar de narrar también la nación a la distancia, desde la dialéctica de la narración subjetiva y autobiográfica, marcada también por la discontinuidad y la contingencia.

La decisión de Paula Marcovich de poner distancia y mediatizar el duelo y el drama mediante sus apuestas estéticas y argumentales, sustentaron la no alegoría y el desarrollo de caracteres como el de Cecilia, una niña que sufre el encierro, pero es lúdica y alegre, sufre el silencio pero se refugia en la escritura para no callar, sufre las amenazas de la madre, pero se defiende, sufre el rechazo de su mejor amiga, pero lo recupera porque no miente más. También podemos afirmar que la memoria fragmentada y la recreación del pasado violento se expresan en el film en los momentos de mayor intensidad; la confrontación de Cecilia con su madre cuando le exige cambiar su texto por mentiras, le reprime su deseo de ir a recibir el premio y el aplauso de todos sus compañeros, y su maestra la tortura con su desprecio y silencio.

Así mismo la exhumación de los hechos pasados que Paula recrea mediante exploraciones y sensaciones emotivas se redimensionan en algunas secuencias fuera de cuadro, como la tristeza y la rabia, y la catarsis interna de la madre que no se expone totalmente, pero se sugiere.

¹⁹ “Entrevista con Paula Marcovich IMCINE para el programa de televisión Secuencias”, 16 de enero del 2012, www.youtube.com/watch?v=9B5SiZePfx8.

Por otro lado, la recreación de los recuerdos silenciados y la postmemoria de la directora irrumpen en una mirada contemplativa del trauma personal y colectivo, pero también sellan una ética política y una estética autorial.

Con ello se suscribe una responsabilidad social y un compromiso político de parte de Paula Marcovich, ya que detrás de esta historia tan pequeña está presente un tema mucho más trascendente, el terrorismo ordinario, que lejos de incluir despiadadas imágenes de tortura o de los rostros y vestigios de los desaparecidos, ya tan trivializadas en muchos filmes argentinos, la directora opta por una estética contenida y un realismo que no desaprueba a sus protagonistas, sino al sistema que los habita y les ha robado sus pensamientos y sus sonrisas.

En *EL PREMIO*, el terrorismo deambula por todos los lados, en el refugio más íntimo y personal hasta en el salón de clase, en las relaciones de amistad y, finalmente, en el rostro y la mirada de Cecilia cuando recibe su Premio tan esperado.