

Memoria ficcional/ficcionalizada como Historia en Infancia clandestina (2011): una perspectiva ignorada recupera el pasado argentino

RICHARD K. CURRY
Texas A & M University

Resumen

En la película argentina *Infancia clandestina* (2011), un niño, Ernesto (alias Juan) sirve de metonimia por la tragedia humana de los miles de *desaparecidos* argentinos y otras víctimas de la ‘guerra sucia.’ La infancia de Ernesto es clandestina no sólo porque él y su familia tienen que esconderse sino también porque la perspectiva del niño de los eventos histórico-sociales frecuentemente se calla, se ignora. El director Benjamín Ávila, niño durante el “proceso”, emplea una variedad de técnicas, algunas propias de otros tipos de discurso [por ejemplo, los comics], para construir un diálogo fílmico por medio del cual se comunica aquella perspectiva ignorada, creando al mismo tiempo un testimonio de los efectos duraderos de aquellos eventos traumáticos. Estableciendo relaciones intermediales, esta película dialoga tanto con otros medios y géneros como con importantes antecedentes del archivo del cine hispánico. A través del tejido de subjetividad e historicidad rememora un episodio en la historia argentina para que el pueblo pueda comprender el mundo en el que sobrevive.

Abstract

In *Infancia clandestina* (2011), a child, Ernesto (alias Daniel) indexes human tragedy, that of Argentina’s thousands of *desaparecidos* and other victims from its ‘guerra sucia.’ Ernesto’s childhood is clandestine not only because he and his family must hide, but also because its child’s-eye perspective on socio-historical events is often ignored. A child during the “proceso,” director Benjamín Ávila employs a variety of techniques, some of them appropriate to other discourses [i.e. comics], in order to construct a filmic dialogue by means of which that ignored perspective is communicated, and which at the same time create a testimony to the lasting effects of those traumatic events. Establishing a series of intermedial relationships, the film dialogues with other media and other genres as well as with the canon of Hispanic film. Through a web of subjectivity and historicity, it recalls an episode in the history of Argentina so that its people can understand the world in which they survive.



*The struggle of man against power
is the struggle of
memory against forgetting*

The Book of Laughter and
Forgetting,
Milan Kundera

Se llama Omran Daqneesh y la evocadora y desgarradora imagen de él cubierto de sangre y polvo posteada en verano 2016 circuló tanto por los medios sociales como por los noticiarios más establecidos. Aunque está sentado calladamente en la ambulancia, su imagen es un claro índice de los estragos de la guerra en Siria. La imagen de Omran sirve de metonimia por los 18.000 civiles muertos en la provincia de Aleppo durante cinco años de lucha, más de 4.500 de ellos niños. El fotógrafo del Centro Mediático de Aleppo dijo que "The truth is that the image you see today is repeated every day in Aleppo...There are thousands of children like Omran who are being bombed daily, killed daily...These crimes must be stopped..."

En la película argentina *Infancia clandestina* (2011), otro niño, Ernesto (alias Juan) es metonimia por otra tragedia humana, la de las víctimas de la 'guerra sucia'.

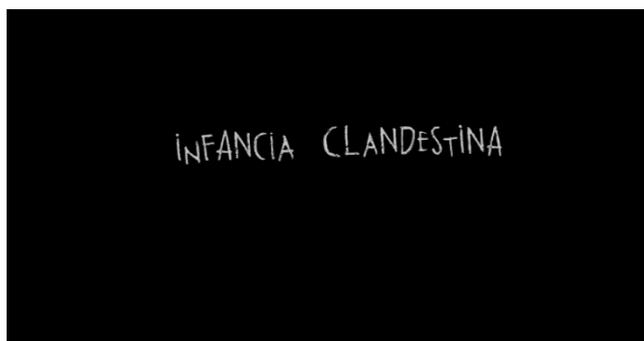
Seleccionada para representar a Argentina en los Academy Awards y los Premios Goya de 2013 como mejor película extranjera, *Infancia clandestina* es la obra del director Benjamín Ávila. En Argentina, para 2012 la película se llevó premios Cóndor de Plata a la mejor película, mejor director, mejor guion, mejor actriz protagonista y mejor actriz de reparto. *Infancia* fue co-producida por Luis Puenzo (*La historia oficial*). En el papel del tío Beto trabaja Ernesto Alterio, hijo del gran actor Héctor Alterio. Semejante a otras muchas películas argentinas de las últimas décadas, *Infancia* se apropia de la película de género (en este caso, una 'coming of age story'/historia de iniciación, del paso de la niñez a la adultez) como vehículo de una descripción o crónica de condiciones sociohistóricas.



En los primeros minutos de la película, donde casi toda película le ofrece al espectador una matriz para su propia interpretación, donde le orienta en cómo hay que leer la película, *Infancia clandestina* ofrece una tensión entre las dos vertientes del discurso fílmico.

Ambientada durante la "Guerra sucia" (1976-1983), *Infancia clandestina* es un discurso fílmico muy particular, ya que se cuenta desde la perspectiva de Juan, un chico

de doce años, cuya familia ha vuelto clandestinamente del exilio para incorporarse a la contraofensiva contra la dictadura militar. En estos primeros minutos el uso de intertítulos apunta a una intención de historicidad.¹ Antes de que empiece la narración propiamente dicha, y tras ver el título de la película, el espectador lee: “Esta película está basada en hechos reales.” Reales, sí; pero históricamente verificables todos, no se puede saber. Sin embargo, eso no niega la posibilidad de ser una película histórica. El uso de la Historia como subtexto o pre-texto para la representación artística o fílmica no es nada nuevo. De hecho, esta práctica como norma estética data de los mismos comienzos del cine (por ejemplo, la obra de D. W. Griffith) y tantos han seguido realizando películas épicas basadas en los grandes eventos y figuras de la Historia como para crear un género como práctica cinematográfica común. Hace más de treinta años ya películas como *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979), *Le retour de Martin Guerre* (David Vigne, 1982), and *Le bal* (Ettore Scola, 1983) entre otras, auguran un nuevo sendero para la película histórica. Como *Infancia clandestina*, éstas son películas históricas, pero en vez contar una extensión de los grandes eventos de la Historia con H-mayúscula, prefieren basar sus narraciones en pequeñas historias, con h-minúscula.² Al halar de los hilos del tapiz histórico tejido por estas “pequeñas historias” se llega a una comprensión de la Historia a la que se refiere el discurso fílmico. En vez de una organización y estructuración icónicas, este tipo de película histórica narra una “historia” que señala o que apunta a la Historia en forma de metonimia.



La contigüidad de esas dos pantallas iniciales y el carácter de las dos empieza a configurar los que serán los dos hilos narrativos del discurso fílmico. Por un lado, la letra usada para presentar el título sugiere la mano de un niño como augurio de la perspectiva de la que se realiza la narración. Y, por otro, el intertítulo, tanto por su contenido como por asociación con el género documental, inicia el uso de una técnica que se repetirá y que sugiere una pretensión a la historicidad. Después de estas dos pantallas iniciativas, se ve lo que resultará ser un flashback de una secuencia callejera nocturna ubicada en tiempo por otro intertítulo que dice “Argentina, 1975”. Se hace un repaso de este *flashback* en forma de comic o historieta, por encima de cuyo último panel se hace un zoom durante el que se leen progresivamente unos nuevos intertítulos cuya pretensión es obviamente la de historicidad ya iniciada anteriormente. En una pantalla con el último panel de la historieta de fondo se lee “1974”, y se sigue con la siguiente información:

Tras la muerte del Presidente Perón grupos parapoliciales comenzaron a perseguir y asesinar militantes sociales y revolucionarios.

¹ El uso compulsivo de intertítulos marca el tiempo histórico. También señala una constante conciencia del tiempo tanto como un concepto de la documentación basada en la repetición.

² A diferencia de otras lenguas, en castellano una confusión fónico-ortográfico-semántica puede oscurecer esta consideración. Se podrá aclarar el contraste entre “Historia” e “historia” acudiendo a la distinción que existe en inglés entre “history” y “story”. En este texto, el intento es aclarar tal contraste empleando letra mayúscula y minúscula en este acercamiento a un nuevo tipo de película histórica. En vez de narrar grandes Historias (épicas), narran pequeñas “historias”/stories, las cuales señalan un contexto Histórico mayor.



Luego se identifica el año “1976”, y el espectador puede leer que:

Los militares tomaron el poder por la fuerza. Se desencadenó la más violenta represión en la historia de la Argentina.

Repetiendo el proceso, aparece el año “1979”, seguido de “Desde su exilio en Cuba, los dirigentes de la organización revolucionaria Montoneros iniciaron la ‘Operación Contraofensiva’”. En una pantalla negra se superpone el intertítulo que se lee: “Algunos militantes regresaron a la Argentina con sus hijos”.



Los minutos iniciales que establecen la matriz orientadora para la lectura de *Infancia clandestina* ocupan los primeros nueve minutos de la película (de una duración total de 110 minutos) y, además de establecer una orientación hacia la historicidad, determinan, hasta se podría decir sobredeterminan, la perspectiva del niño, como enfoque del discurso fílmico. Tras esa primera pantalla en negro que anuncia que la película está basada en hechos reales se inicia la secuencia flashback cuya primera toma es un primer plano de un niño dormido en un coche. Como pasa casi siempre con los primeros planos, se pide una identificación emocional por parte del espectador con este personaje. Aunque esta secuencia nocturna de un tiroteo por sorpresa es breve, se repite inmediatamente en forma de comic.

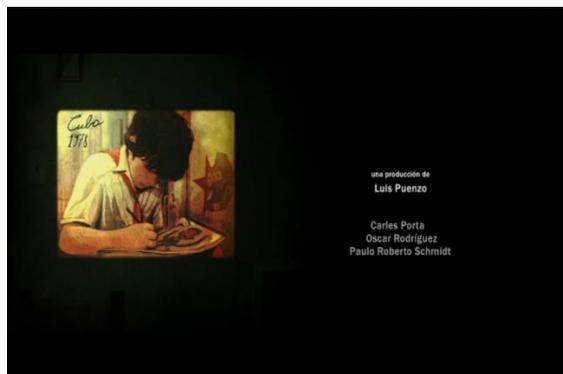
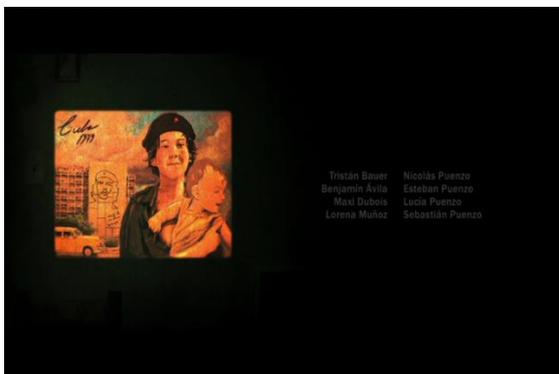


En unos 33 segundos del tiempo narrativo más de cuarenta paneles de blanco y negro con periódicos *flashes* de verde, rojo o amarillo presentan la memoria del niño de los hechos. Diez de los paneles son primeros planos del mismo niño, subrayando la insistencia en la identificación subjetiva del discurso con él.

El tipo de historia (esto es Historia con mayúscula) que se imagina este film se ejemplifica en la yuxtaposición de la secuencia de este primer flashback del tiroteo nocturno y su rememoración infantil en forma de comic. Se ve una clara distinción entre el espacio épico exterior y el espacio interior subjetivo y contemplativo, donde el niño remueve el trauma a un medio más aceptable para su sensibilidad infantil. De esta manera el modelo de la memoria infantil se distingue de las convenciones del realismo dramático. Se le presenta al espectador con una historia modelada sobre lo poco uniforme de los procesos nemotécnicos, imitando los movimientos involuntarios que acompañan el acto de recordar y no las jerarquías de conocimiento que normalmente cuenta como historia. En los *flashbacks* subjetivos tanto como los históricos el enfoque es del niño y se centra típicamente en lo minucioso de la vida cotidiana que se desenvuelve dentro de un tiempo intransitivo vacío, salvo en las últimas secuencias, de drama y evento, principio y fin. Los pensamientos de Ernesto se dibujan menos con lo monumental (operativos, conflictos, discursos revolucionarios) que con los incidentes cotidianos.

El filme cuestiona el modelo histórico establecido. Tradicionalmente son los hombres quienes luchan, hacen y escriben la historia; en cambio los niños son supervivientes y testigos. Esta película propone a un tal niño como testigo que recuerda y rememora o re-visiona en un acto realizativo de comunicación. El discurso fílmico contrasta con los discursos oficiales al representar una parte del pasado desde la perspectiva ignorada de algunos que lo sufrieron. Por tanto, se atreve a articularlo alrededor de la perspectiva infantil y en la forma de una memoria ficcional o ficcionalizada.

Esos primeros minutos que establecen la matriz para leer la película también empiezan a marcar el que será el carácter multimedial e intermedial del discurso fílmico. Es multimedial ya que lo componen medios gráficos de diferente índole. Como se ha visto y se irá viendo, además de las imágenes en movimiento típicas del cine, o sea, las “moving pictures”, se intercalan dibujos infantiles (los que alguna vez llegan a ser animados), dibujos-pintura e imágenes de tipo comic o historieta.³



³ Por razones de antecedentes históricos se podría postular que la elección de la forma de la historieta como uno de los medios expresivos elegidos no sea nada gratuita. Empezando en julio de 1973, la revista de la juventud peronista *El descamisado*, publica semanalmente la historieta gráfica llamada “América Latina, 450 años de guerra” en que se propone contar “la historia de cómo nos robó el Imperialismo”. Es la interpretación de la historia de los mismos Montoneros donde se ve su ideología en afirmaciones como “No somos pueblos subdesarrollados. Somos pueblos robados”. Aunque versa sobre la historia, esta historieta incluye constantes referencias y conexiones con la actualidad.

La perspectiva infantil establecida con el inicial repaso narrativo en forma de comic o historieta se refuerza en seguida al presentarse más créditos del film.

Aquí los créditos comparten una pantalla negra con una serie de dibujo-pinturas que representan diferentes momentos de una niñez: con papá en la playa, con mamá en la playa, una piñata o la escuela, en Cuba con la hermana menor de bebé. Al mismo tiempo que estas acuarelas funcionan para fortalecer la idea de una perspectiva infantil estructurante, el hecho de que nos informen también lugar y fecha (Brasil 1975, México 1976 y Cuba, 1979) dota de nuevo el discurso del toque historicista, y así sigue preparando una matriz que orienta al espectador a leer esta película en sus dos vertientes, una subjetiva y otra historicista.

Un puente sonoro de una voz en off acompaña estos créditos y los dibujos. Es la voz de la madre del niño grabando un mensaje para él. Este puente sonoro anticipa el salto temporal al presente narrativo, el cual se establece, otra vez con el empleo de intertítulos, como “Cuba, 1979” y luego “Argentina, 1979”.

Las tempranas tomas ubicadas en este ahora identificado presente narrativo establecen firmemente la perspectiva infantil. Las tomas de bajo ángulo o las tomas bloqueadas son una técnica que se emplea a lo largo de la película. Visualmente estas tomas se asemejan a la vista de un pequeño, una vista parcial debido a su altura o marginación, como en el siguiente ejemplo desde el coche que se acerca al control de pasaportes en la frontera ente Brasil y la Argentina.



Dentro del *collage* intermedial, otro medio incorporado al discurso fílmico es el dibujo infantil.

Al ingresarse en la Argentina el encuentro con el control fronterizo detona un proceso mental en el niño cuya manifestación en la pantalla son unos dibujos que luego se convierten en dibujos animados. Claro está que estos dibujos siguen con la idea de crear una matriz para la lectura de la película desde una perspectiva infantil, pero en particular la colección de dibujos también sirve para reunir varios temas y motivos de la narración: clandestinidad, identidad, memoria e historia. Por el control del pasaporte, la atención se vierte sobre el nuevo nombre asumido de Juan, el cual es Ernesto. De inmediato, hay un flash a un dibujo infantil del Che como militar barbudo y uniformado, quien, a través de esta serie de dibujos se convierte en el hombre de negocios Adolfo Mena González, disfraz que el Che usó para entrar en Bolivia en noviembre de 1966. Como le habían contado que ocurrió con el Che, Juan cambia su nombre y entra en un país con otra identidad (en su caso, hasta otra identidad lingüística). De nuevo la historiografía, este caso histórico del Che, “se escribe” removida a un medio expresivo que identifica la perspectiva infantil.

Desde sus primeros minutos, esos momentos en que casi toda película se declara respeto a la realidad, *Infancia clandestina*, con los múltiples intertítulos ya aludidos, se ofrece por una parte para una posible lectura sermoneadora abocada a brindarle al espectador algo poco atractivo. Desde el momento en que ese intertítulo declara que “Los militares tomaron el poder por la fuerza. Se desencadenó la más violenta represión en la historia de la Argentina” se evoca, especialmente con eso de “la más violenta...en

la historia”, un presente y un pasado reciente obsesionados con los motivos recurrentes de un particular discurso ideológico.

La centralidad del niño para el discurso fílmico se vuelve a enfatizar mucho en estos primeros minutos como también se enfatiza a lo largo de la película a través de los numerosos primeros planos algunos perfectamente centrados. Y la centralidad del niño es, sin embargo, quizás lo que salva el film de sí mismo y no le deja caer en el sermón. Hay dos grandes hilos narrativos: uno que cuenta las actividades de los adultos, éstas ligadas a un momento histórico determinado, y otro que cuenta la vida de un niño. La subjetividad del segundo, esa ‘coming of age story’, es la que ofrece una perspectiva y una orientación hacia la intención de esa vertiente historicista. Es la tensión entre la historicidad y la subjetividad la que produce un discurso fílmico que llega a ser un testimonio metonímico.

La música no-diegética que acompaña los minutos de apertura establece un tono nostálgico, heroico y panegírico. Subraya o enfatiza el enfoque sobre un individuo centro visual y/o vidente cuya perspectiva organiza el discurso. El tono es de un individuo, quien desde el presente extradiegético de 2011, rememora el presente narrativo del film. El director Benjamín Ávila era niño durante el “proceso” y emplea una variedad de técnicas, algunas propias de otros tipos de discurso (por ejemplo, los comics o las historietas), para construir un diálogo fílmico por medio del cual se comunica aquella perspectiva ignorada, el cual al mismo tiempo crea un testimonio de los efectos duraderos de aquellos eventos traumáticos.

Mediante este niño se evoca una tragedia humana, la de los miles de *desaparecidos* argentinos y otras víctimas de la ‘guerra sucia’, pero en este caso la tragedia se expresa no a través de una sola imagen en silencio, como en el caso de Omran Daqneesh aludido al principio de este ensayo, sino con una mezcla de técnicas visuales y narrativas.

En una especie de desplazamiento calificativo *Infancia clandestina* emplea la idea de clandestinidad para describir la vida de la familia de Ernesto en el sentido estricto de la palabra. Su padre, su madre, su tío Beto y sus compañeros montoneros se encuentran en la clandestinidad con sus actividades secretas y ocultas, hechas o dichas secretamente por temor a la ley o para eludirla. A través de los ojos del niño el espectador observa lo furtivo en varias formas: la tapadera del negocio de maní con chocolate, el uso de las cajas del producto para esconderse y esconder, los panfletos volantes, las reuniones secretas, las emociones escondidas y a escondidas, etc. Se subraya esta idea de “a escondidas” mediante el uso de frecuente de la técnica de tomas bloqueadas.



La infancia de Ernesto alias Juan es también *sensu stricto* clandestina. El niño tiene que esconder su verdadero nombre de Juan para asumir el de Ernesto y la identidad que eso implica. Tan secreta es esta identidad asumida que ocasiona uno de

los momentos más conmovedores del discurso fílmico, cuando en la escuela le festejan con una canción para su cumpleaños. Ya que esa fecha no corresponde con la que él conoce como su verdadero cumpleaños, Ernesto alias Juan no se daba cuenta y queda sorprendido, casi atónito. Y, claro, tampoco se daba cuenta su familia. Cuando luego el niño lo comenta en casa, se organiza una fiesta, pero sólo a instancias de su tío Beto. La clandestinidad en este caso significa vivir eludiéndose a uno mismo o negar la existencia. Es una vida vivida como intenta hacer la madre de Juan cuando al final ella quema fotos en un último acto que manda la infancia/identidad de Juan al olvido.

Pero, la infancia de Ernesto es clandestina no sólo porque él y su familia tienen que esconderse sino también porque, dentro de ese mundo diegético, se le ignora, se le margina al niño. La marginación llega a tal grado como para negarle la infancia al niño cuando su madre se enfada al descubrirle hablando por teléfono. Ernesto alias Juan le confiesa que hablaba con su novia, a quien ha conocido en la escuela. La madre y el padre le dicen que no volverá más a la escuela y le hablan de sus responsabilidades para con el movimiento, a lo que el niño recrimina diciendo “¿Y qué mierda quieren que haga acá? ¿Que me quede haciendo qué? ¡Qué mierda!... Eso es fácil decirlo (calmarse y tomar las cosas como son)”. A lo que le grita su mamá, “Déjate de boludear, Juan. Ya sés grande”, restándole su estatus de niño y asignándole una identidad alternativa impuesta, la de ser “grande”.⁴

Los adultos están tan obsesionados y entregados a su resistencia política que parece que no tienen tiempo. Salvo unos momentos afectuosos con su madre (en el parque en una manta conversando sobre el amor, por ejemplo), Ernesto vive una vida independiente del conocimiento de su familia, observando sus actividades (escondido entre las cajas de maní, por ejemplo) o sirviendo sus necesidades (cuidando a su hermana menor, por ejemplo).

Dos técnicas narrativas se emplean para ayudar a comunicarle al espectador esta marginación del niño. Una técnica son las secuencias de sueño, dentro de las cuales el medio se vuelve comic o una especie de collage posmoderno. Se emplean para exteriorizar la emoción y conmoción suprimidas, de ahí clandestina, sentida por el niño en la muerte de su tío Beto o la de su padre, si no su propia muerte.



La otra técnica es la voz-en-off usada como voz mental o interior en que Ernesto se imagina a su padre diciéndole lo orgulloso que es al verle crecer.

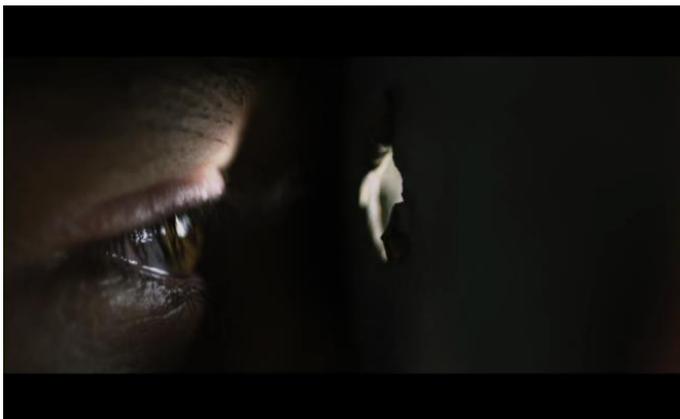
⁴ Este intercambio volátil sugiere problemas con la política y el programa de los Montoneros que la película no toca ni resuelve. El niño parece mostrar mayor madurez al cuestionar tanta ‘boludez’. La abuela es la única sensata y finalmente es la única que puede hacerse cargo de Juan (Ver la imagen final con el Juan solitario en la puerta de su casa). Fanáticos románticos de izquierda, por un lado, y violenta represión de derecha, por otro. En el medio, la sensatez de dos que no tienen nada que ver con ello, la abuela y el niño. Cabe preguntar, como la ha hecho Grenat, quién es en esta historia el infante clandestino.

Es esa clandestinidad la que permite el espacio narrativo para contar la tierna ‘coming-of-age story’, la relación entre Ernesto y María que ocupa un lugar central en el discurso fílmico.

La infancia de Ernesto es clandestina no sólo porque dentro del mundo diegético se le ignora o se le margina al niño; la infancia de Ernesto es clandestina precisamente porque lo era. Y ya no lo es porque se cuenta, se despliega ante el espectador de la película. La infancia de Juan ya no es clandestina porque la rescata del olvido el discurso fílmico en que Ernesto alias Juan es índice del trauma de los niños/hijos observadores durante el período de una violenta dictadura militar. Observaron clandestinidad impuesta, resistencia y violencia. Fueron hijos de los miles de víctimas secuestradas y asesinadas. En muchos casos, los hijos de los "desaparecidos" fueron también víctimas, como al final lo es Juan al ser interrogado en un centro de detención. Y como lo fueron los hijos recién nacidos de mujeres embarazadas en el momento de su secuestro o los bebés sobrevivientes quienes fueron apropiados ilegalmente, como ocurre con la hermana menor de Juan.



Si dentro del mundo extradiegético, nuestro mundo de los hechos históricos, la perspectiva del niño de los eventos histórico-sociales posiblemente se ignora, la labor de algunos cineastas busca vencer el olvido. En 2004, el mismo director de *Infancia clandestina*, Benjamín Ávila, trabajó una temática semejante, pero entonces lo hizo en forma del documental *Nietos*, el cual trata un sombrío legado de ese período de la historia argentina ofreciendo relatos de algunos de los 500 niños desaparecidos, algunos de ellos restituidos a sus familias biológicas. Lejos de intentar una revisión política o histórica, tanto *Nietos* como *Infancia clandestina* rescatan una dimensión humana y una perspectiva particular de un momento doloroso. Es una perspectiva que gráficamente queda bien representada en la siguiente imagen del niño Ernesto escondido tras las cajas de maní y observando clandestinamente la batida de las autoridades contra su casa y familia.



Participan estos dos filmes en el proceso de recuperación de esa mirada por la rendija, la recuperación de la memoria histórica y la verdadera identidad de muchos que sobrevivieron ese momento. Entretejiendo historicidad y subjetividad, *Infancia clandestina* explora la forma en que la historia de ayer se inscribe en el presente y la forma en que

un niño la vive y en que se la imagina.⁵

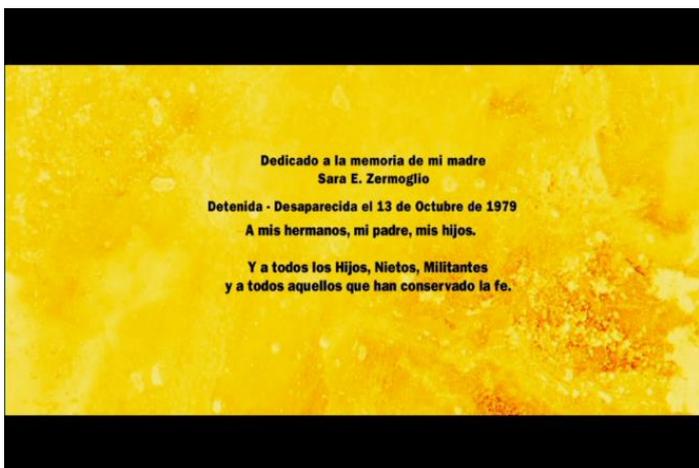
Infancia clandestina es un film conmovedor que busca también transmitir la importancia de representar y reconstruir la multidimensionalidad de la historia de la identidad y la memoria, transformando el dolor.



Estableciendo relaciones intermedias, esta película dialoga no sólo con otros medios y géneros sino también con importantes antecedentes del archivo del cine hispánico. En su diálogo con el canon del cine argentino, una de las muchas relaciones que *Infancia clandestina* actualiza es con un film dirigido por su propio productor Luis Puenzo.



Hace recordar los primeros minutos de la película clásica *La historia oficial* tanto en su temática como en su intención.⁶ Allí, al inicio del año escolar la maestra Alicia pide silencio a sus estudiantes y se presenta. En un presente narrativo de 1983, Alicia les dice (al mismo tiempo que nos dice a nosotros los espectadores) que el curso que van a seguir juntos se tratará de la historia argentina y de las instituciones políticas y sociales desde el 1810. Continúa para explicarles que:



Comprender la historia es prepararse para comprender el mundo.... Ningún pueblo podría sobrevivir sin memoria. Y la historia es la memoria de los pueblos...Éste es el sentido que vamos a darle a la materia.

Unos treinta años después de la ‘guerra sucia’, éste es precisamente el tema de *Infancia clandestina*, tal y como se evidencia en una pantalla final con dedicatoria:

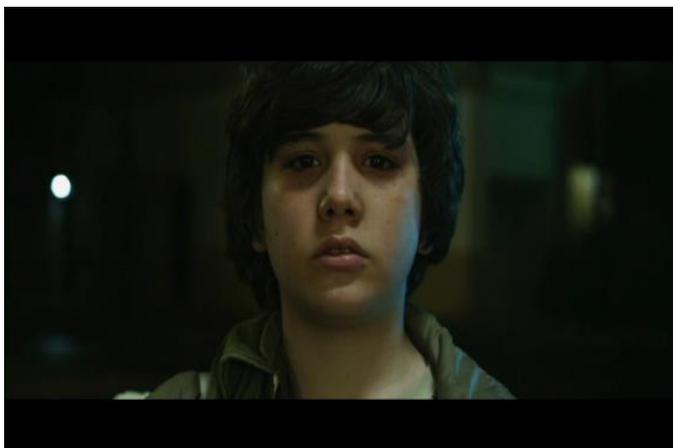
⁵ Ver, por ejemplo, la última secuencia de comic/dibujo en que docenas de paneles presentados a ritmo trepidante ofrecen tanto un repaso de los hilos narrativos de la película como su conexión con un contexto mayor. Se reproducen aquí sólo tres de aquellos paneles.

⁶ No es exagerado acudir a este paralelismo. *Infancia* también incluye una escena (14:40 y sigs.) que presenta la apertura del día escolar, niños en uniforme, patio de la escuela, bandera, etc. Es un guiño obvio a las escenas introductorias de *La historia oficial*. En *Infancia clandestina* las lecciones allí encerradas son igualmente obvias para el espectador: “Los españoles trajeron la civilización.”

“Dedicado a la memoria de mi madre Sara E. Sermoglio
Detenida – Desaparecida el
13 de Octubre 1979
A mis hermanos, mi padre,
mis hijos.
Y a todos los Hijos, Nietos,
Militantes y a todos aquellos que han conservado la fe.”

A través del tejido de subjetividad e historicidad se rememora ese episodio en la historia argentina para que el pueblo pueda comprender el mundo en que sobrevive.

Frecuentemente, un trauma colectivo se recuerda o se rememora a través de la creación de un espacio donde pide que el mundo no se olvide. Es casi imposible caminar por las calles de cualquier ciudad de Argentina sin toparse con un parque, un edificio, unos *graffiti* o una placa dedicados a la memoria de la dictadura. En 2007 frente al Río de la Plata se inauguró el Parque de la Memoria como espacio memorial a las víctimas del Proceso de Reorganización Nacional. En la creación de lugares para la memoria histórica, frecuentemente ese “espacio” ha sido también la pantalla cinematográfica. En este sentido son aptas algunas palabras de Carlos Fuentes, quien se refiere a las heridas, a la verdad que acomete la “historia” llamada oficial: “El arte da vida a lo que la historia ha asesinado. El arte da voz a lo que la historia ha negado, silenciado o perseguido. El arte rescata la verdad de las mentiras de la historia” (Fuentes 56).



La historia hiere a los adultos y a los niños de manera diferente y si va a haber un proceso que de alguna manera comprenda estas diferencias, es corregir la asimetría de la autoridad histórica y concederles lugar a las voces de los que la sufrieron de niños.

El proceso de reconstruir una memoria colectiva es complicado y, de ninguna manera es algo exclusivo a Argentina,

cuya experiencia en esto es particular debido a sus frecuentes arranques. Sin embargo, la importancia de dejar existir y florecer las memorias colectivas está clara. Como nos recuerda Patricia Tappatá, directora de *Memoria Abierta* de 2001 a 2012 y actual directora del Centro Internacional para la Promoción de los Derechos Humanos: “El pasado de la Argentina afecta la estructura del presente democrático”. La memoria por sí sola no puede lograr justicia para los desaparecidos durante la dictadura militar pero la reconstrucción de la memoria es parte del proceso, un comienzo que sigue instigando la lucha por la justicia y que garantiza que no caigan en el olvido.

La resolución final de la película no trae esa justicia y tampoco va a satisfacer al espectador que busca un ataque más contundente a la historia oficial. El resultado de los hechos ocurridos trasciende el amor y la alegría de ese hilo narrativo subjetivo o de la realidad cotidiana familiar. Juan/Ernesto termina absolutamente solo: su tío Beto se ha suicidado en medio de un operativo, su padre ha sido víctima y la banda que irrumpe en su casa hace desaparecer a su hermana y a su madre y lo secuestra a él. Después de un interrogatorio, la última imagen resume el desamparo del niño: está solo en medio de la

noche en la puerta de la casa de su abuela, donde el acto de recordar le ha permitido recuperar y aseverar su identidad.

Con esta declaración final Juan recupera su verdadera identidad, la reclama. Se despoja del alias que tan bien, al nivel del discurso fílmico, representaba esa clandestinidad que *Infancia clandestina* rememora para su público espectador. Con esta declaración final Juan pone fin a la narración de la memoria ficcional, donde la ficción pretende ser testimonio de hechos históricos ignorados, donde la ficción pretende cubrir la brecha entre lo que pasó y lo que se recuerda de lo que pasó. En la tensión entre memoria e historia, esta memoria ficcional tiene la capacidad, hasta la osadía de desafiar la historia (con H-mayúscula, académica, oficial). “Soy Juan.”

Bibliografía

- “América Latina: 450 años de guerra.” (2010) Archivos de *El Descamisado en Ruinas Digitales. Arqueología Comunicacional*. Accedido el 10 septiembre 2017 en: <http://www.ruinasdigitales.com/blog/america-latina-450-anos-de-guerra/>
- ÁVILA, Benjamín (2011). Dir. *Infancia clandestina*. Perf. Teo Gutiérrez Moreno, Natalia Oreiro, César Troncoco y Ernesto Alterio. Historias Cinematográficas. Film Movement, DVD, 2012.
- BARNARD, Anne (2016). "How Omran Daqneesh, 5, Became a Symbol of Aleppo's Suffering". *The New York Times*. 19 August. (Internet version of “An Injured Child, Symbol of Syrian Suffering,” August 19, 2016, p. A1). Accedido 16 noviembre 2016.
- FERRARI, Sergio (2013). “Infancia clandestina, la otra imagen del pasado argentino (entrevista + video)” *Con Nuestra América* 12 abril, np.
- FUENTES, Carlos. *Cervantes o la crítica de la lectura*. México, 1976.
- GASHE, Vicky (2010). “Constructing a Collective Memory in Argentina.” *The Argentina Independent* 19 July, np. Accedido el 4 de enero 2017 en: <http://www.argentinaindependent.com/socialissues/humanrights/constructing-a-collective-memory-in-argentina/>
- GREMAT, Stella (2015). “Ojos de niño peronista. Una crítica a la película *Infancia clandestina*, de Benjamín Ávila,” *Razón y revolución* 29 agosto, np.
- PUENZO, Luis (1985). Dir. *La historia oficial*. Perf. Héctor Alterio and Norma Aleandro. Almi Pictures. Koch Lorber, DVD, 2004.
- TAPPATÁ DE VALDEZ, Patricia (2005). “El pasado, un tema central del presente. La búsqueda de verdad y justicia como construcción de una lógica democrática”. En G. Pacheco Oreamuno, L. Acevedo Narea y G. Galli (comps.). *Verdad, justicia y reparación: desafíos para la democracia y la convivencia social*. San José de Costa Rica: Instituto Interamericano de Derechos Humanos, 85-113.
- ZABALZA, Sergio. “*Infancia clandestina*: sobre puertas, deseo y compromiso”, *Ética y cine* sin fecha/ sin página. Accedido el 20 de octubre 2017 en <http://www.eticaycine.org/Infancia-Clandestina>

RICHARD K. CURRY es profesor y jefe del Department of Hispanic Studies en la Texas A & M University, College Station, Texas, USA. Como docente ha enseñado múltiples asignaturas tanto graduadas como subgraduadas sobre lengua, cine, poesía, cultura y pedagogía. Por su ejercicio de docente ha recibido galardones de la Texas A & M University, la Arizona State University, la University of South Alabama y la Franciscan University. Ha dirigido tesis doctorales sobre cine, educación bilingüe, folklore, estudios culturales. Es co-editor de dos revistas: *Hispanic Poetry Review* y *Cine y...* Es autor de numerosos artículos sobre cine, literature y cultura, y su monografía más reciente es *The First Few Minutes of Spanish Language Films* (McFarland) de 2017.

email— r-curry@tamu.edu