

## INFANCIA CLANDESTINA O LA VOLUNTAD DE LA FE

### 1. Ficción y documental

*Infancia clandestina*, de Benjamín Ávila, significó una novedad en el corpus de películas hechas por hijos de desaparecidos: a diferencia de *Los rubios* de Albertina Carri, *M* de Nicolás Prividera, *Papá Iván* de Inés Roqué, *(h) historias cotidianas* (2000) de Andrés Habegger o *Nietos, identidad y memoria* del mismo Ávila, *Infancia clandestina* es una ficción. No sólo casi no incluye material de archivo o tramos documentales sino que, por su forma, aspira a ser una película narrativa *mainstream* de ficción con un reparto estelar.<sup>1</sup> Dicho de otra manera, si bien las otras películas documentales tienen procedimientos ficcionales o zonas de ficcionalización, sólo *Infancia clandestina* constituye una ficción autónoma y abandona el género del documental. El cartel “basada en hechos reales” es una muestra de esto y una exhibición de que narra hechos que acontecieron pero que son contados con todas las licencias que otorga una historia inventada.

La ficción en general –escribe Jacques RANCIÈRE– no es la historia bella o la mentira vil que se oponen a la realidad o pretenden hacerse pasar por tal. La primera acepción de *finger* no es “fingir” sino “forjar”. La ficción es la construcción, por medios artísticos, de un “sistema” de acciones representadas, de formas ensambladas, de signos que se responden (2005: 182).

Este gesto ya se encontraba en *Los rubios* que sostuvo que no se podía comprender el pasado sin la ficción, es decir, sin sus procedimientos de invención, omisión y transformación. Pero también en la película de Carri desempeñaba un papel central el fingimiento, hacerse pasar por el otro o recurrir a una actriz que represente una historia real, lo que llevaba a una reflexión sobre las identidades y su relación con la militancia y la historia. La diferencia de *Infancia perdida* es que la ficción –entendida como fingimiento y construcción– no es una parte del film sino que lo afecta en su totalidad: los datos

---

<sup>1</sup> Benjamín Ávila nació en la Argentina en 1972. Vivió parte de su niñez en el exilio con su mamá Sara Zermoglio. Tras el golpe de 1976, viajó con su madre y su esposo a Brasil, luego a México y finalmente a Cuba. A principios de 1979, regresaron a la Argentina como parte de la primera contraofensiva montonera. Sara desapareció el 13 de octubre de ese mismo año. El hermano de Benjamín –que en ese entonces tenía nueve meses–, fue criado por otra familia y recuperó su identidad a fines de 1984, como uno de los primeros nietos restituidos por Abuelas de Plaza de Mayo. A diferencia de lo que sucede en la película, después de la desaparición de su madre, Ávila fue criado por su padre biológico, quien estaba divorciado de ella. *Infancia clandestina* es su segundo largometraje. El primero, *Nietos (Identidad y memoria)*, es de 2003.

Ficha técnica. *Infancia clandestina*. Dirección: Benjamín Ávila. Guión: Benjamín Ávila y Marcelo Müller. Duración: 110 minutos. Reparto: Ernesto Alterio (tío Beto), Natalia Oreiro (Cristina/Charo), César Troncoso (Daniel/Horacio), Teo Gutiérrez Moreno (Juan/Ernesto), Victoria Paluka (María), Cristina Banegas (Amalia). Estreno: 20 de septiembre de 2012.

testimoniales para entrar en la narración deben subordinarse a sus mecanismos: por eso, la eficacia de *Infancia clandestina* no está tanto en su valor testimonial como en la construcción narrativa deliberada del pasado que impone sus propias leyes (las “formas ensambladas” de las que habla Rancière).

*Infancia clandestina* cuenta la historia de un niño de doce años llamado Juan (por Perón) que retorna al país con su familia como parte de la contraofensiva montonera de 1979. Para entrar a la Argentina, recibe el nombre falso de Ernesto (por Guevara).<sup>2</sup> La familia de Juan/Ernesto está conformada por sus padres, Cristina/Charo y Daniel/Horacio (Natalia Oreiro y César Troncoso) y su hermanita de pocos meses de vida. Casi toda la historia transcurre en la casa-guarida de la familia junto con el tío Beto (interpretado por Ernesto Alterio) y cuenta las muertes violentas en manos de la represión de los padres y del tío. La narración adopta el punto de vista del niño y despliega dos procesos paralelos: el del despertar amoroso con su novia María y el de la situación límite que vive con su familia. La historia comienza cuando el protagonista recibe el nombre de Ernesto y termina cuando recupera el de Juan, al ser dejado –único sobreviviente– por un grupo de tareas en la casa de su abuela Amalia (Cristina Banegas), quien le había advertido a su hija Cristina y a su marido sobre el peligro que corrían en una discusión fundamental para entender el sentido del film.

En su opción por la ficción, *Infancia clandestina* recuerda a aquellas películas que, como *La historia oficial* de Luis Puenzo, lograron condensar una cantidad de sentidos políticos, percepciones históricas y valoraciones afectivas en una narración. La fidelidad testimonial y el valor de verdad, centrales en el género documental, dejan paso a una libertad licencia creativa que, aunque no está tan sujeta a la prueba referencial, se encuentra de todos modos regulada por el archivo y la evidencia documental con la que cuenta el espectador más allá del film. Así y todo, la fuerza del indicio documental se hace presente en *La historia oficial* a través de las marchas de las Madres de Plaza de Mayo que irrumpen en el relato como la marca de un presente perturbador (las marchas son independientes a la puesta en escena ficcional pero la abuela de Plaza de Mayo que interviene en la historia es interpretada por una actriz).<sup>3</sup> El pasado reciente estaba siendo narrado por las víctimas en el mismo momento en que se hacía el film: por eso, aunque no sea un documental, *La historia oficial* no

---

<sup>2</sup> Las contraofensivas montoneras tuvieron lugar en 1979 y 1980 y consistieron en la entrada de militantes de la agrupación Montoneros al país para asestarle una derrota final a una dictadura que la dirigencia de esa agrupación consideraba débil y a punto de caer. El resultado fue contrario al esperado y muchos de esos militantes fueron asesinados o desaparecieron capturados por el gobierno militar.

<sup>3</sup> Chela Ruiz (quien hace de Sara, una abuela que busca a su nieta) había participado en más de diez películas y también era conocida por sus actuaciones en televisión.

se hubiera podido contar sin los testimonios de la CONADEP.<sup>4</sup> Estos testimonios constituyen un documento elidido pero fuertemente presente en un momento en que la información sobre los crímenes de la dictadura se iba develando poco a poco y el juicio a las juntas se estaba llevando adelante. La sentencia, de hecho, se leyó en diciembre de 1985, el mismo año de estreno del film.

El contexto de *Infancia clandestina* ya es totalmente diverso y la cantidad de material documental acumulado durante los años democráticos le permite a Benjamín Ávila poder concentrarse en la historia de una familia que participa de la contraofensiva montonera sin necesidad de dar muchos rodeos sobre la naturaleza de la represión.<sup>5</sup> Si en *La historia oficial* se subrayaba la figura de la víctima inocente y el guerrillero no podía ser representado (es referido, de un modo bastante crítico, por el personaje de Chunchuna Villafañe), en *Infancia clandestina* el guerrillero asume el centro de la escena. Ya había comenzado a ser representado en el cine, después de una virtual supresión, en *Montoneros, una historia* de Andrés di Tella y *Cazadores de utopías* de David Blaustein (que reabren en el cine el testimonio de quienes fueron guerrilleros en los setenta), pero con *Infancia clandestina* se produce una inflexión en el ciclo. Cineastas como Benjamín Ávila se sienten identificados con las políticas gubernamentales de derechos humanos y, lo que en este caso es más importante, con su visión del pasado histórico y eso tiene efectos en la construcción narrativa del film.<sup>6</sup> Porque aunque la indiscernibilidad entre ficción y testimonio esté presente tanto en el cine documental como en el de ficción, y aunque estos films se centren en un punto de vista que justamente se caracteriza por no siempre poder discernir (el de los niños, sobre todo los hijos de desaparecidos que han crecido con una biografía inventada), *Infancia clandestina* al dotar a su historia con la autonomía relativa de la ficción, desplaza su discurso de la constatación referencial que exige el testimonio y de la experiencia autobiográfica de la primera persona, al de la condensación —con la articulación inmanente de las unidades

---

<sup>4</sup> La película supone la circulación de esos testimonios que hicieron que mucha gente tomara conciencia de la naturaleza de la represión de la dictadura. Si no hubieran existido esos testimonios, la película tendría que haber tomado un carácter más de denuncia. En el desgarrador relato de su paso por los centros clandestinos de detención, Ana (Chunchuna Villafañe) dice que prestó testimonio para la “comisión”.

<sup>5</sup> Además de no hacer referencias al gobierno de ese momento, valga como ejemplo que el relato deja abierto el futuro de la beba que el espectador puede suponer gracias a los casos de apropiación que se hicieron durante la dictadura militar por parte de las fuerzas de represión. Según el director, durante el rodaje bromeaban con Luis Puenzo (además de director de *La historia oficial*, productor de *Infancia clandestina*) sobre el hecho de que la beba podía ser Gaby, la niña apropiada de *La historia oficial*.

<sup>6</sup> El crítico de cine Quintín reseñó *Infancia clandestina* con el expresivo título de “Llega el cine kirchnerista” (<http://lalectoraprovisoria.wordpress.com/2012/09/30/llega-el-cine-kirchnerista/>, publicado en *Perfil* el 30/9/12). La interpretación de Quintín de todos modos se basa más en la figura del autor que de lo que sucede en la película. Una buena respuesta puede leerse en una nota de Julián Tonelli, “Sobre una crítica de *Infancia clandestina*”, incluida en <http://cinemarama.wordpress.com/2012/10/20/sobre-una-critica-de-infancia-clandestina/>.

narrativas propias de la ficción— de una fábula de identidad comunitaria sobre el pasado histórico. Por supuesto que lo mismo puede decirse de *Los rubios* o *M*, pero en las películas de Carri y Prividera, la forma fragmentaria y de *bricolage* del documental se vincula con una demanda al Estado de reconocimiento y reparación. En *M* el director recorre las oficinas de las dependencias estatales e increpa a diferentes instituciones, en *Los rubios* (muy a su estilo) la demanda se desplaza al debate estético-político con las críticas al organismo estatal del cine, el INCAA. Esto no sucede en *Infancia clandestina* que reduce la prueba documental, prescinde de la enunciación en presente y se construye sobre la no persona de la ficción.<sup>7</sup> Pasamos de los testigos a los personajes, de un régimen ético a uno representativo<sup>8</sup>, de la narración fragmentaria con efectos de lo real al relato acabado que produce verosimilitud y efectos de realidad. Mi hipótesis es que la construcción simbólica que se hace sobre el pasado histórico y la voluntad de “cambiar el mundo” de los militantes es tan poderosa que *Infancia clandestina* logra subsumir en una narración ficcional el trauma de la experiencia de los años de la dictadura. Lo que se discute entonces no es la memoria de esa narración sino los modos y el valor de esa construcción simbólica.

Si los documentales sobre desaparecidos tensionan permanentemente sus materiales entre un presente que recuerda y un pasado que se exhibe mediante indicios, la ficción de *Infancia clandestina* no hace referencias explícitas al presente. Más que un ejercicio de memoria, es una puesta en narración: vela el presente de enunciación para arrojar al espectador a una identificación directa con el pasado (el pasado se vuelve presente). No nos identificamos con alguien que recuerda sino con alguien que actúa y cuyo destino sospechamos de antemano. Como la situación del conflicto político ya está resuelta en el pasado del presente de la película (la violencia, antes que una opción política de los militantes, sería una reacción a la dictadura a la que hay que combatir con todos los medios posibles), el espectador se encuentra más allá de las ideas y de la memoria, donde lo que cuenta son los actos y las pasiones que mueven a los personajes. La fragmentariedad, que en los otros films de hijos de desaparecidos era estructural, acá está centrada en los nombres de

---

<sup>7</sup> Sobre la tercera persona como “la no persona” puede verse en Roberto Espósito: *Tercera Persona. Política de la vida y filosofía de lo impersonal*, Buenos Aires: Amorrortu, 2009. Espósito se basa en los estudios de Emile Benveniste que yo aplico, irónicamente, en relación con el dispositivo cinematográfico y la idea de clasificar a una serie de films como “documentales en primera persona”.

<sup>8</sup> En su ensayo “The aesthetic revolution and its outcomes (Emplotments of Autonomy and Heteronomy)”, Jacques RANCIÈRE propone que existen tres regímenes de arte: uno ético (vinculado con la verdad), otro representacional (la forma sobre la materia según normas intrínsecas) y finalmente uno estético (“La fórmula clave del régimen estético del arte es que el arte es una forma de vida autónoma”) (2005: 137). De los films de hijos de desaparecidos, *Los rubios* es el único que cuestiona el régimen ético del arte con las herramientas del régimen estético.

los personajes y sobre todo del protagonista. El niño en *Infancia clandestina* tiene cinco nombres o apodos: nació como Juan (por Perón), entra a la Argentina como Ernesto (por Guevara), el padre le dice Chango, sus compañeros de colegio, Córdoba y su abuela, Pollo. El Che es el modelo de estas metamorfosis de nombre y aspecto para pasar a la clandestinidad y Perón es lo que sostiene la creencia (“Perón o muerte” repiten los militantes en varias ceremonias). Frente al inestable nombre del protagonista, hay otro personaje que no tiene nombre: su hermanita menor, de poco menos de un año y que se la pasa llorando mientras su hermano mayor le dice “tranquila, tranquila”.<sup>9</sup> Entre la esquizofrenia y el anonimato, la narración desplaza hacia el futuro una conciliación de todos esos fragmentos por la que se juramentan la madre (desaparecida), la niña deseada (María) y el niño (sobreviviente), el compromiso político y el placer, las balas y el maní con chocolate desde la mirada de un niño que ya ha crecido. Porque no es el niño de 1979 el que mira sino el adulto que se pregunta sobre qué le quedó de su experiencia de clandestinidad:

“[Fotos reales de la madre de Benjamín Ávila mientras se escucha el diálogo en off]

Ernesto: Quiero estar con vos *para siempre*.

María: ¿Me lo prometés?

Ernesto: Con toda mi alma” [subrayado mío].

Justamente por su prescindencia del documental, es particularmente importante la aparición de los únicos *dos* materiales documentales históricos que presenta la película. En los títulos finales, se muestran las fotos de la madre de Benjamín Ávila en un procedimiento habitual en los films de ficción basados en hechos históricos (piénsese, por dar dos ejemplos muy disímiles y recientes, en *Ciudad de dios* de Kátia Lund y Fernando Meirelles y en *Argo* de Ben Affleck). Con este procedimiento se refuerza un núcleo de verdad de la ficción y se lleva al espectador a reflexionar sobre la ficción sin perder la premisa de que hubo hechos similares a los narrados en el film. El otro material es el noticiero televisivo de ATC “60 minutos” –conocido por su oficialismo extremo durante la dictadura– que termina con una foto del actor César Troncoso que hace el papel del padre. El pasaje define la forma de *Infancia clandestina*: lo documental se subordina a lo ficcional y esto quiere decir que los indicios –a menudo restos traumáticos amenazantes– consiguen ser absorbidos por la *simbolización*. Es decir, la simbolización termina subordinando a lo real y el indicio del cine es suprimido en favor del carácter simbólico de los dibujos. Por eso no es casual que los momentos más límites como son las escenas de violencia sean representados mediante dibujos como si fueran un comic (con la excepción, muy compleja, de la escena en la que el

---

<sup>9</sup> Su nombre es Vicky, pero lo dicen solo una vez, al pasar y no se sabe si es su nombre verdadero o falso.

niño es apretado por un represor, como si ese momento no admitiera reelaboraciones posteriores, como si el propio director necesitara poner el cuerpo).

La violencia es lo más real, lo más difícil de simbolizar y de otorgarle una finalidad que los justifique, y por eso los dibujos (ficción de la ficción) vienen a dotarla de sentido en esa máquina simbólica que construye la mirada de Ávila apoyada —como veremos posteriormente— en la memoria del pasado que se ha construido en los últimos años. ¿Qué nos dicen estos dibujos? Que el calvario de Ernesto es comparable al de Che Guevara y que debe despedirse de María, su iniciación amorosa frustrada. Es decir: que debe diferir su iniciación amorosa para enfrentar su orfandad política (en el lenguaje simbólico de la película, que el maní con chocolate es muy sabroso pero que ahora es tiempo de balas).<sup>10</sup> En el momento en el que el grupo de tareas lo descubre, los dibujos de Ernesto se mezclan con los de la detención y posterior muerte del Che Guevara en Bolivia. Los últimos dibujos muestran a María, con un paraguas bajo la lluvia —al principio parece la madre—, quien se aleja para siempre de la mirada del protagonista. La primera resolución vincula todos los elementos que tienen que ver con la creencia en la Revolución, el mandato del padre (“vas a hacer algo parecido a lo que hizo el Che”, le dice al principio del film) y que van desde la presencia mítica de Cuba hasta la promesa final hecha a la madre a la que le asegura que será fiel “para siempre”. Lo mismo que le había prometido a María (“quiero estar con vos para siempre”), ahora se lo dice a la madre y es que el protagonista —como todo héroe— no sólo aspira a la eternidad sino que vive en este caso una particular disputa entre la novia y la madre que, finalmente, gana la madre (en varias ocasiones ella se burla de su relación con María y la prohíbe por razones políticas, aunque son evidentes los celos que siente). La disputa llega a su límite en el momento en que Ernesto, angustiado porque se entera que el padre fue descubierto (eso es lo que ve por televisión), se queda dormido en la cama y cuando la madre entra —con un hombre detrás—, le apunta con el arma. Ernesto al reconocer a la madre no dispara y ambos se funden en un abrazo en la cama. La escena remite a otra más idílica en la que Cristina, acostada sobre el césped con su hijo, le dice mientras lo abraza: “te gusta una compañerita... mirá que la mato a esa chinita de porquería... mío, mío, mío”.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Ahí se ve (y se explica) un interesante desplazamiento de la ficción: en la historia de Benjamín Ávila él se va a vivir con su padre (la madre se había divorciado y vuelto a casar con un militante), en la ficción se va a vivir con su abuela. La figura del padre no se desdobra porque el ensamblaje ficcional exige que se mantenga la economía triangular y edípica que sostiene la narración. También cambia la edad del niño: Ávila tenía siete años, Juan/Ernesto se aproxima más a la edad de la pubertad (tiene doce).

<sup>11</sup> La escena es inmediatamente posterior a la de Ernesto soñando con un beso de María y haciéndose pis en su cama, al lado de su tío Ernesto (quien lo inicia primero en los secretos del amor y después en el coraje político).

¿En qué consiste esta disputa? En la vacilación del héroe entre seguir el camino de sus padres (la militancia política, las balas) o el de su deseo amoroso (el noviazgo con María, el maní con chocolate). La oposición es fuerte pero hay varios momentos en que se intenta conciliarlo: no sólo se ponen balas en las cajitas de maní con chocolate (“lo del maní con chocolate fracasó” dice el padre) sino que está el personaje del tío Beto que hace una defensa encendida del disfrute aquí y ahora. Beto arma la fiesta, lleva a la madre de Cristina a la casa y demuestra finalmente, contra los insultos de Daniel/Horacio, que *también* “tiene huevos”. *Infancia clandestina* narrativiza, entonces, un conflicto central de la militancia de esos años entre los placeres de la vida cotidiana y la entrega a una militancia que podía terminar con la muerte.

## 2. Ojos vendados que miran

Una de las primeras conclusiones que se derivan de la historia que narra el film es que Amalia, la abuela, finalmente tenía razón. La casa en la que vivían era una ratonera, caía gente por todos lados y el destino que les esperaba a ellos era la muerte. Los padres y el tío niegan esta interpretación. Es más, Beto le responde: “Nosotros estamos perfectos, los chicos están perfecto, llevamos una vida normal”. Sólo cuando llega a la casa de su abuela el niño logra recuperar su identidad (“Soy Juan”) y quebrar así la fantasía de su nombre clandestino. Según esta interpretación que sigue el punto de vista de la abuela, ellos son unos negadores y la contraofensiva montonera una locura (“No digas que esto es una locura, porque no lo es”, le dice el padre a su suegra, confirmando el hecho por la negativa). La noción más adecuada para describir esta situación es la de *delirio*: cuando Ernesto rodeado de espejos que fragmentan su identidad le ofrece a María huir a Brasil con el dinero que le sustrajo a los padres (y que estaba dedicado a la lucha política), el grado de aislamiento y denegación del niño exhibe el carácter trastornado de toda la aventura. La infancia clandestina le hace creer que las fantasías pueden cumplirse. “¿No es esto lo que querías?” le dice Ernesto, refiriéndose al hecho de que ella en el auto destartado había expresado su deseo de irse a Brasil. Pero María sabe diferenciar entre su vida cotidiana y las fantasías, algo que Ernesto, inmerso en la fantasía clandestina de su familia, no puede hacer. La clandestinidad enceguece en relación con lo real.

Pero este argumento, pese a tener su valor de verdad, es insuficiente. Frente al sentido común de Amalia y el delirio de la contraofensiva montonera, *Infancia clandestina* se pregunta *cómo mirar* ese pasado histórico. Para hacerlo, recurre a uno de los símbolos de la represión militar y de las películas sobre la dictadura: me refiero a los ojos vendados. Los ojos

vendados que fueron un símbolo de la situación de penuria a la que eran sometidas las víctimas (desde *La noche de los lápices* de Héctor Olivera a *Garage Olimpo* de Marco Bechis) se usan aquí para los compañeros o conocidos: son los propios militantes los que aparecen vendados aunque en este caso con su consentimiento.<sup>12</sup> La imagen no pasaría de una representación de las medidas de seguridad de las organizaciones guerrilleras si no fuera porque la ficción la modula y continúa en otras escenas. Los niños, también vendados, juegan al gallito ciego en el campamento y la canción ‘infantil’ que compusieron Benjamín Ávila y Pedro Onetto para el film se refiere a la dificultad de saber ver. “No veo... no puedo” cantan los chicos y se preguntan: “¿estaré ciego?”. A lo que todos responden: “te hacen falta lentes de gente decente”.<sup>13</sup>

¿Pero cuáles son los lentes que hay que usar para interpretar la historia? ¿Hay que recurrir a lo que les falta a los personajes –“lentes de gente decente”– o hay que optar por otros? En la secuencia de dibujos animados en la que sueña con la muerte de su tío Beto, Ernesto termina con sus anteojos. No son lentes de gente decente, Ernesto ya se los había probado al principio del film cuando imita a Adolfo Mena, el personaje pelado y con anteojos que inventa el Che Guevara para entrar en Bolivia (al principio se muestra sus metamorfosis a través de dibujos de Ernesto). Visto “con lentes de gente decente” el film es un delirio, pero desde otro punto de vista, los protagonistas son héroes que no ceden en su deseo, que no claudican en su fe. Llamarse Juan pero *también* Ernesto. Vendarse los ojos es el paso de una realidad a otra, más cercana al deseo, en la que el deseo siempre está a punto de realizarse.<sup>14</sup> Hay que adquirir los anteojos (no los de gente decente) para ver el futuro sin perder la fe.

<sup>12</sup> Ver lo que dice Valeria Manzano en su ensayo “*Garage Olimpo* o cómo proyectar el pasado sobre el presente (y viceversa)”: “Si bien, en tanto objeto, la venda constituye parte del acervo común de las representaciones en torno a las experiencias concentracionarias, sugeriré que en *Garage Olimpo* esta deviene, metonímicamente, la figura misma del desaparecido y del espacio social que (no) lo contiene” (en FELD 2009: 158). La imagen de un rostro con los ojos vendados está en los carteles de *La noche de los lápices* y de *Garage Olimpo*, y también en el cartel norteamericano de *Infancia clandestina*.

<sup>13</sup> Letra: Benjamin Avila / Musica: Pedro Onetto. La letra completa, que gira alrededor del tema de la mirada, es así: “Me limpio los pies.... / Trepo, trepo hasta la copa / Vuelo, vuelo hasta la cima / Bajo, bajo hasta el sótano / Nado, nado hasta el fondo / Me limpio las manos.... / (y ahora al revés) / Hasta el sotano, trepo yo trepo / Hasta el fondo, vuelo, yo vuelo / Hasta la copa, bajo, yo bajo / Hasta la cima, nado, yo nado / Me limpio las orejas.... / (no escuché bien) / Trepo, hasta el fondo, y vuelo / Bajo hasta la cima y nado / Vuelo hasta la copa y bajo / Nado hasta el sotano y trepo / Me limpio los ojos.... / (no veo bien) / Hasta la copa, no veo, no veo. / Hasta la cima, no veo, no veo. / Hasta el sótano, no veo, no veo. / Hasta el fondo no veo, no veo. / ¿Qué será? ¿qué será? ¿Nos limpiamos bien? Es que... / No puedo ver la cima, / si trepo hasta el fondo. / No veo, no puedo. / (No veo, no puedo.) / No puedo ver la copa / si estoy en el sotano. / No puedo, no veo. / (No veo, no puedo.) / No veo, no puedo... / Si puedo, si veo... / No veo, no puedo... / Si puedo, si veo... / ¿Entonces estaré ciego? / [todos] Noooooo.... Es que... / Te hacen falta lentes de gente decente / Te hacen falta lentes de gente decente”.

<sup>14</sup> Las menciones a los anteojos se diseminan por todo el film. Por ejemplo, cuando Ernesto le pregunta a su madre qué le gustaba de su padre, ella le dice: “¡esos lentes que usaba!” (el padre no deja de usar los lentes durante toda la película).



Los ojos vendados entonces, en este film, no son la privación de libertad sino un posible acceso a ella. Eso es lo que hace el héroe: niega –aunque sea en un acto de omnipotencia o locura– los obstáculos reales para prometer *otro mundo* en el que no haya que vendarse los ojos. Ese otro mundo prometido no se presenta en el film (la dictadura los termina derrotando) pero es siempre *inminente*. La inminencia de la realización del deseo recorre toda la historia de Ernesto aunque su consumación nunca se produzca. No hay revolución ni tampoco relación amorosa. Cuando Ernesto le está por dar el beso a María, aparece el hermano de ella y les saca un foto interrumpiendo el acto. Toda la historia tiene algo de esa inminencia: hasta el cumpleaños inesperado de Ernesto, el 7 de octubre, un día *antes* del nacimiento de Perón y dos días *antes* de la muerte del Che Guevara. Este fracaso del deseo nos habla (como se ve claramente en el relato de Daniel/Horacio sobre su hermano Beto) de la necesidad de sostener el deseo, de “conservar la fe” como reza la dedicatoria que cierra el film. Esta inminencia es propia de la escatología revolucionaria<sup>15</sup> y la pregunta que surge de la derrota es: ¿qué queda, según *Infancia clandestina*, de toda esa experiencia?

### 3. Pasiones políticas y poder de simbolización

Puede leerse *Infancia clandestina* desde las tres perspectivas que se han aplicado al análisis de la guerrilla de los años setenta: la político-estratégica, la evaluación del proyecto político y la ética de los afectos y de la voluntad. La primera se ha centrado principalmente en la conducción de las organizaciones, sobre todo en algunas acciones entre las cuales la más criticada fue la contraofensiva montonera del 79 que es, justamente, el tema del film. En su libro *Política y/o violencia. Una aproximación de la guerrilla de los años 70*, Pilar Calveiro ha señalado los aspectos más negativos de la guerrilla argentina de esa época: el pragmatismo que empobreció la discusión teórica, la falta de inserción en los sectores populares, la prevalencia de la lógica revolucionaria sobre el sentido de ‘realidad’, la militarización de lo político y la falta de debate interno y de reconocimiento del disenso dentro de las organizaciones (las observaciones se aplican tanto a los Montoneros como al ERP). Para CALVEIRO, “la derrota de Montoneros [...] no se debió a un exceso de lo político sino a su carencia” (2005: 23). Desde que entró en la clandestinidad, durante el gobierno democrático, la organización fue desestimando todas las vías políticas (es decir de negociación y de

---

<sup>15</sup> Según Hugo VEZZETTI, “Este sentido de inminencia de un acontecimiento, que se revelaría en diversos signos, edifica una verdadera *escatología revolucionaria*” (2009: 166).

consenso) para abocarse a la guerra de guerrillas contra un enemigo al que se consideraba en términos absolutos.<sup>16</sup>

Las otras dos claves interpretativas son complementarias a la crítica del fracaso político-militar aunque con un valor opuesto: admiten que si bien las acciones pudieron ser equivocadas, no lo fueron ni la ideología que las impulsaban ni el deseo ni la voluntad que las movían. El análisis, en estos dos casos, se centra más en los militantes que en la dirigencia y vacila entre las consideraciones afectivas y las ideológicas (por eso se alimentan mutuamente y pueden relacionarse entre sí). El concepto clave es el de la voluntad que, desde la publicación de *La voluntad (Una historia de la militancia argentina)* de Martín Caparrós y Eduardo Anguita en 1997, ha sido aplicado a la militancia en general y también a las organizaciones guerrilleras. Si este tópico ha sido muy efectivo en el campo de los afectos (la voluntad inquebrantable de los militantes que no han cedido ni ante la muerte es algo que no suele ponerse en cuestión), en términos de evaluación política ha desembocado en una defensa de una ideología difusa de que “querían un mundo mejor”. Lugar común que hace uso de una de las palabras mágicas en la consideración de esos años: “mejor”, “los mejores”. Resulta difícil mantener una doctrina como la de Montoneros en tiempos actuales por su apelación irrenunciable a la violencia y, ya en un nivel más concreto, sostener la noción de voluntad para un movimiento como el peronista cuya categoría central fue la de *lealtad*, que se opone, regula o directamente suprime la voluntad. Cuando la lealtad es el valor principal (y la única consigna política explícita en el film es “¡Perón o muerte!”), la voluntad debe someterse al deseo y a la voluntad del otro. Se suprime la pluralidad de los puntos de vista, y la traición surge como un corolario natural. Por eso esta lectura, mientras mantiene un ideario difuso (aunque no habría que desmerecer, en *Infancia clandestina*, la defensa enfática de la experiencia cubana<sup>17</sup>), explota en cambio la retórica de los afectos y las pasiones puras que movían a quienes emprendieron la “contraofensiva montonera”.

Estas perspectivas son tratadas cinematográficamente por *Infancia clandestina* a través de tres aspectos: una crítica del personaje de la abuela Amalia, una defensa del coraje y el heroísmo de los militantes de la guerrilla montonera y una exclusión de la figura del traidor. En los tres casos, la defensa de la fe revolucionaria como algo puro y que está en camino de

---

<sup>16</sup> Sobre el tema del enemigo absoluto, es decir, cuando se quiebra la lógica política amigo-enemigo, ver *Teoría del partisano* de Carl SCHMITT (2005: 112). Es importante señalar que la suspensión de la lógica política por parte de Montoneros era para pasar a un enfrentamiento militar al que sólo se pondría fin con la victoria o la derrota.

<sup>17</sup> La cuestión de la proyección de la Revolución Cubana en la actualidad (porque se trata de un film de 2012 todavía entusiasta con ese proyecto) es un tema demasiado complejo para tratarlo aquí. De todos modos, coincido con lo expuesto por Claudia HILB (2013: 45ss.).

realizarse tiene un poder de simbolización tan fuerte que logra subsumir el trauma de la violencia y la derrota.

El personaje de Amalia le advierte a su hija y a su familia sobre el peligro que corren y, como lo demuestra el desarrollo posterior del relato, tenía razón. La película no niega esto ni deja de exhibir todos los defectos que se le atribuyeron a la organización Montoneros (lo dicho por Calveiro puede comprobarse en varias escenas del film). Pero si la visión de Amalia falla es porque para la película la crítica política al accionar de las organizaciones guerrilleras es secundaria. No hay discusiones ideológicas o doctrinarias en la película ni referencias muy precisas a lo que está pasando (salvo Belgrano, Perón y el Che Guevara, no se nombra a personajes históricos ni, mucho menos, personajes vivos). Es decir que, aunque Amalia tenga razón, hay toda una dimensión que su discurso no afecta: el de la fe en la revolución, lo que hay que conservar “para siempre”, lo que hay que transmitir de una generación a otra. Más que sobre la política, *Infancia clandestina* es sobre las pasiones que ésta desencadena y que la preceden. Por eso es menos importante que Amalia tenga razón que el hecho de que tiene *miedo*. “Sos una cagona, siempre lo fuiste, papá tenía razón”, le dice la hija. Es menos importante que sea sensata (o “decente”) que su renuncia a la *esperanza*. Amalia no tiene ninguna fe que conservar.

Las dos pasiones que movilizan la política (miedo y esperanza) son las que están en juego en la aventura de la familia.<sup>18</sup> El miedo, se sabe desde Maquiavelo y Montesquieu, es la materia con la que se modelan los despotismos. Con alguien como Amalia, la dictadura duraría *para siempre*. En cambio, la familia de Cristina/Charo y Daniel/Horacio está dispuesta a dar la vida para cambiar el estado de cosas, aunque eso les cueste la muerte. La *voluntad* (*heroica o delirante*) a partir de una fe (y de ahí su pureza moral) es el sostén último de esa historia.

Al plantear la visión sobre el pasado en el terreno de la voluntad, *Infancia clandestina* instaura una identificación con los personajes que pasa por su valentía y su audacia (es lo que en la película se expresa como “tener huevos”<sup>19</sup>). Por eso el eje está en la acción de los

---

<sup>18</sup> En su libro *Geometría de las pasiones*, Remo BODEI hace un análisis de las pasiones políticas que no necesariamente define a la esperanza como positiva y el miedo como negativa. Si bien esa es la tendencia, la esperanza a menudo “subestima los obstáculos” (1995: 473) y el miedo puede llegar a estilizarse —y en esto sigue a Hobbes— en una pasión universal calculadora, por lo que se diferencia del *terror panicus* en el que prima la desesperación y “cada uno sigue casualmente el ejemplo del primero que le parezca actuar con base en algún criterio” (1995: 85). Amalia, según su hija, tiene “miedo” y “pánico”; el padre reconoce que tiene miedo (“todos tenemos miedo” dice) pero lo supera con su entrega y valor.

<sup>19</sup> Toda la discusión entre compromiso y placer que tienen Horacio y Beto gira alrededor de los genitales masculinos como reservorio de heroísmo (“la gran pija argentina”, “los tengo bien puestos”), aunque en exceso esta masculinidad pueda ser contraproducente: “sos un pelotudo”. Helios Prieto, según cuenta Ana LONGONI

personajes y no en la organización a la que pertenecen, de la que poco se dice y cuyos aspectos más controvertidos están elididos. El más llamativo es la pastilla de cianuro que, como se sabe, llevaban los guerrilleros para no ser capturados por la dictadura con vida. Los militantes sabían que los esperaba la tortura pero también sabían que la organización Montoneros no aceptaba la delación y la juzgaba duramente aunque fuese hecha bajo tortura. En otras organizaciones, como el Frente de Liberación Argelino, se les daba a los prisioneros un tiempo limitado para que se pudieran levantar los escondites y advertir a los militantes. Una vez pasado ese tiempo, el detenido podía ‘cantar’. Impulsados por su formación cristiana y su idealización de los mártires, tal como los llamaban a los muertos por la represión, los dirigentes montoneros no admitieron poner un término temporal a la relación entre tortura y delación.<sup>20</sup> Por eso la resolución de las pastillas de cianuro les resultó razonable y militarmente preferible: era mejor perder a un soldado que quedarse con un delator potencial.<sup>21</sup> En *Infancia clandestina* la pastilla de cianuro no aparece, pero la muerte del tío Beto se vincula con ese hecho porque prefiere morir a ser detenido con vida. Según cuenta el personaje de Horacio, quien fue testigo directo de la detención de su hermano, Beto gritó que no se lo iban a llevar vivo, tomó una granada, se abrazó a un policía y se arrojó con él dentro del auto. El auto habrá quedado bastante parecido al que sirve de lugar de encuentro amoroso entre Ernesto y María y el policía... bueno, el policía en tanto enemigo no tiene derecho a la vida. Beto demostró que tenía huevos y que ni siquiera la vida de otro ser humano iba a detenerlo en su deseo: morir por la revolución. Si el auto destrozado es el lugar del deseo, la fe que tiene Beto lo dota de sentido, aplaca su presencia brutal y su carácter destructivo. En el relato del héroe hay destrucción pero la característica es que esa destrucción termina redimida por los valores que el personaje, en este caso Beto, encarna. La representación heroica del hecho que se hace mediante los dibujos otorga la clave del film: el poder de simbolización es tan poderoso que los indicios de lo real quedan subsumidos y hasta suprimidos en la rememoración del pasado. Por eso, *Infancia clandestina* puede abandonar el documental y hasta acceder a la imagen no indicial por excelencia: el dibujo animado. No hay que subestimar este poder de simbolización desde el momento en que no es exclusivo de esta película sino que se articula con diversas prácticas artísticas y culturales y con las políticas de

---

(2007: 163), habla de “debate testicular”: las acciones de la guerrilla “se habían reducido a un debate testicular según el cual se trataba exclusivamente de saber quiénes tenían h. y quiénes no”.

<sup>20</sup> Una idea similar existía en la agrupación de izquierda ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo), de formación marxista, por lo que tal vez habría que matizar el componente cristiano.

<sup>21</sup> Sobre el carácter problemático de los sobrevivientes a los que se consideró a menudo como traidores, ver el libro de Ana Longoni (2007: 181): “Se trata de una forma de entender la política que se instala en el registro de lo sacrificial: la pasión política parece incluir un sentido de la ética que no permite regresar tras los propios pasos ni resguardarse ni abandonar, sin ser considerado un traidor”.

un Estado que busca reforzar la memoria social del pasado. Por eso, es clave señalar que esa simbolización se hace a costa de equiparar los tiempos históricos (del pasado, del presente, del futuro) a partir de categorías morales y suprimiendo la dimensión estrictamente política. Se afirma que se trata de una juventud maravillosa (como en la idílica imagen en que los militantes interpretan “Sueños de juventud” de Enrique Santos Discépolo) pero se elide la opción por la violencia ya no solamente como resistencia a la dictadura (tesis de Ávila<sup>22</sup>) sino como herramienta política privilegiada para la resolución de conflictos. El auto destrozado de lo real es redimido por la fe de los personajes, el daño y el trauma por la ceguera visionaria de la fe.

La puesta en escena idílica aparece en varios momentos del film: cuando Ernesto ve a María bailar por primera vez, en sus dibujos y en las ‘fotos’ familiares, en el momento en que graban la cinta desde Cuba y, sobre todo, en el asado que comparten los compañeros de Montoneros mientras se escucha la canción “Sueños de juventud”. Los militantes llegan y se van con los ojos vendados, pero en el medio se ven escenas de amor, amistad, compañerismo, risas, llantos, sexo, y de descubrimiento del mundo adulto por parte de Ernesto. Todo un mundo idílico de una luminosidad diáfana y colores claros que contrastan con las escenas de violencia (oscuras y realizadas con animación) que representan a la vez que eliden (el primer ataque armado a la familia al entrar en su casa, la muerte de Beto, la captura final de Ernesto).

Si por su capacidad de condensación y su función catártica, *Infancia clandestina* recuerda a *La historia oficial* de Luis Puenzo, ambas se oponen en la representación de los personajes. *La historia oficial* evitaba mostrar al militante guerrillero que había desaparecido, el esposo de Ana (personaje interpretado con Chunchuna Villafañe). Los personajes lo mencionaban pero siempre quedaba en los límites de la historia como un fantasma: había que invocarlo pero no dejarlo hablar. *Infancia clandestina* se centra justamente en un grupo guerrillero y el exterior se muestra de un modo sesgado a través de la mirada de un niño. La figura que parece aludida pero a la vez no representada, el fantasma de la ficción, es en este caso el traidor o el delator que sería “el Gallego”, personaje que no aparece pero que

---

<sup>22</sup> En una respuesta al periódico español *El país* en el que se comparaba a Montoneros con ETA a propósito de su película, Benjamín Ávila escribió que: “Montoneros se formó en dictadura (1970) y fue aniquilado por la última dictadura. Nunca ejerció esto en democracia. Puedo agregar además que nadie de los sobrevivientes hoy en día se le ocurriría, ni se le ocurrió en democracia, levantar las armas para construir el país. La defensa de la democracia y las ideas fue el motivo de su lucha”. Sin embargo, no hay ningún documento histórico que avale semejante afirmación: la palabra “democracia” no formaba parte del léxico político de Montoneros y en todo caso tenía un valor negativo asociado con la democracia parlamentarista burguesa. Eso no quita que defendieran el gobierno democrático de Cámpora y después de Perón pero no por ser democrático sino porque lo consideraban revolucionario. De hecho, se autodeclararon “clandestinos” justamente durante el gobierno democrático de Isabel Perón, en el año 75.

Menciona el padre de Ernesto a propósito de una “cita cantada”.<sup>23</sup> La ficción, aunque reconoce su existencia, no puede incluir a un personaje traidor porque —desde su visión de la historia— cuestionaría el heroísmo, la entrega y la pureza de los militantes. No se puede mostrar esa voluntad doblegada, aunque haya sido bajo tortura. Justamente, la enseñanza que el tío Beto después de muerto le deja a su sobrino es muy clara: “Lo único que te digo es no te traiciones, no te traiciones”.

La imposibilidad de representar narrativamente el punto de vista de los guerrilleros se vinculó, en el retorno de la democracia, con la construcción de la “víctima inocente”. Fue esta demanda narrativa (“contá tu historia como víctima pero no reivindiques tu pasado”) la que provocó un efecto de clausura sobre el relato de los años setenta y una interdicción tácita sobre la discusión de lo hecho por la guerrilla que sólo comenzaría a recuperarse muchos años después (en el cine, con *Montoneros una historia* de Andrés di Tella y *Cazadores de utopías* de David Blaustein, de 1994 y 1995 respectivamente). Pero si en el retorno de la democracia existió esa interdicción, el cambio fue gradual y llegó, en el discurso oficial, al guerrillero apasionado e inocente.<sup>24</sup> La visión de *Infancia clandestina*, opuesta en este sentido a la de *La historia oficial*, es mucho más unilateral. Según el cartel con el que se inicia la película, la violencia fue producto de “grupos parapoliciales” (“1974. Tras la muerte del General Perón, grupos parapoliciales desencadenaron la violencia en la Argentina”). De esta manera, *Infancia clandestina* ata, mediante una historia conmovedora y bien narrada, todos los hilos de la visión sobre los setenta que se construyó en los últimos años desde el Estado: heroicidad, juvenilismo, desdibujamiento de la ideología a favor de principios abstractos, glorificación de la voluntad militante.

Cuando relata su muerte, el padre de Ernesto hace una aclaración muy importante: “para Beto la felicidad no es una sonrisa, sino una creencia, una fe”. ¿Será la misma fe de la dedicatoria que cierra el film, “dedicado a todos los que han conservado la fe”? Esa es la mirada infantil que Ávila construye con su relato. No es la niña que se ubica en una zona de ignorancia y es víctima de la dictadura de *La historia oficial*, tampoco son los niños de *Los rubios* que quedan entre dos fuegos y que no tienen capacidad para leer lo que pasa.<sup>25</sup> El niño

<sup>23</sup> Así se llamaban los encuentros de militantes de las organizaciones armadas que habían sido delatados por compañeros capturados o descubiertos por las fuerzas represivas.

<sup>24</sup> No se puede hablar de culpabilidad al menos desde el punto de vista jurídico ya que las víctimas no tuvieron la posibilidad de acceder a un juicio, derecho universal que les correspondía. Pero en antagonismo con esta visión reivindicadora de esos años que los vuelve inocentes (descargando la culpabilidad en las dirigencias), crece también la bibliografía que habla de la responsabilidad de esos grupos en la violencia desatada del periodo. Es decir, no es un asunto de culpabilidad o inocencia sino de responsabilidad.

<sup>25</sup> En su ensayo “Estrategias para crear el mundo: la década del setenta en el cine documental de los dos mil”, Lorena Verzero observa que estaba, “por un lado, la necesidad de tener hijos para asegurar la continuidad de la

de *Infancia clandestina* es capaz de complicidad y hasta de ejercer una transgresión que afecta a su propia familia. Es un niño que es víctima de los actos de sus progenitores (y la película no anula la crítica política de la contraofensiva montonera sino que hasta la refuerza) pero que se queda con el tesoro de una experiencia más profunda: la promesa de ser fiel a esa esperanza “para siempre”.