

Spring 5-3-2017

# La Descolonización del Arte Argentina: un análisis de La Infancia Clandestina (2011)

LIAM Baldwin

Augustana College, Rock Island Illinois

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.augustana.edu/spanstudent>



Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#)

---

## Augustana Digital Commons Citation

Baldwin, LIAM. "La Descolonización del Arte Argentina: un análisis de La Infancia Clandestina (2011)" (2017). *Spanish: Student Scholarship & Creative Works*.

<http://digitalcommons.augustana.edu/spanstudent/4>

This Student Paper is brought to you for free and open access by the Spanish at Augustana Digital Commons. It has been accepted for inclusion in Spanish: Student Scholarship & Creative Works by an authorized administrator of Augustana Digital Commons. For more information, please contact [digitalcommons@augustana.edu](mailto:digitalcommons@augustana.edu).

Liam Baldwin

Sonia Zarco-Real

Español 345

El 17 de mayo de 2017

La Descolonización del Arte Argentino: un análisis de *La infancia clandestina* (2011)

Argentina, después de experimentar crímenes de guerra brutales contra su propia gente, se ha transformado en un país con literatura rica con relación a la memoria. Hoy en día, los escritores argentinos están explorando el proceso de la memoria para reconstruir la verdad del horror de la guerra sucia. Este cuerpo de literatura es una fuerza motriz posmoderna porque se trata de las experiencias vividas de su población. El film *La infancia clandestina* (2011), dirigido por Benjamín Ávila, sirve como representación del proceso de reconstruir la verdad porque investiga el mismo proceso de crear la memoria a través de una historia. Por explorar la idea de la memoria cultural y el colonialismo, Ávila argumenta que la memoria, a pesar de tener defectos, construye narrativas y significado basados en la experiencia compartida de una gente. Primero, resumo el base teórico para el concepto de la colonialidad y la memoria cultural. Después, considero la función y los efectos de la memoria personal y colectiva en el film *La infancia clandestina*. La guerra sucia solo ocurrió hace cuarenta y tres años, así que el arte pos-dictadura es crucial para entender el proceso de la memoria.

En las décadas 80 y 90, la socióloga Anibal Quijano desarrolló el concepto de la colonialidad que fue desarrollado más por Walter Mignolo en su libro *The Darker Side of Western Modernity*. Mignolo, un profesor de la literatura en la Universidad de Duke, describe la colonialidad como un sistema de la lógica que sustenta la modernidad, un “patrón colonial de poder” (Mignolo 2). Este matriz de poder penetra todas las formas de la modernidad, y no se

puede separar la modernidad de la colonialidad (3). El argumento de Mignolo concibe un futuro en que no haya una modernidad sola, sino que existen varias modernidades, cada una caracterizada por la misma base de la colonialidad. Él evita una definición estricta de la colonialidad porque es un sistema tan penetrante, así pinta una imagen movida de la colonialidad para que sus lectores lo identifiquen mejor. La modernización según Mignolo tiene dos fundaciones cruciales: la colonización del espacio y el tiempo, los dos conceptos a través de que construimos el significado como humanos (6). Identifica doce nodos en que se manifiesta la colonialidad en la historia, y tres son relevantes a esta discusión del arte argentino.

El primer nodo relevante es el sistema internacional en que los líderes, hombres europeos y americanos, tienen control de la esfera política y militar en instituciones coloniales (18). La relevancia de este viene de la influencia del Presidente Reagan y Secretario Henry Kissinger, que apoyaron el régimen de Pinochet. El control tras-estatal que tenían estos dos hombres (e inversores estadounidenses) durante la guerra sucia no se puede ignorar, ni se puede ignorar la culpa ética de los intereses financieros durante la dictadura.

Sin embargo, el nodo más relevante es la jerarquía epistemológica que legitimaba el pensamiento occidental sobre otras formas de pensar (19). Durante la evolución de la matriz colonial, la estructura desarrolló un énfasis en la mente en relación con la lógica, intentando borrar y eliminar todas otras formas de saber, la epistemología, que no apoyan la colonialidad (9). Esta jerarquía de la epistemología deslegitima otras formas de saber, las que no fueron nacidas durante la Ilustración. El etnógrafo Keith H. Basso elaboró el sistema epistemológica de los Apaches de Cibecue en su etnografía *Wisdom Sits in Places: Landscape and language among the Western Apache*. En sus estudios, Basso descubre que la gente de Cibecue practican otra forma de saber la verdad a través de memorias de la tierra, creando un diálogo tras-temporal y

espacial entre el pasado y el presente (Basso xv). La epistemología Cibecue, discutida más en otra sección de este ensayo, bien representa el tipo de la forma de saber que fue borrada por la colonialidad.

A través del efecto normativo de la colonialidad, el matriz de poder instituyó una jerarquía sexual que estableció ordenes normativas para los géneros. Mignolo describe el sistema normativo como implementado por el Oeste en la gente indígena de las Américas como:

A global gender/sex hierarchy that privileged males over females and European patriarchy over other forms of gender configuration and sexual relations. A system that imposed the concept of “woman” to reorganize gender/sexual relations in the European colonies, effectively introducing regulations for “normal” relations among the sexes and the hierarchical distinctions between “man” and “woman. (18)

El efecto de esta jerarquía se ve en todas las esferas sociales del arte argentino, entonces es bien relevante. Por lo tanto, la relación entre la mujer y el hombre se implementa por esta jerarquía. La organización social que hoy nosotros experimentamos es un resultado de la colonialidad en todas formas, desde el símbolo de un hombre estoico al símbolo de una mujer sumisa y sexual. La colonialidad se consiste en la re-organización de la sociedad en que los géneros adoptan roles de poder.

Además, la colonialidad ha legitimado el arte europeo y occidental, y al mismo tiempo ha deslegitimado el arte no basado en estas ideales. No se puede negar que el arte está vinculado con la lógica. El arte es una manifestación de las ideales del grupo que lo crea. Por eso, el epistemicidio indígena tuvo lugar en las iglesias en las Américas, donde los europeos forzaron a los nativos pintar las iglesias (Mignolo 20). Según Mignolo, esta práctica legitimó los ideales

artísticas europeas y solidificó la autoridad europeo con relación al arte. El estilo de Michelangelo fue impuesto en los nativos, desacreditando otros métodos artísticos. *La infancia clandestina*, un film que intenta desafiar la colonialidad, rompe las ideales europeas del arte a través de su mezcla de la novela gráfica en su historia.

En *La infancia clandestina*, el director juega con dos facetas distintas de la memoria. Lo que resulta es una exploración sobre la verdad de la memoria. Intenta contestar una cuestión inevitable: Si la memoria tiene fallas, ¿cómo se representa la verdad en una historia? La cámara del film muestra el punto de vista de Juan, un hijo de dos subversivos guerrilleros bajo la dictadura de Pinochet. La historia, basada en la experiencia vivida del director Benjamín Ávila durante su niñez, se trata de la vida de Juan, cuya familia regresa a Argentina para vivir en secreto con seudónimos. En su nivel más superficial, es una historia sobre la llegada a la adultez con el giro narrativo de la cuestión de la identidad. Juan tiene que cambiar su nombre a Ernesto<sup>1</sup> y hablar el español con un acento brasileño, mintiendo a todos sus amigos y a su novia en la escuela. Sin embargo, este film premiado funciona en una manera mucho más profundo y teórico debido a la manera en que discute la memoria.

En su argumento, el film delinea dos tipos de la memoria: la memoria personal y la memoria cultural. La memoria personal, limitada a una persona singular, se discute con defectos. Los personajes del film (con la excepción de Ernesto) son iluminados por la luz con un tinte verde. En general, la paleta de color se consiste en tintes verdes, pero las escenas más abstractas adoptan una color muy verde. Ernesto tiene un sueño (01:13:59-01:16:12) en que aparece su tío difunto. El escenario y su tío están iluminados por una verde profunda y enfermiza, implicando

---

<sup>1</sup> Su nombre nuevo, basado en la palabra inglesa *earnest*, representa el choque entre la sinceridad de ser y la mentira de identidad que él tiene que mantener.

la falta de la realidad de su sueño. Sin embargo, esta paleta de color continúa durante todo el film, haciéndonos cuestionar la verdad de los eventos en el resto de la historia.

El amor de Ernesto también tiene efecto en sus memorias. En la historia, él se enamora de una colega que se llama María cuando la ve bailando en el gimnasio (00:24:30-00:25:49). Desde la gradería, la mira con atención irrompible, y el sonido del film se acaba. Solo se oyen una canción pensativa y la fricción de la cinta de María en su baile. Es una escena de amor a primera vista. En otra escena con ella durante una fiesta (00:47:58-00:48:26), Ernesto baila con María en solitud. Un plano general muestra que la pareja inmediatamente están bailando solos. Los planes de primerísimo plano muestran lo que ve Ernesto: los labios y ojos de María, iluminados por la luz verde. Los espectadores están en la mente de Ernesto, exactamente en la memoria de él con su primer baile con una chica. A pesar de la naturaleza voyerista de su memoria, estas escenas sirven para cuestionar la confiabilidad de las memorias, especialmente si sean manchadas por las emociones fuertes.

No obstante, el tratamiento de la memoria personal solamente sirve para cuestionar la validez de memorias, mientras que el film tiene otro proyecto grande: enfatizar la memoria cultural en la vida diaria. La memoria cultural, la segunda faceta de la memoria, fue desarrollada por el sociólogo Maurice Halbwachs durante los años 1920 (Assman 125). Jan Assman, un arqueólogo alemán, elabora sus ideas en su artículo “Collective Memory and Cultural Identity.” Assman explica que las memorias personales siempre están en comunicación con sí mismos, creando una imagen compartida del pasado (127). A través de esta memoria compartida—una memoria cultural o colectiva—un grupo se distingue para crear normas de una sociedad, o lo que Assman llama la “concretion of identity” (128). La etnografía *Wisdom Sits in Places* afirma el argumento de Assman. La gente de Cibecue tiene una memoria fuerte de su pasado, recordada a

través de “space memories.” Por ejemplo, *Shades of Shit*, un espacio importante para los Apaches, es un lugar donde los Apaches tienen un recuerdo compartido de un grupo ancestral que no compartía su comida (Basso 24). La otra gente se puso enfadada y no permitía que los habitantes de *Shades of Shit* salgaran, así que sus casas se llenaron de las heces (24). Esta historia oral ha ido pasado de generación en generación, reforzando las normas de la sociedad de Cibecue. Es una memoria colectiva que la gente comparte, la misma forma de memoria que tienen los personajes en *La infancia clandestina*.

Sin embargo, la memoria cultural en *La infancia clandestina* tiene raíces mucho más siniestros que la de la gente Cibecue. El film sutilmente presenta la colonización y la conquista de las Américas como el evento que subyace todas los desafíos que experimentan los personajes durante la historia. La colonialidad—la estructura de poder implementada por el colonialismo, una forma de la memoria cultural—se presenta en maneras apagadas en el film. Por ejemplo, Ernesto le pregunta a su mamá sobre el acto de enamorarse, y ella le dice que su padre era terco y no se enamoró de ella inmediatamente, diciendo, “Me llevó como dos meses conquistarlo” (00:29:16). La palabra que usa, “conquistar,” es clave porque insinúa la memoria cultural de la conquista, un proceso de dominio en que una entidad expresa su poder sobre otra entidad. Esta memoria cultural se indica en maneras sutiles y apagadas porque la colonialidad es monstruo callado.

La colonialidad también se realiza en maneras explícitas durante la historia, haciendo una atmosfera en que la colonización está en el fondo. El primer día de clase en su nueva escuela, Ernesto llega tarde y la maestra comienza su discusión de la colonización de Cristóbal Colón (00:15:35-00:16:06), y los estudiantes levantan la mano para decir las cosas más importantes que los españoles trajeron a América: el español, la religión católica y la cultura. La maestra sintetiza

sus respuestas, diciendo, “Los españoles trajeron la *civilización* a América,” (00:16:05).

Obviamente la civilización existía en el continente antes de que llegó Cristóbal Colón, pero la lógica de la colonialidad bajo la dictadura de Pinochet intentó borrar la civilización indígena y elevar la cultura europea. La escuela, una institución educativa fundada por el estado, funciona para adoctrinar (y a veces lavar el cerebro) a los alumnos para que sean buenos ciudadanos. Más tarde en el film, la clase hace un campamento en el bosque, donde los estudiantes hacen una obra representando la primera interacción entre Cristóbal Colón y los nativos (01:01:19-01:02:17).

“Nuestras tierras son sus tierras,” dice un alumno pintado y vestido con plumas (01:01:52). Lo que el film está haciendo es implicar la memoria cultural, una memoria de la conquista que cambió y “civilizó” América. A través de esta memoria, la colonialidad quita la agencia de la gente indígena para recolocarla con la supremacía europea.

La colonialidad también se difunde a través de los símbolos. Jan Assman argumenta que la memoria cultural propaga por símbolos del pasado, lo que llama “figures of memory” (129). Estas figuras de la memoria son eventos fijados que son cruciales a la gran historia (129). En el film, los recuerdos violentos de Ernesto son retratados en el estilo de una novela gráfica, y la rapidez de las tomas crea una sensación de ansiedad y temor. La intención es mostrar las figuras de memoria rápidamente para que la audiencia las absorben subconscientemente. El ejemplo más conmovedor ocurre en el delirio febril de Ernesto justo después de su sueño de su tío Beto (01:15:51-01:16:12). Los planes dibujados muestran un militar disparando al Tío Beto, y flashean rápidamente dos cuadros de un barco en el mar—el barco Mayflower, una figura de memoria que representa el inicio de la conquista. Esta elección artística del director Ávila quiere sugerir la memoria de la conquista para asociar la violencia con la colonialidad. Es un argumento ingenioso, influyendo la experiencia de la audiencia sutilmente y subconscientemente.

Sin duda, el plano más poderoso y relevante a la colonialidad ocurre durante el campamento. María y Ernesto corren por el bosque solos, todavía vestidos como nativos (01:02:24-01:06:03). Allí encuentran un coche oxidado y averiado, y los dos comienzan a brincar en su capó como si fuera una cama elástica. Esta maquina, un remanente de la modernidad<sup>2</sup> y un símbolo del poder ir a cualquier sitio, sirve a los dos niños como objeto de imaginación en que fingen manejar a Brasil. Ernesto se sienta en el asiento del conductor, implicando su posición masculina y dominante en su relación, un efecto de la colonialidad en los roles de género. Similarmente, la cámara toma la misma posición en otras escenas cuando el padre de Ernesto conduce el coche. La memoria personal de Ernesto se incorpora con la memoria cultural cuando Ernesto y María se acercan para besar, y otro estudiante inmediatamente tomo una foto de ellos justo antes de que besen. La memoria se solidifica por siempre a través de esta foto que Ernesto guarda por el resto del film.

Entonces la colonialidad, una parte de la memoria compartida que está muy presente en el film, influye las estructuras sociales en el film, especialmente en términos de género. La jerarquía sexual, un nodo de la colonialidad que Mignolo discute, ha introducido normas y regulaciones para el comportamiento sexual en Latinoamérica (18). Los roles de género son representados en casi cualquier expresión artística, y *La infancia clandestina* no es una excepción. Pero teniendo en mente el papel de la colonialidad en crear las jerarquías sexuales y la estructura narrativa de esta historia sobre la llegada a adultez, la discusión se hace más compleja. El Tío Beto, el mentor de Ernesto, funciona en el film como el comunicador primario de la jerarquía sexual en la sociedad argentina. Con un bigote enorme y voz ronca, bien representa la masculinidad visualmente. Además, su lenguaje implica lo que significa ser

---

<sup>2</sup> Recuerda: la modernidad no puede existir sin la colonialidad (Mignolo 3).

masculino. Por ejemplo, en una escena (00:56:04-00:59:32), Beto describe el proceso de salir con una chica en términos de los dulces. Explica que hay que saborear el chocolate y morderlo en el momento perfecto. Las palabras que usa son violentas y no dan agencia a las mujeres: la colonialidad le ha enseñado que la mujer es algo para perseguir y atrapar. Para él, la violencia es una parte innata de ser hombre. Un día en la escuela, Ernesto pelea contra otro chico por acusarlo de no ser patriota, y cuando el Tío Beto habla a la directora de la escuela (00:35:25-00:00:36:04), le dice, “[una pelea] es una cosa de chicos, Señora.” La masculinidad tóxica es un producto cultural que viene de la jerarquía sexual creada por la colonialidad y manifestado en el film.

Finalmente, la memoria se explora en este film en una manera aún más profunda. “Esta película está basada en hechos reales,” lee el texto al principio del film. En los créditos finales, Ávila dedica el film a la memoria de su madre, Sara E. Zermoglio, que fue detenida y desaparecida durante la dictadura. La vida de Ávila es la inspiración para el film, empañando las líneas entre la ficción y la realidad aún más. Por eso, es crucial entender el proceso de la formación de la memoria cultural a través de este film. En un estudio sobre la relación entre la generación, la ideología política y la memoria de la guerra sucia en Argentina, Felipe Juan Muller y Federico Bermejo identifican dos tipos de la memoria cultural: la memoria colectiva semántica vivida y la memoria colectiva semántica distante (43). La memoria colectiva semántica vivida se define como una memoria que una persona experimentó en la vida real, mientras que la memoria colectiva semántica distante se consiste en memorias no experimentadas por una persona (44). Aunque Ávila era joven durante la dictadura, su memoria es una memoria colectiva semántica *vivida* porque experimentó esta historia. Por otro lado, el otro guionista Marcelo Müller es brasileño y nació después de la guerra, así que su memoria de la dictadura es una memoria colectiva semántica distante. Lo que legitima el argumento de la

película es que combina estas dos fuentes—la memoria vivida y distante—para crear una narrativa.

La colonialidad ha permeado cada cuadro del arte en un intento de destruir la epistemología que no este de acuerdo con las ideales occidentales. Por eso, las audiencias tienen que prestar atención suficiente a formas de arte como *La infancia clandestina* porque intentan descolonizar el arte y elevar las formas de saber que no son occidentales. En el mundo posmoderno, necesitamos reconocer las epistemologías que la colonialidad ha perseguido.

## Bibliografía

Assmann, Jan, y John Czaplicka. "Collective memory and cultural identity." *New German*

*Critique* 65 (1995): 125-133.

Basso, Keith H. *Wisdom Sits In Places*. 1st ed. Albuquerque: University of New Mexico Press,

2007. Print.

*La infancia clandestina*. Dirigido por Benjamín Ávila. Historias Habitación, 2011.

Mignolo, Walter. *The Darker Side Of Western Modernity*. 1st ed. Durham: Duke University

Press, 2011. Print.

Muller, Felipe Juan, y Federico Bermejo. "Los temas de la memoria colectiva del golpe de

estado de 1976 en Argentina en función de la ideología y las generaciones."

*Interdisciplinaria* 33.1 (2016): 41-63.