

Hacerse hombre. Masculinidades hegemónicas y violencias cotidianas en dos películas argentinas contemporáneas.

María Clara Medina¹

Abstract

How was the Argentine hegemonic masculinity built in the 1970s? What did it mean for an Argentinean child to have a "normal" childhood in a context of State terrorism and violence? How are these childhood experiences recreated in contemporary Argentinean cinema? This paper analyses comparatively two Argentine films produced during the democratic period: *Kamchatka* (Marcelo Piñeyro, 2002) and *Infancia clandestina* (Benjamin Avila, 2012). Both directors narrate decisive moments in their family life during the last civil-military dictatorship Argentina (1976-1983) from the eyes of a child-alter ego. By processes of fictionalization of their childhood memories, both Piñeyro as Ávila represent masculinity models in a historical context of risk and violence. Topics such as activism, clandestineness and child vulnerability must be understood in these movies as rituals of passage for a boy "becoming a man"; that means, as cinematic representations of gender roles in Argentina during the 1970s that normalized violence as a part of the mainstream masculinity. Finally, and above all, this paper will critically expose the construction/reproduction of gender rules to "become a man" in both movies by violent social practices that shape identity, reveal hegemonic masculinities and represent traditional cultural models.

Introducción: masculinidad y violencia

“La última vez que vi a mi padre me contó de Kamchatka. Y esa vez entendí.
Y cada vez que jugué mi padre estuvo conmigo.
Cuando el juego no iba bien, me quedé y sobreviví.
Porque Kamchatka es el lugar desde donde resistir”
(*Kamchatka*, 2002, escena final)

Este texto tiene como objetivo presentar concisamente algunas problemáticas centrales –para la posterior discusión en simposio- de la relación entre reproducción de patrones de masculinidad y violencia en dos películas argentinas contemporáneas tales como *Kamchatka* dirigida por Marcelo Piñeyro y estrenada en el 2002 e *Infancia clandestina*, dirigida por Benjamin Avila y estrenada diez años después en 2012.

A pesar de una creciente concientización social de las injusticias de género, nuestra época se caracteriza por un incremento de la violencia contra las mujeres y la continuidad de la mayoría de los privilegios de la dominación masculina. La definición normativa de la masculinidad –como lo llama Connell (1995)- es instrumental a la hora de analizar productos culturales de difusión masiva ya que permite identificar no solo las normas sociales vigentes para la conducta de los hombres en una sociedad sino, además, los distintos grados y formas con que diferentes hombres se aproximan a ellas. La masculinidad, por lo tanto, surge solo

¹ School of Global Studies, Universidad de Göteborg, Suecia, maria.medina@globalstudies.gu.se

² Inspirado por Connell, Gutmann presenta, por ejemplo, los estudios y reflexiones previos desde la antropología de género que ha venido estudiado a los hombres como sujetos con género y que, a su

dentro de un sistema de relaciones de género y puede ser definida como un *constructo* social conformado tanto por la posición en las relaciones de género y las prácticas que derivan de esa posición, por una parte, así como los efectos de las mismas en la experiencia del propio cuerpo, de la personalidad y del todo cultural, por la otra (Connell 1995).

Los estudios interseccionales que conjugan género con las categorías de clase y etnicidad nos han demostrado hasta ahora la importancia de considerar la presencia de no una, sino de múltiples masculinidades en cada sistema de género observado. Asimismo, las relaciones de poder entre los géneros también se reproducen al interior de los mismos creando una miríada de combinaciones. Sin embargo, esa abundancia de posibilidades no es democrática y hay normativas identitarias más poderosas que otras. Basado en nociones de Gramsci y desde 1995 Connell ha definido, entonces, a la *masculinidad hegemónica* como la configuración de la práctica de género –convencionalmente aceptada como universalmente válida– que garantiza (o se utiliza para garantizar) la posición dominante de los hombres y la subordinación de las mujeres, es decir, que garantiza la supervivencia del patriarcado. Y aunque no todos los hombres practiquen una masculinidad de tipo hegemónica, hay signos de complicidad tácita o evidente en cualquier tipo de práctica varonil inserta en un mismo sistema social.

Esta relación de complicidad con el sistema hegemónico, como la llama Connell (1995) deriva en dos patrones concretos de violencia. Primero, cuando miembros del grupo privilegiado usan la violencia como el ejercicio de un derecho y para sostener su dominación mediante la intimidación a las mujeres. Es decir, para sentirse legitimados por una ideología de supremacía varonil. Segundo, cuando la violencia se vuelve fundamental en la política de género entre hombres, es decir, como una negociación entre hombres para establecer límites y exclusiones de la masculinidad.²

Según una perspectiva foucaultinana, la violencia de género sería a la vez parte del sistema de dominación pero también señal de su misma debilidad o imperfección ya que una hegemonía eficaz no necesita intimidar. Sin embargo, las masculinidades hegemónicas reproducen la violencia como herramienta de dominación mediante la transmisión generacional de esa normativa y las prácticas institucionales en escuelas e iglesias de lo que “hace a un hombre de verdad”. Pero ser un “hombre de verdad” y ser “un hombre de bien” no es necesariamente lo mismo en el sistema de género hegemónico en Latinoamérica. Nuevas formas de masculinidad no hegemónica tratan de contrarrestar los efectos de la socialización tradicional de los niños y niñas mediante opciones críticas a la normativa hegemónica, por ejemplo, educando a los varones en la ética del cuidado de las personas, en la cultura de la paz y del diálogo, en la expresión verbal y física de los sentimientos y de las emociones, en el aprendizaje de las tareas asociadas convencionalmente a las mujeres, en el aprecio de los saberes y de los estilos femeninos y en la oposición a cualquier tipo de violencia simbólica, psicológica y física contra las mujeres (y contra

² Inspirado por Connell, Gutmann presenta, por ejemplo, los estudios y reflexiones previos desde la antropología de género que ha venido estudiado a los hombres como sujetos con género y que, a su vez, otorgan género (1999).

otros hombres) con el objetivo a largo plazo de conseguir una mayor conciencia y equidad social.

En el marco de los estudios culturales, para Aguilar (2008) el llamado Nuevo Cine Argentino que surge y se desarrolla durante el proceso de democratización iniciado en 1983 se dedica fundamentalmente a concientizar sobre la historia argentina reciente. Con el paso de las décadas, una generación de nuevos directores marcados en su infancia por la experiencia del terrorismo de Estado (represión, secuestros, torturas, desapariciones, exilio, retorno, complicidad civil, el robo de menores, etc.) propondrán nuevas representaciones fílmicas de ese pasado traumático, tanto desde el documentalismo como desde la ficción.

Las películas *Kamchatka* (2002) e *Infancia clandestina* (2012) han sido seleccionadas aquí para identificar las trazas textuales y audiovisuales que denotan esa normativa de masculinidad hegemónica en la educación de los niños argentinos en un contexto de terrorismo de Estado (la dictadura cívico-militar entre 1976-1983) y la experiencia de la amenaza y/o práctica de violencia cotidiana y permanente. Ambas películas son narradas desde la mirada de los niños, quienes serán a la vez víctimas, testigos y constructores de una memoria subjetiva y personal de esa compleja realidad donde la historia y la Historia – al decir de Soberón (2016:50) – se entrelazan con los deseos, los proyectos y las acciones infantiles en su introducción a la pubertad.³ En esta ponencia, por lo tanto, se identifican y analizan dichos signos cinematográficos como *ritos de pasaje* desde la niñez a la adultez, tamizados siempre por la violencia como ingrediente ineludible de la masculinidad argentina.⁴

Esos ritos de pasaje se irán develando en el desgarrador contraste que existe entre la mirada infantil –desde la inocencia en *Kamchatka* y desde la admiración ciega en *Infancia clandestina*– y la realidad observada, a saber, las crueldades de un terrorismo de Estado que secuestraba, torturaba y asesinaba a adultos y se apropiaba de bebés y niños. La pérdida de la inocencia infantil se producirá, entonces, brutalmente mediante la percepción y aprendizaje de la violencia como catalizador principal de la identidad masculina hegemónica.

Brevemente, las tramas

Los títulos de ambas películas refieren a ejercicios de rememoración de experiencias traumáticas provocadas por el desgarramiento de núcleos familiares durante la última dictadura argentina. Como ambas están basadas en historias reales cercanas a los respectivos directores estas películas podrían considerarse, hasta cierto punto, relatos autobiográficos.⁵ Tanto la voz narrativa como la mirada son infantiles, es

³ Como parte del mismo corpus podría incluirse también a la película *Valentín* de Alejandro Agresti (2002), que aunque se refiere a la dictadura militar anterior (1966-1972), reúne los mismos criterios centrales aquí referidos pero que por falta de espacio no será incluida en este análisis.

⁴ Los ritos de pasaje son entendidos aquí como hitos simbólicos en los procesos de maduración emocional de los individuos que marcan su conocimiento y acceso al mundo de representaciones adultas (mi propia definición).

⁵ En 1976 Marcelo Figueras, uno de los guionistas de *Kamchatka*, era un niño cuyos familiares iban a desaparecer al poco tiempo. Por su parte, el director de *Infancia clandestina*, Benjamín Ávila es hijo

decir, la focalización en ambas películas es similar y cumpliría la finalidad de afrontar los fenómenos de violencia y terror de los años '70 con valor y esperanza (Vázquez Medel 2008:49-50).

Los temas centrales que Kaiser (2010:110) enuncia para *Kamchatka* podrían ser también los mismos para *Infancia clandestina*: el miedo, la angustia, la vulnerabilidad, la incertidumbre, el aislamiento, el sobrevivir y escapar. Pero mientras *Kamchatka* se aleja de la glorificación del exilio y resalta los pequeños heroísmos cotidianos (Tal 2005:138), en *Infancia clandestina* en cambio, se glorifica la militancia armada y los ideales políticos. Las historias íntimas, en ambos casos, permitirán la identificación del espectador con los niños y preadolescentes y sus experiencias traumáticas, consecuencia de las decisiones de sus familiares adultos.

La película *Kamchatka* sitúa la acción en 1976, apenas unos meses después del golpe cívico-militar del 24 de marzo de ese mismo año. La película cuenta la historia de una pequeña familia de clase media argentina que huye hacia la clandestinidad cuando el cerco de la persecución militar se achica a su alrededor. La familia consiste en una pareja sin nombre (solo sabemos que el padre es abogado y la madre una científica que trabaja en un laboratorio) y sus dos hijos de 6 y 10 años, respectivamente, cuyos nombres también desconocemos pero que se serán llamados, en el primer caso, por su apodo "el Enano" y por su nombre clandestino, "Harry", en el segundo. En la película se alternan escenas de la vida cotidiana familiar y los peligros reales del mundo exterior, para los cuales los niños son entrenados en estrategias de escondite y huida en cuanto el padre grite "zafarrancho de combate". Las amenazas y la violencia que los rodean se vuelven cada vez más evidentes y cercanas tanto para Harry, el narrador, como para sus padres quienes finalmente deciden dejar a los niños al cuidado de sus abuelos y seguir huyendo.

Infancia clandestina, por su parte, trata de una familia de militantes peronistas y fuertemente identificada con la lucha armada la cual en plena dictadura militar (1979) regresa a Argentina de su exilio en Cuba para llevar adelante la "contraofensiva" montonera convocada por la izquierda peronista para desestabilizar al gobierno de facto. La experiencia es contada a través de los ojos de Juan/Ernesto, de 11 años quien compartirá la clandestinidad junto a su hermana bebé (cuyo nombre no se menciona), su madre Charo/Cristina y su padre Daniel/Horacio. El niño es consciente de los riesgos y tensiones de esta doble vida en la que se combinan reuniones armadas, la aparición de nuevos amigos y la experiencia de un primer amor, por una parte, y todo lo que debe hacer (y mentir) para no poner en peligro la vida de todos a cada minuto, por la otra. En situaciones de alarma, Juan/Ernesto sabe, además, que debe correr con su hermanita al escondite asignado. Paralelamente, al despertarse su amor por María, su compañera de colegio, el niño comenzará a cuestionar su identidad falsa. La persecución de los militares se hace cada vez más presente y los seres queridos de Juan/Ernesto van muriendo o desapareciendo uno tras otro –incluso su hermanita– hasta que solo quedan la

de una militante montonera que se halla aún desaparecida, y cuyo hermano fuera apropiado por los militares y recuperado por las Abuelas de la Plaza de Mayo en 1984. Ver la comparación de las narraciones autobiográficas con las voces fílmicas y los discursos sobre el Holocausto en Tal (2005).

abuela Amalia y Juan (esta vez con su nombre verdadero), quien es devuelto a la misma después de haber sido capturado e interrogado por los represores.

Las masculinidades hegemónicas: cinco puntos clave para su discusión en las películas

Si se considera a la violencia de género el resultado de una normalización de la agresividad como parte fundamental de la identidad masculina hegemónica, deviene de gran relevancia el estudio de los procesos de conformación de dicha masculinidad y su cuestionamiento por representar una definición heteronormativa de los roles tradicionales de género. En este mismo sentido, las preguntas que generaron este estudio fueron inicialmente cuatro:⁶ ¿Cómo influye el contexto de violencia política en la normativa de masculinidad hegemónica basada en la agresividad física y verbal? ¿Cómo se “hacían hombres” los varones argentinos de clase media urbana en la convulsionada década de 1970? ¿Cuál es la normativa para “hacerse hombre” o “ser un hombre de verdad” que se reproduce generacionalmente? ¿Cómo se representa esa normativa en productos culturales contemporáneos tales como *Kamchatka* e *Infancia clandestina*? Para contestar estos interrogantes, se proponen aquí cinco ejes de abordaje analítico:

1. Vulnerabilidad infantil ante la violencia

El golpe cívico y militar de 1976 detona transformaciones familiares irreversibles en el cuerpo social argentino. Las vidas a escondidas reproducen una especie de parodia de una vida familiar “normal”. En consecuencia, la infancia también se desarrolla en un espacio de represión y clandestinidad. Lo que debería durar “para siempre” se transforma, entonces, en una utopía infantil que el violento terrorismo de Estado quiebra y, eso sí, para siempre.⁷ En los intentos de supervivencia de cada familia también se irán construyendo modelos de masculinidad

Como se ha mencionado anteriormente, tanto Harry como Juan/Ernesto son miembros de una generación que tuvo que abandonar los juegos para crecer de golpe y hacerse responsable no solo de la vida sino también del peligro de muerte de sus seres más queridos. Comparten la misma mirada crítica desde su perspectiva de hijos con padres desaparecidos. El terror y la violencia nunca se presentan abiertamente en cámara pero se insinúan y se nombran como una realidad cotidiana e ineludible que impregna la cotidianeidad de niños y adultos. Es decir, ambas

⁶ No se han encontrado hasta la fecha estudios publicados sobre ambas películas en los que se aplique una perspectiva analítica de género o se estudien las masculinidades hegemónicas a partir de modelos teóricos que cuestionen las relaciones de poder inequitativas entre los género. De allí el carácter exploratorio de esta ponencia.

⁷ La discusión sobre la responsabilidad de los padres militantes que arriesgan la vida de sus hijos pequeños por la causa política está insinuada pero no desarrollada en la bibliografía consultada y merece, por lo tanto, un desarrollo profundo en trabajos posteriores, sobre todo desde la perspectiva de los derechos de los niños.

películas son narradas desde experiencia traumática y angustiante de niños que han quedado huérfanos y al cuidado de sus abuelos al desaparecer sus padres.

Al decir de Chanabier (2013), el “non-dit” de las películas, la no mención directa a las desapariciones y torturas, solo eso ya es sinónimo de angustia. En *Kamchatka* la presencia de lo atroz impregna toda la película, pero los padres se esfuerzan por mantener una sensación de aparente y tranquila normalidad (Kaiser 2010:111). En *Infancia clandestina*, por el contrario, la normalidad de la familia es la violencia.

La identificación con el perseguido y el rechazo a los perseguidores es explícito en ambas películas. Se romantizan las figuras materna y paterna como parejas bellas, humanas y llenas de contradicciones, especialmente en el caso de *Kamchatka* (Tal 2005:143). Esa “imagen romántica de jóvenes que entregaron su vida por sus ideas, que en medio de su lucha eran felices, comían asados y tocaban la guitarra” en *Infancia clandestina* como lo describe Grenat (2012) provoca, sin embargo, una incomodidad creciente en el espectador, sobre todo al percibir la vulnerabilidad de esos niños ante el tremendo riesgo al que sus propios padres los exponen. Los personajes militantes en *Infancia clandestina* y los no militantes pero igualmente perseguidos en *Kamchatka* se humanizan, sin dilemas morales o existenciales, a partir de la dualidad generosidad/egoísmo que se refleja en la mirada infantil.

En *Infancia clandestina* Juan/Ernesto ha crecido entre las armas y los discursos revolucionarios de los mayores. Sabe muy bien por qué no tiene derecho a estar con otros niños, cómo podría poner a su familia en riesgo o lo que es perder a un ser querido: es el hijo de una familia peronista clandestina y vivir clandestinamente es parte de su propia “normalidad” (Chanabier 2013). Por el contrario, en *Kamchatka* Harry no entiende las decisiones de sus padres ni les encuentra un justificativo ideológico, simplemente cuestiona el aislamiento al que lo obligan y, aunque percibe la angustia creciente de sus padres, también se rebela y hasta pone en peligro a toda la familia en su inconsciencia preadolescente.

El miedo y la angustia, la desesperación de los niños impregnan ambas películas. Las imágenes finales de ambas son de un tremendo desamparo infantil: en *Kamchatka* es aplastante la desolación de la escena final con Harry corriendo y sin alcanzar al auto en el que sus padres desaparecen para siempre en el horizonte. En *Infancia clandestina*, por otra parte, “el drama y la desolación de Juan/Ernesto y de su pequeña hermana acurrucados en un escondrijo esperando el golpe de sus secuestradores, son imposibles de mitigar” (Grenat 2012).

2. El escapismo como recurso frente a la violencia

En las películas analizadas se evidencian normativas de masculinidad que los niños van adoptando como reglas para “hacerse hombres”. Su aprendizaje ocurre, ante todo, durante su entrenamiento para adaptarse a la realidad clandestina, que incluye el aprendizaje de una nueva identidad (un nuevo nombre, o fecha de cumpleaños en *Infancia clandestina* y hasta de una nueva religión en *Kamchatka*), pero también el aprender a escapar y esconderse.

El mundo paralelo que los adultos quieren construir en la clandestinidad nunca pierde contacto con la cruda realidad de la que se busca esconderse. Pero esa es la gran paradoja en ambas películas: se cambia totalmente de vida, de entorno, hasta de nombre para poder seguir viviendo según cierta “normalidad”, aunque ahora esta sea apenas una fachada. “El ‘juego’ que se pone en marcha debe salvaguardar [a los niños], punto por punto, de los riesgos del mundo real, de la agresión de la arbitrariedad y del terror” (Vázquez Medel 2008:52).

En *Kamchatka* la alegoría de la invasión y la conquista o secuestro de la sociedad invadida se expresa mediante la cultura popular televisiva a partir de numerosas referencias a la serie *Los invasores* mientras la resistencia se formula a partir la esperanza simbolizada en Kamchatka, país imaginario y el último bastión del juego de mesa T.E.G. (“Táctica y Estrategia de Guerra”) que el padre se niega a ceder aún cuando Harry ya tiene el dominio del resto del mundo (ver Tal 2005:143-144).

Pero el escapismo de Harry no es simplemente evasión sino también una forma de apropiarse del conocimiento que puede salvarle la vida a su familia. Aunque no entiende lo que está pasando políticamente, su paso de la niñez a la adolescencia será un aprendizaje constante de tácticas de supervivencia: a través del T.E.G. “aprende la importancia de la resistencia; de Houdini, que hay que escapar a cualquier precio; de [la serie televisiva] *Los invasores*, que no puede diferenciar si las personas son amigas o enemigas” (Mora 2003). La dualidad del escapismo de Harry, entonces, está basada en su doble intencionalidad como distracción: por una parte, es un espectáculo, un entretenimiento y, por la otra, una manera de huir del dominio del régimen, es decir, una forma de resistencia (Serelle 2014:89-90).

En *Infancia clandestina*, en cambio, hay una representación escapista de la violencia en tres oportunidades concretas con el uso de ilustraciones animadas (*animé* o historietas animadas), casi como una sublimación del terror y la desesperación en la mente infantil. Estas representaciones funcionan como tres registros específicos del ritual de pasaje que llevará a la pérdida de la inocencia infantil: el inicial o emboscada que detona la salida de la familia al exilio en Cuba; la muerte del tío Beto que renovará el impacto dramático del relato y conducirá al trágico desenlace; y el final cuando la familia es descubierta y violentamente apresada. “Definitivamente tres intrusiones que nos ligan a lo ‘ominoso’, en tanto no hay duda que pertenecen al orden de lo terrorífico, de lo que excita [y provoca] angustia y horror” (Arreche 2014:162).

En *Kamchatka* se ven las consecuencias de la represión (el destrozo material, la desaparición de personas) pero nunca la acción violenta en sí aunque “el sentimiento de estar acorralados es asfixiante y abrumador” (Kaiser 2010:111). En *Infancia clandestina*, en cambio, aunque la sensación de asfixia y acorralamiento está presente, la violencia es una presencia real en la lucha armada que se organiza en la casa de Juan/Ernesto. El niño tiene no solo contacto sino también conocimiento del uso de armas de fuego y de las tácticas militantes de la resistencia armada.

La aparición del primer amor de Juan/Ernesto es el punto de inflexión para la rebeldía del niño y su primer intento de separarse de sus padres. En *Kamchatka* por el contrario, ese detonante dramático no existe y la rebelión de Harry se expresa paulatinamente en su creciente búsqueda de contacto con el mundo “exterior” a la clandestinidad familiar.

En *Infancia clandestina*, al decir de Arreche,

“La identidad personal [de Juan/Ernesto] se presenta fragmentada, se transforma en una serie de identidades parciales, yuxtapuestas, se vuelve solo “intencional”, un rompecabezas siempre incompleto (2014:160).”

Y es esa “incompletitud” la que será el trauma y drama de toda esa generación argentina. En *Infancia clandestina* aparecen fotos familiares al inicio y al final de la película a modo de álbum, las fotos del inicio están retocadas digitalmente para incluir a los actores pero fechadas y ordenadas cronológicamente; las fotos del final, por el contrario, no guardan ningún orden y son fotos del álbum familiar del director que muestran a su madre (desaparecida) y a su hermano (secuestrado).

En ambos casos, el amor familiar y las redes de solidaridad se contraponen a la maldad del régimen pero no alcanzan para contrarrestar su furia. Sin embargo, las miradas infantiles se articularán en las películas como eficaces instrumentos de deconstrucción del poder (Vázquez Medel 2008:48), ya sea este tanto el poder paterno como el político-dictatorial.

3. El anonimato o la identidad falsa como recurso frente a la violencia

En *Infancia clandestina* el niño se llama Juan en épocas normales y Ernesto en la clandestinidad. Ambos nombres son tomados de héroes referenciales para sus militantes padres: Juan Domingo Perón y Ernesto Guevara.⁸ Tampoco en *Kamchatka* los niños son sí mismos: nunca conocemos sus verdaderos nombres ya que, obligado por la clandestinidad, “Harry” adopta el suyo por Houdini mientras a su pequeño hermano solo lo conoceremos por el familiar apodo de “Enano”. Es decir, ese marcador indeleble de la identidad e integridad personal que es el nombre propio de cada ser humano, le será negado explícitamente a los niños en ambas películas, como si ya no fueran personas sino, tan solo, la sombra de ellas.

“El reemplazo de los nombres por apodos [o nombres falsos] o por los genéricos ‘mamá’ y ‘papá’ convierten al núcleo familiar en metáfora de la argentinidad, caracterizada como clase media intelectual y también rememora la destrucción de la identidad del ‘desaparecido’, testimoniada por los sobrevivientes (...)” (Tal 2005:143).

⁸ Aguilar (2013:20) remarca que el mismo niño recibe cinco nombres diferentes a lo largo de la película: Juan (por Perón); Ernesto (por Guevara); Chango (como lo llama su padre); Córdoba (como lo llaman en la escuela por su origen ficticio); y Pollito (como lo llama su abuela).

4. Los ritos de pasaje y la iniciación en la masculinidad hegemónica

Se detectan en las películas diferentes signos de la iniciación de los niños en un tipo de masculinidad hegemónica argentina, caracterizada principalmente por su heteronormatividad y su agresividad sexual.

El aprender a “hacerse hombre” en *Infancia clandestina* se da a través del travestismo de Juan en Ernesto (Arreche 2014: 160), aunque para algunos ese niño ya se ha convertido por la fuerza del contexto violento en un adulto en miniatura (cf. Aguilar 2013:20). En *Kamchatka*, en cambio, el ritual de pasaje entre niñez y adolescencia se da a través de un procedimiento doble: por una parte, el entrenamiento de Harry para convertirse en un maestro del escapismo y, por la otra, su descubrimiento de “el secreto de Kamchatka”, es decir, del valor de la resistencia a partir de “una integridad y una dignidad que, siendo propias, se convierten también en signo de esperanza para la colectividad” (Vázquez Medel 2008:47-48).

“Fue en el otoño del 76 cuando descubrí juegos que nunca había jugado. Y encontré un tesoro. Y aprendí la mejor forma de correr. Hice amigos donde menos lo esperaba. Cuando papá se convirtió en un superhéroe, mi hermano en un santo y yo en Houdini. Y cambié de casa, de colegio, de nombre. Para ser yo mismo. Cuando descubrí la magia y me di cuenta que mis papás eran mucho más que personas grandes. Y entendí que los deseos no siempre se cumplen... Ese otoño dejé de ser chico. Y descubrí el secreto de Kamachatka.”

Por otra parte, en la escena cuando el padre le enseña a Harry “a cortar” leña usando el hacha, Tal ha visto el aprendizaje del niño en “cortar” con su pasado y su identidad legítima, simbolizando en esa violencia física la violencia implícita del contexto político y social del momento (2005:144).

Como señala el mismo Tal (2005:140), el despertar a la sexualidad adolescente ha sido utilizado frecuentemente en el cine como alegoría de comprensión de los conflictos sociales. Pero en las películas aquí estudiadas el despertar sexual es apenas solo una mención en la iniciación de Harry pero es fundamental en la de Juan/Ernesto, que estrena su nuevo rol casi adulto con la llegada de un nuevo amor.

Las referencias sexuales al “hacerse grande” están presentes en las conversaciones de Juan/Ernesto con sus compañeros de escuela, uno de los cuales alardea por su madurez sexual: “¡A mí por lo menos ya me salió leche!”. En otra escena de *Infancia clandestina* la relación entre violencia física y masculinidad se hará explícita cuando Juan/Ernesto se niega a izar la bandera argentina en la escuela y es acusado de “cagón” por un compañero, al que Juan/Ernesto deberá golpear para demostrar que no es miedoso y que sí es patriota. El tío Beto, que intercede ante las autoridades escolares, obliga a los chicos a reconciliarse y enuncia solemnemente: “Hay cosas que un hombre debe saber perdonar”.

Más adelante, el tío Beto comete una serie de actos de desobediencia militante cuando auspicia la fiesta de cumpleaños de Juan/Ernesto, lleva a la abuela para que participe en ella y fraterniza con los compañeros y compañeras de escuela de su sobrino. Esta violación a las reglas de seguridad impuestas por el estricto padre

Daniel/Horacio le gana una fuerte reprimenda y un cuestionamiento a su ortodoxia ideológica y a su valentía militante. En otra de las escenas centrales de *Infancia clandestina* ambos discutirán apasionadamente acerca de sus diferentes posiciones filosóficas sobre la finalidad de la lucha armada. El diálogo/pelea está cargado de abundantes referencias a los órganos sexuales masculinos como símbolos de grandeza y heroísmo masculinos: expresiones tales como “la gran pija argentina”, “poner huevos” o “tener los huevos bien puestos” para denotar la relación entre masculinidad y bravura.

El padre – que además suele remarcarle a su hijo que “¡Esto es importante, esto es serio!”- sermonea al tío Beto:

“La vida no es una gran aventura ni vos tenés cuatro años (...) No me hablés de felicidad. ¿Sabés de qué es tiempo ahora? De compromiso. De poner los huevos arriba de la mesa y bancarte la que te toca.”

Beto se defenderá recordándole que: “Vengo poniendo los huevos desde que tengo uso de razón (...) Ahora se construye. Hoy. Acá. Con esto [se toca el corazón] y no tanto con esto [se toca la sien]”, a lo que el padre responde: “Romántico de mierda...”

Un elemento importante en *Infancia clandestina* son las imágenes del Ché Guevara –tanto vivo como de su rostro muerto- que funcionan como significantes del mandato paterno revolucionario que se hace explícito al inicio de la película cuando Juan/Ernesto escucha a su padre Daniel/Horacio decir: “Ahora vos vas a hacer algo parecido a lo que hizo el Ché” (ver Aguilar 2013:21). La figura paterna, inflexible y dogmática, se contrapone claramente a la figura del tío Beto, una especie de padre sustituto que le enseña a Juan/Ernesto que la revolución también es “disfrutar del hoy y ahora” y lo introduce al conocimiento masculino heterosexual de tácticas de seducción.

Es justamente como parte del aprendizaje de la socialización con el otro sexo, que Harry en *Kamchatka* aprenderá a ser cómplice de los comentarios socarrones del padre sobre la madre, marcando entre ellos una misma línea discursiva de masculinidad que excluye las características consideradas típicamente femeninas. El vínculo niño-padre-abuelo también reforzará la reproducción generacional de la complicidad masculina frente a la madre y la abuela, únicas protagonistas femeninas de la historia, que funcionarán como agentes de reconciliación y acercamiento entre los hombres pero que carecen tanto de identidad femenina como de, como la llama Tal, una “cadena generacional propia” (2005:144). Además, mientras la madre, aún siendo científica, será representada como una mala ama de casa llena de ansiedades y burlescamente criticada por sus escasas dotes domésticas por el hijo así como por su pensamiento científico por el padre, la abuela paterna es apenas esbozada, ni siquiera es un estereotipo sino apenas una caricatura (ver Foster 2007:110-111).

En *Infancia clandestina*, en cambio, y a pesar de los roles protagónicos importantes, la identidad femenina se presenta relegada a un segundo plano y es instrumental a

los fines del relato. Otra vez será el tío Beto quien introducirá a Juan/Ernesto en la masculinidad heteronormativa al enseñarle que “no hay nada en el mundo mejor que las minas”. Las tácticas de seducción y de disfrute del amor heterosexual son transmitidas generacionalmente por el tío Beto mediante el uso de una analogía de las mujeres con pepitas de maní con chocolate: “A las minas hay que ablandarlas pero no demasiado”.

Por último, los vínculos transgeneracionales se refuerzan en ambas películas mediante las figuras de los abuelos (*Kamchatka*) y de la abuela Amalia (*Infancia clandestina*). En estas relaciones se corporizan justamente los tres elementos que Aguilar había señalado para *Infancia clandestina*: miedo, esperanza y voluntad (2013:24-26), tal como queda evidenciado especialmente la escena de la pelea entre la madre Charo/Cristina y la abuela Amalia. Ambas representan dos posiciones antagónicas ante la dictadura: la madre la voz del fanatismo militante y la abuela la voz del miedo y del “no te metás” y después de una agresiva pelea terminan finalmente abrazándose (Grenat 2012). Desde una perspectiva de género, es curioso que se elija justamente a las dos mujeres protagonistas para representar las fisuras en los discursos de ambos bandos, mientras que los hombres, aunque tienen diferencias entre sí, jamás tienen dudas de qué bando ideológico comparten.⁹ En realidad, como señala Aguilar (2013:25) lo importante aquí no es tanto quién tiene razón en esa discusión sino el tremendo miedo de Amalia, cuya profecía de final trágico se volverá pronto realidad.

5. Los mandatos paternos de heroicidad

La figura del padre en formato melodramático se construye como un ideal y ejemplo de “padre monumental” en ambas películas, es decir, como una imagen no siempre perfecta pero constantemente señera de cómo un hombre “debe ser”, tanto para bien como para mal. Sin embargo, es tanto en la figura de padre como en la de padre sustituto donde el *ethos masculino heroico* se reafirma en ambas películas. En *Kamchatka*, por ejemplo, el heroísmo del padre es enunciado explícitamente por Harry en los primeros minutos de la película. Pero aunque esa figura de padre es heroica no es perfecta y tiene defectos evidentes como, por ejemplo, problemas para expresar sus sentimientos verbalmente. El nuevo amigo de Harry, Lucas, en cambio, cubrirá las ausencias diarias del padre y así transforma en un padre/hermano sustituto para Harry, más joven y más presente que el mismo padre biológico.

En *Infancia clandestina*, en cambio, la militancia y la violencia revolucionaria se enuncian desde la perspectiva del hijo que acentúa esa misma violencia y el costado

⁹ Grenat (2012) marca los límites de la romantización que hace *Infancia clandestina* de la militancia de los '70 mediante la enunciación de errores fácticos en la película: “la Triple A empezó a actuar antes de la muerte de Perón, la Contraofensiva no fue un acto revolucionario, los montoneros no eran revolucionarios y fue un error volver con niños pequeños.” Este mecanismo, según Grenat, no demonizaría a los militantes pero sí los infantiliza. Kaiser, por su parte, explica esta falta de rigurosidad histórica así: “Cuando los [directores] jóvenes analizan las acciones de sus mayores en un nuevo contexto, pueden distorsionar sus memorias para que concuerden con sus valores.” (2010:109).

inflexible de la militancia pero el mismo tiempo humaniza los conflictos, aunque no los personajes adultos (Soberón 2016:56). Por lo tanto, en *Infancia clandestina* el *ethos masculino heroico* se construirá mediante la contraposición entre Daniel/Horacio, un padre inflexible, dogmático y hasta casi ausente que solo expresa sus sentimientos con agresividad, y su bigotuda y simpática contracara, el tío Beto, quien, al convertirse en compinche de Juan/Ernesto, devendrá en un punto medio entre la paternidad lejana de Daniel/Horacio y la maternidad excesivamente emotiva y casi asfixiante de Charo/Cristina.

Mientras en *Kamchatka* no hay mención ni a héroes revolucionarios ni a personajes históricos ya que el heroísmo se construye, por el contrario, a partir de los héroes cotidianos y cercanos a Harry (especialmente en la figura de su padre), en *Infancia clandestina*, en cambio, se enfatiza la defensa del proceso revolucionario cubano en su visión historiográfica más tradicional, es decir, como un proceso liderado exclusivamente por varones y caracterizado por un pragmatismo que apela a la destrucción como prerequisite para el nacimiento de un nuevo orden social.

Los mandatos paternos son explícitos en ambas películas: en *Kamchatka* el mandato único es resistir contra la adversidad, aunque esta no se defina en términos específicamente políticos.¹⁰ En *Infancia clandestina*, en cambio, se contraponen dos mandatos: uno, el del padre Daniel/Horacio (“Harás lo mismo que el Ché”) que podría tanto llegar a complementarse como entrar en contradicción con el mandato del padre sustituto, el tío Beto, quien desde su aparición fantasmal en sueños le ordena a Juan/Ernesto: “Pase lo que pase, ¡no te traiciones!”.

La pesada necesidad de demostrar su capacidad de complicidad (cf. Aguilar 2013:27) lleva a los niños en ambas películas a cometer transgresiones que, aunque pueden poner en juego la seguridad de su propia familia, les brindan espacios de “normalidad” fuera de los mandatos paternos. Los niños en ambas películas, aunque son aún pequeños, ya han crecido por la gravedad de las circunstancias. Su recientemente adquirida madurez paradójicamente los lleva a querer vivir una vida normal para su edad y, al mismo tiempo, cuestionar con su palabra y con su cuerpo la irracionalidad del terror. Los niños intervienen, entonces, para aportar sensatez y madurez a las relaciones entre adultos. En *Kamchatka* es central la escena en el campo cuando sentados en el tractor Harry le cuenta al abuelo - quien más adelante se convertirá en el padre sustituto de los niños- todo lo malo que ha venido viviendo su padre (despido, huida, desaparición de socios y amigos, etc.) y le pide que por favor no peleen: “Hoy no, abuelo”.

En *Infancia clandestina*, finalmente, la relación transgeneracional es con la abuela Amalia quien, además de estar en contra de la lucha armada, es ajena al conflicto y defiende los derechos de los niños a no vivir en la violencia. Finalmente, será ella la única superviviente de la familia que se hará cargo de Juan.

¹⁰ Mientras *Infancia clandestina* profundiza en las contradicciones de la lucha armada y polariza las ideologías en juego, en *Kamchatka* no se ahonda en cuestiones ideológicas, lo cual llevó a que se criticara a la película por su insuficiencia política (cf. Serelle 2014:92-93; ver también Tal 2005).

Signos de la masculinidad hegemónica: cuadro comparativo de ambas películas

SIGNOS	KAMCHATKA	INFANCIA CLANDESTINA
Formato comunicativo	Perspectiva de niño (10 años) – <i>alter ego</i> del guionista	Perspectiva de niño (11/12 años) – <i>alter ego</i> del director
Memoria autobiográfica	Basada en relatos ajenos	Basada en experiencias propias
Citas intertextuales	Libro de Houdini, series televisivas, música popular	Historietas, música popular, fotografías familiares
Ethos paterno	Heroico y amoroso – humanización del personaje “monumento”	Heroico e inflexible – no hay intento de “desmonumentalización”
Masculinidades secundarias /paternidades sustitutas	Figura del abuelo – transmisión generacional del modelo patriarcal Figura del amigo: figura de padre joven Figura del hermano: un ser en construcción y bajo la responsabilidad del niño protagonista	Figura del tío – humaniza los mandatos patriarcales, figura de padre compinche
Tácticas de protección de infantes frente al terror de Estado - Resultado	“Zafarrancho de combate” – Huida de la familia y entrega de niños a abuelos	Escondite en el taller – captura de los niños, secuestro de la menor y entrega del mayor a abuela
Desmontaje universo masculino por violencia	Padre desaparece, amigo Lucas huye, compañero de escuela Bertuccio se aleja	Padre es asesinado, tío Beto se suicida (remontaje: los represores son todos hombres)
Sexualidad paterna	No sublimada por la popularidad del padre-héroe	Desplazada a la figura <i>alter pater</i> del tío
Fraternidad homosocial	Ejercicio masculino	Ejercicio militante
Rol de figuras femeninas	Madre y abuela: instrumentales al relato pero sin genealogía o personalidad propia	Madre y abuela: representan posiciones antagónicas María: el primer amor que detona la crítica a la clandestinidad

Conclusiones

Aunque *Kamchatka* no tiene ninguna, la dedicatoria final de *Infancia clandestina* “a todos los que han conservado la fe” podría aplicarse también a ella. Las revisiones históricas de la década de 1970 en Argentina nos han enseñado que las identidades de “buenos” y “malos” deben ser matizadas: aunque se demostró que los “buenos” no habían sido tan buenos, también se comprobó que los “malos” habían sido

mucho peores de lo que todos se imaginaban. Con padres secuestrados por el terrorismo de Estado que nunca retornan, la experiencia de la continuidad histórica se salta una generación. En ese sentido, y parafraseando a Grenat (2012), todos los niños de las películas sobre la dictadura argentina de 1976-1983 son “infantes clandestinos”.

Los niños que han sido al mismo tiempo víctimas y testigos de la violencia de estado llevan consigo las marcas de una masculinidad hegemónica heterosexual y violenta y son partícipes en los procesos de normalización de la violencia masculina como realidad cotidiana. La mirada de los directores Marcelo Piñeyro y Benjamín Ávila utiliza a los niños de la ficción como su *alter ego* enunciador de la violencia. Como señala Kaiser (2010:101), al utilizar la cámara de cine como historiadora, estos directores demuestran que hubo una sola dictadura pero hay muchas memorias y narrativas de ella. Esto reactualiza la gran pregunta sobre la lucha por las representaciones de la historia argentina: ¿quién tiene el “mejor” relato, o el más “verdadero”? Y en ese mismo sentido, ¿podemos considerar a estas películas como textos historiográficos o quizás “solo” como documentos de la memoria histórica colectiva en su momento de producción?¹¹

Solamente ahondando con perspectiva de género en esa poética de la contraluz o ironía trágica, (como la llama Serelle 2014:85 y 90) que relaciona y evidencia el contraste entre las violencias históricas de crueldad y horror con el inocente mundo lúdico infantil, podremos seguir relevando los contextos de producción y de reproducción de las masculinidades hegemónicas en contextos sociales de agresividad, violencia y discriminación.

Referencias

Aguilar, Gonzalo 2008 *New Argentine Film. Other Worlds*. New York: Palgrave Macmillan.

Aguilar, Gonzalo 2013 *Infancia clandestina or the will of faith*. *Journal of Romance Studies*, volumen 13, nr. 3 (Winter), pp. 17-31.

Arreche, Araceli 2014 Dinámicas de la forma audiovisual. Puesta en forma y representación subjetiva en el cine argentino del nuevo siglo. *Papá Iván* (María Inés Roqué, 2000), *Encontrando a Víctor* (Natalia Brunschein, 2004) e *Infancia clandestina* (Benjamín Ávila, 2011). *Kamchatka*, número 3 (mayo), pp. 151-168.

Chanabier, Margot 2013 *Infancia Clandestina*, película de Benjamín Ávila. *Pachakuti Estudiar historia en castellano (Toulouse)*, <http://blogs.univ-tlse2.fr/pachakuti/tag/cinelatino/> (consulta: 25 de mayo de 2016)

Connel, Robert 1995 *Masculinities*. Berkeley: University of California Press.

Foster, David 2007 Family Romance and Pathetic Rethoric in Marcelo Piñeyro's *Kamchatka*. In *Contemporary Latin American Cinema. Brealing into the Global market*, D. Shaw (ed.). New York: Rowman & Littlefield. Pp. 105-116.

¹¹ Excede a los objetivos de esta ponencia el discutir la compleja y fructífera relación entre cine y memoria histórica. Para completos análisis del ejemplos argentinos, ver por ejemplo Tal (2005) o Kaiser (2010).

Grenat, Stella 2012 Ojos de niño peronista. Una crítica a la película *Infancia Clandestina*, de Benjamín Ávila. *Qué pasa Salta Diario Digital*, http://www.quepasasalta.com.ar/noticias/mundo-bizarro_16/ojos-de-nino-peronista-una-critica-a-la-pelicula-infancia-clandestina-de-benjamin-avila_28346 (consulta: 25 de mayo de 2016)

Gutmann, Matthew 1999 Traficando con hombres: la antropología de la masculinidad. *Horizontes Antropológicos*, año 5, número 10, p. 245-286.

Kaiser, Susana 2010 Escribiendo memorias de la dictadura: Las asignaturas pendientes del cine argentino. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, número 88, pp. 101-125.

Mora, Rosa 2003 “Kamchatka” narra la triste y tierna historia de un hijo de desaparecidos. *El País Digital*, http://elpais.com/diario/2003/11/16/cultura/1068937204_850215.html (consulta: 25 de mayo del 2016).

Serelle, Márcio 2014 Cinema e contraluz: limiares da repressão na cultura midiática argentina. *Galaxia*, número 28, pp. 83-94.

Soberón, Fabián 2016 Violencia y dictadura en el cine argentino. *Katatay. Revista Crítica de Literatura Latinoamericana*. Año X, número 13/14 (abril), pp. 49-56.

Tal, Tzvi 2005 Alegorías de memoria y olvido en películas de iniciación: *Machuca* y *Kamchatka*. *Aisthesis*, número 38, pp. 134-149.

Vázquez Medel, Manuel 2008 Los rostros del horror y la mirada infantil: notas para una lectura de *Kamchatka*. *Comunicación*, volumen 1, número 6, pp. 46-55.

Filmografía analizada:

Kamchatka (2002) Dirección: Marcelo Piñeyro. Coproducción: Argentina, España. Guión: Marcelo Figueras y Marcelo Piñeyro.

Infancia clandestina (2012) Dirección: Benjamín Ávila. Coproducción: España, Brasil, Argentina. Guión: Benjamín Ávila & Marcelo Müller.