

Teatro anti-disturbio: un rastreo de representaciones masculinas en el cine de la última dictadura militar.

Navone, Santiago.

Cita:

Navone, Santiago (2010). *Teatro anti-disturbio: un rastreo de representaciones masculinas en el cine de la última dictadura militar*. VI Jornadas de Sociología de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología, La Plata.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-027/697>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/eORb/Orr>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/ar/>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite:
<https://www.aacademica.org>.

VI Jornadas de Sociología de la UNLP

“Debates y perspectivas sobre Argentina y América Latina en el marco del Bicentenario. Reflexiones desde las Ciencias Sociales”

La Plata, 9 y 10 de diciembre de 2010

*Teatro anti-disturbio*¹: un rastreo de representaciones masculinas en el cine de la última dictadura militar.

Santiago Navone

Universidad Nacional de Mar Del Plata

Santiagozappa@yahoo.com.ar

A) LA CRISIS DEL NUEVO CINE ARGENTINO

*“...ensayo general,
para la farsa actual
teatro antidisturbio”*

“Vencedores Vencidos”

Patricio Rey y sus redondito de ricota

Pocos sucesos históricos se presentan como cortes temporales tan claros y contundentes como el que sucedió a partir de la segunda mitad de la década del 70. En 1976, la dictadura militar que depuso a Isabel Perón, inició un proceso que modificó algunos elementos estructurales de la economía y la sociedad argentina que venían desarrollándose a partir de la mitad del siglo XX, en el marco de uno de los genocidios más importantes de la historia del país. Se trata como marca el sociólogo Daniel Ferenstein de un proceso de prácticas sociales genocidas. Según el autor, estas prácticas son “modalidades específicas de destrucción y reorganización de relaciones sociales.” (Fereinstein, 2007, 62).

¹ Este título alude al tema “Vencedores Vencidos” de Patricio Rey y sus Redonditos de ricota.

Así nació una argentina que guardaba poca relación con la argentina del 60 y principio de los 70. Muchos de los elementos novedosos de estas décadas se vieron totalmente interrumpidos o llevados a posiciones marginales. Es en este contexto en que se enmarca el objetivo del presente trabajo: nos proponemos rastrear las representaciones de género masculinas que se impusieron dentro del cine de la época.² Esta finalidad nos brindará una perspectiva poco explorada del período abordado, sin embargo antes de proseguir, es pertinente, aclarar algunas cuestiones de concepto y método.

Las representaciones de género (y dentro de ellas las que nos interesan: las representaciones masculinas) son una de las partes en que, para la historiadora estadounidense Joan Scott, está dividido el mismo. Las representaciones son el aspecto simbólico del género y evocan imágenes de pureza o corrupción (piénsese en Eva o la virgen María como representaciones positivas o puras de feminidad). Estos elementos simbólicos, a su vez, están acompañadas de conceptos normativos que limitan sus posibilidades metafóricas que provienen tanto de las doctrinas religiosas como, también, de la educación secular. Este aspecto simbólico del género se relaciona con las instituciones sociales y el aspecto psicológico del individuo (Scott, 1999, 61).

Por su parte la masculinidad, como objeto de estudio, es bastante reciente y se desprende directamente de los estudios feministas. De manera similar a éstos dentro de los estudios sobre la masculinidad se evidencian dos grandes corrientes: una que podemos denominar como “esencialista” y otra que denominaremos “constructivista”.

La primera de estas posturas explica la identidad masculina a partir de elementos que son inherentes o naturales al varón de forma ancestral. Dentro de esta primera corriente podemos encontrarnos con la postura de Franco Lacecla y Elizabeth Badinter. El primero marca que lo que está en crisis en la sociedad contemporánea es la relación Macho/Hembra

² Este trabajo entra en relación con la ponencia “El hombre hegemónico argentino. Un rastreo de las representaciones masculinas de los 70 en el cine de Leopoldo Torre Nilson y Leonardo Favio”. Presentada en las IX Jornadas Nacionales de Historia de las Mujeres y IV Congreso Iberoamericano de Estudios de Género. Universidad nacional de Rosario, 30,31 de Julio y 1 de Agosto de 2008. y con la tesis de licenciatura: Tesina de licenciatura correspondiente a la carrera de Licenciatura en Historia, Universidad de Mar Del Plata: “**Masculinidades filmicas. Un rastreo de las representaciones masculinas de la década del 70 dentro del cine argentino**”. Director Norberto Álvarez Autor: Santiago L. Navone Fecha de defensa de la tesina: 10 de Mayo del 2010.

y que la masculinidad se encuentra asediada por los estudios feministas y Queer³ (La Cecla 2004). Por su parte Badinter hace hincapié en el difícil camino que significa la formación de la identidad del varón, la autora parte de la separación del cromosoma Y del X hasta llegar a la mirada de los padres (Badinter, 1993).

La segunda postura hace hincapié en los elementos socio culturales que construyen la identidad masculina. Esta corriente privilegia el análisis de las relaciones de poder que implica la identidad masculina. También analiza las diferentes masculinidades que surgen en las sociedades dentro de una jerarquía homosocial en la cual los hombres no solo ejercen poder sobre las mujeres sino sobre otros hombres no hegemónicos (Kimmel, 1997). A su vez mucho teóricos de esta corriente entienden que el poder que ostenta todo varón en el patriarcado también significa una serie de privaciones hacia si mismo (privaciones vinculadas a los sentimientos, al trato con su propio cuerpo, etc.) (Burin Meler, 2000).

En cuanto a lo metodológico, este trabajo se encuentra en un tenso equilibrio con respecto a la forma de utilizar e interpretar las fuentes. Nos propusimos no abordar al cine como un fiel reflejo de la ideología del proceso militar sino como un sistema complejo que implica la producción y la reproducción de representaciones, ideologías, valores, etc. La postura “reflejista” quita profundidad al medio cinematográfico y nos dificulta la tarea de entender como se articula la esfera cinematográfica con las otras esferas sociales. Las producciones filmicas se desarrollan siguiendo reglas concernientes a determinados géneros cinematográficos (Steimberg, 2005).

No obstante la noción del cine como una “máquina de pensamiento” (Dubbuis 2001) (re) productora y producto de sentidos, ideología, representaciones, etc.(De Lauretis, 1992) y el estudio de las representaciones de género, es decir, las formas “correctas” o “en falta” de llevar a cabo una identidad sexual (Scott, 1999) (en este caso las formas masculinas) de cada época y lugar, nos obliga, a nuestro entender, a pararnos a mitad de camino, tomando un termino del teórico Raymond Williams: el concepto de mediación.

³Dicho movimiento se propone cuestionar el concepto de identidad sexual en el sentido fuerte, estable, coherente y binario. Luchando por los derechos de las identidades sexuales que escapan a dicho binarismo. Sobre las consecuencias teóricas que conllevo dicho movimiento ver: (Halperin 2000)

Según el autor: “no hemos de esperar encontrar (o encontrar siempre) realidades sociales directamente “reflejadas” en el arte ya que pasan (a menudo o siempre) a través de un proceso de mediación.” este concepto “va mas allá de la pasividad que caracteriza a la teoría del reflejo”. Sin embargo el autor marca que este concepto continua siendo un concepto alienado debido a que establece una relación entre dos elementos separados (Williams R. 1980).

Dicho concepto nos da una idea dinámica de la cultura, compuesta por elementos Dominantes, Residuales y Emergentes. El elemento Dominante abarca todas las estructuras y prácticas contemporáneas. El residual es el que ha sido formado en el pasado pero que, sin embargo, se encuentra activo en el proceso cultural como elemento del presente. Y el emergente es el que es sustancialmente alternativo o que se encuentra en oposición al elemento dominante. Sin embargo este elemento será objeto de incorporación y ajuste en procesos dominantes, para evitar cualquier posibilidad de desestabilizar el elemento dominante (Williams R. 1980, 122-123).

De manera similar podríamos decir, en cuanto a las representaciones de género, que durante la década del 70, también encontramos representaciones Dominantes, Residuales y Emergentes. Dentro de las películas del nuevo cine argentino, de los 60 y primera parte de los 70, se produjo el surgimiento de representaciones masculinas emergentes, que entraron en tensión con las dominantes (Navone 2010). Estas últimas eran propias de nuevas versiones de viejas comedias familiares que reciclaban las viejas representaciones residuales de los 30', 40' y 50'. Representaciones estas que enaltecían el rol paterno y materno. Dichas comedias no perdieron vigencia durante la década del 70 (Ormaechea 2005) pero entraron en tensión con los Films del nuevo cine argentino.

Esta tensión entre las representaciones emergentes y dominantes es interrumpida abruptamente por la política que se impone con el proceso de 1976. Claramente las pautas impuestas por el interventor del Instituto Nacional de Cinematografía Jorge Enrique Bitleston jugaban muy en contra del cine de autor, el intelectual y el político. Según las disposiciones de este funcionario solo recibirían apoyo económico “todas las películas que exalten valores espirituales, morales, cristianos e históricos o actuales de la nacionalidad, o que afirmen los conceptos de familia, de orden, de respeto, de trabajo, de esfuerzo fecundo y de responsabilidad social...” (Verea, 2006, 33). Estas medidas jugaron en contra de la

cantidad de películas estrenadas ya que de las 40 películas estrenadas en 1973 se pasó a 21 en 1977 para remontar a 31 en 1979 (Citado en Getino 2005). Si a esto se le suma el exilio de importantes cineastas y actores, vislumbramos que el nuevo cine argentino enfrentó un corte abrupto en el campo dejando un espacio libre para la hegemonía total del cine tradicional, proliferando producciones de “comedia ligera, filmes con cantantes de moda y otros de humor grueso...” (Verea, 2006, 33).

Es en este contexto donde rastrearemos las representaciones masculinas. Si bien algunas películas analizadas no tuvieron gran difusión luego del proceso (el caso de “Brigadas en Acción” o “Los chicos crecen”) otras se transformaron en un estilo exitoso que llegó hasta las décadas siguientes (el caso de las comedias de Alberto Olmedo y Jorge Porcel Producidas por Aries).

B) GUARDIANES DEL HOGAR

*“Y muchos marines de los mandarines
Que cuidan por vos las puertas del nuevo
cielo.”*

“Queso ruso”. Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota.

La película “Brigadas en acción” es un film difícil de clasificar en cuanto a su género cinematográfico. Si bien podríamos decir, que puede ubicarse dentro del género policial tendiente a ensalzar a las fuerzas de “seguridad” de la época, la aparición de Carlitos Bala y de Juan Carlos Altavista (dos representantes del cine cómico familiar) le da el ingenuo tono de comedia compartido con otros film de la época. Dicho tono parece enmarcar este film dentro del género de comedia familiar, muy popular dentro de la década del 70 tendiente a ensalzar los valores familiares tradicionales (Ormaechea 2005).

La trama narra las misiones que una Brigada de las “fuerzas de seguridad” debe realizar para “preservar” la paz en el país. La misma esta dirigida por Alberto (Ramón “palito” Ortega) personaje que se presenta como un hombre serio y preciso. Junto con Luis (Alberto Martín) su segundo al mando, se evidencian como hombres viriles que establecen relaciones de paternidad y subordinación con otros miembros del grupo. Esto puede observarse en dos casos: una entre Alberto y el agente Carlitos (Bala), en donde el primero siempre salva al segundo de sus propias torpezas como, por ejemplo, prender fuego, en un

barco cargado de armas, para alejar a molestos mosquitos. La otra entre Luis y la novata oficial Colombo (Christian Bach), su papel se limita al espionaje, nunca participa en los enfrentamientos y termina casándose con el oficial.

El hombre policía es mostrado en el film como un modelo de virilidad, de prestigio. Esto se evidencia en la abundancia de tomas de travelling en cámara lenta que acompañan diversas acrobacia de algún miembro de la brigada (en su mayoría se trata de Ortega saltando de un puente o arrojándose de un tren en movimiento) como también extensas escenas en la escuela de policías en donde se muestra nuevamente al cuerpo masculino realizando destrezas en motocicletas o practicando artes marciales.

A todas estas “cualidades” que el film resalta se le suma las “cualidades Morales” tanto de Alberto como de su segundo al mando Luis. Dichas características están enlazadas con valores familiares como el “amor a la madre” y la castidad. En una escena, Alberto invita a la oficial Colombo a una cena para festejar el éxito de la primera misión, pero sorpresivamente le encarga a Luis que sea él el que cene con la atractiva oficial ya que el personaje interpretado por el cantante, recuerda que tiene una cita con su madre. En otra escena, Alberto se niega a probar whisky aludiendo a que no sabe nada de bebidas.

Esta moral está acompañada en el protagonista con una fuerte castidad (en nombre de su “puro” oficio) como puede evidenciarse en la escena en la que lleva de paseo a la escuela militar a un niño huérfano “Cepillo” (Marcelo Chimento) junto con la oficial Colombo. Allí Alberto se niega a cualquier vínculo afectivo con la oficial, no porque no quiera, sino porque interferiría con su deber.

Por su parte Luis parece no tener ese elemento casto. En una escena en donde la brigada se infiltra en un cabaret y la oficial Colombo se hace pasar por una bailarina, el oficial le comenta a Alberto “que bien que está” aludiendo al cuerpo de la joven. Esta diferencia se marca aun más ya que es Luis el que seduce y se casa con Colombo. Esta castidad de Alberto⁴ se expresa, también, estéticamente en su cuerpo por un hecho fundamental, éste es el único que usa, en algunas ocasiones, un traje blanco.

Esto parece sugerir que la insistencia en las cualidades de estos personajes son una forma de establecer modelos acordes a la temática del film y también a su contexto. Estos “guardianes del hogar” se presentan como los hombres hegemónicos del film. Y es que

⁴ Correspondiente quizás también con la imagen que el cantautor de “La sonrisa de mama” supo construir.

encajan perfectamente con “...la imagen de masculinidad de aquellos hombres que controlan el poder...” (Kimmel, 1997, 51) Esta posición de poder, es reconocida y tomada como modelo por otros miembros de la brigada y otros que no pertenecen a ésta.

Uno de ellos es Cepillo que adopta a la brigada como su familia y por supuesto quiere ser policía como Alberto, su héroe. Otro personaje es Cacho Bongiorno (Juan Carlos Altavista) el dueño del bar que frecuentan los miembros de la brigada. Este personaje confiesa que hubiera querido ser policía pero a su madre le dio miedo y él desistió.

Se trata de un personaje que tiene muchas de las “cualidades morales” de Alberto y Luis pero que no pudo seguir “el camino del policía”. Será por esto quizás, que en la escena en donde se entera de la muerte de un miembro de la brigada este personaje es el único que llora, mientras que Alberto, mostrando cualidades pretendidamente masculinas, reprime sus lágrimas para consolar a su amigo.

Lo que separa, nos parece evidenciar, a personajes como Cacho de Alberto es que este último ignoró el miedo de su madre y siguió con su vocación no solo volviéndose policía sino también un verdadero hombre (un hombre acorde al régimen de la dictadura claramente). Esto podría ser explicado por Kimmel como la huida de lo femenino que todo varón que aspire a hombre debe realizar (Kimmel, 1997, 52). La madre, dentro del film, es el valuarte máspreciado, el símbolo de la familia cristiana. Esto puede evidenciarse en la larga escena donde la brigada festeja el día de la madre en la casa de Cacho. En dicha celebración, Alberto lleva a la fiesta a “*la mujer más bella de la fiesta*”, según dice el propio oficial al sacar a bailar a su madre.

La brigada nos presenta representaciones masculinas tendientes a la responsabilidad, control y virilidad. Luis y Alberto son el modelo a seguir para todos los otros hombres del film y para los que no lo son es por que son criminales. Un claro ejemplo de esto se evidencia con el hermano de Cacho. Este personaje se nos presenta como un universitario que llega tarde a la fiesta del día de la madre, con la camisa entreabierta y un jeans azul, que sigue la carrera de abogacía, para después enterarnos que se dedicaba al fraude.

“El camino correcto”, según este film, se inscribe en los propios cuerpos, Alberto y Luis, “los buenos”⁵, están siempre vestidos a la moda pero elegantes, acorde con su virilidad⁶ no así aquellos que son criminales. En una escena en donde se enfrentan a contrabandistas en medio de una selva (escenario que remite a la guerrilla), “los delincuentes” llevan atuendos humildes de trabajador. Claramente en sintonía con la intencionalidad ideológica del régimen de criminalizar a los sectores humildes de la población.

Así nos encontramos con un film de acción con toques de comedia que posee un discurso altamente conservador y adoctrinador sobre las representaciones masculinas. Claramente dirigido a adoctrinar sobre como debe ser el hombre de la familia Argentina. Esta característica es compartida con la remake del film “Los chicos crecen”, dirigida por un cineasta que había sabido conocer mejores épocas: Enrique Carreras.

El film vuelve a relatar la historia, ya contada en 1942, de una familia sin hijos, en donde el marido mantiene una relación extramatrimonial con su antigua secretaria. Es con esta mujer “adúltera” con la que tiene tres hijos. Ante la amenaza de esta mujer de sacar a la luz la verdad, el marido, Zapiola (Eduardo Rudy), decide usar a un fiel amigo suyo, Casenave (Luis Sandrini), para poner los chicos a su nombre.

Si bien estos dos hombres aparecen vestidos como cualquier hombre viril de los 30 (época donde se desarrolla la trama), traje, sombrero, etc. ambos parten de una falta: Zapiola no formó una familia como debería hacerlo, no tuvo hijos con su mujer “oficial” sino que los tuvo en una relación extramatrimonial. Casenave por su parte, teniendo una edad avanzada, no tiene mujer ni hijos.

Entre los dos amigos hay una relación de subordinación. Mientras que Zapiola tiene un trabajo importante (abogado) y parece tener suerte con las mujeres, Casenave se presenta con menos suerte y siempre bondadoso con su amigo. Si bien el personaje de Luis Sandrini parece altamente asexuado en esta versión del film, Casenave baila el tango con una mujer en un bar. El bailar el tango remite a relaciones jerárquicas entre el hombre y la

⁵ Este término no es casual. Si el cine experimental y de autor habían puesto en duda las barreras del bien y el mal (piénsese en Nazareno Cruz y el lobo de Leonardo Favio) Brigadas en Acción la vuelve a imponer de forma rotunda, casi de forma infantil. Sobre la dilución de la barrera entre el bien y el mal relacionada a la masculinidad ver Navone Op. Cit. capítulo 5.

⁶ También es necesario aclarar que las ropas de los miembros de la brigada remiten a que sus miembros actúan de civil, práctica ampliamente usada durante la dictadura militar y en la actualidad.



mujer “el hombre (...) representa al macho, superior a la mujer, la cual se somete, voluntaria o involuntariamente a sus imperativos.”(Saikin, 2004, 84) Esto junto a la reacción violenta que tiene el personaje al enterarse de lo hecho por su amigo (le pega en la cara mientras le grita “*Esta no, Esta no me la haces*”), matizan el carácter de extrema bondad del protagonista.

A pesar de que se enfurece, Casenave encuentra que al tener que encargarse de los niños y estar obligado a ayudar a Cristina (Susana Campos), la mujer adúltera, transita un camino que le permite volverse un “hombre completo”. Claramente, en esta redención, el ejercicio de la paternidad es un elemento clave. Podemos pensar esto como nos propone Rafael Montesinos. Para este autor el rol paterno es una de las formas sociales que expresan la identidad masculina. “(...) la paternidad responde a patrones aprendidos que permite a los varones confirmar su pertenencia al género masculino.” (Montesinos, 2002, 172-173)

Así si el ser policía era la manera en que se podía alcanzar la virilidad en “Brigadas en acción”, en esta remake (Al igual que en la versión original) la paternidad es el vehículo más seguro. A medida que Casenave cumpla con ese rol no solo irá ganando el amor de los niños sino también el reconocimiento de Cristina que, ante el inesperado intento de Zapiola de volver y ocupar un lugar en la “familia clandestina”, decide quedarse con Casenave.

Ambas películas tienen una característica en común, si bien no son comedias están plagadas de chistes (la mayoría inocentes) que amortiguan el drama que hay en las tramas. En “Brigadas...” es el personaje de Carlitos Bala el encargado de realizar esas escenas humorísticas, en “Los chicos crecen” son Luis Sandrini y los niños los que le dan el toque de “comedia familiar”.

Pero el género comedia, particularmente, se iba a destacar en la época gracias a los Films (en su mayoría) producidos por ARIES y protagonizadas por los dos cómicos del momento Alberto Olmedo y Jorge Porcel. A continuación nos centraremos en dos películas de ese estilo para continuar nuestro rastreo.



C) EL SEXO REPRESOR. LAS COMEDIAS PICARESCAS.

*“Se alquiló una rana rubia, tibia y haragana
se moría de ganas de matarla.”*

“El pibe de los astilleros”. Los redonditos de ricota.

Estas comedias no se inauguraron con la dictadura militar sino algunos años antes cuando la productora cinematográfica ARIES le encargó a Gerardo Sofovich la filmación de “Los caballeros de la cama redonda” (1973) aprovechando la momentánea distensión de la censura⁷. Curiosamente fue durante el último proceso militar que una quinta parte de las películas producidas eran del género de comedia o “humor pícaro”.

Desde el punto de vista del lenguaje cinematográfico, este tipo de películas comparten una característica con las primeras analizadas: abandonan casi totalmente los planos “novedosos” (primer plano en detalle, picado cenital, travelling de acompañamiento, etc.) del cine de autor, experimental y político, para utilizar exclusivamente planos medios o grandes planos panorámicos.

Particularmente las películas cómicas se volcaron a resaltar las características del popular teatro de revista de la época. Esto puede evidenciarse en una escena de “Los Hombres sólo piensan en eso” de 1976 en donde se ve a Susana Giménez en un numero musical. En otra escena del mismo film Alberto Olmedo y Jorge Porcel hacen un sketch en donde se parodia la película “Nazareno Cruz y el lobo” de Leonardo Favio. Tanto los musicales como los sketch pícaros son parte del estilo de ese teatro.

En el film “Los hombres solo piensan en eso” de 1976 dirigido por Enrique Cahen Salaberry⁸, nos encontramos con dos porteños que se dedican a la estafa de diversas maneras (Vendiendo perros comunes como si fueran de raza o jugando al poker con cartas marcadas), debido a un problema con un mafioso, estos dos amigos junto con Susana Giménez (hermana de un “colega de trampas” fallecido, el cual les pide que la cuiden) se

⁷ Varea F Op. Cit. p: 51

⁸ Director que anteriormente había dirigido “Mi novia el travesti” con Alberto Olmedo y Susana Gimenez, una comedia que ponía en cuestión diversos elementos de la masculinidad tradicional y que jugaba provocativamente con las identidades de género. Navone Op Cit Capítulo 6.

embarcan hacia Caracas para escapar del peligro. Una vez allí intentan elaborar diversos planes para estafar a gente de dinero para sobrevivir. En sus diversos intentos dentro de un hotel de primera clase conocen a un hijo de un empresario poderoso con el cual Susana se casa.

En todo este relato los dos hombres se nos presentan desesperados por mantener relaciones sexuales con toda mujer que se cruza. Mientras que el personaje de Alberto Olmedo es el que idea todo plan para conquistar (en especial a Susana), Jorge Porcel parece más pasivo e inocente. Esta diferencia se puede observar en la escena en donde Porcel quiere irse a dormir y Olmedo lo reprende por no haber intentado nada con Susana.

En dicha escena Alberto (Olmedo) le da un discurso acerca de las constantes insinuaciones que él piensa que Susana les hace a ambos. Este personaje le dice a su amigo que tal actitud es de una histérica y que lo que necesita es un hombre decidido. Esto provoca que el Personaje de Porcel se “lance” sobre la mujer, la que logra escapar dominándolo. Por supuesto, que este frustrado abuso está representado como un chiste.

Si prestamos atención al cuerpo podemos ver como la viveza e inteligencia (para elaborar planes fallidos en su mayoría) corresponde al cuerpo flaco de Alberto Olmedo mientras que la inocencia, la torpeza, etc. corresponden al cuerpo gordo de Jorge Porcel. Esto podría sugerir una suerte de subordinación de uno sobre otro. Dicha representación de ambos cuerpos se evidencia también en un film de la etapa del nuevo cine argentino: “Los Chantas”, de Martín Suárez. En el mismo dos de los protagonistas presentan características parecidas a los de la película aquí analizada. Sin embargo, en la película de Suárez se pone en primer plano la lealtad y fraternidad⁹ entre los personajes cosa que aquí no sucede, el personaje de Olmedo parece siempre querer aprovecharse del de Porcel.

Si comparamos la forma en que estos films representan el cuerpo masculino, con como se representa el femenino podemos encontrar que, el mostrarse gordo y quedar relativamente aceptado es un privilegio que no sucede con las mujeres. En toda la película las mujeres se presentan esbeltas y deseables, a lo que se corresponde el constante deseo de los dos amigos que parecen ambos ser una metáfora de todos “los Hombres” a los cuales alude el título del film.

⁹ Sobre esta película y la relación con la masculinidad ver Navone Op.Cit. Capítulo 6.

Así la relación de los dos amigos con lo femenino es un vínculo lleno de violencia. Violencia en el sentido de que la única forma que poseen de entablar relaciones con una mujer es mediante el abuso (abuso que parece asimilarse a la conquista). Ambos parecen estar convencidos de que las mujeres buscan esa forma de aproximación y por esto estos dos hombres terminan fallando. Pero este camino de subordinación (o intento de) de hombres sobre mujeres que los dos amigos transitan torpemente, es realizado correctamente por el joven hijo de un importante empresario venezolano Ganzabal .

Es este personaje el que se enamora de Susana cruzando una línea que los protagonistas no pasan en ningún momento. Este “moral Playboy”, parece sensible y romántico especialmente hacia Susana. Así en el film, este personaje parece presentarse en una escala superior de la jerarquía masculina (Kaufman, 1997, 66-67). Es el camino que él ofrece a Susana la que la lleva al éxito (obtiene la posibilidad de trabajar en la televisión venezolana), mientras que el camino de los dos amigos (de trampas, engaños, etc) solo la llevaría, como efectivamente conduce a los dos amigos, a la deportación del país. Este contenido altamente moral se esfuma en la película “A los cirujanos se les va la mano” dirigida por Hugo Sofovich de 1980 protagonizada por los mismos actores.

En esta ocasión nos encontramos con dos camilleros de un hospital, que realizan todo tipo de estrategias para (ahora si, exclusivamente) tener acercamientos con las enfermeras y pacientes del hospital. Ante la aparición de dos nuevas doctoras Susana Giménez y Moria Casan, los dos amigos dicen ser cirujanos para impresionar a las doctoras. Esta mentira llevará a consecuencias nefastas cuando los amigos, junto con las doctoras sean secuestrados por un mafioso que necesita que un cirujano le saque una bala después de haber sido herido en una confrontación.

En el hospital, las enfermeras y las pacientes son atractivas. Los dos camilleros están siempre al acecho de estas mujeres como se puede ver en una escena en donde ambos tocan a una de las enfermeras. Aquí el abuso se presenta como una “avivada” cómica, un movimiento válido de dos “vivos” en su “natural” afán de concretar cualquier acercamiento sexual. Esta característica se profundiza a medida que el film avanza. En una escena ante una consulta domiciliaria a la cual responden Alberto y Susana se encuentran con una mujer joven que alude haber sido atacada por su tío que había vuelto borracho de un cabaret. Alberto parece interesado en que la chica (naturalmente atractiva) le cuente como

Creado con



nitroPDF professional

descargue la prueba gratuita online en nitropdf.com/professional

fueron los hechos. Así cuando la víctima, por orden de Susana, se va a preparar café, Alberto se encierra con ella en la cocina y mientras la interroga sobre lo sucedido comienza a repetir los hechos realizados por el tío borracho mientras le dice “*Como te besaba, así?; como te agarraba, así?;*”, por supuesto que la chica parece dejarse abusar dándole un toque siniestro al sketch.

La pareja de amigos repite las características acordes a su cuerpo que analizamos en la película anterior. El cuerpo gordo parece indicar torpeza, Porcel se presenta bruto ante los pacientes, mientras que el cuerpo flaco de Olmedo expresa cierta hiperactividad en sus movimientos (claramente una marca del actor que se ve en muchos de sus trabajos) e inteligencia en la elaboración de planes, mentiras, etc.

En esta película lo homosexual es visto como algo ridículo o como un medio para, mediante su imitación, llegar a la intimidad con las mujeres. Esto último se evidencia en la escena en donde Olmedo convence a una enfermera para que lo deje ir a afeitar a una paciente que necesita operarse del apéndice. Para lograr que la paciente “se deje” Olmedo se hace pasar por homosexual. En otra escena Porcel se disfraza de mujer para realizar un enema a una joven mujer.

Una vez secuestrados por los mafiosos ambos camilleros son salvados por las dos doctoras, las que llevan a cabo la operación. No obstante los dos amigos logran matar a dos gángsters por la espalda. Esta “avivada” provoca la felicitación de la policía que se lleva a toda la banda criminal dejando a los camilleros con las doctoras solos en la habitación donde se había llevado a cabo la operación. Esto da pie para la última gran “avivada” de los camilleros: aprovechando la anestesia y tapando sus narices con algodón, los dos amigos duermen a las doctoras para “aprovecharse”. Si en la primera película la misoginia estaba atenuada por el mensaje moral del casamiento (una misoginia diferente) o con las continuas fallas en sus intentos, aquí ese reparo desaparece dejando entender a la violación (de las dos doctoras dormidas) como el sumo de la avivada picaresca.

En resumen, ambas películas responden a un género: la comedia. La misma, en el contexto que abordamos, parece presentar representaciones masculinas centradas en la conquista sexual. Esta se presenta siempre como un abuso, como una forma (casi la única) valida de relación entre hombres (porteños) y mujeres. Si a esto se le suma que ambos personajes son presentados como “buenos tipos” (el personaje de Susana Giménez le

Creado con



nitroPDF professional

descargue la prueba gratuita online en nitropdf.com/professional

comenta al de Moria que en el fondo no son malos tipos) y que las mujeres parecen siempre provocativas o con actitudes histéricas, que justificarían la acción de los amigos, estamos ante representaciones masculinas totalmente misóginas que se tornan validas o simpáticas gracias a su enmarque dentro del género cómico.

C) Masculinidades para toda la familia- Masculinidades para mayores de 18 años.

Se tratan de películas que difícilmente son recordadas, algunas llenan la programación de canales “nostálgicos”. Sin embargo, estos film cobran vital importancia a la hora de abarcar diversas problemáticas socio históricas. Diversos aportes analizan estas películas relacionándolas con el mensaje de la última dictadura en nuestro país¹⁰. En este trabajo no hemos propuesto algo muy diferente, pero si quisimos sugerir una mirada que pretende aportar elementos nuevos. Hemos rastreado representaciones masculinas, es decir, las formas en que se presenta el ser masculino dentro de estas películas.

Dichas representaciones son el resultado de la influencia de las políticas de la última dictadura militar dentro del campo cinematográfico. El desarrollo de géneros como la comedia picaresca o la comedia dramática, y la influencia del teatro de revista con sus musicales y vedettes fueron impulsados y fortalecidos por el contexto represivo que golpeó duramente al nuevo cine desarrollado por la llamada generación del 60. Podríamos decir que la tensión entre las representaciones emergentes y dominantes concluyó con la imposición de estas últimas.

Entonces teniendo en cuenta esto y si como hemos sugerido al principio, el cine es productor de sentido o una máquina de pensamiento, ¿cómo pensó el cine amparado por el proceso lo masculino? ¿Cómo eran estas representaciones dominantes? Debemos responder a estas preguntas diciendo que encontramos dos tipos de representaciones masculinas. La primera podríamos definirla como una “Masculinidad para toda la familia”, esta se centra

¹⁰ Varea F.G. Op. Cit, Wolf Sergio "El cine del proceso, estética de la muerte" En: **Cine argentino, la otra historia**, Sergio Wolf, comp. . Buenos Aires: Letra buena, 1994

en hombres responsables, con poder (en el caso de los policías Alberto y Luis), con una bondad extrema, cariñosos y afectuosos (el caso de Casenave). Estas primeras representaciones serían modelos del “buen camino” de “las buenas costumbres” (aquí deberíamos incluir también el Playboy de “Los hombres solo piensan en eso”) y de una virilidad casta, como se evidencia en el “ser policía” que tanto anhela el niño huérfano Cepillo y el mozo Bongiorno de “Brigadas en acción”. Particularmente es la actividad como padre de familia lo que, en la película “Los chicos Crecen”, asegura a Casenave el “reino de los hombres”. Así un rol que había sido fuertemente criticado en el cine argentino del 60 y principios del 70 (Berardi 2006) vuelve a mostrarse como un valor “sano” en esta remake.

La otra Masculinidad la definiremos como “prohibida para menores de 18 años”. En esta se nos presenta al hombre (siempre heterosexual) solo centrado en concretar actos sexuales, esta característica se da por la saturación que se hace desde estas comedias a este aspecto de la identidad masculina. Una saturación que transforma a los personajes en huecas caricaturas misóginas propicias para los diversos sketch. Dichas representaciones ensalzan al porteño heterosexual, al flaco vivo y a su compañero fiel gordo y bruto, desesperados por concretar la conquista de (siempre) bellas mujeres, naturalizando no solo la heterosexualidad sino también las formas siempre de abuso que toman dichas relaciones.

Ambas clases de representaciones nos dan un panorama bastante ambiguo sobre qué tipo de masculinidad se producía y reproducía en el cine de la época. Por un lado el respeto a las formas a las instituciones, a los roles clásicos masculinos de padre o de hombre de poder sobrio y casto, por el otro el vivo, el chanta que esconde actitudes misóginas en su aparente natural y “cómica” forma de ser. Estas representaciones de las comedias picarescas parecen contribuir a prefigurar una idea de sexo represor. Dicha forma no se centraría en la prohibición sino en la prefiguración de prácticas concretas de sexo. Esta “normalización” del sexo que ya evidenció y estudió Michael Foucault (Foucault 1976), quizás prefiguró representaciones masculinas (y por supuesto femeninas) que llegan hasta nuestra época.

Ahora bien para finalizar podríamos aventurar que los dos tipos de representaciones masculinas conformaron las dos caras de la moneda del sexo represivo. Un hombre, padre de familia que respeta las leyes y que en la intimidad realiza abusos y violaciones es la

Creado con



nitroPDF professional

descargue la prueba gratuita online en nitropdf.com/professional

imagen que surge si mezclamos ambas representaciones. Imagen muy similar a las prácticas de los responsables del proceso militar genocida. ¿Qué consecuencias pudo traer esta siniestra dualidad fuera del campo del cine?, ¿Cuánto de estas representaciones prefiguraron prácticas de género en los años posteriores a la dictadura en la sociedad argentina? Incógnitas, estas, sobre las cuales será preciso investigar en próximos trabajos.

Bibliografía

- Berardi Mario **La vida imaginada. Vida cotidiana y cine argentino 1933-1970**, Buenos Aires, Ediciones del jilguero, 2006
- Burin Mabel Meler Irene **Varones Género y subjetividad masculina**. Buenos Aires, Paidos 2000.
- Cosse Isabela “Cultura y sexualidad en la argentina de los 60: usos y resignificaciones de la experiencia transnacional” en **Estudios interdisciplinarios de America Latina y el Caribe** vol 17 núm.1, enero- junio de 2006.
- Cosse Isabela **Los nuevos prototipos femeninos en los años 60 y 70: de la mujer doméstica a la joven “liberada”**. en II Jornadas de Reflexión: Historia, Género y Política en los ’70. Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género-Museo Roca, 10, 11 y 12 de agosto de 2006.
- de Lauretis Teresa **Alicia ya no: Feminismo semiótica y cine**, Valencia, Edición Catedra , 1992.
- Didier Eribon ; **reflexiones sobre la cuestión gay** , Barcelona, Anagrama, 2001.
- Feierstein D. **El genocidio como práctica social. Entre el nazismo y la experiencia argentina**, Fondo de Cultura económica de argentina, 2007.
- Ferró Marc **Historia contemporánea y cine** Barcelona, Editorial Ariel 1977.
- Foucault Michel **Historia de la sexualidad tomo 1: la voluntad del saber**, Argentina Siglo XXI Editores, 1976.
- Getino Octavio **Cine argentino entre lo posible y lo deseable**, 2º Edición actualizada, Buenos Aires, Ciccus 2005.
- Hobsbawm, E. **Historia del siglo XX**. Barcelona, Critica, 1995
- Kimmel Michael “homofobia, temor vergüenza y silencio en la identidad masculina” y Michael Kaufman “Las experiencias contradictorias del poder entre los hombres” en Teresa Valdés y José Olavarria (eds.); **Masculinidad/es. Poder y crisis**_Isis Internacional, nº 24
- Navone S. “El hombre hegemónico argentino. Un rastreo de las representaciones masculinas de los 70 en el cine de Leopoldo Torre Nilson y Leonardo Favio”. Presentada en las IX Jornadas Nacionales de Historia de las Mujeres y IV Congreso Iberoamericano de Estudios de Género. Universidad nacional de Rosario, 30,31 de Julio y 1 de Agosto de 2008.
- Navone S. Masculinidades filmicas. Un rastreo de las representaciones masculinas de la década del 70 dentro del cine argentino. Universidad nacional de Mar Del Plata, Mayo

Creado con



2010.

Ormaechea Luis “Las comedias familiares en el cine argentino” en **Historia género y política en los 70.** Andrea Andújar, Débora D’Antonio, Nora Domínguez, Karin Grammático, Fernanda Gil Lozano, Valeria Pita, María Inés Rodríguez, Alejandra Vasallo (comp.), Universidad de Buenos Aires Facultad de Filosofía y Letras, Feminaria Editora. 2005.

Pujol, S; “Rebeldes y modernos. Una cultura de los jóvenes” en James D. **Nueva historia Argentina. Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976),** Bs. As., Editorial Sudamericana, 2003.

Scott J “El genero: una categoría útil para el análisis histórico” en M Navarro y C. Stimpson (comp.) **Sexualidad, genero y roles sexuales.** Bs As, FCE, 1999

Steimberg O. **Semiótica de los medios masivos.** El pasaje a los medios de los géneros populares. Buenos Aires. Atuel 2005.

Varea F. **El cine argentino durante la dictadura militar 1976/1983,** Rosario e (m) r, 2006.

Williams R. **Marxismo y literatura** Barcelona Ediciones península Homo sociologicus 1980.

Creado con



nitroPDF professional

descargue la prueba gratuita online en nitropdf.com/professional