



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
POSGRADO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

La representación de las masculinidades en el cine mexicano y argentino (1990-2010):  
Los casos de Luis Estrada y Eliseo Subiela.

T E S I S

Para optar el grado de Doctora en Estudios Latinoamericanos:

Campo de conocimiento: cultura, procesos identitarios, artísticos y cultura política en  
América Latina.

P R E S E N T A

Claudia Elizabeth Puente Vázquez

T U T O R A

Dra. María Helena López González De Orduña  
(CIEG/UNAM)

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR

DR. MIGUEL ÁNGEL ESQUIVEL (POSGRADO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS /UNAM)

DRA. FRANCESCA GARGALLO (POSGRADO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS/UNAM)

DRA. CINTYA PECH (UACM)

DRA. SONIA RANGEL (FFYL/UNAM)

Ciudad de México, Enero de 2019



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## ÍNDICE

Introducción .....	3
1. Anclajes teóricos y metodológicos: masculinidades y teoría crítica feminista.....	15
1.1. Organización y funcionamiento de la masculinidad.....	15
1.2. Algunas definiciones sobre masculinidades: la perspectiva de Connell y Bourdieu.....	16
1.2.1. Violencia simbólica.....	23
1.3. Teoría fílmica feminista.....	25
1.4 Algunas notas sobre el amor romántico.....	35
2. La industria del cine en México y Argentina. Contextos socioeconómicos y políticos (1990-2010).....	37
2.1. Breve panorama de la industria cinematográfica latinoamericana.....	38
2.2. Los efectos del neoliberalismo en la industria mexicana del cine.....	44
2.3. Los efectos del neoliberalismo en la industria argentina del cine.....	47
2.4. Representación fílmica de las masculinidades a la luz de los contextos...52	
3. Representaciones de las masculinidades en el dominio del amor romántico y la violencia I.....	61
3.1. Figuraciones masculinas en el cine de Luis Estrada .....	61
3.2. <i>La ley de Herodes</i> (1999). Amor y violencia: “O te chingas o te jodes”.....	63
3.3. <i>Un mundo maravilloso</i> (2006). Masculinidades marginales: ¡Los pobres llenan sus bolsillos con amor!.....	75
3.4. <i>El Infierno</i> (2010). Íconos de las masculinidades gore.....	85
4. Representaciones de las masculinidades en el dominio del amor romántico y la violencia II.....	97
4.1. <i>El lado oscuro del corazón 1</i> . Oliverio y el mito de la infalibilidad sexual...97	
4.1.1. El amor voluble y cambiante.....	97
4.1.2. El encuentro con la que vuela .....	99
4.2. <i>El lado oscuro del corazón 2</i> . Oliverio: ¡La figura del macho en decadencia.....	116
4.2.1. Oliverio y su masculinidad puesta a prueba.....	118
4.2.2. Oliverio, el retorno al amor romántico.....	122
Conclusiones.....	130
Bibliografía.....	136
Fílmografía.....	142

## Introducción

*Hay un punto donde los caminos se cruzan y uno pasa a ser personaje de ficción o, todo lo contrario, el personaje de ficción anida en nosotros y mucho de lo que expresamos o actuamos forma parte de la estructura narrativa, de un texto que vamos escribiendo con el cuerpo como una invitación.*

Luisa Valenzuela, "Cuarta versión"

En este trabajo de investigación quiero reflexionar sobre la representación de las masculinidades en el cine latinoamericano. Mi inquietud principal es comprender cómo es que reproducimos prácticas socioculturales y discursivas (hábitos, comportamientos, valores, disposiciones de ser y hacer) sin ser conscientes desde dónde las incorporamos o aprendimos. El cine, en tanto productor de imágenes, representaciones, significados e ideologías, aparece como un campo idóneo para indagar la forma en la que construimos nuestras formas de ver y ser en el mundo.

Mi interés es analizar los filmes *La Ley de Herodes* (1999), *Un mundo maravilloso* (2006) y, *El infierno* (2010) del cineasta mexicano Luis Estrada y del cineasta argentino Eliseo Subiela, *El lado oscuro del corazón 1* (1992) y *El lado oscuro del corazón 2* (2001). Desde mi perspectiva ambos directores representan en sus cintas personajes masculinos que fomentan los estereotipos de género, influyendo en los imaginarios sociales y en las relaciones intersubjetivas.

La razón por la cual elijo dichas películas es porque, tanto Eliseo Subiela como Luis Estrada gozan de fama y reconocimiento en sus países y a nivel mundial, ya que sus películas han participado en festivales internacionales y su permanencia en sala e ingresos en taquilla, así como su permanencia en canales de internet, confirman un alto nivel de audiencia. Por ejemplo, la cinta *El Infierno*

recaudó 88 millones 160 mil 777 pesos<sup>1</sup>. Por su parte, *El lado oscuro del corazón* gana diversos premios en los festivales de Montreal, la Habana, Francia e Italia.

El propósito de mi investigación, es visibilizar el discurso misógino y sexista que subyace en los filmes de ambos directores. Me interesa dar cuenta de esas masculinidades que no han sido trastocadas, a pesar de ser un cine que se muestra crítico del sistema, pero que no cuestiona las prácticas sexistas de las masculinidades que representa; por ello, me parece fundamental hacer énfasis en el aspecto relacional sobre los ejercicios de poder implícitos en la relación de los hombres con las mujeres y en los dominios del amor romántico, la sexualidad y la violencia.

Me interesa abordar el tema de investigación desde una mirada feminista por la posibilidad que ofrece este enfoque de articular críticamente, en primer término, las relaciones del sujeto con la ideología de género. En segundo, por la necesidad de conocer y comprender cómo se da la representación de las masculinidades en prácticas como la violencia, el amor y la sexualidad. Y finalmente, porque la crítica feminista apuesta por un análisis útil desde el punto de vista de la diferencia sexual y una comprensión profunda de los procesos de creación de imágenes en el cine (Anette Kuhn, 1991) (De Lauretis, 1995) (Colaizzi, 2007).

La teoría crítica feminista es una crítica de la cultura que cuestiona cómo opera la industria cinematográfica. Considera esta tecnología como un mediador que construye realidades como si éstas fueran autónomas y se opone al cierre totalizador de las afirmaciones sobre imaginarios y representaciones en las

---

<sup>1</sup> <http://www.milenio.com/espectaculos/las-10-cintas-mexicanas-mas-taquilleras>

diferencias de género, contenidas en el espacio narrativo del cine clásico y el cine dominante (De Lauretis, 1984: 52). Pero también como lo subraya Giulia Colaizzi (2007:9) porque la teoría fílmica feminista se ha desarrollado en los últimos treinta años como parte de un proyecto general de crítica socio-cultural articulado alrededor de la necesidad de dicha desnaturalización de la imagen.

Por una parte, cabe destacar que la crítica feminista, nos permite repensar los problemas de la significación: la representación y los procesos subjetivos respecto a las masculinidades en un contexto histórico determinado, con miras a reformular una perspectiva de significado que sea menos rígida, es decir, no desde una noción del ser de la masculinidad, sino desde categorías que nos permitan un acercamiento a su deconstrucción en los discursos cinematográficos.

Por otra, me interesa resaltar la relación del feminismo con el cine y la representación de las masculinidades a través de las imágenes, los íconos, las representaciones, los significados y las ideologías. Pero también, hacer alusión a la posición social e histórica de las masculinidades, lo cual es una de las mayores contribuciones teóricas del feminismo, dado su insistencia en el valor significativo de los valores culturales, en especial, cuando adoptan la forma de representaciones socialmente dominantes y constituyen las categorías de género.

Hablar sobre la representación de las masculinidades, implica dar cuenta de dicha categoría de análisis, aunque sea brevemente, ya que un estudio más profundo va más allá de los intereses y límites de este trabajo de investigación. El término “representación”, el cual es usado como vocablo general, puede referirse a diversos tipos de aprehensión de un objeto (Ferrater Mora, 2017: 736). La multiplicidad de sentidos y usos del término “representación” hace que esta palabra sea casi siempre ambigua. En el cine la noción de representación estará

ligada al cine como forma expresiva que determina su sentido, estructura y su misma posibilidad precisamente en esa noción, o en otras palabras, la comprensión del cine en tanto medio de comunicación y forma estética se sustenta en la relación de representación que asume respecto de la realidad (Casetti,1998:121).

Para este trabajo de investigación, retomo la definición de Guillermo Núñez Noriega (2015:31) para quien la representación es una valoración/conceptualización de la realidad, una forma de poder muy sutil que puede organizar nuestras prácticas y orientar nuestros deseos, experiencias y acciones. Esta categoría juega en papel trascendental para el armado del análisis de los personajes de los filmes, ya que nos permite entender de qué manera el cine es un medio que configura dichas prácticas a través de figuras o modelos de personajes que pueden ser interpretadas como ideales para el contexto específico que se vive en ese momento.

Paralelamente al fenómeno de la representación, me valgo de otras categorías para el análisis de las masculinidades: violencia, amor romántico y sexualidad, que son los ejes sobre los que versa y se basa la estructura de mi análisis. Desde mi perspectiva, dichas categorías nos sirven para entender como se configuran, en contextos específicos, relaciones interpersonales e intersubjetivas que determinan nuestra forma de existir con los demás y la forma en la que nos constituimos de manera individual.

Con respecto al tema de la violencia, me referiré a algunas de sus principales vertientes, primero, la violencia de género, entendida ésta como la violencia ejercida en contra de las mujeres que pueda provocar daño físico, sexual o psicológico (Arsiό Sinues, 2010: 21) será uno de los términos para analizar a

las masculinidades en los filmes que nos atañen. Segundo, la violencia en contra de los propios hombres, que se da en el contexto de lo que Sayak Valencia (2016) denomina capitalismo gore; ésta se desarrolla en contextos complicados social e históricamente, las masculinidades mostrarán fuerza a través del terror que son capaces de infligir.

El término capitalismo gore para hacer referencia a la reinterpretación dada a la economía hegemónica y global y en los espacios (geográficamente) fronterizos (2016:25). En cuanto al término gore, éste se retoma de un género cinematográfico que hace referencia a la violencia extrema y tajante. En los filmes de Luis Estrada, hay una lectura histórica implícita que dispara los comportamientos violentos de los personajes.

Tercero, haré alusión a la violencia simbólica que en palabras de Pierre Bourdieu (2012) remite a esquemas mentales, actos de conocimiento y prácticas que se instituyen a través de la adhesión que el dominado se siente obligado a conceder al dominador, es decir es una forma asimilada de dominación. Este tipo de violencia la veremos más pronunciada en las películas argentinas.

La violencia se oculta o recubre de una manera mucho más sutil, a través de la poesía, el arte y el lenguaje, por lo que se usará la categoría de violencia simbólica de Bourdieu (2012). El punto de partida es ubicar estas dinámicas en contextos situados geopolíticamente y como respuesta a contextos específicos en los cuales se desarrollan.

Y por último me referiré a relación entre la violencia y la representación, que no puede prescindir de consideraciones de género, puesto que, la violencia se sexua y se engendra en la representación (Zecchi, 2014:289). Por una parte, la modalidad más frecuente es la inscripción explícita de la violencia, gráficamente

registrada por la cámara que provoca la mirada voyeurista del espectador, o bien, el rechazo. Por otra, los discursos que ocultan la violencia del texto fílmico en donde la brutalidad se hace invisible por medio de la naturalización, disfrazándola de erotismo o escondiéndola tras el humor (2014:298).

Con respecto al “amor romántico” y/o “amor cortés”, nos circunscribimos al estudio de Anthony Giddens (2012:45) para quien dicha manifestación se comienza a notar a partir de finales del siglo XVIII en adelante, incorporando elementos del amor pasión. Se supone que implica una atracción instantánea y es separado de las compusiones erótico-sexuales. Su surgimiento debe ser comprendido en relación con diversos conjuntos de influencias y que afectaron a las mujeres de finales del siglo XVIII. De ese conjunto de influencias destacan, la creación del hogar, el cambio de relaciones entre padres e hijos y la invención de la maternidad. Al respecto, entendiendo éstas categorías como formas de relaciones heteronormativas que asignan roles tradicionales tanto a los hombres (proveedores, protectores, fuertes) como a las mujeres (castas, fieles, sumisas, necesitadas de afecto y protección).

A éstas categorías se suma, la sexualidad. En palabras de Foucault, sería “la puesta en discurso” del sexo, para quien lo esencial es la multiplicación de discursos sobre el sexo en el campo del ejercicio del poder mismo: incitación institucional a hablar de sexo, y cada vez más; obstinación de las instancias de poder en oír hablar de sexo y en hacerlo hablar acerca del modo de la articulación explícita. (2012:18). Desde este ángulo, me interesa explorar el discurso contenido en las películas, ya que dicha sexualidad en los personajes de los filmes, funcionaría como el conjunto de los efectos producidos en los cuerpos, los

comportamientos, y las relaciones sociales que moldean los modos y formas de pensar respecto a la sexualidad.

En consecuencia, se ha optado por el análisis discursivo de cuestiones como el cuerpo, la indumentaria, las acciones, los diálogos, el comportamiento de los personajes, etcétera. Se utilizarán también categorías relativas a las diversas masculinidades, en especial para seguir a Connell y a Bourdieu desde la cuestión simbólica. Sin embargo, también se exponen lineamientos de Héctor Domínguez Ruvalcaba, respecto al tema del machismo. De esta forma, podremos hablar de la diversidad de las masculinidades, sus contextos de surgimiento y desarrollo, por lo que sostendremos que existe una crisis de masculinidad retratada en los filmes que se analizarán y que tendrán como motivo de dicha crisis las situaciones de miseria, crisis económicas y presiones sociales.

Dicha crisis también atenderá a situaciones relativas a las relaciones sentimentales y la conducta sexual, esto, por tratarse de elementos muy representativos sobre los que se finca la virilidad y que tendrían que ver con otras cuestiones como el deseo homosocial masculino y otras cuestiones referentes a la esfera pública, en tanto partimos de que lo personal es una cuestión política.

### *Método de análisis*

También es importante destacar que para el análisis de los filmes me baso primero en el *decaupage* desarrollado por J. Aumont (1988), que marca una serie de pautas para el análisis del film a través del fotograma o del plano secuencia. A partir de aquí, también me centro en las propuestas que Casetti y di Chio (1998)

que proponen un análisis formal de la estructura del film al tiempo que facilitan el análisis de los personajes.

Respecto a otros componentes fílmicos, me remito a la planificación, respecto al modo de realización de la imagen, es decir, la forma y la escala de los planos, a la inclinación de la cámara y angulación, ya que éstos están en función de la mayor o menor cantidad que ocupan los personajes. El plano general (PG) que es el que incluye la figura humana en su totalidad dentro del encuadre; el plano americano (PA) la figura ocupa el encuadre desde las rodillas hacia arriba; el plano medio (PM) la figura ocupa el encuadre desde la cintura hacia arriba; el primer plano (PP) el encuadre incluye una vista cercana de un personaje, centrándose en una parte de su cuerpo y el primerísimo primer plano (PPP) que se enfoca en el detalle de alguna parte del cuerpo (Carmona, 2010:96).

Para el análisis de los personajes me centraré en la función narrativa, dado que como mencionan Casetti y de Chio no es fácil describir de modo simple y unívoco aquello que consigue que un conjunto de imágenes y sonidos asuma una dimensión narrativa; en ese sentido, la narración es, de hecho, una concatenación de situaciones, en las que tienen lugar acontecimientos y en la que operan personajes situados en ambientes específicos (1998:171).

De los elementos esenciales de la narración destacan el acontecimiento, los personajes a los que les suceden los acontecimientos y el sucederse de los acontecimientos y de las acciones; es decir, hay rupturas con el estado precedente. Otras categorías que acompañan la estructura narrativa son los *existentes*, los *acontecimientos* y las *transformaciones*.

Por existentes nos referiremos a los personajes y a los ambientes. El ambiente se define mediante el conjunto de todos los elementos que pueblan la trama y que actúan como trasfondo, es lo que diseña y llena la escena, más allá de la presencia del personaje. Por una parte remite al entorno en el que actúan los personajes y al decorado en el que se mueven, por otra, a la situación en la que operan, a las coordenadas espaciotemporales que caracterizan su presencia (Casetti y de Chio, 1998:176).

En cuanto al análisis del personaje como persona, existen tres perspectivas posibles: persona, rol y actante. En cuanto a *persona* significa asumirlo como un individuo dotado de un perfil intelectual, emotivo y actitudinal, así como una gama de comportamientos, reacciones y gestos. En tanto que unidad psicológica y unidad de acción construye una perfecta simulación de lo que nos enfrentamos en la vida. En cuanto, al personaje como *rol*, nos remitimos a su identidad, es decir, su carácter, actitudes y perfil físico, centrándonos en determinado ámbito o dominio en el que encarna determinadas características. Finalmente como *actante*, nos referimos al lugar que ocupa en la narración y a las dinámicas que lleva para lograr que suceda la historia. Mi estudio se enfoca tanto en los ambientes como en el personaje, considreándolo desde la perspectiva de rol, dado que lo que me interesa destacar es como se juega ese rol con respecto al concepto de las masculinidades.

La delimitación contextual de la formulación del problema fue una elección consciente, localizada y delimitada en el tiempo y en el espacio; no propone un análisis en términos históricos, filmicos o de respuestas que asumen una validez universal, en todo caso, se inclina más a un análisis cultural. La decisión de enfocarme en el poder de las representaciones es igualmente deliberada para

exponer el fenómeno de cómo opera el mundo simbólico de las representaciones masculinas en contextos específicos.

En el primer capítulo titulado “Anclajes teóricos: masculinidades y teoría fílmica feminista”, expongo los planteamientos de los principales teóricos de la masculinidad acerca de este concepto: definiciones, estructuras, relaciones y organización social. También esbozo la mirada de las principales teóricas de la crítica feminista de cine. La finalidad es mostrar cómo estas diferentes lecturas coinciden en revelar las formas ocultas en las que se representan los imaginarios de la masculinidad. Una vez definidos los parámetros conceptuales de la masculinidad, sobre los cuales haré el posterior análisis de los filmes, comento brevemente algunas de las principales investigaciones en torno a la representación cinematográfica de las masculinidades tanto en el cine mexicano como argentino.

En el segundo capítulo abordo el tema: “La industria del cine en México y Argentina. Contextos socioeconómicos y políticos (1990-2010)”. El objetivo principal es trazar un recorrido de los efectos del neoliberalismo en la industria cinematográfica mexicana y argentina para conocer cómo se produjeron y reprodujeron discursos que subrayan la validez de las representaciones masculinas y femeninas construidas antes de esa época y que, sin embargo, se mantuvieron y sofisticaron. Con este fin, proporciono un panorama general de la situación por la que durante dos décadas ha estado atravesada la vida económica, política y social de ambos países. Mi intención no es hacer un análisis de estas dimensiones, sino sólo brindar una mirada amplia para resaltar los hechos que marcaron la diferencia entre cada uno de sus gobiernos. Me parece que esto será

determinante para entender las preocupaciones sociales de los directores y las condiciones discursivas en las que se insertan las representaciones masculinas.

En este capítulo, también subrayo los principales fenómenos que han impactado la industria cinematográfica argentina y mexicana en los últimos años a partir de la implementación de políticas culturales en Estados neoliberales latinoamericanos. Esto nos muestra que es fundamental considerar el esfuerzo de ambos directores para financiar proyectos que mantengan al cine latinoamericano en la esfera de la producción cinematográfica a pesar de la lógica de mercado que incentiva el consumo antes de la calidad de la obra.

Por último, en este apartado, a la luz de los contextos, expongo algunos planteamientos acerca de la representación de las masculinidades en el cine latinoamericano de ficción. En este caso específico, en los filmes de Luis Estrada y Eliseo Subiela que versan sobre situaciones en las que los personajes atraviesan conflictos propios de la migración, el desarraigo y la supervivencia en tiempos de la crisis económica, social y política que viven nuestros países. La pregunta que surge es, ¿cómo el lenguaje del cine contribuye a representar ciertos imaginarios de las masculinidades en contextos históricos determinados?

En el tercer capítulo, “Representaciones de las masculinidades en el dominio del amor romántico y la violencia I” expongo el análisis de algunas secuencias o escenas de los filmes de Luis Estrada que me permiten dar cuenta de diversos fenómenos y tipos de violencia, sea física o simbólica. Mi interés es mostrar las diversas prácticas violentas que se muestran en el filme y quedan invisibles a los ojos de los espectadores. De esta manera, me interesa mostrar cómo la violencia no sólo es física o psicológica, sino que es una práctica relacional, un acto comunicativo, una determinada representación o imagen en la

que se sostiene y legitima el discurso de la dominación, no sólo la violencia de los hombres en contra de las mujeres, sino también de los hombres contra otros hombres.

Finalmente, en el último capítulo, “Representaciones de las masculinidades en el dominio del amor romántico y la violencia II”, hablaré de la representación de la sexualidad y el amor en los filmes de Eliseo Subiela. En estos dominios, también existen ciertas prácticas que sostienen imaginarios como la virilidad, la seducción y la conquista; o bien, desde el amor, otros como el enamoramiento, el sexo y algunas otras figuraciones.

## **1. Anclajes teóricos: masculinidades y teoría crítica feminista.**

### *1.1 Organización y funcionamiento de la masculinidad*

Entender el proceso de configuración de las prácticas masculinas y femeninas es una tarea fundamental y prioritaria para saber cómo operamos y formamos los juicios, emociones y corporalidades respecto del otro. En el universo académico anglosajón han cobrado un auge primordial las contribuciones de Nancy Chodorow (1978) y Dorothy Dinnerstein (1976), quienes han centrado su interés en la identidad de género y en las relaciones objetales; en tanto, su contraparte, Juliet Mitchell (1974) en Inglaterra y Luce Irigaray (1974) en Francia, están enraizadas en el psicoanálisis lacaniano y han optado por una lectura política y simbólica de la masculinidad.

El psicoanálisis fue una de las disciplinas que se planteó tempranamente la concepción de masculinidad de la mano del pensamiento de Freud, quien expuso la dificultad implícita de los conceptos “masculino” y “femenino”. Otro campo de conocimiento que se interesó en este tema fue la psicología social que se enfocó en la premisa del rol de género de acuerdo a la sexualidad (Parsons, 1999) y finalmente, otras disciplinas se interesarán en la conformación de identidades de género como la antropología, la historia y la sociología.

Podemos englobar, para fines de este estudio, tres grandes perspectivas en las investigaciones sobre masculinidad. Por una parte, las que abordan la masculinidad fuera del orden de género y se dedican a medir y ordenar comportamientos vistos desde un enfoque esencialista; por otra, las que consideran la masculinidad dentro del orden de los estudios de género que subrayan la importancia de las relaciones de poder como: Connell (2007), Seidler

(2000), Kimmel (1998), Cazés (1995), Kaufman (1995), Olavarría (2000), Parrini (2000), Bourdieu, (2000), Minello, (2002), entre otras. Y, por último, las corrientes feministas, en la que destacan la teoría fílmica feminista que ha contribuido a ampliar el debate respecto a las prácticas culturales: Laura Mulvey (1975;1988), Teresa de Lauretis (1984;1992), Annette Kunh (1991), Giulia Colaizzi (2007) y Barbara Zecchi (2014), Julia Tuñon (1998) Margara Millán (1995).

Dos de los autores que más se han interesado en cuestionar el carácter estructurado y estructurante de la masculinidad son Connell (1987 y 2002) y Bourdieu (2000). Ambos otorgan un papel central al análisis de las relaciones de poder y desarrollan sus propuestas desde la perspectiva sociológica y antropológica; para ellos, la construcción simbólica e imaginaria de la masculinidad es una operación performativa, que orienta y estructura; produce y reproduce representaciones que se legitiman a partir de la distinción entre uno y otro sexo. También subrayan la importancia de significarla a partir de las diferencias que se construyen a partir de un efecto relacional; es decir, tanto hombres como mujeres construimos nuestra feminidad o masculinidad a partir de la ideología y los discursos que emitimos y decimos del otro.

### *1.2 Algunas definiciones sobre masculinidades: la perspectiva de Connell y Bourdieu*

Connell (2003) define el concepto de masculinidad como un producto histórico y dinámico, ya que cuando hablamos de él, al mismo tiempo, construimos género de una forma cultural específica. Para este autor, la mayoría de las definiciones suponen un punto de partida cultural que caracterizan a las masculinidades de acuerdo a ciertas lógicas. De acuerdo a ello, existen al menos cuatro corrientes:

las definiciones *esencialistas* que suponen la existencia de una esencia universal de la masculinidad; las definiciones *normativas*, cuyos pilares se sustentan en “el deber ser de la masculinidad”, como lo muestra la teoría de los roles; las aproximaciones *semióticas* que definen la masculinidad a través de un sistema de diferencias simbólicas que siguen la fórmulas de la lingüística estructural y; por último, las que abordan su definición como una *estructura de la práctica social*, éstas últimas hacen énfasis en los procesos de producción y consumo en las relaciones de género, así como en los efectos de dichas prácticas en la experiencia corporal, la personalidad y la cultura.

Es importante destacar que, para Connell, la masculinidad es una dimensión del orden de género, a su vez que una estructura internamente compleja, en la cual se superponen diferentes lógicas y siempre está sujeta a contradicciones internas y rupturas históricas.

Connell (2003) propone un modelo para la estructura de género que actúa en las siguientes dimensiones, Primero, *las relaciones de poder*, que permiten entender las dinámicas de control que ejercen los hombres sobre las mujeres, los hombres sobre otros hombres y las mujeres sobre otras mujeres, así como las que se ejercen desde el Estado, las corporaciones o las leyes.

Segundo, *las relaciones de producción*, que se basa en la división sexual del trabajo y asigna determinadas actividades a los hombres y a las mujeres al otorgar significados y valores jerárquicos diferenciados al trabajo masculino y al femenino, además de mantener la división entre las esferas pública y privada que separa el espacio productivo del reproductivo y asigna a las mujeres al ámbito del trabajo invisible, devaluado y no pagado, mientras que a los hombres los coloca

material y simbólicamente en el espacio del trabajo remunerado, la acción colectiva y el poder.

Tercero, la dimensión de las *relaciones emocionales*, que son centrales en la configuración de género, pues en ellas convergen el deseo, el erotismo y la vida emocional. De acuerdo al sexo y al género se atribuyen diferentes estados emocionales. Finalmente, encontramos las *relaciones simbólicas*, en la que toda relación de género se construye en función de los significados compartidos asociados a lo masculino y a lo femenino.

De esta manera, para Connell es necesario comprender la elaboración de las masculinidades contemporáneas desde las cuatro dimensiones descritas anteriormente. La complejidad que representa el concepto de masculinidad exige pensarla como una categoría analítica determinante para acercarse a la comprensión de las relaciones de poder y, además, identificar el hilo que sostiene a las diferentes identidades masculinas más allá de la pertenencia étnica, de clase o generacional. El género es una manera de estructurar la organización social por lo que se relaciona interseccionalmente con otras formas como son la raza, la clase social, la edad, el lugar de nacimiento, etcétera. De acuerdo con Connell (2003), para comprender el género debemos ir más allá del mismo. En ese sentido, es importante subrayar que las relaciones de género son un componente de toda la estructura social.

Plantearnos el análisis de las masculinidades nos permite situar diferentes prácticas y experiencias en la subjetividad masculina, ¿qué tan diferentes son los deseos o las necesidades entre los hombres? ¿se relacionan diferente los hombres con otros hombres y con otras mujeres, según su lugar en la estructura social? ¿cuáles son los “modelos” de masculinidad en nuestros contextos?.

Estas preguntas son sólo inquietudes para comprender la forma en la que nos construimos los hombres y las mujeres, a la vez que pensamos a las masculinidades como procesos dinámicos y contingentes histórica y culturalmente. Respecto a este tema, la propuesta de Connell es comprender que las masculinidades se configuran de acuerdo a los siguientes modelos.: *la masculinidad hegemónica*, que legitima al patriarcado y sostiene la posición dominante de los hombres y subordinación de las mujeres a la vez que es el principal modelo para otros hombres; *la masculinidad subordinada*, que se da a partir de la dominación de los hombres heterosexuales y la subordinación de los hombres homosexuales; *la masculinidad cómplice*, construida en formas que aprovechan los beneficios del patriarcado y, en nuestro contexto, entran a la vorágine hiperconsumista para considerarse pertenecientes al modelo hegemónico; finalmente, *las masculinidades marginales*, que son las subalternas respecto a la forma de autoridad de la masculinidad hegemónica del grupo dominante. Agregaríamos que esta construcción tiene que ver con la interseccionalidad de varios factores de marginación como clase, raza, sexualidad o edad.

Estas maneras de nombrar las formas o configuraciones de la masculinidad no son fijas, sino que tienen que ser entendidas en el marco de contextos específicos y dentro de una estructura de relaciones mutables, por lo que es necesario entender al género como un producto de la historia y un productor de historia (Connell, 2003, p. 122).

Por su parte, Pierre Bourdieu (2012) utiliza el concepto de violencia simbólica para explicar lo que llama *la dominación masculina*. Bourdieu se pregunta, ¿cuáles son los mecanismos históricos que permiten una eternización

relativa de las estructuras de dominación? ¿por qué el orden establecido con sus relaciones de dominación, sus derechos y sus atropellos, sus privilegios y sus injusticias, se perpetúa con tanta facilidad? y, ¿por qué las condiciones de existencia más intolerables pueden aparecer tan a menudo como aceptables e, incluso, como naturales? Habría que recordar, asegura, que lo que aparece como eterno sólo es el producto de un trabajo de naturalización realizado por instituciones como la Religión, la Familia, la Escuela o el Estado mediante sus procesos de discriminación simbólica.

El efecto de la dominación simbólica se produce a través de los esquemas de percepción, de apreciación y de acción, por medio de los que los dominados adoptan para sí mismos un punto de vista idéntico al del dominador y contribuyen, de esa manera, a su propia dominación, a veces sin saberlo, y otras, a pesar suyo. Todas estas disposiciones se viven desde el cuerpo, en la lógica del sentimiento o del deber, donde encuentran la fuerza simbólica que lleva a las personas a aceptar como naturales las relaciones de dominación.

Además, existen operaciones de diferenciación que están dadas desde el mundo social. De acuerdo con Bourdieu:

El orden social funciona como una inmensa máquina simbólica que tiende a ratificar la dominación masculina en la que se apoya: es la división sexual del trabajo, distribución muy estricta de las actividades asignadas a cada uno de los sexos, de su espacio, su momento, sus instrumentos; es la estructura del espacio, con la oposición entre el lugar de reunión o el mercado, reservado a los hombres, y la casa, reservada a las mujeres, o, en el interior de ésta, entre la parte masculina, como el hogar, y la parte femenina, como el establo, el agua y los vegetales; es la estructura del tiempo, jornada, año agrario o ciclo de vida, con los momentos de ruptura, masculinos, y los largos periodos de gestación, femeninos. (Bourdieu, 2012, p. 22)

Habitamos un mundo social en el que las diferencias y relaciones entre lo femenino y masculino construyen una realidad sexuada en la que cobra forma la dominación masculina, a partir de la división sexual del trabajo de producción y de reproducción, biológica y social que confiere al hombre la mejor parte, así como en

los esquemas inmanentes a todos los hábitos (Bourdieu, 2012). Sin embargo, es importante tomar en cuenta cómo estos esquemas funcionan como modelos de pensamiento y acciones en la sociedad que, al ser universalmente compartidas, se imponen a casi cualquier sujeto como algo trascendente. Cuando estas representaciones cobran consenso práctico y se ven investidas por la objetividad del sentido común, hombres y mujeres aplican a cualquier realidad su sentido práctico “quedando atrapados en esquemas mentales que son producto de la asimilación de esa relación de poder y que se explican en las oposiciones fundadoras del orden simbólico” (Bourdieu, 2012: 49).

Como Bourdieu lo subraya, el efecto de la dominación simbólica (raza, sexo, clase, cultura) se produce a partir de los esquemas de percepción, de apreciación y de acción que constituyen los hábitos cotidianos y sostienen una interacción en la que parece que unos juegan a ser dominados y otros a ser los que dominan; pero también, opera desde la lógica paradójica, por lo que la relación de dominación y sumisión, sólo es entendible en la medida que el orden social se establece sobre los hombres y las mujeres.

De acuerdo con estos planteamientos, es importante resaltar la importancia de la eficacia del poder simbólico sobre el género, dado que de ello depende la posición relativa del que percibe y del que es percibido, o del grado en que los esquemas de percepción y de apreciación practicados son conocidos y reconocidos por aquel al que se aplican. Además, es importante considerar que para entender la eficacia de este poder simbólico es necesario conocer “la historia de los agentes y de las instituciones que concurren permanentemente a asegurar esas permanencias” (Bourdieu, 2012:105). Estas instituciones serían la familia, la iglesia y la escuela; al explicar su reproducción y jerarquías a lo largo del tiempo,

es posible develar las formas en las que las subjetividades se conforman dentro de dicho sistema a partir de su participación en cada una de las instituciones que lo conforman.

¿Cómo es que operan dichas instituciones en función de estructurar un “inconsciente histórico”? La familia es la principal protagonista en la producción y reproducción de la dominación y visión androcéntrica. La familia es el lugar que legitima la subordinación de muchos hombres y mujeres a la masculinidad hegemónica. Por su parte, la religión se encarga de legitimar los comportamientos que corresponden a cada uno de los sexos, además de regular la indumentaria “decente” con la cual debe vestirse la mujer, se inculca una moral profamiliar dominada por valores patriarcales.

Cabe destacar que en las sociedades occidentales el papel de la Iglesia Católica ha cambiado, por una parte, la presencia del Papa Francisco, quien se ha distanciado de sus predecesores al mantener un lenguaje sencillo y abordar temas considerados prohibidos por la élite eclesiástica y que ahora son discutidos abiertamente por el Sumo Pontífice lo que ha llevado a un acercamiento y renovación en la Iglesia Católica. Por otra, la disminución de feligreses, sobretodo de la clase media. Finalmente también cabe considerar la expansión de otras doctrinas a través de la migración.

En el caso de la escuela que educa sobre la base de la diferenciación entre lo masculino y femenino. Sin embargo la escuela, en su carácter laico, al menos en el discurso que promueve la equidad de género implica deconstruir ideas estereotipadas que recurren al discrimen y la violencia. Los estereotipos tienden a fomentar la discriminación y afectan las relaciones sociales entre las personas. Se requiere fomentar la equidad por razón de Género y valorización de los derechos

humanos de todos con el fin de que los estudiantes adquirieran respeto mutuo, igualdad y la erradicación de prejuicios.

Por su parte, el Estado ratifica, gestiona y regula la existencia cotidiana de la unidad doméstica, promueve a la familia patriarcal como el modelo del orden social y moral. El estado civil de los ciudadanos reproduce la jerarquía de los sexos, el modelo dominante de la estructura familiar: sexualidad legítima, heterosexual y orientada a la reproducción. El aparato de políticas públicas desplegadas, desde educación hasta salud, será encaminado a estos fines: muchos más programas de educación cívica en donde predominan héroes varones que programas de prevención de la violencia de género; más programas destinados a la salud reproductiva heterosexual que al tratamiento del VIH, por citar algunos ejemplos.

### *1.2.1 Violencia Simbólica*

La violencia simbólica se produce a través del acto de conocimiento y reconocimiento práctico, es decir, en la forma en la que la violencia sucede día con día, sin que se llegue a entender o se sea consciente de sus manifestaciones: órdenes, amenazas y reproches. Sin embargo, al funcionar por medio de la complicidad, “hunde sus raíces para su perpetuación o transformación” (Bourdieu, 2012:59). Se trataría de una complicidad de testigo, que se da de forma inconsciente ante las violencias cotidianas que normalizamos por padecerlas constantemente.

De acuerdo con Bourdieu, la violencia simbólica opera por la inscripción que el dominado tiene en la relación con el dominador: una vez que el dominado no puede o no dispone de elementos o instrumentos de conocimiento que le

permitan imaginar una relación distinta de percibirse y apreciarse, y dada la asimilación de la relación de dominación, termina por considerarse normal o natural (Bourdieu, 2012).

Una de las particularidades de la violencia simbólica radica en que su conocimiento o reconocimiento no es suficiente para cambiar la conciencia en la relación dominado-dominador, sino que, para que sea posible generar un cambio, es necesario transformar las condiciones sociales de su producción. Por ejemplo, las inercias psíquicas incorporadas, disposiciones corporales a las que Bourdieu se refiere como *habitus*.

La violencia normalizada obedece a la construcción de un mundo social en el que prevalece la visión androcéntrica. En cada uno de nosotros, esta mirada opera a manera de un inconsciente histórico (Bourdieu, 2012) y no sólo a través de la diferencia marcada entre los sexos, como lo entiende el psicoanálisis. De esta manera, el término *inconsciente androcéntrico* será importante para comprender la violencia y su normalización como un fenómeno de larga data que ha conformado a un sistema patriarcal, al ser el varón el sujeto que ejerce dicha violencia en diversos niveles. Las condicionantes que propician la dominación masculina, que se expresa de manera generalizada por la cultura patriarcal, descansan en el orden simbólico. Pierre Bourdieu plantea que la violencia simbólica a través de la cual se perpetúa dicha supremacía se localiza en el *habitus* y se realiza a través de “un acto de cognición y de falso reconocimiento que está más allá de, o por debajo de, los controles de la conciencia y la voluntad” (Bourdieu, 1983:6).

Los conceptos, *inconsciente androcéntrico* y *habitus*, nos permiten pensar la forma en la que las representaciones se naturalizan como parte de la cultura patriarcal y se normalizan en la pantalla, como reflejo de la sociedad, pero también como ejemplo de los modelos a seguir, con lo que el cine servirá de asimilador de contextos y reproductor de los modelos sociales. Las masculinidades se representarán como una expresión del inconsciente colectivo que se reproducirán a partir de *habitus*. Ahora, exploraremos la teoría fílmica feminista, como otra de las estrategias teóricas para el posterior análisis de la obra fílmica de Subiela y Luis Estrada.

### *1.3 Teoría fílmica feminista*

Otra de las grandes líneas de pensamiento en torno a las masculinidades es el desarrollo de la teoría crítica feminista; ésta surge a partir de la confluencia de los movimientos de las mujeres en pro de una lucha abierta contra las estructuras sociales dominadas por los hombres. Su meta consiste en deconstruir los discursos audiovisuales patriarcales.

La teoría fílmica feminista es un trabajo teórico y político que ha crecido cada vez más en importancia, tanto en ámbitos académicos como político-culturales. Se centra en una mirada crítica y profunda que analiza la representación como una práctica cultural que deconstruye las imágenes y narrativas de los imaginarios patriarcales sobre feminidad y masculinidad. Utiliza, sobre todo, marcos teóricos del estructuralismo y posestructuralismo, particularmente, de la teoría semiótica y el psicoanálisis.

De acuerdo con Francesco Casetti (1998), la teoría feminista aplicada al cine acoge un trabajo político, una práctica filmica y una investigación académica. De esta manera, va más allá de la propia reflexión sobre el cine y se dirige a la actividad social, a los significados lingüísticos y semióticos y a la crítica ideológica. Desde estos enfoques, el cine como objeto de estudio abre nuevos temas de investigación enmarcados, principalmente, dentro del campo de los estudios culturales, la sociología, el psicoanálisis y los estudios sobre medios de comunicación.

En la primera mitad de los años 70, la crítica feminista comienza a desarrollar una línea de investigación y producción estimulante: aparecen los primeros documentales de mujeres y nace la revista *Women and Film*, espacios que denuncian la forma en la que se representa a la mujer en el cine. La crítica feminista, a partir de la deconstrucción, subraya lo que sucede en los los filmes americanos o europeos, ya sean comerciales o de autor, dado que hay una tendencia histórica a encerrar a los personajes femeninos en estereotipos fijos y subordinados a los personajes masculinos (Casetti, 1998: 252).

La publicación de Laura Mulvey, *Visual pleasure and narrative cinema* (1975) dedica su atención —desde una lectura psicoanalítica— al modo en que la mujer aparece representada en el cine y al papel que se le impone como espectadora, denuncia el sistema de representación y el mecanismo que regula su aparición y su consumo. Mulvey afirma que el cine clásico propone al espectador una mirada esencialmente masculina. Por lo que las espectadoras se ven empujadas a identificarse con esa mirada, lo que conlleva una serie de consecuencias evidentes que se pueden resumir en dos puntos: el hombre es

conductor de las narraciones y la posición de la mujer es pasiva, un objeto en el camino del protagonista masculino y subordinada a una mirada masculina.

Posteriormente, se multiplican los encuentros de cine y surgen espacios como el Festival Cinematográfico de Edimburgo; nacen revistas como *Camera Oscura* que suma a la investigación feminista, la investigación en el campo de lo simbólico; retoma la noción de texto a través de un análisis del cine clásico. Se imparten cursos universitarios de cine en el ámbito de los *Women's Studies* y comienza un interés por el cine en las revistas femeninas como *m/f*. También cabe mencionar el trabajo de directoras feministas como Bárbara Hammer, Chantal Akerman, Ulrike Ottinger, entre otras.

Así, surgen dos corrientes, una en Estados Unidos, caracterizada por una orientación sociológica y de medios de comunicación; la otra, se desarrolla en Inglaterra, enfocada en la semiótica y el psicoanálisis. De ambas corrientes se pueden retomar tres áreas de investigación: la primera, es de naturaleza metodológica que, desde una mirada feminista, profundiza sobre instrumentos de análisis semiótico y nociones del psicoanálisis. La segunda línea de investigación trata de valorar el cine de las mujeres, sobre todo el que abarca el periodo de los años treinta a los años cincuenta. La tercera, de índole histórica, hace una relectura sistemática del cine clásico "patriarcal por excelencia" y expone a la luz los valores dominantes en el cine: la mujer como espectáculo, como objeto y lugar de la sexualidad (Casetti, 1998:257).

A partir de los años ochenta, Teresa de Lauretis ejerce una gran influencia en el debate ya que planteó la cuestión de la identidad de género y examinó los modos en los que se constituye la subjetividad en el discurso y a través de él. También muestra cómo las estructuras narrativas ponen en marcha procesos de

identificación y desidentificación a la luz de la teoría feminista basada en algunos planteamientos de Lacan, Foucault y Eco. Lauretis está convencida que el sujeto se genera —en el doble sentido de la palabra “en-gendrar”, se genera y toma un género— a través de lo que denomina “tecnologías de género”. Rescata el concepto de experiencia como un juego de interferencias entre el mundo “externo” y el “mundo interno”, desde ahí pueden identificarse los rasgos de la subjetividad femenina: cuerpo, afectividad, exclusión, fenómenos que la mujer experimenta y constituyen el pilar de su identidad sexual (Cassetti, 1998: 264).

En su artículo “La tecnología del género” (1989), Teresa de Lauretis postula la desventaja de considerar la noción de género como diferencia sexual; el primer límite de dicha conceptualización es que constriñe al pensamiento crítico feminista y afirma la universalización del género al borrar las diferencias entre las propias mujeres y entre los propios hombres. El riesgo es que hombres y mujeres terminan por ser la copia fiel de una personificación, de alguna figura arquetípica, con lo que reduce otras representaciones sofisticadas de feminidades y masculinidades metafísico-discursivas.

La segunda limitación de concebir el género como diferencia sexual, se refiere a la construcción del sujeto sexuado a partir de las representaciones culturales, o como efecto de los discursos institucionalizados, de epistemologías y prácticas que se dan en la vida cotidiana y que son representadas en diferentes tecnologías sociales. Por lo que la autora enfatiza: “la sexualidad como el género no es una propiedad de los cuerpos o algo originalmente existente en los seres humanos, sino el conjunto de efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales” (Teresa de Lauretis, 1989: 8).

En ese sentido, es prioritario pensar la masculinidad o la feminidad como el producto y el proceso de un conjunto de tecnologías sociales que marcan la forma en la que hombres y mujeres son producidos sexualmente, por lo que es necesario entender las siguientes cuatro proposiciones de Lauretis: el género es una representación, a su vez, la representación de género es su construcción; su construcción parte de lo que Althusser denominó aparatos ideológicos del Estado y, paradójicamente, su construcción es afectada por su deconstrucción, es decir, cualquier discurso puede convertirse en su exceso y desestabilizar o romper cualquier representación.

El término género, en un primer sentido, se refiere a un término clasificatorio en el que se catalogan palabras y formas gramaticales; en un segundo sentido, se refiere a la clasificación de sexo, sin embargo, éste no se encuentra entre las lenguas romances; no obstante, la palabra género, representa, no a un individuo, sino a una relación social, es decir, representa a un individuo en una clase. Así, el género puede definirse como, “la representación de cada individuo en términos de una relación social” (De Lauretis, 1989:11), esta relación es, en suma, el sistema sexo-género:

Las concepciones culturales de lo masculino y femenino como dos categorías complementarias, aunque mutuamente excluyentes en la que los seres humanos están ubicados, constituye en cada cultura un sistema sexo-género, un sistema simbólico, o sistemas de significados que correlacionan el sexo con contenidos culturales de acuerdo con valores sociales y jerarquías (De Lauretis, 1989:11).

Teresa de Lauretis subraya la aportación de Althusser respecto a lo que la ideología representa como un sistema de relaciones imaginarias que los individuos “montan” sobre sus relaciones reales; sin embargo, también destaca que no se puede reducir al género como algo exclusivamente ideológico, dado que el sistema sexo género opera simultáneamente a un sistema de relaciones

productivas que reproducen las estructuras masculino-dominantes y socioeconómicas de ese orden social particular.

La invitación de la autora es conocer cómo la representación social de género afecta su construcción subjetiva y cómo, viceversa, la representación subjetiva o autorepresentación afecta a su construcción social, es decir, la construcción del género es, tanto el producto, como el proceso de su representación y autorepresentación. Teresa de Lauretis sigue a Foucault y expande su teoría de las tecnologías de la sexualidad para plantear cómo la narrativa, la técnica y los códigos cinematográficos construyen también el género y representan los cuerpos.

La idea principal es saber cómo es construida por la tecnología, la representación de género y, cómo es asimilada subjetivamente por cada individuo al que esta tecnología se dirige. En este punto es crucial comprender el papel del espectador, ¿cómo son interpelados los espectadores por las narrativas? La crítica feminista produce un conocimiento del cine, la sexualidad y del género opuesta a lo que se centra en lo masculino o patriarcal. El foco de atención en los planteamientos de esta autora está en el entendimiento de la construcción del género a través de las tecnologías y discursos institucionales que controlan el campo de la significación social y determinan lo que “deben ser” las relaciones de género. Sin embargo, también insiste en que una construcción de género diferente subsiste en los márgenes de los discursos hegemónicos, inscritos en prácticas micro políticas y en niveles locales de resistencia en la subjetividad y auto representación. El papel que De Lauretis otorga a los espectadores y a las espectadoras es más agencial que en Mulvey.

A partir de mediados de los años 80, los estudios culturales resaltan, por una parte, la existencia de un amplio abanico de subculturas. La teoría crítica feminista contribuye al tratar de articular la identidad de género con otras categorías como la raza, la sexualidad, la clase, lo nacional, etcétera. Por otra parte, se examina el universo femenino desde la composición de la audiencia y se plantean contribuciones en lo referente al papel de las mujeres en la creación de ciertos modos de ver las cosas y del peso específico de algunos motivos iconográficos en la participación femenina.

La crítica feminista adopta el concepto de representación como parte de un constructo social e ideológico y considera que el aparato cinematográfico contribuye a la construcción de la diferencia sexual. En general, las teóricas del cine critican el modelo de representación hegemónico al que se ha destinado a la mujer y proponen la realización de un cine diferente, con otro tipo de representaciones femeninas que rompan los modelos tradicionales.

Para las autoras de la teoría crítica feminista, la mujer será su principal objeto de estudio; realizan, fundamentalmente, análisis de contenido de las películas y de los papeles y representaciones de las mujeres en ellas. En la actualidad, el interés hacia el estudio de los y las espectadores ha crecido en el marco de la teoría fílmica debido a que se comenzó a observar el cine como una tecnología social y un sistema de representación que se implica masivamente en la reproducción de cuestiones sociales y su reapropiación por las audiencias. De acuerdo con Victoria Lema Trillo (2003:25), a partir de finales de la década de los ochenta y comienzos de los noventa, se produce un cambio en los estudios de las teóricas fílmicas feministas: crece el interés por las llamadas políticas de situación (*politics of location*), es decir, surge una línea de pensamiento fílmico basado en

una preocupación por la situación histórica y por las diferencias sociales entre las mujeres.

En el caso de América Latina, la mayoría de los estudios de la teoría fílmica feminista versan sobre estudios de las mujeres, ya sea sobre el cine realizado por mujeres o enfoques en los que predominan el estudio de las representaciones de las mujeres que se basan en estereotipos ya conocidos como la buena mujer virginal, la prostituta, la virtuosa, siempre bajo la mirada del hombre. Cabe destacar el trabajo de Margara Millán (1999); Norma Iglesias (1997); Julia Tuñón (1998) y Maricruz Castro Ricalde (2008) en México.

La teoría fílmica feminista se encarga de develar el funcionamiento de la ideología en la representación de mujeres y hombres, y procura nuevas representaciones. A mi entender, la postura de Connell, Bourdieu y algunas autoras de la teoría fílmica feminista tienen puntos en común como la postura de ir más allá del género para entender la complejidad que conlleva dicho término y, sobre todo, entender cómo su representación determina un imaginario subjetivo en el que cada individuo legitima dichas representaciones a partir de las tecnologías de género. Estas representaciones, además, conforman jerarquías y normalizaciones sexo genéricas que, aunque no totales ni de manera automática, presentan elementos para quien observa un filme.

Con esto, sentamos los principales elementos teóricos a partir de los que abordaremos la construcción genérica en el cine, en especial, la forma en la que se representan las masculinidades, las jerarquías que se construyen en dichas representaciones y la forma en la que se aborda la sexualidad heteronormada, en particular, en los filmes elegidos de Subiela y Estrada, como veremos en los siguientes capítulos.

#### *1.4 Algunas notas sobre el amor romántico*

El amor, en tanto que objeto histórico, es una emoción que se ha construido social y culturalmente. Sus símbolos y significados varían de acuerdo a cada contexto y condicionan las relaciones interpersonales en una sociedad determinada. El amor como un afecto de orden simbólico e imaginario se produce y reproduce en la articulación entre lo individual y colectivo. Su manifestación, por medio de ciertos códigos, es valorada socialmente cuando responde a imaginarios aceptables y se reproduce a través de la socialización que activan, entre otros dispositivos, la literatura, el cine, la poesía o el teatro. Y en el siglo XXI los discursos activados por las redes sociales.

En los estudios históricos, el amor se ha identificado con un tipo particular de afecto: el amor romántico, a veces descrito como “pasional, nutrido en la espera, la distancia o la adversidad, con final unas veces feliz y en muchas ocasiones trágico” (Bolufer, 2007:3). También se ha estudiado la forma en la que “El mundo de las emociones ha adquirido así carta de naturaleza en los estudios históricos, desde una perspectiva que contempla los sentimientos y los deseos como vivencias que, aun cuando sentidas de forma personal e intransferible obedecen en cierta medida, a unas reglas sociales” (Groppi en Bolufer, 2007, p.5). Bolufer subraya la importancia de algunos estudios feministas que han puesto de relieve lo profundamente desigual del nuevo ideal de amor sentimental, ya que implica para las mujeres una mayor exigencia afectiva y una responsabilidad más del éxito de la unión, lo cual puede suponer, para ellas, una mayor dependencia emocional que para los hombres, ya que se les induce, a través de los procesos educativos formales e informales, a buscar su mayor satisfacción y su sentido de

identidad más íntimo en el amor y el matrimonio heterosexual (Bolufer, 2007, p. 11).

La feminista Anna Jónasdóttir reconoce “al amor y al poder del amor como una capacidad humana creativa-productiva –y explotable– de importancia comparable a la del trabajo” (Jonásdóttir, 2011:259). Por lo que subraya la importancia de las relaciones sociosexuales y las prácticas amorosas, así como la lucha y el control sobre los usos del poder del amor en el proceso de producción-reproducción de personas. Estos hechos comprenden una dimensión social particular, identificable para el estudio de las sociedades y del cambio social. El amor al que me refiero en esta exposición es el amor como forma de dominación masculina, heredado de la estructura del patriarcado. ¿Cómo se expresa la dominación masculina en el amor a partir de la fuerza simbólica de las <<estructuras objetivas>>? En primer lugar, la institución que le da poder a esta forma específica de dominación es el matrimonio:

La institución del matrimonio, históricamente cambiante y entendida como normas conyugales ideológicamente definidas, es un regulador clave que mantiene el proceso de la dominación masculina en acción y, en este sentido, el “matrimonio” tiene un sentido amplio. Se refiere no sólo a las parejas casadas legalmente o que viven juntas o a las parejas íntimas en general, sino también a los patrones de interacción que establece –y prohíbe– entre las personas como seres sexuales (es decir, entre mujeres y hombres, entre las mujeres mismas y entre los hombres mismos) en la sociedad en general. Lo que es crucial es la posesividad de los hombres con respecto a las mujeres; es decir, el derecho que los hombres reclaman para tener acceso a las mujeres. En la práctica, los “derechos” de los hombres para apropiarse de los recursos sociosexuales de las mujeres, especialmente de su capacidad para el amor, continúa siendo un patrón predominante, incluso cuando (en muchas sociedades) ya no constituye una prescripción legal. (Jónasdóttir, 2011:269.)

De acuerdo con Anna Jónasdóttir, en el matrimonio los hombres se benefician, hasta cierto punto de forma unilateral, de la explotación del poder del amor de las mujeres. Esto es, la explotación en la relación dista mucho de involucrar la coerción o el abuso de forma consciente y, a menudo, parece que ambas partes obtienen algún beneficio. En ambos casos, la explotación no sólo puede beneficiar a quien es explotado, sino que, en muchas ocasiones, esto ocurre con su pleno consentimiento. Como lo enfatiza la autora, ser explotada no implica, necesariamente, ser maltratada ni utilizada en contra de la voluntad propia, como tampoco implica ser infeliz. Por el contrario, la mayoría de las veces tanto los trabajadores como los amantes explotados se entristecen y, en ocasiones, sufren cuando “pierden” el contrato de trabajo de explotación o la relación amorosa en contra de su voluntad (Jónasdóttir, 2011:260).

De acuerdo con Pierre Bourdieu, podemos entender al amor como una suspensión de la violencia simbólica masculina. El amor es la dominación aceptada, reconocida; la más sutil, la más invisible, impuesta por la necesidad o por la costumbre. Desde mi punto de vista, Jónasdóttir (2011) y Bourdieu (2012) coinciden en que el amor romántico es una forma de violencia simbólica:

[...] el sujeto amoroso no puede conseguir el reconocimiento amoroso de otro sujeto, sino que abdica, como él mismo, de la intención de dominar. Entrega su libertad a un dueño que le entrega también la suya propia, coincidiendo con él en un acto de libre alienación indefinidamente afirmado[...] Se siente como un creador casi divino que crea la persona amada a través del poder que ésta le concede (especialmente el poder de dominación). (Bourdieu, 2012:136)

Bourdieu señala cómo el poder simbólico desencadena los actos de reconocimiento de la frontera entre los dominadores y los dominados, gracias a los cuales los dominados contribuyen a su propia dominación al aceptar los límites impuestos que adoptan a menudo la forma de emociones con impactos corporales

—vergüenza, humillación, timidez, ansiedad, culpabilidad— o de pasiones y sentimientos jerarquizantes —amor, admiración, respeto—, emociones que, en ocasiones, pueden resultar más dolorosas al traducirse en manifestaciones visibles como el rubor, la confusión verbal, la torpeza, el temblor, la ira o la rabia impotente, maneras de someterse, aunque sea a pesar de uno mismo, a la opinión dominante (Bourdieu, 2012:55).

Hablar de amor y masculinidades en el cine es un desafío debido a que, en primer lugar, en la mayoría de sus representaciones relacionan al amor romántico con la feminidad; en segundo lugar, porque se relaciona al amor con el hombre sólo en la medida que éste establece vínculos amorosos afectivos con la mujer en un sistema de relaciones de género jerarquizadas. De esta manera, en el cine, la mayoría de las veces la figura de la mujer está asociada al amor y a la esfera de lo privado y el hombre vinculado al poder y conocimiento como requisito para dominar el espacio público en relaciones heteronormadas.

En los discursos narrativos de los directores abordados en esta investigación, están presentes el mundo afectivo y el emocional. Por un lado, el cine mexicano tradicionalmente ha reflejado y reforzado las construcciones de género que giran en torno a la masculinidad y feminidad convencionales. En el caso de Luis Estrada en la película la *Ley de Herodes* tenemos la relación amorosa de Juan Vargas, el presidente municipal del pueblo y protagonista de la obra, con Gloria de Vargas, su esposa mientras en la película *Un mundo maravilloso*, se presenta la relación amorosa de Juan Pérez con Rosita y en *El infierno* la relación de Benny García con su cuñada.

En el caso de Eliseo Subiela y sus filmes *El lado oscuro del corazón 1 y 2*; la narración central se basa en la imposibilidad del amor. Oliverio busca a la “mujer que sepa volar”, lo que nos coloca frente a la posibilidad de una interpretación libre de significados por lo que podemos atrevernos a decir que busca a una mujer con la que sienta conexión al tener relaciones sexuales, es decir, una mujer de la que pueda enamorarse. La posibilidad del amor será su búsqueda permanente. Así, en el primer filme, el relato se centra en la relación con Ana, la prostituta; mientras en la segunda parte, la relación es entablada con Alejandra, una trapecionista.

## **2. La industria del cine en México y Argentina. Contextos socioeconómicos y políticos (1990-2010)**

### *2.1 Breve panorama de la industria cinematográfica latinoamericana*

Hablar del cine latinoamericano contemporáneo implica hacer referencia a su historia para exponer algunos de los cambios más importantes que ha experimentado la industria del cine en nuestros países en los últimos años; y también supone aproximarnos de manera muy general a cómo han impactado “los procesos de globalización económica, las políticas neoliberales impuestas en la mayor parte de nuestros países y los cambios operados en materia de innovaciones tecnológicas” (Getino, 2005:8).

Los países latinoamericanos recibieron al cinematógrafo a finales del siglo XIX y, como en el resto del mundo, las historias proyectadas por él cautivaron a grandes masas. El contexto socioeconómico fue propicio para que promotores españoles, franceses e italianos, así como estadounidenses, tuvieran muy pronto presencia en la naciente industria; sin embargo, el mercado comenzó muy pronto a estar controlado por el cine de Hollywood. Aun así, esta situación no impidió la singularidad de la producción latinoamericana, que se apoyaría a lo largo del tiempo y en gran medida en la coproducción entre países de habla hispana. Desde el origen del cine sonoro, en 1930, hasta prácticamente 1996, el 89% de la producción total cinematográfica se concentró sólo en tres países: Argentina, Brasil y México. Hasta mediados del siglo XX el cine mexicano y, en menor medida, el argentino, tuvieron una considerable presencia latinoamericana, con actores como Cantinflas o actrices como Libertad Lamarque.

Entre las, aproximadamente, 12.500 películas producidas desde 1930 a 2000 en América Latina, 5.500 corresponden a México (45% del total), 3.000 a Brasil (25%) y 2.500 a la Argentina (20%). El 90% de la producción de películas se concentró en sólo tres países, correspondiendo el 10% restante a más de veinte repúblicas de la región, particularmente, las que decidieron producir imágenes propias a través de diversas políticas de fomento. Allí donde no hubo legislación proteccionista sobre la producción local, ésta no existió, salvo como hecho aislado o excepcional. Es lo que conocemos, como actividad "semiartesanal" (Getino, 2006.31)

A partir de la década de los sesenta, la presencia internacional del cine mexicano y argentino se mantuvo muy por debajo de su producción y exhibición inicial. Es, entonces, cuando surge la noción de "nuevo cine latinoamericano" como una manifestación artística cuyas propuestas temáticas y estéticas dan un nuevo giro a nuestro cine. En palabras del cineasta cubano, Julio García Espinosa: "una nueva imagen recorre al mundo" (1982). Esta era la nueva propuesta del cine latinoamericano, erigirse como una imagen realista que, en su lenguaje y narrativa, rompería con la mirada del espectador formada por el cine hollywoodense.

En este panorama de vanguardia artística y política, se crea en Cuba el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC), cuya solidaridad con el resto de las cinematografías del continente realiza y difunde filmes que serán referentes importantes del Nuevo Cine Latinoamericano. "El ICAIC funcionó como fuente de conservación de películas, en especial aquellas que estuvieron obligadas a permanecer en la clandestinidad" (Flores, 2013, p.150). Vale la pena recordar que, durante esas décadas, el contexto de dictaduras y de Guerra Fría mantenía a muchas obras y sus creadores en un estado de suspensión, por lo que llegar a un gran público era prácticamente imposible.

Las películas y las reflexiones que surgieron en torno a ellas durante esa época revolucionaria están presentes en manifiestos, ensayos, e incluso, en

teorías sobre la creación y la difusión de las películas. Entre las principales obras de dicho periodo que podemos destacar se encuentran, en Argentina, *La hora de los hornos* (Getino y Solanas 1973), película fundante del llamado tercer cine (Getino y Solanas, 1969); en Brasil, Glauber Rocha con su manifiesto “La estética del hambre” (1968) y el filme *El Dios y el Diablo en la tierra del Sol* (1964); en Cuba, Julio García Espinosa con su manifiesto “Por un cine imperfecto” (1969) y el filme *El joven rebelde* (1961); En México, Jomi García-Ascot y Salvador Elizondo con la publicación “El manifiesto del nuevo cine” (1961) también fueron parte de este gran movimiento que apuestan por un cine independiente y experimental. De esta manera, se amplió la perspectiva sobre los problemas y los cuestionamientos que marcaron la época, en especial, acerca del subdesarrollo y la reivindicación de la cultura popular de una forma distinta a la representada en la época de oro, así como se dio prioridad al auge del intercontinentalismo.

Como vimos, durante el siglo xx se produjeron alrededor de 12, 500 películas en el continente y surgieron, hacia mediados del mismo, importantes esfuerzos por mejorar su calidad. Al observar dicho panorama de la industria cinematográfica latinoamericana, encontramos que se destacan las industrias de cine argentina y mexicana que se situaron como las producciones cinematográficas más desarrolladas en cuanto a cantidad y calidad de las obras. Sin lugar a dudas, una contribución importante fue la época de oro de dichos cines ya que favorecieron, en su momento, a la conformación de un imaginario social y cultural. La mayor parte de estas producciones promueven, en sus representaciones, la esencia del deber ser de la mexicanidad y/o argentinidad. De acuerdo con Silva Escobar, en este cine: “se reproducen la ideología dominante,

tanto en su modo de producción como en sus sistemas de distribución y exhibición” (2010).

Para Silva Escobar, la época de oro del cine mexicano puede ser catalogada como colonialista, no sólo por su modo de comercialización sino, también, por su modo de producción cinematográfica:

Los procedimientos del cine dominante, como la narración clásica de Hollywood, constituye una configuración particular de operaciones normalizadas que tienen como finalidad presentar individuos psicológicamente definidos como principales agentes causales, que se esfuerzan por resolver problemas concretos u obtener objetivos precisos. De modo que las historias se cierran en torno a las resoluciones de los problemas que dichos agentes necesitan resolver. Por ello la causalidad que envuelve a los personajes se convierte en el principio unificador central, mientras que las configuraciones espaciales están motivadas por el realismo y por necesidades compositivas. Así, una de las características más recurrentes del cine clásico es la de poseer una narración omnisciente y altamente comunicativa. (Bordwell en Silva, 2010:16)

Esto resultaba muy asible a los públicos latinoamericanos porque no abordaba temas políticos ni sociales a fondo; configuraba personajes tipo de identificación que se basaban en fenotipos europeos occidentales. Así, la belleza se emparejó con el tono de piel, cabello y ojos claros; mientras muchos de los personajes antagónicos hacían gala de defectos físicos. De tal forma que, el Nuevo Cine Latinoamericano fue una ruptura con este tipo de representaciones físicas y maniqueas. De acuerdo con los planteamientos expuestos por Silva Escobar:

[...] el mayor mérito del Nuevo Cine Latinoamericano fue el de emerger como una alternativa al cine dominante de Hollywood, al cine europeo y a la época de oro del cine latinoamericano. El objetivo declarado del Nuevo Cine era romper con la ideología dominante y su modo imperialista de producción, de contenido y de distribución; desligarse del llamado Nuevo Cine Europeo y su narcisista culto por el autor, y, por último, ser una opción a la producción cinematográfica desarrollada en el continente. De hecho, los diversos manifiestos del Nuevo Cine critican abiertamente la producción cinematográfica anterior, a la que se cataloga de imperialista, burguesa, alienada y colonialista (Silva, 2010:9).

De tal forma, el Nuevo Cine Latinoamericano busca romper con las lógicas y representaciones del lenguaje cinematográfico burgués de la época de oro con las que ya no se reconocen y que, sin embargo, ha formado a varias generaciones. En esta ruptura los temas se modificarán, las familias ya no se retratan como células unidas que pueden resolver sus problemas para tener finales felices, el contexto no aparecerá más como un mero escenario del drama personal. El Nuevo Cine Latinoamericano pasará de la represión inicial a la organización de festivales en los que se muestra el quehacer de quienes han estado involucrados en la creación de filmes críticos que resisten los embates del gran cine hollywoodense.

En el contexto histórico, social y económico en que surge el Nuevo Cine Latinoamericano, de Guerra Fría y tensiones políticas, represión, guerrillas y movimientos populares, se provocó que el cine, en tanto expresión cultural y medio de comunicación, reflejara en sus narrativas los problemas resultantes de la época y, más adelante, también lo hará frente a las consecuencias de la globalización y el neoliberalismo: “Las industrias cinematográficas nacionales no pueden ser ajenas a la devastación que esta ideología ha ocasionado al concentrar excesivamente la riqueza en un grupo que posee el control de la tecnología de punta y el financiamiento necesario para mantener a salvo sus intereses” (Vives en Getino, 2006:11). Esta será una de las principales características de este cine: se busca hacer un llamado, un reclamo a las injusticias que se padecen en la región y que se retratarán de diversas formas.

El auge de este cine se reflejará en los encuentros de cine latinoamericano realizados a partir de los setenta y que muestran el interés por exhibir y compartir experiencias, sin embargo, esto durará muy poco debido a la falta de apoyo. De

acuerdo con Getino (2006), después del auge del Nuevo Cine Latinoamericano, la ausencia de políticas integrales y el nulo interés de muchos gobiernos por la educación y la cultura locales se sumaron a la falta de iniciativa del sector privado. Los directores se encontraron carentes de apoyos e insumos, obligados a resolver personalmente la fabricación y la comercialización de sus obras —con todo lo que ello exige— en tiempos de fuerte competencia, sobre todo, frente a las grandes industrias cinematográficas, en especial la norteamericana y, un poco menos, la francesa e italiana en el sector de cine de autor.

En consecuencia, la carencia de políticas estatales orientadas a la creación de verdaderas industrias artísticas, unida a la falta de empresarios dispuestos a invertir seriamente en ese tipo de emprendimientos —salvo que el Estado los subsidiara—, llevó a muchos directores a cerrarse aún más sobre sí mismos, por lo que buscaron fuera de sus países lo que no conseguían en el propio, con lo que acentuó su desvinculación con sus propios espacios (Getino, 2006:33).

El Nuevo Cine Latinoamericano perdió ímpetu durante la década de los noventa en la que, según Getino (2006) y las estadísticas de la industria, la producción cayó a la mitad y se concentró en México y Brasil, además de algunos filmes destacados en Argentina, Venezuela, Cuba, Perú y Colombia. Esto ocasionó una desbandada de guionistas, vestuaristas, directores, productores y trabajadores de todas las ramas de la industria fílmica que buscaron oportunidades en producciones extranjeras.

Con la implementación del modelo económico neoliberal se derrumbó la producción fílmica en las principales industrias latinoamericanas entre finales de los ochenta y mediados de los noventa en la mayor parte de la región. Las políticas restrictivas aplicadas en México, Brasil y, en menor medida en Argentina,

redujeron la producción conjunta de estos tres países de alrededor de 200 títulos en 1985 —México y Brasil producían entre 80 y 90 largometrajes por año—, a menos de 50 en 1995. Las políticas culturales de Salinas de Gortari en México y de Collor de Melo en Brasil, habían contribuido directamente a ese desastre (Getino, 2006:34). Estas medidas consistían en recortes a subvenciones para producción de filmes realizados en los países respectivos, además de la elevación de impuestos y dificultades para conseguir los permisos de filmación.

## *2.2 Los efectos del neoliberalismo en la industria mexicana del cine*

A finales de la década de los ochenta del siglo pasado se comienzan a aplicar los preceptos del libre mercado con la entrada del neoliberalismo. Los Estados empiezan a privatizar numerosas empresas públicas. Durante los sexenios de Miguel de la Madrid y Carlos Salinas de Gortari en México se subastaron más del 80% de empresas públicas, se trató de un proceso de desmantelamiento del Estado y el gasto social que seguía las pautas neoliberales y en el que la industria cinematográfica fue seriamente afectada (Bordat, Elodie, 2010). En este contexto neoliberal, el cine mexicano se convierte en una mercancía más y queda totalmente sujeto a las leyes del mercado. Los diferentes gobiernos alegan tener una preocupación por el fomento de la industria cuando en realidad sientan las bases para su desmantelamiento nacional. Parte del discurso oficial es mantener la creencia firme en una economía nacional en franca recuperación, la confianza en los mercados internacionales y en la solidez de la moneda, aunque hacia el final de este periodo de privatizaciones arreciará un periodo de crisis económicas fortísimas.

Por otra parte, a manera de compensación, se estimula la participación de jóvenes talentos en la creación fílmica. Se apoya a guionistas y productores y sus filmes se exportan a festivales internacionales. Figuran cintas como *Danzón* (María Novaro, 1991), *Como agua para chocolate* (Alfonso Araú, 1992) y *Sólo con tu pareja* (Alfonso Cuarón, 1991). En estos años se habla continuamente de la emergencia de un Nuevo Cine Mexicano y en diversos sectores, incluida una parte de la crítica de cine, se comparte la convicción de que el país asiste a un *boom* en todos los niveles de la vida económica y cultural.

Esta euforia por el renacimiento del cine mexicano dura poco tiempo. Al final del mandato de Carlos Salinas los costos de la ilusión están a la vista. El país enfrenta una enorme crisis de credibilidad interna y externa, la economía se encuentra golpeada, la mayoría de la población se siente engañada. Los únicos beneficiados son los grandes empresarios y la clase política. En el terreno cultural impera el escepticismo. Los creadores del “nuevo” cine mexicano enfrentan un panorama desolador a finales de los años noventa (Bonfil, 2011).

En el periodo presidencial de Ernesto Zedillo (1994-2000) esta crisis se acentúa. El nuevo gobierno se esfuerza en limitar, en lo posible, la desintegración política del país en medio de una de las mayores crisis económicas de la historia del país. Las propuestas fílmicas marginales cobran un impulso inesperado ante la crisis del cine que recibía mayores apoyos y que se encontraba en uno de sus peores periodos. El cine se politiza, la desesperación social se vuelve un eje temático de importancia. En el terreno político, se asoma la transición inevitable ante el descontento frente a los gobiernos priístas llamados “la dictadura perfecta” que llevaban 70 años en el poder.

Pocos años después, el gobierno de derecha encabezado por Vicente Fox, ex gerente de grandes empresas transnacionales, promete un panorama económicamente confiable, capaz de garantizar las reformas estructurales en curso. Sin embargo, según Carlos Bonfil (2011), a pesar del triunfo de Fox, el modelo neoliberal salinista cobra una fuerza todavía mayor durante este sexenio, aunque esta vez acotado por una oposición más activa en el poder legislativo, el cual obstaculiza algunas reformas estructurales que incluyen, entre otras cosas, la privatización de los recursos energéticos y una iniciativa presidencial que amenazaba directamente a la industria cinematográfica.

En enero de 2003, Vicente Fox propone la desaparición paulatina de tres instituciones que son parte esencial de la infraestructura fílmica en el país: el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), los Estudios Churubusco y el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) (Bonfil, 2011). Estas instituciones, desde la mirada del presidente, no son operativas y generan gastos innecesarios. La iniciativa presidencial se enfrenta, en ese momento, a una fuerte oposición por parte de profesionales del cine y de estudiantes; un grupo de diputados consigue frustrar a tiempo la iniciativa, Sin embargo, la amenaza continua latente. Para la visión neoliberal el cine es un asunto que no debe ser promovido desde el Estado, se ve a las producciones nacionales como algo que debería ser un negocio.

A finales del sexenio de Vicente Fox se habla de una recuperación del cine mexicano, sin embargo, existen limitaciones para producciones independientes. La recuperación de la industria fílmica es una ilusión. A pesar de ello, algunos cineastas trabajan en sus proyectos. Las cintas premiadas en los festivales nacionales y en el extranjero son de gran valía estética, aun cuando su número sea todavía muy reducido.

La ilusión neoliberal en el gobierno de Calderón es paradójica. Por una parte, existió una ausencia de voluntad política para apoyar la producción nacional; por otra, dicho gobierno asume un triunfalismo absurdo que insiste en celebrar los éxitos obtenidos por cineastas mexicanos en el extranjero, especialmente en Estados Unidos y España. Esto, deja de lado que los realizadores migraron al no encontrar las condiciones propicias para filmar en México; sin embargo, no se evade la oportunidad de capitalizar políticamente los triunfos ajenos.

### *2.3 Los efectos del neoliberalismo en la industria argentina del cine*

La época oscura del cine en Argentina se da en el periodo de la dictadura militar: en la que el gobierno hizo gala de censura y control de los medios de comunicación. Esto afectó a muchos artistas, actores, directores y técnicos de la industria del cine quienes no tuvieron la posibilidad de desarrollar su obra. Al concluir el período de la dictadura comenzó un nuevo período nacional y, con la restitución del gobierno democrático, muchos artistas volvieron a realizar la producción de sus obras dentro del país.

A partir de 1983 comienza una nueva etapa para los argentinos. El Dr. Raúl R. Alfonsín asume la presidencia de un gobierno democrático. Este nuevo gobierno se enfrenta a la crisis inflacionaria dejada por los anteriores gobiernos; el ánimo entre la población es menos tenso que frente a la dictadura, así, comienza a recomponerse buena parte de la organización social. Respecto al cine y su industria, pronto se vislumbran los primeros cambios ya que el Instituto Nacional de Cinematografía que estaba bajo la dirección del Ministerio de Educación pasa a manos de la Secretaría de Cultura de la Nación. A la par, se presenta un proyecto

para la abolición de la censura. Con la llegada de la democracia, el cine muestra apertura a los temas que hasta el momento habían sido fuertemente censurados y que serían llevados a la pantalla a partir de entonces: corrupción, inexistencia de conducción gremial o sindical, arreglos económicos, exilio y violencia, entre otros. Durante este periodo destacan títulos como *El arreglo* (Fernando Ayala, 1983) y *La República perdida* (Miguel Pérez, 1983), un documental que recupera material de archivo para relatar la historia política de la República Argentina, desde el golpe militar del año 1930 contra el gobierno del presidente Hipólito Yrigoyen, hasta el inicio del proceso ciudadano del año 1976.

Esta nueva etapa histórica influye en el cine argentino que lleva a la pantalla argumentos con temáticas de índole política, con posturas abiertamente opositoras al justicialismo<sup>2</sup>. Se cuenta con el apoyo del gobierno aparentemente radical que utilizaba este medio para lograr un mayor afianzamiento en el poder. La producción nacional desarrollada durante los primeros años del nuevo gobierno aborda temas relacionados con el pasado, dramas vividos durante la dictadura que intentaban reflejar las historias de las personas desaparecidas, las experiencias de los exiliados y la toma de conciencia de la represión, así como también, la evidencia de los crímenes cometidos. Durante este periodo destacan los filmes *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1984), *Darse cuenta* (Alejandro Doria, 1984), *Contar hasta diez* (Oscar Barney Finn, 1984), *La República Perdida* (Miguel Pérez, 1985) y, *Hombre Mirando al Sudeste* (Eliseo Subiela, 1985) que muestran una dura crítica al gobierno militar y el terrorismo de Estado.

---

<sup>2</sup> Llámase *justicialismo* o *peronismo* al movimiento político de corte populista fundado en Argentina por el general Juan Domingo Perón a finales de los años 40 del siglo pasado y al conjunto de sus ideas políticas.

El cineasta Héctor Olivera presenta *La noche de los lápices* (1986), filme que se erige como uno de los más críticos a la dictadura en el que se recrean, con rigor, los padecimientos de un grupo de estudiantes secuestrados y encarcelados en la ciudad de La Plata por su participación en la lucha por el boleto estudiantil. Esta película contó con el asesoramiento de uno de los sobrevivientes de este hecho que habría estado a cargo de la escritura del guion. Esta obra es un ejemplo de la forma en que los temas denotaban el proceso de reconstitución y la exigencia de justicia ante las atrocidades cometidas durante el gobierno de la última dictadura; el público argentino acudía a las proyecciones mientras estas cintas también recorrían el mundo: se trataba del despertar de una pesadilla.

Este período se abrió también a otras temáticas que tampoco podían mencionarse durante la época de mayor represión, tales como, la homosexualidad y los conflictos de género que se retrataron en filmes como *Adiós Roberto* (Enrique Dawi, 1984) y *Otra historia de amor* (Américo Ortiz Zarate, 1986). Éstos no habrían sido tocados durante la dictadura, por el contrario, habrían sido apagados con toda la fuerza de un Estado que defendía los valores cristianos tradicionales y que consideraba a la homosexualidad, no sólo un pecado, sino un delito.

Con la abrupta renuncia del Dr. Alfonsín, el 8 de julio de 1989, el Dr. Carlos Saúl Menem asume anticipadamente la presidencia argentina y, con él, comienza una nueva etapa política y económica para la nación que busca recuperar la estabilidad económica, política y social para poder insertarse en un mundo globalizado. Para lograrlo, se adoptan medidas económicas que vuelven a dar la espalda a los reclamos sociales y se olvidan rápidamente las promesas de revolución productiva que habían posibilitado la llegada del Dr. Menem al poder.

Más tarde, se conocerán también todas las prácticas de corrupción y desvío durante su mandato. Al igual que en México, la transición democrática vino de la mano de reformas económicas neoliberales.

Todos los sectores sociales argentinos sufren el plan de emergencia económica, lo que hace que se ajusten al máximo los presupuestos. Se eliminan todo tipo de ayudas y subvenciones a la cultura y se recurre a la privatización de los medios de comunicación y los servicios públicos. Las autoridades del Instituto Nacional de Cinematografía consiguen negociar con el gobierno y exceptuar a la industria cinematográfica de esta medida que, inevitablemente, mengua la producción nacional y se puede, así, conservar una protección mínima para que esta industria logre hacer frente al plan económico neoliberal establecido por las nuevas autoridades. El cine argentino se convierte, entonces, en el único cine que, mediante esta excepción, consigue diferenciarse de lo que estaba sucediendo en el cine del resto de la región.

A pesar de los intentos, el nuevo gobierno no logra, durante los dos primeros años, estabilizar la economía. Sin embargo, en 1991, gracias a la mayoría parlamentaria, se consigue lanzar un plan de convertibilidad, se congelan los salarios y se cambian los australes por pesos argentinos. Este plan permite el establecimiento de un estado de presunta estabilidad que, diez años más tarde, se convertiría en la crisis económica, política y social más trágica de Argentina, crisis que la llevaría, prácticamente, a la quiebra. Un clima de abatimiento generalizado se apoderó del país, y esta particularidad fue reflejada por Eliseo Subiela en *Últimas imágenes del naufragio* (1988).

En diciembre de 2001, posiblemente el año más complicado de la crisis económica argentina, el cineasta Fernando Solanas salió a las calles de Buenos Aires provisto de una pequeña cámara digital para capturar las primeras imágenes de lo que poco tiempo después se convirtió en *Memoria del saqueo*, documental que recrea la "oscura trama" de la corrupción que sumió en la miseria a uno de los países más ricos del continente. Se trata de una obra que Gillo Pontecorvo ha calificado como el "primer gran fresco contra el neoliberalismo" (González, 2005).

De acuerdo a una entrevista realizada por Roberto González Amador a Solanas para el diario *La Jornada* (2005), el documental *Memoria del saqueo*, es un montaje impactante sobre la crisis de Argentina entre 1976 y 2001. Una película que conjuga periodismo y distintas formas de narración para analizar los efectos del neoliberalismo en Argentina. El filme da cuenta de la decadencia económica, social, política, cultural y moral de un país que creyó tocar los círculos del primer mundo antes de caer en la mayor pobreza. Es también un severo cuestionamiento a las privatizaciones, el manejo de la deuda externa y el derrumbe industrial, hasta llegar a la caída del presidente Fernando de la Rúa en diciembre de 2001, en medio de una ola de protestas que dejó azorado al mundo.

El director enuncia que el documental es "una película que temáticamente está centrada en la experiencia argentina, una experiencia que no es original, porque es consecuencia de un tipo de política económica impuesta por el Fondo Monetario Internacional (FMI) a la mayor parte de países latinoamericanos"(Solanas, 2005).

El documental trae información sobre la experiencia concreta en Argentina, pero las políticas aplicadas allá se impulsaron en casi todos nuestros países: reducción del papel del Estado, privatización de empresas públicas, apertura

importadora y eliminación de aranceles. Una política de endeudamiento que fue funcional al sometimiento de nuestros países a un modelo que jugaba, y juega, en favor del capital extranjero y que, por supuesto, tiene consecuencias directas en la forma en la que surgen y se desarrollan los productos artísticos y culturales.

#### *2.4 Representación filmica de las masculinidades a la luz de los contextos*

En las últimas décadas, las sociedades latinoamericanas han sido objeto de múltiples transformaciones como efecto de la globalización y el neoliberalismo. Estas circunstancias no sólo han impactado las condiciones materiales de nuestras sociedades, sino también, los imaginarios de construcción de identidades, incluido el vector de género. Examinar este tema en relación con el papel que juega el cine es relevante para entender de qué manera las representaciones culturales permiten incorporar determinados roles y comportamientos asignados a las masculinidades.

El proceso neoliberal, además de fomentar una ideología a favor del mercado, es constructor de nuevas subjetividades, caracterizadas por un individualismo exacerbado que toma connotaciones diferentes de acuerdo a los contextos histórico-sociales en los que se vive. No es lo mismo la forma como se determina la subjetividad e identidad masculina en el mundo del narco que en el mundo artístico o empresarial, o bien, en sectores urbanos o rurales.

Me interesa exponer algunos planteamientos generales sobre el contexto histórico que habilita dichas representaciones masculinas. Es a partir de esos parámetros que me parece pertinente formular las siguientes preguntas para reflexionar a lo largo de este trabajo: ¿cuáles son los efectos de la globalización y el neoliberalismo en la configuración de las representaciones masculinas en el

cine latinoamericano? Y, ¿cómo se sitúan las masculinidades en el contexto de la globalización?

Para comenzar a responderlas me gustaría plantear que, la extensión y profundización de la globalización, afecta no sólo la economía y la política, sino también la vida cotidiana de las personas. De acuerdo con Olavarría, “Las corporaciones transnacionales son actores fundamentales del mundo globalizado, que organizan y definen territorios y poblaciones que también estructuran las subjetividades y los cuerpos de quienes trabajan en ellas” (Olavarría, 2008:76). El actuar de las políticas neoliberales no es inocuo, la configuración económica y política que plantea tiene consecuencias en la formación de identidades al colocar parámetros a cumplir en pos de alcanzar el éxito.

José Olavarría (2008) plantea una pregunta interesante sobre este tema, ¿qué efectos tiene en la subjetividad de los hombres, en sus prácticas y en los referentes de identidad, el conjunto de procesos antes descritos? Desde su mirada, una de las consecuencias más notables es el cuestionamiento que los hombres se hacen acerca de las demandas que les plantea la masculinidad aprendida, y con la cual se han identificado a través de un proceso que va más allá de la propia conciencia. De acuerdo con dicho autor, se observan dos tipos de cambios. Uno, es el contexto en el que viven las personas y que no pueden modificar directamente, y otro, los efectos en su vida cotidiana, privada e íntima. Ambos cambios, corresponden a procesos que han afectado las condiciones macrosociales y las vivencias subjetivas de las personas. En este sentido, y sin dejar de seguir a Olavarría (2008, p. 82), se argumenta que los cambios macrosociales afectan las identidades de género y las hacen entrar en crisis, en

cuanto construcciones sociales, aunque no necesariamente como vivencias subjetivas de cada hombre o mujer.

No está de más observar los cambios a los que se enfrentan las identidades sociales de género que, a pesar de que pueden o no ser hegemónicas, están actualmente en crisis y transformación, aunque esto no quiere decir que el orden heteronormativo lo esté necesariamente. Es importante plantear preguntas acerca del nuevo orden heteronormativo que se consolida en la actualidad y las características de las identidades de género en construcción. También es fundamental visibilizar cómo la globalización y el neoliberalismo impactan en la construcción del orden de género que se vislumbra.

Desde la mirada del feminismo, Francesca Gargallo (2010) señala que la globalización es presentada como un proyecto neoimperialista de dimensiones extremas, donde los capitales se mueven rápidamente de un país a otro, aunque no dejan de pertenecer a grupos de poder que imponen el libre mercado a expensas del papel del Estado y ejercen el poder de represión económica y militar, como algunas de sus características. De acuerdo con Gargallo:

La globalización consiste básicamente en una reorganización profunda del sistema de producción, distribución y consumo a escala mundial. En nombre de una modernidad que sólo beneficia a quien la impone, se violenta el trabajo de las mayorías, las tierras ancestrales de pueblos que han resistido a renunciar a su cultura tradicional, las riquezas ambientales de la humanidad, las formas agrícolas ancestrales de producción. (Gargallo, 2010:89)

Por lo tanto, parece urgente cuestionar desde varios dominios al sistema heteronormativo capitalista, ya que este sistema de dominación masculina en intersección con otros marcadores como la clase, la raza o la orientación sexual, en su etapa neoliberal, refuerza los sistemas de explotación, opresión, dominación y también el sistema jerárquico de opresión sexual. Esto implicaría un reacomodo

de la masculinidad hegemónica y sus masculinidades periféricas que mantendrían un orden jerárquico patriarcal en la sociedad actual para mantener los beneficios de los varones por sobre las mujeres y los cuerpos feminizados.

Este reacomodo de los patriarcados neoliberales ha sido explorado por Margarita Pisano (2004), quien argumenta que la lógica de dominación del patriarcado y la globalización se ha modernizado en una masculinidad neoliberal y globalizada que controla, vigila y sanciona, igual que siempre. Pero esta vez, a través de un discurso retorcido, menos desentrañable y en aparente diálogo con la sociedad en su conjunto, invisibiliza una misoginia clasista, racista y homófoba más profunda, escondida y devastadora que la del viejo sistema patriarcal, que no se tomaba la molestia de montar una aparente apertura de espacios políticos y económicos a las mujeres y a las personas de color a las que, sin embargo, se les exige el triple que a las masculinidades blancas.

Las interpretaciones de Gargallo y Pisano respecto a los efectos sociales que viven nuestras sociedades, se muestran de manera ilustrativa en el cine de Luis Estrada y Eliseo Subiela. Ambos directores, desde su mirada, dan cuenta de la forma en la que el neoliberalismo y la globalización determinan ciertos modos de vida y relaciones sociales; sin embargo, anticipo que de acuerdo a mi investigación, no cuestionan ni trastocan los modelos heteronormativos, ni los discursos respecto a las identidades de género.

En entrevista para el diario *La Jornada*, Luis Estrada comenta respecto de su filme *Un Mundo Maravilloso* (2006):

La lectura que yo hago en *Un mundo maravilloso* es que este país está parado en una bomba de tiempo social: por un lado, tenemos este discurso triunfalista del presidente que nos quiere vender 'un mundo maravilloso', que todos los días nos dice que estamos mejor y que si seguimos por este camino 'México será mejor que ayer que contrasta con la realidad que nos apabulla. Sólo basta asomarse a la

calle para darse cuenta de que la polarización social es brutal, que es inexplicable que no haya tenido consecuencias como las que la película plantea. Hablar de los niveles de pobreza que hay en el país, que son monstruosos, de alguna manera nos ponen en el informe de desarrollo de la Organización de las Naciones Unidas como un país *cuasi* africano; lo más grave de esto es la convivencia entre la opulencia de los ricos, que raya en lo obsceno, y los 60 millones de pobres que reconocen las cifras oficiales, que con lo mal pensados que somos los mexicanos deben de ser muchos más. (Estrada, 2006)

Podemos aseverar, entonces, que asistimos a un proceso difícil de definir y que no posee una conceptualización unívoca. Hablar de representación de las masculinidades en el cine latinoamericano, específicamente en el contexto mexicano y argentino de 1990 a 2010, es mirar un cruce de diversos ejes: políticos, económicos, sociales y culturales que determinan discursos y prácticas sobre lo que se entiende y simboliza como lo masculino y femenino. Las representaciones masculinas en el cine de Luis Estrada y Eliseo Subiela están atravesadas por imaginarios derivados de la cultura política y social, de contextos que son globales, nacionales y continentales.

Los trabajos fílmicos de Estrada y Subiela, en el periodo 1990-2010, se inscriben en un contexto que corresponde a una dinámica de profundos cambios sociales y económicos en Latinoamérica: desigualdad, desempleo y precarización del trabajo; empobrecimiento, recorte de derechos y decadencia democrática, revueltas populares, represión del Estado y colapso social. Además de corrupción, militarización, intensificación de las dinámicas del crimen organizado y el narcotráfico. En este contexto, las representaciones de las masculinidades en el cine latinoamericano de ficción, y en este caso específico, en los filmes de Luis Estrada y Eliseo Subiela, constituyen personajes que atraviesan los conflictos propios de la migración, del desarraigo, de la supervivencia en tiempos de la crisis económica, social y política que viven nuestros países, en los que la violencia se ha desatado.

La pregunta que surge es, ¿cómo el lenguaje del cine contribuye a representar ciertos imaginarios de las masculinidades en contextos históricos determinados? El cine es un dispositivo de producción de ideologías, de la que no escapan el género y la sexualidad. Su función es definir y normar nociones de nacionalidad, Estado, grupos y clases sociales; y también de dictar los patrones, paradigmas, estereotipos, valores simbólicos y conceptos que garantizan el funcionamiento de una nación. Esto, sin duda, no se consigue a través de la imposición, sino a través de marcar una pauta de influencia sobre los espectadores.

Si afirmamos que el género es “un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en la diferencia que distinguen los sexos”, y “el género es una forma primaria de relaciones significantes de poder” (Scott, 1990:29), podemos sostener que esas construcciones marcan sitios de enunciación para hombres y mujeres de maneras distintas en épocas concretas. Es un hecho que el contexto influye de manera sustancial tanto en los temas de las películas como en las representaciones de género que en ellas se formulan. En el caso de México, no podemos dejar de ver el fenómeno de la violencia que vive el país en el lapso de las dos producciones de Luis Estrada. Con respecto a Argentina, sería imposible no identificar los vacíos que han dejado las dictaduras, así como las secuelas de las permanentes crisis en la construcción de algunos tipos de masculinidades y que Eliseo Subiela refleja en sus personajes.

La violencia como representación es producto del escenario de terror que viven la mayoría de nuestros países y son reflejados por el cine. De hecho, algunos estudiosos afirman que es la violencia real la que tiene un impacto en el cine y no viceversa y, que es el cine el que refleja lo que ocurre en la sociedad;

por lo que, a épocas de mayor terror, corresponden películas más violentas. Ejemplo de esta postura son los filmes, *La virgen de los sicarios* (Colombia, 2000), *Ciudad de Dios* (Brasil, 2002) o *Amores perros* (México, 2000), entre otras, que relatan y reflejan la violencia como un aspecto central del entramado de los mecanismos de marginalización, silenciamiento y opresión que ocurren en algunos contextos latinoamericanos. Esto, tiene un efecto de rebote, de la realidad se salta a la pantalla que, a su vez, reproduce elementos identitarios con los que se identifican los espectadores y, aunque no se trata de un mero efecto espejo, sí se asienta un proceso performativo.

Las producciones citadas se consideran parte de lo que se ha denominado “Cuarto Cine” en Latinoamérica y alude a las nuevas condiciones en que se inscribe la realización y producción de filmes en el continente entre fines de los años 90 y el año 2010, cuando la cinta argentina *El secreto de sus ojos*, de Juan José Campanella, obtiene el premio Oscar, de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Estados Unidos:

El “Cuarto Cine” define, además, criterios de estabilidad y esperanza. En una etapa como la que vivimos, en la que el discurso audiovisual se presenta y se autorepresenta como dominante y omnipresente, es un aspecto positivo reconocer que el cine, desde este gran repertorio, ofrece la oportunidad de “releer” o “reconstruir” la realidad. En este sentido, ya no se trata de la simple acción de la mimesis, entendida en el clásico sentido aristotélico, sino que el concepto engloba parámetros más complejos como la construcción y el desarrollo de narrativas que buscan romper los límites incluso de la experimentación y, al mismo tiempo, se benefician de la influencia y el intercambio con artistas de otras latitudes periféricas. Cuando proponemos la idea de marchar “hacia un cuarto cine” pensamos en la posibilidad de una vital concepción que, a partir del reconocimiento de una herencia artística y estética, propone sus propios postulados, de acuerdo a los nuevos tiempos que se viven y a las condiciones que esta etapa plantea, como un desafío. (Zavaleta, 2008:7)

La producción cinematográfica en América Latina ha sufrido una verdadera explosión desde mediados de los años noventa. La contribución de fundaciones internacionales y el apoyo de gobiernos de países europeos, con España a la cabeza, ha trazado un nuevo mapa y un nuevo destino para el cine de nuestra región. Las nuevas condiciones en que se inscribe la realización y producción de

filmes en el continente entre fines de los años noventa y el año 2010, se dan a partir de la cinta argentina *El secreto de sus ojos* de Juan José Campanella, que obtiene el premio Óscar de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Estados Unidos (Zavaleta, 2008:5). Y es que, precisamente, para el cineasta latinoamericano, la tarea creativa se convierte en un reto nada fácil ni gratuito, que no sólo tiene que ver con la escritura de un guion o la elección de los actores, sino con la negociación de las condiciones financieras en que va a producir su obra. Situado al margen de los centros hegemónicos de producción cultural, su tarea resulta más difícil, pero también, lo lleva hacia un compromiso inédito que sólo resolverá con la realización de una película, la cual tendrá la oportunidad, cumplidas las negociaciones de rigor, de exhibirse en un mercado global y, acaso, salir de las salas de arte y ensayo o los festivales internacionales.

Las masculinidades se construyen en contextos neoliberales a partir de la articulación en un momento histórico dado y a partir de las connotaciones ideológicas que imperan en ese contexto. Como seres sociales, tanto hombres como mujeres, nos construimos a partir de los efectos del lenguaje y la representación. Somos arrastrados por los significados y es, a partir de una historia personal y subjetiva, que el individuo reelabora esa posición en una construcción personal.

El cine, como tecnología social, da lugar a la interpretación del individuo como sujeto, en su identidad y construcción de la masculinidad o feminidad. El cine cumple también la función de interpelar a los espectadores desde los mandatos de género. Desde ese lugar de encuentro se compromete la relación crucial entre lo que se define como masculino y femenino. El cine nos coloca, a partir de nuestra propia experiencia, en una situación social determinada, en una

posición de significado, nos fija en una cierta identificación de lo masculino o femenino. Es así que se relacionan los contextos socio económicos y la conformación de elementos subjetivos como las identidades de género; y es también en esta relación en la que podemos considerar al cine como uno de los dispositivos de mediación entre contexto y subjetividad, privilegiado por su capacidad de interpelar a una gran cantidad de personas a pesar de los obstáculos ya mencionados.

La forma en la que se da el movimiento entre contexto, obra y recepción, así como un análisis específico desde el punto de vista feminista de cintas que me parecen emblemáticas del cine realizado en la última parte del siglo xx y primera del siglo xxi de los directores Luis Estrada y Eliseo Subiela, serán tratados en los siguientes capítulos para mostrar la forma en la que se retratan las masculinidades en contextos políticos y económicos de crisis, así como la relación de éstas con las feminidades que también presentan cambios respecto a las representaciones femeninas de las épocas de oro y la forma en la que estos personajes se relacionan en espacios de violencia, no retratados antes en el cine latinoamericano.

### **3. Representación de las masculinidades en el dominio del amor romántico y la violencia I**

Lo que me interesa en este capítulo es describir y analizar las secuencias del amor romántico en los filmes de Luis Estrada para exponer cómo desde su mirada representa prototipos de masculinidades que dan forma a los deseos, sentimientos y vínculos amorosos que configuran formas de subjetividad y pautas de relación desiguales entre hombres y mujeres y modelan vivencias erótico-afectivas que el espectador común legitima. Para esto, las preguntas que sirven como hilo conductor del análisis son las siguientes: ¿Cómo se establecen las relaciones amorosas en la narrativa de Luis Estrada? ¿Cuáles son las afirmaciones de la masculinidad en los personajes principales que representan imaginarios de dominio-agresión y posesión en los hombres, por un lado, y en la mujer obediencia, sumisión y entrega, por otro? ¿Cuáles son los prototipos más representados? Y finalmente, ¿cómo todas estas representaciones tienen que ver con nuevas condiciones culturales en el orden neoliberal?

#### *3.1 Figuraciones masculinas en el cine de Luis Estrada*

En este presente apartado me refiero a las tres películas que han marcado todo un hito en la cinematografía nacional mexicana. Si bien es cierto que el cine de Luis Estrada está clasificado dentro de la sátira y el cine político dada la ácida crítica que hace al sistema político mexicano, no es menos cierto que en su tono de comedia narra historias que tienen que ver con la política y con “estructuras objetivas” como la familia, el matrimonio y otras instituciones sociales.

La representación de las masculinidades en los personajes encargados a Damián Alcázar, actor protagonista de las tres películas de Estrada, ha estado ligada al mundo arquetípico, aunque a través de un proceso de cambio en las características de los personajes. Por una parte, en *La ley de Herodes*, Juan Vargas transita de aparecer como una persona de ideales a un personaje violento que terminará detonando a un caudillo que deforma los valores sociales para devenir en un ser agresivo que buscará imponer su voluntad de poder. En el personaje de Juan Pérez, protagonista de *Un mundo feliz*, nos encontramos con un antihéroe que, al final, termina “pasándose de lanza”, es decir, abusa de quienes lo han ayudado; mientras que en *El infierno* la figura del Benny es un hombre de buenas intenciones, con un sistema de valores populares tradicionales al que, nuevamente, el sistema devora para modificar su conducta y volverlo un hombre que actúa a “sangre fría”.

En la función arquetípica del amante, el erotismo masculino se muestra en los personajes que encarna Damián Alcázar en la forma del macho viril; su masculinidad está asociada a su poder sexual. En *la ley de Herodes*, Juan Vargas puede mantener relaciones sexuales con todas las prostitutas del prostíbulo de Doña Lupe mientras es justificado por su esposa. Damián Alcázar representa en la filmografía de Estrada a algunos de los personajes tipo que invisten la figura del macho mexicano: el burócrata, el lumpen, el migrante y el narco. El macho como arquetipo puede estar representado en una multiplicidad de personajes. Una de las preguntas centrales que guían esta reflexión es delinear en estos filmes cómo se representa la masculinidad de dichos personajes en las relaciones de amor romántico, así como en los roles de sexualidad.

En ese sentido me gustaría resaltar que, para efectos de esta investigación, al hablar de amor romántico y dominación masculina me referiré a la manera en la que las masculinidades representan simbólicamente el papel del poder en la relación amorosa. En los filmes de Estrada observamos, como lo menciona R. W Conell en su estudio sobre las masculinidades (2003), que éstas no existen más que en oposición a la femineidad. En la cultura occidental hegemónica se trata a los hombres y a las mujeres como portadores de tipos de personalidad polarizados, como hemos visto, de dominadores y dominadas. La visión androcéntrica se impone como neutra: “el orden social funciona como una máquina simbólica que tiende a ratificar la dominación masculina en la que se apoya: la división sexual del trabajo, distribución muy estricta de las actividades asignadas a cada uno de los sexos, de su espacio, su momento, sus instrumentos...” (Bourdieu, 2012:22). Daremos paso al análisis de la masculinidad del protagonista en cada una de las cintas que son de nuestro interés a partir de lo planteado hasta ahora.

### *3.2. La ley de Herodes (1999). Amor y violencia.... “ó te chingas, o te jodes”*

Las primeras imágenes de Juan Vargas enmarcan al personaje principal masculino en una atmósfera campirana de tonos ocres y llena de repertorios simbólicos. El pueblo es una pequeña colección de chozas de adobe del color de la tierra de los caminos y del polvo que envuelve a San Juan y a los fantasmas que lo habitan. Elegido por el secretario de su partido político como presidente municipal del pueblo de San Pedro de los Aguaros, Juan Vargas y su esposa se dirigen al desértico y casi inhóspito pueblo, entonces, ocurre el siguiente diálogo:

—Sra. Gloria: Nada más ni nada menos que presidente municipal. Imagínate tu nombre en una curul: Senador Vargas y Señora. No suena mal.

—Juan Vargas: ¡Nada mal, Señora presidenta! (risas)

Desde esta primera escena nos damos cuenta de la importancia de los esquemas de representación. Un matrimonio en búsqueda de mejorar su estatus social. El símbolo de la pareja como consolidación de la mujer al ser añadida a los logros del esposo. De acuerdo con Núñez Noriega, “El poder de la representación vive en nosotros, organiza nuestras prácticas más insignificantes, orienta nuestros deseos, habita nuestra intimidad, construye fobias y furias, manías, histerias, posibilidades de gozo, de placer, nuestro sentido de bienestar.” (Núñez, 2015:31) Juan Vargas, desde el inicio del filme, se muestra como quien busca encarnar dicho poder y se le pinta como el proveedor, el hombre que está a cargo del hogar y de las responsabilidades públicas que implican su cargo.

Por su parte, Gloria en su rol de esposa y ama de casa se viste con propiedad y de acuerdo al protocolo de la época, vestido largo debajo de las rodillas, ningún escote que muestre su cuerpo. Es comprensiva con las circunstancias que les toca vivir, se adapta a su vida en el pueblo y motiva la ambición de su marido que está en la absoluta resignación:

—Gloria: Allá en el basurero no eras nadie, acá por lo menos eres el jefe... ¿No te diste cuenta? ¡Ya hasta te dijeron licenciado!

A través de un plano medio, Luis Estrada enfatiza la comprensión y ternura de Gloria al acercarse a su esposo. Para Gloria es importante reafirmar el poder que ahora tiene su marido en el pueblo. Por su parte, Juan Vargas comenzará a hacerse cargo de su puesto de funcionario para recibir la primera noticia: hay un

hombre muerto en el pueblo. En su investigación de los hechos y, por petición de su contrincante político, Vargas acude al prostíbulo del pueblo en donde su comportamiento tímido no tardará en tornar hacia una masculinidad hipersexualizada, desde un punto de vista heteronormativo, será él quien domine sexualmente sobre las mujeres jóvenes que Estrada eligió para representar a las prostitutas.

¿Cómo se representa la masculinidad de Juan Vargas en el dominio sexual-amoroso? En un primer momento, observamos a un hombre de clase baja con aspiraciones políticas y en su rol de esposo proveedor. En su primera visita al prostíbulo para averiguar algo acerca del asesinato y “poner en regla” el lugar, es atendido por una de las muchachas, Perlita, una jovencita de veintitantos años quien lo recibe. La cámara muestra detrás a otras jovencitas que apenas y se asoman de sus dormitorios. Juan Vargas aprovecha el momento para preguntar de manera sugestiva, “¿A cuánto están cobrando?”. La cámara metafóricamente se acerca a un cerdo, para subir lentamente la imagen; al lado del cerdo se encuentra Doña Lupe, una mujer que físicamente no cumple con los parámetros hegemónicos de belleza: es vieja, tiene sobre peso, está despeinada, tiene un gesto de enojo, además de lucir sucia y muy desaliñada. Es el prototipo de una feminidad masculinizada, firme, majadera. Ella, desde su posición de poder como dueña del prostíbulo, puede igualarse con los hombres al ser la vendedora de sus deseos, y será quien se encargue de ridiculizar la masculinidad de Vargas a lo largo de la historia.

Después de lograr enterrar al muerto de la balacera en el prostíbulo y de platicar con su secretario acerca de las grandes ideas que tiene para el futuro del pueblo, Vargas se retira a casa con Gloria. Un plano medio focaliza a la pareja. Él

se encuentra sentado en espera de servicio, mientras ella porta un delantal, signo de su dedicación a las labores domésticas, para acercársele tiernamente:

- Gloria: Así no vas a arreglar nada Juan. Tenemos que pensar en algo, no puedes regresar al basurero.
- Juan Vargas: (cabizbajo) Es que sin dinero no se puede hacer nada.
- Gloria: Mañana temprano te vas a ver al licenciado. Le cuentas los problemas y le dices que te tiene que dar más presupuesto.
- Juan Vargas: Es que clarito me dijo que no quería problemas.
- Gloria: (molesta) ¡Pero no te dijo a qué pueblo nos iba a mandar! ¡Tú ve a verlo, hazte el mártir, es más llévale un regalo, eso siempre funciona!
- Juan Vargas (con una sonrisa astutamente maliciosa) ¡Ya sé lo que le voy a llevar!

En esta escena Gloria es consejera de su marido. No sólo representa el papel de la esposa abnegada que se dedica fielmente a las labores domésticas, aunque su atuendo así la represente. Ella es quien mantiene en él la esperanza de que las cosas cambien. Se presenta como un sujeto pensante pero sólo en la medida de los intereses de su marido: “Detrás de un gran hombre, hay una gran mujer.” Gloria se muestra sumisa, obediente y dócil en su manera de relacionarse con su marido: “la masculinidad necesita colaboradoras, mujeres/femeninas, funcionales a su cultura, sujetos secundarizados que focalicen su energía y creatividad en función de la masculinidad y sus ideas.” (Pisano, 2003:7)

Convencido de los consejos de su esposa, Juan Vargas se dirige a la capital. En el camino su auto se descompone y conoce a “un gringo” que lo ayudará a resolver el problema, aunque con un cobro en dólares por el “arreglito”. Juan Vargas, que apenas lleva un marranito de regalo para el secretario del gobernador en turno, no tiene dinero y queda de pagarlo después. En esta escena se devela uno de los pilares centrales de la construcción simbólica de Juan Vargas que, con tal de salir del enredo, trata de mentirle al gringo y afirma: “Se te pagará

todo, los mexicanos somos gente de palabra” y se dan la mano, señal de cerrar el acuerdo. Una vez que se despidieron y el gringo regresa a su camioneta, Juan Vargas con una sonrisa triunfante dirá: “Pinche gringo, igual que todos, nos quería llevar al baile, pero no sabe que los mexicanos somos bien chingones.” Éste, será el comienzo de un duelo de masculinidades que se extenderá a la esposa de Vargas como territorio “conquistado” por el gringo.

De regreso, y después de recibir unas lecciones de su jefe, Juan Vargas regresa feliz a su hogar. A partir de ahora es quien ejercerá la autoridad y el poder en el pueblo. Su intención es aplicar la ley en el burdel de Doña Lupe, pero sólo ella es quien puede enfrentar y negociar con Vargas para que el burdel permanezca abierto. A cambio de dejarla trabajar, Vargas acepta sobornos y la oferta de Doña Lupe: “pa’ que veas que no te guardo rencor, pasa al burdel y te invito una de las chamacas”. Complacido, Vargas acepta. Después de este triunfo con Doña Lupe, Juan Vargas comienza a ejercer “su ley” en San Pedro, a partir de ahora sabe cómo obtener dinero: a través de extorsiones enmascaradas de una supuesta autoridad. La felicidad de Vargas comienza a fincarse en las cantidades de dinero que ha acumulado.

Robert Smith, “el gringo” que lo ayudó cuando su auto se averió, regresa a cobrar la deuda pendiente. Juan Vargas recibe con sorpresa la visita y le presenta a su esposa. En un gesto de amabilidad (mientras en la escena se nota la atención excesiva de Smith con Gloria), Vargas le ofrece a Smith quedarse por esa noche y le pide a su esposa: “Gloria prepáranos de cenar, que no se diga que los mexicanos somos malos anfitriones.” Gloria no sólo preparará la cena para su esposo y el gringo, sino también la cena que astutamente se le ha ocurrido ofrecer a la gente influyente de San Pedro para que su esposo lime asperezas con el Dr.

Morales; previo pacto con Smith para llevar la modernidad, Vargas enlista las acciones de su gobierno: llevar drenaje, electricidad, carreteras. Los pactos se hacen entre personajes masculinos, en una representación de homosolidaridad.

En otra escena, nuevamente de regreso en el burdel, Juan Vargas regresa a cobrarle impuestos a Doña Lupe:

- Vargas: Vengo por las contribuciones.
- Doña Lupe: ¿De dónde, no estás viendo, cabrón? Si desde que llegaste al pueblo ya no me queda ningún cliente. Ahora sí, haz lo que quieras, yo no tengo con qué pagarte.
- Vargas: Bueno, Doña Lupe, a lo mejor podemos arreglarnos, hoy vengo románticón.
- Doña Lupe: (toma su bastón y se levanta) Bueno pues, vamos.
- Vargas: ¡Qué pasó Doña Lupe? (Se acerca a Perlita y la toma de los hombros)

En un primer plano con la cámara en movimiento, comienza el juego seductor de Perlita y Juan Vargas. Él sale medio vestido, Perlita y las demás putas del burdel se muestran desnudas. De fondo, la música instrumental con los mambos de Pérez Prado busca suavizar y dar humor a la escena, donde el hombre que tiene a su disposición sexual a varias jóvenes se representa como algo “divertido”. Vargas, en una muestra de virilidad, puede acostarse con las tres putas del burdel y dejarlas satisfechas, ellas pueden mostrar sus cuerpos, él está a medio vestir. Él, como buen macho mexicano, es “un chingón para acostarse con las viejas”. Su potencia viril le da para satisfacer a todas.

La representación de esta escena muestra la identidad prototípica del mexicano como un ser viril. De regreso del burdel, su esposa lo recibe con la tina lista para que se relaje después de su arduo día. Reconoce sus triunfos y le comenta lo feliz que está la gente en el pueblo con las obras que inició. Está orgullosa de su marido y, en un primer plano ante la cámara, comienza a desvestirse para festejar con él sus triunfos. Vargas está demasiado satisfecho:

“es que tuve un día muy agitado mi amor.” Sin embargo, le cumplirá a su esposa el capricho: tendrá relaciones sexuales con ella. Una escena que muestra la supuesta potencia sexual del macho mexicano, él tiene suficiente potencia sexual para dar placer a las prostitutas del burdel, a su mujer y a cualquier otra que quiera intentarlo como una metáfora del empoderamiento que tendrá al pasar de una masculinidad marginal a una cómplice que, a la vez, busca ser parte de la masculinidad hegemónica.

Más adelante, Juan Vargas regresará a cobrarle los impuestos a Doña Lupe. Cansada de los abusos que éste ha cometido, lo recibe junto a un indio que lo ataca a machetazos. Se burla, lo humilla y Juan Vargas no se lo perdonará. Vargas asesinará a Doña Lupe y al indio que le dio una paliza el día que lo hizo imitar a un cerdo. Su esposa se entera por los chismes del pueblo que su marido se la pasa en el burdel. Un poco como forma de venganza, Gloria comienza a tener una relación más cercana con Smith, con él disfruta pasar el tiempo, baila y aprende inglés. Consciente de que su marido se la pasa en el burdel decide aceptar los coqueteos de Smith, pero en un tono sarcástico, siempre le hará a su esposo algún comentario respecto a su supuesta fidelidad o su arduo trabajo. Gloria no puede mostrar su enojo, se resigna a esa situación y termina por ser cómplice de la doble moral de su marido. Las mujeres tradicionales pueden aceptar que sus esposos sean infieles a cambio de su estabilidad económica.

Un plano general muestra, a lo lejos, el panteón. La cámara se acerca. Juan Vargas comienza un discurso hipócrita y mentiroso acerca de su antigua relación con Doña Lupe mientras se aproxima corporalmente a las prostitutas para preguntarles cuándo vuelven a abrir el negocio. Vargas se presenta sin culpa, incluso se torna empoderado después de tomar revancha contra una mujer que le

cuestionó la capacidad de ejercer el poder de su cargo. Juan Vargas también representa al proxeneta que busca sacar provecho de los cuerpos de las jóvenes prostitutas. Incluso le ofrece el negocio al dueño del bar, quien le responde: “eso de las putas, no es mi negocio.”

Vargas le es infiel a Gloria, no sólo con las putas de Doña Lupe, también con la esposa del Dr. Morales, quien ante la ausencia de su marido seduce a Vargas para disfrutar de un poco de placer. Vargas no dirá que no al sexo. Desesperado por lo que el Dr. Morales pueda hacer en la capital, Vargas busca al sacerdote para saber cómo proceder en contra de su adversario político. El párroco busca en su lista de pecados de la gente del pueblo y encuentra la confesión de Chenchá, la muchacha que le ayuda en el quehacer doméstico a Rosita. Vargas altera la declaración y de esa manera puede expulsar al Dr. Morales del pueblo. Nuevamente, se toma sexualmente a la mujer del contrincante político como representación del triunfo, como una conquista de batalla. Esto nos muestra también el escenario de competencia viril en el que se enmarcan las masculinidades no hegemónicas.

Gloria se mostrará interesada por quedarse con Chenchá para que la ayude y argumenta que no pueden dejarla “en manos de ese viejo cochino”, es decir, el Dr. Morales. Vargas tiene mejores planes para ella, le lanza miradas lascivas. Podemos observar que las relaciones de género se plasman y entienden como relaciones violentas: las mujeres sufren esa violencia. Gloria, al igual que Vargas, reproduce el dominio sobre el otro, en este caso, sobre Chenchá, una mujer indígena que no podrá salir del circuito de la explotación.

Ante la angustia cada vez mayor de Vargas, Gloria le aconseja a su marido que busque a alguien a quien culpar; encuentran a Filemón, un indio que frecuentaba el burdel y que vive para alcoholizarse, él será el culpable. Por su parte, Vargas se las arreglará para que confiese el asesinato. En el camino para llevarlo a prisión decide deshacerse de él. Arrepentido y con culpa, irá a llorar sus penas al burdel. Esta escena repetida a largo de la cinematografía nacional, desde la época del melodrama del cine mexicano, nos recuerda a Pedro Infante, Jorge Vargas, Pedro Armendáriz. El burdel es el espacio emocional de la masculinidad mexicana. Es el lugar en el que pueden descargar sus tristezas y sus culpas a la vez que compran un cuerpo femenino.

Después de pasar una noche en el burdel de Doña Lupe, mientras llora por lo que hizo con Filemón, Vargas regresa a su casa. Se escuchan gemidos y él se acerca a la puerta de la recámara. Abre la puerta y la cámara se acerca a la escena en la que Gloria tiene relaciones con Smith. El rostro enfurecido de Vargas a través de un primer plano acompaña la frase “¡Hija de la chingada!”. Se dirige inmediatamente hacia Gloria para golpearla. Está a punto de matar al gringo cuando Gloria le da con una sartén un golpe en la cabeza. Golpes en el cuerpo, insultos: “¡Vas a ver cabrona!”, “¡Me las vas a pagar hija de la chingada!”, amarrada como un perro y esposada con grilletes. ¿De qué manera se legitima la violencia?

El amor romántico, el que hemos heredado de los esquemas sociales lo acepta todo, incluso los golpes. Si bien, Luis Estrada a través de la sátira representa un contexto situado en el que las mujeres viven resignadas a la infidelidad de sus maridos, no logra distanciar al espectador de la representación de género. La escena es violenta en todos los sentidos posibles. No sólo es la

golpiza y los insultos recibidos por Gloria; también es la legitimación que él tiene de poder dominar, insultar y sobajar. Él tiene el derecho de culpar y pasar impune sus actos. Se acepta la infidelidad del hombre y se justifica como un acto normal y posible, mientras en las mujeres es castigado y signo de vergüenza y culpa.

En las salas de cine cuando se estrenó el filme, el público hablaba de la maestría de Estrada para representar la situación del país (1999), época de la famosa “transición democrática”. Faltaría un año para las elecciones y el triunfo del PAN, el principal partido de oposición. Sin embargo, cuando se llegaba a hablar de esta escena de violencia, se comentaba como un chiste:

- Gloria: Piensa que tú te la pasabas con las putas y yo no te decía nada. No me puedes tener amarrada como a un perro.
- Vargas: No me menciones a esas cabronas traicioneras y no me hables de los perros, éstos sí son fieles.

La violencia quedó velada. Todo el mundo se reía de esta escena. ¿Cómo se logra legitimar la violencia a través de las representaciones? La trivialidad es un recurso que, a través de la broma o del chiste, deja pasar el fenómeno que ocurre:

Los cuerpos culturales provienen de una experiencia histórica especialmente diferenciada. Mientras uno proviene de una experiencia de poder y omnipotencia, con una historia escrita y relatada, el otro proviene de una historia de siglos de sumisión, maltrato y marginación. La toma y uso del cuerpo de la mujer por otro cuerpo antagónico está signado por espacios definidos: el del sometimiento por placer (la pareja, lo amoroso, la heterosexualidad), el del uso de la reproducción (la maternidad) y, por último, el del poder (a través de la explotación y apropiación del trabajo de las mujeres). (Pisano, 2003: 14)

En San Pedro no sólo están sepultadas la modernidad y la justicia social; también está sepultada la igualdad entre la feminidad y la masculinidad mexicana, Juan Vargas representa a un ser mentiroso, “cabrón”, infiel, corrupto, “el mero chingón”, el del poder, avasallador y autoritario. Se observan y legitiman, a través del cine, modelos arcaicos del deber ser de la masculinidad y la feminidad.

¿Cuáles son los símbolos y los discursos de la masculinidad que aún se ensalzan desde el amor romántico? ¿Por qué es tan fácil que se diluya la frontera entre el amor y la violencia en este modelo?

La temática del filme y los aspectos cinematográficos nos remiten a la época de oro del cine mexicano: paisajes, banda sonora, uso de los planos, ¿qué mejor lenguaje para continuar la identificación del espectador que la reproducción de los modelos de identidad masculinos y femeninos tradicionales? Se evoca una época, no para terminarla sino para alargar varias de sus representaciones. El recurso de referenciar al cine de la época de oro, tan popular y arraigado, además de conferir un potencial de éxito comercial, facilita el reconocimiento de símbolos y la identificación del público mexicano, con lo que se refuerzan las opiniones y críticas expresadas por los cineastas a través de sus películas (Cyr, 2010:2).

Otro de los recursos que emplea Luis Estrada se encuentra en el uso constante del discurso del “chingón”, concebido como el macho invulnerable, violento, atroz, que está siempre en busca del ejercicio de poder. El que se puede “chingar” (sacar ventaja) a los demás, a los jodidos, a los indios, a las mujeres, a cualquier otro tipo de masculinidad que juzgue inferior por clase, raza o idioma. Así, Juan Vargas es “el chingón de chingones” puede acabar con Doña Lupe, el sacerdote, con Pek, el Dr. Morales y hasta del Licenciado López, su jefe; su masculinidad se engrandece en la medida que domina no sólo a las mujeres sino a otros hombres.

Cuando observamos *La ley de Herodes* tenemos la sensación de que todo se redundará. La circularidad del tiempo no sólo está presente a través de las repetitivas llegadas y partidas de los alcaldes en condiciones similares, sino también en el mensaje implícito de la circularidad del amor y la violencia. De una

banda de Moebius de la cual es muy difícil salir sin ser lastimado, a menos que, como Gloria, puedas escapar.

La masculinidad, desde el dominio del amor romántico, se representa a partir de una existencia paradójica; “porque te amo, puedo golpearte”. La mujer es posesión del hombre y eso le da derecho a hacer lo que quiera con ella en nombre del amor. Si la vulnerabilidad del hombre es afectada por un acto de infidelidad de la mujer, ésta tiene que ser castigada, privada y humillada; sin embargo, Gloria puede ser tolerante con la infidelidad de Vargas. Finalmente, aunque Vargas cree que “Los mexicanos somos más chingones”, su destino comprobará lo contrario: Gloria huye a los Estados Unidos con Robert Smith: “Me fui a los *States* con Bobby. Nos vemos en el infierno.” Este acontecimiento despierta la ira del protagonista quien, finalmente, escalará por los escaños de la política mexicana, será parte de la clase política tramposa que detenta la masculinidad dominante del país, será finalmente, “un chingón”.

3.2.2. *Un mundo maravilloso (2006). Masculinidades marginales: ¡Los pobres pueden llenar sus bolsillos con amor!*

*La suburbanización de las ciudades produce habitantes incómodos, hacinados; y los muy ricos incómodos al observar este otro. En total: la ciudad es inestable.*

Edgard Hall

Juan Pérez (Damián Alcázar) es uno de esos 60 millones mexicanos que viven en la pobreza, lo mantiene vivo el amor de Rosita (Cecilia Suárez), una mujer pobre igual que él, con la que espera casarse. Una noche lluviosa, Juan Pérez busca cobijo para dormir, sube a las oficinas del *World Financial Center* y, al ser visto por el velador, tiene que salir por la ventana. La gente que camina por ahí y se da cuenta de su presencia en la cornisa, piensa que se quiere suicidar. Un periodista aprovecha este hecho para interpretarlo como una protesta por los pobres del país y, así, poder responsabilizar al secretario de economía, personaje que soborna a Pérez al ofrecerle un trabajo, una casita y un coche con los que podrá hacer su sueño realidad. El problema se presenta cuando surgen otros “Juanperez” que se quieren suicidar, para tener la vida que ahora tiene Juan Pérez.

Fernanda Solórzano se refiere a este filme como *la Fábula del neoliberal y el mendigo*; destaca los elementos irónicos de esta sátira política: la banda sonora de Louis Armstrong que, a lo largo de la película, parece pintar una vida de ensueño; referencias visuales que van del expresionismo a la estética del cómic y que refuerzan las referencias a películas de la época de oro: *Nosotros los pobres* (Ismael Rodríguez, 1947) y *Ustedes los ricos* (Ismael Rodríguez, 1948). La inquietud de fondo del director es mostrar el fenómeno del neoliberalismo y sus efectos en las clases sociales desde una intención didáctica de carácter ético y

universal (Solórzano, 2006). En tono de sátira y fábula, la película permite hacer, en opinión de Estrada,

... un mural en el que estamos representados todos; habrá quien se vea y quién no. En este gran guiñol que la película tiene creo que era muy permisivo: era hacer esta caricatura de los neoliberales casi como genocidas al negar a los pobres y desterrarlos a las cloacas, algunos quizás les parezca exagerada esta caricaturización, pero tiene algo de cierto. (Caballero, 2016)

Respecto a la postura que observa al filme como una crítica al sistema neoliberal, lo que interesa cuestionar en este trabajo es si esa crítica también cuestiona la idea de las representaciones de género y del amor romántico a través de las siguientes preguntas: ¿Cómo el contexto neoliberal representa los diferentes tipos de masculinidades con relación al amor romántico? ¿Qué modelos de masculinidad convergen en el filme? ¿Cómo desde el amor romántico se repiten modelos que mantienen como lema: “el amor todo lo salva”? ¿Salvará, incluso, la pobreza y el despojo?

Juan Pérez, un marginal lumpen casi invisible, un día se deja ver y pasa al estrellato por varias casualidades y equívocos. La vida es como un cuento de hadas. Ése es el mensaje con el que da inició el filme de Estrada: “Erase una vez, en un futuro no muy lejano, un país en el que todo era maravilloso.” La denuncia al sistema neoliberal que penetra la subjetividad, la identidad y las prácticas amorosas convergen en los personajes de Juan Pérez y Rosita; aunque la obra también nos permite adentrarnos en los espacios urbanos de las grandes metrópolis tercermundistas, un microcosmos de la complejidad citadina. A nivel ideológico, lo novedoso está en la interpretación de la pobreza que ahora es más compleja, pues evita el maniqueísmo que caracterizó al cine de la época de oro.

Juan Pérez es un marginado social, su imaginario del amor se interioriza a partir de lo que él puede ver en sus paseos nocturnos mientras busca en donde dormir. Al escuchar *What a Wonderful World* lo observamos admirar a una típica escena familiar al estilo del *American Way of Life*. La masculinidad que representa obedece al imaginario social del pobre mendigo y jodido que los demás no quieren ver. Es un sujeto poco deseado, excluido de cualquier espacio de interacción social, salvo de los que son como él.

Por otro lado, con frases a lo largo del filme hechas por el director del periódico (Pedro Armendáriz Jr.) como: “Pinches neoliberales, viven en un país de fantasía estos cabrones” se hace una clara referencia y crítica a los *Chicago Boys* —economistas liberales educados en la Universidad de Chicago bajo la dirección de Milton Friedman— y al sistema neoliberal; aprovechan el caso del intento de suicidio de Juan Pérez para incrementar las ventas del periódico y desprestigiar al gobierno en turno. Recordemos que el año de estreno de la película dirigía al gobierno mexicano Felipe Calderón (2006-2012), periodo considerado por la CEPAL como el sexenio de peor desempeño económico:

El limitado crecimiento económico que ha experimentado México se ha traducido en una caída de los indicadores sociales. Según las estadísticas de la Cepal, la pobreza y la indigencia en México pasaron de 31.7% y 8.7% respectivamente, en 2006, a 36.3% y 13.3% en 2010, lo que significó un incremento de 4.6 puntos en cada caso en ese lapso de cuatro años. Al contrario de México, la pobreza se redujo en América Latina al pasar de 36.2% a 22.6% y 12.3% en 2010. (Croda, 2013)

En la redacción del periódico, el joven reportero que fue a cubrir la nota (Carlos Araú) comienza a escribir diferentes títulos para la nota periodística: “Hombre común vs Globalización”, “Juan Pérez vs Neoliberalismo”, finalmente, se decide por el título: “¿No más pobres? Se quiere suicidar para protestar contra la pobreza”. Al enterarse de la noticia el Secretario de Economía junto con su séquito

de asesores, representantes por excelencia de una masculinidad hegemónica, se dan a la búsqueda de Juan Pérez. ¿Dónde está Juan Pérez? ¿Dónde viven las masculinidades marginales a las hegemónicas?

El fenómeno de las ciudades globales está presente, como en otros lugares del mundo, en América Latina. Existe un fuerte contraste en los espacios que la componen; entre los grandes edificios y las casas hechas de lámina, cartón y madera, en este último escenario se encuentra el vecindario donde vive Rosita. La cámara muestra a Rosita preocupada por proveer de alimento a su pretendiente antes de que lo vea su padre, vigilante de la castidad de su hija. Juan Pérez quiere ser una oferta seductora para Rosita por lo que alimenta la promesa de una casa de verdad y de su interés por buscar trabajo para poder mantenerla. Las virtudes de Rosita son valoradas por el ejercicio de un rol tradicional apegado al ámbito del cuidado del padre, así como de su intención de continuar a cargo del hogar una vez casada. Su destino es la cocina o la recámara. Es una novia, leal, fiel y servil:

- Juan Pérez: ¿Tons qué mi reina? ¿Nos vemos en la noche para ir a dar la vuelta?
- Rosita: Pa' qué se hace, si ya sabe que no me dan permiso.
- Juan Pérez: Pos por eso le digo que se vaya mejor en la búsqueda de su libertad y se venga a vivir conmigo.
- Rosita: Mire Juan, pa' que le quede bien claro. El día que tenga usted trabajo y una casita decente, pos ese día me caso con usted.

Algunas de las imágenes nos recuerdan la fotografía estética del cine neorrealista: una fábrica, largas filas de desempleados, anuncios de que las vacantes se terminaron. Un escenario gris, en el que Juan Pérez no pierde la ilusión. Su consuelo son sus compinches, un grupo de alcohólicos en situación de calle que se reúnen a las orillas de las vías del ferrocarril. En contraste vive Pedro, el Secretario de Economía, quien representa el “ideal masculino” de acuerdo a la ideología patriarcal. Proveedor, educado, doctor en economía y con una hermosa

casa en la que vive con su ejemplar esposa. En una cándida discusión sobre la pobreza —por lo que acababa de ocurrir con Pérez—, Pedro le comenta a su esposa acerca de un estudio reciente sobre la pobreza: “ante la pregunta, ¿por qué cree que usted es pobre? “el 40% dijo que por voluntad de Dios; otro 30% que, porque así es la vida; el 20% que por mala suerte; sólo el 10% nos echó la culpa a nosotros.”

Ante la incredulidad de su esposa, Pedro le pide que hagan la prueba con su sirvienta:

- Mary, ¿por qué crees que tú y tu familia son pobres?
- La verdad, señor, antes creía que era la voluntad de Dios, luego pensé que era mala suerte, pero ahora estoy bien segura de que es por culpa de este gobierno y de todos los hijos de la chingada que estuvieron antes que usted.

Para Luis Estrada, su filme es: "una sátira del sistema político y económico que vive este país, y creo que es muy sano reírnos de nosotros mismos, por eso tiene este humor negro para que provoque una reflexión de lo que se vive este país y de los comediantes que lo dirigen." (Estrada, 2006) Por lo que la escena anteriormente descrita muestra la clase de humor que busca reflejar.

Con el dinero del soborno recibido del secretario de economía, Juan Pérez le regala al padre de Rosita una televisión; con este presente el padre le permite acercarse a la hija. En el cine mexicano tradicional cualquier unión que no esté aprobada por el padre de la mujer y consumada bajo los preceptos de la ley es una unión que no vale para la sociedad. El vecindario aplaude su relación amorosa y entre polvo, basura y láminas de cartón, inicia formalmente el romance entre Juan Pérez y Lupita. Los dos, felices, recorren algunos lugares en la ciudad para ver la futura casa de sus sueños. De lejos, la escena se cierra con un fundido a negro que nos remite a una famosa escena de Charles Chaplin: camina por una carretera sin fin hacia el horizonte tomado de la mano de Paulette Goddard.

En conjunto, la escena nos muestra “un mundo maravilloso” que puede ser posible a través del esquema del amor romántico. Juan Vargas aspira a un privilegio económico, a tener valor y prestigio social a través del matrimonio. Rosita aspira a la protección y al calor de un hogar provisto por su esposo. En el cumplimiento de ese anhelo, Juan Vargas, decide retomar el acto accidental del suicidio para poder cumplirle a Rosita. Acompañado de otros mendigos por accidente cae del edificio. La prensa no tarda en hacer de la noticia un hecho político y Juan Vargas se convierte, de nuevo, en noticia.

Juan Pérez supera con éxito admirable el peligro de muerte y es trasladado a un hospital privado. Lo sorprendente para los médicos es cómo pudo vivir antes del accidente. El médico se dirige al secretario de economía: “tu amigo padece de anemia, desnutrición crónica, principio de cirrosis hepática, descalcificación severa, hipertrofia cerebral, evidencias de sífilis, gonorrea, cólera y un sin fin de padecimientos relacionados a su condición social.” ¿Cuántas enfermedades padece la población más pobre del país? ¿No es la invisibilidad de estos fenómenos un acto de violencia por parte del Estado? Hay una denuncia de la situación social que, por parte de Estrada, subyace a la historia de amor de Rosita y Juan Pérez. Sin embargo, la representación de un tipo de masculinidad marginal ante el espectador nos deja en un espacio de resignación: “La gente humilde nunca pierde el sentido del humor”. Lascurain, el funcionario, ofrece a Pérez conseguirle un trabajo después de su recuperación, Pérez rechaza la oferta para pedirle “una casita” que es lo que él siempre ha querido para poder tener una familia.

En el fondo se escucha la banda sonora con el tema *Cantando me acuerdo mucho de ti*. Un grupo de enfermeras felices bañan a Pérez. Por una parte, observamos una referencia clara al actor Tin Tan y, por otra, una manera cómica de mostrar cómo hasta un mendigo con suerte se puede rodear de un grupo de mujeres a su servicio. El papel que representan las mujeres es el de enfermeras, amas de casa, o cualquier actividad en la que su misión y dones estén puestos al servicio de los hombres. Nuevamente, el director recurre al mismo recurso visual que utilizó con las prostitutas y Juan Vargas en *La ley de Herodes*: mujeres dispuestas a complacer el deseo del protagonista, un varón que comienza su ascenso social y lo muestra a través de la conquista de cuerpos femeninos.

Pérez consigue hacer sus sueños realidad. En medio de la marginación, la ley divina los declara marido y mujer. La ley del padre y la ley de Dios otorgan validez a la esperada unión. La cámara se desplaza y toma a unas jovencitas entusiasmadas ante el evento, mientras esperan sumisas y pasivas la llegada del cortejo masculino, lo cual no promueve ningún punto de vista crítico respecto a los roles de género y espacios intersubjetivos de hombres y mujeres. “Todos nuestros sueños pueden hacerse realidad”, “Me cae que Dios aprieta, pero no ahorca”, “No pierdan la fe porque estamos en el país de las oportunidades”. Estas frases son ofrecidas por Pérez a los invitados a la boda. Ahora Rosita ya no será del padre, sino del esposo, y podrá dedicarse a las tareas del hogar: cocinar, planchar, hacer la limpieza. Aunque Estrada intente hacer una denuncia social termina por representar en la relación de Pérez y Rosita un escaparate público de los mitos asociados con la feminidad y masculinidad.

Uno de esos mitos es el poder sexual del macho mexicano, no importa su condición social. Juan Pérez, en plena noche de bodas, tiene energía sexual para satisfacer a su mujer hasta el cansancio. Rosita, ya cansada y sólo como receptora: “¿No cree que ya es mucho para una noche más de seis veces?” A lo que Juan le contesta: “Déjeme que le riegue el jardincito, no me lo va a creer, pero ya estoy listo otra vez.”

Desafortunadamente, debido a que otros mendigos trataron de imitar el acto político de Juan Pérez, Pedro Lascurain le quitará los beneficios obtenidos por el incidente. El protagonista irá preso y Rosita será la mujer que sufre y se sacrifica. En una visita a la cárcel y al contarle las desgracias que ahora ella padece, Juan Pérez le recuerda que “el amor lo salva todo.” La mujer es retratada como sacrificada e ilusa, incapaz de cuestionar críticamente su situación.

Después de tres años de estar preso Juan Pérez sale libre, regresa a ver su casa que, debido al paso del tiempo, está completamente destruida. Su suegro lo culpa de todas las desgracias que ha padecido la familia, incluso le dice una mentira sobre el paradero de su esposa. Juan Pérez desolado regresa con sus antiguos compadres, otros mendigos igual que él. Al deambular por la ciudad, Juan Pérez se enfrentará con diversas estructuras y discursos que legitiman uno de los poderes simbólicos presentes en todo el cine comercial: el poder de la familia tradicional que, curiosamente, le brinda en sus peores momentos una luz de esperanza; la iglesia, al contrario, lo recibirá con una paliza por intentar suicidarse en el templo de Dios. Con singular ironía, Estrada muestra que para los pobres y los mendigos el reino de Dios no está en la Tierra.

Por accidente, lo encuentran “sus compadres” y le relatan todo lo que ha ocurrido con el gobierno del cambio y la verdad sobre el paradero de Rosita. Feliz, recibe la noticia de que, a su hijo que aún no conoce, le dicen “El Torito”. Decididos a tomar venganza van a casa de Lascurain. Al llegar a la casa se dan cuenta que está protegida y que es imposible acceder a ese espacio. La representación de la marginación social se da de manera cómica cuando estos moribundos tratan de vengarse de los poderosos, escena que termina en el abuso de la familia que le brindó ayuda a Pérez en su momento de desesperanza, “Más vale vivir un día como ricos que toda una vida de pobres.”

El imaginario social del amor salva a cualquiera. El amor romántico entre Juan Pérez y Rosita vela, a través de la risa, el sarcasmo y el abuso, un esquema mental en el que los más “jodidos” pueden sentirse identificados como “chingones.” La crítica al sistema neoliberal por parte de Luis Estrada pierde parte de su efecto al reproducir el mismo modelo de género que usaba el más típico melodrama de la época de oro. A pesar de utilizar de manera irónica y con sumas referencias al lenguaje cinematográfico de dicha época, la crítica de Estrada termina diluida por la forma ingenua de manejar el maniqueísmo sentimental que muestra una complejidad social reducida a una división entre ricos y pobres. Ejemplos paradigmáticos de este esquema son *Nosotros los pobres* y *Ustedes los ricos* (1947-1948, Ismael Rodríguez); y gran parte de las comedias estelarizadas por Tin Tan, Resortes y Clavillazo.

Juan Pérez representa el prototipo de las masculinidades marginales, excluidas, que viven en ciudades perdidas y donde la pobreza parece “un factor hereditario”, como lo subrayan algunos autores especialistas en el tema de la marginación social en el cine mexicano:

La legitimación intelectual de la cuestión de la pobreza es consecuencia indirecta de la publicación del bestseller del antropólogo norteamericano Oscar Lewis, *Los hijos de Sánchez*. En éste se daba forma de relato a varias “historias de vida” narradas por los integrantes de una familia marginal de la ciudad de México, buscando sustentar la tesis de que la pobreza es “hereditaria”, de que sus causas se encuentran en los mismos pobres, en lo que Lewis denominó cultura de la pobreza. (Obscura, 2011:170)

Ésa es la sensación al final del filme con la última frase de Juan Pérez: “más vale vivir un día como ricos, que una vida de pobres”. Una temática popular que termina por reivindicar la miseria, marginalidad y los estereotipos de género como un espectáculo que se reproduce. Durante este sexenio otras propuestas cinematográficas fueron *De la calle* (Gerardo Tort, 2001), *Perfume de violetas* (Maryse Sistach, 2000) *La zona* (Ricardo Plá, 2007) en las que se exploraban nuevas problemáticas sociales desde la marginalidad, aunque como en este caso, no necesariamente modificaban la idea de género tradicional.

Como en el filme *La ley de Herodes*, en *Un mundo feliz* la relación entre el protagonista y su pareja, Rosita, mantiene los roles de género habituales en un entorno machista que no se cuestionará en ninguna de las clases sociales que se retratan en la obra ya que, incluso, el matrimonio del secretario de economía se muestra como una pareja tradicional que se enmarca en los patrones de género heteronormativo. La desventaja de las mujeres aparece en forma evidente al estar supeditadas a hombres proveedores que no tienen las condiciones o la voluntad de hacerlo, aunque tampoco les es permitida la opción de forjar su autonomía. Los hombres son la parte visible de las relaciones sociales mientras las mujeres son dibujadas desde su espacio privado.

### 3.2.3. *El Infierno (2010). Íconos de las masculinidades gore*

No hace mucho, en un periódico mexicano apareció una viñeta en la que se veía al diablo muy preocupado, charlando con un colega sobre la situación de violencia que sufre el país. "Durante décadas", venía a decir, "temimos que se colombianizara México, ahora lo que nos da miedo es que se mexicanice el infierno."

Entrevista a Eduardo Medina Mora, El País, 2008.

El narcotráfico es un fenómeno complejo y profundo. Su interpretación desde la mirada cinematográfica despierta diversos imaginarios. En la historia del cine mexicano nos remite, en un primer momento, a las películas ochenteras y a los filmes que se inspiraron en los narcocorridos como discursos de lo que ocurría en la frontera norte del país, específicamente, en ciudades como Culiacán y Ciudad Juárez que se encontraban en un contexto de drogas, guerra y violencia. (Cf. Mercader, 2012)

Posteriormente, producciones recientes como *Miss Bala* (2011), *El Infierno* (2010) y *Amar o morir* (2009) cuyos ejes narrativos son las drogas, la corrupción, la prostitución y los narcotraficantes, generan beneficios económicos a través de la espectacularización de la violencia y su comercialización; además, refuerzan construcciones de género que giran en torno a masculinidades violentas donde los hombres son protagonistas principales.

De acuerdo con Yolanda Mercader (2012) las representaciones sociales específicas de cada uno de los géneros se apegan a ideologías falocentristas y exhiben las narrativas que una sociedad tiene de sí misma y para sí misma; de las formas en que vive y se comporta la gente, todo ello como elementos vitales e influyentes en la constitución de las estructuras y formaciones sociales. Esto es parte de lo que sucede con las representaciones en torno al narco, es por esto que

comenzaremos con la explicación de qué es lo que consideramos como masculinidad gore.

Sayak Valencia define el *capitalismo gore*, en el libro del mismo título:

[la] violencia extrema y tajante en las ciudades fronterizas, al derramamiento de sangre explícito e injustificado [...], vísceras y desmembramientos frecuentemente mezclados con el crimen organizado, el cuerpo y los usos predatorios de los cuerpos, todo esto, por medio de la violencia más explícita como herramienta de necro-empoderamiento". (Valencia, 2016:15)

Desde esta mirada adoptaré el término *gore* para hablar acerca de cómo se definen las masculinidades en el cine de Luis Estrada, específicamente, en su película *El Infierno*. En ese sentido, las masculinidades gore pueden ser definidas como masculinidades hiper-violentas, corruptas, sexistas y perversas que generan sentimientos de desprotección, estrés y terror constantes sostenidas desde la efectividad del miedo y en el contexto local mexicano del orden neoliberal.

Sin embargo, con ello no sugerimos que las masculinidades que emergen en este contexto sean universalizables y que sean aplicables sin tomar en cuenta las diferencias geopolíticas e históricas de dicho fenómeno, así como otros elementos de formación de identidades. La violencia durante el sexenio de Felipe Calderón marcó uno de los momentos más crudos en la historia mexicana. Este suceso está emparentado con la globalización que, a través de los diferentes medios de comunicación como el caso del cine, han contribuido a generar modelos y prácticas que legitiman y reproducen masculinidades violentas.

La situación precaria y vulnerable de los migrantes, de los deportados, de los reclutados por el narco en el norte de México, etcétera, genera luchas de poder entre los cárteles. En esos espacios de violencia, las masculinidades se enfrentan y se afirman desde la virilidad, el abuso del poder y el dominio del otro en aras del beneficio propio. En ese sentido, es importante aclarar que la definición de

violencia a la que haré referencia es la expuesta por Sayak Valencia quien la define como: “una categoría interpretativa con diversas transversales, entre las cuales destaca el hecho de que está íntimamente relacionada con la acción [...] *el ejercicio fáctico, mediático y simbólico.*” (2016:27)

¿Cuáles son los imaginarios que circundan en las escenas de *El Infierno*? ¿Cómo se relacionan, desde el amor, las masculinidades investidas por el narcotráfico? ¿Cuáles son los emblemas de ser hombre desde este contexto en particular? ¿Cómo el amor y la violencia se representan desde este dominio? *El Infierno* de Luis Estrada es un escaparate en el que las masculinidades del narco se exhiben de una forma local y específica.

El lugar que se retrata podría ser cualquiera de las ciudades fronterizas mexicanas, sus colonias marginales con migrantes que esperan cruzar la frontera, espacios donde se encuentran burdeles, camionetas, pistolas, oro, dólares. Todo es posible mientras el hombre narco se afirma en su virilidad, gallardía, valentía, humillación del otro, sangre fría. Escenas llenas de violencia, chantajes, sangre, golpizas, humillaciones al cuerpo, torturas, balaceras y ajustes de cuentas entre diferentes bandas. Escenarios sórdidos. La música es un recurso que intensifica la narración. Los narcocorridos cumplen una función primordial que remite a un ambiente campirano y provinciano con un lenguaje cargado de violencia. A la par de la música, los diálogos, o en específico, el lenguaje que se utiliza es propio de la cultura del mundo del narcotráfico, se maneja la terminología, atuendos y accesorios que forjan una identidad particular de algunas ciudades fronterizas de nuestro país.

Lo que Estrada construye son representaciones de masculinidades marginales que, a través del uso del poder y de la violencia más cruenta, logran estar en las altas esferas de las estructuras del poder. La participación de las mujeres ocupa un lugar secundario, se les asigna un papel sexualmente protagónico. Sus atributos están en el cuerpo, en su exhibición, uso y abuso. Son siempre vistas a partir del deseo del hombre y su papel termina cuando ellos lo deciden. En las películas, las mujeres son posicionadas de manera diferenciada: los hombres son los sujetos que impulsan la narrativa, mientras que las mujeres son los objetos del deseo masculino y de la mirada fetichista. (Mulvey, 1988:1)

Benny regresa después de 20 años de trabajo ilegal en Estados Unidos. Un plano general muestra el cruce fronterizo donde se encuentra una fila de migrantes deportados. Acompaña su regreso la canción *Mexicoamericano* de Los Lobos, mientras Benny es asaltado en el camión. En un retén, los militares terminan de quitarle los pocos dólares que pudo esconder. “Bienvenido, esto es México”, un país donde no puedes confiar en nadie. El paisaje es desértico, árido a mitad de la carretera y, en el fondo un austero rancho de adobe, antiguo hogar del Benny. Lo recibe su madre quien le cuenta que su hermano fue asesinado. Ante el dolor, “El Benny” se va al pueblo de San Miguel Arcángel. Camionetas con sicarios vigilantes de pueblo. Muertos tirados por las calles. Noticias de vecinos que han perdido a sus hijos. Vigilantes al pendiente de quien entra y sale del pueblo.

Los titulares de los periódicos anuncian: “Crisis y violencia devastan el país”. Al llegar con su padrino, dueño de una vulcanizadora, comentan la terrible situación que atraviesa, no sólo el pueblo, sino el país. El padrino le relata cómo fue asesinado su hermano, alias “El Diablo”. En el tugurio del pueblo “Salón

México” trabaja la ex compañera de su hermano, Guadalupe Solís, una voluptuosa prostituta a la que el protagonista va a buscar. En la cantina circula el alcohol, las mujeres están a la venta y son ellas quienes favorecen el consumo de bebidas, mientras el dueño puede insultarlas y ofenderlas delante de otros hombres y otras mujeres. De fondo, un altar dedicado a Malverde, santo de malos oficios, con veladoras y flores.

Benjamín comienza a frecuentar a la ex pareja de su hermano, quien tiene un hijo que se llama como él, Benjamín. Benny conoce a su sobrino, para quien su padre era el “mero chingón” del pueblo: “Dicen que era el más chingón con las viejas, pero más chingón con las pistolas.” “Yo quiero ser un mero chingón como mi papá.” Atraídos por el dinero, las armas de lujo, el dinero y las drogas, o secuestrados por el crimen organizado, los jóvenes son reclutados para realizar diversas labores: narcomenudeo, asesinatos, extorsión. Este escenario es atractivo ya que sueñan con autos, dinero y mujeres.

El “Cochiloco”, un narco afamado de la zona, llega a saludar al Benny, su antiguo amigo de la infancia. De la lujosa camioneta se bajan también “El Huasteco” “de meritito Tampico” y, “ese gordo mantecoso”, “La Muñeca”, dos de sus compañeros. Juntos se van al burdel a tomarse unos tragos. Los hombres de San Miguel tienen dos opciones, o se van de inmigrantes a los EEUU, o se integran a las filas del narco con los capos más renombrados. En este caso hablamos de “Los Reyes del Norte” ganaderos del pueblo que tienen el control del negocio de la droga y que es una alusión al cártel de Sinaloa y a los hermanos Beltrán Leyva.

Don José y Don Pancho son cabezas de dos familias con conflictos de intereses por el control de las plazas de tráfico de drogas. Mientras, “El Benny” comienza a seducir a su cuñada, la viuda de su hermano. No puede faltar la escena que, a la mirada del espectador, exhibe el cuerpo desnudo de la cuñada mientras mantiene relaciones sexuales con el protagonista. “La Lupita” como es conocida en el tugurio, comienza a vincularse emocionalmente con el hermano de su pareja fallecida, quien tendrá que aceptar que ella es la mujer de otros más. Nuevamente, el director recurre como en sus cintas anteriores a la exhibición del cuerpo de la mujer y al protagonista como el conquistador del mismo que sirve como metáfora de su búsqueda de ascenso económico y social.

El Benny se incorpora al mundo del hampa cuando necesita sobornar a la autoridad municipal. Su sobrino está a punto de ser fichado. Al requerir una cantidad fuerte de dinero decide aceptar la invitación de “Cochiloco” quien le muestra los costos de entrar al mundo del narco; aunque también le dice que para cubrir el perfil que se requiere “se necesita tener muchos huevos.” La primera prueba es comenzar a fumarse un cigarro de marihuana. “El Cochiloco” y “El Benny” van con Don José. “Saque el pecho para que se vea más cabrón.” En la sala principal de la Quinta, una pared con fotografías de Don José y su esposa con los distintos presidentes y otras figuras políticas importantes: Miguel de la Madrid, Carlos Salinas de Gortari, Juan Pablo II. Detrás del escritorio, animales disecados y diferentes trofeos. Llegan Don José y su hijo Jesús.

Don José le dejará claras las reglas del juego a nuestro protagonista: honradez, honestidad y silencio. La amenaza de no cumplir con esto es terminar con una bala en la cabeza. Además, es necesario actuar con discreción para no darse a notar. Benny da inicio a su carrera de narcotraficante. La noticia para “La

Lupita” no es tan grata; sin embargo, sabe que en ese pueblo no hay opción, sólo un camino al infierno. “El Cochiloco” comienza a instruir a Benny, y le muestra que una situación necesaria para pertenecer a un grupo de este tipo es un encuentro para las masculinidades investidas del narco: alcohol, drogas y mujeres. “El Cochiloco”, “El Huasteco y “La Muñeca” celebran la iniciación de Benny con una visita a un prostíbulo de otro nivel. La bienvenida de Benny inicia con el ritual de tener relaciones sexuales con otras mujeres. “Mi Cochi, si mi vieja se entera que me meto con otra vieja, me corta los huevos.” Cochiloco: “no sea puñal, anímese cabrón”. La cámara en primer plano. La misma promesa hecha anteriormente a “La Lupe” pero ahora a otra prostituta. Ella desnuda frente a la cámara mientras él la somete por detrás: “Yo le prometo mi amor que la voy a sacar de trabajar y me voy a hacer cargo de su chamaco.” El acto es interrumpido porque necesitan ir a hacer un ajuste de cuentas.

La siguiente escena muestra la violencia más atroz. La tortura de uno de los muchachos de Don José que abrió la boca de más. Pinzas, cintas de aislar, serrucho eléctrico y un machete. Un hombre a punto de sufrir el mayor suplicio. Golpes, tortura y, finalmente, despedazar el cuerpo frente a la cámara. La efectividad del miedo se hace presente. ¿Qué masculinidades se construyen desde estas acciones? Masculinidades que convergen entre el sexo, la sangre y la traición. Es la ley del más fuerte, del más macho o más violento. Las masculinidades otrora marginales encuentran un resquicio de poder a través del ejercicio de la violencia.

“El Benny” regresa a casa con Lupe. Unos tragos de tequila para huir de las imágenes de terror que se le han quedado en el cuerpo. Lupe escucha poco de lo que le ocurre emocionalmente a Benny; en cambio fomenta que le eche ganas a la

chamba porque los tiempos están difíciles. “No sé si pueda” comenta Benjamín. “A ver mi Rey, todo se puede, a todo se acostumbra uno, menos a no comer”, palabras de aliento para que siga en “el negocio” y que nos recuerdan las recomendaciones de la esposa de Juan Vargas en *La ley de Herodes*. De fondo, escuchamos el corrido “El crimen de Culiacán” de Chalino Sánchez, mientras observamos un discurso visual violento. Drogas, putas y asesinatos se convierten en el día a día de los narcotraficantes:

Los cuerpos marcados, encobijados, violados, mutilados, decapitados, destazados, quemados y disueltos en ácido son propaganda con símbolos y destinatarios precisos, su valor es el de exhibición: las marcas y mutilaciones se convierten en “señales corporales reducidas a meros signos de una superficie a ser leída (...) o a funcionar como pautas de la conectividad de incontables flujos comunicacionales. (Aguiluz, 2004: 2)

El discurso visual se compagina con el discurso verbal. Por una parte, cuerpos muertos que comunican imágenes y mensajes del cuerpo como territorio. Por otra, toda una serie de rituales con los que se viste el cuerpo del narco, botas y sombreros ostentosos, cinturones de piel de animales exóticos, cadenas de oro y pistolas bendecidas. Símbolos exagerados y fuera de todo sentido que legitiman una forma de ser de esas masculinidades:

Lo narco es tener billete, un arma, una hembra de silicona o un macho poderoso, no respetar normas, parlachiar (hablar en dialecto local), exhibir un exceso emocional y ostentar todo lo que se tiene. La narcocultura se produce/expresa en tierras, armas, autos, mujeres y trago como símbolos de éxito popular y entretenimiento; viviendas y vestuarios como realización de los sueños; las músicas de celebración de la marginalidad y de los heroísmos precarias de la paralegalidad; religiosidad como ámbito mágico del destino; telenovelas como discurso público de contestación; cine y literatura que seducidos por la riqueza estética y ética de esta forma cultural, llegan a celebrarla como prácticas de lo popular. (Rincón, 2013:6)

La identidad masculina del mundo del narcotráfico tiene sus particularidades en la región norte de México. Su performatividad implica una serie de actos que conllevan una narrativa, posible efecto de la fragmentación de la estructura social y la irrupción del modelo de vida neoliberal que apuesta por el consumo de lo novedoso, el despilfarro y un exagerado gusto por la ornamentación. En la construcción de estas identidades, la masculinidad hegemónica aún legitima a la sexualidad heterosexual, la monopolización del poder y autoridad. Las mujeres sólo son objetos que se exhiben y se usan lo mismo que las mercancías, son desechables, instantáneas y pierden rápido su valor de uso.

Todo es aspiracional en el universo de San Miguel Arcángel, incluso las tumbas deben ser novedosas, como la que manda a reconstruir “El Benny” para su hermano. Una tumba de mármol con su propio corrido, “El Diablo”, para hacer honor a sus hazañas y desafíos a la autoridad. Su sobrino le agradece y le pide que a su muerte haga lo mismo por él. Los narcos saben que su deber es disfrutar al máximo su vida en esta tierra y hacer un monumento de su breve gloria.

El contexto es de una violencia totalizante. La violencia en el país durante la primera década del siglo, pero, sobre todo, en el último lustro se caracterizó por ser un ensamblaje en el que participamos todos, aún como espectadores de dicho despliegue de violencia:

Nombrar la violencia al empezar el año 2000, y de ahí en el transcurso de los siguientes años, se ha convertido en una paradoja de la historia social y afectiva recientes: mientras los sufrimientos provocados por toda suerte de actos de extrema violencia pugnaban por tornarse visibles, la producción cultural se situó en, desde y para las plataformas de Internet y la información, difusión y comunicación, transformándose estos medios —como en todos los lugares— en superficies mediáticas colmadas de datos visibles, fotografías, videos, registros multimedia. (Aguiluz, 2015:346).

En una escena están “El Cochiloco” y “El Benny” que entierran a un policía que acaban de matar por ser un soplón. Sentado frente a la tumba “El Cochiloco” comenta lo siguiente:

- Benny: Dígame, mi Cochi, ¿qué no siente nada de matar así por así? Digo, ¿no le da miedo irse al infierno?
- Cochiloco: ¡Qué infierno ni qué la chingada! El infierno es aquí merito, ¿qué no se acuerda cuando éramos chavalos, el hambre que teníamos, el frío, la miseria en la que vivíamos, o como ahora mismo, que cabrones como nosotros se andan matando así porque sí, no más porque no tienen una manera decente de vivir? ¡Me cae que esta vida y no chingaderas, es el cabrón infierno!

San Miguel Arcángel es cualquier pueblo de la región norte del país, lugar donde circulan las imágenes del dolor y de la muerte:

Algunas de las imágenes mexicanas que circularon por el mundo han mostrado un acontecer real con un espantoso realismo, otras presentaron eventos y sucesos ‘como si fueran así realmente’, y, unas más han mostrado tanta crueldad que fueron y son insoportables a la vista, y a pesar de ello, ese contacto visual marcó un dominio de la experiencia (senso-perceptiva, mental, social, etcétera) desde que la visualización hace posible la continua conversión del/a espectador/a en testigo del submundo violento del cual no se regresa siendo el/la mismo/a. (Aguiluz, 2015:346)

Una sensación de horror que no puede terminar. Las imágenes son cruentas y dolorosas. Si entendemos el cine gore como aquel en el que observamos derramamiento de sangre y exhibición de vísceras, en torno a la narrativa del narcotráfico, la hiperviolencia se vuelve insoportable. Estamos ante una estética de terror que produce y reproduce masculinidades viscerales, sangrientas y violentas.

A lo que ya parece monstruoso, siniestro y ominoso, se suma en la historia de San Miguel Arcángel, específicamente al cártel de los Reyes, unos matones que acaban de contratar de Reynosa. Este grupo es una célula de exmilitares que tiene la intención de dar seguridad a la familia de los Reyes y vejar a sus enemigos de la forma más macabra. Ante una entrega a la puerta de su Quinta y la muerte de sus sicarios, Don José les dice a sus principales secuaces: “esto comprueba que les han faltado huevos, que no han podido con el paquete.”

El hijo de Don José es el encargado por el padre de organizar a las nuevas células de trabajo. Benny se queda con “El sargento”; “El Huasteco” con el sardo; “El Cochiloco” se queda con el hijo de Don José, apoyados por “La Muñeca” y “El Mayate”. La primera tarea de “El Sargento” es cobrar un dinero que le deben al patrón; entra por el dinero y sale rápidamente con el monto de lo cobrado, un par de dedos y una oreja que son arrojadas al suelo por “El Benny.” La violencia ya no sólo es lenguaje de imposición y sometimiento. Ahora hay un ritual de cercenar y humillar el cuerpo de las víctimas. Son masculinidades gore que se construyen desde la más fría perversidad. Es más hombre el que más capacidad tiene de ser indiferente al dolor, al miedo y a los estragos del cuerpo. Un ser sin emociones, sin arrepentimiento, ni culpa.

“El Cochiloco” le llama, herido, a Benny porque “Los Panchos” armaron la balacera en el lugar que comían. La imagen desnuda y ensangrentada del hijo de Don José, junto al cuerpo de otro hombre, el sobrino de “El Sargento”: “Al parecer al hijo de mi patrón le gustaban tiernitos”. ¿Cómo coexisten en el mundo del narco las diferencias de lo que se constituye como la identidad masculina? ¿Puede ser paradójica la masculinidad desde los discursos de la cultura del narcotráfico?

¿Cómo se define lo masculino gay desde la narcocultura? ¿Cómo se conforman las masculinidades desde el dolor, la venganza, la ira?

Don José toma represalias contra “El Cochiloco” y asesina a su primogénito, para darle el mensaje: “¡Ojo por ojo y diente por diente, así nomás!” Comienza la cacería para matar a los sobrinos de Don José, presuntos culpables del asesinato de su hijo. Cualquiera es sospechoso en el pueblo de San Miguel Arcángel. “Ése es el infierno y no chingaderas.”

Como hemos visto, las masculinidades en esta cinta —sean heteronormativas o no—, se construyen a través de un elemento común: la violencia. Esto mantiene a las feminidades como constructos marginales, como objetos incapaces de tener voz porque se encuentran a disposición de aquel que cuenta con un arma o algunos billetes. La violencia constitutiva de las masculinidades de *El Infierno* retrata la forma en la que el mercado de las drogas, inscrito en un contexto neoliberal, inculca elementos *gore* en la construcción de lo que significa ser hombre debido a que las masculinidades deben competir para mostrar su virilidad, ya no sólo a través de conquistas sexuales sino de la conquista total de la vida de quien se considera enemigo o molestia. Este filme, a diferencia de los anteriores de Estrada, aborda elementos de la construcción de masculinidades en una realidad de terror innegable en México.

A continuación, analizaremos las cintas de Eliseo Subiela quien, desde otras latitudes, nos muestra cómo la construcción de las masculinidades mantiene una estructura patriarcal.

## 4. Representación de las masculinidades en el dominio del amor romántico y la violencia II

### 4.1 Oliverio: El mito de infalibilidad sexual

Este capítulo examina la representación de los modelos de masculinidad en el cine del director argentino Eliseo Subiela. La finalidad es aproximarnos a la construcción de los personajes encarnados en la figura de Darío Grandinetti, por lo cual el análisis comprende sus filmes: *El lado oscuro del corazón 1* (1992) y *El lado oscuro del corazón 2* (2001) que serán vistos como parte de un mismo relato. Ambos filmes cuentan la historia de Oliverio, un personaje que está en búsqueda del amor absoluto y sublime que lo pueda redimir más allá de la muerte.

El gran reto del director Eliseo Subiela fue crear una narrativa desde la poesía. La selección de poemas de Oliverio Girondo, Juan Gelman y Mario Benedetti se convierten en la trama del filme y producen un filme poético-narrativo. Subiela nos sumerge en estos filmes en una experiencia estética y literaria. La poesía, junto con las letras de canciones románticas y los diálogos, se alternan con la sátira en un relato que enfrenta y mezcla diferentes tipos de discursos: verbal, visual mimética, diegético y sonoro extradiegético (Viera, 2013:28). Sin embargo, para fines de este apartado, me interesa subrayar el discurso de género que opera en las prácticas de la representación de lo masculino y lo femenino en la narrativa de Subiela.

El personaje de Oliverio ofrece una visión de las crisis de la masculinidad hegemónica que se sostiene en discursos falocéntricos, así como en la reivindicación del patriarcado de fines del siglo xx. ¿Cómo un cine lírico o poético representa las relaciones de género tradicionales sin romper los efectos que legitiman la violencia constitutiva de estas mismas? ¿Qué prototipo de

masculinidad representa Oliverio y cómo ésta se relaciona con los cambios ocurridos en dicho contexto histórico? ¿Qué mecanismos discursivos son los que construyen esa determinada identidad masculina? ¿Qué imaginarios prevalecen en el dominio del amor y la violencia? Estas preguntas serán nuestra guía para conjeturar si, a pesar de que la sociedad argentina se enfrentaba a grandes cambios, el hombre y su conceptualización de la masculinidad también experimentó alguna transformación o continúa como una masculinidad alienada en los valores y creencias de la sociedad patriarcal.

#### *4.1.1 El amor voluble y cambiante*

Un plano picado muestra los cuerpos semidesnudos de Oliverio y una mujer acostados en la cama. La cámara se centra en Oliverio quien recita un extracto de un poema de Oliverio Gironde (1932):

Me importa un pito que las mujeres  
tengan los senos como magnolias o como pasas de higo;  
un cutis de durazno o de papel de lija.  
Le doy una importancia igual a cero,  
al hecho de que amanezcan con un aliento afrodisíaco  
o con un aliento insecticida.  
Soy perfectamente capaz de soportarles  
una nariz que sacaría el primer premio  
en una exposición de zanahorias;  
¡pero eso sí! —y en esto soy irreductible—  
No les perdono, bajo ningún pretexto, que no sepan volar.  
Si no saben volar, ¡pierden el tiempo conmigo!

Acto seguido, un plano a detalle muestra la mano de Oliverio que se desplaza al buró y oprime un botón. La cama es un dispositivo que arroja a las mujeres que no “saben volar”, las que, para él, sólo han sido un pretexto para su aburrimiento y falta de pasión ante la vida. En *off* se escucha el grito de la mujer que es arrojada al vacío. La cama es un lugar de encuentro y desencuentro para Oliverio; al apretar el botón no sólo desecha a la que no sabe volar; esta situación

también representa la caída de Oliverio ante su imposibilidad de encontrar a la mujer que busca. El desencuentro es de ambos, sin embargo, ella es la desechada, una mujer sin nombre, desconocida, cuya única función se limita a ser la representación de un cuerpo femenino erotizado, “En el dispositivo fílmico hegemónico, el cuerpo femenino funciona a dos niveles: como objeto para el placer erótico —y sádico— masculino (del director, del actor y del espectador) y como fetiche [...] la cámara lo fragmenta aislando sus partes (la cara, las piernas, etc.) en primeros planos sin profundidad.” (Zecchi, 2014:21) ¿De qué manera estas representaciones definen y limitan las prácticas amorosas y sexuales? ¿Qué representa esta metáfora en el dominio del amor para los hombres y para las mujeres? Subiela utiliza los cuerpos femeninos como objetos eróticos, como mujeres sin rostro y sin voz, o con una voz molesta, que se queja ante el hecho de considerarse desecho. Se trata de no sujetos, de meros satisfactores efímeros para el protagonista quien se erige como el juez de valor de aquellas mujeres que se cruzan en su camino. Su masculinidad se construye a partir del menosprecio a las mujeres y su “incapacidad” de volar, sin importar que el protagonista cuente con defectos, porque es él, desde su posición de privilegio de género, quien decidirá sobre el destino de las mujeres con quienes se relaciona, sin permitir escuchar la voz de sus compañeras sexuales.

#### *4.1.2 El encuentro con la que vuela*

Encuentro de los personajes. Ana en su cocina, Oliverio en el restaurante. “Como si él la viera, como si ella lo viera”. El primer intercambio de palabras y miradas se da en el burdel *Sefini*, nombre de un poema de Juan Gelman que habla de una despedida; de fondo, la canción *Carabelas de Cristóbal Colón*. Un trasfondo

variado y complejo, la intención parece ser reforzar, en la mirada del espectador, la relación de conquista-conquistada.

Oliverio es cautivado por la belleza de Ana, una prostituta del burdel a la que no deja de mirar. Él se acerca para recitarle *Táctica y estrategia* (Benedetti). Ella se lo sabe y lo concluye. Él: “seguro también leíste a Onetti”. Ella: “No vine acá para hablar de literatura, muñeco, este es un cabaret, no un club literario”. Ana es una mujer especial que ha cautivado al hombre enamorado de la poesía. Cabe destacar en esta escena, cómo Subiela juega con la intertextualidad. Mario Benedetti, quien encarna el personaje de un militar alemán repite el ritual con otra prostituta a la que le recita su poema *Corazón coraza*.

En la siguiente secuencia están en casa de Ana, ahí le entrega un libro que tiene escondido y le comenta a Oliverio que el acto de esconder los libros se le quedó de costumbre en la época de los “milicos”. Los diálogos refieren al clima de acoso de la época de la dictadura (1976-1983). Ana termina la conversación con el comentario a Oliverio: “En general, un tipo al que le gusta la poesía no debe ser un mal tipo.” Después de su primer encuentro con Ana en la ciudad de Montevideo, Oliverio regresa en barco a Buenos Aires. De fondo se escucha una música con reminiscencias de tango. En la cafetería del barco, Oliverio se acerca a la camarera para cuestionarla:

- ¿Conoce a Benedetti?
- ¿Benedetti...?
- Sí...
- ¿Trabaja acá?
- ¿Usted quiere ir al paraíso? No se preocupe, las putas van a llegar primero... ¿Me da un cafecito?
- Bueno...

Ante esta actitud de Oliverio cabría preguntarse, ¿por qué la camarera tendría que saber de poesía y conocer la obra de Benedetti? El protagonista no puede sobreponerse al impacto de saber que una prostituta conoce de poesía y en una actitud arrogante, no sólo cuestiona a la camarera, también se da con la sorpresa que presenta al saber que una puta sabe de poesía y que, para ella, puede ser una estrategia para atraer clientes cultos. Así, Oliverio se erige como el juez de las mujeres a su alrededor. La misoginia y omnipotencia de Oliverio se expresa cuando hace evidente que cree tener el derecho de decir quién sí y quién no irá al cielo.

Después del encuentro con Ana, Oliverio vive en un estado permanente de inquietud. Nunca se le ve completamente alegre, pero tampoco relajado. A veces abatido, otras eufórico. Incluso es más factible observarlo malhumorado, impaciente e irritable. Su actitud es más hostil que dócil con el entorno, expresa fastidio por su vida cotidiana. Sus innumerables conquistas se convierten en innumerables fracasos a los que tampoco renuncia: se mantiene con las ventajas sexuales que le da el carácter autoimpuesto como el que determina los atributos de las mujeres a su alrededor.

Oliverio estará acompañado constantemente por sus compinches a lo largo del filme. Uno de ellos, Augusto, es un escultor que busca provocar la mentalidad clase mediera y citadina de los bonaerenses; a través de su obra, incita al debate público sobre la sexualidad. Sus esculturas representan órganos genitales gigantescos, incluso la entrada a su taller es una gran vagina a la que todos pueden penetrar. La pregunta que surge frente a este personaje, desde un punto de análisis feminista es que, si a pesar de la libertad sexual que busca expresar, ésta supone una sexualidad que vaya más allá de las pedagogías de consumo

sexual patriarcales, enfocadas en los placeres masculinos. Más allá de su posición de escandalizar a la moral burguesa de ideología de derecha que pugna por esconder el cuerpo, ¿qué representa para el espectador del filme una vagina que cumple la función de entrada pero que permanece estática, en un espacio privado? ¿Qué representa, por otro lado, un pene gigante que tiene movilidad, que puede ser llevado por las calles de Buenos Aires, como hace el artista en otra escena?

El segundo de sus compinches es Erick, un canadiense divorciado, cautivado por el estereotipo de la mujer latina con las que puede acostarse sin ningún compromiso y una de las razones por las que decide quedarse en Buenos Aires. En sus múltiples aventuras pareciera que se encuentra, igual que Oliverio, en busca de la mujer que sepa volar hasta que decide sacrificar el amor libre para, finalmente, comprometerse.

Después de su primer viaje, Oliverio irá al taller de Gustavo. La escena muestra a éste abrazado por una mujer mucho más joven y semidesnuda. La escultura de una vagina gigante sirve de preámbulo para atravesar la puerta. Oliverio llega y encuentra a sus amigos que han pasado la noche con mujeres mucho más jóvenes. ¿No es acaso esta escena parte del discurso que legitima que los hombres sí pueden ejercer su sexualidad sin ser juzgados ni por su condición social, ni edad? Esta escena también muestra que los cuerpos femeninos privilegiados pertenecen a los estándares hegemónicos de belleza, cumplen con la edad y talla de lo que es considerado adecuado en el capitalismo patriarcal.

Oliverio y sus amigos, a través de sus profesiones y acciones, se tornan como una imagen gris y deteriorada respecto al modelo hegemónico de masculinidad, aunque tampoco se encuentran en posición de masculinidades marginales, es posible ubicarlos como masculinidades cómplices, es decir, como hombres que legitiman los estándares de privilegio de las masculinidades hegemónicas: un poeta, un profesor de literatura y un escultor que viven del amor y el arte. La sobrevivencia de Oliverio depende de los poemas o frases lapidarias que puede vender a los conductores; o bien, al propietario de un expendio de comidas junto a la playa que necesita los poemas para conquistar a su chica. Estos tres amigos viven al día, con lo poco que ganan se divierten conquistando mujeres e intercambiando arte o poesía por comida. Se trata de una subclase, encarnan la imagen del bohemio que vive de experiencias y no es juzgado como lo sería una mujer en su situación.

En otra escena podemos continuar el análisis de la vida de artistas de los personajes. El día de la exposición en el museo lo primero que tenemos frente a nosotros, en un primer plano, es la escultura de un falo gigante de 3 metros de altura. A los lados, diferentes y grandes figuras de los órganos sexuales. Una reportera entrevista a Gustavo:

- El hombre de hoy tan evolucionadito que se cree no ha asumido total y naturalmente su sexualidad como Dios manda. La mayoría de los problemas que tenemos se debe a que vivimos en un mundo de mal cogidos, militares malcomidos, políticos mal cogidos. Al pueblo se lo cogen, pero el mismo es incapaz de instrumentar respuestas frente a esa violencia sexual que supone la explotación. (Subiela, 1992)

En otra toma, Erick le comenta a Oliverio cómo una exposición de este tipo en Estados Unidos estaría auspiciada por *American Express*. Según él, el arte debe ser subversivo. La exposición es clausurada y Gustavo es llevado preso. Erick busca a una señora que estaba interesada en adquirir la escultura. Observamos cómo Erick y Oliverio se dan a la tarea de trasladar la enorme

escultura fálica por la ciudad de Buenos Aires. ¿Qué discurso está presente en esta escena? El gran falo pasea por la ciudad. Proponemos como lectura que esto podría representar una exposición del poder simbólico del órgano sexual masculino, más que una forma de representar la libertad sexual o, en todo caso, como una forma de representar la libertad sexual masculina, patriarcal.

Oliverio, Erick y Gustavo van a festejar que éste último ha salido de la cárcel después de su controvertida exposición. En el bar, Oliverio se acerca a una mujer. Gustavo se acerca a él y le comenta lo siguiente: “lo que está necesitando no es un soneto”. Es clara la alusión a que ella lo que necesita es que Oliverio busque relacionarse sexualmente con ella. Oliverio responde a Gustavo a partir de una adaptación de un poema:

- ¿Te fijaste en una cosa? Tiene bigotes y tiene vello en los brazos. Eso es hormonal. Esas mujeres tienen un sexo aspirador, como una ventosa. Y aunque quisieras defenderte de ellas, usando calzoncillo erizables, pantalones de amianto o pararrayos testiculares. Todo sería inútil por la violencia con la que arrojan su sexo. Antes que puedas darte cuenta desbarrancan en una montaña rusa de espasmos interminables. Después no hay más remedio que resignarse a meses de inmovilidad si pretendemos recuperar los kilos que hemos perdido en un instante. (Subiela, 1992)

Después de decirle estas palabras a Gustavo, los espectadores observamos la imagen con las subidas y bajadas de una montaña rusa, se hace una metáfora del acto sexual. Los gemidos se oyen en *over* sobre las imágenes y se intensifican hasta llegar al orgasmo. Ella se acerca a él mientras le toca el pecho. Él, después del acto, se muestra distante y su conversación es poco fluida:

- ¿Por qué te fijaste en mí?
- Porque me gustaron tus bigotes.
- Es un elogio que nunca me habían hecho. Pero, algo más te debe gustar, ¿no? ¿Sos casado?
- ¡Ya no! (irritado)
- No te asustes, no voy aparecer un día diciéndote que estoy embarazada y que nos tenemos que casar. Yo no creo en el matrimonio, pero eso sí, creo que sin amor no se puede vivir.

Sin esperar más y con una cara de enfado sólo le pedirá que se mueva un poquito para desatorar la sabana. Enseguida oprime el botón. ¿Qué piensa un hombre como Oliverio? ¿Por qué los discursos de las mujeres están orientados a la necesidad de amor y afecto por parte de un hombre? ¿Por qué se representa a las mujeres desde la necesidad de buscar matrimonio? Subiela habla de una masculinidad construida desde la libertad sexual para el hombre, pero deja a las mujeres presas de los clásicos discursos del cine de melodrama, las presenta como ávidas de necesidades afectivas que los hombres no están dispuestos a dar, retrata a las mujeres no protagonistas como personas dependientes, mucho menos libres, atadas a los ideales del amor romántico.

Un primer plano muestra la fachada del *Sefini*. El resto de la escena ocurre en el interior del cabaret. Ana, en el fondo, al final de la barra, lee una carta. La voz en *off* enuncia el poema *No te salves* de Benedetti (1994). Ana, en una imagen a contraluz, se acerca a Oliverio que toma una cerveza.

- ¿Cómo te va?
- ¡Me va! ¡100 dólares!
- ¡Te va bien! ¿Cuándo llegaste?
- Hoy
- Te viniste directo al cabaret. Sos un vicioso. ¿En Buenos Aires hacés lo mismo? ¿A qué me dijiste que te dedicabas?
- En ese entonces era juez de paz, hoy soy astronauta. Escribo y cuando necesito plata me alquilo y hago publicidad.
- ¡Ahhh! ¡Sos una puta como yo! (risas)
- En todo este tiempo, ¿alguna vez te acordaste de mí?
- ¡No! Tengo mala memoria. ¡Mentira! Me encontré un libro de Benedetti en el botiquín del baño y me acordé de vos.
- ¿Qué tomas?
- No gastes acá. Esperame un segundo y nos vamos.

En casa de Ana observamos la intensidad del encuentro sexual que los hará levitar. Él, por fin, ha encontrado a la mujer con la que vuela. Ella pedirá que esto se detenga, probablemente el sentimiento de sentirse tan compenetrada con él y el miedo de permitirse sentir esa fusión le hace poner un límite para no

comprometerse. A diferencia de otros encuentros, Oliverio no tiene en casa de Ana la opción de desecharla por la cama, además, ahora él siente una emoción y atracción distinta.

Oliverio se engancha con Ana quien, oficialmente, es una prostituta y él juega a no darle importancia. Ella no quiere ningún compromiso ya que trabaja y ahorra dinero para irse a vivir a Barcelona. Después de hacer el amor y platicar sobre la vida de Ana, él le ofrece invitarla a desayunar, sin embargo, ella se muestra evasiva:

- Nunca veas a una puta a la luz del día [...] ¿Cuándo te vuelves a Buenos Aires?
- Si nos vemos me quedo, si no, me voy mañana.
- ¡Buen Viaje!

Esta escena muestra que la única mujer a la que el director da alas es a aquella que no está dispuesta a renunciar a su autonomía ni a sus planes en pos del amor romántico, mientras el protagonista parece aceptarlo, aunque como veremos más adelante, su actitud cambiará.

En Buenos Aires, Oliverio visita a sus amigos. En un plano general observamos a Erick desnudo que corre tras una mujer: —“¡Bichita, bichita!” Entretanto, Gustavo y Oliverio conversan:

- Estoy pensando exponer mis obras frente a la casa de gobierno, la catedral. Una obra de arte en una exposición es como un pájaro en una jaula. Hay que salir, ir a la gente, a la calle, arte en libertad.

Los tres amigos salen a comer con el tipo al que le venden los poemas escritos por Oliverio. De regreso a su casa, Oliverio conversa consigo mismo, su otro yo que se encuentra dentro de un clóset.

— ¡Estamos más solos que la mierda! [...] Tenemos que hacer algo... ¡Vamos a buscar una *mina*<sup>3</sup> Oli, si no vuela por lo menos le damos de comer a la nutria!

En esta serie de escenas es posible observar la escisión de Oliverio: en el espacio público mantiene la actitud de bohemio despreocupado, mientras en el espacio íntimo se da una oportunidad de dudar, aunque termina por reproducirse, nuevamente, como un hombre dispuesto a seguir como el conquistador. Así, Oliverio se anima a salir. En un restaurante se acerca a una mujer ciega que está sentada y le recita el poema “Una mujer que sepa volar”. Ella le responde: — “Tendría que tener un radar porque soy ciega”.

En la siguiente escena están en la habitación de Oliverio. Ella tampoco vuela, sin embargo, Oliverio no la desecha por el dispositivo instalado en su cama. ¿Qué evita que Oliverio no la expulse como a las otras mujeres? Tal vez la compasión por la inteligencia y sensibilidad de esta chica que, a pesar de ser ciega, puede sentir y adivinar los colores. Él la acompañara hasta su casa. Al despedirse, ella esperanzada le pregunta: —¿Cuándo vuelvo a no verte?

Oliverio dista, a simple vista, de ser el modelo de masculinidad promovido desde el discurso de la masculinidad hegemónica. Sin embargo, si retomamos los postulados de algunos teóricos de las masculinidades desde las ciencias sociales (Seidler, 1992; Kimmel, 1993; Connell, 1995; Olavarria y Parrini, 2000) podemos darnos cuenta que sus estudios obedecen a la constitución de diferentes manifestaciones de la masculinidad en contextos y momentos históricos diferentes, llaman a dichas manifestaciones, *masculinidades*, concepto que alude tanto a las diversidades de un único modo predominante de masculinidad, como al énfasis en que esas masculinidades tienen, entre sí, relaciones jerárquicas frente a una forma hegemónica —cambiante según épocas y lugares— pero que, al

---

<sup>3</sup> La palabra mina se usa generalmente con propósitos sexuales.

menos desde el Renacimiento, mantiene estables sus elementos básicos (Kimmel, 1993; Connell, 1995 y 1998). Es decir que la masculinidad de Oliverio, a pesar de no estar en la parte superior de esta jerarquía dada su profesión y clase social, no deja de pertenecer a un modelo de masculinidad hegemónica que es mantenida, en buena medida, por la forma en la que se trata y jerarquiza a las mujeres, siempre en un plano inferior.

Después de una charla con la muerte (Nacha Guevara) en el metro, Oliverio regresa a su departamento. Nuevamente conversa con él mismo, aunque esta vez, con otra de sus personalidades. Discute con su otro yo, por qué tiene que comportarse como un llorón: “La nutria quiere comer una sola comida. Además, me duele el corazón, yo me voy a morir de tristeza.” Oliverio, finalmente, se siente enamorado, encontramos que esto, para él, es una causa de conflicto, se encuentra en una situación de vulnerabilidad emocional que va en contra de uno de los parámetros de masculinidad que exige ser fuerte e inmutable.

Oliverio regresa al *Sefini* para ofrecerle su amor a Ana. En *off* escuchamos el bolero *Algo contigo*. En una fantasía, él, desnudo, le ofrece su corazón a Ana sobre un plato. Bailan abrazados mientras ella sostiene su corazón en una mano. En la siguiente escena caminan por las calles de Montevideo y toman un café en un restaurante:

- ¿Qué hacías antes?
- Era puta (sarcástica). Nunca intentes conocer el pasado de una mujer, te puede decepcionar [...] Estuve casada, tuvimos una hija, a mi marido lo metieron preso durante la dictadura, desapareció. Tuve que hacer cualquier cosa para sobrevivir y mantener a mi hija que está metida en un colegio de monjas [...]

Ana muestra distancia e ironía ante las preguntas de Oliverio:

- ¿Estudiaste?
- ¿Estudiaste, trabajaste, creciste, leíste, cogiste, te divertiste, sufriste, viviste? ¿Qué importa cómo? Y tú, que trabajas con tu imaginación, cuando no la convertís en una puta imaginación para conseguir unos putos dólares que te permitan estar con una puta mujer, ¿cómo te imaginas que fue mi puta vida? [...] Te estás imaginando que me hice puta por los milicos, esos emputecieron a mucha gente, pero no decidieron mi carrera.

La respuesta de Ana es distante e irónica. Finalmente, visiblemente fastidiada ante las preguntas de Oliverio que la llevan a recordar, le dice: —Déjate de joder y comamos. Es la primera mujer desesperada ante el protagonista; la que vuela no está dispuesta a soportar cuestionamientos que no quiere responder, que vulneran su intimidad.

Frente al mar, Oliverio y Ana dialogan con poesía.

- Nunca veas una puta a la luz del día. Es como mirar una película con la luz encendida, como el cabaret a las diez de la mañana con los rayos del sol atravesando el polvo que se levanta cuando barren, como descubrir ese poema que te hizo llorar a la noche y al día siguiente apenas te interesa, es cómo sería este puto mundo si hubiera que soportar las cosas como son, cómo descubrir al actor que viste haciendo Hamlet en la cola de pan, como el vacío cuando te pagan y no sentís ni siquiera un poquito, como la tristeza cuando te pagan y sentiste por lo menos un poquito, como abrir un cajón y descubrir una foto de cuando la puta tenía nueve años, como dejarte venir conmigo sabiendo que cuando se acabe la magia vas a estar con una mujer como yo en Montevideo.

Ana es consciente del enamoramiento de Oliverio, quien se sitúa en una forma de masculinidad tradicional que se hace evidente en la vida de los hombres, en sus prácticas, sobre todo, aquellas que tienen que ver con prácticas como la sexualidad, el amor y la violencia. Representar determinado tipo de masculinidades encarna ciertos comportamientos e incapacidad para el cambio en lo cotidiano; no tanto en sus momentos estables, sino en las situaciones críticas; en su identidad representacional (imagen de sí) pero, especialmente, en la funcional (lo que hacen). La imagen de sí que tenía Oliverio era la de quien se

erige para juzgar a las mujeres correctas o no; lo que hace frente a Ana es sublimarla.

Ana y Oliverio terminan por encontrarse amorosamente. La puerta cae ante el empuje de la pasión, arde un billete de cien dólares, un jarrón que esconde un libro de Benedetti estalla, una llave sobre un buró sucumbe ante el incendio mientras ella, en total entrega, se come el corazón de Oliverio y él se mete dentro de su cuerpo. La escena podría considerarse, incluso, desagradable debido a la agresión visual, aunque pretenda mostrar lo sublime del amor. Todo parece dispuesto para que ocurra el vuelo cuando aparece la muerte que siente náuseas ante el espectáculo erótico. La presencia de la muerte genera tensión en Oliverio, se interrumpe el vuelo. Ana molesta le pide no volver a verlo: “—¿Qué me vas a decir?! ¿Qué te querés casar conmigo? Tengo 30 años, no sé vivir de otra manera y no sé si querría vivir de otra manera.” Ambos se muestran profundamente tristes. En *off* el poema de Gironde *Llorar a lágrima viva* que busca aumentar el dramatismo de la escena.

Oliverio muestra su mundo afectivo a través de la poesía, o como efecto de cierta locura. Su masculinidad de conquistador y macho no le permite mostrar abiertamente la tristeza. Regresa a Buenos Aires con sus amigos. Se entera por Erick que Gustavo está nuevamente preso por alterar el orden público. Mientras éste le cuenta lo sucedido con su amigo, escribe una carta a su última mujer: “Hija de puta, es una carta para mi exmujer, la última, que me está reclamando un dinero”. Oliverio vuelve a su actitud hostil hacia las mujeres.

En la siguiente secuencia observamos cinco escenas en las que Erick cuenta a Oliverio su atracción por las hembras latinoamericanas. También comparte con él su amor por la literatura de Bioy Casares, Borges y Cortázar.

Juntos llegan a un puesto de comida frente a la playa. El dueño del puesto, gracias a los poemas de Oliverio, por fin ha conquistado a la novia y les anuncia que se casa. A la boda acuden Oliverio, Gustavo y Erick quien no tarda en flirtear con una atractiva mujer, mientras Oliverio le recita dos estrofas de un poema de Gelman: “¿Y quién se atreve a sostener que mi corazón es una locura? ¿Y quién se atreve a sostener que mi corazón no es una locura?” El diálogo continúa con la siguiente frase: “—Mírala, allá está, la gran hembra latinoamericana, la que es capaz de tragarse a un hombre por la boca y parirlo de nuevo cuántas veces quiera.” Subiela retoma la imagen de la mujer caníbal para hablar de las mujeres latinoamericanas, que supone una presunta amenaza para la masculinidad porque se trata de uno de los rasgos de la masculinidad en la escena neoliberal.

Un fundido a negro nos lleva al encuentro amigable de Oliverio con su ex esposa. En un primer plano, ella lo mira con ojos de ternura y compasión. Él responde como puede a sus preguntas sobre si ya encontró a la que vuela:

- Es muy difícil el amor ¿Cómo amar sin poseer? ¿Cómo dejar que te quieran sin que te falte el aire? Amar es un pretexto para adueñarse del otro, para volverlo tu esclavo, para transformar su vida en tu vida. ¿Cómo amar sin pedir nada a cambio?

Su ex esposa lee muy bien el temor de Oliverio:

- Casi siempre el error que cometemos es pensar siempre lo que nos pasa a nosotros, nos parece tan importante eso que sentimos, que nada del otro puede ser tan importante como eso que sentimos. Y esa contradicción suele ser trágica [...] el error más común que cometemos todos: querer que el otro sea como queremos que sea y no como es, y cuando nos damos cuenta del error a veces es demasiado tarde.

La conversación ahonda en el mundo interno de las relaciones amorosas, su complejidad y contradicciones. ¿Cómo dar al otro lo que necesita y no lo que nos sobra? Oliverio nuevamente va al encuentro de Ana. Decidido después de la conversación con su ex esposa se encuentra con ella en el *Sefini*. Oliverio va

mucho más determinado y firme para conquistar a Ana. Le ofrece 300 dólares para pasar tres días con ella, a lo que Ana responde: —Sólo 100 por vez, un día podrías llegar a juntar muchos miles y me pedirías que estuviera con vos diez años. Yo no me vendo, me alquilo. Desconcertado, Oliverio responde: —Soy un cliente, vos una puta, tengo la plata, nada personal[...] la nuestra es una relación comercial y sexual. Oliverio saca de sus bolsillos más billetes. Le pide a Ana que le meta la mano en la bragueta. Ella accede con cierta indiferencia, tal como lo haría con cualquier otro cliente, mientras, Oliverio le pide que vayan a la casa de Ana porque quiere estar con ella y ya no trae más dólares. Ella le pide que la espere en su casa.

Transcurrido un tiempo y, después de deambular por las calles de Montevideo, Oliverio acude a la esperada cita. Se acerca a la puerta y, antes de tocar, escucha los gemidos de Ana que simulan tener una relación sexual con otro hombre. Ana no desea comprometerse. Ella tiene sus planes y Oliverio representa el peligro de enamorarse. Oliverio lo cree todo y regresa a Buenos Aires. Al parecer, ya no está dispuesto a compartir la sexualidad de Ana.

En el estudio de Gustavo, los amigos se despiden de Erick que se muda a vivir en Corrientes con la mujer que conoció en la boda. Gustavo le comenta: —Si las cosas no funcionan, ya sabes que acá siempre tendrás una vagina en la cual refugiarte [...] ¿qué hacemos los tres pelotudos? ¡Vayamos a festejar! La homosolidaridad se hace presente ante la posible falla de la relación.

Ana, antes de partir a España, decide viajar a Buenos Aires. Por fin se da un encuentro en el que acontece la unión perfecta. No hay más condiciones, la metáfora se vuelve realidad. En la cama, Oliverio narra un texto de Girondo (1995): “Después de conocer una mujer etérea, ¿puede brindarnos alguna clase

de atractivos una mujer terrestre. ¿Verdad que no hay diferencia sustancial entre vivir con una vaca o con una mujer que tenga las nalgas a setenta y ocho centímetros del suelo? [...] Ya no me es posible ni tan siquiera imaginar que pueda hacerse el amor más que volando.”

— Te quiero —dice él—

— Yo también, pero puedo quererte sin tenerte. Hemos volado juntos, qué más hace falta.

Ana pulsa el interruptor y deja a Oliverio caer de la cama. Se cierra la historia de los amantes. Finalmente, Ana parte a España. Por su parte, Oliverio encuentra una nueva chica en un bar que, repite, tampoco perdona a los hombres que no sepan volar.

Nos encontramos ante un filme que se basa en la poesía para crear una atmósfera nostálgica e incierta sobre el amor, sobre los desencuentros y la paradoja del deseo. Sin embargo, desde una mirada feminista podemos observar que está lleno de frases sexistas y misóginas, a pesar de que es Ana quien expulsa a Oliverio de su vida al final del filme. La masculinidad de Oliverio y de sus amigos se representa desde una narración estética y visual que favorece una imagen de la mujer objetualizada. La única característica que rescatan de Ana es su gusto por la poesía. Oliverio es incapaz de valorar su autonomía.

La propuesta de Subiela es, sin duda interesante, sin embargo, en ninguna de las secuencias observamos un diálogo entre mujeres. Ellas sólo tienen importancia en función de la vida Oliverio; incluso Ana que decide buscar una mejor calidad de vida para ella y para su hija tiene como referente principal la mirada del protagonista. Los personajes principales son hombres y alrededor de sus historias y triunfos sexuales se moverá la trama, las mujeres ocupan un

segundo plano, son objetos intercambiables o, en el menos malo de los casos, una fuente de peligro.

Oliverio representa un modelo de masculinidad hegemónica. Sus prácticas sociales, amorosas y sexuales, son las que dominan para los varones en nuestra cultura patriarcal, con variaciones, pero de manera persistente. Aunque algunos de sus componentes estén actualmente en crisis de legitimación social, su poder configurador sigue casi intacto, lo que podemos observar en películas como las de Subiela, consideradas de culto para importantes sectores de la intelectualidad latinoamericana a las que no se les ha cuestionado desde un punto de vista feminista, como tampoco se ha cuestionado a los poetas que utiliza en el filme a pesar de su idea de amor romántico patriarcal. Su manera de relacionarse con las mujeres se convierte en uno de los elementos fundamentales de la construcción de su identidad masculina, de su “deber ser hombre”. Él, cada que tiene el poder de desalojar a cualquiera de las mujeres, se reafirma en los valores predominantes de la masculinidad hegemónica, disfruta de los privilegios de un orden patriarcal.

Oliverio es un hombre que atraviesa ciertas dudas. Su masculinidad se pone a prueba frente al modelo hegemónico de masculinidad por lo que llega a tornarse en una masculinidad cómplice. Sus intereses y comportamientos chocan con los intereses del mundo neoliberal que promueve hombres exitosos a través de la acumulación económica. Oliverio representa las masculinidades en crisis, aquellas que quedan fuera de los estándares socioeconómicos de la masculinidad predominante en un período de crisis económica en Argentina que, sin embargo, mantiene privilegios frente a las mujeres como el no ser juzgado, e incluso, ser reconocido por el ejercicio libre de su sexualidad.

La representación de la masculinidad que encarna el personaje de Oliverio parece también una respuesta frente a otras masculinidades que se encuentran alienadas, infelices y sofocadas por la “perfecta vida” que impone el modelo neoliberal. A la vez que galán donjuanesco, Oliverio representa, a lo largo de la narrativa de ambos filmes, los distintos momentos de la evolución de la crisis masculina que coinciden con uno de los periodos más difíciles de la crisis argentina por la incapacidad de muchos varones por enfrentar las presiones sociales que tienen como proveedores, como seres fuertes y, menos sensibles, menos conectados con sus sentimientos que las mujeres.

Oliverio representa al hombre “romántico” incapaz de comprometerse hasta no encontrar “a la mujer que sepa volar”. Sin embargo, también representa al hombre que, en su búsqueda, pasa por encima de las mujeres que no cumplen sus exigencias. Su estrategia es la rapidez con la que se mueve para ir a la conquista, su capacidad de seducción a través de la poesía y su capacidad para entablar una relación de dominación, sus privilegios y atropellos hacia las mujeres, que a la luz de la pantalla aparecen aceptables, por no decir naturales. En ese sentido, reproduce uno de los elementos que afirman a la virilidad hegemónica al alardear sobre su potencia sexual.

Oliverio es divorciado, trabaja como publicista y es un bohemio enamorado de la poesía. Su aspecto desaliñado, con el cabello largo, la barba al estilo del intelectual, acompañado siempre de su cigarro, su taza de café y sus libros. Su angustia es buscar a “la que vuela”, es esto lo que le da sentido a todas las acciones que él lleva a cabo como una especie de búsqueda que sabe, de antemano, no tendrá buen puerto y que, sin embargo, lo hará disfrutar de cuerpos femeninos de los que puede disponer. Por su parte, Ana, la prostituta, de la que se

enamora perdidamente, es quien le da sentido a su vida, una mujer a la que gusta la poesía y que tiene un plan de vida claro, que eligió su oficio y que reafirma su autonomía a pesar de la promesa de amor romántico que hace el protagonista. Ella es la única mujer que sale de los estándares de feminidad hegemónica que Subiela maneja a lo largo de la cinta.

#### **4.2 Oliverio: la figura del macho en decadencia**

*El lado oscuro del corazón 2* (2001) es la secuela de uno de los filmes más exitosos del cineasta Eliseo Subiela. En esta segunda parte, el protagonista, Oliverio, continúa su búsqueda incansable por encontrar a la mujer que vuela. Han pasado diez años, no sólo de la ausencia de Ana, sino también de un cúmulo de experiencias y momentos históricos en Argentina. El cine de ficción, tanto del director Eliseo Subiela, como de otros grandes directores del cine argentino como Adrián Caetano con *Pizza, Birra, Faso* (1998) y Pedro Trapero con *Mundo Grúa* (1999), dan cuenta de algunos de los efectos de las transformaciones sociales, económicas y políticas ocurridas entre la década de los noventa del siglo pasado y el período de profundas transformaciones que culminan en la crisis político-institucional del año 2001.

El proyecto del presidente Carlos Menem (1989-1999) orientó los cambios fundamentales en la política económica: apertura externa y las privatizaciones de empresas públicas. “De ahí en adelante, el conjunto del sistema político impulsó sin freno la reestructuración del Estado (las reformas estructurales), a la par que puso en marcha un plan de estabilización inflacionario (Plan de Convertibilidad) y la renegociación de la deuda externa (Plan Brady).” (Althabe, 2009:46) La desaceleración económica comenzada en 1995 y que continuará hasta la

siguiente década, dio paso a la recesión hacia 1998 a causa de varios factores: creciente pérdida de competitividad, estructura exportadora deficiente, aumento del déficit fiscal y de balanza de pagos, baja del consumo interno, estancamiento del salario y aumento de la desocupación, a los que se sumó la baja de los precios internacionales.

Los costos de dichas reformas se tradujeron en un explosivo crecimiento del desempleo y el subempleo, el aumento del número de habitantes bajo la línea de pobreza y el incremento de la polarización social; en definitiva, tendencias desalentadoras para las condiciones de vida de la mayoría de la población. La pérdida de los soportes que configuraban la identidad nacional conllevó importantes modificaciones en el plano de las subjetividades e identidades, individuales y sociales, así como a la “individualización” de lo social; con ello, se tornó cada vez más lejana la integración social.

Oliverio, el protagonista de *El lado oscuro del corazón 1 y 2* es, de alguna manera, efecto del panorama laboral en Argentina durante esos años ya que, aunque la ficción no es un espejo que refleja la realidad tal cual, sí es, como hemos mencionado antes, una tecnología de comunicación que percibe lo que acontece a su alrededor. Las obras son resultado de su tiempo. Así, a la luz de los espectadores, pareciera que el protagonista se presenta como una persona para la que es preferible ser poeta autoempleado que una que forma parte de la subocupación y la precariedad de los vínculos laborales formales. La situación económica de Oliverio no distaba mucho de la de los trabajadores que sufrían una situación de inestabilidad y desprotección que incidió en el empobrecimiento, la vulnerabilidad y la exclusión social, los cuales alcanzan picos alarmantes hacia fines de esa década.

A la par del contexto político económico que tuvo impacto en esta historia, ya que las condiciones de la Argentina en crisis se retratan como un mundo gris y triste, para el protagonista pasaron diez años desde la última vez que vio a Ana, por lo que decide viajar a Barcelona. Sin embargo, Oliverio se va a España alrededor de sus 40 años. Oliverio está en la edad en la que se exige estabilidad y madurez, ¿se trata una búsqueda por reafirmar o modificar su masculinidad en un periodo de crisis, no sólo social sino personal? Sin duda, Subiela se esfuerza por mostrar la desesperación de su protagonista en el cono sur y la falta de salidas desde su lugar de origen. La situación personal es una metáfora de la situación social.

#### 4.2.1 Oliverio y su masculinidad puesta a prueba

Antes de partir a Barcelona, sin embargo, Oliverio continúa con sus viejas prácticas de conquista. La imagen en un *travelling* se enfoca en la decoración del bar: una telaraña con una mosca atrapada, la música de fondo *Tú me acostumbraste*, melodías que acompañan los desencuentros amorosos de Oliverio. La cámara lo sigue desde que entra al bar y se acerca a la barra, donde se encuentra el *bartender* y una mujer que toma un trago:

- Un corazón grande se llena con muy poquito, dame una cerveza Paquito [...] mira, esa nena... ¿Para qué cree que fue diseñada? No ha visto la boca que le puso el señor, ¿para qué cree que se la puso? ¿Para cantar el Ave María?
- A mí con los años las mujeres se me han ido confundiendo con las comidas...
- Paquito gourmet (irónico)
- Yo los recuerdo los tengo acá (se señala la lengua con el dedo) se recuerda con los sentidos no con el corazón. El corazón es un invento de los poetas callejeros como vos. Los recuerdos son olores, sabores, saliva, flujo (saborea sus labios con la lengua). Aquí hay macho para rato. Nosotros somos un pueblo versero, es lógico que seamos hábiles con la lengua.

Éste es el primer diálogo del filme. Dos hombres conversan sobre el amor y los sentidos, ambos en diferentes momentos de su vida. Sus diálogos son motivados por una incapacidad biológica en torno a lo sexual, que se afianza más a los sentidos que al porvenir, a la aceptación y la nostalgia por los tiempos pasados. Ambos, sin embargo, no dejan de exponer su destreza sexual ante las mujeres, una forma de afianzar su virilidad. Por su parte, las mujeres aparecen como en el primer filme, como territorios de conquista, aunque esta vez aparecerán personajes femeninos con voz, muchas mujeres aparecen como meros objetos de deseo efímero.

Después del diálogo, Oliverio se lanza a la conquista de la chica que ha observado desde el otro extremo. Nuevamente, la poesía de Gironde está presente. La chica con una risa que al principio parece un poco tonta le contesta a Oliverio: —Yo no vuelo, soy anfibia. Ya en casa de Oliverio, y después de su encuentro sexual, ella lo invita a pasar el fin de semana juntos, y por qué no, conocer a sus padres. Oliverio presionará el botón para que ella desaparezca; ella se aferra a la orilla de la cama y sorprendida le pregunta si no es de su agrado el lugar al que ella lo invita. Oliverio, fríamente, le responde que no es nada personal, sólo que ahí hay muchos mosquitos y no son de su agrado. Finalmente, Oliverio logra desprender a “La Anfibia” de la orilla de la cama. Aunque esta vez la mujer que se expulsa presenta resistencia, el varón se mantiene en la posición de decisión.

El *travelling* de la cámara sigue a Oliverio nuevamente en el bar. Diversos planos acompañan a los diferentes personajes de Oliverio: el errante poeta y el vago sin aspiraciones; el niño solitario y el seductor. Las primeras imágenes, en este caso, son del protagonista nuevamente en la búsqueda, quien esta vez

encuentra a Miranda, una estudiante de física que frecuenta el mismo bar que él y a quien el *bartender* le comenta que denominan “La anguila” porque “es capaz de encender cualquier cosa”. Las mujeres conquistadas en el bar no son sujeto de nombre sino de apodos. Cabe recordar a Butler (2001) y su posición respecto a la interpelación y la llamada a existir, el poder de quien nomina. Las mujeres conquistadas en el bar carecen de poder, carecen de voz, se las presenta como incapaces de autoreferenciarse; por su parte, los hombres las traen a su existencia a través de apodos, del nombre que ellos deciden para ellas por alguna característica que a ellos les parezca relevante.

En otra secuencia, el encuentro amoroso de Oliverio y “La anguila” es acompañado del saxo de Oswaldo Montes, mientras la cámara, a través de un *travelling*, acompaña los cuerpos de los amantes. Planos medios muestran el cuerpo desnudo de Oliverio, mientras primeros planos hacen énfasis en el cuerpo de Miranda, nuevamente la mirada sobre el cuerpo femenino es la de objeto erótico. El juego metafórico de la electricidad nos muestra a Oliverio “prendido como una lámpara”, señal del disfrute del acto amoroso. Sin embargo, el miedo comienza a hacer acto de presencia. La invitación de Miranda es la de vivir juntos, ella motiva a Oliverio a buscar un trabajo y le hace notar que a él seguramente no le gustará ser un mantenido. Animado por el pedido que le ha hecho Miranda, Oliverio recurre a viejas prácticas: sale a la calle a recitar poesía, la escena ahora muestra cómo las calles están llenas de limpiaparabrisas, trapevistas, lanzallamas. La pobreza y crisis de Argentina se observa en cada calle, en cada esquina y el protagonista es parte de ella, ya no como experiencia elegida sino como necesidad impuesta.

Primeros planos acompañan la conversación de Miranda y Oliverio. La música subraya el enfado de Oliverio ante la oferta laboral que le ha encontrado Miranda. Acto seguido, un plano general muestra a la gente encorvada por la ciudad, reflejo del clima de una sociedad argentina que vive aburrida y resignada al mercado laboral. Oliverio camina por las calles cabizbajo, un plano contrapicado muestra su rostro desanimado y triste. Los encuentros amorosos con Miranda pierden energía, ahora se observan escenas oscuras, poco iluminadas, pierden la intensidad y el brillo de la precuela. Inmediatamente, en un juego de planos contra planos, los personajes de Oliverio conversan entre ellos y le muestran que Miranda sólo busca conducirlo al camino del ascenso social, como lo hace una esposa.

Oliverio culpa a su nueva compañera por la presión que siente en el entorno al sólo ser capaz de explotar su exterior atractivo y seductor, incapaz de sobreponerse al hecho de que no tiene medios económicos, que aparte de su fama de “Don Juan” no posee ninguna forma de ejercer poder u obtener reconocimiento. El recuerdo de Ana, la mujer con la que pudo “volar”, se hace presente. El protagonista se muestra triste y solo, al parecer, lo que en la cinta anterior era causa de orgullo, en esta, los puntos en los que se fincaba su masculinidad no son suficientes para mantener al protagonista en un disfrute como el que había mostrado en la precuela. Es posible cuestionar si esto se encuentra ligado al contexto socio económico, de crisis, o a la edad más avanzada del protagonista en la que las presiones sociales por acceder a los espacios de normalidad aumentan, es decir, se presiona para que se lleve a cabo el ejercicio de una masculinidad más cercana a la hegemónica.

Oliverio decide viajar a Barcelona en busca de un panorama distinto. El tiempo sobre sus hombros lo acompaña. En el edificio donde piensa hospedarse, lo recibe casualmente un hombre, que al saber que Oliverio viene de Buenos Aires, le comenta:

- No hay mujeres en el mundo con unas posaderas como esas, que cosas más bonitas. Y con qué soberbia las llevan las engreídas[...] los culos de las argentinas están diseñados para cosas sublimes... ¿Y a qué viniste?
- Precisamente, persiguiendo con culo.

Se muestra un comportamiento machista, propio de la masculinidad hegemónica y del comportamiento de algunas de las masculinidades subalternas que ejercen un nimio poder a través de los discursos entre varones que se refieren a las mujeres, no desde su nombre sino desde la referencia de una parte de su cuerpo que, además, hace alusión a la sexualización que se hace de la mujer, con lo que sus identidades quedan reducidas a un uso instrumental siempre en función de la sexualidad masculina. Con esto, nuevamente recordamos a Butler al referirse a quienes ejercen el poder de nominar. Esta idea es apoyada a través del juego de planos e iluminación, lo que puede darnos una pista de que Subiela busca plantear una escena masculina en el sentido más tradicional de roles.

Antes de salir del departamento, un plano conjunto muestra a los dos varones, la cámara enfoca su atención en el cuadro que anuncia “El arte de volar” y la fotografía de una trapecista. Doña Pilar, una señora de la tercera edad, hace el convenio con Oliverio para rentarle una habitación. Una vez en ella, un plano indirecto muestra a Oliverio preocupado por su calvicie. El tiempo comienza a causar estragos en su físico, lo que parece comenzar a preocuparle al protagonista. Esto no es casual, para la modernidad capitalista, la imagen y el

ensalzamiento de la juventud son también elementos de prestigio y estatus social. El protagonista muestra preocupación por ser un hombre viejo.

#### *4.2.2 Oliverio y el retorno al amor*

En las angostas calles de Barcelona, Oliverio sale en búsqueda de Ana. Un plano subjetivo busca desesperadamente a Ana por los ventanales de los edificios. La sensación transmitida es de desesperación. Inesperadamente, se encuentran. De fondo, la música de Oswaldo Montes acompaña la seducción y erotismo del encuentro. Diversos planos muestran la secuencia del encuentro amoroso, como en la precuela, sobresale la desnudez de Ana. Nuevamente el cuerpo femenino es motivo de erotización, mientras el masculino permanece oculto, marca de Subiela. A pesar de esto, el encuentro con Ana no resulta como Oliverio había proyectado.

Primeros planos acompañan la conversación, Ana ahora es una persona común, trabaja en una tienda y puede ser una mujer que podría plantearse la posibilidad de tener un marido, ser ama de casa y tener una vida rutinaria. Un punto sobre el que es interesante hacer hincapié, dada la representación de Ana quien ha dejado de ser una trabajadora sexual y lucha por encajar en la sociedad de clase media de Barcelona, es que consigue que Oliverio sienta desilusión. El discurso aún es masculinista, presenta una jerarquía de significados en las que se plantea que el camino que Ana puede elegir es sólo entre ser una trabajadora sexual o convertirse en una señora “respetable”. Este planteamiento se muestra como una amenaza al amor romántico de Oliverio quien, al parecer, buscaba a la mujer accesible y culta, no a una mujer que decide que no quiere continuar en el mismo camino, es decir, una mujer autónoma. Un plano medio muestra a ambos presionar el botón por el cual los dos se irán al vacío, lo que nos muestra que la

decepción es mutua. Ana aparece como la única mujer con capacidad de decisión en ambas partes de la cinta.

Pierre Bourdieu y su concepto de violencia simbólica, contribuyen a clarificar la situación entre las alternativas de Ana: en una sociedad desigual (dividida a partir de distintos vectores como la clase, el género o la raza), las posiciones superiores en la estructura social logran imponer en mayor medida su particular visión del mundo, exhibida como única y verdadera. En la lucha simbólica por la producción del sentido, es primordial el punto de vista de quienes dominan socialmente; estos sectores ejercen, en tanto partícipes de una estructura legitimada socialmente, una acción formadora de disposiciones duraderas o *habitus* en los sujetos y, por tanto, entre otras capaz sociales. Es decir, la inculcación de *habitus*, al prolongarse en el tiempo, da como resultado la interiorización en el sujeto que la naturaliza y acepta como legítima. Por lo que el plantear a Ana estas dos posibilidades muestra cómo Subiela se mantiene inamovible en la mirada masculinista que da sólo dos posibilidades a su mujer protagonista. Estas posibilidades, además, implican que el ejercicio de sus actividades se encuentra en función de la capacidad de otorgar placer y dar atención a los hombres.

En el departamento de Joaquín, el “mensajero del amor”, como se autonombra, se da un desfile de diversas masculinidades: un fisicoculturista con los músculos como piedra, un actor porno de baja estatura de nombre Sócrates y, uno que otro “hombre serio”. Joaquín, al ver a Oliverio triste, le lleva a un par de gemelas “muy cariñosas”. Un primer plano muestra la satisfacción de Oliverio. Sin embargo, justo en el momento en el que todo está listo, el cuerpo de Oliverio no

da ninguna señal de virilidad. ¿Qué significa este acto del cuerpo para las masculinidades que se sustentan desde el poder fálico?

En esta escena podemos hacer un análisis de los espacios de socialización masculinos: al igual que en la primera cinta, las relaciones que se entablan entre hombres tienen como uno de los principales temas la sexualidad en un discurso en el que las mujeres son vistas como objetos de placer. Se trata de espacios en donde no se cuestiona ninguno de los parámetros de las masculinidades tradicionales, los temas referentes a emociones no aparecen, igual que tampoco aparecen temas como las presiones que se ejercen sobre ellos. Otro tema que no será cuestionado es el de la virilidad en las relaciones sexuales, tal como observamos con la reacción del protagonista ante las gemelas, quienes funcionan como objetos de placer masculino que busca subsanar los malestares emocionales del protagonista. Oliverio da cuenta de cómo los significados que conforman su masculinidad van en deterioro. La vejez comienza a ser un tema que le preocupa, tal vez de ahí surja la preocupación que lo empuja a buscar desesperadamente a “la que vuela”. La situación de los hombres reunidos, sin importar sus características físicas, buscan como fuga de las presiones al sexo heteronormativo desde una visión machista, a pesar de sus problemas corporales para hacerlo.

Así, en medio de la tristeza del protagonista, se da el primer encuentro con Alejandra, en un circo. Una escena frente al mar es el marco en el que se da el primer encuentro para conversar sobre las palabras y su invisibilidad. Un juego de planos, de palabras y la poesía de Jorge Luis Borges, “...estar contigo o no estar contigo es la medida de mi tiempo” y Vicente Huidobro, entre otros, acompañan

las escenas que proyectan la admiración de Oliverio sobre la equilibrista,  
Alejandra:

Nacida en todos los sitios donde pongo los ojos  
con la cabeza levantada y todo el cabello al viento  
eres más hermosa que el relincho de un potro en la montaña  
que la sirena de un barco que deja escapar toda su alma  
que un faro en la neblina buscando a quien salvar  
eres más hermosa que la golondrina atravesada por el viento.  
Nada se compara a esa leyenda de semillas que deja tu presencia  
tu voz hace un imperio en el espacio  
y esa mano que se levanta en ti como si fueras a colgar soles en el aire  
y ese mirar que escribe mundos en el infinito  
y esa cabeza que se dobla para escuchar un murmullo en la eternidad  
y ese pie que es la fiesta de los caminos encadenados  
y ese beso que hincha la proa de tus labios  
y esa sonrisa como un estandarte al frente de tu vida  
y ese secreto que dirige las mareas de tu pecho  
dormido a la sombra de tus senos

Si tú murieras  
las estrellas a pesar de su lámpara encendida  
perderían el camino  
¿Qué sería del universo? (Huidobro, 1931)

La poesía que acompaña las escenas abre nuevamente el espacio de las emociones, tanto de Oliverio como de Alejandra, la forma en la que se enmarca la relación entre estos personajes no es muy diferente a la que se entabló en la relación anterior, por supuesto, a la mujer elegida, el protagonista le exige ser fuera de lo común, aunque él no lo sea. Para acercarse sexualmente a Alejandra, Oliverio tendrá que pasar una prueba: atravesar una línea, mantener el equilibrio entre un extremo y otro, hacer el trabajo que ella hace en el circo. Para Alejandra es importante que Oliverio le demuestre que no sólo es un impulso corporal lo que siente por ella, sino que de verdad la ama. Se trata, sin duda, de un cliché del melodrama clásico: se pide una prueba de amor para mantener la relación que, nuevamente, se encuentra en los parámetros románticos heteronormativos. En la relación amorosa tradicional, el hombre debe demostrar que lo que siente es real. Oliverio accede a pasar la prueba. Uno de sus personajes, “el seductor” que lo

observa desde las butacas, le recrimina lo ridículo que se ve: —Da pena lo que eres capaz de hacer por una mina. ¡Pero qué vergüenza, si lo vieran en el barrio! ¡Pero qué bochorno!

El discurso machista del personaje seductor representa el prototipo argentino del que, dada su “naturaleza” viril, no tiene que esforzarse para que las mujeres vayan con él. Él ha aprendido en la escuela, la calle, las revistas y el cine: los hombres deben ser duros, lejanos, voraces, fuertes e inalcanzables. Sin embargo, el otro personaje de Oliverio “el enamorado” da cuenta del gran vacío: —Vamos Oli, por amor somos capaces de hacer cualquier cosa, un corazón solitario no es un corazón. Oliverio persiste en su lucha contra sí mismo, contra la imposición de colocarse como distante y superior para así, poder atravesar hacia el otro lado y conquistar a Alejandra cuestión que dependerá de trascenderse a sí mismo. Después de varios intentos fallidos, la equilibrista le propone encontrarlo a mitad del camino. Ahora la travesía por encontrarse en medio de la línea es diferente: soltarán la barra que les permite mantener el equilibrio.

La lucha de Oliverio muestra dos discursos contrapuestos que nos llevan al mismo lugar de la representación de las masculinidades en el dominio del amor. Por una parte, el seductor incapaz de relacionarse afectivamente con las mujeres, salvo con la que no existe, la imposible, recordemos la relación de Ana y Oliverio; y por otra, el hombre soñador o “romántico” que lucha por encontrar un equilibrio entre la realidad que vive y lo ideal que busca con una mujer de la que cree, vale la pena enamorarse. En ambos casos se refuerzan roles genéricos antiguos, las relaciones de pareja tradicionales, heteronormativas, que rigen los ideales del amor romántico. Se trata de dos caras en las que el varón tiene el control sobre la relación, ya que como ha argumentado Adrienne Rich, la heterosexualidad

obligada, muy arraigada en el imaginario latinoamericano, es una forma de sujeción hacia las mujeres.

Oliverio encuentra con Alejandra a la mujer con la que puede, de nuevo, volar. Sin embargo, el dramatismo con el que Eliseo Subiela proyecta el fin del filme, es muy parecido a la sensación de la circularidad del tiempo, de la rutina. Por salvar el amor, Oliverio nunca se compromete, sucede lo mismo con Alejandra. Al final el amor es capaz de salvarlos de la muerte y el tiempo al incrustarlos en roles tradicionales. A pesar de que el director se esfuerza por construir personajes rebeldes al entorno, es incapaz de hacerlos escapar de las estructuras de la pareja tradicional y de la aspiración por el amor romántico, mientras el entorno masculino no modifica ni cuestiona de ningún modo los comportamientos machistas. Sin embargo, retrata estas relaciones que aparecen como normalizadas en los mundos masculinos, mientras las mujeres que construye aparecen como personajes sin nombre o mujeres ideales, inexistentes.

Escena final, la boda de Oliverio y Alejandra. Los personajes de Oliverio no pueden faltar a la celebración: “El matrimonio es como un submarino, puede flotar, pero está hecho para hundirse”. Un plano en conjunto muestra la conversación de Joaquín con Oliverio: “Te quiero hacer un regalo, te voy a regalar mi cama. Es una cama muy especial, no la voy a usar más”. Oliverio y Alejandra esperan un hijo y habitan una nueva esperanza, además, han logrado evadir el contexto gris que aparece en Argentina durante la crisis. El final no es muy diferente al de cualquier cuento de hadas, aunque esté aderezado de un discurso poético. De igual forma, la rebeldía de Oliverio queda en la superficialidad ante su incapacidad de buscar un cambio dentro de su sociedad para simplemente huir y dejar atrás los problemas.

Subiela proyecta un nuevo futuro para Oliverio y Alejandra. El que era antes, se ha transformado. Oliverio egoísta y obsesionado, capaz de seducir a cualquier mujer, ahora es un hombre que cumple con los mandatos de la sociedad patriarcal. Todo el filme es un performance sexista que enaltece y legitima los comportamientos masculinos: la promiscuidad aplaudida en los varones. Los personajes femeninos cumplen con los mandatos de edad, talla y belleza que exige la sociedad moderna capitalista y patriarcal. El protagonista goza de libertad sexual durante su juventud para establecerse en un rol tradicional en su edad adulta, así, la sexualidad se normaliza y se reglamenta en nuestra cultura a través del matrimonio heteronormativo y las relaciones heterosexuales idealizadas se institucionalizan y se equiparan con lo que significa ser humano. Es decir, la heteronormatividad es el régimen social y cultural que impone que la heterosexualidad sea la única sexualidad 'normal', natural y aceptada, y también su correlato: la persecución y la marginación de todo aquello que no encaje dentro de este patrón que subordina el deseo de las mujeres al de los hombres.

## Conclusiones

Exponer el tema de cómo se representan y construyen las masculinidades en los personajes de los filmes de Luis Estrada y Eliseo Subiela desde una mirada de la teoría crítica feminista, subraya la importancia de mostrar la función del cine como un dispositivo tecnológico que produce estereótipos de género acorde a los modelos heteronormativos y hegemónicos de la sociedad neoliberal y en contextos específicos.

Los filmes de Luis Estrada y Eliseo Subiela exhiben discursos misóginos y sexistas. Hay una serie de valores e ideas impuestas desde la visión masculina de la realidad que son tomadas como referencia común para los espectadores y para cada contexto social. A pesar de que ambos son considerados directores con una mirada crítica al orden social, no se irrumpe en los discursos de género que confirman estructuras heteronormativas y patriarcales que se inscriben en un lugar de interlocución con el neoliberalismo.

Los personajes de los filmes son los prototipos masculinos que deambulan por las calles de la provincia o cualquier ciudad de México o Argentina: políticos, narcos, mendigos, poetas, artistas, abogados, etcétera. Sin embargo, ninguno de ellos en las historias que protagonizan son capaces de trastocar los discursos sexistas en los que se encuentran inscritos y que mantienen a las mujeres como personas subalternas a los varones, con necesidades emocionales exacerbadas y ambiguas, comparadas con la fortaleza que ellos representan.

Si bien resaltamos que toda representación no es literal, ni unívoca, los discursos con los que se construyen dichas representaciones dan cuenta, a través del lenguaje formal del cine, del impacto ideológico que ejercen en los diferentes dominios de las relaciones sociales: el amor, el sexo, la violencia, la dominación,

etcétera. Por lo que estos personajes promueven una ideología hegemónica y sexista y no espacios de libertad sin ideología.

La construcción social de la masculinidad puede tomar dos vías: la de la subjetividad y la de la identidad. La primera tiene que ver con la forma en la que se auto percibe cada varón, mientras la segunda implica un proceso de identificación con la forma en la que se despliegan las masculinidades en la escena social, aunque debemos recordar que estas vías se relacionan. En ambos casos, la masculinidad se construye sobre mandatos desde el orden simbólico e imaginario.

Cabe destacar que los valores sobre los que se construyen las diferentes masculinidades, son diversos de acuerdo para cada contexto. Sin embargo, hay un lugar en común en ambos directores, la violencia. Luis Estrada le da un lugar prioritario a la violencia de género y de la representación de la violencia, tanto en *La Ley de Herodes* como en *El Infierno*, se muestra a las masculinidades violentas e hiperviolentas de diversas maneras, no sólo desde la representación, sino también desde la manera en cómo el lenguaje cinematográfico resalta escenas, encuadres, planos y secuencias desde el no reconocimiento con el otro, ni la reciprocidad. Se trata de recursos técnicos que construyen una narrativa visual en la que se privilegia a hombres que, desde sus masculinidades marginales, se empoderan para acceder a los privilegios de las masculinidades hegemónicas, por el camino de la corrupción y el terror en un modelo en el que cualquier vía es válida para alcanzar el éxito en un contexto social de miseria y crisis económicas.

Algo similar ocurre con *El lado Oscuro del Corazón 1* y *El lado oscuro del corazón 2*; sólo que Subiela enmarca una violencia simbólica, la simple ocurrencia la ocurrencia de que las mujeres salgan desalojadas de la cama a través de un dispositivo oculto que logra dar tintes de humor a la situación, de tal modo que los

espectadores no perciben concientemente lo violento del acto. De la misma forma que con Estrada, Subiela finca parte importante de la virilidad de los personajes en la forma en la que éstos conquistan los cuerpos de las mujeres y muestran su potencia sexual. Para ambos directores, las mujeres aparecen como personajes secundarios que servirán más como un recurso estético para mostrar la capacidad de sus protagonistas de dominar.

En ambos directores encontramos discursos que han (re)producido y perpetuado un sistema patriarcal donde predominan la dominación simbólica y los opuestos binarios bajo el esquema objetivo de la dominación masculina, lo cual ha generado, adicionalmente, la multiplicación y constante producción de enunciaciones frente a lo femenino desde un lugar violento. Esto se puede ver claramente al analizar la forma en la que las mujeres son presentadas como ancladas a la necesidad de protección material y afectiva, además de que las mujeres cuyo cuerpo es exhibido responden a patrones de edad y talla de lo que se considera bello desde los parámetros hegemónicos de feminidad.

La violencia simbólica fundamenta otras formas de violencias en las relaciones de dominación, se ejerce sobre los cuerpos, se instaura subjetivamente en el discurso de manera casi invisible y es una violencia naturalizada que produce otros tipos de violencias directas y estructurales. Este tipo de violencia se exhibe en ambos directores que se enfocan en contar las historias desde lo que les ocurre a los personajes masculinos y no femeninos; las mujeres no cuentan sus propias historias, éstas están ausentes de los diálogos y destacan por tener papeles de víctimas.

En ambos directores podemos dar cuenta del juego simbólico y violento constituido desde el discurso dominante. Encontraremos las características estereotipadas de lo femenino: las mujeres se representan inmóviles, impotentes, a la espera de que la figura masculina sea la que les dé un lugar. También resalta el placer estético basado en la cosificación del cuerpo femenino, una humillación continua de la mujer y un marco referencial patriarcal misógino en el que sobresale el deseo masculino.

Si bien queremos dejar claro que las masculinidades dependen de un momento histórico, los imaginarios que circundan adquieren múltiples formas y características. El imaginario de lo que debe de ser un hombre en el contexto neoliberal ha cobrado distintos referentes en contextos situados. En los filmes analizados se inscriben personajes que danzan en los imaginarios de los escenarios latinoamericanos y que tienen correlatos similares en otros contextos.

Los hombres son significados desde diferentes dominios. Desde el cuerpo deben de ser dominantes, viriles y vigorosos; desde el cuerpo de otros se muestran abusivos, agresivos e indiferentes al dolor; en el amor son infieles, con poca capacidad de entrega y poca expresión emocional. Los personajes de Luis Estrada y Eliseo Subiela cumplen al pie de la letra con las características que impactan en la construcción social del género.

Reconocer la violencia de género, la violencia simbólica y la violencia de la representación, de la mano de la teoría crítica feminista abre la posibilidad de cuestionar la forma en la que los cineastas, artistas, guionistas, etcétera, plantean los discursos cinematográficos. La determinación y estructuración de roles estereotipados en relación con la enunciación de lo femenino, la composición narrativa de los personajes y su relación en términos de la acción que

desenvuelven está relacionada con el mismo marco institucional de representación que durante varios años el cine hegemónico ha instaurado. Pero también con los esquemas mentales sobre los que se rige la moral vigente.

La estereotipación de género de los cinco filmes analizados visibiliza en sus relatos la construcción social de las masculinidades desde la dominación, incita a mecanismos de violencia simbólica y genera una representación de lo femenino vinculada con estructuras de dominación constituidas por distintas formas de violencia estructural.

El cine como medio de difusión masivo, no está lejos de revisar su responsabilidad en la reproducción de un discurso que permite la promoción constante de este tipo de violencia en sus relatos. Los filmes de ambos directores, de la mano de las estrategias formales del lenguaje cinematográfico y otros discursos estéticos o poéticos, privilegian una lectura de las representaciones masculinas y femeninas que no transgreden los estereotipos de género del cine mexicano y argentino, reafirmando los valores de la moral burguesa.

Desde el punto de vista del dominio sexual, los personajes están siempre en el modo de ese estar “siempre listo” aunque se esté desconectado del deseo, evidenciaría que la subjetividad masculina hegemónica se temple en base a ideales de acción, autosuficiencia y rendimiento (que deben ser confirmados por la mirada exterior) y no tanto a necesidades identificadas como tales, en la medida que dichas necesidades serían interpretadas como expresión de dependencia infantil y/o femenina.

En los filmes de Eliseo Subiela, ciertas ocasiones, se revelan algunos tintes de la sexualidad plástica –una sexualidad liberada de su relación intrínseca con la reproducción-. En ésta “los ideales del amor romántico tienden a fragmentarse

frente a la presión de la emancipación sexual femenina. El choque entre el amor romántico y el modelo de las relaciones informales asume varias formas, cada una de ellas tiende a quedar cada vez más expuesta ante la visión general, a causa de la creciente reflexividad institucional” (Giddens, 2012:63).

En líneas generales podemos concluir que tanto las obras analizadas de Eliseo Subiela y de Luis Estrada proyectan figuras arquetípicas tanto para lo femenino como para lo masculino que se estereotipan y se erigen como modelos de ser y actuar en la sociedad. El amor ideal de presenta deserotizado; la sexualidad negada para las mujeres, la violencia legitimada para los hombres y se caracterizan en un espacio de homofobia, misoginia, virilidad y en narrativas que se centran en la figura del varón; mientras que las mujeres aparecen o reforzando el código moral; o bien, siendo objeto de deseo.

## Bibliografía

Ahmed. S. (2015). *La política cultural de las emociones*, México: UNAM-PUEG

Althabe, M. (2009). *Sociedad y cine. Una representación de los años 90 a través del nuevo cine argentino: El caso los filmes de Pablo Trapero y Adrián Caetano* [en línea]. Trabajo final de grado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.649/te.649.pdf>

Aguiluz Ibarguen, M. (2004). "Memoria, lugares y cuerpos", *Athenea Digital* No. 6, España: UAB 2. Disponible en: <http://www.raco.cat/index.php/Athenea/article/viewFile/34160/33999>

Aguiluz Ibarguen, M. (2015). "Violencia en el país inimaginable (Mexico, 2007-2011). De la superficie visual a la geografía que testimonia", *Athenea Digital* No. 15(4), España: UAB, pp. 345-368. Disponible en: <https://docs.google.com/document/d/1biydSX1TceMEeB8fznKiEpPbnPUsX1bYx2sSyFTNNR0/edit>.

Aumont. J y Marie. M. (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.

Bergman, M. (2012). "La violencia en México: algunas aproximaciones académicas", *Desacatos*, (40), pp. 67-76. Recuperado en 13 de octubre de 2016 de [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1405-92742012000300005&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-92742012000300005&lng=es&tlng=es).

Bolufer Peruga, M. (2007). "<<Hombres de bien>> Modelos de masculinidad y expectativas femeninas, entre la ficción y la realidad", *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, pp. 7-31. Recuperado el 16 de Julio de 2016 en <http://www.uv.es/=iued/somos/bolufer-art/Boluferhombresdebien.pdf>

Bonfil, C. (2011). "Borrar de la memoria al cine mexicano" en Periódico La Jornada, disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/2011/10/16/opinion/a10a1esp>

Bordat, E. (2016). "Cine e identidad: un análisis de las políticas de fomento al cine en Argentina y en México en el siglo XX", *Axe VI, Symposium 26*, Francia. Recuperado de: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00496199/document>

Bourdieu, P. (2012). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.

Bultler, J. (1997). *Lenguaje, poder e identidad*, España: Síntesis.

Caballero, J. (2006). "Crítica Luis Estrada un sistema que desaparece a 60 millones de pobres", La Jornada, México. Disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/2006/03/14/index.php?section=espectaculos&article=a08n1esp>

Calderón Sandoval, O. (2012). *Feminidad y masculinidad en el cine de Carlos Reygadas. Las implicaciones de las estrategias formales del lenguaje cinematográfico en la construcción de la subjetividad de género*, México: Consejo Nacional para la Enseñanza y la Investigación de las Ciencias de la Comunicación.

Carmona, R. (2010). *Cómo se comenta un texto filmico*. Madrid: Cátedra.

Casetti, F. & Di Chio, F. (1998). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.

Cazés, D. (1995). "Masculinidades hoy: realidad y alternativas", *Doble Jornada*, Suplemento La Jornada, México.

Colaizzi, G. (2007). *La pasión del significante*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Connell, R. (2003). *Masculinidades*. México: UNAM-PUEG

Croda, R. (2012). "Sexenio de Felipe Calderón con el peor desempeño económico desde Miguel de la Madrid: CEPAL. Fracaso económico de Calderón-ITAM", disponible en: <http://elfracasoneoliberalenmexico.blogspot.mx/2013/05/sexenio-de-felipe-calderon-con-el-peor.html>

Cyr, I. (2010). *La herencia de la época de oro en el cine mexicano de los años noventa: La ley de Herodes y Danzón*, Tesis para obtener el grado de Maestría, Universidad de Montreal. Recuperado mayo 2016 de: [https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/4209/Cyr\\_Isabelle\\_2010\\_memoire.pdf?sequence=2](https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/4209/Cyr_Isabelle_2010_memoire.pdf?sequence=2)

Dominguez, Ruvalcaba, H. (2013). *De la sensualidad a la violencia de género: la modernidad y la nación en las representaciones de la masculinidad en el México contemporáneo*. México: CIESAS.

Flores, S. (2013). *El nuevo cine latinoamericano y su dimensión continental: regionalismo e integración cinematográfica*, Buenos Aires: Imago Mundi. Recuperado de: [http://edicionesimagamundi.com/wp-content/uploads/2013/09/Web\\_CINE-Flores1.pdf](http://edicionesimagamundi.com/wp-content/uploads/2013/09/Web_CINE-Flores1.pdf).

Fouz, S. (2013). *Cuerpos de cine: masculinidades carnales en el cine y la cultura popular contemporáneos*. Barcelona: Bellaterra.

García, J. (1982). *Una nueva imagen recorre el mundo*, México: Filmoteca-UNAM.

Gargallo, F. (2010). "Feminismo y globalización: una mirada desde América Latina", en M. Berlanga, J.L. Ferreyra, F. Gargallo, N. Mogrovejo y S.E. Nuño, *Mujer y violencia: el feminismo en la era de la globalización*, Col. Cuadernos del Seminario, n. 2, Ed. Ciencias Políticas y Administración Urbana / Universidad Autónoma de la Ciudad de México, México, pp. 68-102. Recuperado de: <https://francescagargallo.wordpress.com/ensayos/feminismo/no-occidental/feminismo-y-globalizacion-una-mirada/>

Getino, O. y Solanas, F. (1969). *Hacia un tercer cine: apuntes y experiencias hacia el desarrollo de un cine liberador del Tercer mundo*. Disponible en: <https://es.scribd.com/doc/47785176/Hacia-Un-Tercer-Cine-Octavio-Getino-y-Pino-Solanas>

Getino, O. (2006). *Cine iberoamericano: los desafíos del nuevo siglo*, San José: Veritas. Recuperado de: [http://www.rehime.com.ar/escritos/documentos/idexalfa/g/getinoo/Octavio%20Getino%20-%20Cine%20Iberoamericano\\_.pdf](http://www.rehime.com.ar/escritos/documentos/idexalfa/g/getinoo/Octavio%20Getino%20-%20Cine%20Iberoamericano_.pdf)

Gil Calvo, E. (2006). *Máscaras masculinas*, Barcelona: Anagrama.

Golubov, N. y Parrini, R. (2009). *Los contornos del mundo: globalización, subjetividad y cultura*. México: UNAM-CISAN.

González R. (2005). "Pino Solanas y su fresco contra el neoliberalismo", Periódico La Jornada, 2005. Disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/2005/09/10/index.php?section=cultura&article=048e1cul>

Jónasdóttir, A. (2011). "¿Qué clase de poder es "el poder del amor?", *Sociológica*, año 26, número 74, pp. 247-273. Recuperado de <http://www.revistasociologica.com.mx/pdf/7408.pdf>

Kaufman, M. (1995). "Los hombres, el feminismo y las experiencias contradictorias del poder entre hombres" en *Género e identidad*, Bogotá: Tercer Mundo Editores.

Kimmel, M. (1998). "El desarrollo (de género) del subdesarrollo (de género): la producción simultánea de masculinidades hegemónicas y dependientes en Europa y Estados Unidos", en T. VALDÉS y J. OLAVARRÍA (comps.), *Masculinidades y equidad de género en América Latina*, Santiago de Chile, Flacso/UNFPA.

Kuhn, A. (1991). *Cine de mujeres*, Madrid: Cátedra.

Lauretis, T. (1992). *¡Alicia, ya no!*, Madrid: Cátedra.

\_\_\_\_\_. (1989). *La tecnología de género*. Recuperado de: [http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/adriana\\_raggi/wp-content/uploads/2013/12/teconologias-del-genero-teresa-de-lauretis.pdf](http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/adriana_raggi/wp-content/uploads/2013/12/teconologias-del-genero-teresa-de-lauretis.pdf)

Lema Trillo, V. (2003). *Los modelos de género femenino y masculino en el cine de Hollywood 1990-2000*. Tesis para obtener el grado de Doctora, Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de: <http://biblioteca.ucm.es/tesis/inf/ucm-t26790.pdf>

Mercader Y. (2002). "La representación masculina en el cine mexicano", *Anuario 2001*, México, UAM-X, Pp. 291-299. Recuperado de: [http://148.206.107.15/biblioteca\\_digital/capitulos/32-1136iir.pdf](http://148.206.107.15/biblioteca_digital/capitulos/32-1136iir.pdf)

Mercader Y. (2012). "Imágenes femeninas en el cine del narcotráfico", *Tramas 36*, México, UAM-X, Pp. 209-237. Recuperado de: <http://132.248.9.34/hevila/TramasMexicoDF/2012/no36/8.pdf>

Millán, M. (1999). *Derivas de un cine en femenino*, México: Miguel Ángel Porrúa.

Mulvey, L. (1988). "Placer visual y cine narrativo", en Cordero, K. y Saenz, I. (comps.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México: Universidad Iberoamericana/PUEG

Núñez, G. (2015). *Sexo entre varones: poder y resistencia en el campo sexual*. México: PUEG-UNAM.

Olavarría, J. (2008). "Globalización, género y masculinidades: las corporaciones transnacionales y la producción de productores". *Nueva Sociedad* No 218. Recuperado de: <http://cuentaconmigo.org.mx/articulos/olavarria.pdf>.

Obscura S. (2011). "La construcción del imaginario sobre la pobreza en el cine mexicano", *Cultura y representaciones sociales. Un espacio para el diálogo transdisciplinario*, IIS-UNAM. Recuperado de: <http://www.culturayrs.org.mx/revista/num11/Obscura.pdf>

Olavarría, J. (2008). "Las corporaciones transnacionales y la producción de productores", *Nueva sociedad. Democracia y política en América latina*, pp. 72-86.

Orellana, J. (2007). "Cine y Violencia", *Escuela Abierta*, pp. 91-99. Recuperado de: <file:///Users/claudiapuerta/Downloads/Dialnet-CineYViolencia-2520031.pdf>.

Parrini, R. Coord. (2008). *Los contornos del alma, los límites del cuerpo: género, corporalidad y subjetivación*. México: PUEG-UNAM.

Parsons, T. (1999). *El sistema social*, España: Alianza.

Pérez A. (2012). "El infierno de Luis Estrada: Una mirada desde el esquizoanálisis de Gilles Deleuze", *Cultura y representaciones sociales* 6(12), pp. 238-261.

Recuperado en 13 de octubre de 2016, de

[http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2007-81102012000100008&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-81102012000100008&lng=es&tlng=es).

Pisano, M. (2004). *El triunfo de la masculinidad*. Chile: Fem-e-libros. Recuperado de: <http://pmayobre.webs.uvigo.es/pdf/pisano.pdf>

Rincón O. (2013). "Todos llevamos un narco adentro, un ensayo sobre la narco/cultura/telenovela/como modo de entrada a la modernidad", *Matriz-es*, São Paulo, pp.01-33. Recuperado de: <http://www.revistas.usp.br/matrices/article/viewFile/69414/71991>

Román. N. (2007). "El modelo actancial y su aplicación", en Salazar, B. *La igualdad en rodaje, masculinidades, género y cine*, México: UNAM. Recuperado 06 de diciembre 2017. <http://www.tirant.com/editorial/libro/la-igualdad-en-rodaje-masculinidades-genero-y-cine-octavio-salazar-benitez-9788490864777>

Scott, J. (1990). "El género: una categoría útil para el análisis histórico", en Nash y Amelang (eds.), *Historia y género: las mujeres en la Europa Moderna y contemporánea*, Valencia: Alfons el Magnanin. Recuperado de: <http://dsyr.cide.edu/documents/302584/303331/02.-Scott.pdf>

Seidler, V. (2000). *La sinrazón masculina*, México: UNAM/Paidós/CIESAS.

Silva, J. (2010). "La Época de Oro del cine mexicano: la colonización de un imaginario social", *Culturales*, 7(13), pp. 7-30. Recuperado en 26 de mayo de 2016, de [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1870-11912011000100002&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-11912011000100002&lng=es&tlng=es).

Silverman, K. (1992). *Male subjectivity at the margins*. Great Britain: Routledge.

Solórzano, F. (2006). "Fábula del neoliberal y el mendigo", *Letras Libres*, México. Recuperado mayo 2015 de: <http://www.letraslibres.com/revista/letrillas/fabula-del-neoliberal-y-el-mendigo>

Tuñón, Julia. (1998). *Mujeres de Luz y Sombra: la construcción de una imagen, 1939-1952*, México: El Colegio de México.

Valencia, S. (2016). *Capitalismo gore. Control económico, violencia y narcopoder*, México: Planeta.

Verhaeghe, P. (2005). *El amor en tiempos de soledad*, Argentina: Paidós.

Vieira, G. (2013). *Cine y poesía en el lado oscuro del corazón de Eliseo Subiela*, Tesis para obtener el grado de Doctora en literatura, Universidad de Antioquia.

Recuperado de:

[http://tesis.udea.edu.co/dspace/bitstream/10495/4548/1/VieiraPosadaGabriel\\_2012\\_CinePoes%C3%ADaEliseoSubiela.pdf](http://tesis.udea.edu.co/dspace/bitstream/10495/4548/1/VieiraPosadaGabriel_2012_CinePoes%C3%ADaEliseoSubiela.pdf)

Zavaleta, J. (2008). *Hacia un cuarto cine: violencia, marginalidad, memoria y nuevos escenarios globales en veintiún películas latinoamericanas*. Tesis para obtener el grado de Maestro en artes, lenguas hispanas y literatura, University of Pittsburg. Recuperado de:

[http://dscholarship.pitt.edu/10729/1/ZAVALETA\\_BALAREZO\\_DISERTACI%C3%93N\\_2011.pdf](http://dscholarship.pitt.edu/10729/1/ZAVALETA_BALAREZO_DISERTACI%C3%93N_2011.pdf)

Zecchi, B. (2014). *La pantalla sexuada*. Madrid: Cátedra.

## Filmografía

Arau. A. (Director). 1992. *Como agua para chocolate*. [Película]. México: Arau Films Internacional / IMCINE.

Ayala. F. (Director). 1983. *El arreglo*. [Documental]. Argentina: Aries Cinematográfica Argentina.

Barney. O. (Director). 1985. *Contar hasta diez*. [Película]. Argentina: Oscar Barney Finn Producciones.

Campanella. J. (Director). 2009. *El secreto de sus ojos*. [Película]. Argentina: Tornasol Films.

Cuarón. A. (Director). 1991. *Solo con tu pareja*. México: Instituto Mexicano de Cinematografía.

Dawi. R. (Director). 1985. *Adiós Roberto*. Argentina: Producciones Dawi, S. A.

Doria. A. 1984. (Director). *Darse cuenta*. [Película]. Argentina: Rosales/Asociados SRL.

Estrada, L. (Director). 1999. *La ley de Herodes*. [Película]. México: Bandidos Film.

\_\_\_\_\_ (Director). 2006. *Un mundo maravilloso*. [Película]. México: Bandidos Film.

\_\_\_\_\_ (Director). 2010. *El infierno*. [Película]. México: Bandidos Film.

García Espinosa. J. (Director). 1961. *El joven rebelde*. [Película]. Cuba: ICAIC.

Gonzalez Iñárritu. A. (Director). 2000. *Amores perros*. [Película]. México: Zeta Film/Altavista Films.

Meirelles. F y Lund. K. (Directores). 2002. *Ciudad de Dios*. [Película]. Brasil: O2 Filmes / VideoFilmes / Globo Filmes / Wild Bunch.

Novaro. M. (Directora). 1991. *Danzón*. [Película]. México: Macondo Cine Video (México), IMCINE (México), TVE (España).

Olivera. H. (Director). 1986. *La Noche de los Lápices*. [Película]. Argentina: Aries Cinematográfica Argentina.

Ortiz. A. (Director). 1986. *Otra historia de amor*. [Película]. Argentina: Juan Antonio Muruzeta Producciones Cinematográficas.

Pérez. M. (Director). 1983. *La República perdida*. [Documental]. Argentina: Productora SRL.

Puenzo. L. (Director). 1985. *La historia Oficial*. [Película]. Argentina: Historias Cinematográficas Cinemania /Progress Communications.

Rocha. G. (Director). 1964. *Dios y el diablo en la tierra del sol*. [Película]. Brasil: Copacabana Filmes.

Schroeder. B. (Director). 2000. *La virgen de los sicarios*. [Película]. Colombia, París: Les films du Losange, Tornasol Films.

Solanas. P y Getino. O. [Directores]. 1969. *La hora de los hornos*. [Película]. Argentina: Grupo Cine Liberación

\_\_\_\_\_. (Director). 2003. *Memoria del saqueo*. [Documental]. Argentina: Cine Sur. S. A. Télévision Suisse-Romande. TSR.

Subiela. E. (Director). 1986. *Hombre mirando al sudeste*. [Película]. Argentina: Cinequanon.

\_\_\_\_\_. [Director]. 1988. *Últimas imágenes de un naufragio*. [Película]. Argentina: Cinequanon/TVE

\_\_\_\_\_. [Director]. 1992. *El lado oscuro del corazón 1*. [Película]. Argentina: CO3/Transeuropa.

\_\_\_\_\_. (Director). 2001. *El lado oscuro del corazón 2*. [Película]. Argentina: Coproducción Argentina-España; Enrique Cerezo P.C. / Tornasol Films S.A. / Argentina Sonfilm.