

Cosa de hombres. Las representaciones sobre la actuación política en el cine argentino, 1960-1973.

Men thing. Representations on policy action
in argentinian cinema, 1960-1973

Esteban Nicolás Barroso
(UNLP-CONICET)

Resumen

En este trabajo nos planteamos indagar en las interacciones existentes entre las concepciones de masculinidad y la actuación política durante el período 1960 y 1973. Para ello, analizamos las representaciones que ofrecen cuatro películas estrenadas durante aquellos años sobre las diferentes formas de participación política. Partimos de la hipótesis de que los modos a través de los cuales se caracterizan a dichas formas en una sociedad dada estarían influenciados por los diversos rasgos que asumen las masculinidades en ella, y en especial la masculinidad dominante. Retomando una serie de conceptualizaciones sobre las masculinidades propuestas por diversos autores, llegamos a la conclusión de que existen indicios que nos permitirían afirmar que las concepciones sobre la actuación política durante esta etapa se encontraban atravesadas por ciertos rasgos característicos de las masculinidades dominantes. De manera recurrente e insistente en las diferentes películas analizadas, se vincula la actuación política deseada o supuesta con atributos como la fuerza, la valentía, el sacrificio, la resistencia y la carencia de emociones, al mismo tiempo que la mujer es concebida como un “complemento”, mientras que también hace aparición la noción de “hombre en precario”.

Palabras clave:

Masculinidades – cine – representaciones.

Abstract

In this paper aim to investigate the interactions between conceptions of masculinity and political performance during the period 1960 and 1973. We analyze the representations offered by four films released during those years about different forms of political participation. We start from the hypothesis that the ways in which these forms are characterized in a society would be influenced by the various traits that assume the masculinities in it, and especially dominant masculinity. Returning to a series of conceptualizations about masculinities proposed by different authors, we conclude that there are indications that would allow us to affirm that conceptions about political action during this stage were crossed by certain characteristic features of dominant masculinities. Recurrently and insistently in the different films analyzed, the desired or supposed political action is linked to attributes such as strength, courage, sacrifice, resistance and lack of emotions, while the woman is conceived as a " complement ", while the notion of "precarious man" also appears.

Keywords:

Masculinities - cinema - representations

Fecha de recepción: 11 de julio de 2017

Fecha de aprobación: 23 de diciembre de 2017

1. Introducción

Fortaleza, inteligencia, resistencia, picardía, audacia, responsabilidad, temple, paciencia, frialdad. Según Josep-Vicent Marqués (1997) todos estos atributos, y muchos otros, son asociados en una sociedad patriarcal a lo masculino. Si un varón, entonces, quiere asociarse con un cierto grado de legitimidad a lo que se supone que es “ser un hombre”, puede hacerlo de diversas maneras. Esto supone, al menos de manera implícita, que existen múltiples y desiguales maneras de construir las masculinidades. Como sostiene Michael S. Kimmel (1997), los diferentes tipos de hombres tienen un acceso diferenciado a los recursos que confieren virilidad, y cada uno de estos grupos busca desarrollar sus propias estrategias para poder reclamar el calificativo de “hombre”.

Siguiendo al mismo autor, podemos decir que uno de los escenarios en el que los varones buscan acceder a dichos recursos es la esfera pública. Tradicionalmente, dicha esfera ha estado dominada por los hombres. Al mismo tiempo, ha sido ella uno de los terrenos en los que se disputa un tipo particular de poder, el poder político. Surge entonces la pregunta de cuál es la relación existente entre la construcción de las masculinidades en una sociedad dada y el ejercicio de la actividad política. Este trabajo supone un primer intento de abordar esta compleja cuestión. Con esta finalidad, nos enfocaremos en un período histórico particular de la Argentina, el que va desde el 1960 hasta el 1973, y en las representaciones que circulaban en el cine de aquella época sobre diferentes formas de actuación política. Partimos de la hipótesis de que los modos a través de los cuales se caracterizan a dichas formas en una sociedad dada estarían influenciados por los diversos rasgos que asumen las masculinidades en ella, y en especial la masculinidad dominante.

El período temporal aquí abordado estuvo caracterizado, entre otras cuestiones, por la permanente interrupción de gobiernos civiles debido a golpes de Estado, y un marcado proceso de radicalización política. Una de las manifestaciones de dicho proceso fue la entrada en escena de las organizaciones armadas de izquierdas. El guerrillero terminará por inaugurar con su presencia una nueva forma de participación política. Como actor, se agregará y entrará en competencia con otros, como el político tradicional, el militar, el intelectual “comprometido” y el sindicalista. Tenemos durante esta “larga década”, por lo tanto, una serie de actores buscando imponerse sobre el resto a través de sus propios métodos. Si, como dijimos, los varones pueden apelar a diferentes recursos para lograr que otros los reconozcan como “hombres”, y uno de los escenarios en los que tienen accesos a ellos es en la vía pública, ¿podría pensarse que aquellos que

participaban en actividades políticas se veían obligados a demostrar su carácter “viril”, particularmente –aunque no solamente- en un momento caracterizado por la radicalización y la competencia política? De ser esto así, las representaciones políticas quedarían fuertemente influenciadas por rasgos asociados con la masculinidad dominante.

Y esto último, ¿cómo habrá afectado a quienes se vieron imposibilitados/as o no tuvieron la intención de responder al modelo propuesto por la masculinidad dominante, particularmente a las mujeres? Porque diversas investigaciones ponen de manifiesto que durante estos años si por un lado la participación de las mujeres en la política se incrementó, por el otro los cargos más importantes tendían a quedar en manos de varones, al mismo tiempo que otras desigualdades de género no disminuían (Barrancos, 2008, 2010; Martínez, 2015; Cosse, 2014). ¿Se consideraba que la mujer, por su propia “naturaleza”, no podía participar en ciertos cargos políticos, o además se asociaba a la misma participación política con rasgos considerados exclusivamente masculinos, lo que dificultaba el ascenso de las mujeres dentro de las diferentes organizaciones? Nuestra indagación apunta a echar luz sobre esta cuestión. Más si tenemos en cuenta que durante este período las mujeres no solo incrementaron su participación en la política, sino que pudieron disfrutar de un mayor grado de libertad general. Surgieron nuevas concepciones, valores y prácticas sobre cuestiones tan diversas como la sexualidad, las relaciones entre los géneros, los modelos familiares, las formas de cortejo, las responsabilidades maternas y paternas y la planificación familiar. Los varones, en particular, tuvieron que afrontar el surgimiento de un nuevo modelo de paternidad, que les exigía un mayor involucramiento en el cuidado de sus hijos y el mantener una relación más afectiva. Paralelamente, el hecho de que muchas de las transformaciones que se estaban produciendo en el terreno de las relaciones de género y de las sexualidades trajeran aparejado un renovado protagonismo femenino, alertó y disgustó a muchos varones (Barrancos, 2008, 2010; Cosse, 2010; Gil Lozano, Pita e Ini, 2000; Manzano, 2013).

Si nos enfocamos más específicamente en ellos, la problemática de las masculinidades en este período ha sido objeto de diversos análisis en los últimos años, que se centran en cuestiones tan diversas como la ya mencionada aparición de un nuevo modelo de paternidad, el empleo de estereotipos masculinos en publicaciones nacionalistas, y la articulación de una crítica a las construcciones hegemónicas de masculinidad en la cultura del rock de fines de los sesenta y principios de los setenta (Cosse, 2009; Galván, 2012; Manzano, 2011). Estos trabajos ponen de manifiesto la presencia de tensiones y discusiones en lo que respecta no solo a las relaciones que supuestamente debían existir entre el género masculino y femenino,

sino también sobre la misma definición de lo que en teoría implicaba “ser” un hombre.

Incluso poseemos estudios que abordan específicamente las interacciones existentes entre las masculinidades y el cine (Martinelli, 2017; Martínez Expósito, 2017; Melo, 2008; Rocha, 2017). Teniendo en cuenta el objetivo de este trabajo, resultan particularmente interesante algunos de ellos, que analizan (entre otras cuestiones) las vinculaciones entre determinados modelos de masculinidad y la actuación política. En su estudio sobre las masculinidades competitivas y el deseo homosocial en la película *El jefe* (1958), Patricia Montenegro (2008:291) afirma que “el film sugiere que el sujeto político peronista únicamente puede surgir de la indagación y puesta a prueba de su masculinidad, la cual, en términos peronistas está arraigada en la virilidad, en tanto que no afeminamiento”. A su vez, Santiago Navone (2014: 4) sostiene que “el cine militante construyó su propia representación masculina vinculando el cuerpo del varón al trabajo, la política y la lucha armada”.

Si bien, entonces, podemos decir que existen indicios de que la actuación política en este período particular estaba vinculada a ciertos modelos específicos de masculinidad, consideramos necesario abordar más específicamente esta problemática, con la intención de poder dilucidar las formas específicas a través de las cuales las masculinidades y la política se relacionaban mutuamente. Para ello, en este trabajo partimos de la definición del género propuesta por Joan Scott (1990: 44), que supone dos proposiciones: “el género es un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen a los sexos; y el género es una forma primaria de relaciones significantes de poder”. De las cuatro dimensiones que la autora identifica, aquí nos centraremos en la primera, que abarca los “símbolos culturalmente disponibles que evocan representaciones, múltiples (y a menudo contradictorias)” (Scott, 1990: 45). A su vez, esta autora sostiene que el género no se construye exclusivamente a través del parentesco, sino que también influyen en este proceso cuestiones como la economía y la política.

Para pensar la problemática a abordar nos resulta también de particular interés la definición de género propuesta por Teresa de Lauretis (1996: 9), que sostiene que, si por un lado el género es una representación, la representación del género es a su vez su construcción. Dicha construcción es producto de una serie de tecnologías de género y de discursos institucionalizados, “con poder para controlar el campo de significación social y entonces producir, promover e “implantar” representaciones de género” (de Lauretis, 1996: 25). El cine sería precisamente una de estas tecnologías. Más específicamente en relación a las películas Siegfried Kracauer (1985) afirma que aquellas no son

estructuras autónomas, sino que reflejan la mentalidad de la nación de forma más directa que otros medios artísticos. Esto se debería a dos razones: primero, a que no son fruto de un trabajo individual, sino que suponen una creación colectiva en la que toman parte decenas de personas; y segundo, porque las películas se dirigen a una multitud, por lo que puede suponerse que –al menos los filmes populares– satisfacen deseos reales de las masas. Podemos agregar una tercera razón que el autor también menciona: a diferencia de otros productos de la vida cultural, el cine –gracias a las posibilidades que ofrece la cámara, el montaje y otros recursos técnicos– pueden analizar el mundo visible en su totalidad, permitiéndonos el acceso a los estratos profundos de la mentalidad colectiva. Mentalidad que no es pensada por el autor como estática ni ahistórica. Ahora bien, el cine nos puede permitir conocer las tendencias colectivas que prevalecen en una sociedad en un momento determinado. En nuestro caso, lo que buscaremos en este trabajo es analizar la forma en que se representó en las películas seleccionadas la actuación política de hombres, para comenzar a indagar en las interacciones mutuas que existían entre las formas que se concebía en el período abordado a las diferentes formas de participación política, y las masculinidades. Esto no significa, sin embargo, considerar que el cine simplemente refleja tendencias colectivas o mentalidades. Como sostiene de Lauretis en lo que respecta al género, también creemos que tiene la capacidad de influir en la construcción, en este caso, de las formas en las que se representan las diferentes maneras de actuar políticamente.

Teniendo en cuenta esto decidimos efectuar el análisis de cuatro películas de la época en la que aparecen representados diversos personajes políticos: *Un Guapo del 900* (1960), de Leopoldo Torre Nilsson¹, *Dar la Cara* (1962) de José A Martínez Suárez², *La Hora de los Hornos* (1968), de Fernando Solanas y Octavio Getino³, *Los*

¹ Director: Leopoldo Torre Nilsson. Guion: Samuel Eichelbaum, Leopoldo Torre Nilsson. Música: Atilio Stampone. Fotografía: Ricardo Younis. Reparto principal: Alfredo Alcón, Arturo García Buhr, Lydia Lamaison, Elida Gay Palmer, Luis Otero, Susana Mayo, Jorge Villalba, Duilio Marzio, Ovidio Fuentes. Producción: Néstor Gaffet, Leopoldo Torre Nilsson

² Director: José A. Martínez Suárez. Guion: José A. Martínez Suárez, David Viñas. Música: Gato Barbieri. Fotografía: Ricardo Younis. Reparto principal: Leonardo Favio, Lautaro Murúa, Nuria Torray, Luis Medina Castro, Pablo Moret, Ubaldo Martínez, Daniel de Alvarado, Raúl Parini, Dora Baret. Productora: Productora América Nuestra

³ Directores: Fernando E. Solanas, Octavio Getino. Guion: Fernando E. Solanas, Octavio Getino. Música: Roberto Lar, Fernando E. Solanas. Fotografía: Juan Carlos Desanzo, Fernando E. Solanas. Producción: Grupo Cine Liberación / Solanas Productions.

Traidores (1973), de Raymundo Gleyzer⁴. Como se puede observar, estas películas están caracterizadas por una gran diversidad, tanto en lo que respecta al año de estreno, como al estilo, formato y público al cual se dirigían. Las dos primeras podrían ser ubicadas dentro del denominado “cine comercial”. Nos interesan particularmente porque, por esta razón, se encontraban destinadas a un público mayoritario, siendo dirigidas y protagonizadas por figuras reconocidas a nivel popular. Es por eso que en estos casos se puede aplicar perfectamente lo afirmado por Kracauer, en lo que respecta a que estos films buscarían satisfacer ciertos deseos populares, entre los cuales las cuestiones de género no están exentas. Al mismo tiempo, lograron en su momento un cierto reconocimiento de la crítica especializada (Manrupe y Portela, 1995).

Un guapo del 900, estrenada el 17 de agosto de 1960, es el primer intento exitoso de llevar a la pantalla la obra homónima de Samuel Eichelbaum. La historia, ambientada en los albores del siglo pasado, se centra en el personaje de Ecuménico López, matón al servicio del político don Alejo Garay. La lealtad hacia su patrón y la relación estrecha con su madre son dos de los rasgos centrales de la personalidad de Ecuménico, que no puede soportar el descubrir que la mujer de don Alejo engañe a su esposo con el político de la oposición. Ante esta situación, decide tomar cartas en el asunto. Los críticos de la obra destacaron particularmente la actuación de Alfredo Alcón, en la piel de Ecuménico, y en menor medida la reconstrucción que logró el director de la época elegida. *Dar la cara*, en tanto, es según Raúl Manrupe y María Alejandra Portela (1995: 155) “una de las películas que mejor describe la Argentina de fines de los 50 – principios de los 60 y los conflictos de una juventud que quería participar”. Con guion de José Martínez Suarez y David Viñas (a partir de la novela homónima de este último), la historia se centra en tres jóvenes recién salidos del servicio militar obligatorio que deciden seguir con sus vidas, proyectos y sueños: uno desea transformarse en un famoso director de cine, otro continuar su carrera universitaria reinsertándose a su vez en la militancia, y el tercero buscará prepararse para una importante competencia de ciclismo que le puede cambiar la vida. Si bien algunas críticas manifestaron la presencia de falencias en lo que respecta a ciertas decisiones de la dirección y edición de la película, en general

⁴ Director: Raymundo Gleyzer. Guion: Raymundo Gleyzer, Álvaro Melián, Víctor Proncet. Música: Víctor Proncet. Fotografía: Julio Lencina, Arsenio Reinaldo Pica. Reparto principal: Víctor Proncet, Raúl Fraire, Susana Lanteri, Mara Lasio, Mario Luciani, Lautaro Murúa, Walter Soubrie, Luis Politti, Osvaldo Santoro, Osvaldo Senatore. Producción: Cine de la Base.

resaltaron la manera en la que refleja algunos rasgos de la sociedad del momento, y su audacia.

La Hora de los Hornos y *Los Traidores* son, en cambio, posiblemente los exponentes más claros del cine político de la época analizada. Haciendo referencia a lo que definían como el “tercer cine” (en el que podemos incluirlas), Octavio Getino y Fernando E. Solanas (1969 :34) afirmaban ser conscientes de que “con una película, al igual que con una novela, un cuadro o un libro, no liberamos nuestra patria, pero tampoco la liberan ni una huelga, ni una movilización, ni un hecho de armas, en tanto actos aislados. Cada uno de estos o la obra cinematográfica militante, son formas de acción dentro de la batalla que actualmente libra”. A diferencia de las otras dos películas aquí seleccionadas, no están dirigidas a un público mayoritario, sino más bien a militantes políticos o personas cercanas a la militancia. Para nuestro trabajo esto resulta particularmente interesante. No solamente nos permite trazar un contrapunto con realizaciones más comerciales, para poder observar diferencias y similitudes en lo que respecta a las formas de representar la actuación política. Al tener a los militantes como uno de sus destinatarios principales, tenían la potencialidad de tener un mayor efecto en la reproducción o construcción de ciertos modelos de actuación política al interior mismo de la militancia.

Los Traidores es una película del 1973 dirigida por Raymundo Gleyzer, uno de los creadores del Grupo Cine de la Base, vinculado al PRT-ERP. Fue realizada originalmente en colores, con copias en 16 mm en blanco y negro para que circularan clandestinamente. Su historia narra, como su título lo indica, la traición de un dirigente sindical peronista (Roberto Barrera), que pasa de ser un militante de base a un burócrata corrupto. Paralelamente, muestra la resistencia de los jóvenes militantes que se oponen a Barrera. Como señala la crítica publicada en el diario *El País* de España de 1978, no por inscribirse dentro del denominado cine político –y confundirse en ocasiones con el documento histórico- la película descuida el desarrollo de la trama, que se desarrolla perfectamente sin perder ritmo en ningún momento (Manrupe y Portela, 1995). *La Hora de los Hornos*, en cambio, se diferencia de las tres restantes por ser un documental, y no una película ficcional. Realizado por Fernando “Pino” Solanas y Octavio Getino –integrantes del Grupo de Cine Liberación, vinculado a la izquierda peronista-, fue estrenada en el año 1968 en el Festival de Pesaro, Italia, obteniendo la Mostra internazionale del cinema nuovo. Al año siguiente fue prohibido por el gobierno dictatorial de Onganía, y comenzó a ser proyectada de manera clandestina. Mientras tanto, continuaba cosechando reconocimientos a nivel internacional. Dividida en tres partes (“Neocolonialismo y violencia”; “Acto para la liberación”, y “Violencia y liberación”) este film busca denunciar el colonialismo en

Latinoamérica y hacer un llamamiento a favor de la lucha armada. Indudablemente, su aspecto más sobresaliente es la enorme cantidad de fuentes empleadas, incluyendo numerosas entrevistas a militantes y dirigentes políticos.

En lo que respecta particularmente a la metodología, empleamos las herramientas que nos brinda el Análisis Crítico del Discurso. Siguiendo a Norman Fairclough (2003), consideramos a aquel como un enfoque teórico que versa sobre la semiosis, incluyendo todas las formas de construcción del lenguaje –las imágenes visuales, el lenguaje corporal y también el lenguaje. Su objetivo final es estudiar «el modo en que el abuso del poder social, el dominio y la desigualdad son practicados, reproducidos, y ocasionalmente combatidos, por los textos y el habla en el contexto social y político» (Van Dijk, 1999: 23). Lo que busca, por lo tanto, es ayudar a comprender las relaciones existentes entre el discurso y la sociedad, en general, para así poder develar los mecanismos a través de los cuales se reproduce la desigualdad y el poder social. Para el caso particular de nuestro trabajo, lo que nos podemos preguntar es cómo los discursos visuales y orales presentes en las películas analizadas contribuyen a la reproducción de la desigualdad de género, y más específicamente, a la construcción de representaciones políticas firmemente asociadas a atributos considerados como exclusivamente masculinos. También nos parece sumamente relevante lo sostenido por Peter Burke (2005) en relación a la importancia que tienen las imágenes para lograr que podamos “imaginar” el pasado de un modo más vivo. En su opinión, “permiten a la posteridad compartir las experiencias y los conocimientos no verbales de las culturas del pasado” (pp. 16). Al analizar una película, por lo tanto, es necesario detenerse no solamente en los diálogos, sino también en los gestos de los personajes, en sus poses, actitudes, y en cómo se ubican los unos en relación a los otros, entre otras múltiples cuestiones.

Al realizar este trabajo no partimos de una definición determinada sobre las masculinidades. Siguiendo a Homero Saltalamacchia (1997), consideramos que la puesta en relación de diferentes definiciones, en ocasiones opuestas, puede ser de suma utilidad para abrir el campo de indagación, favorecer el surgimiento de nuevas preguntas, e impedir que la mirada del investigador en su búsqueda se encuentre demasiado orientada por los presupuestos teóricos desde los que partió. Con esta finalidad es que emplearemos las conceptualizaciones propuestas por diversos autores sobre las masculinidades, intentando observar cómo se vinculan algunas de las dimensiones por ellos abordadas con las representaciones sobre la actuación política presentes en las películas seleccionadas. Más específicamente, nos centraremos en las siguientes cuestiones: la

homosocialidad, la noción de “varón en precario”, la masculinidad dominante o hegemónica y las relaciones de poder existente entre las diversas masculinidades.

2. Cosa de hombres

Según Josep-Vicent Marqués (1997) ser varón en una sociedad patriarcal es ser importante. Esto significa que, por un lado, todo varón se concibe como importante porque las mujeres no lo son, y por el otro, todo lo importante es definido como masculino. Para este autor, entonces, no se puede definir la masculinidad a través de una serie de características o roles, siempre cambiantes. Lo central es que, fueran las que fueran dichas características, se consideran importantes. Esta supuesta superioridad es transmitida a todo individuo varón a través de medios muy disímiles. Uno de ellos sería la “percepción, a través de los medios de comunicación, de que los roles interesantes, protagonistas, de mando o supervisión, importantes, son desempeñados por hombres” (pp. 20).

Podría pensarse que, además de los medios de comunicación, las películas cumplen un papel similar. Teniendo en cuenta que partimos de la afirmación de que históricamente las mujeres han tenido mayores dificultades que los hombres para llegar a ocupar puestos políticos de relevancia, no resulta demasiado extraño que en las cuatro películas analizadas sean varones los que desempeñan los roles políticos más significativos. En *Dar la Cara*, y para poner solo un ejemplo, las asambleas universitarias son presididas exclusivamente por hombres. Hombres, también, son los que toman la palabra, y, en su gran mayoría, los que participan escuchando. Apenas aparecen en estas escenas un puñado de mujeres.

Ahora, en esta misma película también existe una escena que presenta un panorama más complejo. En ella, Bernardo Carman, militante universitario, entabla una discusión con un grupo de compañeros, acerca de la conveniencia de impulsar una nueva huelga. Dentro de este grupo aparece una mujer. En *Los Traidores* sucede algo similar: varios militantes sindicalistas opositores a la dirección de Barrera, entre ellos una mujer, discuten sobre las acciones a seguir. En ambas situaciones, por lo tanto, aparecen mujeres ocupando el rol de militantes. Y sin embargo, resulta interesante que sus intervenciones en los debates son esporádicas, limitándose a realizar alguna acotación de escasa importancia para el desarrollo de la escena, ubicándose en sus márgenes, y reafirmando lo dicho por otro compañero.

Como sostiene Vicent Marqués, el patriarcado, en su versión más evolucionada, concibe a la mujer como un complemento, alguien que realiza aquello que el hombre no hace pero necesita y quiere. Así,

ya no ignora a la mujer, sino que la juzga según sus necesidades y expectativas. Si pensamos aquellas escenas teniendo en cuenta esto, podemos pensar que la mujer militante aparece ocupando un lugar complementario, o realizando afirmaciones que complementan lo dicho por un varón: acotan, reafirman, apoyan. En el caso de *La hora de los Hornos*, esto se puede ver con mayor claridad en una secuencia de planos que se suceden a partir del minuto 56 de la segunda parte, titulada “Acto para la liberación”. En ellos, y de manera intercalada, aparecen dirigentes varones hablando y mujeres aplaudiendo. Posiblemente sea imposible descubrir el motivo por el cual los directores decidieron intercalar los planos de esta manera. Pero podemos especular con el efecto que puede haber tenido el presentar, uno detrás del otro, planos en donde quienes dirigen son hombres, y las mujeres simplemente acompañan. Algo similar ocurre más adelante, en donde se entrevista a varios (¿y varias?) dirigentes estudiantiles. Los hombres responden, las mujeres no dicen nada.

Si tomamos en cuenta las cuatro películas, solo en contadas ocasiones aparecen mujeres cumpliendo un rol político de relevancia. En *La Hora de los Hornos*, en apenas dos ocasiones son mujeres las que ocupan el rol de entrevistadas, pudiendo relatar en primera persona experiencias de lucha llevadas a cabo. Más relevante incluso resulta la escena final de *Los Traidores*, en donde un comando guerrillero, integrado por una mujer, asesina al dirigente sindical Barrera. El contrario absoluto de esto podemos encontrarlo en *Un guapo del 900*. En un baile de gala, varios hombres se encuentran hablando sobre temas políticos. Uno de ellos es el político Alejo Garay, acompañado por su mujer, que nunca interviene. Pasado un tiempo, se acerca un político de la oposición, Ordoñez, quien le pide a Garay poder bailar una pieza con su mujer. Garay no solo que acepta, sino que agrega: “la estábamos aburriendo con nuestra charla”. A continuación, siguen hablando sobre el estado de la democracia en la Argentina.

Claramente, y como su nombre lo indica, esta película está ambientada en un período temporal (principios del siglo XX) distinto al aquí analizado. Y sin embargo, las representaciones sobre la política y los políticos que contiene fueron ofrecidas al público en el año 1960. En ellas, y, salvo algunas excepciones, en las correspondientes a las otras películas analizadas, quien dirige, manda o supervisa desde un punto de vista político, es el varón. La mujer, a lo sumo, acompaña.

3. ¿No tenés huevos?

Ahora bien, buena parte de las conclusiones a las que llegamos hasta este momento pueden parecer algo previsible. Es necesario, por lo tanto, pasar a analizar otras dimensiones de las masculinidades.

Como ya vimos, según Vicent Marqués (1997), ser varón en la sociedad patriarcal significa ser importante. Esto puede ser interpretado por los varones de dos maneras muy distintas: yo ya soy importante; o, como soy varón, debo ser importante. Quien interioriza más esta parte del deber, y no del ser, se transforma en un “varón en precario”. En todo momento debe demostrar que es digno de ser hombre, lo que le puede generar una fuerte angustia. Su hombría, permanentemente, esta puesta en duda. Pero, ¿por quién? Aquí entra en juego el concepto de homosocialidad. Según Kimmel (1997), en una sociedad patriarcal ese “quién” está constituido fundamentalmente por otros hombres, que nos miran, nos juzgan, nos clasifican. Solo ellos pueden determinar que formamos parte del “prestigioso” grupo de seres viriles. Esta es precisamente una de las cuestiones abordadas por Patricia Montenegro () en el trabajo que mencionamos en la introducción. La autora sostiene que una de las paradojas del ideal de la «masculinidad peronista» (que se puede observar en el film *El jefe*) es que se apoya tanto en la homofobia como en la homosocialidad. El normal funcionamiento de la banda liderada por el «jefe» parece depender de las relaciones homosociales existentes entre sus integrantes, que representan diferentes modelos de masculinidad. Esta pluralidad desencadena dentro del grupo la competencia, y por medio de esta competencia operan los distintos mecanismos de sumisión y exclusión. Por lo tanto, demostrar la virilidad propia -o la falta de virilidad ajena- parece ser clave para lograr una posición dominante: a mayor masculinidad, mayor poder. Podemos pensar, por lo tanto, que en este caso la virilidad de los miembros de la banda también parece mostrar una cierta precariedad, asediada permanentemente por el «riesgo» del afeminamiento y de la contaminación homosexualidad.

Esta condición de “precariedad” parece ser propia de Bernardo, uno de los personajes de *Dar la Cara*. Como ya vimos, casi al principio de la película Bernardo y otros compañeros de militancia discuten sobre la conveniencia de realizar una huelga. Cuando Bernardo afirma oponerse, otro lo interpela diciéndole “¿Y qué querés, que te den la papa pisada?” Él responde firmemente que no. Su masculinidad, aquí, parece puesta en duda, ya que haciendo alusión a la “papa pisada” se lo asocia a un niño, un todavía no hombre. Pero Bernardo contraataca, y afirma: “tengo una sola oportunidad para vivir, y no estoy dispuesto a gastarla pegando grititos”. ¿Cómo reafirma, entonces, que es un hombre? Deslizándose que los otros no son tan hombres como dicen, acusándolos de “pegar grititos”, de ser inofensivos o poco inteligentes. El debate político aquí, entonces, también es un debate sobre la masculinidad de cada uno de los participantes, pero fundamentalmente de Bernardo.

En otra serie de escenas esta condición de “precariedad” de la masculinidad de Bernardo se transmite incluso con mayor claridad.

Mariano, otro de los protagonistas de la película, le pregunta si tiene miedo de fracasar. Bernardo contesta: “mucho miedo, me pone la piel de gallina”. La sensación de angustia, característica de un “varón en precario”, se le nota en sus gestos, en como baja la voz, en la vergüenza que siente al poner en palabras lo que le pasa. Más adelante Mariano le dice: “decime Carman, cuando uno es fracasado, después siente miedo a cada rato, ¿no?”. La respuesta de Bernardo es reveladora. En actitud desafiante le pregunta si está con el auto, y luego de agarrar su saco, lo toma del brazo llevándolo afuera de la habitación en la que se encontraban. Lo conduce a una asamblea que se estaba produciendo en la universidad, y pide la palabra para hablar. Su posición –contraria a la huelga- es rechazada por la asamblea, y cuando salen Mariano le dice, casi socarronamente, “vos sí que sos un derrotista”.

Más adelante sucede algo similar. Bernardo parece dispuesto a denunciar frente al secretario de la universidad a sus compañeros. A último momento, sin embargo, y al escuchar gritos que provienen de afuera de la oficina, se arrepiente. Un grupo de estudiantes con carteles y al grito de “huelga, huelga”, toman el patio central de la universidad. Bernardo nuevamente pide hablar frente a ellos, pero ahora desde un lugar de liderazgo. Afirma desconfiar de los que nunca dudan, y critica a los traidores y entreguistas disfrazados de patriotas. Súbitamente su discurso es interrumpido por la llegada de la policía. Más allá de eso, lo que nos interesa es indagar sobre esta actitud de Bernardo: ¿por qué su insistencia en hablar frente a sus compañeros? En ambos casos, su actitud parece estar motivada con la intención de demostrar algo: que no es un derrotista, que no es un traidor, o que la duda no le impide actuar con contundencia y valentía. Podríamos suponer que traicionar, fracasar o dudar, no parecen ser (ni hoy ni en el período analizado) rasgos asociados a la masculinidad dominante. Bernardo debe demostrar que es un sujeto “viril”, y la única forma de lograrlo es actuando frente a otros hombres, que convaliden su hombría. De ahí, entonces, que en la película su personaje sea conducido repetidas veces a hablar frente a auditorios predominantemente masculinos.

De un modo quizás menos evidente, esta misma cuestión de la precariedad de la hombría aparece retratada en *Un guapo del 900*. En ella, Ecuménico López, un matón del dirigente oficialista Alejo Garay, asesina al dirigente opositor Ordoñez, que mantenía una relación sentimental con Edelmira Carranza, la mujer de Garay. Lo interesante del caso es que López no hace esto siguiendo una orden de su jefe. Es más, este nunca se entera del motivo del asesinato. Ecuménico actúa enteramente por su cuenta. Y la pregunta que surge, entonces, es evidente: ¿por qué le interesa el hecho de que la mujer de su jefe lo engañara? En dos momentos hace explícitos sus motivos. Luego de matar a Ordoñez, que se encontraba con Edelmira, la increpa duramente

usando los siguientes términos: “tiene un marido machazo, y lo que no ha podido hacerle ningún hombre, ensuciarlo, hacerlo hocicar, lo ha hecho usted (...) ¿De qué le sirve a Don Alejo haber corajeado durante todos estos años si ahora su propia mujer, Doña Edelmira Carranza de Garay lo basurea sin asco? Más adelante, al confesarle a su madre el asesinato, Ecuménico le dice: “tenía que lavar a Don Alejo (...) el doctorcito ese le disfrutaba la mujer a Don Alejo (...) ¿iba a dejar yo, que lo sabía, que su nombre se revolcara en la inmundicia? ¿Podía permitir yo que un hombre de su temple, con quien sabe cuántos años de coraje encima, un adversario torcido y una hembra vacía, lo hicieran hocicar?”

Como queda en evidencia, en ambas intervenciones Ecuménico resalta el supuesto coraje y temple de su jefe. Un hombre que nadie ha podido “hacer hocicar”, recto (no “torcido” como Ordoñez), que nadie pudo ensuciar. Un “machazo”. Y sin embargo, lo que no pudo ningún hombre, amenazaba con hacerlo su propia mujer, una “hembra vacía”. Ecuménico afirma que, con su acto de infidelidad, Edelmira iba a ensuciar el nombre de su marido. Lo haría “hocicar”. Ecuménico no podía permitir eso, y buscó “lavar” a su jefe. Este intento de lavar, de salvar, demuestra que existía la amenaza de que Alejo perdiera su hombría. Había allí, al menos en la concepción de Ecuménico, una percepción de precariedad. Si la relación entre Edelmira y Ordoñez salía a la luz, ¿podía seguir siendo considerado Alejo como un “machazo”? Y más aún, ¿en cuánto iba a afectar esto su carrera política? Si tenemos en cuenta la insistencia de Ecuménico en resaltar el coraje, el temple, y en definitiva, la masculinidad de su jefe, podemos afirmar que también en esta película las masculinidades y la actuación política aparecen como íntimamente relacionadas.

4. Machazo

¿Qué supone ser un “machazo”, un “verdadero hombre”? Diversos autores coinciden en afirmar que debemos hablar en plural: en lugar de masculinidad, masculinidades. Éstas son construcciones históricas, por ende cambiantes, y diversas. No todas son creadas iguales, y existen entre ellas relaciones de poder. Es así que podemos identificar una masculinidad dominante o hegemónica, definida por R. W. Connel (2007:39) como “la configuración de práctica genérica que encarna la respuesta corrientemente aceptada al problema de la legitimidad del patriarcado, la que garantiza (o se toma por garantizar) la posición dominante de los hombres y la subordinación de las mujeres”. Por su parte, autores como Kimmel y Kaufman vinculan la masculinidad dominante con el poder, al afirmar, por ejemplo, que “el rasgo común de las formas dominantes de la masculinidad

contemporánea es que se equipara el hecho de ser hombre con tener algún tipo de poder” (Kaufman, 2007:67)

Ahora bien, más allá de esta asociación entre masculinidad y poder, ¿existen atributos o rasgos que denoten cierta masculinidad? Según Kimmel (2007), existen símbolos o recursos culturales que confieren virilidad, y no todos los hombres tienen las mismas posibilidades de acceder a ellos. Robert Brannon propuso en la década de los setenta cuatro frases que resumen aquellos atributos que caracterizarían a la masculinidad dominante estadounidense en aquel entonces: nada con asuntos de mujeres, sea el timón principal, sea fuerte como un roble, mándelos al infierno. Si bien esta es una conceptualización pensada para otro período histórico, y otra sociedad, hipotéticamente podríamos pensar si algunos de estos atributos aparecen en las películas aquí analizadas asociados al accionar político.

La frase “ser fuerte como un roble” quiere decir que un “verdadero” hombre supuestamente mantiene sus emociones bajo control y permanece calmado en situaciones críticas. “Mándelos al infierno” implica arriesgarse, ser agresivo, osado, triunfar. Ambas cuestiones aparecen reflejadas en el trabajo de Santiago Navone que mencionamos más arriba. Según su hipótesis, las escenas de torturas que aparecen en los filmes «Los Traidores» y «Los hijos de Fierro» ponen entre paréntesis la virilidad y el poder del «héroe», sobre el militante varón. Pero lo central es que el militante logra superar la prueba: resiste los tormentos, recupera su virilidad, derrota al régimen vigente y «forja en esa experiencia un cuerpo de sacrificio» (Navone, 2014: 2). La diferencia con respecto a los casos de torturas a mujeres no puede ser mayor: mientras la mujer llora y no aparece vinculada a ninguna actividad política, el varón resiste y vence a sus torturadores al no delatar. Se lo muestra fuerte, agresivo, sacrificado, victorioso y, aun en una situación extrema, bajo control.

Las alusiones a estas cuestiones en las películas analizadas son constantes. En *La hora de los hornos*, los testimonios presentados por diversos dirigentes, militantes e intelectuales comprometidos, coinciden en remarcar la importancia de la lucha, el sacrificio, la resistencia y el combate. Uno de ellos sostiene que “la revolución comienza cuando vencemos al hombre amedrentado, viejo, colonizado, que aún perdura adentro de nosotros (...). Se mide por lo que uno arriesga no con sus palabras ni con sus ideas, sino con los actos que ejecuta en la causa de la liberación” (parte 3, min. 18). La política revolucionaria queda entonces fuertemente vinculada con el arriesgar, no con palabras o ideas, sino con actos, venciendo al hombre amedrentado que tenemos dentro de nosotros.

En *Los traidores*, por su parte, tanto Barrera como los militantes sindicales de la oposición colocan en el centro de su

actuación política la cuestión de la lucha. Incluso, en ocasiones, para hacer referencia a ella se la asocia metafóricamente con los genitales masculinos. Así, al principio del film, un obrero defiende a Barrera afirmando que este “cuando los tuvo que poner, bien que los puso”. Barrera, antes de “traicionar” a los trabajadores, es mostrado enfrentándose a la patronal y al capataz, en defensa de sus compañeros. Por el contrario, una vez que es nombrado secretario general de su sindicato, sostiene que es necesario dejar de lado la lucha, para centrarse en otras cuestiones, como la de obtener dinero a través de métodos ilegales. Frente a esto, los militantes opositores reafirman la necesidad de enfrentarse a Barrera, incluso arriesgándose a la posibilidad de ser blanco de los matones de aquel (cosa que efectivamente sucede). La escena final de la película, como ya vimos, consiste en el asesinato de Barrera por parte de un naciente grupo revolucionario, en una acción que se presenta como arriesgada, valiente y exitosa.

Las escenas de violencia, de lucha, de enfrentamientos cuerpo a cuerpo en los pasillos de la universidad se repiten en varias ocasiones en la película *Dar la cara*, vinculándola a las disputas políticas existentes. En *Un guapo al 900*, a la hora de hablar de su jefe político, Ecuménico López constantemente hace referencia a su coraje, aguante, y resistencia. A su vez, la política aparece como alejada de lo sentimental, asociada históricamente a las mujeres. Es así que, cuando en una escena Ordoñez, le recita una poesía a Edelmira, ella le dice: “la poesía es su fuerte Clemente, preferiría que la política no lo alejara tanto de ella (...)”. En la misma dirección apunta un cartel que aparece en primer plano en *Los traidores*, afirmando que “A los patriotas de Trelew no se les llora, se los reemplaza”.

Esto nos lleva a una última cuestión, que arriba esbozamos. Connel (2007) sostiene que existen diferentes tipos de relaciones entre las masculinidades presentes en una sociedad dada. Una de esas relaciones es la de subordinación. La masculinidad subordinada más evidente es la gay, pero no es la única. Muchos varones heterosexuales son expulsados simbólicamente del grupo de “hombres”. A ellos usualmente se los busca descalificar asociándolos a lo femenino u homosexual. Esto se puede ver en *Los traidores*. A Barrera, como un sindicalista burócrata que se busca criticar teniendo en cuenta el objetivo del film, no solo se lo muestra como un traidor, sino que en al menos tres ocasiones se lo asocia con palabras como “agachadas” (“esa debe ser otra de las agachadas de mi hijo”, dice Barrera padre sobre el auto secuestro de su hijo) o frases como “bajarse los pantalones” (“¿nos bajamos los pantalones por 2 millones de dólares?”, pregunta Barrera).

En conclusión, en las cuatro películas analizadas las figuras políticas representadas aparecen asociadas a ciertos atributos que Robert Brannon propuso como característicos de la masculinidad

dominante estadounidense de los años setenta. El militante o el dirigente al que se busca resaltar, no solo tiende a ser, como vimos, predominantemente hombre, sino que suele aparecer descrito como fuerte, valiente, sacrificado, luchador. Los otros –como Barrera- son descritos a apelando a calificativos como traidores, entregadores, pasivos y estériles. Ahora bien, dentro de este panorama general, también resulta interesante marcar ciertos matices en cuanto a la construcción de ciertos modelos de masculinidad política, que es muy probable que al espectador de estas películas no les haya resultado difícil de percibir. La masculinidad de Bernardo, por ejemplo, no solo que puede ser calificada como “precaria”, sino que su insistencia en la apelación a la violencia –aunque presente- es significativamente menor a la de los militantes de *Los Traidores*. Hacia el final de la película, se muestra profundamente enojado al descubrir que “nacho”, compañero de la facultad, había comprado el título. Su figura parece representar la honestidad, la responsabilidad, el estudio. Es también pacífico, pero no por ello cobarde. Podemos pensar que con esos recursos él intentaba demostrar su virilidad en el mundo de la política universitaria, fundamentalmente ante otros varones como vimos. El final de su historia en la película lo muestra teniendo un cierto éxito, aunque para nada definitivo. De esta manera, este film podría estar transmitiendo al espectador una representación sobre la masculinidad política que, si bien tenía evidentes puntos de contactos con los presentes en las otras obras analizadas, muestra también algunos matices dignos de mención.

5. Conclusión

En este trabajo partimos de la hipótesis de que los modos a través de los cuales se caracterizan a las diferentes formas de actuación política en una sociedad dada estarían influenciadas por los diversos rasgos que asumen las masculinidades en ella, y en especial la masculinidad dominante. Nuestro análisis se centró en las representaciones sobre ciertas formas de actuación política existentes en cuatro películas estrenadas durante el período 1960-1973. Para ello retomamos una serie de conceptualizaciones sobre las masculinidades propuestas por diversos autores.

Lógicamente, dado el carácter limitado de las fuentes empleadas, el análisis realizado solo puede brindarnos algunos indicios sobre esta cuestión, que luego serán retomados en posteriores investigaciones. Estos indicios parecen ser consistentes con lo planteado desde un punto de vista hipotético. Es así que no solamente la gran mayoría de los militantes o dirigentes políticos que aparecen en las películas son hombres, sino que muchas de las mujeres que son representadas ocupando un rol político, tienden a mantener posiciones

complementarias. Por otro lado, tanto en *Dar la Cara* como en *Un guapo del 900*, se pueden observar representaciones que se condicen con lo que Vicent Marqués denomina “hombre en precario”: varones que tienen la presión de demostrar su virilidad, fundamentalmente frente a otros pares. Ahora, lo interesante de los casos analizados es que esta demostración aparece entrelazada con el desempeño como militante o dirigente. Es así que, y para poner solo un ejemplo, Bernardo intenta demostrar que, como militante político, posee algunos de los atributos usualmente vinculados a la masculinidad dominante.

Este entrelazamiento entre política y masculinidades parece reafirmado por el hecho de que, de manera recurrente e insistente (y a pesar de los matices mencionados) en las diferentes películas analizadas, se vincula la actuación política deseada o supuesta con atributos como la fuerza, la valentía, el sacrificio, la resistencia y la carencia de emociones. Las cuatro frases propuestas por Robert Brannon para caracterizar a la masculinidad estadounidense en la década del setenta, parecen así resultar también de suma utilidad para describir el comportamiento que se asocia o se espera del militante o el dirigente político en las películas seleccionadas. Como afirma una voz en off en *La hora de los hornos* (tercera parte) haciendo alusión a la violencia del sistema, “si el hombre se resiste, es golpeado o destruido. Si cede, ya no es hombre. La violencia del sistema está destinada a inhibir, a atemorizar, a enmudecer. Intenta hacer del hombre una cosa pasiva, no un hombre que haga historia, sino un objeto que la sufra o que la padezca.” Según este razonamiento, el hombre que no lucha, que no resiste, ya no es hombre. El militante que no lucha, por lo tanto, tampoco es hombre. Y el que queda por fuera de lo definido como masculino, entonces, ¿puede ser concebido como un buen militante o un buen dirigente?

6. Bibliografía

- Barrancos, Dora (2008). *Mujeres, entre la casa y la plaza*. Sudamericana: Buenos Aires
- Barrancos, Dora (2010). *Mujeres en la sociedad argentina: una historia de cinco siglos*. Sudamericana: Buenos Aires.
- Burke, Peter (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- Connel, R. W. (2007). “La organización social de la masculinidad”. En Valdés, Teresa, y Olavarría, José (eds.). *Masculinidades. Poder y crisis*. Santiago: Chile, Isis Internacional.
- Cosse, Isabella (2009). “La emergencia de un nuevo modelo de paternidad en Argentina (1950-1975)”. En *Estudios Demográficos y Urbanos*, vol. 24, núm. 2, mayo-agosto, pp. 429-462.

- Cosse, Isabella (2010). “Una revolución discreta. El nuevo paradigma sexual en Buenos Aires (1960-1975)”. En *Revista Secuencias*, núm. 77., p. 111 – 148.
- Cosse, Isabella (2014). «Militancia, sexualidad y erotismo en la izquierda armada de los años 70». En Barrancos, Dora, Guy, Donna y Valobra, Adriana, *Moralidades y comportamientos sexuales. Argentina, 1880-2011*. Buenos Aires: Biblos.
- Siegfried Kracauer (1985). *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós.
- De Lauretis, Teresa (1996). “La tecnología del género”. En *Revista Mora*, n° 2, pp. 6-34.
- Fairclough, Norman (2013). «El análisis crítico del discurso como método para la investigación en ciencias sociales”. En Wodak, Ruth y Meyer Michael (comps.), *Métodos de análisis crítico del discurso*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Galván, María Valeria (2012). “Los hombres del imaginario nacionalista: representaciones de la masculinidad en publicaciones periódicas nacionalistas de derecha argentinas durante la larga década del sesenta (1956-1969)”. En *História* (São Paulo), vol. 31, núm. 2, diciembre, pp. 277-310.
- Getino, Octavio y Solanas, Fernando E. (1969). “Hacia un tercer cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo”. En *Tricontinental* (La Habana), N° 13, octubre.
- Gil Lozano, Fernanda; Pita, Valeria Silvina; e Ini, Maria Gabriela (dir.) (2000). *Historia de las mujeres en la Argentina (Tomo 2)*. Buenos Aires: Taurus.
- Halperin Donghi, Tulio (1991). *Argentina. La democracia de masas*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- James Daniel (1990). *Resistencia e integración: el peronismo y la clase trabajadora 1946-1976*. Buenos Aires: Sudamericana.
- James, Daniel (2003). *Nueva Historia Argentina. Violencia, proscripción y autoritarismo, 1955-1976*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Kaufman, Michael (1997). “Las experiencias contradictorias del poder entre los hombres”. En Valdés, Teresa, y Olavarría, José (eds.). *Masculinidades. Poder y crisis*. Santiago, Chile: Isis Internacional.
- Kimmel, Michael S. (1997). “Homofobia, temor, vergüenza y silencio en la identidad masculina”. En Valdés, Teresa, y Olavarría, José (eds.). *Masculinidades. Poder y crisis*. Santiago, Chile: Isis Internacional.
- Manrupe, Raúl, y Portela, María Alejandra (1995). *Un diccionario de films argentinos*. Buenos Aires: Corregidor.
- Manzano, Valeria (2011). “Tiempos de contestación: Cultura del rock, masculinidad y política, 1965—1975”. En Elizalde, Silvia (comp.). *Género y generación: Estudios culturales sobre jóvenes*. Biblos: Buenos Aires.
- Manzano, Valeria (2013). *The Age of Youth: Culture, Politics, and Sexuality in Argentina, 1950-1970s*. USA: University of North Carolina Press.
- Marqués, Josep-Vicent (1997). “Varón y patriarcado”. En Valdés, Teresa, y Olavarría, José (eds.). *Masculinidades. Poder y crisis*. Santiago, Chile: Isis Internacional.

- Martinelli, Lucas (2017). "Paisajes del trabajo y fronteras de la masculinidad en *La León*". En Maristany, José J. y Peralta, Jorge L. (2017). *Cuerpos Minados. Masculinidades en Argentina*. La Plata: EDULP.
- Martínez, Paola (2015). *Género, política y revolución en los años setenta. Las mujeres del PRT-ERP*. Ituzaingó: Maipue.
- Martínez Expósito, Alfredo (2017). "Musculinidad, violencia y nuevas homofobias en el cine gay argentino: el caso de *Solo*". En Maristany, José J. y Peralta, Jorge L. (2017). *Cuerpos Minados. Masculinidades en Argentina*. La Plata: EDULP.
- Melo, Adrián (comp.) (2008). *Otras historias de amor. Gays, lesbianas y travestis en el cine argentino*. Buenos Aires: Edición Lea.
- Montenegro, Patricia (2008). "Masculinidades competitivas y deseo homosocial en *El Jefe* (1958)". En Melo, Adrián (comp.). *Otras historias de amor. Gays, lesbianas y travestis en el cine argentino*. Buenos Aires: Edición Lea.
- Navone, Santiago (2014). "Morir y volver a nacer: el cuerpo masculino entre la tortura y la victoria épica en el cine político argentino de los 70". En *Caiana*, num. 4, primer semestre. Disponible en http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=140&vol=4
- Rocha, Carolina (2017). "La masculinidad letrada en *Un lugar en el mundo y Martín (Hache)*". En Maristany, José J. y Peralta, Jorge L. (2017). *Cuerpos Minados. Masculinidades en Argentina*. La Plata: EDULP.
- Saltalamacchia, Homero (1997). *Los datos y su creación*. Caguas (Puerto Rico): Kryteria.
- Scott, Joan (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 Magnanim.
- Van Dijk, Teun A. (1999). «El análisis crítico del discurso». *Anthropos*, 186, septiembre-octubre, pp. 23-36.