

**Representaciones masculinas en *La fiaca* 1969 y *Los chantas* 1975**

Santiago L. Navone\*

**Resumen:** Partiendo de los estudios feministas sobre el cine y los estudios constructivistas sobre masculinidad, este trabajo se propone rastrear representaciones masculinas en dos comedias de fines de los 60 y mediados de los 70: *La fiaca* (Fernando Ayala, 1969) y *Los chantas* (José Martínez Suárez, 1975). Distanciándose de las figuras tradicionales del cine industrial, estos filmes presentan figuras relacionadas a personajes marginales que esperan una oportunidad de ascenso y éxito que nunca llega. La visión del trabajo como alienación, la mirada a la vez irónica y piadosa sobre “el estafador”, como también la falta de interés en el matrimonio y la conformación de la familia –en el caso de *Los chantas*- alejarían a estas figuras de las fórmulas del modelo tradicional acercándolas a las propias del modelo inaugurado por la generación de los 60.

**Palabras clave:** Representaciones, masculinidades, figuras.

**Abstract:** Based on feminist film studies and constructivist studies on masculinity, this text focuses on representations of masculinity in two comedies of the late 60’s and mid 70’s: *La fiaca* (Fernando Ayala, 1969) and *Los chantas* (José Martínez Suárez, 1975). Rather than opting for the traditional figures of industrial cinema, these films present marginal characters waiting in vain for a chance to succeed. Instead of maintaining traditional formulas, these films foreshadow the 60s by portraying work as alienation, by the ironic and compassionate treatment of the swindler, and by the lack of interest in marriage and beginning a family in *Los chantas*.

**Keys Words:** Representations, Masculinities, Figures.

### Masculinidades, cine y contexto

El objetivo de este trabajo es rastrear representaciones masculinas dentro de dos películas del cine argentino: *La fiaca* de -Fernando Ayala, 1969- y *Los chantas* -José Martínez Suárez, 1975-. Ambos filmes presentan figuras que se alejan de las comedias familiares de la época.



Pero ¿por qué rastrear representaciones masculinas en estas películas? El interés por el cine como re- productor de representaciones de género tiene un fuerte arraigo en E.E.U.U. con la convergencia del movimiento feminista de 1970 con la inquietud de realizadoras cinematográficas, junto al auge académico de los estudios de mujeres durante esa época. Los trabajos pioneros de Laura Mulvey de los 70's se centraban en el análisis de la imagen femenina como objeto del deseo masculino en el cine clásico Hollywoodense

(Ricalde, 2002). A partir de la década del 90 las investigaciones ganaron en complejidad introduciendo análisis semiológicos. Según estas perspectivas el cine es una máquina reproductora de ideología:

... una actividad significativa, un trabajo de semiosis: un trabajo que produce efectos de significado y percepción, auto-ímagenes y posiciones subjetivas para todos los implicados, realizadores y receptores y por tanto, un proceso semiótico en el que el sujeto se ve continuamente envuelto. (Lauretis, 1992:63)

El análisis de las representaciones masculinas conlleva un gran obstáculo, y es que, si como afirma el sociólogo francés Pierre Bourdieu, la posición masculina en nuestra sociedad: "...prescinde de cualquier justificación: la visión androcéntrica se impone como neutra y no siente la necesidad de enunciarse en unos discursos capaces de legitimarla" (Bourdieu, 2000), podríamos pensar que las características de género de las figuras masculinas dentro del cine pasan desapercibidas. Para intentar correr el velo que cubre a la identidad masculina y poder generizar a las figuras, debemos tener en cuenta los recientes estudios sobre masculinidades. Los mismos son resultado del desarrollo de los estudios de mujeres y de género. Se tratan de estudios recientes que parecen organizarse a partir de la dicotomía innato vs. adquirido. Es decir, mientras algunas investigaciones se dedican a la búsqueda de elementos esenciales<sup>1</sup> otras analizan la masculinidad como un complejo constructo socio cultural. Esta última perspectiva nos parece central ya que desmonta la imagen del "Hombre" protagonista indiscutido de la historia, para plantear una multiplicidad de masculinidades organizadas jerárquicamente a partir de un ideal de hombre hegemónico (Kimmel, 1997). El esfuerzo,

---

<sup>1</sup> Dichas perspectivas parten de la caracterización de una masculinidad en crisis, reflejo de la crisis de la relación "macho hembra" (La Cecla, 2004) o de un esencialismo determinado por la estructura genética en donde la constitución de la identidad masculina se da a partir del arduo camino que va desde la separación del gen Y del gen X hasta la mirada de los padres (Badinter, 1993).

realizado por los varones, para acercarse a ese ideal implica una serie de renunciadas vinculadas a sus sentimientos (Kauffman, 1997) y al cuidado de su propio cuerpo (Burin Meller, 2009) –renunciadas que se transforman en deberes para las mujeres hacia los otros. Pero esta jerarquía ¿es una estructura inmutable?

Algunos estudios nos hacen reflexionar sobre las características que adoptan las masculinidades en diferentes regiones del planeta. Por ejemplo los estudios centrados en Latinoamérica parecen hacer foco en la ambigüedad del término “macho”. Este término puede relacionarse con diversas imágenes que se presentan como negativas -el desapego de los sentimientos, defensa meticulosa del honor propio, violencia, etc.- pero, también con imágenes positivas como el adherir a un código ético, la humildad, el honor, el respeto a sí mismo y a los demás (Mirande, 1997). Eduardo Archetti, para el caso argentino, marca que la virilidad masculina se despliega en un contexto en donde intervienen dinámicamente el origen de clase y las experiencias históricas, gestándose diversas masculinidades en pugna que se producen y negocian en distintos ámbitos (1998). Con todo esto es necesario advertir que no se trata de buscar el “reflejo” de esas masculinidades en las pantallas.

El cine produce y re produce representaciones masculinas –y femeninas- vinculadas a los rasgos centrales de la mentalidad de una época. Si las representaciones de género son aquellas que remiten a las formas correctas o incorrectas de pensar una identidad de género de una sociedad (Scott, 1999), podríamos aventurar que determinadas figuras de los filmes se vinculan a esas representaciones. Es decir, que las representaciones se manifiestan a partir de figuras que producen modelos de representación<sup>2</sup> que presentan continuidades y rupturas dentro del cine (Berardi, 2006). Estas figuras poseen una constitución dual, según Mario Berardi:

---

<sup>2</sup> Según Mario Berardi: Un modelo de representación es una especie de mapa del mundo: establece límites y asigna pertenencias, instala coordenadas territoriales y temporales, distribuye roles sociales, y marca las conductas deseables y las condenables” (Berardi, 2006: 16).

por un lado, la capacidad del cine de configurar, de dar forma audiovisual a los distintos aspectos del mundo representado. Pero también, en otro sentido, son figuras las herramientas retóricas usadas para argumentar acerca de como se propone que es (o que debería ser) el mundo (15).

Así el cine se entendería como una tecnología de género. Ésta es el medio donde se promueven, producen y reproducen las representaciones de género. No se trata solamente de la reproducción de representaciones o figuras de hombres y mujeres hegemónicas -un varón heterosexual padre de familia o una madre abnegada por ejemplo-; según Lauretis: “Los términos de una construcción diferente de género también subsisten en los márgenes de los discursos hegemónicos” (1998; 25). Pero ¿de qué manera se relacionarían esas representaciones en pugna? Tomando la noción dinámica de cultura que propone Raymond Williams esto es, como elemento aglutinante de toda práctica humana en la cual se superponen y entran en tensión elementos emergentes, residuales y dominantes, podríamos pensar que las representaciones adquieren formas emergentes, residuales y hegemónicas entrando en tensión dentro del modelo de representación. Pero estas tensiones se dan en un lugar concreto: el campo cinematográfico.

Cada filme no es una obra maestra singular, sino una creación que se establece dentro de un campo social particular y relativamente autónomo (Bourdieu, 2002) que entra en relación con otras obras –compartiendo o no modelos de representación- y con los avatares de otros campos sociales. El campo cinematográfico argentino durante la segunda mitad de la década del 50 intentaba recuperar fuerzas luego de perder terreno latinoamericano a manos del cine estadounidense. La ley 12.999 del gobierno del general Juan Domingo Perón sancionada en 1947, si bien desplegó una política proteccionista hacia la industria, provocó una producción endeble de películas, sometida –por falta de controles estatales efectivos- a las especulaciones de ciertos “financistas habilidosos” (Posadas 1994, 232) que no permitieron que éste recupere el

espacio continental perdido. Sin embargo, durante los años 40 y 50 surge y se consolida un modelo de representación hegemónico que según Mario Berardi se caracterizó por un optimismo sentimental en el que se representaba el triunfo de la familia y el trabajo honesto. En este modelo “Las estructuras y recursos narrativos son (...) más complejos y sutiles, pero siempre al servicio de una argumentación que construye una visión del mundo ordenada, completa y tranquilizadora” (Berardi, 2006: 111). Se trata así del auge de un cine industrial que junto a su modelo de representación -melodramático<sup>3</sup>- entrará en crisis hacia finales de los años 50.

El ocaso de la hegemonía del cine industrial se dio hacia 1955 cuando el cese de los subsidios llevó a la quiebra a 12 de los grandes estudios (España y Manetti, 1999). A partir de este golpe el campo cinematográfico se reacomodó en diversas vertientes: un cine continuador de las fórmulas de los grandes estudios (Omaerchea, 2005, Berardi, 2006), un cine de autor que firma sus obras buscando poner de relieve su visión personal, un cine de tesis, de opinión y de discurso, centrado en la denuncia del malestar social (Berardi, 2006), un cine experimental que buscaba un compromiso político desde una estética de vanguardia inspirada en Godard y la “Nouvelle vague” y un cine político, que tomaba elementos del cine social desarrollado marginalmente en el modelo sentimental de estudio y los ponían al servicio de proyectos políticos (Piedras, 2009). Se trataba, en la mayoría de los casos, de la irrupción de una nueva generación de directores que buscaban innovar, ya sea por medio de la estética o por medio de encauzarlo en un compromiso político. Algo similar ocurría en la sociedad argentina de esa época.

Las décadas del 60 y 70 en la Argentina presentan una contradicción entre ciertos elementos que parecían poner en discusión pautas tradicionales de la

---

<sup>3</sup> Según Isabella Cosse: “El melodrama tiene su centro en el clásico conflicto entre el orden de la pasión y los mandatos sociales. Este género de ramificados contornos, siempre contagiado por otros, puede ser entendido como un formato estético e ideológico que imprimió una huella profunda en la cultura del siglo XX. Sus historias refieren al sufrimiento y los dilemas más morales implicados en la búsqueda de la felicidad y la elaboración de la identidad (social y de género), donde el amor iguala a los seres humanos y rompe las jerarquías sociales, reemplazando las relaciones de poder en términos de clase y género por una división en términos absolutos entre el bien y el mal (Cosse, 2006: 60-70).



sociedad y un clima represivo producto de los profundos conflictos políticos desatados a partir del golpe al gobierno peronista de 1955. El primer dato importante en esta época es el fuerte quiebre generacional (Pujol, 2003). De manera ambigua y no homogénea, los y las integrantes de una nueva generación comenzaron a debatir sobre la necesidad de cambiar las viejas formas de la sociedad. Estos jóvenes pusieron en cuestión ciertos aspectos de los roles de género tradicionales: las jóvenes comenzaban a incursionar en la esfera laboral y en la militancia política (D'Antonio, Gil Lozano, Grammatico, Andujar, 2009) y las pautas amorosas de ellas como de sus compañeros varones abandonaban los elementos protocolares tradicionales centrados en el matrimonio -flirteo, festejo, noviazgo y casamiento- para comenzar a protagonizar prácticas que apelaban a una cierta naturalización o vinculaciones más relajadas (Cosse, 2010).

Esta nueva generación dentro del campo del cine –llamada en un primer momento “la generación del 60”- se encargó de “incendiar” las grandes mansiones, escenario recurrente del modelo tradicional y poner en duda las posibilidades de finales felices. En los filmes de David José Kohon, Rodolfo Kuhn o Leopoldo Torre Nilsson eran recurrentes las historias de una juventud insatisfecha pero impotente en la modificación de las cosas (Castagna, 1994). Pero mientras estos realizadores creaban figuras vinculadas a juventudes perdidas e insatisfechas, otros realizadores como Pino Solanas o Raymundo Gleyzer se preocupaban por la constitución de figuras vinculadas al pueblo mediante el documental o el cine de ficción para transformar al medio en una herramienta política dentro de un contexto –en especial durante los primeros 70- donde el imperativo de la militancia y el compromiso, a medida que avance la década del 70, se hará más acuciante (Gordillo, 2003; Lanusse, 2007).

Tanto Fernando Ayala como José Martínez Suárez son parte de lo que podríamos llamar un cine de autor dentro del nuevo cine argentino. Fernando Ayala tuvo una formación dentro del estudio *Lumiton* para luego fundar la productora *Aries Producciones*, estudio que produjo desde la *Patagonia Rebelde* de Héctor Olivera con guión de Osvaldo Bayer de 1974, a comedias

picarescas como *A los cirujanos se les va la mano* (Hugo Sofovich, 1980). José Martínez Suárez era tributario de una corriente cercana al neorrealismo italiano y al teatro en boga por ese momento, acercando su producción a un realismo reflexivo. Según Berardi: “Se propone aquí una verosimilitud basada en la trivialidad deliberada, y se ahonda en los conflictos de la clase media. Los personajes son generalmente hombres mediocres o antihéroes, emergentes de la sociedad en situaciones cotidianas (Berardi, 2006: 220).

Sin embargo no podemos afirmar que durante esta época el nuevo cine argentino se hizo hegemónico dentro del campo: el modelo tradicional continuó llevando público a las salas y gozando de un importante éxito. Estos filmes producto de lo que Mario Berardi llama “Modelo tradicional Remanente” (Berardi 2006:243) producen tramas melodramáticas en donde se imponen representaciones masculinas como la del tío asexuado, el amigo fiel, o el padre comprensivo que resuelven los conflictos y garantizan finales felices. Películas como *Así es la vida* (Enrique Carreras, 1976), *El gran circo* (Fernando Ciro, 1974) o *La Colimba no es la guerra* (Jorge Mobaieb, 1974) “...se caracterizaron (...) por una fuerte adhesión a las pautas culturales impuestas por los sectores conservadores de los sucesivos gobiernos y que, además, gozaron del favor del público...” (Omaerchea, 2005: 477).

A modo de hipótesis plantearemos que las películas a analizar son portadoras de figuras masculinas que se apartan del modelo tradicional melodramático. Siguiendo a Raymond Williams y Teresa de Lauretis podemos decir que las películas analizadas en este trabajo poseen representaciones masculinas marginales con respecto al discurso hegemónico de la tecnología de género de la época. Estas representaciones se encuentran ellas mismas en tensión entre lo emergente y lo hegemónico ya que si bien portan una visión crítica hacia ciertos valores tradicionales presentes en el modelo clásico, persisten valores conservadores. La visión del trabajo como alienación, la mirada a la vez irónica y piadosa sobre “el estafador”, como también la falta de interés en el matrimonio y la conformación de la familia –en el caso de *Los chantas*- alejarían a estas figuras de las fórmulas del modelo tradicional



acercándose a las propias del modelo inaugurado por la generación de los 60. Pero la superioridad con respecto a la mujer y la mayor libertad sexual que experimenta el varón parecen poner límites a lo novedoso de las mismas.

## Oficinistas y chantas: las películas



La película *Los chantas* de José Martínez Suárez nos presenta las aventuras de un grupo de estafadores de “poca monta” que viven en una pensión. El grupo está dirigido por el Flaco -Norberto Aroldi-, un personaje que representa la imagen del porteño –en especial en su lunfardo- el gordo Cadorna -Tincho Zabala- que representa al amigo ingenuo y bondadoso, la Beba -María Concepción César- una prostituta de alto nivel que trabaja en un bar exclusivo y es amante del Flaco entre otros personajes. Estas figuras interactúan en una trama cómica costumbrista en la que el foco se posa en la

vida cotidiana de los personajes. Así no serán raras las escenas en donde los personajes desayunan, duermen, o juegan a las cartas<sup>4</sup>.

De forma general, y como señalamos más arriba, podríamos afirmar que todos estos personajes parecen encajar en la figura del “héroe medio” que según Quinziano “no destaca por su “cuna” ni por virtudes o dones personales extraordinarios, que podrían llevarlo a buscar ciertas metas en su vida que lo alejen de sus semejantes o de la sociedad a la que pertenece...” (Quinziano, 1994:136). También es evidente la influencia del cine italiano en especial la película *Los desconocidos de siempre* de Mario Monicelli de 1958. En ésta, la idea del grupo de perdedores que prepara un gran golpe es similar a la idea de *Los chantas*.

Particularmente la figura del Flaco es articuladora de otras figuras masculinas gracias a su “profesión” de estafador que incluye el “ser como otro”<sup>5</sup>. Así veremos al personaje vistiendo como cura, como ejecutivo, como asaltante, como arquitecto etc. Podríamos pensar que su cuerpo es un cuerpo enmascarado, un cuerpo que actúa una mentira incluso entre sus propios “colegas”, ante los cuales el personaje se presenta infalible. Dentro del grupo, el personaje parece reunir las características de un hombre hegemónico. Podríamos pensar que sus poses excesivamente masculinas –presentarse infalible, a veces duro con sus amigos, y seductor con las mujeres- son un modo de asegurarse el liderazgo del grupo.

Paradójicamente será este personaje la víctima de un engaño cuando conozca a Patricia, una “chica moderna” que lo engaña haciéndole creer que es una prostituta “vip” llamada Ana. Se trata de una estudiante universitaria, hija de un magnate de los medios, que se encontraba en una cita con el boxeador Ringo Bonavena cuando el grupo del Flaco intenta asaltarlo. El carácter moderno de la muchacha no solo se evidencia en su estilo -peinado corto, poco maquillaje, minifalda y pantalón- sino también por sus actividades

---

<sup>4</sup> Según el filósofo Frances Gilles Deleuze en este cine “ya no se representaba o reproducía lo real sino que se apuntaba a él” (Deleuze 1986).

<sup>5</sup> Este término lo tomamos de Josefina Ludmer y su análisis del folletín de Eduardo Gutiérrez Juan Moreira (Ludmer 1995).

que relata en una escena a su padre -Lautaro Murúa- cuando éste le pregunta que había hecho ese día: “¿hoy miércoles? Yoga, análisis, cerámica, ruso.” En paralelo a la trama amorosa, el grupo se embarcará en un “negocio” que terminará mal. Benitez -Jorge de la Riestra-, el dueño de una revista pornográfica, les propone que roben el caballo favorito de una carrera para garantizar la victoria del segundo. Miembros de la banda capturan al animal equivocado desatando una persecución policial que los llevará a pedir ayuda al Flaco. Al final éste logra devolver el animal y salvar al grupo mientras la historia de amor con la joven se frustra debido a que el personaje de Aroldi descubre la mentira. El engaño es una herida en el orgullo del personaje supuestamente infalible. Dolorido, es ayudado por Cadorna y la Beba para encarar un nuevo plan que, finalmente, tiene éxito.



El filme de Fernando Ayala *La fiaca* - basado en la obra teatral de Ricardo Talesnik- nos presenta la historia del joven Néstor Vignale -Norman Brisky- un empleado, que decide faltar al trabajo alegando simplemente fiaca.

Este simple hecho de resistencia provocará no solo la preocupación de su esposa Marta -Norma Aleandro- y su madre -Lydia Lamaison- sino la de los gerentes de su empresa. Como afirma Isabella Cosse: “La esposa, la madre y la empresa – unificadas por la alarma ante el desacato- corporizaban los engranajes de un sistema de explotación....” (Cosse 2010: 140).

Se trata de una figura relacionada con el hombre de clase media, abrumado por una vida rutinaria, en donde el trabajo deja de ser el camino hacia la honradez –como en el modelo tradicional- para volverse un camino de alienación. La figura del protagonista se divide en dos imágenes masculinas. La primera, la del oficinista, de traje, desplazándose por inmensos edificios, comiendo apretado con otros en algún restaurante, y la segunda se relaciona con una imagen, que podríamos clasificar como “lúdica”, de poca ropa, flexible; algunas tomas lo muestran haciendo gimnasia, en la bañadera o jugando al fútbol con niños en un potrero.

Así se evidencia una rebelión contra un nervio central de la identidad masculina y de una ética, por aquellos años, sólida: la del trabajo. Durante el modelo tradicional cinematográfico de los 50, el trabajo era el medio por el cual el varón podía acceder a una vida honrada y formar una familia (Berardi, 2006:147). Esta rebelión puede entenderse como una doble inversión ya que es él el que rechaza las tareas del jefe de hogar y trastoca los roles genéricos (Cosse 2010). Sin embargo más adelante veremos los límites de esto. Finalmente a pesar de que su “rebeldía” produce que un compañero de trabajo, Peralta -Jorge Rivera López- haga lo mismo y se transforme en “su compañero de juegos”, la falta de dinero y el peligro de la exclusión social harán que el sistema triunfe sobre el empleado confirmando lo que su mujer le dice en un ataque de ira: “vos *naciste empleado y vas a morir empleado*”

### **Perdedores bajo la sombra de reyes**

En ambos filmes los personajes parecen sometidos a hombres más poderosos, ya sea por estatus o posición laboral. Al mismo tiempo los protagonistas ambicionan un ascenso social que en algunos casos se busca mediante planes estériles y en otros solo queda en el plano de la imaginación. En *Los chantas*, esa posición es representada por los “ejecutivos del afano”, como los llama la Beba. Se trata de estafadores vinculados al poder político y judicial. Si el escenario del grupo del Flaco es el de una antigua pensión, el de

estos delincuentes de “alto vuelo” es el exclusivo club en donde trabaja la Beba. Con el fin de salir de “la mala” el Flaco planea realizar una incursión al lugar para establecer vínculos con esa “aristocracia de la delincuencia”.

El estatus masculino, dentro del mundo de la estafa, se mide a partir del dinero y de la calidad de los contactos que se posee y a su vez esos factores repercuten en la importancia del estafador. El Cholo Morales –Jorge Salcedo es el máximo exponente de esa “clase”. La posibilidad de ascenso social a partir de la “profesión” se manifiesta en la historia de Morales: en una escena donde el Flaco y la Beba reposan en la cama éste le dice: *“sabes lo que era el Cholo Morales hace tres años, un rata”*. Una vez en el club el Cholo busca la humillación del protagonista ofreciéndole que trabaje para él en su “empresa” señalándole que *“es muy de otario caer en cana por raterito”*-de hecho el grupo robaba billeteras en colectivos. El personaje de Aroldi rechaza la oferta afirmando que solo trabajaría con él como socio. Esta competencia parece evidenciar una evaluación de la masculinidad del protagonista. En caso de aceptar la oferta se vería subordinado al Cholo Morales y su prestigio masculino disminuiría. Así se da lo que marca Michael Kimmel sobre la evaluación de virilidad ejercida por otros hombres (1997). La jerarquía de estatus se vincula así a la jerarquía homo social de la virilidad. No es casualidad que sea el personaje del Cholo Morales el que además de poder y dinero tenga una antigua novia del Flaco en su haber. Así las mujeres “llegan a ser un tipo de cambio que los hombres usan para mejorar su ubicación en la escala social masculina” (1997:55).

Es esta intersección entre jerarquías -de clase y homo social- la que despierta deseos de ascender a “las ligas mayores de la delincuencia”, de la misma manera que lo hicieron otros: *“son los que tuvieron la oportunidad que a mí todavía no se me dio”* dice el Flaco cuando la Beba le pregunta si conoce a los “ejecutivos del afano”. Sin embargo dentro del grupo el Flaco adquiere el rol de hombre hegemónico. Éste es el que piensa los planes, el que se acuesta con muchas mujeres, el que los ayuda a salir de los problemas. Así el grupo y



el club se transforman en espacios exclusivos de varones donde se establecen jerarquías propias.

Por su parte en *La fiaca*, los hombres poderosos están vinculados a los ejecutivos de la empresa. Tanto Vignale como sus compañeros tienen temor al supervisor del área de su oficina: la Chancha -Eduardo Muñoz-. Éste se presenta amenazante –mediante un plano contrapicado aparece grande mirando desde arriba a los empleados- y es el único que tiene contacto con el gerente de la empresa. El oficinista desafía su autoridad cuando después de días de estar en su departamento sale a pasear por la ciudad y se para frente al edificio de su trabajo, ante la mirada atónita de sus compañeros y de su superior. Cuando éste le pregunta que hace ahí, Vignale responde: "*nada, tengo fiaca*".





A la figura amenazante de la Chancha, que es desafiada por el protagonista de la película, se le contrapone la de otro miembro de la empresa: el responsable de Recursos Humanos el Sr. Jáuregui –Juan Carlos Géne-. Se trata de una figura que se asemeja a la de un intelectual -anteojos, pipa, traje- se presenta como experto en las ciencias de las relaciones humanas. Si la Chancha trabaja con la intimidación, este personaje lo hace con el convencimiento. El profesional es enviado para establecer relación con el oficinista presentándose frente al protagonista como un empleado más. Cuando su estrategia fracasa increpa a Vignale diciéndole que piense en el país y en las cosas que la escuela le enseñó. Así se torna explícito un discurso vinculado a un “deber ser” similar al de la esposa y la madre del protagonista. La figura de Jáuregui parece vincularse satíricamente al discurso psicoanalista que circulaba por esas épocas por los medios de comunicación (Plotkin 2003).

El personaje de Vignale también desea ascender socialmente, pero a diferencia de *Los chantas*, este no posee plan alguno, solo su imaginación. La idea del éxito está vinculada a la profesión de médico. Ésta, durante años, fue el símbolo de ascenso social. En una escena, parado en la cama, le dice a Marta: *a un médico lo respetan, y algunos hasta le temen*. La comparación entre la realidad –él como oficinista- y la fantasía –él como doctor- se expresa en escenas que representan por un lado la alienación cotidiana –él viajando apretado en el colectivo, subiéndose a un ascensor lleno de personas, comiendo entre sus compañeros en un pequeño bar- y el prestigio que le daría esa profesión deseada –él yendo a su trabajo en su propio auto, dando conferencias, llegando a ser presidente de la nación- La contraposición entre las dos figuras marcan los lados opuestos de una jerarquía homosocial. La idea que el protagonista tiene del médico es la idea del hombre prestigioso, el hombre de y para el poder (Kimmel, 1997).

Con todo lo analizado podríamos afirmar que en ambas películas encontramos lo que Archetti llama “arenas sociales” donde se dan evaluaciones de virilidad entre hombres. Estas “son construidas, al mismo tiempo, como complementarias y opuestas a la feminidad, pero también en

contextos que son eminentemente masculinos, en donde los otros relevantes son hombre” (Archetti 2008: 43). Lejos de una jerarquía única se evidencian diferentes ideas del hombre hegemónico: el gran estafador -en *Los chantas*- y el médico -en *La fiaca*-.

### **Mejores amigos en el potrero: amistad y niñez**

Diversos estudios vinculados al análisis de las identidades masculinas, marcan como, para lograr el estatus de hombre, el varón debe abjurar de las vivencias de la niñez. Este rechazo se vincula con un rechazo a lo femenino sintetizado en la figura de la madre, figura de la cual el varón termina alejándose por temor a la castración (Badinter 1993, Kimmel, 1997). Podríamos decir que en el film de Ayala la niñez invoca dos tipos de imágenes, la “imagen recuerdo” y una imagen que llamaremos “imagen virtual”. Según Deleuze la imagen recuerdo irrumpe en la imagen percepción que es actual volviéndose actual debido a que es convocada por la imagen percepción (Deleuze, 1987: 82). Así cuando la madre trata de convencer a su hijo de que desista de su fiaca, aparecen imágenes de la mujer interrumpiendo un juego de pelota o peinando al niño que remiten a la figura de madre castradora. Esta figura materna parece corresponderse con lo que Elizabeth Badinter señala como “la opresión materna” es decir una madre mala, frustrante y todo poderosa (1993,79).

La imagen virtual tiene que ver con la imaginación del personaje. El lenguaje cinematográfico nos permite evidenciar las fantasías de Vignale y cómo éstas ponen en entredicho la realidad. En las escenas de juegos, gracias al montaje, el cuerpo del protagonista pasa de su departamento, escenario de hombre adulto, al patio de su casa, escenario de su propia infancia. Este trabajo de montaje representa la recuperación del tiempo de la niñez por parte de Vignale primero y por su compañero de trabajo Peralta, después. Si la niñez se representa primero como etapa sometida a los deseos de la madre –gracias a la imagen recuerdo- luego se vuelve un espacio de libertad como se sugiere

visualmente con el paso de un escenario cerrado –el departamento- a uno abierto –el patio bañado por los rayos de sol. Así como afirma Deleuze: “La subjetividad cobra, pues, un nuevo sentido que ya no es motor o material sino temporal y espiritual” (1987:72).

Pero la actividad lúdica no solo queda en la imaginación. Durante su “rebelión” el protagonista vuelve a jugar: juega en la bañera, juega en el potrero con otros niños. Durante esta última actividad las poses del actor parecen remitir a lo que Eduardo Archetti llama “el pibe” o “el pibe criollo”, el actor se presenta con la camisa fuera del pantalón, un trapo en la cabeza y el pantalón arremangado, comiendo una naranja. La figura del pibe, proveniente del periodismo deportivo de 1928, está asociada a la espontaneidad y la libertad (2008) dos elementos que Vignale vuelve a experimentar. También junto a su compañero de trabajo Peralta, terminan jugando a una variante de policías y ladrones. Lo que comienza siendo una charla entre dos hombres - Peralta va a visitar a Vignale a su casa- termina volviéndose una improvisada clase de baile y luego un juego imaginario. En el transcurso del encuentro el cuerpo rígido de Peralta se relaja al ritmo del foxtrot que aprende a bailar con el protagonista.

Esta figura de amistad espontánea –debido a la recuperación de la subjetividad de los dos varones- difiere de la amistad como continuidad que protagonizan el Flaco y Cadorna en *Los chantas*. Parece tratarse de un lazo que permite una conmemoración de la niñez de ambos, los dos se criaron juntos en un reformatorio y no se han separado desde entonces. La dupla de ambos personajes parece representar una amistad sincera donde ambos se sostienen mutuamente. Esto se aprecia cuando el Flaco, herido al enterarse de la farsa que llevaba a cabo la chica de la que se había enamorado, encuentra en Cadorna un hombro donde llorar o cuando éste le confiesa que ya está harto de la soledad. El personaje de Cadorna angustiado por su permanente fracaso con las mujeres parece alejarse de la figura del tío bondadoso y asexual de las comedias familiares. La trama del filme de Martínez Suárez profundiza la ruptura con aquella imagen tradicional cuando el Flaco decide

pedirle a la Beba que arregle una cita entre su amigo y una chica que Cadorna había conocido en su anterior incursión en el club. Este acto de amistad implica la sexualización del personaje –de hecho una escena muestra al personaje de Tincho Zabala con la joven mujer en la cama- alejándolo de aquella figura asexualizada tan popular de las comedias familiares<sup>6</sup> (Ormaechea 2005).

### Amantes y esposos

En el modelo tradicional de los años 50, el amor era el elemento que resolvía todos los conflictos sociales. Se trataba de una fuerza que siempre actuaba para “que suceda lo que tiene que suceder” (Berardi, 2006: 112). Ahora bien, en las dos películas analizadas ni el amor triunfa ni el matrimonio es tan deseable.

En *La fiaca* la joven esposa de Vignale comienza a cumplir roles maternos cuando el oficinista se “declara en fiaca”. Así lo que para él es un espacio de libertad y ocio, para ella son más tareas a realizar –hacerle el desayuno, hacerle el almuerzo, ponerle la bolsa de agua caliente en la cama, comprarle revistas cuando vuelve del trabajo. En algunas escenas, ella representa la voz de la razón, del sentido común. En una de ellas, cuando el oficinista intenta convencer a su mujer que no vaya a trabajar diciendo que: “*hay trabajos mejores*”. Ella replica: “*Mirá que querés que te diga, una empresa grande es una seguridad*”. Y mediante un travelling ascendente se capta el gran edificio de Friagoplast, mientras ella le recuerda: “*Mientras una cumple la tienen en cuenta*”. A partir de ese momento el oficinista comienza a imaginar diferentes tipos de trabajos –periodista, albañil, guardavidas, heladero, viajante-. La imaginación se expresa en imágenes del actor disfrazado de acuerdo a cada una de las profesiones evocadas. Es interesante como mediante el

---

<sup>6</sup> Esta figura habitualmente representaba un rol paterno pero menos rígido que el de padre de familia. Estos “Tíos disparate” o “Amigos fieles” eran encarnados por actores cómicos como Luis Sandrini, Carlitos Balá, o Juan Carlos Altavista. Estos personajes pocas veces son los protagonistas de una historia de amor, sino que habitualmente son ellos los que ayudan a concretar la relación entre el galán y la protagonista femenina (Ormaechea 2005:484).

montaje se contraponen dos discursos: el de la joven esposa –conservador, racional, medido y acompañado por imágenes de la empresa- y el del oficinista –fantasioso, desafiante, intimista acompañado por imágenes diferentes- Así, podríamos aventurar, se contrapone la “imagen virtual” de Vignale con la “imagen realidad” de Marta.

Por otra parte la vida sexual de la pareja parece rutinaria como afirma Vignale cuando se le ocurre tener relaciones con su mujer un lunes a la mañana: “...*siempre de noche. De mañana únicamente algún domingo que otro pero en días hábiles...*” A pesar de la atracción que ejerce sobre la mujer, ésta se niega. A ello él reacciona afirmando: “*al fin y al cabo soy tu marido ¿no?*”. Así se apela a la autoridad –valorada socialmente- del varón sobre la esposa dentro del matrimonio. Esto nos marca los límites de la inversión de género que provoca Vignale.

Esto no quiere decir que la mujer se presente asexuada, en varias escenas la mujer sonríe y parece gozar con las insinuaciones de su marido. Sin embargo, su rol de protectora del “deber ser” de un marido “descarriado”, provoca que relegue sus deseos y necesidades. También las ocupaciones del hogar y su trabajo funcionan como coartadores de su propia libertad sexual. Podríamos decir que lo que el protagonista se permite en la esfera pública –faltar al trabajo- no es permitido para su mujer en la esfera privada. Se evidencia lo que marca Isabella Cosse en cuanto a que la igualdad representó el problema más importante dentro de las nuevas nociones de pareja. Según la autora esa “aspiración moderna”: “constituyó un intenso nudo conflictivo tanto en la intimidad de la pareja como en los debates públicos” (Cosse 2010:134).

En *Los chantas* la figura de la pareja como algo estable no es central. El grupo está integrado en su mayoría por solteros y viudos. El Flaco y la Beba mantienen una relación de amantes que de vez en cuando da pie a una amistad sincera. Sin embargo, el amor no se concreta nunca durante el film. Una excepción es lo que sucede entre Tito -Héctor Pellegrini- y su joven esposa Magdalena -Juana Hidalgo- ambos provenientes de Villa Cañás. En esta pareja los roles de los personajes son los tradicionales excepto por la

“profesión” de Tito que se especializa en robar vehículos, mientras que su mujer hace de ama de casa en la pensión.

A diferencia de muchas comedias picarescas argentinas donde el sexo es un tema recurrente en *Los chantas* no es central sino un elemento más dentro del costumbrismo. Así el sexo es práctica recurrente entre el Flaco y la Beba, o prueba de amor de éste hacia Patricia. Sin embargo, es el personaje masculino el que posee la facilidad de acceder al sexo. La Beba no tiene otros amantes visibles, su profesión queda solo en insinuaciones pero no en imágenes explícitas. El caso de Patricia es similar, si bien la muchacha se presenta liberada, dicha libertad no se traduce en representaciones de vínculos sexuales paralelos al que mantiene con el protagonista. Mientras que en el cine clásico las figuras marginales eran salvadas por el matrimonio, en *Los chantas* el amor no implica ascenso social alguno. Entre el Flaco y la Beba hay un romance que nunca se concreta y entre éste y Patricia se interpone el desengaño. El matrimonio es ausencia –en el Flaco y Cadorna- o continuidad – en Tito y Magdalena- Se trata de figuras que no encajan en los ideales del hombre “casado” de ahí que el flaco le diga a Beba: “¿te imaginas a mi casado?”.

### **A modo de conclusión**

Hacia la década del 70 las comedias familiares parecían seguir gozando de una importante afluencia de público. En la mayoría de ellas sus figuras parecían las tradicionales del modelo hegemónico del cine industrial de la década del 30. Las figuras del padre de familia o del tío asexuado parecen representaciones masculinas conservadoras que refuerzan los roles tradicionales de género. Sin embargo, nuestro análisis evidencia que el reinado de este cine tradicional estaba siendo cuestionado por otras formas y modelos en las pantallas de la época. Pero las figuras de estos nuevos modelos no se presentan homogéneas sino atravesadas por tensiones entre representaciones masculinas hegemónicas y emergentes. En este sentido las comedias que



hemos analizado nos presentan figuras masculinas ambiguas, críticas de valores tradicionales como la familia y el trabajo pero mantenedoras de otros valores como la superioridad sobre la mujer.

En *La fiaca* nos encontramos con personajes -Vignale y Peralta- que se rebelan al “deber ser” masculino del trabajo. Pero al no poder cambiar su realidad de forma profunda -cambiar de trabajo, cambiar de vida-, se evaden con la imaginación retrocediendo a una niñez idílica de juegos y patios bañados por el sol. Se trata de un escape transitorio ya que la realidad y sus tiempos regulados terminan triunfando y devolviendo al varón a su rutina de trabajador. Por su parte en *Los chantas* la niñez es un recuerdo que reafirma una amistad entrañable, mientras se vive una vida marginal a los dictados del reloj de la vida moderna. En ambos casos la infancia se presenta como un refugio para el varón y sus heridas, un refugio de libertad de ahí su relación con la figura del “pibe criollo” que marca Archetti.

Pero este refugio es solo para varones, a la mujer le corresponde el espacio del “deber ser” matizado con toques modernos pero con límites tradicionales. Por ejemplo en la pareja de *La fiaca*, la rebelión de Vignale no parece posible en su mujer Marta. ¿Qué hubiera pasado si en lugar del protagonista hubiera sido ella la que faltaba a su trabajo público y doméstico? Esta pregunta junto a la figura de la madre castradora del protagonista permiten dilucidar cierto límite a los elementos emergentes relacionados a los roles de género. Por su parte en el filme de Martínez Suárez *el Flaco y la Beba* entablan una relación en la cual el primero puede probar sus dotes de galán con otras mujeres, mientras la Beba no parece gozar de los mismos derechos. Si bien la relación entre el protagonista y la joven Patricia parece prometer una resolución propia de la comedia tradicional -a pesar de las diferencias el amor siempre triunfa- eso no sucede.

Por otro lado el trabajo que en el cine industrial -y en el modelo remanente de la época- era sinónimo de dignidad y realización masculina en ambos filmes se cuestiona tanto mediante su negación en *La fiaca* como su parodia en *Los chantas*. En la primera, Vigneale redescubre el ocio, el juego y

el placer cuando decide rebelarse contra la rutina alienante que simboliza su trabajo. Mientras en la segunda el Flaco y el cholo Morales parecen ser actores de una “profesión” que a pesar de ser ilícita puede garantizar fama y poder -si se tiene los contactos adecuados-. En el caso del Flaco su forma de vivir no acarrea una condena moral ni la trama lo somete a una redención de ningún tipo.

Por último ambas obras nos permiten ver cierta dinámica dentro de la jerarquía homo social. Si bien es verdad que en *Los chantas* el cholo Morales se presenta como un hombre hegemónico eso no evita que el Flaco adquiera ese mismo estatus dentro de su grupo. Vignale por su parte se vuelve el referente de su oficina y el ejemplo de Peralta al rebelarse ante la Chancha. Es decir, si bien se evidencian relaciones jerárquicas, estas no son fijas y cada filme -en *Los chantas*, el estafador exitoso y en *La fiaca* el doctor- representan diferentes figuras de hombre hegemónico.

Parece tratarse de representaciones masculinas que se encuentran a cierta distancia de cualquier figura moralizante propia del modelo remanente de la época. A pesar de que ellas mismas presentan tensiones las figuras analizadas poseen suficientes elementos emergentes para evidenciar ciertos cambios dentro del modelo de representación de la época. La fórmula melodramática comenzaba a alterarse desde un cine de autor influido por las corrientes neo realista italiana o la Nouvelle Vague Francesa, pero su desarrollo se encontraba obstaculizado por la censura de la época. Censura que se irá agudizando a medida que avance la década del 70.

#### **Bibliografía**

Archeti, E. (1998), “Masculinidades múltiples. El mundo del tango y del futbol en la Argentina.” En Balderston D. y Guy D (comp.) *Sexo y sexualidades en América latina* Buenos Aires Paidós.

----- (2008), “Estilos de juego y virtudes masculinas en el futbol argentino” en Melhuus M. y Stolen K (2007) *Machos, putas, santas. El poder del imaginario de género en América Latina*. Bs. As Antropofagia.

- Badinter, Elisabeth (1993), *XY la identidad masculinidad*, Madrid, Alianza Editorial.
- Berardi, Mario (2006), *La vida imaginada. Vida cotidiana y cine argentino 1933-1970*. Buenos Aires Ediciones del Jilguero.
- Bourdieu, Pierre, (2000), *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama.
- (2002) *Campo de poder campo intelectual*. Buenos Aires Montessor.
- Burin, Mabel Meler Irene (2009), *Varones Género y subjetividad masculina Buenos Aires*. Librería de mujeres.
- Castagna, G (1994), “La generación del 60. Paradojas de un mito” en Wolf Sergio (comp.) *Cine argentino. La otra historia*, Bs. As., Ediciones Letra Buena.
- Cosse, Isabella (2006), *Estigmas de Nacimiento. Peronismo y orden familiar 1946-1955*. Buenos Aires Fondo de Cultura Económica. Universidad de San Andrés.
- (2010), *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta*. Argentina Siglo XXI editores.
- Deleuze, G. (1987), *La imagen-tiempo (Estudios sobre cine 2)*, Barcelona, Paidós.
- España C. Y Manneti R. (1999), “El cine argentino, una estética comunicacional: de la fractura a la síntesis” en Burucúa J. E. (dir.); *Nueva historia Argentina. Arte, sociedad y política*. Bs. As, Sudamericana.
- Felliti, Karina (2000), “El placer de elegir. Anticoncepción y liberación sexual en la década del sesenta” en AAVV *Historia de las mujeres en Argentina*, Bs. As. Taurus, Tomo II.
- Gordillo, M. (2003), “Protesta, rebelión y movilización: de la resistencia a la lucha armada, 1955-1973” en James D. *Nueva historia Argentina. Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*, Bs. As., Editorial Sudamericana.
- Kaufman, Michael “Las experiencias contradictorias del poder entre los hombres” en Teresa Valdés y José Olavaria (1997) (eds.); *Masculinidad/es. Poder y crisis Isis Internacional*, n°24.
- Kimmel, Michael (1997), “Homofobia, temor vergüenza y silencio en la identidad masculina” en Teresa Valdés y José Olavaria (eds.); *Masculinidad/es. Poder y crisis Isis Internacional*, n°24.
- La Cecla, Franco (2004), *Machos sin animo de ofender Argentina*, Siglo XXI.

- Lauretis, T (1992), *Alicia ya no: Feminismo semiótica y cine*, Valencia, Edición Cátedra.
- (1998) “Tecnologías del género”, en Rev. *Mora*, n° 2, IIEGE- UBA,
- Lanusse, Lucas (2007), *Montoneros el mito de los 12 fundadores*. Buenos Aires, Zeta Argentina.
- Ludmer, Josefina (1995), “Héroes hispanoamericanos de la violencia popular: construcción y trayectorias. (Para una historia de los criminales populares en América Latina)” *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*.
- Mirande, A. (1997), *Hombres y Machos: Masculinity and Latino Culture Boulder*: Westview Press.
- Ormaechea, L. (2005), “Las comedias familiares en el cine argentino” en Andújar A, D’Antonio D, Domínguez N. Grammatico, K. Gil Lozano F, Pita V, Rodríguez M. I. *Historia género y política en los 70* Universidad de Buenos Aires Facultad de Filosofía y Letras, Feminaria Editora.
- Piedras, Pablo (2009) “Cine político y social: un acercamiento a sus categorías a través de sus debates” en Lusnich Laura y Piedras Pablo (comp.) *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)* Buenos Aires, Nueva librería.
- Plotkin, M. (2003), *Freud en las pampas. Orígenes y desarrollo de una cultura psicoanalítica en la Argentina (1910 –1983)* Buenos Aires. Sudamericana.
- Posadas, Abel (1994), “La caída de los estudios: ¿solo el fin de una industria?” En Wolf Sergio (comp.) *Cine argentino. La otra historia*, Bs. As., Ediciones Letra Buena.
- Pujol, S (2003), “Rebeldes y modernos. Una cultura de los jóvenes” en James D. *Nueva historia Argentina. Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*, Bs. As., Editorial Sudamericana.
- Quinzano, Pascual (1994), “La comedia: un género impuro.” En Wolf Sergio (comp.) *Cine argentino. La otra historia*, Bs. As., Ediciones Letra Buena.
- Ricalde, Maria Cruz Castro (2002), “Feminismo y teoría cinematográfica” en *Escritos, Revista del centro de Ciencias del Lenguaje*. Número 25, enero-junio, pp:23-48.
- Scott, J (1999), El género: Una categoría útil para el análisis histórico en M Navarro y C. Stimpson (comp.) *Sexualidad, género y roles sexuales*. Bs. As, FCE, 1999.

# IMAGOFAGIA

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual

[www.asaeca.org/imagofagia](http://www.asaeca.org/imagofagia) N° 6 – 2012 – ISSN 1852-9550

---

---

\*Pertenece al grupo Familia Género y subjetividades. Facultad de Humanidades.  
Universidad Nacional de Mar Del Plata. E-mail: [santiago.zappa@yahoo.com.ar](mailto:santiago.zappa@yahoo.com.ar)