

Impotencia y carencias: Alfredo Alcón en *Boquitas pintadas* (1974)¹

por Carolina Rocha*

Resumen: *Boquitas pintadas* (Leopoldo Torre Nilsson, 1974) se basó en la novela homónima de Manuel Puig. En este artículo analizo el personaje, interpretado por Alcón, Juan Carlos Etchepare, un joven de clase media de una ciudad pequeña cuya masculinidad heterosexual no es suficiente como medio para lograr prestigio y autoridad. Basándome en los conceptos sobre las masculinidades y su relación con las estructuras sociales, propongo que Juan Carlos posee carencias que lo marcan, a nivel simbólico, como carente y representante de un tipo de masculinidad problemática.

Palabras clave: Alfredo Alcón, masculinidad problemática, prestigio, carencias.

Abstract: Leopoldo Torre Nilsson's *Boquitas pintadas/Painted Lips* (1974) was an adaptation of Manuel Puig's homonymous novel. This article analyzes the construction of masculinity of Juan Carlos Etchepare, the character played by Alfredo Alcón. As a young, middle-class man from a small town, Juan Carlos's heterosexual masculinity is insufficient to achieve prestige and authority. Relying on theories about masculinity and their relationship with social structures I argue that Juan Carlos embodies a type of problematic masculinity, since his lacks mark him, at a symbolic level, as powerless.

Key words: Alfredo Alcón, problematic masculinity, prestige, lacks, powerlessness.

¹ Agradezco una beca Fulbright Scholar en la Universidad de Liverpool durante la cual este artículo fue escrito.



La segunda novela de Manuel Puig (1932-1990), *Boquitas pintadas. Folletín*, publicada en 1969, hace uso de formas de la cultura popular –especialmente el tango, las revistas dedicadas al público femenino y el cine melodramático– de mediados de los años 30 y 40, período en que transcurre el texto folletinesco (Couselo, 1985). La novela tuvo una gran repercusión (Corbatta, 1983; Rodas, 2009), al igual que su versión cinematográfica dirigida por Leopoldo Torre Nilsson. En 1974, la película recibió dos premios en el Festival de Cine de San Sebastián y tuvo una sólida circulación en la Argentina, donde quedó ubicada en tercer puesto en la lista de las películas argentinas más populares de 1974, detrás de *La tregua* (Sergio Renán) y *La Patagonia rebelde* (Oscar Bayer). *El heraldo del cine* la clasificó con un 10 en lo comercial y un 8 en lo artístico, señalando la dirección de Torre Nilsson, la actuación de Alcón y el resto del elenco, y el éxito del libro de Puig.

Para el papel masculino protagónico, Torre Nilsson escogió a su actor “fetiche”, Alfredo Alcón (1930-2014), con quien ya había trabajado en *Un guapo del 900* (1960), *Piel de verano* (1962), *Martín Fierro* (1968), *El santo de la espada* (1970), *Güemes, la tierra en armas* (1972), *La maffia* (1972) y *Los siete locos* (1973). Tanto en las películas épicas –*Martín Fierro* (1968), *El santo de la espada* (1970), *Güemes, la tierra en armas* (1972)–, en las cuales Alcón encarna a guerreros, como en la histórica *La maffia*, donde su rol es el de un criminal que enfrenta el poder de su “padrino”, sus roles se prestan a su erotización al interpretar masculinidades heterosexuales. En distintos grados, en estas películas el cuerpo masculino es sometido a la acción bélica y el delito como forma de probar la hombría de los personajes que Alcón interpreta, si bien las relaciones heterosexuales de esos personajes no constituyen el eje narrativo de las mismas. Sin embargo, en *Boquitas pintadas*, Alcón da vida a Juan Carlos Etchepare, un joven de clase media de una ciudad del interior, un don Juan que seduce a varias mujeres, por lo que la heterosexualidad de su personaje constituye un elemento central de la película.

No obstante, las relaciones amorosas del protagonista masculino ponen en evidencia que su heterosexualidad no es suficiente para alcanzar el prestigio y la autoridad de una masculinidad hegemónica.² En la película, esa falta de poder del personaje masculino principal se manifiesta a través de la subjetividad y las acciones de Nené, así como también en su relación subalterna respecto a otros personajes masculinos de clase media. Basándome en la teoría de las masculinidades y la hombría, propongo, mediante el análisis textual de la película de Torre Nilsson, que el personaje interpretado por Alcón posee carencias que lo marcan, a nivel simbólico, sin poder social y, por lo tanto, sin una masculinidad hegemónica. Esta falta de poder del personaje masculino central está estrechamente ligada a cambios

² Aquí me baso en el concepto de masculinidades de R. W. Connell, que las define como “formas construidas socialmente, generadas tanto por discurso como por prácticas sociales” (traducción de la autora 1995: 5).

sociales y genéricos en la Argentina a fines de la década del 60 y 70, que afectaban especialmente a la audiencia femenina de clase media.

Boquitas pintadas



Las primeras tomas de *Boquitas pintadas* sitúan la acción narrativa en la ciudad. Pasando del exterior al interior, la cámara se enfoca en un matrimonio comenzando su jornada. Sin mucho entusiasmo ni muestras de afecto, Nené (Marta González) inicia la rutina diaria de dar el desayuno a sus hijos, llevarlos al colegio e ir de compras al mercado. Una mañana, recibe un periódico donde se entera de la muerte de Juan Carlos Etchepare, un novio a quien hace años no veía. La voz en off de

Nené lee su obituario a la audiencia mientras, acongojada, continúa con sus actividades diarias. A partir de la muerte de Juan Carlos y dada la imposibilidad de compartir sus sentimientos con su pequeño círculo familiar, Nené inicia un carteo con la madre del joven, a quien le comunica su pesar por el fallecimiento de su hijo, pidiéndole “déjeme rezar junto a Ud.”

El intercambio epistolar presenta a Juan Carlos a través de los recuerdos y sentimientos de Nené, quien estuvo enamorada del joven. En consecuencia, Nené lo describe como “un muchacho tan hermoso como él” (6:00) y “qué hijo precioso tuvo Usted” (9:00). Ambas caracterizaciones lo definen como objeto de la erotización femenina, restándole protagonismo. El contenido de las cartas de Nené, transmitido a través de la voz en off, también enmarca y brinda un tono nostálgico a la película. Al referirse a las mismas, Alicia Borinsky expresa: “Las cartas miran esa realidad perdida y, en un esfuerzo por recobrarla, marcan el espacio por el cual Nené es constantemente otra, distinta de una joven que vivió el idilio narrado nostálgicamente en *Boquitas pintadas*” (Borinsky, 1975: 39). Aunque es necesario aclarar que las afirmaciones anteriores se refieren a la novela, también se adecúan a la adaptación cinematográfica dándole un tono melancólico. Este tono es enfatizado por los tangos y boleros que Nené escucha por las noches y que hablan de amores perdidos que, ante la imposibilidad de estar juntos en la tierra, se reencuentran después de la muerte.

La voz en off de Nené y la expresión de su subjetividad manifestada en sus cartas la marcan como el personaje que mueve la acción narrativa. Ella introduce la razón por la cual la madre y la hermana de Juan Carlos dejaron de saludarla: la culpaban de distraerlo en la puerta de su casa en las noches frías, agravando su delicado estado de salud. Sin embargo, Nené alude a la presencia de otra mujer con quien Juan Carlos pasaba el tiempo y “le chupaba la sangre.” Al utilizar la expresión vampírica, “el don Juan” Juan Carlos aparece como víctima de una mujer, mientras que es narrado y presentado por otra (Nené). Por lo tanto, la centralidad femenina enfatiza la falta de importancia del personaje masculino, especialmente cuando ella expresa sus sentimientos y punto de vista.

Los recuerdos de Nené se inician con su confesión sobre su relación ilícita con el Dr. Aschero. La mención de esta relación sirve para regresar, a través de la

memoria, a los años 30, presentando a los demás personajes femeninos y las clases sociales a las que pertenecen: La rabadilla (Leonor Manso), joven de clase humilde, Mabel (Luisina Brando), perteneciente a la clase media alta y Celina (Isabel Pisano), la hermana de Juan Carlos, maestra de clase media. Como empleada en relación de dependencia, Nené es parte de la clase media, aunque sus orígenes son más humildes que los de Celina y Mabel, ambas ubicadas en un escalón social más alto por ser maestras.³

La aparición tardía de Juan Carlos en *Boquitas* lo presenta inicialmente como seductor y eje del universo femenino. Su entrada fílmica, que tiene lugar en el minuto 20 de la película, ocurre en una escena en el club social, donde una pianista y dos parejas esperan hace dos días su llegada para empezar a practicar un número musical. Sin embargo, cuando Juan Carlos se hace presente, recibe solo una leve amonestación de la estricta organizadora, que le dice: “¡Ah, por fin, vagoneta!” A continuación, le asigna a Nené como su pareja de baile. Si él sobresale por su físico espigado, ella también llama la atención por ser rubia y de piel clara. A partir de ese momento, Juan Carlos la visita por las noches. También su belleza física atrae a Nené, quien le dice: “tu cara no tiene ningún defecto”, mientras la cámara se enfoca, en un plano cercano, en la mirada extasiada del personaje femenino y, brevemente, en la de Juan Carlos siendo admirado. Claudio Zeigler sostiene que en la película, lo masculino es presentado como feo y una amenaza (178). A pesar de su belleza, Juan Carlos simboliza una nueva amenaza a la reputación de Nené. El juego amoroso y apasionado de ambos no lleva a la consumación física ya que Nené le impone límites a su novio. A pesar de que esos límites podrían entenderse como una forma de “domesticación” de Juan Carlos por parte de Nené, éste transgrede la exclusividad debida a su novia teniendo relaciones con Mabel y la viuda di Carlo (Cipe Lincovsky).

³ La profesión de maestra de Celina está narrada con más detalles en la novela.

Pero, curiosamente, el vínculo entre Juan Carlos y Nené no solo es amoroso. Ambos utilizan su buena apariencia para ocultar sus carencias. Nené le oculta a Juan Carlos su falta de pureza virginal, mientras que éste le esconde la gravedad de su enfermedad y sus encuentros con otras mujeres. Estos secretos, en parte, están relacionados con la identidad de género de estos personajes. Gayle Rubin explica que la identidad genérica es la supresión de las similitudes naturales. Requiere represión: en los hombres, de lo que sea la versión local de ‘rasgos femeninos’; en las mujeres, de la versión local de ‘rasgos masculinos’ (traducción propia, 1975: 180). La similitud en cuanto a belleza física entre Juan Carlos y Nené es problemática para el primero. Nené, quien pertenece a una clase media más humilde que la de su novio, emplea sus dotes como forma de esconder su falta de inocencia para no arriesgar su posibilidad de ascenso social a través de un posible casamiento con Juan Carlos. De igual manera, Juan Carlos utiliza sus atributos físicos para lograr una mejor situación socioeconómica. Al no reprimir “el rasgo femenino” de la vanidad, su identidad genérica se ve afectada. Al hacer uso del engaño y la manipulación tal como los emplea Nené, se sitúa en el mismo plano de no tener poder. A continuación, analizo la paradoja planteada por la presencia fílmica de Alcón y las carencias del personaje que interpreta.

La masculinidad de Juan Carlos

En *Boquitas pintadas*, la presencia del reconocido actor Alfredo Alcón encarnando a Juan Carlos Etchepare sirve para activar el narcisismo en los espectadores. Steve Neale sostiene que “tanto el narcisismo como la identificación narcisista involucran fantasías de poder, omnipotencia, dominio y control” (traducción propia, 1993: 11). Estas fantasías son impulsadas por la presencia en pantalla de Alcón, cumpliendo dos funciones. Como el joven y seductor Juan Carlos, recibe la mirada erótica de la audiencia femenina que lo objetiviza, afectando su masculinidad. No obstante, como el actor principal, parece personificar el poder masculino en una pequeña comunidad. Es el

hombre que baila con la joven rubia, que tiene más estatus en comparación a su humilde amigo Pancho (Raúl Lavié) y que, cuando Nené rechaza sus avances amorosos o le hace demasiadas preguntas, la silencia con su pasión y encanto. Esta relación ejemplificaría la masculinidad hegemónica definida por R. W. Connell y James Messerschmidt como “un patrón de prácticas que permitían la continuación del dominio del hombre sobre la mujer” (traducción propia, 2005: 832). Al separarse cada noche, Nené se queda en el espacio privado de su casa, mientras Juan Carlos transita por espacios públicos, salta paredes y mantiene una relación paralela con Mabel. En estas actividades, Juan Carlos aparece como sujeto activo, disipando la objetivación a la que es sometido como foco de la mirada.



Sin embargo, Juan Carlos no representa una masculinidad hegemónica. Su relación con Mabel lo muestra con una luz diferente a la presentada en su vínculo con Nené y complica su supuesto dominio sobre las mujeres. Mientras que ésta frena sus avances, Mabel los recibe con beneplácito. Su participación

activa en el juego sexual la presenta como liberada y en igualdad de condiciones con el joven. Esta equivalencia entre el poder de ambos también se evidencia cuando se hacen promesas respecto a terceros –Nené y el inglés– para controlarse mutuamente. Mabel, quien por pertenecer a la clase media acomodada tiene acceso a personas adineradas, planea proponerle a su novio inglés que contrate a Juan Carlos como administrador de una de sus haciendas. Este empleo es importante para el joven, quien afirma: “el administrador es como si fuera el dueño.” En esta expresión se encuentra la clave de su masculinidad problemática: no solo parece lo que no es –un hombre que domina su entorno– sino que utiliza su relación con Mabel con el fin de conseguir un puesto que le permita tanto mejorar sus ingresos como su estatus social. Por su parte, Mabel se aprovecha de su capital social (amistades) para tener los favores sexuales de Juan Carlos. Aquí se confirma que ya no es el joven quien domina a la mujer sino que hay un chantaje mutuo que los iguala y por lo tanto, afecta tanto la femineidad de Mabel como la masculinidad de Juan Carlos.

Otros factores influyen en la caracterización de la masculinidad de Juan Carlos. Exteriormente, encarna al muchacho de clase media con un puesto burocrático en la administración local, lo que lo ubicaría entre la gente bien de la sociedad pueblerina, pero, internamente, posee carencias. La primera de ellas es su falta de salud. Este secreto a veces preocupa a todas las mujeres que lo aman: Nené, Mabel, su hermana Celina, su madre (Berta Ortigosa) y la viuda Di Carlo. Frente a la inquietud femenina, Juan Carlos actúa ignorando la posibilidad de contagiar a las mujeres a las que besa. Aquí es importante recordar que la antropóloga Mary Douglas sostiene que “el contacto con cadáveres, sangre o saliva puede percibirse como transmisor de peligro” (traducción propia, 1966: 11). Para Nené y Mabel, Juan Carlos simboliza el peligro de relacionarse con un hombre cuyo presente aparece como poco promisorio y que no tiene –segunda carencia– futuro. La tercera carencia está relacionada con su falta de responsabilidad y actitud positiva para el trabajo.

Juan Carlos es, en palabras de su amigo Francisco, “un vagoneta.” Nótese que es el mismo término utilizado por segunda vez en la película en referencia a Juan Carlos: la primera vez fue dicho por la pianista. Más allá de la coincidencia lingüística, lo cierto es que el joven pasa los días de licencia médica jugando a las cartas o seduciendo a mujeres.



Estrechamente relacionado a lo anterior, su cuarta falta se evidencia a través de su escasa educación. En dos escenas, cuando está recuperándose en Cosquín, debe pedirle a otro paciente que le corrija la ortografía de sus cartas. Refiriéndose a esta carencia, Borinsky afirma: “El macho Juan Carlos no sabe escribir y su relación difícil con el idioma es un juego que muestra también, su erotismo abstracto: la ausencia de un objeto sexual que dé dirección única a su deseo” (Borinsky, 1975: 39). Las faltas de ortografía de Juan Carlos enfatizan su alejamiento de otra forma de poder, que es el ejercicio de la cultura letrada.

Como lo expuso el escritor Ángel Rama, desde el siglo diecinueve el dominio de la lengua y la escritura garantizaron a los hombres latinoamericanos posibilidades de ascenso social que iban unidas al prestigio y la autoridad moral y política (1984). La insuficiencia lingüística de Juan Carlos es todavía más notoria si se la compara a la actividad escritural de Nené –proveniente de una clase social inferior– en varias escenas de la película y de su propia hermana Celina, quien se hace pasar por su madre en el carteo con Nené. Las mujeres, tradicionalmente sin poder, ahora en la diégesis de la película –finales de los años 30 y durante los 40– dominan la escritura. Asimismo, el hecho de que tanto Mabel como Celina sean maestras, profesión que exige el conocimiento del que Juan Carlos carece, deja entrever que el joven no lo posee por su propia falta de aplicación a los estudios.

Otra de las carencias de Juan Carlos concierne la inexistencia de la herencia paterna. En una ocasión, cuando un compañero de juego lo invita a visitar un corral, Juan Carlos le revela la traición familiar por la cual su tío vendió el campo que tenía en común con su padre. Aquí es importante notar el valor psicológico de esa pérdida y su efecto en la masculinidad de Juan Carlos, teniendo en cuenta la afirmación de Richard Collier, quien sostiene que “desde la perspectiva del niño, la herencia, la nacionalidad y los derechos sucesorios dependen de si se puede establecer un vínculo con un hombre específico” (traducción propia, 1995: 182). La pérdida de la herencia familiar constituye un elemento determinante de la masculinidad de Juan Carlos, que marca su prehistoria y lo determina a ser el hijo de quien fuera víctima del fraude familiar. Ese acto de despojo contribuyó a dejarlo sin acceso a la tierra, cuya posesión aseguraba en la Argentina de los años 30 –la época en la que novela y película tienen lugar– la pertenencia a la clase terrateniente y a una clase social hegemónica. De ahí el interés de Juan Carlos por convertirse en administrador de estancia, oficio que le permitiría, de forma vicaria y superficial, imaginarse y actuar como dueño de la misma.

Además de las carencias mencionadas, la masculinidad de Juan Carlos se ve afectada por la dinámica de su círculo familiar integrado por su madre y hermana. Ambas se preocupan por su salud y tratan de influirlo respecto a su noviazgo con Nené, a quien no consideran pareja adecuada para el joven por haber tenido una relación previa. Si bien es cierto que Juan Carlos no reacciona positivamente ante esta intromisión, tampoco busca aclarar el tema con su novia ni se expresa respecto a su pasado. La preocupación materna y fraterna puede interpretarse, desde el punto de vista psicoanalítico, como forma de compensación frente a las debilidades de Juan Carlos, quien es poseedor del pene pero no del falo. La distinción entre pene y falo no solo alude a la anatomía sino también al poder que representa el segundo. Basándose en Lacan, Rubin explica que, durante el proceso edípico, “el niño intercambia a su madre por el falo, muestra simbólica que luego puede ser cambiada por una mujer” (1975: 193). Juan Carlos no ha conseguido separarse ni psíquica ni físicamente de su madre y, por eso, no la ha intercambiado por el falo, el símbolo del poder tanto en la familia como en la sociedad.

La falta de poder de Juan Carlos afecta y explica la conducta de su hermana, quien interviene ante Nené y la viuda di Carlo, haciendo uso del poder fálico que su hermano no tiene. En una escena de un baile, Celina le cuenta a Nené que Juan Carlos está muy grave y le pide que no lo tenga toda la noche en el frío. En otra oportunidad, visita a la viuda di Carlo, con la cual su hermano también mantiene relaciones, para sugerirle que esconda al pueblo el hecho de su traslado a Cosquín para estar cerca del enfermo. En estas instancias de sobreprotección fraterna se puede ver una percepción de las carencias del joven, a quien le falta madurez ante su débil estado de salud para resguardar la reputación y el bienestar de Nené y la viuda. La falta de consideración de Juan Carlos hacia otros influencia su hombría. El antropólogo David Gilmore la define como “el vencer al narcisismo de la infancia que no es solo diferente del rol adulto sino también antitético con el” (traducción propia, 1990: 224). Juan Carlos no ha superado el narcisismo infantil, como lo demuestra su conducta

irresponsable y transgresora, hecho que afecta su hombría a los ojos de su madre y hermana. Por lo tanto, las intervenciones de ambas constituyen tentativas de esconder las falencias del joven.



Como forma de ocultar sus fallas, Juan Carlos recurre a la seducción para controlar a las distintas mujeres de su vida. Intuye el afán de respetabilidad que mueve a Nené y le “sigue el juego” de portarse como todo un caballero. Frente a la transgresora Mabel, también se muestra como infractor: el padre de la chica le prohibió el contacto con su hija debido a su enfermedad, pero el joven desatiende esa prohibición ingresando por la ventana. Además hechiza con su atención a la viuda di Carlo, quien, a pesar de su edad, tiene una situación económica independiente y recibe sin pudor su pasión. Juan Carlos encandila con su buena apariencia aún a la adivina (Mecha Ortiz) que le lee su futuro, pero la magia dura poco porque cuando la mujer le pide leer sus ojos exclama:

“no veo nada o me veo yo sola.” En esta afirmación, el joven aparece como una máscara detrás de la cual se encuentra el vacío. Si, como lo señala George Mosse, “la masculinidad moderna se definía a través del ideal de la belleza masculina que simbolizaba virtud” (5), la de Juan Carlos es una masculinidad dañada a pesar ser su buena apariencia. Asimismo, su relación con los demás hombres deja entrever otras características de su masculinidad no hegemónica.

La relación de Juan Carlos con su “amigo” Pancho está marcada por las diferencias sociales y raciales que juegan a favor del primero. En la primera escena en la que aparecen juntos, Juan Carlos se refiere a Pancho con tres epítetos raciales: lo llama “negro piojoso”, “negro ratoso” y “negro al ventorro.” A su vez, Pancho lo trata de vago de oficio y pituco. Frente a la labor manual a la que se dedica Pancho, el trabajo de escritorio de Juan Carlos –menos vigoroso y del que se ausenta con frecuencia por motivos de salud– y su proclividad por el juego contribuyen a caracterizarlo como poco productivo. No obstante, por pertenecer a una clase social más elevada que su amigo, Pancho lo considera un “pituco.” Las diferencias de clase y étnicas le dan a Juan Carlos su único ámbito de autoridad. Consigue influenciar a su amigo a seducir a La raba, empleada en la casa de Mabel, para que oficie de espía y controle a su empleadora que le ha prometido interceder a su favor.

A pesar de que Juan Carlos interviene en las decisiones de Pancho, respecto a otros hombres se encuentra en situaciones de falta de poder. Como ya fue mencionado, consciente de sus faltas de ortografía, recurre a la ayuda de otro paciente tuberculoso, al que se dirige diciendo: “Usted que es un hombre educado”, dejando entrever su falta de conocimiento. La superioridad intelectual del paciente lo lleva a hacer el papel de mentor de Juan Carlos, por lo cual éste se transforma en aprendiz. A continuación, la falta de poder de Juan Carlos se hace evidente cuando el director del hospital lo cita para notificarlo de que no pueden seguir hospedándolo dado los problemas

financieros de su familia. Sin recursos materiales, el joven muestra consciencia de su falta aceptando el pedido de irse, con un “a fin de mes, entonces”. Una vez que regresa a su pueblo, su escasa salud es motivo de otra situación en la que se ve su falta de control. En una escena, el padre de Nené le pregunta por su salud y sus planes para reintegrarse a trabajar poniéndole claros límites: “no tiene derecho Ud., ¿y si me la contagia?”. Este diálogo es por demás significativo si se tiene en cuenta que el padre de Nené, que pertenece a una clase social más humilde que la de Juan Carlos, lo hace asumir su falta de salud y auto-control para mantenerse alejado de la joven. Finalmente, Juan Carlos enfrenta otro escenario en el que se encuentra impotente frente a un hombre. Esto ocurre cuando el intendente lo manda a llamar y le anuncia que no puede extenderle la licencia, instándolo a renunciar a su empleo. Todas estas ocasiones que ilustran la posición subordinada de Juan Carlos respecto a otros hombres, tanto en lo moral como en lo económico, se suceden consecutivamente entre los minutos 53 y 65 de la película. Estas escenas relacionadas con la falta de dinero y salud de Juan Carlos lo presentan como vulnerable a pesar de su encanto, clase y juventud.

Como forma de compensar sus carencias, Juan Carlos termina perdiendo lo único que le quedaba: el honor y los valores morales. Su plan de que Pancho se aproveche de Radabilla resulta en la seducción de una inocente y compromete aún más su hombría al haber planeado la ruina social del personaje más débil en cuanto a clase social y género. En vez de fomentar la virtud, Juan Carlos promovió el engaño y la falta de compromiso. En lo que respecta a su empleo, también pierde el honor cuando, ofuscado por la negativa a su pedido de extensión de su licencia, roba fondos de la intendencia. Tapa así (temporariamente) su insolvencia material con un acto criminal menor que no solo lo marca sino que afectará también a su madre y a su hermana en la pequeña ciudad donde residen. Finalmente, al no estar en condiciones físicas para ganarse la vida, Juan Carlos recurre al juego para obtener dinero, pero pierde en las apuestas. El gasto material va acompañado

de pérdidas en lo afectivo: Mabel no puede cumplirle su promesa ya que su novio inglés entró en conflicto con su padre. Cuando Nené se cansa de esperarlo, se casa con un comerciante. Estas deserciones profundizan el sentimiento de falta de control del protagonista masculino. La única mujer que le queda es la viuda Di Carlo que aunque de clase media, carece de juventud

Juan Carlos también pone en marcha dos planes que enfatizan su emasculación. El primero concierne a Pancho, quien ocupa literal y figurativamente su lugar en el lecho de Mabel, desplazando a su amigo y ofreciendo su cuerpo viril y sano a la audiencia. Pancho recurre a la agresión física y psicológica de Mabel, como forma de delimitar su dominio de la consentida joven, y también la diferencia con su amigo que recurría a la atracción como elemento de poder. Sin embargo, la transgresión de Pancho desencadena su propia ruina. Cuando Rabadilla se da cuenta de su doble engaño –seducir a una de las mujeres de su amigo y a ella misma– lo apuñala. La mujer, socialmente más débil y marginada por su clase social y por ser madre soltera, se convierte así en justiciera de las traiciones de Pancho, con un elemento fálico –el cuchillo– que simboliza su temporario poder sobre el padre de su hijo. La herida mortal que recibe Pancho también lastima en forma indirecta a Juan Carlos: al ser Pancho su seguidor y sustituto, su muerte lo priva del único hombre con relación al cual tenía influencia. Relacionado con la pérdida de Mabel, que pasa a los brazos de Pancho, y de Pancho mismo, la última mujer que le queda a Juan Carlos es la viuda que se transforma en víctima de su segundo plan. El joven traiciona su lealtad y compañía al hacerla incurrir en deudas y despojarla de sus bienes materiales. Su muerte es, entonces, un corolario a su degradación moral, que apunta una masculinidad dañada.

La ruina de Juan Carlos y su problemática masculinidad se hacen evidentes aún después de su muerte. En el transcurso de la película se patentizan sus transgresiones, egoísmos y manipulaciones, que contrastan con los términos

altamente elogiosos de su obituario. La tradición de referirse en forma positiva a los fallecidos no impide que Nené acceda a conocer al otro Juan Carlos de la boca de la viuda de Carlo, con quien el joven compartió sus últimos días. La versión que recibe Nené de esta mujer es la que lo caracteriza cómo un hombre vulnerable físicamente y débil moralmente, que traicionó los afectos de la mujer que se mudó para estar a su lado. A diferencia del mito de Don Juan, donde el protagonista masculino se redime por el amor, para Juan Carlos no hay dispensa porque no hay arrepentimiento respecto a su vida licenciosa. Es en la breve conversación entre Nené y la viuda que la primera acepta las limitaciones del hombre al que amó, que la conmovió, pero el cual no pudo asumir ni las responsabilidades ni los compromisos correspondientes a un hombre de honor. Frente al Juan Carlos todo seducción y polvo, Nené descubre en su poco agraciado esposo los valores de la estabilidad, la fidelidad y la compañía, y es en ese contraste cuando el recuerdo de su novio queda sellado porque su marido encarna un tipo de masculinidad heterosexual positiva, a la cual Collier se refiere como ejemplo de modernización de la masculinidad que “ha tomado lugar construyendo al ‘hombre de familia’ como un ideal (hetero) de masculinidad familiar” (traducción propia, 1995: 257). El hombre familiar suplanta, entonces, de manera definitiva al don Juan que se (auto) consumió en su propio narcisismo.

A modo de conclusión

Todd Reeser sostiene que “la representación de la masculinidad existe en un intercambio con la cultura” (traducción propia, 2010: 25), por lo que cabe preguntarse qué tipo de influencia tiene la cultura argentina de finales de los años 60 en la representación de la masculinidad encarnada por Juan Carlos.

María del Carmen Feijoó y otros explican que en los años 60 tuvieron lugar en la Argentina importantes transformaciones en los roles de género, y que las mujeres, especialmente las de clase media –como las protagonistas de la película y su audiencia–, lograron “una autonomía impensable una generación

anterior” (traducción propia, 1996: 8). La representación de una masculinidad no hegemónica en *Boquitas pintadas* está dirigida a una parte de la audiencia femenina que poseía independencia económica para consumir cine e iba abriéndose paso laboralmente en ocupaciones de clase media tradicionalmente ejercidas por hombres. En ese contexto, la breve aparición de Juan Carlos en la película resalta la importancia de los personajes femeninos para sobrevivirlo.

Asimismo, tanto la novela como la película, situadas ambas en décadas pasadas, describen una sociedad patriarcal de pueblo pequeño que se va desintegrando por la migración de las mujeres –Nené y Mabel– a la ciudad y por el tipo de masculinidad encarnado por Juan Carlos. Sin una herencia paterna, ni salud, ni valores morales, se ven las grietas en su masculinidad a pesar de que exudaba poder de seducción. Sus carencias e impotencia se revelan cuando un período de su vida es contado por Nené, restándole la posibilidad de explicarse. Esta técnica es efectiva en mostrar los excesos de la masculinidad de Juan Carlos, especialmente su habilidad para la seducción y la manipulación de sus novias y amantes. Frente a la figura sobredimensionada que tiene de él Nené, Juan Carlos es presentado sin poder real entre hombres de clase media, debido a las faltas que impactan el ejercicio de su masculinidad. El desplazamiento del protagonista masculino y su falta de poder en la película se relacionan con los cambios sociales y genéricos que tenían lugar en la Argentina a fines de los 60 y principios de los 70. En ese sentido, la representación de una masculinidad problemática hace de *Boquitas pintadas* un espejo de la cultura en la cual fue producida y exitosamente consumida como película.

Referencias bibliográficas

- Borinsky, Alicia. (1975). “Castración y lujos; la escritura de Manuel Puig” *Revista Iberoamericana*, Pittsburg: University of Pittsburg.
- Collier, Richard (1995). *Masculinity, Law and the Family*. London and New York: Routledge.
- Connell, R. W. (1995). *Masculinities*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press.

- (2005). "Rethinking Hegemonic Masculinity" *Gender and Society* 19, pp. 829-859.
- Corbatta, Jorgelina. (1983). "Encuentros con Manuel Puig" *Revista Iberoamericana*, pp. 591-620.
- Couselo, Jorge. (1985). *Torre Nilsson por Torre Nilsson*. Buenos Aires: Editorial Fraterna S. A.
- Douglas, Mary. (1966). *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*. London & New York: Routledge.
- Feijóo, María del Carmen et al. (1996). "Women in Argentina during the 1960s." 23: 7 *Latin American Perspectives*.
- Gilmore, David. (1990). *Manhood in the Making of Cultural Concepts of Masculinity*. New Haven: Yale.
- Mosse, George. (1996). *The Image of a Man. The Creation of Modern Masculinity*. New York: Oxford UP.
- Neale, Steve. (1993). "Prologue. Masculinity as Spectacle. Reflection on Men and Mainstream Cinema" in Steve Cohan and Ina Rae Hark (compiladores). *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*. London and New York: Routledge, pp. 9-22.
- Rama, Angel. (1984). *La ciudad letrada*. New Hampshire: Ediciones del Norte.
- Reeser, Todd W. (2010). *Masculinity in Theory*. An Introduction. Blackwell-Wiley.
- Rodas, Giselle. (2009). "Boquitas pintadas. Folletín: un recorrido por las publicaciones de la novela en Argentina y España" Actas de II Congreso Internacional "Cuestiones Críticas" Rosario 2009<http://www.celarg.org/int/arch_publici/rodas.pdf> Acceso: 1 de diciembre de 2014.
- Rubin, Gayle (1975). "Traffic on Women. Notes on the 'Political Economy' of Sex" originalmente publicado en Rayna Reiner. *Towards an Anthropology of Women*. New York; Monthly Review, pp. 157-210.
- Zeiger, Claudio (1994). "Cine y literatura: para qué sirve ser fiel" en Sergio Wolf (ed.). *Cine Argentino: la otra Historia*. Buenos Aires: Ediciones Letra Buena, pp. 173-183.

* Carolina Rocha es profesora asociada en Southern Illinois University en Edwardsville. Ha co-editado varios volúmenes sobre literatura y cine argentino. Es la autora de *Masculinities in Contemporary Argentine Popular Cinema* (2012) y la compiladora de *Modern Argentine Masculinities* (2013).