

Cuerpos masculinos y acción en *Pampa bárbara*

por Alejo Janin*

Resumen: El siguiente trabajo tiene como principales objetivos intentar elucidar los modos en los que se representan los cuerpos masculinos y su significación en el film *Pampa bárbara* (Lucas Demare y Hugo Fregonese, 1945). A partir de la representación de estos cuerpos, y de la exaltación de algunas de sus virtudes, la masculinidad se ve atravesada por valores que trascienden la clásica dicotomía masculino/femenino. En el proceso de confirmación y reafirmación de un determinado tipo de masculinidad, asumen un rol preponderante el coraje, el respeto, la lealtad, la valentía y la destreza en el campo de batalla. A lo largo del trabajo desarrollaremos cuál es la particularidad de esta construcción de la masculinidad en *Pampa bárbara*, y de qué modo se relaciona con la representación de la femineidad.

Palabras clave: masculinidad, acción, mostración, *Pampa bárbara*, gauchos.

Abstract: This work argues that the representation of male bodies in *Pampa bárbara* (Lucas Demare y Hugo Fregonese, 1945) is influenced by the celebration of certain virtues, which allow for a construction of masculinity that transcends the traditional male/female dichotomy. Courage, respect, loyalty, bravery, and dexterity in the battlefield prevail in traditional configurations of masculinity. Rather than following hegemonic constructs, *Pampa bárbara's* construction of masculinity allows for similarities with female representation.

Keywords: masculinity, action, display, *Pampa bárbara*, gauchos.

Cuerpos masculinos y acción en *Pampa bárbara*¹

El siguiente trabajo tiene como principales objetivos intentar elucidar los modos en los que se representan los cuerpos masculinos y su significación en el film *Pampa bárbara*, estrenado en 1945 y dirigido por Lucas Demare y Hugo Fregonese. A partir de la representación de estos cuerpos, y de la exaltación de algunas de sus virtudes, la masculinidad se ve atravesada por valores que, en cierto modo, trascienden la clásica dicotomía masculino/femenino. En el proceso de confirmación y reafirmación de un determinado tipo de masculinidad, asumen un rol preponderante el coraje, el respeto, la lealtad, la valentía y la destreza en el campo de batalla. A lo largo del trabajo desarrollaremos cuál es la particularidad de esta construcción de la masculinidad en *Pampa bárbara*, y de qué modo se relaciona con la representación de la femineidad. También nos detendremos en el desenlace del film, que reformula las representaciones clásicas del cuerpo masculino y femenino, invirtiendo sus roles sociales tradicionalmente asignados.

Tomaremos esta obra fílmica como uno de los exponentes del “drama social-folclórico” en el cine argentino, considerado por Ana Laura Lusnich como uno de los modos de representación hegemónicos durante el período clásico industrial (1933-1956)². Para abordar la representación cinematográfica de la masculinidad acudiremos a los conceptos de *action* y *display* desarrollados por la teórica británica Yvonne Tasker, analizaremos cómo interviene esta relación en el texto fílmico propuesto, y, asimismo, buscaremos elaborar alguna hipótesis que nos permita acceder al nivel semántico del film analizado.

¹ El texto fue presentado en las XIII Jornadas de Investigación del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

² Esta concepción es elaborada por Ana Laura Lusnich en su libro *El drama social-folclórico: el universo rural en el cine argentino*. El otro modelo de representación hegemónico del período es denominado “drama social-urbano”.

¿Por qué cine y masculinidad?

Los estudios sobre masculinidad en el cine surgen, como disciplina de estudios, en la década de los ochenta y se consolidan en la década de los noventa. Steve Neale, Peter Lehman, Richard Dyer y Paul Willemen³, son algunos de los autores que han impulsado con sus escritos el desarrollo de esta nueva disciplina, que, en el campo cinematográfico, no había encontrado hasta el momento un espacio propio. La novedad de la propuesta de estos autores reside en torno a la problematización de la noción de lo masculino como término neutro de análisis. Históricamente, los estudios feministas y *queer* que han abordado de modo lateral la representación cinematográfica de la masculinidad, comprendían a ésta como la encarnación del sistema patriarcal, y desde aquí consideraban a la masculinidad como un término neutro al que oponer la sumisión de lo femenino y lo *queer*.

El teórico Peter Lehman en su libro *Running Scared: Masculinity and the Representation of the Male Body* argumenta convincentemente cuáles son los motivos por los cuales se hace necesario realizar estudios sobre la representación de la masculinidad desde una perspectiva masculina. El autor desarrolla su hipótesis en clara confrontación con la teórica feminista Laura Mulvey. En su artículo “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, la autora británica sostenía que en el cine clásico hollywoodense, en su propia matriz, la mujer siempre se presentaba como objeto de la mirada del hombre. Es decir, el propio dispositivo cinematográfico calificaba a la mujer como objeto pasivo, y al hombre como sujeto activo, capaz de dominar el relato y la acción⁴. Lehman, en franco desacuerdo con este planteamiento, intenta desentrañar de qué modo se establece la hegemonía de determinados cuerpos como masculinos y cómo se construye una idea de lo masculino asociado directamente al poder. El

³ Los textos a los que nos referimos son: *Running Scared: Masculinity and the Representation of the Male Body* (Peter Lehman, 1994), “Masculinity as Spectacle” (Steve Neale, 1983), “Don’t Look now: the Male Pin-Up” (Richard Dyer, 1982), “Anthony Mann: Looking at the Male” (Paul Willemen, 1981).

⁴ Años más tarde, la misma autora publicará un artículo titulado “Afterthoughts on ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’” en el que pondrá algunas objeciones a su artículo original.

autor sostiene que lo masculino, así como lo femenino, se erige como una representación artificial que regula las conductas sociales. Para abordar esta problemática, somete al análisis una gran variedad de discursos artísticos y sociales, desde algunos films de Howard Hawks, pasando por informes científicos, hasta una canción de Roy Orbison (que le da título al libro).

Gauchos masculinos en la pantalla

Como se ha ya señalado en la introducción, *Pampa bárbara* pertenece al modelo espectacular denominado “drama social-folclórico”. En su libro *El drama social-folclórico*, Ana Laura Lusnich describe dos vertientes principales dentro de este modelo, que se consolidaron hacia los años 1936 y 1937: los films biográficos y los films de ambientación histórica. Esta última vertiente tiene como principal matriz temática la representación del período de consolidación del país criollo (el siglo XIX), con la predominancia de zonas rurales del interior de la Argentina. A su vez, *Pampa bárbara* relata el avance del Estado sobre la frontera interior, y constituye otro pequeño corpus en el que encontramos los siguientes films: *Viento Norte* (M. Soffici, 1937), *Huella* (L. Moglia Barth, 1940), *Fortín Alto* (L. Moglia Barth, 1941), *Frontera Sur* (B. García Villar, 1943), *Esperanza* (F. Mugica y E. Boneo, 1949), *El último perro* (L. Demare, 1955). El film que analizaremos se enmarca dentro del subgrupo de los films centrados en las luchas por la independencia y la conformación de la nación, cuyas características destacadas que serán útiles para nuestro abordaje son: la relación directa que se establece entre el sujeto y el objeto (practicidad del sujeto para la obtención del objeto, en la que se privilegia el uso de la fuerza), los protagonistas asumen solidez y grandeza, y, a su vez, tienen un séquito de soldados obedientes.

Pampa bárbara relata las aventuras de los gauchos que luchan en la frontera contra los indios, que representan una amenaza constante. El comandante Hilario Castro (Francisco Petrone) encabeza la defensa del puesto de frontera Guardia “El Toro”, y constituye la voz de mando dentro del grupo de

soldados. Los subalternos, ávidos de compañía femenina, imploran a las autoridades que lleven mujeres al fortín. Precisamente esta es una de las razones por las que varios de los soldados desertan al bando de los gauchos. Para solucionar este mal que aqueja a las clases dirigentes, deciden ir a la ciudad y capturar a cincuenta mujeres para satisfacerles el deseo a los gauchos. Dentro este marco general, tiene lugar la venganza personal de Hilario Castro contra el indio Huincul, que delimita el inicio y el fin del relato.

El análisis que emprenderemos a continuación está centrado, para una organización metodológica, en dos ejes principales. En primer lugar nos centraremos en la relación que se establece entre los cuerpos masculinos y la acción cinematográfica. Mientras que en segunda instancia analizaremos la significación de las heridas en los cuerpos masculinos y femeninos.



Para abordar el análisis de la representación de los cuerpos masculinos y la acción narrativo/dramática acudiremos a los conceptos de *action* y *display*

elaborados por la teórica británica Yvonne Tasker en su libro *Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action Cinema*. La autora elabora sobre el cine de acción (en el texto mencionado, aborda el cine espectacular estadounidense de la década de los 80 y 90): “Mientras que la narrativa en estos films, así como en subgéneros como el épico-mitológico, son comandados por la acción, al mismo tiempo ofrecen placeres visuales focalizados en la mostración del cuerpo masculino. El énfasis en la acción en estos films provee una justificación narrativa para la mostración física”⁵ (Tasker, 1993: 2). Es justamente allí donde cobra consistencia la relación entre *action* y *display*, en la que ambos conceptos se fusionan y se vuelven interdependientes. Sólo algunos cuerpos son dotados del poder para ejercer la acción narrativa en pantalla, y, simultáneamente, ofrecerse como centro erótico del espectáculo.

En el caso de *Pampa bárbara* es el cuerpo privilegiado de Hilario Castro el encargado de llevar adelante la acción narrativa, funciona como catalizador de la intriga. En este sentido son paradigmáticos los reiterados planos medios en contrapicado de la figura del comandante mirando hacia el horizonte, como sugiriendo que sólo con el poder de su mirada y su cuerpo el cuadro avanzará y, simultáneamente, la narración. Tanto el inicio como el desenlace del relato están signados por las acciones y parlamentos de Castro. Al inicio del film, el comandante expresa oralmente su afán de vengarse del indio Huincul, de decapitarlo. El desenlace del film coincide con el cumplimiento del objetivo trazado en primera instancia. Esto deja en evidencia que el comandante Castro es quien posee el control del relato.

La masculinidad de Hilario Castro se define a partir ciertos actos y actitudes, que lo confirman como un hombre poderoso intra y extradiegéticamente (es decir, tanto en la instancia de la historia como en la instancia enunciativa). Uno de los ámbitos en los que se define su masculinidad

⁵ La traducción es mía. El texto original dice: “Whilst the narratives of these films, as with sub-genres such as the mythological epic, were driven by action, they also offered a set of visual pleasures focused on the display of the male body. Indeed it is the emphasis on action in these films which both legitimates, through the affirmation of an active understanding of masculinity, and provides a narrative justification for such physical display”.

es en la habilidad en el manejo del lazo (propio de un contexto rural) y de las armas (que responde a un ambiente bélico). Al comienzo del film, uno de los soldados quiere escapar del puesto de frontera, y en su huída a caballo Castro logra interceptarlo con una soga, y así hacerlo regresar. En tanto a su destreza con las armas, el comandante demuestra su valía en la defensa del fortín ante la embestida de los indios, en la que logra salir ileso y decapitar por su cuenta al Huincul. Ambos actos le otorgan reputación frente a sus pares.



Por supuesto, el universo masculino del film no se acaba en Hilario Castro. Hay una serie de personajes que interactúan y se relacionan con su masculinidad. Es el caso, por ejemplo, de los soldados, los gauchos. Un elemento que los diferencia de su comandante es el deseo irrefrenable por las mujeres. El espacio ideal que reúne tanto a hombres como a mujeres son las fiestas, donde predominan los excesos, la música, el alcohol y la violencia. No hay que dejar pasar el hecho de que Castro jamás participa de estas fiestas, y

cuando él llega la celebración debe terminar. Estos soldados que, prestos para la batalla, disfrutan de las fiestas y la compañía femenina, se revelan como más humanos, y, por esta razón, más frágiles. El hieratismo y la frialdad de Castro responden, acaso, a que encarna fuerzas sobrehumanas (resuena aquí la idea de Nación).

Podríamos esbozar una clasificación de los personajes, tomando en cuenta las distinciones de género, y la capacidad de acceso al poder. Quizá la división más clara que establece el film es aquella que zanja entre los indios y los gauchos. Los primeros son representados como un colectivo uniforme, jamás son individualizados, y son caracterizados como salvajes. Esta no humanidad de los indios, responde a una construcción cultural e ideológica que obedece a la dicotomía civilización-barbarie. Dentro del grupo de los gauchos, se puede establecer una división entre los desertores, es decir, aquellos que traicionan a los ideales nacionales y se alían a los indios, y los gauchos leales a la patria. Es constante durante el film, mediante diversos parlamentos, la homologación entre indios y desertores, considerados como el enemigo a vencer. Pero una diferencia vital reside entre ambos: los traidores siempre tienen la posibilidad de redimirse, mientras que los indios no, porque no son humanos⁶. En el grupo de los gauchos leales se establece una diferencia entre lo masculino y lo femenino. Explicaremos más adelante cuál es la singularidad que hace de *Pampa bárbara* un film especialmente productivo para una lectura de género, pero en un esquema básico diferenciamos al universo masculino, conformado por el coraje, la valentía, la fuerza y la acción, mientras que el universo femenino está signado por los buenos modales, la pasividad y la vocación de servicio frente a los hombres. Dentro del universo femenino no participan sólo las mujeres del relato, sino que, por ejemplo, uno de los jóvenes gauchos se desenvuelve dentro de ese ámbito, ya que por su corta edad todavía no tiene aptitudes para participar del universo masculino. Finalmente,

⁶ En uno de sus parlamentos, luego del ataque de un malón a su parroquia, el cura menciona que lo hubieran matado si no hubiera habido cristianos entre ellos (refiriéndose a los desertores).

dentro del grupo de los hombres leales, se traza una división entre los comandantes y los soldados. Como mencionamos anteriormente, los soldados sucumben ante la tentación de estar con una mujer, y esto los debilita frente a la perseverancia de sus comandantes, cuyo representante cabal es Hilario Castro.

Simultáneamente al desarrollo de la acción que es provocado por y en los cuerpos masculinos, se produce una sensación de espectacularidad al observar estas figuras. Mediante emplazamientos de cámara y procesos de identificación, el relato ostenta los cuerpos masculinos (sobre todo el de Hilario Castro) como portadores de una dosis de erotismo. Ya al inicio del film, observamos los cuerpos agotados y heridos de los soldados. Estas heridas se articulan como un signo de que estos hombres han luchado y han sobrevivido, por lo que su masculinidad se refuerza como tal.

El cuerpo de Hilario Castro se ofrece como espectáculo en un momento particular del relato, en la escena en la que es capturado por los traidores y estaqueado a plena luz del día. A partir de la insistencia con primeros planos en su rostro, se establece un particular goce del espectador frente a esta situación, en la que el protagonista sufre. Situación que podría parecer un tanto ambigua, pero que no lo es tanto, ya que nosotros espectadores sabemos que Castro escapará de allí y tendrá fuerzas para vengarse.⁷

Hacia el final del film, luego de la resistencia frente a los indios en el puesto de frontera, se produce un giro inesperado en la historia. Cuando Hilario Castro vuelve victorioso con la cabeza de Huincul en sus manos, los soldados le avisan que las cautivas han participado de la batalla, y Castro, en un estado de agonía y ensoñación, reacciona celebrando un discurso a favor de la patria. Luego fallece. Decimos que este desenlace es inesperado por varias razones. En primer lugar se difumina la distinción entre los universos masculino y femenino, ya que las mujeres han tomado la iniciativa y han mostrado aptitudes para el combate físico. En segundo lugar, observamos que las heridas en los

⁷ Una situación análoga sucede en el film *Las aguas bajan turbias* (H. Del Carril, 1952), en el que en una escena el protagonista es azotado por sus capataces.

rostros de las mujeres, lejos de simbolizar la pérdida de poder, les otorga un lugar hasta entonces inaccesible.⁸



A modo de cierre, podríamos aventurar una última hipótesis en torno al desenlace del film. Si bien sobre el final hay carteles que refuerzan categóricamente el sentimiento patriótico, el hecho de que Castro, la figura masculina y patriarcal por excelencia, fallezca luego de asumir que las cautivas han combatido contra los indios, podría simbolizar la desintegración de determinados ideales masculinos, que sucumben ante un desajuste en términos de poder y de género. Es decir, este desenlace abre una posibilidad que parecía imposible a lo largo del film: la masculinidad de Hilario Castro se debilita frente a un nuevo escenario en el que las mujeres pueden tomar el lugar de los hombres.

⁸ En el cine clásico, como bien observa Lehman, las mujeres que sufren lesiones o heridas en el rostro pierden el poder, ya que éste se basa en su belleza física.

Bibliografía

Cohan, Steve; Hark, Ina Rae (editores) (1993), *Screening the Male: Exploring Masculinities in the Hollywood Cinema*, London: Routledge.

García Oliveri, Ricardo (1994), *Lucas Demare*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Kirkham, Pat; Thumim, Janet (editores) (1995), *Me Jane: Masculinity, Movies and Women*, New York: St. Martin's Press.

Lehman, Peter (1993), *Running Scared: Masculinity and the Representation of the Male Body*, Philadelphia: Temple University Press.

Lusnich, Ana Laura (2007), *El drama social-folclórico*, Buenos Aires: Biblos.

Mulvey, Laura (1975), "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen 16*, n°3, otoño, pp. 6-18.

Svampa, Maristella (2006), *El dilema argentino: civilización o barbarie*, Buenos Aires: Taurus.

Tasker, Yvonne (1993), *Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action Cinema*, Nueva York: Routledge.

* Licenciado en Artes Combinadas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (UBA). Adscripto de la asignatura Estética del cine y teorías cinematográficas (Artes Combinadas – UBA), integrante del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE), y del grupo ArtKiné (Instituto de Artes del Espectáculo).