

# *Letras Hispanas*

## Volume 11, 2015

**SPECIAL SECTION:** On Masculinities, Latin America, and the Global Age

**TITLE:** *Tony Manero, Post Mortem y No*: la estética de lo masculino en la trilogía de Pablo Larraín

**AUTHOR:** Wesley Costa de Moraes

**E-MAIL:** wcosta@live.unc.edu

**AFFILIATION:** University of North Carolina at Chapel Hill; Department of Romantic Studies; 238 Dey Hall, CB 3170; Chapel Hill, NC 27599

**ABSTRACT:** This article analyses aspects of masculinity representation in the trilogy composed of *Tony Manero*, *Post Mortem* and *No*, by Chilean filmmaker Pablo Larraín, and their role as key elements on which the social criticism laid out by these films is built. The argument is that it is possible to identify in this trilogy an aesthetical structure ordered around a framework of masculinities whose effects condensate the political oppression of Chilean dictatorship in a highly physical dimension, offering a distinguishable reading of its impact in terms of subjectivity. Through artistic expressions that emphasize aspects such as the erotic and the abject, always articulated in a hierarchy of patriarchal power, Larraín's trilogy reads as a bodily translation of such oppression, with characters' bodies functioning as projections of the psychological constraints of the dictatorial regime.

**KEYWORDS:** Chile, Pablo Larraín, Masculinities, Dictatorship

**RESUMEN:** Este artículo analiza aspectos de las representaciones de la masculinidad en la trilogía compuesta por *Tony Manero*, *Post Mortem* y *No*, del director chileno Pablo Larraín, y su papel como elementos clave mediante los cuales se edifica la crítica social planteada por estas películas. El argumento es que se puede identificar en la trilogía una estructura estética pautada en un armazón de masculinidades cuyos efectos producidos condensan la opresión política de la dictadura chilena en una dimensión sumamente física, ofreciendo una lectura diferenciada de su impacto en términos de subjetividad. A través de estas expresiones que combinan aspectos como lo erótico y lo abyecto, siempre articulados en una clara jerarquía de poder patriarcal, Larraín logra traducir corpóreamente dicha opresión, somatizando en el cuerpo de los protagonistas el constreñimiento psicológico del régimen dictatorial.

**PALABRAS CLAVE:** Chile, Pablo Larraín, masculinidades, dictadura

**BIOGRAPHY:** Wesley Costa de Moraes is a Ph.D. candidate and a Spanish and Portuguese instructor at the University of North Carolina at Chapel Hill, also holding a M.A. in Spanish Language and Literature from Virginia Polytechnic Institute and State University. He was born in Brazil and is devoted to literary studies in which contemporary South American fiction works in Spanish and Portuguese intersect. He is currently working on his dissertation, investigating fictional representations of animals and animality in XXI century novels from Brazil, Argentina, Perú, Chile, and Colombia.

# Tony Manero, *Post Mortem* y *No*: la estética de lo masculino en la trilogía de Pablo Larraín

Wesley Costa de Moraes, University of North Carolina at Chapel Hill

Numerosas obras de ficción latinoamericana han contribuido a crear y consolidar un panel diversificado de reflexión sobre las dictaduras que asolaron la zona, un proceso que empezó a mediados del siglo XIX en la narrativa argentina (Kadiköylü). Las figuras, motivos y resonancias de estos episodios políticos han sido ininterrumpidamente aprovechados y han conformado una variedad de estructuras discursivas y estéticas—una obstinación creativa que ha alcanzado un nivel sin precedentes en las últimas décadas (Pacheco). Sea por sus nuevas formas de interpretar la hoja histórica o por los paralelismos ficticios que hacen pulsar brutales semejanzas con lo real, la importancia de estas obras se ha ampliado aún más, según argumenta Mercedes Fernández Durán, a consecuencia de los quinientos años del descubrimiento de América—un fenómeno que la crítica especializada también ha amplificado con puntos de vista cada vez más transversales y multidisciplinarios. Uno de los principales casos al punto es *El otoño del patriarca* (1980), de Gabriel García Márquez. En la extensa crítica literaria sólo sobre esta obra (y sólo para citar algunos ejemplos), Armando Estrada Villa enfoca las imbricadas relaciones de su dictadura imaginaria con el imperialismo del Norte; Fernández Durán destaca la construcción de la identidad y de la memoria latinoamericanas; y María Eulalia Montaner Ferrer investiga la masculinidad

del dictador, un patriarca que se enorgullecía de sus más de 5 mil hijos, recolectando indicios literarios de su oculta homosexualidad.

Entre características frecuentes como el mesianismo y la megalomanía, rasgos que han configurado al dictador como arquetipo narrativo (Noguerol Jiménez), la figura de este soberano como prototipo de masculinidad, un atributo casi divino que le concedía incontestable derecho al poder y que debía ser laboriosamente administrado en la esfera pública, ha frecuentemente operado como tropo en doble sentido: la masculinidad del dictador es una fructífera metáfora del poder así como el poder del dictador (o de personajes que encarnan o carecen de sus atributos) señala las distintas masculinidades en acorde o desacorde con el modelo hegemónico representado por él. No cabe duda que a eso también se agrega el creciente interés por la cuestión de las masculinidades en la zona desde la plataforma sociológica, algo que Matthew Gutmann observa y fomenta en *Changing Men and Masculinities in Latin America* (2003) y que también se ha manifestado con especial ímpetu en la producción literaria y fílmica reciente. En este trabajo analizo algunas de las relaciones entre el poder y las masculinidades y principalmente como se convierten en estética discursiva en las tres últimas películas del cineasta chileno Pablo Larraín: *Tony Manero* (2008), *Post Mortem*

(2010) y *No* (2012), conjunto que algunos medios han llamado su trilogía sobre la dictadura de Chile.

La propuesta de este trabajo es desmenuzar algunos de los fundamentos detrás de las elecciones estéticas de estas películas, conjeturando sus posibles significados y efectos dentro de una propuesta narrativa—tanto al nivel individual como grupal de la trilogía—y así apoyar mi tesis de que el director chileno articula estas tres películas según diferentes perspectivas y usos de lo erótico y con el objetivo final de ofrecer al espectador una experiencia descarnada y punzante de la dictadura de su país. Dadas las circunstancias socioeconómicas de la época, mi análisis destacará de qué manera estas propuestas estéticas también y necesariamente dialogan con los procesos de globalización económica y cultural que teñían las directrices del régimen, lo que es evidenciado en varios momentos de la trilogía.

Pablo Larraín (1976) debutó con *Fuga* (2005), película que ganó varios premios internacionales—lo que se repitió con *Tony Manero* (2008) y *Post Mortem* (2010). Después de figurar con *Tony Manero* en la lista de los preseleccionados, su cuarto largometraje, *No* (2012), estuvo entre los cinco finalistas del Oscar de mejor película extranjera en 2013. De acuerdo a la cronología histórica, sus tres películas ambientadas en la dictadura chilena se ordenan de la siguiente forma: *Post Mortem* en los días que antecedieron el golpe de estado (y también en la fecha de éste, el 11 de septiembre de 1973); *Tony Manero* durante la dictadura (y próximo al primer plebiscito de 1980); y *No* en 1988, cuando el segundo plebiscito sella el fin de la era Pinochet. Augusto José Ramón Pinochet Ugarte, comandante en jefe del Ejército de Chile en la época, encabezó la derroca del entonces presidente electo Salvador Guillermo Allende Gossens, quien murió el preciso día del golpe en condiciones en que todavía persisten controversias. Pinochet asumió el poder, por la perspectiva del golpe, entre otras cosas para poner orden

en el país y combatir el desabastecimiento, en realidad una consecuencia nefasta de las represalias económicas de los Estados Unidos al gobierno de Allende, cuyas medidas de naturaleza socialista desfavorecían los negocios e intereses estadounidenses en Chile.

Si la principal meta declarada del gobierno dictatorial era fomentar avances económicos que permitieran a toda la sociedad chilena progresar, legitimando así la ascensión del sector militar al poder y justificando su permanencia en el liderazgo de la nación, otros objetivos también marcaron presencia en la agenda de la dictadura. La revitalización económica se acompañaba de la recomposición de valores morales y religiosos como la familia y el matrimonio, de lo que se desprende la promoción de una cultura de género tradicional. Esa ideología patriarcal de homogeneización chilena tenía asignado a cada hombre y a cada mujer no solamente su respectivo rol dentro de la sociedad ambicionada, de acuerdo con los propósitos del Estado autoritario, sino también resaltaba parámetros bastante objetivos de conducta. El general chileno, como informa Mary Louise Pratt, tenía claro un proyecto para hombres y mujeres: “[s]er ciudadanos, como le gustaba decir a Pinochet, consiste en ordenar u obedecer, y sólo aquellos que hacen bien una de estas actividades son útiles para el Estado” (17). Evidentemente la obediencia de la gran mayoría era el objetivo primordial a ser alcanzado por el gobierno dictatorial. Sin embargo, el general tuvo que consolidar una imagen de sí mismo que transpirara competencia y austeridad, y cuyos atributos pudieran servir, a consecuencia, como indiscutible matriz de masculinidad para el hombre chileno.<sup>1</sup> Bajo su responsabilidad e influenciado por el ejemplo de su líder, el régimen dictatorial en Chile produjo más de 40 mil víctimas (descartándose los exiliados), de las cuales “3.065 están muertas o desaparecidas entre septiembre de 1973 y marzo de 1990” (Délano). Las trulucencias de las dictaduras del Cono Sur, los patrones de género aceptados y

promocionados por ellos y las convergencias a los procesos de globalización han reverberado prolíficamente en la producción fílmica y literaria de la región, lo que ha constituido una especie de revisión extraoficial de estos regímenes.

Sabine Schlickers analiza los rasgos comunes entre algunas novelas y películas producidas durante y/o sobre las dictaduras del Cono Sur y, entre ellos, destaca la ausencia de un final de “justicia poética” (127) que, en sí, pone en tela de juicio, desde la perspectiva de la ficción, los procesos reales de recuperación de la memoria nacional como las Comisiones de Verdad y Justicia de los países que pasaron por regímenes autoritarios en Latinoamérica (Chile ha tenido cuatro de ellas).<sup>2</sup> La autora resalta que “[s]ólo el arte literario y cinematográfico como praxis discursiva autónoma y polifacética, ya que se apropia de todos los discursos, es capaz de decir lo indecible” (130). En la falta de una justicia efectiva, o de respuestas y explicaciones convincentes y conclusivas, el arte se ha encargado de, si no exactamente “decir lo indecible” como apunta Schlickers, proporcionar nuevas lecturas y reflexiones sobre estos eventos pretéritos mediante los recursos de estéticas osadas e inquietantes.

En una entrevista con el periódico *La Tercera*, Larraín afirma que las tres películas aquí analizadas se orientan por su voluntad de barajar respuestas para lo que había sucedido en Chile y que él desconocía, por haber sido criado en una familia rica y por haber estudiado por varios años en un colegio de derecha. Se pregunta el cineasta: “¿cómo estructuramos una sociedad sostenida en un resentimiento tan profundo entre ideologías y clases?” (Chernin). Sobre las opiniones en contra, Larraín afirma que ha aprendido a convivir con las críticas que se atienen a su origen social y, consecuentemente, a su legitimidad para presentar sus puntos de vista anti pinochetistas: “mis películas no dejan bien a ese sector [la derecha]. Y la izquierda reacciona mal también. Entonces me quedo sin lugar. Parte de ningún grupo.” Pero la crítica también ha sido generosa: Francisco Díaz, de

*El Mercurio*, sostiene que “el mejor retrato de la sociedad chilena en el período de la dictadura no lo hace un escritor ni un revolucionario. Lo hace un cineasta, Pablo Larraín, a través de una trilogía excepcional.”

A pesar de la ordenación según la cronología histórica oficial (*Post mortem*, *Tony Manero* y *No*), se hace más contundente el análisis de las estéticas de lo masculino aquí propuestas siguiéndose la secuencia en que las tres películas estrenaron, así pues, empiezo con *Tony Manero*. La película cuenta la historia de Raúl Peralta (Alfredo Castro) y de su obsesión por el protagonista de *Fiebre de sábado por la noche* (1977). En su objetivo de imitar con máxima fidelidad a la figura del personaje de John Travolta, bien como el aura de la célebre película estadounidense, Peralta se embarca en una irrefrenable escalada criminal en la que va acopiando los elementos que juzga necesarios para realizar una presentación de baile inspirada en *Fiebre* en la cantina donde vive y, a continuación, tomar parte en un concurso nacional de dobles de Manero. Oportunista y cobarde, Peralta se vale de una engañosa afabilidad para llevar a cabo su plan, con lo que deshace cualquier esbozo de defensa ajena. Así, el protagonista arma un circo de apariencias: definitivamente no es lo que parece y sólo muy remotamente logra parecerse a quien ambiciona. Se puede concluir que el objetivo de Larraín, sin embargo, es establecer otro nivel de semejanzas: de este juego de apariencias con la ideología de la dictadura chilena, de la conducta criminal de Raúl con la violencia del régimen, del Tony Manero imitado con el imperialismo económico y cultural del Norte global desarrollado.

Tanto el Tony Manero original como Peralta en la película chilena ejemplifican como las masculinidades y la situación sociopolítica están conectadas por expresiones de poder o de su ausencia. En *Fiebre*, Manero es un joven de un barrio *working-class* neoyorquino y el líder carismático de un grupo de jóvenes. Tras reconocer la falta de perspectivas de ascender socialmente en un mundo en que “it’s all locked up,” como asevera uno

de sus amigos, la imagen viril y atrayente y el baile sensual de Manero se convierten, entonces, en sus únicos instrumentos posibles de ascensión social. Para George Mosse, en la evolución del ideal de la masculinidad occidental, el cuerpo masculino “became the focus of attention, judged [...] according to a set standard of beauty” (23). Manero cumple con el ideal de imagen masculina cada vez más valorado en una economía global de símbolos, ayuda a divulgarlo en gran escala, pero sus atributos físicos y habilidades como bailarín son incapaces de sacarlo de su condición. En una película en la que el género masculino es cosificado al extremo, las contradicciones exhibidas en *Fiebre* exponen los valores y conflictos de los diferentes grupos de hombres que se unen y se apartan en desdoblamientos homosociales y también homofóbicos según luchas de poder que revelan el dibujo social de la jerarquía masculina a la que pertenecen.

Con todo y eso, las patentes incoherencias y limitaciones del personaje norteamericano, probablemente intensificadas por el contexto de la derrota de los EE.UU. en la Guerra de Vietnam, le caen como un guante al personaje de Peralta que representa, también, las contradicciones de un país en una situación política social como la del Chile bajo la dictadura. La transfiguración de Peralta en Tony Manero es, obviamente, análoga a la incorporación apresurada e incongruente de los valores del Norte por el régimen autoritario de este país suramericano. El resultado es un personaje frío, psicópata y execrable, que por varios ángulos replica la propia figura del General Pinochet y mimetiza los horrores de un período sociopolítico cruento de la historia chilena.<sup>3</sup> Para lograrlo, Larraín explora el personaje de Peralta en sus relaciones sociales problemáticas, en su estela de homicidios y especialmente en su dimensión física. En todos estos ámbitos pulsa una elocuente e incómoda estética de lo masculino que resalta el Manero latino como individuo que intencionalmente oprime y es oprimido.

En *Tony Manero*, la masculinidad y la situación política se conjugan en el cuerpo del protagonista y en su agresividad, en su

aparición física decadente y cambiante, en su erotismo asqueroso y en su sexualidad conturbada. Carolina Urrutia sugiere que “Larraín logra imbricar los órdenes políticos y estéticos, condensando el espacio urbano, censurado, vigilado y dictatorial, en el cuerpo del actor protagónico” (75). Se sobreponen escenas que resultan repulsivas e intencionalmente perturbadoras, una vez que el cuerpo condensa psicósomáticamente la opresión del sistema. En una de ellas, Cony (Amparo Noguera), la novia de Peralta, lo escarnece por el hecho de que envejece y por su falta de erección en una escena grotesca en que practica felación en él. Afirma que solamente el Tony Manero de *Fiebre* lo calienta, y que él jamás conseguirá llegar a ser como el “gringo,” lo que Peralta terminantemente se rehúsa a aceptar. En la conclusión del episodio, Peralta mete la mano en la boca de Cony y la hace jadear. En una reproducción simbólica de Pinochet, el protagonista es el general incapaz de “penetrar,” de subyugar la población sin el recurso de la fuerza, abortido en una relación desigual en la que se encuentra seducido por lo que para él es un paradigma de hombre/sociedad.

Pero lo que interesa, sin embargo, no es el resultado final de Peralta como copia, por malísima que sea, o la aprobación o no de los que testimonian su gradual transformación, sino el proceso de acercamiento a la figura del Manero original—en realidad, su conversión en un Pinochet en miniatura (Hoberman). A través de un voyerismo forzoso que insinúa a la disidencia de manos atadas, Larraín provoca en los espectadores una sensación de impotencia, ya que se ven obligados a acompañar, por ejemplo, los momentos en que Peralta repite, con inmisericorde mal gusto, gestos emblemáticos de la película norteamericana, como cuando baila a solas en calzoncillos. En otros instantes, la estética de lo masculino en la película se apoya en una erótica abominable, como cuando Peralta falla al intentar penetrar a la hija de su novia, Pauli (Paola Lattus), escena que termina con los dos masturbándose lado a lado en una cama—lo que pone en un jaque incestuoso la moralidad

pregonada por el régimen. Su fracaso como réplica de Manero (Peralta queda en segundo lugar en el concurso televisivo de dobles) y su incapacidad de copular (el soberano no logra penetrar a la clase subordinada) no ocultan su éxito parcial, es decir, él consigue completar—a su brutal modo, con lo que dispone y saliéndose ileso—su proceso de transformación. Cualquiera parecido a la trayectoria del entonces dictador Pinochet definitivamente no es mera coincidencia.

Gabriela Polit Dueñas, desde la vertiente literaria, defiende que la apropiación ficcional de la masculinidad del caudillo ha sido utilizada por muchos escritores para dar dimensión a su tiranía: “mientras más grotesco, repulsivo y villano el hombre, más sanguinario y tiránico su régimen. La masculinidad entonces, aparece como algo natural que *biologiza* un modo de hacer política al tiempo que lo dota de cierta estética” (22, énfasis en el original). Por extensión, la masculinidad del caudillo no solamente apunta a la actuación política sino también al prototipo aceptado del hombre en la sociedad en cuestión. Contrasta con la conducta masculina de Peralta, mimética al general Pinochet, la de Goyo (Héctor Morales), el segundo personaje masculino más importante en *Tony Manero*. El joven, que oculta su participación en movimientos subversivos en contra de Pinochet, es quien en la película genuinamente se pre-ocupa por la multitud abandonada por el régimen. Se encuentra, sin embargo, sujeto a la autoridad impuesta por Peralta, lo que revela los niveles de dominación entre hombres y las diferentes masculinidades que a la vez dan forma y se proyectan desde esta estructura de poder.

Raewyn W. Connell denomina “hegemónico” al patrón de masculinidad que está en lo más alto de la jerarquía social. Para la autora, “[h]egemonic masculinity can be defined as the configuration of gender practice which embodies the currently accepted answer to the problem of legitimacy of patriarchy, which guarantees (or is taken to guarantee) the dominant position of men and

the subordination of women” (*Masculinities* 77). La dominación sobre los hombres y también sobre las mujeres del grupo masculino compuesto por los militares en Chile necesita edificar una ideología—especialmente en tiempos de aspereza política—lo bastante coherente para consolidarse sin exigir de la esfera dominante el uso extensivo de la fuerza y diseminando una cultura del patriarcado en el seno de la sociedad capaz de sostenerse autónomamente. En este sentido, cabe resaltar que en la trilogía algunos personajes femeninos no solamente acatan, sino abiertamente defienden los principios y actitudes del general, incluso actuando como una especie de patrulla informal de la masculinidad junto a los hombres.

Pero la puesta en marcha de estos mecanismos ideológicos para el mantenimiento del régimen es antecedida por la toma de poder en Chile, sin lugar a dudas la de proporción más cinematográfica de las dictaduras del Cono Sur. Si en la vida real Allende termina acorralado y muerto en pleno Palacio de la Moneda, sede del gobierno presidencial bombardeada por las fuerzas armadas chilenas, en la ficción Larraín opta por una película en que los silencios vociferan los horrores del fatídico día del golpe. *Post mortem* transcurre en las inmediaciones temporales del 11 de septiembre de 1973, siendo que la fecha se autentica con el cadáver del presidente depuesto siendo sometido al examen que da nombre a la película. Alfredo Castro, nuevamente el protagonista, es Mario Cornejo, funcionario de una morgue supuestamente santiaguina cuya sola atribución es mecanografiar los informes post mortem dictados por el Dr. Castillo (Jaime Vadell), el médico legista.

Coherente con el esquema estético que estructura la película anterior, Larraín desvela las jerarquías de poder y la influencia del régimen dictatorial a través de diferentes representaciones de la masculinidad. En su aspecto físico y en sus modales, Cornejo es lapidado de modo a representar un hombre ajustado a la función de siervo del régimen, incluso antes de la caída de Allende. Los militares son

la masculinidad hegemónica en armas, el falo imaginario que penetra, victimando a los destructores, o que intimida y establece el nuevo orden, como en la escena en que los estallidos de bala ensordecedores callan a Sandra (Amparo Noguera), la asistente del Dr. Castillo informada con el súbito desagüe de cuerpos en la morgue. Cuando el cuerpo de Allende es examinado por el médico, los militares de rango más elevado acompañan el proceso en fila y en silencio absoluto, como si prescribieran inaudiblemente las conclusiones del análisis póstumo del presidente de modo a eximirse de la culpa y sugerir que Allende se había suicidado. La nueva jerarquía de masculinidades establecida al orden del día moldea la escena, que avanza con Cornejo siendo sustituido por alguien capaz de mecanografiar el informe en una máquina de escribir eléctrica.

Aunque flagrantemente incompetente para su puesto, Cornejo se obsesiona con la organización y la limpieza, tanto concreta como moral. Se viste con rigor, mantiene la casa minuciosamente ordenada y es incisivo en rechazar una invitación de Sandra, de quien reprocha el comportamiento sexual: “yo no me acuesto con mujeres que se acuestan con otro hombre. Eso es feo, Sandra. Muy feo.” El personaje habla y se mueve casi robóticamente, como si fuera comandado como un títere. Su aspecto pacato sugiere sumisión plena a las disposiciones del sistema, lo que el personaje usa para vigilar la vecina de enfrente y subversiva de turno, Nancy Puelma (Antonia Zegers), una bailarina de cabaret rebajada con quien Cornejo tiene contactos íntimos y a quien le pide matrimonio.

Larraín hace uso más comedido de lo erótico abyecto en *Post Mortem*, lo que cumple otro propósito en esta película. Si Peralta en *Tony Manero*, como réplica de Pinochet, mantiene una relación intensa y solitaria de placer morboso con el artista que venera (el Norte globalizado para el general), a Cornejo sólo se le permiten unos cuantos instantes de goce. En una de las escenas inaugurales de la película, el protagonista se masturba en silencio en su habitación, y el sonido pertinaz del

tictac del reloj que enmarca la escena sugiere el tiempo que ahora tiene otro ritmo y otra índole, como si todo ahora debiera ser terminado pronto, en el ritmo del progreso corriente. Más adelante, en lo que se deduce ser Cornejo a penetrar a Puelma, el largo instante en que ella mordisquea sus propios labios sin que él aparezca en la pantalla lo despersonaliza y centra la atención en el placer de la mujer, un placer traicionero y masoquista ya que la película termina con el protagonista atrapando a quien declaraba ser su novia y a otro hombre en una parte de su propia casa y aparentemente sentenciándolos a la muerte.

Aunque las tres películas de Larraín analizadas aquí son protagonizadas por hombres, cada cual con los diferentes resultados artísticos y reflexivos de las masculinidades por ellas retratadas, en *Post Mortem* se demuestra, paralelamente a lo asignado para cada género, el propósito homogeneizador del régimen, según el cual hombres y mujeres se unifican como un solo contingente a ser dominado. En la morgue, donde los funcionarios y las funcionarias comparten los mismos baños, Sandra orina en un cubículo sin puerta, bajo la mirada aparentemente neutral de los hombres, con lo que se codifica el ambiente de vigilancia mutua y de pérdida de privacidad instaurado por el régimen. Los cadáveres que abundan en la morgue son también una sola materia indistinta, la oposición sin carácter de género, y que sólo se especifica anatómicamente según el criterio del médico legista. Otro instante homogeneizador, probablemente el más perturbador, es la escena en que Cornejo y Puelma lloran copiosamente sentados a la mesa y sin ningún motivo identificable, único momento de desahogo en que el protagonista parece admitir la presión a la que también está sometido a pesar de su adhesión a al nuevo orden.

Homogeneidad y heterogeneidad, como principios antagonísticos practicados por la ideología de la dictadura según las conveniencias, han resaltado y ampliado las paradojas de género inscritas en una sociedad como la chilena durante y después de Pinochet. En este sentido, Teresa Valdés y José Olavarría

defienden que es imposible hablar de una masculinidad unitaria en Chile, tomándose en cuenta la considerable homogeneidad cultural del país, y destacan la influencia que los diecisiete años de dictadura militar han tenido al reforzar “el conservadurismo y los modelos identitarios basados en el honor y la patria” (12).

Al deshacerse cualquier pretensa uniformidad de género, se reclama y se ofrece también otra visión sobre el pasado histórico (y a consecuencia el presente) y una nueva forma de entenderlo, ya que los ideales de la masculinidad, ejes de la historia real y también de la ficción, se vuelven cada vez más insuficientes para explicarlo y, menos aún, para justificarlo. Hayden White sugiere que, al *fictionalizar* la realidad, la literatura (y de manera análoga el cine) manipula abiertamente lo posible, es decir, la posibilidad real de lo ficticio, lo que nos hace reevaluar lo que definimos como histórico. El autor explica que “historical discourse wages on the true, while fictional discourse is interested in the real” (147) y añade que “[t]he conjuring up of the past requires art as well as information” (149). Al apoyarse en expresiones de la masculinidad que exhiben las confluencias y divergencias de modelos e intereses entre clases, tanto a nivel nacional como poniendo de manifiesto las directas conexiones con procesos y jerarquías a nivel global, Larraín subvierte el discurso histórico revelando no solamente los aspectos ocultos y las inconsistencias de la narrativa oficial, sino y principalmente las incoherencias que han permeado el consciente colectivo de la sociedad chilena y que allí se han alojado férreamente.

Esta cristalización de valores contó con un poderoso aliado para Pinochet: los medios de comunicación. Portavoces de las falacias del régimen, los medios de comunicación también sirvieron como escaparates de las tendencias mundiales a las que Chile se alineaba en su reto de progresar como sociedad. La matriz cultural del cine estadounidense en

*Tony Manero*, con sus debidas resonancias políticas y económicas, opera a nivel macro mientras la televisión cumple con el papel de ajustarlo todo en la dimensión micro, local. Los medios difunden la ideología del régimen, maquillan los cambios ocasionados por lo que viene de fuera y promueven un nacionalismo en apariencia, dando una impresión de armonía entre estos polos. Un ejemplo es la escena en *Tony Manero* en la que el noticiero televisivo anuncia que el presidente de la república había firmado el decreto que declaraba la cueca un símbolo patrio de Chile, confiriéndole el status de representante de “los sentimientos del alma criolla y de la música popular [...] con la gracia de Dios y la sangre generosamente derramada de sus hijos.” En una época de apertura e intercambios culturales, el mensaje efusivo sugiere la valoración incondicional de lo chileno pero, en la secuencia, Peralta abofetea la señora con quien está calmamente viendo la televisión. La violencia insidiosa del protagonista más bien decodifica la actuación de los medios de comunicación durante la dictadura. Por fin, él huye con el aparato de su primera víctima—un bien precioso y pasaporte simbólico a un mundo a que Peralta obstinadamente busca pertenecer.

En *A Sociology of Globalization*, Saskia Sassen expone que la inserción en la economía global sólo es posible mediante el establecimiento de rutas de tránsito de capitales más fluidas y que el proceso de globalización supone un “context increasingly dominated by deregulation, privatization, and the growing authority of nonstate actors” (49). La apertura económica realizada durante la dictadura chilena buscó demostrar al ciudadano común que Chile ahora estaba en el camino del avance y en completa sintonía con los valores del primer mundo, cuyas mercancías y costumbres se hacían disponibles en el país. Sin embargo, Larissa Lomnitz y Ana Melnick informan que en la primera década de la dictadura, las inversiones públicas en Chile



se redujeron en más de un 50% y la deuda externa creció un 29%. Estos préstamos, aclaran las autoras, “were not used for productive investment [...]. They were mainly used to finance the import of consumer goods” (4).

Sin necesariamente suplantarlo nacional con su aluvión de mercancías extranjeras, accesibles solo a un selecto grupo social, la globalización se ha adaptado a cada zona, incorporando los valores regionales en un proceso que en la teoría económica mundial se ha llamado *glocalization*. El fenómeno se ha vuelto diversificado, ocurriendo también en el ámbito sociocultural a través de la fluidificación de ideas principalmente a través de los medios de comunicación en que lo local y lo global ahora disputan espacio y se combinan. Connell informa que “in a globalizing world, we must pay attention also to very large-scale structures. An understanding of the world gender order is a necessary basis of thinking about men and masculinities globally. Hegemony in the contemporary gender order is connected with patterns of trade, investment, and communication dominated by the North” (“Masculinity” 369). Por lo tanto, una lectura de la trilogía de Larraín desde un prisma de las masculinidades debe contemplar necesariamente una economía de género—en sus tensiones, cambios y ajustes—desde sus referenciales globales hacia los niveles más locales.

La última película de la serie es donde se presentan con más distinción varios de estos puntos de contacto y de atrito: los efectos de una apertura multifacética, las intersecciones en términos de género y el poder consolidado de los medios de comunicación. *No* juega específicamente con la importancia decisiva de estos medios, pero también ilumina como los otros temas gravitan en el mismo espacio. René Saavedra (García Bernal) es un publicitario exitoso que, tras mucho hesitar, acepta orientar la campaña televisiva del *No*, el grupo en contra de la permanencia del régimen que, atendiendo a presiones internacionales, realiza un plebiscito en 1988 para decidir el destino de la dictadura. Seguro de que va a

ganar, el grupo del Sí cuesta a reconocer que su adversario ha sido más eficiente en vencer especialmente a los indecisos, lo que se traduce en el triunfo inesperado del *No*. En la vida real, Pinochet reconoce la derrota pero todavía tarda más de dos años en entregar el poder a su sucesor.

La caracterización de Saavedra como personaje masculino necesita ser observada tanto a nivel extradiegético como dentro de la trama. En cuanto al primero, una vez que las tres películas están ensambladas en un gradiente estético que se desplaza de lo erótico-repugnante en *Tony Manero* a un código marcadamente más apacible en *No*, pasando por un punto intermedio (si bien más cercano a lo abyecto) en *Post mortem*, es significativo el hecho de que Larraín mantenga algunos integrantes de la base de actores de las dos películas anteriores, cuya principal figura es el también premiado actor chileno Alfredo Castro, pero añade la participación del galán de proyección internacional Gael García Bernal en el papel principal. La opción por el *sex symbol* mexicano como protagonista es instrumental para alterar la manera como la masculinidad opera como eje ordenador de la trilogía; sin embargo, Larraín no explora la figura de Bernal en su potencial erótico, sino lo convierte en el buen chico que abdica de su cómoda posición social en pro del objetivo colectivo abrazado por la oposición. En profundo contraste con el predador repugnante representado por el protagonista de *Tony Manero*, Gael es indispensable para configurar a *No* como el polo estético nítidamente menos molesto de la trilogía, lo que también consolida a Larraín en el escenario cinematográfico internacional. El logro, así, se puede explicar no solamente por la trama de su película y por la estética en que se estructura—más plástica y menos entrañal—sino también por otras medidas, como en lo tocante al *casting*, que parecen haber contribuido al éxito de esta película.<sup>4</sup>

En la trama, no obstante el éxito en portada, la situación de Saavedra es problemática, con implicaciones en términos de género

tanto en el dominio íntimo como público. Por un lado, el protagonista está en una posición cómoda profesional y material durante el régimen: empieza la película elaborando la campaña publicitaria de una cola de nombre sugestivo, *free*, y, además de un auto moderno, tiene en su casa un arsenal de electrodomésticos novedosos y juguetes caros que señalan inequívocamente a la apertura económica en Chile (una excepción, ya que la película subraya las desigualdades sociales acentuadas por la dictadura). Por otro lado, en la intimidad, Saavedra vive una relación deficiente con Verónica Carvajal (Antonia Zegers), la madre de su niño. Ella, que en la película es una militante en contra del régimen, rechaza a Saavedra sexualmente. La actitud representa su desprecio oblicuo por el éxito del publicitario y por su alienación y subsecuente falta de solidaridad con los que padecen las persecuciones y miserias del periodo.

Al capitanear la producción televisiva de la oposición, Saavedra indirectamente rechaza su condición de hombre cuya masculinidad es abonada por la dictadura (así como los beneficios y la seguridad que esta ofrece). En represalia, el régimen amenaza con castigarlo en lo que lo define como hombre según el modelo idealizado por la clase dominante: provocar su ruina material y lastimar a su hijo pues, como argumenta Mosse, “[t]hose who did not fit the set pattern laid down for men and women were the enemies of [patriarchal] society” (55). Aunque el protagonista es amenazado concretamente, se mantiene junto a la oposición hasta el final. Si en *Tony Manero* el espectador es sofocado por la masculinidad despótica del protagonista y en *Post Mortem* testimonia tanto la valentía de los militares escorada en las armas como la completa obediencia al régimen de Cornejo, en *No* acompaña la masculinidad rebelada de Saavedra poner en peligro terminante la jerarquía y los estereotipos impuestos por la dictadura.

La valoración e imposición de un determinado modelo hegemónico de masculinidad y también de las masculinidades a él subordinadas, en un tiempo de profundos

cambios sociales como el que atravesó Chile en su dictadura, es un elemento diegético central en la trilogía de Larraín. Michael Kimmel afirma que “la búsqueda por una definición trascendente y atemporal de la masculinidad es en sí un fenómeno sociológico; [y que] tendemos a buscar lo eterno y atemporal durante los momentos de crisis” (2). Así, en una época de turbulencia política, la reparación del orden nacional pasaba también por restablecer el poder de la figura masculina de forma incontestable, restaurando la hombra que supuestamente había sido afectada por las ambivalencias y anormalidades que las masculinidades de otros modelos (como el de izquierda representado por Allende) aportaban al tejido social.

Contra las ambivalencias se hacía necesario reforzar extensivamente los marcos binarios de género en el sentido común, utilizando y resaltando sus distinciones de modo tal que cada chileno y cada chilena, condicionados a los *dictámenes naturales* de su respectivo grupo, se encajara también *orgánicamente* en lo planteado por el régimen. La socióloga Sofia Aboim sintetiza algunos de estos criterios y expone que “[w]omen are soft and men hard, women are natural and men cultural, women are private and men public, women are emotional and men rational and instrumental” (16). En el caso chileno, los atributos masculinos no solamente definieron el hombre ideal sino también condujeron a otra premisa que los definía como indispensables para el gobernante de la nación. Atender todos estos criterios se vuelve una tarea casi imposible para los hombres, además, como la trilogía demuestra, los individuos tienen la autonomía de elegir qué pauta(s) seguir. El mosaico de masculinidades que se produce —en el caso de la dictadura chilena y en las sociedades occidentales— en rigor no altera la supremacía masculina y el hecho de que los hombres, como un todo, “gain from its hegemony, since they benefit from the patriarchal dividend, the advantage men in general gain from the overall subordination of women” (Connell *Masculinities* 79).

En este sentido, la influencia de los medios de comunicación es doblemente instrumental en el caso de la dictadura chilena. Contribuye a despolitizar al ciudadano al ofrecer una percepción unilateral y distorsionada de lo social en que los conflictos de la vida real están suprimidos, como ocurre en *Tony Manero*, y también doctrinan a la población según los patrones de género (y de la relación entre ellos) estimados por quienes detienen el poder. Fernando Blanco asevera que “[l]a tríada estado-sociedad civil y medios de comunicación produce una rearticulación entre políticas públicas, políticas íntimas y movilización social” (156). La concentración del poder ideológico de los medios por la dictadura y la censura son severamente criticadas en *No* en los programas diarios de la oposición. En lo tocante a las relaciones de género, la película intenta sugerir algún cambio de postura de los medios con Saavedra al final conduciendo el proyecto de marketing de una telenovela, *Bellas y Audaces*, una tímida sugerencia a una nueva mujer Chilena.<sup>5</sup>

Con eso y todo, Larraín adopta una estética de lo masculino afable en *No*, lo que lo obliga a optar por García Bernal como protagonista en lugar de Castro, debido a los estigmas generados por las densas actuaciones (y masculinidades) de éste en las dos películas anteriores. El director cambia sensiblemente su forma de retratar la dictadura al abandonar el estilo violento e incómodo que marca *Tony Manero* y *Post Mortem* y que, no obstante los resultados repulsivos, manifiesta su creatividad y su osadía. No está claro, sin embargo, si lo hace por estricta motivación artística o si los cambios albergan también el propósito artístico y/o comercial de ampliar la aceptación de su trabajo por el gran público y no solamente por parte de la crítica especializada. Sea como sea, los temas abordados en la trilogía son espinosos, pero Larraín logra traer a la vista los principales agentes y elementos involucrados en la dictadura chilena, empleando distintas máscaras de masculinidad para expresar la brutalidad y la opresión, física y psicológica, perpetradas en este capítulo histórico. Tales estéticas de lo masculino

posibilitan una nueva interpretación de las relaciones de poder en la época—a nivel global, local y *glocal*—e, inversamente, también echan luz sobre las cuestiones de género en la sociedad chilena, con admisibles y fértiles correspondencias con las otras dictaduras del Cono Sur y con toda América Latina.

Mara Viveros Vigoya asevera que “[a]lthough there have been many advances in recent studies of masculinity in Latin America, there remain several unexplored themes that merit reflection and that should be future topics of academic interest. Research on the relationship between Latin American men and power, both institutional and individual, is required” (50). Evidentemente la trilogía no se trata de una serie de documentales o de un estudio antropológico capaz de rellenar los huecos apuntados por la socióloga, sin embargo, como retrato ficcional de esta época, la apropiación artística de los hechos conforma un espacio válido y privilegiado de experimentación de sugestivas interpretaciones. El propósito del arte no es necesariamente execrar los registros oficiales, sino estimular la dialéctica y, al redimensionar el pasado por una vía libre y plural, actuar como agente discursivo y propiciar un nuevo entendimiento de las cuestiones de ayer y de sus consecuencias hoy. Por fin, la profusión de artículos críticos literarios y filmicos cuyo enfoque es el género confirma que éste se ha convertido en un medio cuya amplitud cada vez más ha servido como poliédrico espejo tanto de fenómenos literarios como sociales. En consecuencia, según concluye Venkatesh también en su análisis de la figura del dictador, “authors (and critics) have become key instruments in societies’ rewriting of societies” (95).

Con su trilogía, Larraín reescribe la dictadura chilena a través de un lente estético en que lo masculino—erotizado o abyecto para más o menos—cumple una función discursiva vital y, análogamente, refuerza la forma en que este tema histórico literario está insalvablemente enmarcado en la cuestión de la sexualidad. De hecho, Eve Kosofsky Sedgwick afirma que “modern Western culture has

placed what it calls sexuality in a more and more distinctively privileged relation to our most prized constructs of individual identity, truth, and knowledge” (3). En su trilogía, Larraín coincide con este punto de vista y ofrece una visión ficcional de como las masculinidades operaron, explícita e implícitamente, durante la dictadura chilena en esos niveles destacados por Sedgwick. Las eróticas de *Tony Manero*, *Post Mortem* y *No*, dispuestas en diferentes ángulos estructurales, cada cual regido por una cartilla estética y a la vez complementares y antagónicos, discursan sobre los efectos de la ideología y de las prácticas del régimen en términos de identidad individual, exponiendo las distintas reacciones de los protagonistas a sus dictámenes y presiones y la amplia influencia de los medios de comunicación sobre la colectividad. En lo que concierne a la verdad, o a lo que el régimen logró conceptualizar como tal, Larraín escenifica cómo estas eróticas se utilizaron como base de la dominación del grupo masculino que instaura la dictadura, convirtiendo al general Pinochet en figura soberana e irrefutablemente apta para arreglar y liderar el país, y, como otra verdad dogmática, aprobando y ejecutando un proyecto de nación insertado en los procesos de globalización. Finalmente, en términos de conocimiento, el binomio erótica-estética juega abiertamente con los hechos y cuestiona lo que se ha condensado como el saber sobre lo que sucedió en la época, y también con respeto a lo que el período ha dejado de huellas hasta el presente, tanto en términos políticos como socioculturales. La fidelidad a los hechos o la validez de estas interpretaciones ficcionales desde un punto de vista estrictamente sociológico se eclipsan con lo que efectivamente interesa y merece observación en la trilogía y al que este trabajo contribuye: cómo el director construye

artísticamente este armazón de estéticas de modo a provocar en el espectador, con estímulos correspondientes con un lapso de cuarenta años, una experiencia visceral de la dictadura en Chile.

## Notas

<sup>1</sup>Otra obra reciente que aborda, bajo múltiples ángulos, la cuestión de las masculinidades en Chile a través de la temática de la dictadura es *Tengo miedo torero* (2001), de Pedro Lemebel. El protagonista, un travestí, saca a la luz (y se burla de) un Pinochet miedoso y sumiso a su esposa—una representación que el autor utiliza para problematizar su figura como referente de masculinidad. Para la crítica a respecto, véase “Gender, Patriarchy and the Pen(is) in Three Rewritings of Latin American History,” de VinodhVenkatesh (2011).

<sup>2</sup>De hecho, en *Tony Manero* y *Post Mortem*, Larraín categóricamente abdica de un final poético y opta por terminar estas dos películas con escenas que sugieren aún más muertes, lo que coincide con la atmósfera de terror y obscuridad del régimen. *No*, sin embargo, se remata con el protagonista en lágrimas, llevando su hijo en brazos y caminando entre la multitud que marcha celebrando la derrota de Pinochet en el plebiscito de 1988.

<sup>3</sup>La simetría entre Peralta y Pinochet ya ha sido observada en diferentes trabajos críticos sobre *Tony Manero* (Losada 2010, Urrutia 2011). El escrutinio de las masculinidades en la trilogía, sin embargo, todavía quedaba por ser realizado.

<sup>4</sup>El éxito de *No* por sí sólo ha impuesto una reevaluación de las dos películas que la anteceden. En una crítica publicada en 2010, Matt Losada reconoce la estética repugnante de *Tony manero*, destaca sus principales evidencias y afirma que “[t]he film’s aesthetic and theme were bound to impede its mass consumption” (220). Losada relega la estética de la película a la condición de mero fin cuando en realidad se trata de un medio coherente con una visión de la trilogía anclada en los ejes de las masculinidades y del poder —algo que las películas siguientes han permitido escudriñar más

adecuadamente en su intencionalidad.

<sup>5</sup>La condición de las mujeres retratada en la trilogía todavía queda por ser analizada más ampliamente, ya que en el proyecto de este trabajo tiene pertinencia tangencial. Los personajes femeninos, por ejemplo, también se posicionan de maneras distintas en las tres películas, oscilando entre la defensa y el rechazo del régimen.

## Obras Citadas

- Aboim, Sofia. *Plural Masculinities: the Remaking of the Self in Private Life*. Farnham: Ashgate, 2010. Impreso.
- Blanco, Fernando. "Sexualidades en transición. Homografías post Pinochet." *INTI Revista de literatura hispánica* 69.70 (primavera – otoño 2009): 153-70. Impreso.
- Chernin, Andrew. "Entendiendo a Pablo Larraín." Entrevista a Pablo Larraín. *La tercera* 20 jan. 2013. Web. 11 mar. 2013.
- Connell, R.W. *Masculinities*. Berkeley: U California P, 2005. Impreso.
- . "Masculinity Politics on a World Scale." *The Masculinities Reader*. Whitehead, Stephen M. Frank J. Barrett, eds. Malden: Polity, 2001. 369-74. Impreso.
- Délano, Manuel. "Chile reconoce a más de 40.000 víctimas de la dictadura de Pinochet." *El País* 20 ago. 2011. Web. 06 ago. 2014.
- Díaz, Francisco. "No es el futuro." *El mercurio*, 12 ene. 2013. Web. 11 mar. 2013.
- Estrada Villa, Armando. *Novela y poder en América Latina*. Medellín: Unaula, 2011. Impreso.
- Fernández Durán, Mercedes. *Novela y dictadores en América Latina: la identidad en ficción, pensamiento y forma*. Bogotá: Rocca, 2008. Impreso.
- García Márquez, Gabriel. *El otoño del patriarca*. Bogotá: La Oveja Negra, 1982. Impreso.
- Gutmann, Matthew C. *Changing Men and Masculinities in Latin America*. Durham: Duke UP, 2003. Impreso.
- Hoberman, J. "Larraín's *Tony Manero* Turns Fantasies to Nightmares." *Village Voice*. 1 jul. 2009. Web. 17 feb. 2013.
- Kadiköylü, Neslihan. "La evolución del tema de la dictadura y la figura del dictador en la novela latinoamericana." *Cuadernos Americanos* 4.26
- Kimmel, Michael S. "Homofobia, temor, vergüenza y silencio en la identidad masculina." *Masculinidad/es poder y crisis*. Valdés, Teresa y José Olavarria, eds. Santiago: ISIS/FLACSO, 1997: 49-62. Impreso.
- Larraín, Pablo, dir. *Fuga*. Fábula, 2005. DVD.
- . Dir. *No*. Fábula, 2012. DVD.
- . Dir. *Post Mortem*. Fábula, 2010. DVD.
- . Dir. *Tony Manero*. Lorber, 2008. DVD.
- Lomnitz, Larissa y Ana Melnick. *Chile's Middle Class: A Struggle for Survival in the Face of Neoliberalism*. Trad. Jeanne Grant. Boulder: Rienner, 1991. Impreso.
- Losada, Matt. "Crítica de Tony Manero, dir. Pablo Larraín." *Chasqui* 39.1 (2010): 219-20. Impreso.
- Montaner Ferrer, María Eulalia. "El otoño del patriarca: Tres muertes distintas para un patriarca gay." *Cuadernos Hispanoamericanos* 535 (1995): 53-60. Impreso.
- Mosse, George L. *The Image of Man: the Creation of Modern Masculinity*. New York: Oxford, 1996. Impreso.
- Noguerol Jiménez, Francisca. "El dictador latinoamericano (Aproximación a un arquetiponarrativo)." *Philologia hispalensis* 7 (1992): 91-102. Impreso.
- Pacheco, Carlos. *Narrativa de la dictadura y crítica literaria*. Caracas: Celarg, 1987. Impreso.
- Polit Dueñas, Gabriela. *Cosas de hombres: escritores y caudillos en la literatura latinoamericana del siglo XX*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2008. Impreso.
- Pratt, Mary Louise. "Des-escribir a Pinochet: desbaratando la cultura del miedo en Chile." *Creación y resistencia: la narrativa de Diamela Eltit, 1983-1998*. Santiago: 2000: 17-32. Impreso.
- Sassen, Saskia. *A Sociology of Globalization*. New York: W. W. Norton, 2007. Impreso.
- Saturday Night Fever*. Dir. John Bardham. Paramount, 1977. DVD.
- Schlickers, Sabine. "Vivir entre la muerte: la apropiación literaria y cinematográfica de la dictadura militar en Suramérica." *Entre la violencia y la reparación: estudios interdisciplinarios sobre procesos de democratización en Iberoamérica*. Ed. Ana Luengo. 2008: 119-32. Impreso.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *Epistemology of the Closet*. Berkeley: U of California P, 1990. Impreso.
- Urrutia, Carolina. "Post Mortem y Tony Manero: Memoria centrífuga de un pasado político." *Cinemas*

- d'Amérique Latine* 19 (2011): 65-76. Impreso.
- Valdés, Teresa y José Olavarria, eds. *Masculinidades y equidad de género en América Latina*: ISIS / FLACSO. Santiago: 1998. Impreso.
- Venkatesh, Vinodh. "Gender, Patriarchy and the Pen(Is) in Three Rewritings of Latin American History." *Chasqui* 40.2 (2011): 95-107. Impreso.
- Viveros Vigoya, Mara. "Contemporary Latin American Perspectives on Masculinity." *Changing Men and Masculinities in Latin America*. Ed. Matthew C. Gutmann. Durham: Duke UP, 2003: 27:57. Impreso.
- White, Hayden. "Introduction: Historical Fiction, Fictional History, and Historical Reality." *Rethinking History* 9.2/3 (2005): 147-57. Impreso.