

Masculinidades argentinas: *Hombres* de Silvio Fabrykant

David William Foster is Regents' Professor of Spanish and Women's Studies at Arizona State University, where he specializes in Latin American urban culture. His current work focuses on Buenos Aires and São Paulo, with particular emphasis on photography.

Hablar de la construcción de la masculinidad en cualquier cultura amenaza con caer en lugares comunes. Por ejemplo, es indudable que la enorme mayoría de las sociedades humanas—por no decir todas ellas—descansan sobre la base de principios rectores que podríamos definir como variantes de un patriarcado jerárquico, caracterizado por el masculinismo (la superioridad, entendida de varias formas, del hombre) y el heterosexismo compulsivo (el imperativo de colaborar con la reproducción de la especie mediante prácticas heterosexuales—actuales o virtuales—exclusivas). Semejante perfil se complementa, por lo menos en el imaginario popular referente a América Latina, desde y respecto a dicho continente, con la adhesión a una afirmación del patriarcado que se entiende como el “machismo,” la hipervisible confirmación (otra vez, actual o virtual) del heterosexismo compulsivo, sea en la seducción agresiva de toda mujer y/o en la confirmación de modos de ser hombre y de ser mujer que denuncia y castiga todo lo que no se conforma con tales modos. Este “paquete ideológico” es tan general que, sin embargo, dista mucho en retratar, de una manera sociológica o antropológicamente interesante, ninguna sociedad específica. Es indudable que hay un *continuum* de cómo ser hombre de una sociedad a otra, de una época histórica a otra, pero los detalles, y su manifestación en la producción cultural que se centra en casos determinados de individuos y grupos, son tan variables—y, a veces, tan aleatorios—que dejan en el fondo de ser muy útiles más allá de una discusión enteramente superficial.

Donde el tema de la masculinidad comienza a ser un poco más interesante y sobre un peso un poco más específico es en referencia a aquellas sociedades de ciertas prácticas,

ciertas instituciones y, por ende, cierta conciencia o mentalidad pública, sustenta un interés más focalizado en cuestiones relevantes al concepto de la masculinidad (la masculinidad en América Latina ha sido estudiada principalmente por el feminismo: ver Pisano, Burin y Meler; Archetti se enfoca en tres grandes instituciones masculinas argentinas; en inglés la bibliografía fundamental comienza por Connell). Tal es el caso de la República Argentina, donde el siglo XX se caracterizó, inapelablemente, por la presencia de gobiernos de tinte militar, ya sean los *de facto* (las dictaduras) o los *de jure* (un presidente constitucionalmente electo, pero de profesión militar). Además, este panorama, que abarca casi la mitad del siglo, va parejo con el imperativo—impulsado lo mismo desde sectores oficiales como desde sectores independientes—de meditar, a través de la producción cultural, sobre este fenómeno, circunstancia que se manifiesta abiertamente en 1983, con el retorno a las instituciones constitucionales, aunque se podría sostener que una producción contestataria, tanto a medias abierta como la clandestina y la que se hace desde el exilio ya había emprendido este proceso desde las primeras manifestaciones de las tiranías militares. Lo que es más, difícil sería mantener que tal meditación haya claudicado en un momento determinado: más bien, habría que pensar que se ha convertido en una constante de la sociedad argentina, en aras de conservar la democracia e impedir que, nunca más, las Fuerzas Armadas vuelvan a conducir el gobierno de la República.

Si el primer golpe de corte fascista se da en la Argentina en 1930, para dar paso en 1946 al gobierno constitucional del General Juan Domingo Perón, el golpe de estado en contra suyo impone una secuela de gobiernos *de facto* que devienen, a partir de 1955, cada vez más en proyectos neofascistas de

incuestionada violencia cooperativa, para ser reemplazados en 1983 por la democracia (no sin sus muchos y profundos problemas institucionales) que dura hasta hoy día (ver Graziano sobre la mitificación de la violencia por el neofascismo argentino; Bergero y Reati compilan estudios claves sobre la época en la producción cultural; Ramírez recoge lo mejor de la producción plástica referente a la época de la opresión militar). El retorno de Perón en 1973, como parte de una reinstitucionalización que nunca prosperó y que desapareció, con enormes sacudidas sociales, en 1976, tan sólo pareció poner de manifiesto que la Argentina no estaba en condiciones de llevar una vida democrática. La casi completa desarticulación de las Fuerzas Armadas tras 1983 (que incluyó la evidencia de su ineptitud profesional en la debacle de la invasión en 1982 de las Islas Malvinas) ha querido decir que son incapaces de otro golpe militar, factor que deja inoperante a este procedimiento para demostrar si la Argentina está o no en condiciones de perseguir una sociedad plenamente democrática: si alguien fuera a reclamar que “lo que hace falta acá es una mano fuerte” y que “ellos metan orden,” no habría, realmente, un “ellos” al que recurrir.

El resultado de todo lo dicho es que ha habido—y siguen habiendo—profundas revisiones en cuanto a cómo entender las instituciones del poder patriarcal y masculinista. Sin que el poder de éstas se haya alterado un ápice (afirmación que será enérgicamente refutada por los que tienen más confianza en ciertos arreglos “cosméticos” de la que el que suscribe este texto se encuentra capaz: sólo hay que ver los recientes debates sobre nuevos nombramientos—especialmente de mujeres—a la Corte Suprema de la Nación para compartir semejante escepticismo), es indudable que hay extensas, manifiestas y a

veces acérrimas voces que se han afirmado en la auscultación de lo que esencial y contingentemente han sido los poderes que detentan la violencia social e institucional. Sólo el ingenuo podría contemplar una única y singular matriz para esta violencia y la enorme riqueza de propuestas e interpretaciones sirven para confirmar la densa complejidad de este proyecto. Los que pudimos ver, en la temporada de 2004, la puesta en escena de *La señora Macbeth* de Griselda Gambaro, pudimos apreciar no solamente otro ejemplo del vasto talento teatral de Gambaro, sino como la auscultación en la dinámica de la violencia tiene que incluir todos los sectores de la sociedad: en este caso, la mujer hipócrita que se jacta de ser tan femeninamente buena, lo mismo que la mujer fálica que detenta el poder del patriarcado y en nombre del mismo.

Es en todo este contexto que una muestra de fotografías sobre grandes figuras masculinas de la sociedad argentina no puede nunca ser únicamente una muestra de grandes figuras masculinas de la sociedad argentina. De ninguna manera, quiero dar a entender que estos hombres fueron cómplices de la tiranía—a lo mejor algunos lo fueron de una forma directa; tal vez otros la apoyaron en el fuero interior de sus convicciones personales, aunque el simple hecho de que la mayoría haya gozado de un alto y respetado perfil público en lo que va de los veinte años de la redemocratización aboga por que los veamos a todos como señeras figuras de la época post-militar. De más está decir que muchos de ellos, desde el foro político, el social y/o el cultural son grandes portavoces de la sociedad abierta y democrática. Ahora, sin embargo, tras asentar estos parámetros, menester es reconocer, al mismo tiempo, que el solo hecho de ser “hombres” los inserta en la dinámica de la masculinidad patriarcal, con todo lo que

esto quiere decir en cuanto a una jerarquía de valores sociopolíticos (especialmente en lo que a género e identidad sexual se refiere) en la Argentina.

Ciertamente, como veremos posteriormente, algunos son conocidos por la resistencia, confesa o implícita, a lo que consideran ser los estragos de la masculinidad tal como comúnmente se entiende, al mismo tiempo que debemos reconocer que ningún individuo armoniza completamente, sostenidamente, con los varios estamentos sociales con los que lo identifican y con los que se identifica: nadie es del todo un hombre cabal, como nadie nunca se ajusta del todo a los criterios ideológicos de sus bases de (auto)identidad. Desde una postura teórica de las identidades impuestas a y suscritas por el individuo—lengua, raza, clase, nacionalidad, religión, género, sexualidad, profesión, regionalidad y sucesivamente—uno siempre goza de una relación muy fluida con ellas (algunas más que otras), permitiendo que uno vaya afirmando unas y otras en un momento determinado y de una manera más o menos enfática, más o menos acomodada y ajustada a las normas vigentes (pues, no huelga decir que, de hecho, las normas que rigen las diversas identidades atraviesan un constante proceso de transformación, modificación y adaptación a diversas circunstancias históricas, cosa que se puede constatar de una manera muy evidente al contemplar los cambios en las normas sociales de, por ejemplo, la lengua castellana en la Argentina durante los últimos veinte años).

De ahí que una exposición como la de Silvio Fabrykant (montada, es preciso subrayar, entre el 4 y el 20 de mayo de 2001, en el Centro Cultural Recoleta, espacio que pertenece al Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires y que ha colaborado extensamente en promover una cultura democrática).¹ En

el programa que se distribuyó como parte de la exposición, Guillermo Saavedra hace hincapié en la cualidad democrática de semejante exposición:

Como ante la ley, todos los hombres son iguales ante la cámara; todos tienen un cuerpo del que están orgullosos o avergonzados y una gestualidad entrenada en la tarea de mostrar al mundo una opinión de sí mismos, ocultando al mismo tiempo alguna debilidad crucial...

Saavedra subraya cómo esta muestra es fundamentalmente un acto en que se desvela el mismo fotógrafo, en el sentido de que él mismo queda expuesto en lo que escoge exponer. Como retratista de larga proyección profesional, lo que Fabrykant hace acá es, parece evidente, exponer sus propios códigos fotográficos en cuanto a la exposición del carácter humano de los otros.² Estos son, indudablemente, códigos de una fotografía profesional, en cuanto Fabrykant vive de la fotografía, por lo cual sus imágenes tienen que realizarse con la complicidad, la comodidad y la colaboración de sus clientes: nunca podríamos esperar encontrar el tipo de mirada incauta y transgresora que capta, sin permiso, el parecer de los otros, como en el caso de las imágenes recogidas en un cuaderno como, por ejemplo, (*Argentina*) de Eduardo Gil. Precisamente, si los argentinos de Gil son ciudadanos de la patria [*sic*] con letra minúscula, los de Fabrykant son en su totalidad los que llevan la batuta en la vida pública, hombres cuya influencia es, por decirlo sin ambages, asentar y reproducir las normas con las que la sociedad se (re)conoce en su diaria existencia.

Aunque Saavedra habla de que en una exposición como ésta, el fotógrafo es el que se expone, porque pone en evidencia cierta

manera de trabajar con la fotografía y cierta manera de trabajar con sus sujetos, que nunca son los seres anónimos de un Gil: difícilmente un espectador argentino se va a equivocar en cuanto a reconocer, sin el apoyo de un pie explicativo, la imagen de Astor Piazzolla, de Leonardo Favio, de Adolfo Bioy Casares, de Ulises Dumont, ni mucho menos del ex-presidente de la Nación, Ricardo Alfonsín. Todas estas imágenes son retratos: es decir, son del busto del individuo, con poco más que una insinuación del resto del cuerpo mediante la inclusión ocasional de manos y brazos, pero nunca del torso ni del cuerpo entero. Cumpliendo con la vieja consigna de que los ojos son el espejo del alma, el retratista se enfoca fundamentalmente en la mirada hacia la cámara, que es, a su vez, una mirada hacia el espectador. Es por eso que la cualidad primordial de estas fotos es el tema del control que el sujeto ejerce—o pretende ejercer—frente al fotógrafo, definiendo las dimensiones determinantes de su mirada y acomodando la disposición de su cara para acompañar el sentido de la mirada que quiere proyectar. De más está decir que la boca es un detalle crucial de la cara del individuo, y muchos de estos individuos viven, por así decirlo, de su boca, o porque son políticos, actores, locutores, o porque viven de la palabra escrita, la cual en nuestra cultura es una representación desplazada de la palabra articulada, como escritores, intelectuales y periodistas.

Pero la fotografía—y más aún la que se especializa en el retrato—es un arte de la mirada: la cámara mira al sujeto mirando y el espectador mira a la cámara mirando, a su vez, al sujeto que mira. Hay una intensa semiótica de la mirada por todas partes en esta fotografía que depende de algo como un campo de fuerza magnética mediante el cual los tres actores del proceso de significado (sujeto, fotógrafo, espectador)

quedan fijados complementariamente. Y se me perdonará que vuelva a insistir en un fenómeno rector de la fotografía retratista: el sujeto cobra una agencialidad crucial por ser el que comisiona el acto fotográfico y, en gran medida, aprueba el producto final. Y aún cuando el retratado no comisiona la foto, nunca deja de ser un cómplice en el campo semiótico que se establece, por el solo hecho de aceptar participar en el proceso de producir el significado que arroja la imagen que, eventualmente, contemplamos. En la fotografía testigo de Eduardo Gil, el proceso semiótico involucra solamente los dos agentes: el fotógrafo y el espectador, cuyo circuito interpretativo pasa por un sujeto que a veces ni sabe que está siendo fotografiado y, aún cuando lo supiera, ejerce un control mínimo sobre la producción del objeto semiótico. Este encuadre es, claro está, el que rige fundamentalmente en el periodismo. Pero cual la “biografía autorizada” del historiador, el retrato formal, logrado en un estudio equipado con todos los instrumentos de la profesión, se forja una triangulación del proceso significativo, aunque luego se hace posible debatir el relativo poder en cada uno de los elementos constitutivos.

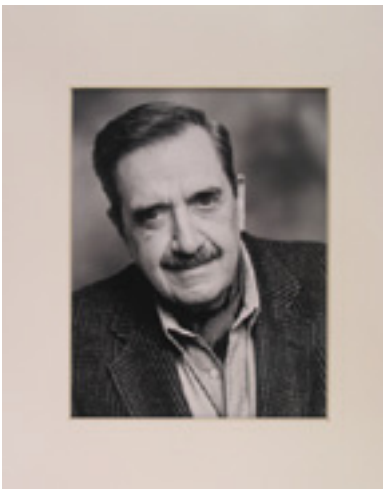
Es esta relativización del papel de cada uno de los tres agentes constitutivos en el fenómeno del retrato (y, si no queda manifiesto, por “retrato” entiendo aquí siempre la pose comisionada y calificada por el interesado: y la que vemos es, se permite suponer, siempre la más calificada de las muchas que, inevitablemente, se sacan en el estudio), es lo que da paso al interés crítico relativo a estas imágenes. Es decir, son interesantes no simplemente porque son de figuras públicas importantes, influyentes y, en el más de los casos, ricos. Son interesantes porque uno las aborda con la posibilidad—la esperanza—de encontrar el *punctum* del que habla Roland Barthes: ese detalle del *studium* que

es el texto global de la foto que nos permite cuestionar el mismo proceso de ser fotografiado, de meditar sobre los propósitos de semejante pose y de entretenernos en encontrar y apreciar el momento en que la superficie compacta, consolidada de la foto, se abre hacia la mirada cuestionadora y desconstruccionista del espectador.

Todo esto se vuelve apreciablemente más fascinante cuando tiene que ver con un fenómeno de tanta resonancia ideológica como lo es la masculinidad. Si estas fuesen fotos de colegiales, por ejemplo, uno podría ocuparse de preguntar sobre cuestiones relativas a los conceptos sociales de la juventud, de la forma de ser doncella (o de estar en el momento de dejar de serlo), amén de la gama de consideraciones de clase relativas a la posibilidad de ser colegiala en sí en la sociedad argentina contemporánea: ¿cuáles son las atribuciones y los detalles circundantes de ser colegiala en este momento en el país, o en el sector urbano dominante del país? Muy otro es el contexto de ser hombre, debido al simple hecho de la posición jerárquica y simbólica que disfruta en una sociedad patriarcal como lo es la Argentina el ser un sujeto social identificado/identificable como “hombre.” Nadie se sorprende al encontrar en esta galería de unas treinta imágenes a un ex-presidente de la Nación, un futbolista, unos cuantos actores y autores, músicos y otros artistas.

No sólo se trata de un inventario de profesiones masculinas en sí (uno no se acuerda fácilmente de mujeres futbolistas ni de mujeres músicos).³ Por otra parte, es irremediable el conjunto de oficios masculinos de la treintena de hombres recogidos en la exposición de Fabrykant: aún cuando el oficio de semiólogo (Oscar Steimberg) puede sonar un poco extraño entre los triunfos de actores y políticos, brillan por su ausencia hombres que se dediquen a ser maestros de

primaria, manicuros y telefonistas. Indudablemente, en la Argentina democrática de la post-dictadura hay muchas mujeres en las profesiones originalmente enteramente masculinas (de hecho, históricamente, por “profesión” se sobreentendía exclusivamente una agencia masculina) y, el simple hecho histórico es que hubo mujeres en las profesiones liberales en la Argentina mucho antes que en los Estados Unidos. Por otra parte, la situación económica de la Argentina ha resultado en que muchos hombres ocupan ahora oficios antes considerados femeninos, como el de maestro de primaria, sin descontar la presencia de hombres, por razones de trasgresión de los códigos de género, en ocupaciones que siguen siendo consideradas básicamente femeninas, como el ser estilista, manicura o empleada doméstica.⁴



[Fig. 1] Raúl Alfonsín

El saldo de todo lo que vengo diciendo aquí es que, dentro de esta exposición de “hombres,” un detalle fundamental como lo es la profesión asociada con cada uno de ellos, responde a un encuadre masculino muy tradicional. Eso aumenta, yo diría, aún más el afán del crítico de encontrar un *punk-*

tum relevante de estas fotos, para comenzar a indagar en el manejo de los códigos de la masculinidad que ellas arrojan.

Es inevitable comenzar por la imagen del ex-presidente Raúl Alfonsín, que figura en el vigésimo cuarto lugar de las imágenes: no el lugar que le corresponde al broche de oro, ni como bandera inaugural de la exposición, sino en un lugar “cualquiera”, como si, como ser humano, figurara así no más entre una galería de ciudadanos notables (uno no descarta la posibilidad de que el orden de las imágenes pueda corresponder a la cronología de su ejecución: de hecho, figuran cinco fallecidos entre ellos, incluyendo el que figura en primer lugar). Los individuos fotografiados se reparten en dos grupos: los que figuran con una pose formal y los que no (amén de otras posibles divisiones, por ejemplo, entre políticos y no políticos, entre creadores culturales y no creadores culturales, entre fallecidos y los que todavía viven). La formalidad de la pose es, en particular, importante en el contexto de la sociedad argentina, donde la adhesión a una norma inglesa de visibilidad para el hombre impulsó, hasta bien entrado en las últimas décadas del siglo veinte, el riguroso cumplimiento con incuestionables criterios sartoriales, entre ellos los que tenían que ver con el color de la ropa, su confección y la imperiosa presencia de saco y corbata, aún cuando vestido de sport. Muchos de estos criterios se han aflojado en los últimos años, primero con los parámetros de informalidad de los años sesenta en adelante (que tenían que ver con complejas ideas de superación de la clase social y desjerarquización de la sociedad) y, en particular en el caso de la Argentina, con la vuelta a la democracia y su repudio a la severidad de la tiranía militar.⁵ A diferencia, por ejemplo, de la imagen pública de los presidentes mexicanos (cuya guayabera significa, por poco, ropa de faji-

na) o la sempiterna presencia del uniforme militar de Fidel Castro, el bien cortado traje inglés de los presidentes argentinos, y de toda la jerarquía masculina que en el país de ese símbolo descende, no deja de ser una marca de fábrica de la masculinidad nacional.

No sorprende, precisamente, el que el Dr. Alfonsín aparezca en esta imagen vestido de otra manera: ¿quién si no los (ex)presidentes para permitirse una ligera modificación en los protocolos de su oficio? La *noblesse oblige*, pero al mismo tiempo, permite y sanciona y, de hecho, abre paso a un “toque” que dizque humaniza al sujeto que ocupa tan augusto lugar en la simbología nacional. Fabrykant ha tenido el privilegio de realizar imágenes formales para algunos de los políticos más calificados y conocidos de la Argentina, imágenes que forman parte del acervo visual de su campaña política y del imaginario relativo a ellos del que quieren gozar en el conocimiento colectivo de la nación. Al retratar a Alfonsín de otra manera, el fotógrafo ofrece un “suplemento” a su significación social, y es difícil ver esta foto sin incorporar mentalmente a las muchas otras en las que está atuendado “como Dios manda.” La franca mirada bonachona de Alfonsín, acentuada por las líneas producidas alrededor de la boca y los ojos por esta y muchas otras sonrisas (acá es más bien leve, pero no por ello muy evidente), se complementa por la inclinación de su cuerpo en el marco de la foto que corresponde, menos al imponente encuadre afirmativo de una imagen estrictamente proporcional al campo visual disponible, más propiamente a un gesto de amabilidad y acercamiento al espectador. La formalidad insiste en pararse/sentarse derecho, pero aquí Alfonsín tiene su cuerpo a un ángulo lateral y da la impresión de inclinarse hacia la cámara en un saludo

de abierta amistad. Tal geometría informal del cuerpo se hace extensiva a la ropa que viste: un saco incuestionablemente caro de rico tejido inglés, con una camisa fina (¿Polo?) y un semi-ajustado pañuelo de seda (¿italiana?) con un diseño de fantasía. Si el presidente de la Nación resume el ápice del poder masculino del país (y no hay mejor símbolo de la masculinidad tradicional que el prolijo bigote que Alfonsín gasta), romper con la estricta formalidad de su oficio, la que las tradiciones le imponen mantener hasta después de su mandato, pues una vez elegido presidente, uno detenta el valor simbólico del cargo *sub specie aeterna*.



[Fig. 2] Antonio Carrizo

Si el hecho es que la gran mayoría de las figuras que aparecen en la serie de Fabrykant bajo la calificación de “hombres” se caracterizan en ella por algún grado de informalidad en su porte y presencia, así subrayando, aunque solamente en una forma implícita, el paulatino distanciamiento de las severas normas masculinas de la época de la dictadura militar servía para reafirmar tiránicamente,⁶ nuevas normas de “informalidad” masculina. Una imagen, sin embargo, que capta la para muchos todavía

anhelada rigurosidad de antaño es la de Antonio Carrizo, que figura en segundo lugar y es identificado como “periodista cultural de radio.” Carrizo, que nació en 1921, se remonta a la época de las más rancias formas tradicionales, y se presenta muy conforme con ellas, vestido de un traje oscuro, con camisa discreta a rayas y una corbata, que si bien no es del típico estilo inglés, es más que apropiada. Prolijamente afeitado y peinado, mira de costado hacia la cámara con la más cabal seriedad.



[Fig. 3] Hugo Marthineitz

Aunque tampoco llena el marco de la foto de una manera cuadrada, la pose de su cuerpo está perfectamente equilibrada en una línea oblicua que corre del ángulo superior derecho al ángulo inferior izquierdo. Tiene los labios finos ligeramente apretados y su mirada es como si estuviera tomando examen al espectador. Lo que más llama la atención de esta foto—lo que para mí sería su *punctum*—es el hecho de ser Carrizo una personalidad de la radio y, por ende, poco “visto” como presencia pública: aquí la foto proporciona un cuerpo presente a alguien

que se gana la vida con su voz, una voz que, para su público, no emana de su cuerpo (o, por lo menos, este es un detalle inconsecuente), sino del aparato radiofónico, gracias al cual todas las voces son distintas, caracterizadas por múltiples matices dinámicos, pero su origen es lo mismo que una serie de robots todos físicamente parecidos a seres de carne y hueso. En resumidas cuentas, lo que se “ve” aquí es una voz (o la sugerencia de una voz) y no una presencia corporal.

Muy diferente es el caso de la foto más detonante de la colección, la del locutor Hugo Guerrero Marthineitz. Guerrero Marthineitz es el que más rompe con los esquemas de un *continuum* de masculinidad argentina, comenzando por el hecho de que es de origen peruano y no argentino. Eso en sí no sería un dato determinante o significativo (salvo para un ultra-nacionalista de criterios estrictamente criollistas, que pudiera sentirse ofendido por la presencia en la exposición de tipos que son de dudosa condición inmigratoria, como, huelga decir, el mismo fotógrafo)⁷, si no fuera por la presencia global que manifiesta Guerrero Marthineitz en su foto: el peruano es el único que aparece, para todos los efectos visuales, enteramente desnudo. Se supone que no lo está más allá de su torso, pero lo mismo daría, pues el presentarse desnudo del torso rompe definitiva y categóricamente con cualquier principio de vestido adecuado a los efectos de una presencia pública. Aunque identificado solamente como “locutor,” Guerrero Marthineitz ha trabajado lo mismo en televisión como radio, por lo cual goza de una identidad visible en el foro callejero.⁸ De severo corte de cabello al rape, Guerrero Marthineitz mira fijamente hacia el espectador como acostumbraba hacer con sus interlocutores en el programa de televisión. La mirada corresponde con la de un

periodista investigador que no va a aceptar que le den gato por liebre, y el apoyar la cara en el puño cerrado, tapando en parte la boca cerrada, da la impresión de que este es un hombre que se concentra en escuchar lo que el interlocutor tiene que decir, interviniendo sólo lo necesario para impulsarlo al otro, aún cuando sea en términos de una pregunta o afirmación desafiante.

Pero si Guerrero Marthineitz se preciaba de poner al desnudo a su interlocutor, él también se pone a sí mismo al desnudo frente al espectador de la foto, de una forma que sería imposible dentro de los códigos de la transmisión de un programa serio de televisión. El corte al rape, con entradas de una incipiente calvicie, subraya el aspecto general de desnudo, aunque se supone que el espectador, acostumbrado a los sacos y corbatas y camisas y pañuelos de los otros sujetos, no puede fácilmente apartar la vista de la piel lisa de los hombros, del pecho, del cuello, del antebrazo de Guerrero Marthineitz, de su evidente carnosidad y condición musculosa, la cual se ve en particular en el ángulo inferior derecho, donde el pliegue formado entre la parte superior del brazo y el pecho revela la curva de un músculo desarrollado. Siguiendo la afirmación implícita de Saavedra de que uno se desnuda ante la cámara—por lo cual se entiende que es a los efectos de su foro interior—en este caso notable, el sujeto lo está literalmente, lo cual no puede dejar de permitirle al espectador preguntarse, ¿y qué si todos hubiesen sido retratados de la misma manera?

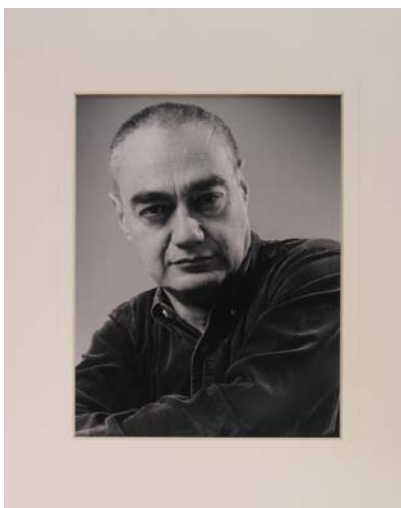
No quiero sugerir que se puedan extraer conclusiones de enorme trascendencia socio-antropológica de estas imágenes de Fabrykant. Muchas son las esferas del ser y del hacer masculino, lo mismo si se limita a reducidos sectores sociales que si se extiende el radio a la sociedad en general, que mucho sería hipostatizar las maneras de ser hombre

en la Argentina contemporánea si se fuera a partir únicamente de esta treintena de fotos. Sin embargo, ningún productor cultural es inocente, ningún producto cultural existe en un vacío socio-semántico, ningún producto cultural es solamente “lo que es.” Leemos las fotos, como leemos todo producto cultural, en múltiples contextos que nos ayudan a formular principios de significado e importancia. Los hombres de Fabrykant, insertados dentro de una exposición llamada *Hombres*, se exponen a los horizontes contemporáneos de conocimiento en términos de consideraciones vigentes sobre el género, sobre el papel del sujeto masculino en la sociedad actual, sobre las formalidades que circunscriben (y, por ende, permiten estratégicas transgresiones) el ser hombre hoy en día en la Argentina, sobre quiénes y cómo son los agentes históricos (y cuáles de estos están aquí presentes y cuáles brillan por su ausencia) ahora en la vida social del país.

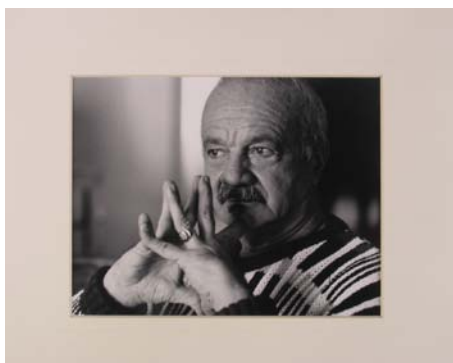
Notas

¹El afiche de la muestra habla de treinta hombres; en realidad, había más de treinta fotos. Este ensayo ha sido elaborado sobre la base de un CD de 28 de ellas proporcionado por Silvio Fabrykant, quien, en un comunicado personal de 30 de agosto, 2004, afirma que, con el correr del tiempo, se ha ido poniendo más exigente con la criba de imágenes. El CD que quedó a mi disposición incluye los siguientes nombres: Alberto Fischerman, director de cine (fallecido); Antonio Carrizo, periodista cultural de radio; Herminio Iglesias, político; Astor Piazzolla, músico (fallecido); Miguel Brascó, escritor y periodista; Daniel Czudnowsky, actor; Horacio Altuna, historietista; Antonio Ottone, director de cine (fallecido); Guillermo Saavedra, poeta y periodista cultural; Leonardo Favio, director de cine; Mauricio Dayub, actor y dramaturgo; Amadeo Carrizo, futbolista; Alejandro Horowicz, escritor y periodista; Antonio Cafero, político; Fernando Sánchez Sorondo, poeta; Julio Nudel, actor;

Alberto Girri, poeta (fallecido); Hugo Guerrero Marthineitz, locutor; Jorge Schusseim, humorista; Juan Forn, escritor; Nestor Tirri, periodista cultural; Abrasha Rottemberg, escritor; Adolfo Bioy Casares, escritor (fallecido); Ricardo Alfonsín, ex presidente; Ricardo Blanco, diseñador; Ulises Dumont, actor; Miguel Rep, historietista; Oscar Steimberg, semiólogo.



[Fig. 4] Alejandro Horowicz



[Fig. 5] Astor Piazzolla

²Fabrykant también ha fotografiado importantes figuras literarias, como su mujer, Ana María Shua (ver la foto en la solapa de *La muerte como efecto secundario*) y Juan José Sebreli, connotado sociólogo y abierta personalidad gay (ver la foto en la solapa de *Escritos sobre escritos*,

ciudades bajo ciudades). Sebreli no se incluye en la exposición de *Hombres*.

³Por supuesto, uno se acuerda de que hubo una presidenta de la Nación, María Esther Martínez (conocida como Isabel/Isabelita), pero no creo que nadie nunca haya afirmado que su presidencia (1974-76)—considerada generalmente como lamentable y como un “accidente” de la política del ya muy envejecido Perón—legitimara el acceso de las mujeres a la Silla de Rivadavia.

⁴Inclusive, si se quisiera usar la palabra tradicional “mucama” para decir empleada doméstica, habría que decir algo como “empleada hombre,” ya que “mucamo” significa, convencionalmente, “mayordomo.”

⁵Una moda que se impone entre los hombres antes del retorno a la democracia es el beso social, sin ningún atisbo de homoerotismo. En una imagen que recojo en *Life and Customs of Argentina*, sin embargo, dos jóvenes ejecutivos que se están saludando de este modo en la calle siguen, sin embargo, rigurosamente ataviados según las viejas normas de la City financiera (38; la foto es de Eduardo Gil).

⁶Hay que recordar que no ser “suficientemente hombre” era motivo de escarnio y toda una secuela de represalias violentas, como se ve en el tratamiento al sujeto percibido como “homosexual”: no ser suficientemente hombre quería decir ser homosexual, y los homosexuales eran identificados/identificables por su condición de insuficiencia masculina. Uno podría referirse aquí a una amplia gama de producciones culturales; baste una en particular por la calidad explícita de la representación visual: la película de Enrique Dawi, *Adiós, Roberto* (1985), en la que el haber sido identificado como homosexual hace a Roberto pasible de agresiones de todos los sectores imaginables, en una representación cinematográfica en particular interesante y eficaz (ver Foster, “El homoerotismo”; ver también, varios ejemplos de lo aquí expuesto en los estudios de Sebreli y Bazán). Es importante notar que el epíteto “maricón” no identifica necesariamente al tipo que tiene relaciones sexuales con otros hombres, sino al que manifestamente deja de

cumplir de algún modo con el perfil público de ser “hombre.” De ahí la práctica de tildar de “maricón” al niño o al joven que evidencia transitoriamente un comportamiento considerado poco varonil: se pretende corregirlo con el imperativo “No seas maricón.”

⁷Este es un tema engorroso que remite a consideraciones sobre el racismo argentino: aunque la mayoría de los dictadores militares de la tiranía que se extendió de 1966 a 73 y de 1976 a 83, era de inmediata ascendencia inmigratoria, notablemente italiana, sin lugar a dudas los dictadores militares se afanaban por imponer un tipo de sobria masculinidad argentina, de estirpe “blanca,” que excluía a los vistos literalmente como “no blancos” (cabecitas negras) o considerados así por extensión simbólica (judíos).

⁸Tuve el honor de ser entrevistado, a solas, el 5 de julio de 1985 en su afamado programa de televisión de las altas horas de la noche de aquella época, precisamente llamado *A solas*.

Obras Citadas

- Archetti, Eduardo P. *Masculinidades: fútbol, tango y polo en la Argentina*. Buenos Aires: Antropofagia, 2003. Trans. of *Masculinities: Football, Tango, and Polo in Argentina*. New York: Berg, 1999.
- Barthes, Roland. *Camera Lucida; Reflections on Photography*. Trad. de Richard Howard. New York: Hill and Wang, 1981.
- Bazán, Osvaldo. *Historia de la homosexualidad en la Argentina, de la conquista de América al siglo XXI*. Buenos Aires: Marea, 2004.
- Burín, Mabel, e Irene Meler. *Varones: género y subjetividad masculina*. Buenos Aires: Paidós, 2000.
- Connell, R. W. *Masculinities*. Berkeley: U of California P, 1995.
- . *The Men and the Boys*. Berkeley: U of California P, 2000.
- Foster, David William. “El homoerotismo y la lucha por el espacio en Buenos Aires: dos muestras cinematográficas.” *Tramas* 6 (1997): 13-42.
- , Melissa Fitch Lockhart, and Darrell B. Lockhart. *Culture and Customs of Argentina*. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1998.
- Gambaro, Griselda. *La señora Macbeth*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2003.
- Graziano, Frank. *Divine Violence: Spectacle, Psychosexuality, & Radical Christianity in the Argentine “Dirty War.”* Boulder, CO: Westview Press, 1992.
- Piscano, Margarita. *El triunfo de la masculinidad*. Santiago de Chile: Surada, 2001.
- Ramírez, Mari Carmen. *Cantos paralelos: la parodia plástica en el arte argentino contemporáneo*. Austin: Jack S. Blanton Museum of Art, University of Texas; Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1999.
- Sebreli, Juan José. *Escritos sobre escritos, ciudades bajo ciudades, 1950-1997*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1997.
- . “Historia secreta de los homosexuales en Buenos Aires.” *Escritos sobre escritos, ciudades bajo ciudades, 1950-1997*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1997. 275-370.
- Shua, Ana María. *La muerte como efecto secundario*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1997.

