

Las masculinidades bajo Pinochet: simbología y simbiosis  
en *Mala onda* y *Tony Manero*

Wesley Costa de Moraes

Thesis submitted to the faculty of the Virginia Polytechnic Institute and State  
University in partial fulfillment of the requirements for the degree of

Master of Arts  
in  
Foreign Languages, Cultures, and Literatures

V. Venkatesh  
C. Andrango-Walker  
E. Austin

April 29, 2013  
Blacksburg, VA

Keywords: masculinities, Chile, dictatorship, Alberto Fuguet, Pablo Larraín

Las masculinidades bajo Pinochet: simbología y simbiosis  
en *Mala onda* y *Tony Manero*

Wesley Costa de Moraes

ABSTRACT

This essay analyzes the connections between some of the theories about masculinities and the sociopolitical context of Chile under the dictatorship of General Augusto Pinochet in the movie *Tony Manero*, by Pablo Larraín, and the novel *Mala onda*, by Alberto Fuguet. It proposes that the dictator and consequently the ideology of dictatorship are exacerbated representations of masculinity, and this study signals their inherent contradictions and repercussions in this country's social environment during its period of authoritarian regime. From this perspective, the protagonists of both fictional works, who come from different social and economic sectors of the Chilean society, can be considered oppressed individuals and oppressors themselves within this context, establishing different kinds of relationship with it. The oppression that they suffer is not only characterized by the authoritarian practices in force but also —and mainly— by the explicit and implicit guidelines of a “code of masculinity” that is put across by the regime and which affects society as a whole. Additionally, actively or passively and in a more or less conscious way, from the male groups to which they belong, both leading characters dominate (or try to do so) the groups of men from lower levels of the hierarchical social ranking and *all* groups of women. Therefore, oppression is an effective tool used to help maintain the structure of the dictatorship itself and, as a result, the ideological basis of men's domination.

## ACKNOWLEDGEMENTS

I would like to thank Virginia Polytechnic Institute and State University, especially the Department of Foreign Languages and Literatures, for having given me the marvelous opportunity of coming to the United States for a graduate program. This experience has been invaluable in many aspects: I had the privilege of growing academically with highly qualified and motivated faculty, of sharing my culture and hopes with supportive and engaged peers, and of improving professionally from working as a Graduate Teaching Assistant.

A special thank you goes to my advisor, Professor Vinodh Venkatesh, for his encouragement in my doing this work and for convincing me to envisage even higher steps, to Professor Catalina Andrango-Walker, for her professional counseling, and to Elizabeth E. Calvera, for helping me with the practical side of living and teaching here. May this essay reflect my profound gratitude as well as the research skills and competencies that I have developed from the program.

This work is dedicated to my parents,  
to my significant one Helena,  
and to my beloved kids  
Gabriela, Julio, and Nicolas

## Índice:

1. Introducción .....	1
2. Sobre la dictadura de Pinochet, los autores y las obras analizadas.....	9
3. Entendiendo el entramado de las masculinidades.....	18
4. Poder, erotismo y sexualidad en <i>Mala onda</i> y <i>Tony Manero</i> .....	28
5. Entre hombres: la ofensiva contra la intrusión femenina.....	35
6. Los referentes de masculinidad en <i>Mala onda</i> y <i>Tony Manero</i> .....	41
7. Los medios de comunicación al servicio del poder.....	46
8. Chile hacia el “desarrollo”: la globalización de las masculinidades.....	50
9. El militar y los enemigos del régimen.....	55
10. Cuerpo, espacio y la dictadura omnipresente.....	62
11. El dominio de los hombres sobre las mujeres.....	67
12. La simbología de las transformaciones.....	72
13. Conclusión.....	80
Obras citadas.....	85

## 1. Introducción

Proponer, analizar y catalogar la existencia de un abigarrado abanico de posibilidades de ser y actuar como hombre en Latinoamérica, es decir, reconocer el desmantelamiento del carácter monocromático de la masculinidad relativizándolo a la zona constituye una tarea apremiante y compleja. Mara Viveros Goya, en “Contemporary Latin American Perspectives on Masculinity”,<sup>1</sup> informa que “[s]cholarship on men and masculinity in Latin America has been carried out principally in anthropology, sociology, and social psychology. The dominant theoretical orientations have been constructivist, grounded in the notion that the categories we use to perceive, evaluate, and think are socially constructed” (29). Viveros Goya, además de autores como Raewyn W. Connell (*Masculinities* 2005) y Michael S. Kimmel (“Homofobia” 1997), han reiterado que las masculinidades y las relaciones de género están intrínsecamente relacionadas con los contextos económicos, políticos, sociales y culturales, pudiendo a la vez ser consideradas sus definidores así como definidas por ellos. La identificación y valoración de lo cultural en este escenario discursivo no solamente abre un espacio de reflexión desde la perspectiva de la cultura y del arte, sino también reclama la movilización de la crítica académica sobre la producción cultural y sus respectivos puntos de vistas y (re)lecturas estéticas sobre el tema.

Del hogar a la plaza pública, tal desconstrucción ha revelado como nunca antes la naturaleza opresiva de un concepto de masculinidad representado por un estereotipo de hombre ideal, con diferencias de época y región, y las consecuentes expectativas y frustraciones en que se ven problematizados en el ámbito íntimo y en distintos niveles de interacción social. El estudio

---

<sup>1</sup> En este texto que integra la obra *Changing Men and Masculinities in Latin America* (2003), editada por Matthew C. Gutmann, la autora hace una recopilación de algunos importantes estudios sobre las masculinidades en la región. Viveros Goya expone que estos trabajos revisitan temas propuestos por los “men’s studies” de los países anglosajones, tomando en cuenta los cambios sociales y económicos regionales así como el impacto de las mujeres en los movimientos sociales.

de estas cuestiones en América Latina —que ha seguido las huellas del corpus teórico sobre las masculinidades producido en los más importantes centros mundiales de investigación sobre el tema en las últimas décadas— ha motivado y multiplicado también los estudios de la crítica literaria y fílmica. Se reconoce, en este proceso, la legitimidad de la literatura y del cine como agentes discursivos y como sitios de representación de diferentes facetas de la problemática de las masculinidades en el contexto latinoamericano, así como lo han hecho otras manifestaciones artísticas que han buscado representar no solamente los conflictos intergenéricos, sino también intragenéricos.

De hecho, varias obras de ficción de y sobre la región han dado visibilidad y han estimulado la reflexión sobre éstas y otras cuestiones adyacentes y, quizás tan importante como ello, el interés académico ha echado una mirada hacia atrás, reexaminando gradualmente el archivo literario y filmográfico latinoamericano, confirmando y desmenuzando lo obvio: la omnipresencia temporal de esta problemática. Eve Kosofsky Sedgwick, como informa Jason Edwards, ha ampliado el entendimiento sobre las relaciones entre el tema de las masculinidades y la literatura a través de los tiempos y de las culturas (26). La teórica afirma que la conexión entre género y literatura sirve como representación alegórica que se alimenta de lo real y, al estructurar sus simbolismos y dar forma al imaginario de la colectividad, a la vez lo alimenta.

Este ensayo se inserta en este debate y, en breves líneas, comparte el argumento ya consolidado de que una masculinidad sin ambigüedades y uniformadora es un concepto históricamente atrincherado y que se presta a un fin bastante específico: garantizar la supremacía de un determinado grupo de hombres sobre *otros* grupos de hombres y sobre *todos* los grupos femeninos. En este paisaje en que figura esta masculinidad impositiva y chovinista, en realidad se proyectan variadas y calidoscópicas manifestaciones que componen un amplio abecé de lo que es ser hombre, de lo que puede constituir serlo —y las consecuentes tensiones que advienen de esa

diversificación, y por sobremanera de la resistencia a claudicar a ciertos patrones “clásicos”. Al deshacerse en este campo de análisis esta falsa uniformidad, se reclama y se ofrece también una nueva visión sobre el pasado y una nueva forma de entenderlo, ya que aquel ideal caducado de la masculinidad —eje de la historia y también de la ficción— se vuelve cada vez más insuficiente para explicarlo y, menos aún, para justificarlo.

En términos estructurales, este trabajo tratará de un análisis comparativo entre una novela y una película ambientadas en Chile bajo la dictadura del general Augusto Pinochet (1973-1990), a través del cual identificaré algunos elementos pertenecientes a la problemática de las masculinidades en este contexto sociocronológico latinoamericano y observaré la manera directa o indirecta en que sus autores la incorporan a la ficción. Tras esta identificación estableceré intersecciones y relaciones entre estos elementos, el contexto sociopolítico y el estereotipo de la masculinidad vigente en la época, observadas las delimitaciones geográfico-temporales que rigen mi estudio. Tales delimitaciones son cruciales a mi ensayo por las correlaciones entre la masculinidad, el régimen dictatorial y la sociedad que desarrollaré y porque, como declara Fernando Blanco,<sup>2</sup> Chile es un país “reconocido en el continente por su conservadurismo en temas de moral pública” (154). Este país, en realidad, es un núcleo importante de la cultura de la masculinidad (y de las masculinidades) dentro de América Latina, región que es la “cuna del ‘machismo’, discutida versión regional de la dominación patriarcal”, como afirman Teresa Valdés y José Olavarría (9). Viveros Goya, refiriéndose a estos dos autores, afirma que el trabajo de ellos:

---

<sup>2</sup> En “Sexualidades en transición. Homografías post Pinochet”, Blanco analiza las intersecciones entre estado, sociedad y media en diversas obras del “canon homoerótico chileno” (159). Así como Blanco, en este trabajo también analizo el rol de los protagonistas como productores y reproductores del poder a través de la homotextualidad como estrategia narrativa, pero lo hago en referencia directa a algunos de los principales estudios sobre las masculinidades.

[i]n Santiago, Chile, also indicates the importance of contextualizing the construction of male identities within the framework of overall changes in that society. Valdés and Olavarría maintain that it is impossible to talk of a unitary Chilean masculinity, and they underline the multifaceted character of gender identities despite the relative cultural homogeneity of the country as a whole, the continuing strength of certain hegemonic models of masculinity grounded in relationships of male domination in households and more broadly in society, and the powerful mark left by seventeen years of military dictatorship on male identities in Chile. (33)

Pero, no obstante la importancia y la contribución de los aportes sociológicos de diferentes centros académicos a mi ensayo, éste se conformará, como expuse, en un trabajo de crítica fílmica-literaria. No trato, sin embargo, de sentar las bases de un distanciamiento teórico entre crítica sociológica y fílmica-literaria, sino de establecer cierta equidistancia conceptual que sirva, en fin, para reforzar el papel de cada ámbito como marcos referenciales dentro de un mismo debate, y con el objetivo final de contribuir para la valoración del aporte de la literatura y del cine y, a consecuencia, de sus estudios académicos. La elección de esta novela y esta película se me ocurrió como una posibilidad de observar mi tema de interés desde dos dinámicas narrativas que, en sus peculiares amplitudes estéticas, ofrecen percepciones diferenciadas y a la vez marcadas por paralelismos. Elegí *Mala onda* y *Tony Manero* porque son dos obras que ofrecen un retrato de una época plasmada por la imposición del silencio y también de un discurso autoritario a través de una simbología en la cual la masculinidad es una característica determinante.

José Leandro Urbina explica que “al tratar de establecer la relación entre la novela [y también la película] y sus referentes históricos estamos examinando, además de las entidades de existencia comprobable, en mayor medida, la relación entre ella y los discursos que sobre el



momento histórico se producen socialmente” (87).<sup>3</sup> En este sentido, considero importante analizar las masculinidades como elementos que permean tales discursos. No me parece exageración sugerir que cualquier narrativa, en el papel o en la pantalla, que se construye en y sobre cualquier momento histórico (o sobre una interpretación de él), va a resbalar en mayor o menor medida por la temática de las masculinidades. Tampoco se debe perder de vista que esta temática dialoga permanentemente con la temática de las femineidades —una comunicación que se ha constituido históricamente por la desigualdad entre sus interlocutores. En este diálogo a la vez imaginario y concreto, la mujer es violentada de diferentes formas: se le deniega el derecho a tener voz, se tergiversa su discurso cuando consigue expresarse o le exhortan a repetir lo que es dictado por el hombre. No al azar *dictado* y *dictadura* comparten la misma raíz etimológica.

El interés de mi trabajo es precisamente observar cómo se entretrejen, dentro de la estructura de la ficción, los discursos históricos, el tema de las masculinidades y la trama en sí. En su libertad creativa en que no solamente se permiten apropiarse de estos otros discursos, sino también redefinirlos y recrearlos, varias novelas y películas han presentado y representado la flagrante bancarrota ideológica y también política de un concepto único de masculinidad, y probablemente antes de que despertara el interés de que hoy goza el tema en áreas académicas como la sociología y las propias letras. Al observar cómo el cine y la literatura retratan la dictadura militar en Suramérica, Sabine Schlickers declara que “[s]ólo el arte literario y cinematográfico como praxis discursiva autónoma y polifacética, ya que se apropia de todos los

---

<sup>3</sup> Urbina explora las relaciones homosociales en *Mala onda* a través de los ejes del espacio, del mercado y de la interculturalidad, sin descartar su trasfondo político y destacando, en el desenlace de la novela, “el poder cohesivo de la dictadura” (96). En mi estudio también hago hincapié en la destreza del régimen en sobreponerse a sus conflictos internos y externos, logrando su preservación.

discursos, es capaz de decir lo indecible” (130).<sup>4</sup> Más que eso, la literatura y el cine han ejercitado una práctica de desconstrucción de lo que ha sido dicho y, principalmente en el caso de las dictaduras, de los silencios que se han utilizado para rellenar los huecos de la historia. Hayden White sugiere que, al *ficcionalizar* la “realidad”, la literatura manosea abiertamente lo posible, es decir, la posibilidad real de lo ficticio, lo que nos hace reevaluar lo que definimos como histórico.<sup>5</sup> Esto es imprescindible en el caso de la dictadura chilena, una época terminada cronológicamente pero que sigue abierta e inconclusa debido a la inconsistencia e incredibilidad de la “narrativa oficial” en parte o en su totalidad.

Mi atención, sin embargo, no será averiguar si la novela y la película que elegí dicen lo indecible, sino identificar los sentidos en y por detrás de lo que es dicho, sea en el lenguaje escrito o sonoro-visual: texto y metatexto y cómo el tema de las masculinidades les sirve de argumento a estas obras. En *Mala onda* (1996), escrita por Alberto Fuguet, tenemos las antagónicas influencias masculinas buscando acomodarse en la turbulenta mente de un joven de 17 años, con la trama resaltando su apatía política y su rechazo a alinearse psicológica y afectivamente con su padre. En *Tony Manero* (2008), película dirigida por Pablo Larraín, los antagonismos se presentan aparentemente acomodados en el protagonista, resultando, sin embargo, en un personaje frío, psicópata y execrable, que por varios ángulos replica la propia figura de Pinochet y mimetiza los horrores de un período sociopolítico cruento de la historia

---

<sup>4</sup> En “La apropiación literaria y cinematográfica de la dictadura militar en Suramérica” (2008), la autora analiza algunos rasgos comunes entre algunas novelas y películas producidas durante y/o sobre las dictaduras del Cono Sur. Entre ellos, la autora 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 algunos países.

<sup>5</sup> El autor explica que “historical discourse wages on the true, while fictional discourse is interested in the real” (147) y que “[t]he conjuring up of the past requires art as well as information” (149). El discurso ficcional y el discurso histórico no necesitan antagonizarse, sino más bien pueden establecer una relación de complementariedad.

chilena. Mi objetivo aquí es, en una analogía con Schlickers, ver lo invisible y, mayormente, rever lo visible, propiciando otra mirada sobre estas dos narrativas.

Gabriela Polit Dueñas ofrece una perspectiva diferenciada desde la cual percibe la figura del caudillo en diferentes obras latinoamericanas.<sup>6</sup> Para la autora, “[l]a masculinidad del caudillo ha servido a muchos autores como elemento que explica 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). El estudio de la figura del caudillo es un medio para entender su contexto sociopolítico desde la ficción y también una forma de examinar el entendimiento corriente sobre el propio tema de las masculinidades. Vinodh Venkatesh ha analizado la figura del caudillo en la nueva novela histórica y sugiere que la narrativización del personaje y las diferentes maneras de “ficcionalizar” la dialéctica de las masculinidades y de género “is pertinent to, and representative of contemporary political and sexual optics” (106). El caudillo, empleado en la literatura y en el cine en una relación metonímica con la política, es estigmatizado como manifestación hiperbólica y contradictoria de lo masculino.

Para entender mis motivaciones personales para realizar esta investigación, aprovecho un comentario de Jaime Collyer sobre su compatriota Fuguet: “[n]o es fácil movilizar hacia ninguna trinchera muy frontal a esta generación de chicos hoy no tan chicos, que han traspasado ya el umbral de los cuarenta y fueron criados oyendo el himno nacional antes de entrar cada día a clases” (110). Al discurrir sobre el resurgimiento de la literatura chilena después de la dictadura, Collyer, un participante activo de este proceso, es reticente a valorar la relectura de este pasado

---

<sup>6</sup> En su libro *Cosas de hombres: escritores y caudillos en la literatura latinoamericana del siglo XX*, la autora analiza el fenómeno de las narrativas latinoamericanas sobre caudillos escritas por hombres y mujeres, y resalta que, por detrás de la construcción de sus personajes y tramas, se ha construido también un universo literario y un *ethos* no menos regido por la figura masculina de sus escritores.

por la narrativa *mass media* fuguetiana, la cual considera autopromocional y de estética imprecisa. A mí, que antes de las clases también cantaba el himno nacional de otra dictadura suramericana, la brasileña, *Mala onda* me hizo reflexionar. Y, ya que incurro en un momento anecdótico, recuerdo que cantaba el himno, larguísimo y extenuante, en disciplinada postura erecta vigilada por las maestras, desde mi posición algo intermediaria en la fila de los niños ordenados por altura, al lado de la fila de las niñas, y así, en orden creciente, según los grados de la escuela primaria, soñando despierto con ser elegido para la prestigiosa función de izar la bandera nacional durante la ejecución del himno.

La lectura de la novela contribuyó para que tales rigores, de franca inspiración militar y, por extensión masculinos y masculinizantes, ganaran un sentido completamente diferente de lo de aquellas experiencias individuales y colectivas, como si yo estuviera (y yo de veras estaba) sumergido en un aluvión de valores ideológicos e “ideologizadores” que ponían en práctica, a su disfrazada manera autoritaria, el lema inscrito en la bandera de mi país: “ordem e progresso”. Para mí, la superficialidad y apolitismo de Matías se superan con una lectura más detenida y menos aferrada a ciertas expectativas diegéticas, y es precisamente la frivolidad del personaje que destaca mis propias frivolidades pretéritas. Matías me hace reconocer que no se trataba de cualquier *ordem*, sino un orden masculino hegemónico y opresivo, que nos empujaba rumbo a un “progreso”, desigual y problemático en sí, que se definía económica y culturalmente en relación a un mercado globalizante. Se puede, sí, ver algo más en *Mala onda*, y mi interés en desmenuzar detalles de la problemática de las masculinidades en esa obra vino de ese reconocimiento.

Después de ver *Tony Manero*, el proyecto de este trabajo sobre las masculinidades y su relación con la dictadura chilena evolucionó a un análisis comparativo entre las dos obras, ya que cada cual aborda la cuestión de una manera diferente a través de sus protagonistas: Matías es frivolidad en *Mala onda*; Raúl, visceralidad en *Tony Manero*. La complementariedad de las

narrativas, por otro lado, permitiría a mi trabajo ganar la dimensión ambicionada y servir de contribución al corpus de investigación que se centra en o atraviesa este tema. Aunque no están ubicadas exactamente en el mismo marco temporal,<sup>7</sup> las dos obras comparten el mismo cronotopo de la afirmación, producción y reproducción de un modelo de masculinidad en su sociedad, ángulo por el que se viabiliza mi análisis comparativo.

Mi intención es, mediante este análisis, presentar y valorar la contribución que la literatura y el cine, en las dos obras elegidas, aportan a la discusión sobre las masculinidades tal como se manifiesta en el contexto latinoamericano en cuestión, pero sin perder de vista su diálogo con los estudios sobre las masculinidades en dimensión global. Defiendo que *Mala onda* y *Tony Manero* ejemplifican, simbólicamente y respectivamente, la complejidad y la perplejidad inherentes a la (re)formación de las masculinidades dentro del contexto dictatorial chileno, y a través de la elaboración de narrativas en que el discurso histórico y el ficcional se fusionan, por el eje de las masculinidades en (re)construcción y según las representaciones y patrones privilegiados por la ideología del régimen, ofrecen un punto de vista diferenciado sobre las implicaciones sociales de dicha ideología.

## **2. Sobre la dictadura de Pinochet, los autores y las obras analizadas**

La dictadura en Chile comprende el período entre 1973 y 1990. El presidente electo democráticamente en la época, Salvador Allende, había subido al poder en 1970. Fue el primer presidente socialista de la historia chilena y puso en práctica un radical proceso de transformación del “country’s politico-economic order through a Chilean version of Marxist

---

<sup>7</sup> *Mala onda* se ubica en 1980, año del plebiscito que reiteró el gobierno dictatorial de Pinochet y, aunque no se explicita su tropo cronológico, se puede inferir que *Tony Manero* ocurre en algún momento a fines de los setenta, por la deducible sincronía (o casi sincronía) de exhibición pública de la película *Fiebre de sábado por la noche* (1977) en los EE.UU. y Chile.

socialism” (González 22). Nacionalizó centenares de industrias, de las cuales el caso más importante es el del cobre, cuyo negocio representaba el 80% del producto interior bruto y era controlado por compañías norteamericanas. En la defensa de los intereses de su país y en contra la formación de una nueva Cuba suramericana, el presidente estadounidense Richard Nixon tomó duras represalias económicas a Chile y finalmente convenció al ejército del país, hasta entonces neutral, a intervenir en la situación.

Aun más importante es como el General Augusto Pinochet llegó a consolidarse como dictador por tanto tiempo, pues para la mayoría de los analistas políticos en la época el general era “so uncharismatic and politically inept that he was sure to be replaced by a more polished and savvy general” (Winn 20). Un año después del golpe, con la jubilación o muerte sospechosa de otros candidatos y controlando la disidencia civil y militar con la creación de su propia policía secreta, la DINA, Pinochet se convirtió en el supremo jefe de la nación.

El régimen militar tenía un proyecto de país bastante diferente del de Allende. Favoreció la libertad económica (pero no para los trabajadores, cuyas asociaciones laborales fueron extintas o debilitadas), reprivatizó compañías y puso en marcha una doctrina de desarrollo engendrada por economistas neoliberales formados en Chicago (los *Chicago Boys*). González explica que, diferentemente de otras dictaduras del Cono Sur, la chilena sabía que “uncontested military and political domination alone would not permit them to rule” (27), y que era necesario imponer el orden y conquistar la legitimidad en la esfera económica.

La estabilización económica permitió al régimen ganar el apoyo de las clases dominantes en Chile. En 1980 Pinochet venció su primer plebiscito, a través del cual se aprobó una nueva constitución que favoreció aún más su concentración de poder y las directrices económicas que regían el país. Sus exitosas maniobras político-económicas no consiguieron, sin embargo, ocultar la rutina de persecución, asesinatos, desapariciones y torturas que marcaron la dictadura chilena,

principalmente en los primeros años. Se estima que más de 3.500 personas hayan desaparecido o sido ejecutadas y que otras 28.259 hayan sido torturadas durante la dictadura chilena.

La crisis económica global de los años 80 afectó duramente a Chile y revigoró la oposición al régimen, pero Pinochet y sus aliados supieron resistir, ayudados por la mejor economía en 1985. El plebiscito de 1988 sería la oportunidad de garantizar más ocho años para el dictador y de demostrar a la sociedad internacional, que miraba el país atentamente, la intención de reconstituir la democracia en Chile. La derrota del Pinochet en el plebiscito, sin embargo, no lo dejó desprovisto de poder: siguió siendo Comandante General de las Fuerzas Armadas hasta 1998, senador vitalicio, además de continuar ejerciendo fuerte influencia política.

Alberto Fuguet llegó al Chile de Pinochet a los 11 años de edad. Nació en 1964 en Santiago, pero pronto se trasladó con su familia a California. Vivió en los Estados Unidos hasta volver a Chile, donde estudió periodismo. Fue por algunos años editor del suplemento juvenil del periódico *El Mercurio*, lo que lo acercó al habla y al ideario de esta generación. Además del periodismo y la literatura, Fuguet también se dedica al cine. Estos elementos biográficos irrigan las obras del autor, en que la apertura del mercado, el consumismo, la influencia cultural extranjera y de los medios de comunicación dan el tono. Roberto González Echevarría reconoce que Fuguet ha conquistado un lugar en la reciente literatura de la región y afirma que algunos escritores actuales como el chileno, diferentemente de los escritores del *boom* latinoamericano, no están preocupados con la cuestión de la identidad latina, sino con la “individual identity in a world shot through with the alienating images with which film, television, and advertisement bombard them” (116). Este carácter alienante de las imágenes y también de las sensaciones trae en sí un cóctel de temas cuya miscibilidad y urgencia convergen en el ritmo célere de la modernidad y confieren a la narrativa de *Mala onda* una retórica caótica, al mismo tiempo desordenada e hipnóticamente juvenil. Es una novela dirigida al lector joven, dígame, pero que

también cautiva al lector adulto por los recursos narrativos de Fuguet, algo cinematográficos y que reviven un contexto sociohistórico con fidelidad a elementos mercadológicos y culturales anclados en un tiempo-espacio de transformaciones intensas y modismos que hicieron época.

Fuguet afrentó toda una tradición literaria vigente en su país al llevar a término un radical cambio de formato en relación al estilo consagrado por el *boom* de la literatura latinoamericana (entiéndase *realismo mágico*). Después del final de *Mala onda*, en una biografía de dos páginas se lee: “[c]on su libro de cuentos *Sobredosis* (1990) inició el fenómeno literario conocido como la ‘nueva narrativa chilena’” (355).<sup>8</sup> Años más tarde, junto con Sergio Gómez edita una antología de nuevos narradores hispanohablantes titulada *McOndo* (1996), en una referencia que a la vez reverencia y se divorcia del célebre sitio creado por Gabriel García Márquez en *Cien años de soledad* y a la práctica narrativa que, entre otros, este autor representa. Tal osadía evidentemente ha arrebañado admiradores y enemigos, que critican no solamente su estética sino también su figura de escritor, una vez que Fuguet no se ocupa de encarnar el estereotipo del escritor latinoamericano activo políticamente. Él es consciente de la lógica del mercado sobre la que ficcionaliza así y en la que se inserta. El prólogo de una entrevista suya al periódico *El Mercurio* informa: “[c]uando se publicó, en 1991, se dijo que era una novela de moda, que quedaría olvidada . . . Dos décadas después, *Mala Onda*, de Alberto Fuguet, no sólo es recordada, sino que tiene un promedio de dos reimpresiones al año” (Rojas).

*Mala onda* cuenta la historia de Matías Vicuña, un joven santiaguino sumergido en los dilemas de la juventud a los que el ingreso a la vida adulta plantea. La novela está escrita en

---

<sup>8</sup> No se trataba de un movimiento literario per se, pues sus autores eran disímiles y no se organizaron en torno a un manifiesto común. Se atribuye el término más al periodismo cultural de la época, y algunos de los autores vinculados al “movimiento” cuidaron de establecer su distanciamiento de él. De común, sin embargo, hay el hecho de que eran escritores que se proyectaban en el comienzo de la década de 1990 y con estilos que diferían conceptualmente del realismo mágico.



formato de diario, aunque frecuentemente recurre a transcripciones literales de conversaciones con diversos personajes, lo que permite al lector acceder a los comentarios “originales” de éstos y no solamente a las interpretaciones del narrador autodiegético. Está fechado en un periodo de 12 días que coincide, históricamente, con la recta final del plebiscito de 1980 que extendió la dictadura de Pinochet por prácticamente una década más. Aunque el protagonista busca eximirse de definir una posición en relación a la situación política de su país, “[a él] la política [le] da lo mismo” (51), gradualmente esboza una tendencia: “[v]otarías NO, lo sabes: pero te faltan cuatro meses... cuatro meses para la mayoría de edad” (137). De hecho, el joven (y la narrativa) está más ocupado de resolver sus cuestiones egocéntricas, pero es al enfrentar estas cuestiones que empieza a deshacerse de su apolitismo.

Un considerable número de estudios críticos sobre la novela han proveído interpretaciones a las transformaciones por las que pasa el personaje, confiriendo un sentido político a una novela marcada por frivolidades juveniles (ver Nieves Alonso 24, Urbina 86). También ha sido frecuente, casi obligatoria, la (re)evaluación del universo intertextual de la novela, en que Fuguet se refiere a determinadas obras para no solamente relacionar el personaje con estas referencias, sino también para ubicarse a sí mismo como intelectual en relación a diferentes archivos literarios y sus figuras icónicas: José Donoso (uno de sus maestros de escritura), Mario Vargas Llosa, J. D. Salinger, . La crítica Stéphanie Decante Araya,<sup>9</sup> por ejemplo, afirma que en *Mala onda*, “a través de la figura de Matías Vicuña, encarnación de aquella juventud dorada, enajenada y abúlica, se

---

<sup>9</sup> En su artículo “Del valor material al valor simbólico: tensiones y negociaciones con el horizonte de expectativas en el Chile de los 90. El ‘caso Fuguet’”, la experta en literatura chilena contemporánea también resalta la importancia de analizar a Fuguet y su obra como paradigmáticos dentro del escenario literario chileno (y latinoamericano), en especial por las críticas a su estilo literario y a su figura de escritor que se deniegan a dar cabida a su éxito comercial. Para la autora, en *Mala onda* los referentes culturales y lingüísticos son un recurso de verosimilitud y el diario de Matías es intencionalmente marcado por un distanciamiento crítico y político que se va acortando a lo largo de la trama.

pone en escena el impacto de la literatura en el despertar de una conciencia política” (187). Esa mediación de la literatura proporcionará también el arreglo de su relación con la masculinidad promulgada por el poder. Estoy de acuerdo que la literatura es la fuerza propulsora de la transformación de Matías, pero más adelante me concentraré en su profesora de castellano, el personaje a través de quien el protagonista se (re-)posiciona en relación a estos archivos culturales y, en este ejercicio de lectura, aprende a leerse e interpretarse a sí mismo.

Cristián Opazo, en otra línea de análisis, afirma que “tanto el acto de callar (reprimir) como el de decir (liberar) los desvíos de la masculinidad, se ejecutan a través de un juego de citas y censuras al archivo literario chileno” (82).<sup>10</sup> Sin embargo, las implicaciones intertextuales, en especial su relación con las obras *The Catcher in the Rye* (Salinger) y *Casa de campo* (Donoso), a mi parecer, ya han sido exploradas suficientemente en los estudios sobre esta obra de Fuguet. Desde la plataforma sociológica, Viveros Vigoya declara 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). La masculinidad como parte de una conciencia político-patriarcal, intra/intergénerica e inter-generacional, por lo menos en los trabajos sobre *Mala onda* a los que tuve acceso, todavía queda por ser investigada más profundamente.

---

<sup>10</sup> En su interpretación de este *modus operandi* narrativo de Fuguet, Opazo resalta principalmente aspectos como el complejo de Édipo presente en *Mala onda*, y en el que centra sus percepciones sobre lo homosocial, lo homoerótico y lo homofóbico en la novela. Opazo opta por no adentrarse en el campo de los grupos masculinos y de su problemática de jerarquía, un punto desde el cual construyo mi ruta analítica, añadiendo a este análisis de los desvíos de la masculinidad en relación a la literatura y su relación con los referentes esquematizados por las diferentes dictaduras presentes en la novela (imperialista cultural-económica, de moral masculina hegemónica, militar de Pinochet).

El vínculo entre la masculinidad y el contexto político se da por un eslabón de poder: Matías reconoce que se beneficia directamente del sistema vigente a través de su padre, que ambos pertenecen a una esfera privilegiada de la estructura y que comparten control sobre otros hombres y principalmente sobre las mujeres, aunque no se percaten claramente de esta condición. La reestructuración de las relaciones entre hijo y padre que ocurre en la novela parte de un inventario de masculinidades plagado de controversias y paradojas que se integra al contexto político de la época. Matías trae a cuentas el peso dogmático de susodicho contexto y tendrá que encontrar una forma de negociar con él, transformándose a sí mismo y repensando sus relaciones con los otros a su alrededor, destacadamente su padre, como expondré más adelante.

Aporto ahora un poco de información sobre el director de *Tony Manero*. Pablo Larraín nació en 1976 en Chile, donde estudió periodismo, sin graduarse, y comunicación audiovisual. Debutó en el cine con *Fuga* (2005), con el que ganó varios premios internacionales —hecho que 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), fue nominado para el Oscar de mejor película extranjera de 2013. Estas tres últimas películas son ambientadas en el período de la dictadura, siendo *Post Mortem* en los días que antecedieron (y durante) el golpe de estado (1973), *Tony Manero* durante la dictadura (1978 ó 1979) y cerca del plebiscito de 1980, y *No* en 1988, cuando el segundo plebiscito pone fin a la era Pinochet. En esa trilogía accidental,<sup>11</sup> Larraín asume una postura explícitamente antipinochetista.

---

<sup>11</sup> En una entrevista con Larry Rother, de The New York Times, Larraín afirma que no tuvo la intención de establecer una conexión directa entre las tres películas, aunque hay evidentes puntos de contacto que van más allá del contexto histórico que sirve a las tramas. Uno de ellos es que los protagonistas de las tres películas son personajes que no piensan que la situación política les afectará directamente: “they are actually very affected, even if they don’t notice”. Eso se aplica, evidentemente, por la influencia de la masculinidad hegemónica en la sociedad chilena.

En un artículo de *The New York Times* sobre la nominación de la última película de Larraín al Oscar de 2013, se exponen algunas controversias acerca de la figura del director, complicadas por “noncinematic issues”: a pesar de su posición política expresada en la trilogía, Larraín viene de una familia de políticos de derecha que apoyaba a Pinochet. La izquierda, añade el artículo, también ha criticado a Larraín por su falta de fidelidad a los hechos históricos e incluso por distorsionarlos, argumento contra el cual el director se manifiesta: “[a] work of art does not have to be reduced to history . . . Maybe they [la derecha y la izquierda] just don’t want the story told that way” (n.pag.).

En una entrevista con el periódico *La Tercera*, Larraín afirma que sus últimas tres películas se orientan por su voluntad propia de barajar respuestas para cosas que habían sucedido en Chile y que él desconocía, por haber sido criado en una familia rica y estudiado por varios años en un colegio de derecha: “¿cómo estructuramos una sociedad sostenida en un resentimiento tan profundo entre ideologías y clases?” (Chernin n.pag.). 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 lo que filma: “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” (Chernin n.pag.). Pero la crítica también ha sido generosa: Francisco Díaz, de *El Mercurio*, escribió que “[e]l 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” (Chernin n.pag.).

*Tony Manero* cuenta la historia de Raúl Peralta y de su obsesión por el protagonista de *Fiebre de sábado por la noche* (1977),<sup>12</sup> y que da nombre a la película chilena. En su objetivo de

---

<sup>12</sup> Esta traducción del título original de la película *Saturday Night Fever* (1977) aparece en el cartel del cine en *Tony Manero* y también en *Mala onda* (277).

imitar con máxima fidelidad a la figura del personaje de John Travolta, y también el aura que caracteriza las escenas de baile de *Fiebre*, Raúl se embarca en una irrefrenable escalada criminal en la que va acopiando los elementos necesarios para realizar su presentación en la cantina donde vive y, a continuación, tomar parte en un concurso nacional de dobles. Oportunista y cobarde, el huraño personaje se vale de una superficial afabilidad para llevar a cabo su plan, con lo que deshace cualquier esbozo de defensa ajena. Así, el protagonista sobrevive en 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 del norte global desarrollado.

Así como en *Mala onda*, en *Tony Manero* la masculinidad y la situación política están insalvablemente conectadas por expresiones de poder o de su ausencia y que oportunamente se traducen en el cuerpo del protagonista mediante su apariencia, su decadencia y su sexualidad. Carolina Urrutia también destaca este aspecto como una de las características más evocativas de la película y observa como esto se subraya mediante la acción de una “cámara en mano, móvil, insistente y urgente, apegada al cuerpo y al rostro de su protagonista” (74).<sup>13</sup> De ahí que varias escenas resultan estéticamente repulsivas e intencionalmente incómodas: el cuerpo condensa psicosomáticamente la opresión del sistema, y las funciones orgánicas y fisiológicas son empleadas como expresiones de dominación y violencia. En mi ensayo proveeré una

---

<sup>13</sup> En “*Post Mortem* y *Tony Manero*: memoria centrífuga de un pasado político”, Carolina Urrutia analiza estas dos películas de Larraín y afirma que el autor, delante la desobjetivización de los protagonistas, recurre a la escenificación del cuerpo de ellos como metáfora de una época abyecta (75).

interpretación de algunas de estas escenas dentro de la perspectiva de la dialéctica de las masculinidades.

### **3. Entendiendo el entramado de las masculinidades**

Varios teóricos de la sexualidad han concordado que uno no es hombre o mujer, en un amplio sentido sociológico, simplemente por haber nacido con este o aquél órgano reproductivo, es decir, que la sexualidad es una construcción social. Esto ha puesto en tela de juicio la justificación biológica de las diferencias entre hombres y mujeres y ha expuesto las múltiples formas a través de las cuales esta justificativa ha sido históricamente utilizada para posibilitar y consolidar los privilegios sociales del hombre. El próximo paso fue desarrollar la idea de que el grupo masculino no es tan cohesivo o uniforme, revelando tensiones internas que configuran un sistema jerárquico que refleja la desigual distribución de poder entre los propios hombres. En *Masculinities*, que se ha convertido en una obra canónica del corpus teórico de los “men’s studies”, Raewyn W. Connell denomina “hegemónico” al patrón de masculinidad que está en lo más alto de la jerarquía. Para el autor, “[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). En consonancia con Connell, John Tosh aclara que “the theory of hegemonic masculinity shows how the maintenance of patriarchy usually depends on unequal relations between different masculinities” (45). La dominación sobre hombres y mujeres necesariamente tiene que edificar una ideología propia, suficientemente coherente para consolidarse sin requerir el uso ostensivo de la fuerza y diseminarse en el seno de la sociedad de manera a reproducirse autónomamente.

*Ser hombre*, mejor dicho, *hacerse hombre*, presenta la inescapable tarea de relacionarse con el estándar de esta masculinidad hegemónica y, de modo a no verse en un aprieto, incorporar este estándar o someterse a los que hayan logrado hacerlo. Sin embargo, se han expuesto los aprietos psicológicos de esta incorporación y de este sometimiento y, aún más implacables, de la confrontación de estos convencionalismos que oprimen de diferentes maneras a todos los hombres, sea por la obligación de sostener su posición o de soportar la influencia o dominación de otros. En este sentido, cuanto más críticas y tensas estas relaciones, más importancia se atribuye a la imagen de la masculinidad que cada hombre compone y maneja públicamente, en su contraste o sintonía con lo que de ella socialmente se espera.

Michael S. Kimmel expone que “ser un hombre significa no ser como las mujeres. Esta noción de antifemineidad está en el corazón de las concepciones contemporáneas e históricas de la virilidad, de tal forma que la masculinidad se define más por lo que uno no es, que por lo que se es” (4). Un hombre no llora, no se le permiten sentimentalismos o un desmesurado cuidado con su apariencia, en fin, nada que huela a lo femenino, nada que rompa con el bipartidismo, es decir, ciertas cosas son de hombre; otras, de mujer. Como lo pone Sofia Aboim, “[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. A great part, if not the whole, of gender history reflects the naturalization of socially constructed differentiation” (16) o, como lo describe Sedgwick, “a binarized identity that [is] full of implications, however confusing, for even the ostensibly least sexual aspects of personal existence” (*Epistemology* 2). En una ideología de poder autoritario, no se puede prescindir de estos criterios binarizados, los cuales tienen una doble función: explicitan un código de conducta aceptable para cada uno de los géneros y, al mismo tiempo, el establecimiento de cómo un género debe portarse dispone sobre lo que es inaceptable para el otro.

De hecho, no se trata de solamente demarcar de manera adecuada las fronteras, de separar, con la máxima e instantánea legibilidad, lo masculino y lo femenino. Esta dicotomía es un fundamento espinal del mantenimiento del poder masculino-hegemónico occidental y actúa como más que una simple alegoría de superficialidad, de modales o apariencia. Como declara Arthur Brittan, “at any given moment, gender will reflect the material interests of those who have power and those who do not. Masculinity, therefore, does not exist in isolation from femininity—it will always be an expression of the current image that men have of themselves in relation to women. And these images are often contradictory and ambivalent” (52). Es necesario resaltar que, como expone este autor, se trata de una imagen *en relación a* la mujer, y no necesariamente una imagen *para* la mujer: lo masculino como anatema de lo femenino es una fantasía de poder antes que una fantasía erótica o reproductiva. Connell aclara que “[t]he patriarchal order prohibits forms of emotion, attachment and pleasure that patriarchal society itself produces. Tensions develop around sexual inequality and men's rights in marriage, around the prohibition on homosexual affection (given that patriarchy constantly produces homo-social institutions) and around the threat to social order symbolized by sexual freedoms” (*Masculinities* 86). En la constatación de que es prácticamente imposible evitar el roce dicotómico, se arma la defensa de una hombría sin variaciones, sin flojedad, cristalizándose la oposición diametral con lo femenino.

George L. Mosse, en el seminal *The Image of Man*, expone la evolución social de la masculinidad en el occidente y de su cada vez más pronunciada relación con un ideal estético de hombre. Sus ideas son importantes aquí porque informan sobre la formación general de los referentes globales que han evolucionado hasta el presente y que, en mayor o menor grado, van a conformar también el referente latino: “a consistent and all-embracing male stereotype had not yet emerged before the end of the eighteenth century, one that took in the whole personality and set a definite standard for masculine looks, appearance, and behavior” (19). Evidentemente el



caso latinoamericano tiene su especificidad y, a consecuencia, su representación en la literatura y en el cine regionales.

Para observar cómo las diferentes masculinidades se han desarrollado y confrontado en la zona, hay que considerar, por ejemplo, la supremacía del modelo ibérico, con especial atención al español, desde el conquistador, subyugador y verdugo de hombres y mujeres que encontró, al colonizador, que solamente parafrasea la estructura formal de la dominación. No se descartarán, no obstante la supremacía del colonizador europeo, elementos también de culturas nativas que se infiltraron en el ideal masculino de la zona, sea en las culturas principales o en las subculturas, y que todavía delimitan las orillas entre los diferentes escalones de la masculinidad jerarquizados en Latinoamérica. Robert C. Williamson explica que “[t]he superior status of the male, inherent in Spanish and Moorish cultures, became accentuated with the newly acquired status of conqueror” (179) y que “liaisons with Indian women permanently affected . . . the quality of relations between men and women” (179), lo mismo pudiendo ser considerado sobre las relaciones con el hombre indígena.

Oscar Misael Hernández declara que los estudios sobre las masculinidades en América Latina deben incluir no solamente el análisis de clase, sino también de “generación, etnia y región para tener una comprensión de las mutuas influencias de todos y cada uno de los cambios que se están dando en los hombres y en las identidades masculinas” (68). Es necesario, entonces, investigar pluralmente las raíces de las masculinidades latinoamericanas para que se entienda la fundación de sus estereotipos y de ciertos ideales aún más exacerbados de masculinidad (el *macho* latino), los cuales desembocan en los excesos que han servido de materia prima fértil para el apareamiento de los caudillos y su extensa representación ficcional y subsecuente crítica académica.

Para Matthew C. Gutmann:

[i]n both social and personal histories, what it means to be a man in Latin America can best be appreciated in relationship to hegemonic masculinities in the region. The dominant male ideological expressions of these hegemonic masculinities — for instance, homophobia, machismo, and misogyny— are not simply individual expressions of interpersonal relations in families and households but also pertain to the very foundations of gender inequalities within these societies and internationally. (3)

La literatura y la filmografía hispanoamericana han capturado la problemática de las masculinidades en la región, sus representaciones e implicaciones, de diferentes maneras, y citaré algunos entre numerosos ejemplos que podrían ser dados. En *Pantaleón y las visitadoras* (1973), de Mario Vargas Llosa, la trama se articula fundamentalmente en la caricaturesca figura de su protagonista, Pantaleón, un hombre que conjuga eficiencia como comandante y comandado, existiendo en razón del poder que ejerce y, principalmente, que sobre él es ejercido (añádase a sus “fallos” de masculinidad el hecho de ser, en plena edad adulta, todavía emocionalmente dependiente de su madre). En la película *Contracorriente* (2009), del director Javier Fuentes-León, la tragicómica historia de un triángulo amoroso vivido por el protagonista, Miguel, demuestra el poder social de los convencionalismos de género. En este ejemplo, el “código de masculinidad” no se hace cumplir solamente por la vigilancia de los otros hombres, sino también —y quizá principalmente— de las mujeres, como en la sugestiva escena en que Mariela, la esposa de Miguel, le cambia el canal de televisión sin consultarlo: los hombres suelen ver partidos de fútbol, no telenovelas. En otra película, *Y tu mamá también* (2001), dirigida por Alfonso Cuarón, los galanes jóvenes Diego Luna y Gael García Bernal viven una historia de

amistad sólidamente heterosexual cargada de homoerotismo que termina por desarreglarse irreparablemente tras un desconcertante beso entre los protagonistas.<sup>14</sup>

En el caso chileno, semejante desarreglo afecta a Pancho Vega, uno de los personajes principales de *El lugar sin límites* (1975), de José Donoso. Vega, que personifica el estereotipo del macho truculento, no resiste al torbellino homoerótico que lo atrapa al travestí Manuela, en quien violentamente extravasa, en la conclusión de la novela, su incapacidad de digerir los deseos homoeróticos que lo arrebatan. Pedro Lemebel, por su parte, en *Tengo miedo torero* (2001) ofrece una panorámica de las masculinidades en acción e interacción, en una novela lírica que juega abiertamente con la descomposición de las fronteras jerárquicas masculinas al enlazar la valentía de un militante subversivo antipinochet a la delicadeza de un refinado homosexual.

Sedgwick desarrolla una importante teoría sobre las relaciones y conflictos entre los hombres y a la que me referiré repetidamente en este ensayo. La homosocialidad, según desarrolla la autora, es “the whole spectrum of bonds between men, including friendship, mentorship, rivalry, institutional subordination, homosexual genitility, and economic exchange” (“Sexualism” 227). No hay forma de escapar de crear y administrar estos lazos, algo fundamental para que se preserve la posición de superioridad de todo el conjunto masculino sobre el femenino. Este carácter inescapable, contingente, consciente y/o inconsciente, configura lo que la autora define como el deseo masculino homosocial, independiente de la presencia de una relación o deseo genital. Como expone Edwards, “Sedgwick’s ‘male homosocial desire’ refers to the entire spectrum of male bonds and potentially includes everyone from overt heterosexuals to overt homosexuals” (36). El autor también informa que, para Sedgwick, “solidarity between men

---

<sup>14</sup> Comparto el entendimiento de Eve Kosofsky Sedgwick de que los términos heterosexual, homosexual y bisexual no son categorías que “helpfully divided up the universe of sexual orientations” (Edwards 36). Sin embargo, los utilizo en este ensayo como conceptos simplistas, anclados en su extenso uso popular, es decir, únicamente por razones prácticas.

within patriarchy generates and requires certain intense male bonds that are not readily distinguishable from the most reprobated homosexual bonds” (38), lo que se contrabalancea con su fuerza contraria, el “male homosexual panic” (38), es decir, el temor a que estos lazos homosociales puedan ser interpretados como desvíos de sexualidad y merezcan la reprensión moral que sobre éstos recae.

En *Masculinities* Connell desarrolla e interrelaciona su teoría de forma directa con el repertorio popular que define la masculinidad ideal —no la única, sino obstinadamente unificadora— en la conciencia colectiva. Tal repertorio tiene su especificidad local y temporal, y a sus dictámenes el autor considera metáforas de la masculinidad. Tras la crítica de los argumentos del determinismo biológico y social, Connell discute la complejidad de explicar la fragmentación de esta masculinidad estándar. Para el autor, en primer lugar, la masculinidad “is not a coherent object about which a generalizing science can be produced” (*Masculinities* 67). En su entendimiento, debemos “focus on the processes and relationships through which men and women conduct gendered lives” (*Masculinities* 71). Lo masculino y lo femenino no definen lo que es *ser* hombre y *ser* mujer respectiva y aisladamente, sino representan conceptos fluidos, miscibles, que superan su estructura dicotómica y componen una plétora inconmensurable de posibilidades de *pensar*, *sentir* y *ser*, configurando un mosaico de masculinidades (y femineidades) incapaz de ser catalogado y con una infinitud de repercusiones en el medio social. Judith Butler reconoce que, principalmente en el caso de la mujer, la aplicación de un concepto unitario de expresión de género ha servido a propósitos falocéntricos: “the insistence upon the coherence and unity of the category of women has effectively refused the multiplicity of cultural, social, and political intersections in which the concrete ‘array’ of women are constructed” (14). La teórica también afirma que el género se impone culturalmente (su idea de *performance*), como

una especie de heterosexualidad compulsoria (Jagger 20). En el caso de la dictadura chilena, está claro que esta imposición atendía a los intereses ideológicos del régimen.

En la medida en que Connell, Sedgwick y también Butler exponen la complejidad práctica de un concepto que se multiplica indefinidamente en sus posibles manifestaciones, es menester reorientar mi lente a los contextos latinoamericanos, estos siendo también ampliamente diversos. Viveros Goya informa que solamente en los años 80 se empezó a investigar las masculinidades en América Latina y que, hasta entonces, una ilusoria generalidad les caracterizaba a los hombres y privilegios sociales masculinos cuidaban de mantener invisibles las diferencias (ver también Polit Dueñas 18). Según la autora, profundos cambios económicos, sociales y culturales en la zona en las últimas décadas del siglo pasado contribuyeron a la crisis de la masculinidad en América Latina, planteando “challenges faced by men with respect to contemporary masculine identities and practices associated with men that are out of synch with those commonly regarded as ‘traditional’ in some sense” (28). La crisis de identidad de Matías en *Mala onda* se desdobra en una crisis de sincronía con este patrón tradicional y de éste mismo como argumento sincronizador. Para Raúl en *Tony Manero*, la sincronía llega a un nivel extremo en que su subjetividad se disuelve: de engranaje de la estructura, el protagonista pasa a ser el propio sistema en movimiento.

El aporte de Viveros Goya es especialmente importante aquí por dos razones. Primeramente, el hecho de que los estudios científicos sobre las masculinidades sólo empezaron en la década de los 80 refuerza la validez de echar una mirada detenida a la producción cultural de y sobre la época, evidentemente no como registro histórico o periodístico, sino por su elaboración de las resonancias alegóricas y ficcionales de una problemática perteneciente a la vida real (y justamente por eso interesante del punto de vista novelístico). Como expuse

anteriormente, Donoso ya manipulaba literariamente elementos del deseo homosocial masculino y del universo *queer* en *Un lugar sin límites*, publicada por primera vez en 1975.

El segundo punto que destaco es la cautelosa frase “‘tradicional’ en algún sentido”. El entrecomillado del texto original adecuadamente expresa la profunda relativización del término y, en sintonía con Connell, sugiere la variabilidad de lo que puede ser definido como tradicional y que, en mayor o menor grado, también cambia subculturalmente a lo largo de distintos ejes como, por ejemplo, el momento histórico, la edad y el nivel socioeconómico. En mi estudio, identificaré algunos de estos posibles sentidos a que se refiere Viveros Goya, enfocándome en Chile durante su período de dictadura, y observando de qué manera este binomio tiempo-espacio define y es definido por estos mismos sentidos en las representaciones ficcionales de las dos obras aquí estudiadas.

Está claro que las diferentes masculinidades no se mueven concéntricamente, y que algunas efectivamente tienen más poder que otras para reclamar una posición de centralidad y para forzar el desplazamiento de las menos poderosas a través, por ejemplo, de medidas homofóbicas. Estos distintos grados de poder (o de su carencia) se confrontan, en mi punto de vista, con fuerza total en un contexto histórico como el del Chile dictatorial, sea en la dimensión psicológica individual o en las múltiples arenas públicas. Como expone Michael Kaufman, “[p]ese a que todos experimentamos el poder de diferentes formas, algunas que celebran la vida y la diversidad, y otras que giran sobre el control y la dominación, los dos tipos de experiencias no son iguales a los ojos de los hombres, siendo la última la concepción dominante del poder en nuestro mundo” (68). La dictadura chilena ejerció a sangre y fuego control y dominación en nombre de un determinado orden que entendía necesario para su proyecto de desarrollo del país. Para los que la capitanearon, revelando su incapacidad de convivir con lo diferente, la diversidad debería ser exorcizada y los detractores, expulsados o exterminados.

La valoración, preservación e imposición de un determinado modelo hegemónico de masculinidad y de su influencia sobre las masculinidades subordinadas, en un tiempo de profundos cambios sociales y de crisis política como el que atravesó Chile en su dictadura, es un elemento diegético central en *Mala Onda* y *Tony Manero*. 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 grandes tensiones, el restablecimiento del orden nacional pasaba también por restablecer el poder de la figura masculina en su incontestabilidad, restaurando la hombría que había sido supuestamente afectada por las “ambivalencias y anormalidades” que las nuevas masculinidades aportaban al tejido social.

Para Mary Louise Pratt, “el sentido común suele atribuir a las dictaduras militares el simple objetivo de imponer el orden, suprimir la disidencia y fortalecer las jerarquías establecidas” (21). Esta prevalencia de una masculinidad sobre otras se consolidará en diferentes niveles y a través de variadas herramientas y no siempre por medio de la fuerza bruta, al contrario de lo que se suele suponer. Operará con mucha más eficiencia a través de instrumentos psicológicos de convencimiento y alienación, frecuentemente junto a los medios de comunicación (en todo o en parte), y en cuyo funcionamiento se hace visible y actuante el proyecto ideologizador del estado dictatorial. Este proyecto ideológico hipermasculino al mismo tiempo corre sobre dos carriles paralelos, mutuamente exclusivos pero profundamente interconectados: lo homosocial y lo homofóbico. Blanco lo sintetiza al afirmar que las obras ficcionales crean una “homotextualidad que se yergue desde el plano referencial en alegoría perversa, en máquina de lectura, intérprete cierto de las claves que ligan el erotismo, la sexualidad y el poder” (164). A continuación propongo una triangulación entre estos tres vértices a que Blanco se refiere para avanzar mi exploración de las obras que sondeo en estas páginas.

#### 4. Poder, erotismo y sexualidad en *Mala onda* y *Tony Manero*

El diario de Matías, plataforma discursiva de la novela, es la narrativa autodiegética del proceso de (re)significación de los elementos que componen la masculinidad del joven Matías Vicuña vis-a-vis su contexto social y político. El protagonista disfruta del poder económico de su familia, con el cual se le vuelven accesibles objetos y experiencias, como cuando se refiere a unas gafas de sol que se prueba: “me quedan bien. Como aún ando con plata, los compro. Igual están caros. Después le voy pedir a mi viejo que me reponga el billete. Cero problema” (111). Lo erótico es una preocupación constante de Matías y se evoca en su perfil dandi, en sus interacciones con las chicas y chicos de su grupo y, principalmente, en la relación con su padre, Esteban Vicuña, de quien Matías es la antítesis. Su sexualidad se caracteriza por memorias de relaciones íntimas con chicas y la doble frustración de no tener un relacionamiento afectivo y sexual con quien quiere (Antonia) y de terminar teniendo relaciones justamente con quien no desea (Miriam).

A lo largo de la novela Matías revela el mosaico de elementos que componen su masculinidad, algunos de los cuales definitivamente no armonizan con el modelo hegemónico de la época: otros patrones de la masculinidad pesan sobre el protagonista, bajando en una espiral de influencia. Matías vive en un contexto sociopolítico en que la figura del caudillo es, a la vez, la personificación de diferentes formas de violencia pero también del cumplimiento del mandato “masculino” de gobernar. El dictador es la máxima figura masculina, y a partir de él se referencian las demás. Su padre lo espeja y lo refleja sobre Matías, que se esfuerza para impedir que su propia masculinidad sea completamente eclipsada. La resistencia al padre es, por ende, la resistencia al dictador y confiere a la trama un matiz de insubordinación política, aunque se puede establecer que Matías, en una lectura superficial, es un ser apolítico. Desde este punto de vista, la



práctica política del protagonista está simbolizada en su oposición a las masculinidades a que está sometido dentro de la jerarquía social chilena.

John Horne explica que, porque han sido actividades de hombres más que de mujeres, la política y las guerras son espacios privilegiados de observación de las masculinidades: “war and politics have formed a classic locus for the self-definition of male actors who have seen themselves as bearing power, wielding force, and incarnating authority, whether actual or potential” (22). La autoridad del dictador como supremo líder de la nación se vincula con su (auto)afirmación como patrón de la masculinidad e ilumina el entendimiento sobre la propia imposición del poder dictatorial y la permanente necesidad de subyugar a la población como un todo. Polit Dueñas propone “que el caudillo ciertamente ha servido de tropo, y que en el contexto latinoamericano debe leerse como la representación sintomática que desde la literatura se da de la vida política” (31). La dictadura puede, por lo tanto, ser entendida como una manifestación radicalizada del patriarcado, lo que repercute directamente en la creación del caudillo como personaje cuyos rasgos supuesta o concretamente concilian manifestaciones extremas de poder y de masculinidad.

Matías tiene una relación compleja con la figura del dictador y el poder que ésta representa. Su padre, por otro lado, la acepta sin reservas: sus negocios han florecido durante el periodo y, por su poder económico, puede gozar de ciertos privilegios sociales. Pero Esteban Vicuña tampoco mimetiza fielmente la masculinidad proyectada por el dictador: “[n]ingún otro padre que conozco es así. La mayoría ni siquiera mira a sus hijos. El mío no para de hablarme. Suerte la mía” (55), ironiza Matías. Esteban intenta de diversas maneras acercarse afectivamente a su único hijo varón, y su determinación paternal no se doblegará hasta que logre su objetivo completo al final de la novela, cuando aún más claramente se delinea el triángulo entre erotismo, sexualidad y poder. Matías identifica en el padre un estilo de poder masculino de que él es

deficitario. Esteban, como dice el propio hijo, “se sabe pintoso” (52) e interacciona con las mujeres con una facilidad que el hijo envidia profundamente, aunque lo niegue. El padre anda en pelotas por la casa, cuando las hermanas del protagonista “le pellizcan el potito [y] se ríen” (55), flirtea exitosamente con chicas de manera efectiva y rápida en una breve parada en un semáforo, y se divierte con prostitutas en selectas casas de masaje.

Si Esteban es un éxito como figura erótica y sexual masculina que tanto perturba a Matías por representar un modelo que éste no consigue (¿quiere?) imitar, y que, no obstante esto, desfila su “estar de bien con su propia masculinidad” para un hijo compulsoriamente espectador, por otro lado no consigue ocultar del escrutinio de Matías su relación fallida con su esposa, la señora Rosario. Es, por lo tanto, exitoso e hipócrita al mismo tiempo, así como lo es el dictador. Matías, a su vez, nada tiene de exitoso y permanentemente se ocupa de identificar las hipocresías a su alrededor y en sí mismo, como cuando resalta que la brasileña Cassia, una izquierdista, también tiene lazos con el gobierno dictatorial en Brasil (14) o cuando reconoce que no es sincero cuando dice que maduró durante el viaje a Brasil (28). En términos freudianos, pensando en el complejo de Edipo, el distanciamiento afectivo y psicológico que Matías mantiene en relación a su progenitor es, en realidad, una manera de agredirlo simbólicamente, y Matías de hecho lo agrede con su malcriadez y distanciamiento.

Opazo afirma que “los narradores/personajes de Fuguet exhiben deseos furibundos de aniquilación simbólica del padre” (81). Pero, como el propio Freud asevera en *Civilization and its Discontents*, “[w]hether one has killed one’s father or has abstained from doing so is not really the decisive thing. One is bound to feel guilty in either case” (134). En parte, el sentimiento de culpa por haberse mantenido impenetrable durante la mayor parte de la trama es lo que derrumba las defensas a Matías al final de la novela. Además de eso, Esteban es el padre que él tiene, y no le cabrá otra solución a Matías que dirimir sus conflictos psicoanalíticos con él. Por la misma vía,

el dictador es el gobernante que él tiene, y, dado el carácter autoritario del gobierno, todavía lo será por mucho tiempo.

La ascendencia del dictador sobre la relación paternal representa más un conflicto para Matías, aunque el protagonista intenta evadirse de resolver esta cuestión suprapaternal también. El complejo edípico se bifurca y el deseo de agredir el padre es, a consecuencia, el de agredir al dictador, ambos los deseos incapaces de ser plenamente satisfechos porque Matías, de una y otra manera, jerárquicamente depende de los dos —he aquí su encrucijada. Tampoco soportará guardar en sí este deseo de agresividad; lo sublimará mediante la armonización con el padre y asumirá una posición personal políticamente más definida y conformada en relación a la estructura patriarcal de la dictadura.

Se elimina lo paternal, pero no lo patriarcal, en una analogía entre *Mala onda* y *Tony Manero*. Respecto al dictador, el *sumo* patriarca en esta película no necesita ser mencionado repetidamente como en la novela; de hecho, solamente en dos ocasiones hay mención explícita a Pinochet: cuando la primera víctima del protagonista, una señora viuda de un oficial militar, comenta sobre el color azul de los ojos del general (“raro... con tanto Mapuche que hay”, explica ella); y la segunda, cuando el nombre del general aparece impreso en folletos subversivos. Nada más es necesario ya que la figura masculina del dictador impregna el aire, se aloja en el inconsciente colectivo y es invocada en las relaciones sociales. Su omnipresencia está, pues, consolidada, y es solamente reafirmada por el brazo opresor del poder: soldados que vigilan Santiago empuñando armas pesadas desde intimidantes vehículos militares y oficiales paisanos a quienes se asignan las investigaciones y otras medidas antisubversivas más drásticas.

En la película, a diferencia de *Mala onda*, la disyuntiva está “resuelta” en el protagonista Raúl Peralta: la figura del dictador como patrón de la masculinidad,<sup>15</sup> más que una influencia entre tantas, es una fuerza magnética contra la cual Raúl no ha podido (¿querido?) defenderse. Ofrecer resistencia psicológica es tan difícil como resistir físicamente al control alienante del régimen y, si Matías se angustia en reconocerlo, Raúl está en paz consigo mismo, lo que significa tormento para quienes viven con él. Para J. Hoberman, en una crítica en el *Village Voice*, el director Larraín “suggests that, with his sordid charisma, Raúl is a miniature Pinochet — reproducing the brutality of the state in his willingness to steal, exploit, betray, and kill in the service of a fantasy” (n.pag.). Es una transfiguración del dictador como expresión erótica, sexual y de poder, con su característica frialdad, cinismo, egocentrismo e hipocresía.

Analizando la trama de la película, se le atribuye a Raúl, en su rol como líder de un grupo de bailarines de última categoría —una parodia del liderazgo de la nación—, la tarea de elaborar la coreografía de un show de baile que pueda salvar a la cantina donde viven de su apuro económico. Como del gran público chileno, a quien el régimen dictatorial intenta producir un espectáculo a la altura de un país que se reorienta hacia el “desarrollo”, se espera que en cambio le dé su concordancia consensual, su aplauso, su voto, su sudor y, si necesario, su sangre. Superadas las dificultades materiales, el espectáculo local se presenta, el baile de la modernidad criolla se alinea al ritmo orquestado por la economía global(izante), sin que nadie además de Raúl

---

<sup>15</sup> Connell afirma que “the most visible bearers of hegemonic masculinity are [not] always the most powerful people. They may be exemplars, such as film actors, or even fantasy figures, such as film characters” (*Masculinities* 77). Cuando hablo de un patrón de masculinidad en la dictadura, me refiero a un pastiche de rasgos que cada uno de estos portadores provee. En *Tony Manero*, Pinochet representa el poder político y moral, la autoridad, la capacidad de liderazgo y la disposición asertiva y combativa, y el Tony Manero original contribuye con lo erótico y lo estético. En *Mala onda*, tenemos rasgos de la figura del militar y de Javier, el primo de Matías, que entran en la composición. No interesa, aquí, el hecho de que sean todas representaciones cuestionables, sino que hayan sido empleadas, en las dos narrativas para ensamblar dicho patrón.

y del espectador de la película sepa de los conflictos internos y de las vidas que cobró el show, exactamente como el espectáculo de apariencias del Chile dictatorial.

Poder, erotismo y sexualidad se condensan en el protagonista de *Tony Manero* como metáforas de la masculinidad hegemónica encarnada en el dictador. Raúl se deleita consigo mismo en frecuentes prácticas autoeróticas, momentos en que se siente más a gusto. En varias ocasiones baila en calzoncillos a solas en su habitación, sin la mínima necesidad de que alguien lo contemple y lo apruebe. Él se aprueba a sí mismo, así como el caudillo. La aprobación ajena la obtiene forzosamente, si lo exigen las circunstancias. Su autoerotismo, magnificado por los recursos de la gran pantalla, es repulsivamente erótico, y no se puede esperar que estimule a quien lo vea exhibiéndose solitaria y placenteramente; pero, precisamente ahí reside la contradicción, y lo que da especial sentido y amplitud a estas escenas.

Sexualmente Raúl vive una relación enfermiza con Cony, su novia, y es asediado por Wilma, la dueña del establecimiento donde vive y donde presentará su espectáculo de baile; sin embargo, termina llevando a su habitación a la hija de Cony, siendo que la película no aclara si es su propia hija o su hijastra. Sea como sea, la moralidad no es algo que le importa, además, no tendrá con ninguna de esas mujeres una relación sexual completa, como un hombre “ejemplar” lo haría. Pero nada de eso le importa: cualquier esbozo de empatía con los otros es pura ilusión que, descortinada, revela siempre su actitud egocéntrica. Su éxtasis solitario es lo que lo satisface, y le basta a él que en su relación con estas tres mujeres se reconozca en una posición superior. Cony se sujeta a ser ignorada y despreciada por Raúl y lo mira, lacrimosa, cuando él seduce a su hija. La señora Wilma le ruega que se vaya con ella de ahí: “yo sí te quiero”, afirma; finalmente, la joven Pauli lo mira como si estuviera delante del más hermoso y encantador de los príncipes y no frente a un decadente e indecente cincuentón canoso, escuálido, arrugado y cochino.

Raúl reúne en sí diferentes formas de poder, las cuales utiliza según su conveniencia. Es cierto que domina a todos que viven con él: las tres mujeres, el bailarín Goyo e incluso el niño Tomás. Goyo, aunque frecuentemente desapueba la conducta de Raúl, o necesita su consentimiento (como cuando infructuosamente le propone cambios a la coreografía del espectáculo) o se somete a sus necesidades y lo ayuda (como cuando transporta las baldosas de vidrio con las que Raúl arreglará el piso que él mismo destruye en un ataque de furia). Del niño Tomás tomará la pelota, la cual servirá para que Raúl improvise otro de los elementos escenográficos de que tanto necesita. Estas expresiones de poder aluden a la relación del dictador con las masas, es decir, mujeres, hombres inferiores, niños —todos sacrificando lo más precioso suyo en nombre de un plan megalomaniaco e inhumano. Todos están subyugados a sus deseos y desmandamientos, y el dictador no está nada ocupado de agradar a quienquiera como está de agradarse y complacerse a sí mismo.

Nadie en el grupo contesta, sin embargo, su aptitud para encarnar el ideal hegemónico de masculinidad, salvo una sola vez. Cony, respondiendo al desprecio que le tiene Raúl, lo escarnea por el hecho de que envejece y por su falta de erección en una escena grotesca en que practica felación en Raúl. Este reproche por un momento le quita a Raúl su escalofriante autocontrol, y él, en una actitud más violenta simbólicamente que físicamente, mete la mano en la boca de Cony y la hace jadear. Cállense quienes osen vejarlo o hacer zozobrar las bases de su hombría. Raúl es el espectáculo en sí, tal cual lo que se presenta en la televisión: importa lo que aparece en primer plano, lo que se ofrece por el recorte del aparato doméstico, no los líos y la presión que pueda existir por detrás de las cámaras. La escenificación de una masculinidad dominadora, cobarde y paradójica es el porqué de su vida, y remite a la razón de existir del propio dictador: “¿profesión?”, le pregunta al protagonista la productora del programa televisivo donde Raúl se presenta, y a quien el concursante responde: “Esto. El espectáculo”.

### 5. Entre hombres: la ofensiva contra la intrusión femenina

No es la propuesta de este trabajo —y de veras supera sus posibilidades prácticas— explorar más detenidamente las relaciones de poder entre hombres y mujeres, aunque, como se observa en lo que he destacado de las dos obras hasta ahora, tampoco es posible ignorar ciertos aspectos de estas relaciones. Connell explica que lo masculino y lo femenino son conceptos “inherently relational. ‘Masculinity’ does not exist except in contrast with ‘femininity’. A culture which does not treat women and men as bearers of polarized character types, at least in principle, does not have a concept of masculinity [y, por extensión, masculinidades] in the sense of modern European/American culture” (*Masculinities* 68). Mi enfoque, como dicho anteriormente, es en las relaciones de poder *entre* masculinidades, sin embargo, es notorio que ellas se definen también en relación a la mujer y a lo femenino.

Brittan aclara que el discurso de las masculinidades (y de que hay una jerarquía y conflictos entre ellas) en realidad no altera el poder masculino como tal, sino su forma de presentación. Así, el autor mantiene la debida separación epistemológica entre lo que significa hablar de masculinidades en contraste con lo que representa hablar de masculinismo, éste entendido como el mantenimiento del poder masculino: “if we examine the behaviour of men cross-culturally and discover that the number of ways of ‘being a man’ appears to be flexible and varied, it is then wrong to assume that this variation undermines male domination” (54). Si la flexibilidad no altera el contenido del poder, la variabilidad de formas a que se refiere Brittan (y mayormente el ingrediente femenino en ellas) es uno de los (re)definidores de poder dentro de las subdivisiones jerárquicas masculinas.

Aboim expone que “traits that were once associated with femininity become more gender-neutral, that is, more available for men in the rebuilding of their identities according to the demands of the times. On the other hand, by taking codes for emotionality and caring from

femininity, men also remake their position in the gender hierarchies” (164). Eso explica, en gran parte, la aversión de Matías a lo homoerótico y a los “maracos”, en fin, a todo lo que pueda contener rasgos indebidos de femineidad y deponer en contra de una masculinidad aceptable en su medio —una paradoja, cuando algunas de sus prácticas pueden ser consideradas femeninas, si las medimos por los criterios de las “common-sense typologies of gender” (Connell, *Masculinities* 69). Kimmel reitera que “[l]a homofobia es el miedo a que otros hombres nos desenmascaren, nos castren, nos revelen a nosotros mismos y al mundo que no alcanzamos los standards” (10). En su comportamiento homofóbico, Matías pasa por alto ciertas prácticas y actitudes “femeninas” suyas, como compartir la misma cosmetóloga de su madre, su excesiva preocupación con la moda y, mayormente, su sentimentalismo a flor de piel.

Tal neutralización de género de algunos rasgos, es decir, una relativa disolución de la dicotomía femenino y masculino, es una fuente de conflicto para Matías en la medida en que esas prácticas o modos “femeninos” de pensar y reaccionar contrastan con el ideal hegemónico de la masculinidad de la sociedad chilena en su período dictatorial que fluye por el escaparate de creencias, modales y prácticas de su padre/dictador. Para entender esos conflictos, expresos en las contradicciones de su diario, se requiere antes hacer un análisis más detallado de la construcción de este personaje en la novela para que sea posible ubicar su masculinidad en relación a diferentes ejes como la clase social y el momento político.

Matías vive una profunda crisis existencial y, como se lee en la contracubierta del libro, “[n]i los ríos de alcohol, ni las interminables noches de sexo y cocaína mal picada, logran anestesiarlo de la mala onda que lo invade”. El protagonista pertenece a una acaudalada familia santiaguina que, no obstante sus desajustes internos, se mantiene como célula social íntegra por prácticamente toda la novela, cambiando por completo al final. Como adolescente típico, mide fuerzas con la autoridad paterna y también con la materna. Con las chicas de su edad, ya sean



novias, flirteos fugaces, o simplemente pertenecientes a la misma pandilla generacional, le resulta arduo relacionarse y adaptarse a la nueva dinámica de relaciones y valores cambiantes desde la perspectiva femenina, en que se reformulan algunos puntos de una sociedad sólidamente machista.

Con los chicos, Matías experimenta relaciones homosociales en las que se resalta la permanente y psicológicamente extenuante competición entre ellos. Otros personajes tendrán importancia diegética también, como su abuelo materno, su profesora de castellano y el barman del *Juancho's*, cada uno de ellos actuando como interfaz entre lo que Matías es y lo que ambiciona ser (o parecer). En todas sus relaciones se exponen uno o múltiples lados de un complejo poliedro de problemas y dilemas que advienen de su búsqueda de identidad y el contraste con las identidades que se le atribuyen, principalmente en relación a los dictámenes de una sociedad patriarcal exacerbada por el régimen dictatorial.

María Nieves Alonso afirma que *Mala onda* “se inscribe en el corpus de novelas chilenas de aprendizaje y de formación del héroe” (7). Para la autora:

Del héroe novelesco, marcado por otros deseos —menores— y otras carencias —mayores—, se espera que logre adquirir ciertas armas, herramientas o artificios para poder acomodarse en el mundo y buscar otros caminos paralelos o desafiar un mandato . . . La novela es, entonces, una biografía y una crónica social y sus personajes interactúan en un mundo significado por pulsiones personales y colectivas. (9-10)

Dicho mandato puede ser interpretado como la expectativa masculina hegemónica que Matías enfrenta, pero no al punto de derrotar su oponente. Matías, el antihéroe, sabe que esto sería atentar contra sí mismo, pues tiene una relación de dependencia con el sistema dictatorial. En la novela, no obstante las bombas lacrimógenas y el caos en un Santiago sitiado, en su

egocentrismo protagónico la preocupación de Matías es únicamente salvarse a sí mismo, si bien luego le extenderá la mano a su padre para rescatarlo. Su pulseada con el mandato, con el *status quo* puede, por ende, ser leída como una crónica social de su masculinidad cómplice. Sobre ésta, Connell aclara que, aunque no todos se ocupan de efectivamente luchar por la preservación de la superioridad social del hombre, la mayoría de ellos “gain from its hegemony, since they benefit from the patriarchal dividend, the advantage men in general gain from the overall subordination of women” (*Masculinities* 79). Matías no quiere saber de política, no quiere obrar directamente por el mantenimiento de la estructura: su apolitismo es su acomodación psicológica a la situación.

Para Matías, que busca encontrar lo genuino en sí mismo, aunque a través de experiencias como orgías y drogas, y que reconoce ampliamente el valor simbólico de las apariencias, el dictador es, como patrón de la masculinidad y del poder, ejemplo máster de hipocresía y egocentrismo. De este modo, el conflicto de Matías es justamente permitir y viabilizar un acoplamiento simbólico a su padre, resolviendo la cuestión psicoanalítica con éste, pero en la medida en que, en esta cadena de transmisión, pueda establecer una relación sostenible con el dictador a través de la figura paterna de Esteban.

Si bien el poder paternal (primeramente económico y luego de su autoridad como padre) es un canal abierto de comunicación entre Esteban y Matías, el rechazo del hijo se da principalmente en el homoerotismo de su relación con el padre, y lo sexual viene en consecuencia del arreglo homoerótico entre los dos hombres al final de la novela. Esteban insiste en compartir con el hijo todas sus experiencias extraconyugales, principalmente con mujeres de casas de masaje que el padre frecuenta y adónde insiste en llevar a Matías, pero el hijo habla: “sueña con que yo me convierta en una vitrina donde él pueda reflejarse . . . ese placer no se lo voy a dar” (54). Kimmel explica que “[I]a huida homofóbica de la intimidad con otros hombres es el repudio

al homosexual que está dentro de sí” (9). El padre, asevera el autor, es el “primer hombre que evalúa el desempeño masculino del muchacho” (9). Cuando Esteban comparte su intimidad con Matías de una manera tan desabrochada, en la economía de esta relación se crea una expectativa homosocial de que el hijo lo retribuya. Es cierto que Esteban ve en Matías una pasarela donde desfilan su masculinidad, pero eso es solamente una parte del establecimiento de un lazo afectivo que busca con su hijo. Más que espejarse en Matías, Esteban aspira a que su hijo lo espeje. Desde la perspectiva edípica, la identificación con el padre, con el primer opresor, es una de las etapas cruciales de la formación del hijo como ser masculino adulto.

Pero Matías sigue determinado en no ceder un sólo milímetro, porque cualquier acercamiento homosocial y homoerótico a su padre presentaría un dilema homofóbico que es, esencialmente, lo que el protagonista intenta a toda costa evitar, como se puede inferir en el siguiente fragmento:

Sin darme tiempo a reaccionar, me tira un golpe, intenta arrancarme la toalla de la cintura. Casi quedo en pelotas, apenas logro taparme.

—¿Qué escondes tanto, huevón? Cualquiera diría que tienes mucho que mostrar.

De un tiempo a esta parte mi padre quiere verme en pelotas, estoy seguro. Lo he cachado en varias oportunidades. El otro día, incluso, me invitó al Sauna Mund. Le dije que no, por supuesto. Él jura que esto del empelotamiento es la máxima complicidad, como el mínimo grado de confianza al que puede aspirar un padre con su hijo. Quizás tenga razón, aunque a mí me parece sospechoso . . . No soporto la idea. Es como si le entregara mi último secreto, como si lo acogiera de verdad. (54)

Y es precisamente así que Matías lo acoge “de verdad”. Esteban lo perdona por haber robado su cheque cuando Matías huye de casa y Matías lo perdona por ser como es. El perdón se consolida en la mejor casa de masajes de Santiago, con padre e hijo compartiendo la misma cama, drogas, bebidas y dos prostitutas, cuando Matías finalmente le entrega al padre su último resquicio simbólico de virginidad, su último secreto y tesoro. En realidad, teniendo en cuenta mi interpretación de que el padre es una vitrina donde el esquema social masculino de la dictadura se exhibe, al bajar la guardia por completo, Matías está liberándose de la carga psicológica de hacer frente a tal esquema, principalmente porque falla en hacerlo desde una perspectiva política clara. Su dependencia económica del esquema no le da espacio para que cogite otro modo de vida, como lo expone Urbina:

Matías acepta la ley paterna, Matías no se rebelará contra el padre ni se definirá por su cuenta, los privilegios son demasiados como para arriesgarse a deambular tal vez en ese tramo de frontera que conduce a la marginalidad o a la locura. El poder cohesivo de la dictadura se simboliza en la aceptación de dicha ley. Hay que sobrevivir. Pinochet ha ganado el plebiscito, él es el padre mayor, el punto más alto de la pirámide, él es el padre de su padre, la dictadura está fuera y adentro.

(96)

La dictadura política, añadido, está intrínsecamente codificada en la dictadura de la masculinidad, en el imperativo de lo homosocial y en la presión psicológica del alerta permanente de lo homofóbico.

Kimmel explica que “[l]a masculinidad como legitimación homosocial está llena de peligros, con riesgos de fracaso y con una competencia intensa e implacable” (8). Para Matías, la cuestión con el padre obliga a un redimensionamiento de toda una situación. De estar solamente ocupado de administrar la competencia con los otros chicos de su edad, Matías despierta para la

realidad de que hay otro nivel de competencia en que él está inserido: él de las clases sociales, de los grupos masculinos ordenados dentro la estructura de la sociedad a la que pertenece y que se manifiesta también geográficamente en dicotomías centro-periferia de barrios, ciudades, países y culturas. Despreciar al padre es ignorar este hecho, ignorarlo es eximirse del conflicto, eximirse es descuidarse: si no domina (o si no se acerca a los que dominan), terminará avasallado. De vuelta a Nieves Alonso, que analiza *Mala onda* como novela de aprendizaje y formación del héroe, “Fuguet renueva y actualiza al modelo y el modelo desublimando la secuencia de peripecias exteriores e interiores del héroe, desacralizando la figura del padre y del padre de la madre, convirtiéndolos en fantoches de una comedia de apariencias y mentiras que, privadamente, se deshace por todas partes” (14). Triunfar como héroe es una obligación moral para Matías (es lo que le “cabe” a cada hombre), aunque tenga que alinearse con lo heroico, a nivel nacional, representado por el dictador a través de su padre.

## **6. Los referentes de masculinidad en *Mala onda* y *Tony Manero***

Es bien sabida la importancia que la imagen tiene para el adolescente que vive en una atmósfera consumista. Para Matías, la imagen es el yo proyectado —o un proyecto visual del yo. Es como el protagonista (des)informa al mundo sobre sus creencias y sus valores, dadas las contradicciones —las distorsiones de la imagen— que especialmente al personaje Antonia le gusta exponer; ése es el reflejo que le da su entorno social. Matías maneja una imagen de sí mismo pero tiene que permanentemente considerar y dialogar con un armazón cultural y una expectativa ajena de proyección. La imagen es el producto a través del cual Matías mide y examina a los de su grupo y es también como lo evalúan. La imagen se compone por cómo se visten, por lo que hablan, por cómo actúan socialmente: es todo lo que permite que sean vistos y

“leídos”. La imagen es, en fin, un testimonio de cómo el rechazo y la aceptación del mandato dictatorial ganan forma visible e inteligible.

El punto referencial de la masculinidad más representativo e inmediato para Matías es Javier, su “primito perfecto” (53): “seleccionado nacional de esquí, notorios bíceps, poleras Peval, campeón de wind-surf [y, a consecuencia de todos estos atributos], un hombre que lo consigue todo fácilmente” (53). A través del pariente, Matías sintetiza el estereotipo ideal de hombre de la época en su país: destacarse en algún tipo de actividad en que esté presente la competición entre hombres (y estar entre hombres es competir todo el tiempo), elaborar su imagen corporal, poner esmero en las vestimentas, que no solamente hacen resaltar ciertos atributos físicos, potencializando lo viril, sino que también son expresiones del poder (de consumir ciertas marcas, de tener conocimiento de su valor simbólico). El desdén al primo se vincula directamente con el poder dictatorial y con uno de los sitios preferidos de Matías: el monumento a los héroes de La Concepción, donde a veces anda en bicicleta. Dice el muchacho: “[e]s allí donde Pinochet suele condecorar a los jóvenes apestosos del año, seguro que mi primo Javier está haciendo lo humanamente posible para ser galardonado el próximo semestre” (52).

La condecoración de jóvenes como Javier en una plaza pública yuxtapuesta al simbolismo del sitio elegido para recibir el galardón rinde culto a la necesidad de tener héroes (y de renovarlos) para el mantenimiento del *status quo* patriarcal. Pero no es éste el modelo de héroe que Matías tiene en mente y, claro está, en las posibilidades de su cuerpo y de sus habilidades. Matías no lo consigue todo fácilmente. En verdad, él no consigue nada de lo que el héroe clásico debería conseguir. Tiene demasiada pereza para ser un héroe, no derrota a ningún enemigo, primeramente porque mal consigue identificarlo: ¿es el padre?, ¿es él mismo?, ¿es Gonzalo McClure, su rival en la disputa por el corazón de Antonia? Previsiblemente, tampoco “vuelve al

hogar” con ella en sus brazos, cuando peor que perderla por ser superado por McClure, es haberla perdido simplemente por ser como es: “no le basto”, se desahoga el protagonista (130).

Enfrentar la expectativa social que el primo satisface, poner en práctica su contrariedad (estratégicamente parcial) a un sistema de valores, y mantenerse firme, descubriéndose a sí mismo durante este proceso de resistencia es una coronación para el antihéroe. No se puede esperar que el protagonista pierda su egocentrismo por completo en el corto espacio de una semana y media. Karin Hopfe lo pone en los siguientes términos: “el relato chileno concluye con la reconciliación con y la afirmación de la autoridad (paternal): la crisis pasa, el orden se restablece y el héroe juvenil regresa a la casa del padre” (117). En realidad, el orden masculino jamás dejó de estar establecido, independientemente del resultado del plebiscito. Es Matías quien se ve obligado a repensar su relación con un orden que permanece inalterado.

Si bien hay un reordenamiento en sus relaciones, el propio Matías reconoce que no se trata de un cierre absoluto, que los dilemas no están resueltos en definitiva: “por ahora” (354), aclara en la línea que remata la narrativa. Otras aguas pasarán bajo este puente, la negociación es tensión perenne. La afirmación de la autoridad prevalece y aunque Hopfe prescriba una pausa reflexiva con el vocablo *paternal* entre paréntesis, tal autoridad no se confirma sin que haya una negociación entre la masculinidad de Matías y los criterios del ideal hegemónico, es decir, de la dictadura política y de la dictadura de los valores y expectativas sociales. Matías se convierte en un adolescente menos egocéntrico y despolitizado, pero fundamentalmente más cómodo con su condición masculina interna y en relación a otras formas de masculinidad.

El armazón cultural de masculinidad que se presenta en *Tony Manero* es una yuxtaposición de las figuras del dictador y del Tony Manero original. Por un lado, el ícono norteamericano es una alusión al progreso proclamado por la apertura de mercado, el cine como uno entre tantos símbolos que señalizan la orientación al desarrollo en alianza con la ideología

del norte global capitalista e imperialista. Por otro lado, en la propia estratificación social estadounidense, Tony Manero representa un modelo de masculinidad inferior, ésta siendo la esencia de la narrativa de *Fiebre de sábado por la noche*.

Aunque el personaje de clase media baja urbana norteamericana, en términos comparativos, no está en una posición social mucha más favorable que la de Raúl en su medio, en un desigual intercambio cultural, la desventaja del latinoamericano se proyecta. En una economía global de símbolos y sentidos que también refleja las desigualdades globales, centro-periféricas, lo inferior de allá (EE.UU.) asume aires de superior aquí (Latinoamérica). Se completa, así, la paradoja: la armonización de modelos de la masculinidad patentemente asimétricos, con sus significados explícitos e implícitos siendo apropiados por el discurso ideológico de la dictadura.

Entender el peso simbólico de la figura de Travolta como Tony Manero y en *Tony Manero* requiere analizar algunos aspectos de la película original y también la imagen que se elabora a través del personaje. *Fiebre* cuenta la historia de un joven de un barrio *working-class* neoyorquino que pertenece a una familia disfuncional, con un padre desempleado con quien no logra conectarse y una madre que proyecta sus expectativas de redención familiar en los hijos. Fuera del hogar problemático, Tony es el líder de un grupo de jóvenes con los que comparte sus raíces italianas y sobre quienes ejerce profunda influencia, con consecuentes desdoblamientos homosociales y también homofóbicos. Pero es en las pistas de baile, en el auge de la era disco de fines de los años setenta, que el joven de 19 años reina absolutamente. Por lo menos en este templo, como el Javier de *Mala onda*, *Tony has what it takes*. El semidiós caído, viril y atrayente, resurge de las cenizas de su degradada condición social y deleita a todos los presentes y a las chicas en especial con su baile acrobático. Como reza lo habitual hollywoodiano, se interesa por una frecuentadora ocasional de la discoteca que no lo endiosa, que amplificará sus deficiencias



masculinas, y con quien, sin embargo, Tony recobrará esperanzas, nada realistas sea dicho, de una vida mejor.

Dependiente en una tienda, Tony reconoce la falta de perspectivas de ascender socialmente en un mundo en que “it’s all locked up”, comenta uno de sus amigos. Su cuerpo y su imagen son, entonces, sus únicos instrumentos de ascensi3n, y por lo tanto tienen un valor clave en esta película norteamericana en que el cuerpo masculino es cosificado al extremo. Tony se jacta de ser comparado con Al Pacino y en calzoncillos imita poses de Bruce Lee frente al espejo, una escena que se imitar  en la película chilena, así como la obsesi3n por su pelo y el emblemático traje blanco: “heroes wear white”, justifica la figurinista de *Fiebre (Saturday Night Fever, extras)*.

El personaje norteamericano también vive la problemática de las distintas masculinidades y jerarquías sociales en conflicto y de las relaciones opresivas con la figura femenina. *Fiebre* no tiene pretensiones filos3ficas, y el director John Badham reconoce que, en búsqueda de realismo, la película es sexista y racista de una manera que no se aceptaría hoy (*Saturday Night Fever, extras*). Así como Raúl, Tony sistemáticamente desprecia a las mujeres que lo veneran, no completa una sola relaci3n sexual con ninguna de ellas y, además, es c3mplice pasivo de una violaci3n y protagoniza él mismo una tentativa de hacerlo.

Tony Manero es una figura contradictoria. Sus atributos y habilidades físicas encarnan, en una versi3n popular, un ideal de la imagen masculina que, como lo demostr3 la repercusi3n internacional de la película, es una mercancía valorada en una economía global de símbolos. El cuerpo masculino, como lo explica Mosse, en la evoluci3n y cristalizaci3n del ideal de la masculinidad occidental “became the focus of attention, judged . . . according to a set standard of beauty” (23). Tony atiende a este estereotipo masculino físico, aprueba el juzgamiento, pero es sensiblemente incompleto en el sentido pleno de la masculinidad pues le falta al personaje el

poder en otros importantes ámbitos: el cultural, el profesional y el económico. Tiene, sin embargo y sin rasgos de ambigüedad, calidades de lo masculino ideal, dado el erotismo y virilidad del personaje, pero también actitudes homosociales y homofóbicas<sup>16</sup>. No es al azar que en la película, Tony y su pandilla hostigan a homosexuales en un *playground* y verbalizan su repulsión al cantautor David Bowie, a quien en la época se le asociaba con la androginia. Con todo y eso, las patentes contradicciones del personaje norteamericano le caen como un guante al personaje latino que representa, también, las contradicciones de un país en una situación político-social como la del Chile bajo la dictadura. Las incoherencias del personaje de Tony Manero en términos de su masculinidad sirven como representación de las incoherencias de Raúl y, por ende, personifican las incoherencias del propio régimen autoritario. La transfiguración de Raúl en Tony Manero es, obviamente, análoga a la incorporación de los valores del norte desarrollado por este país suramericano. Así, cuando me refiero a Tony como modelo de la masculinidad hegemónica, entiéndasele como “símbolo del imperialismo económico y cultural de los países desarrollados”.

## **7. Los medios de comunicación al servicio del poder**

Es indispensable observar el rol de los medios de comunicación dentro del proyecto, algo que se evidencia principalmente en *Tony Manero*. John Tosh afirma que:

[t]he gender structure of society comprises unequal power relations between men and women, and between different categories of men. This structure is maintained not only by force, but by cultural means such as education and the popular media, which establish

---

<sup>16</sup> Hay que tener en cuenta que Tony Manero también vive en un contexto influenciado profundamente por la revolución sexual empezada a fines de los años 60. Sus incoherencias, por lo tanto, son un reflejo de la desorientación masculina en relación a estas transformaciones. Tal ansiedad puede ser transportada al contexto chileno destacado en este trabajo, en el que las masculinidades también buscan una reorientación, como lo expresan los personajes masculinos de la película.

many of the assumptions of hegemonic masculinity in the realm of ‘common sense’, where they are particularly difficult to dislodge. (43)

En *Mala onda* los medios de comunicación se integran a la narrativa y en *Tony Manero* la televisión es un tropo vital. No son vehículos exentos de una posición o un efecto político, neutrales en la crisis social del país. De hecho, en la película la media despolitiza al ciudadano al ofrecer una percepción distorsionada de lo social en que los conflictos de la vida real están suprimidos o simplemente no existen. Blanco afirma que “[I]a tríada estado-sociedad civil y medios de comunicación produce una rearticulación entre políticas públicas, políticas íntimas y movilización social” (156), en el caso chileno, una rearticulación con el propósito claro de desarticular, en el consciente colectivo, los argumentos de oposición a la dictadura, desestimulando la oposición y la movilización social.

En *Tony Manero* la media —bandera y portavoz de la modernidad— aparece como un espacio didáctico privilegiado de difusión de la ideología del régimen. La realidad exhibida está tendenciosamente adulterada, oculta, fuera de enfoque por los estímulos y mecanismos mediáticos que se ocupan de fomentar la alienación y la pasividad en el telespectador frente a la situación del país. En la película, la televisión simplifica y banaliza la complejidad de los problemas chilenos, como cuando el presentador Enrique informa al público que el programa ha contratado a una “linda modelo argentina” como señal de resolución de un conflicto diplomático de la época: “nuestro país y Argentina el año pasado estuvieron en muy mala situación de amistad pero ya afortunadamente todo se solucionó”. A continuación, el presentador anuncia la final del concurso de dobles de Travolta: “hoy día hemos pensado en ustedes las damas”. En este sentido, Aboim informa que los medios de comunicación, por adoptar las diferencias de sexo como estrategia, tienen gran impacto en la formación de las creencias populares (18). En el

discurso de Enrique, el programa (y no solamente el presentador) asume la forma de una entidad masculina, que cuida de todo y no se olvida de pensar en el bienestar de las damas.

Larraín destaca el carácter tendencioso de la televisión en la película, haciendo hincapié en su rol como formadora de opinión pro-dictadura. Ya en los primeros minutos de la película, cuando Raúl camina por los bastidores del estudio televisivo, pasan por él gigantescas piezas de ajedrez, como si la televisión fuera parte importante del “juego” del poder. Más adelante, la productora del programa televisivo del que Raúl participará les amonesta a los concursantes de un cuadro de dobles de artistas internacionales, antes de que salgan a escena: “no se pueden hacer chistes cochinos, no se puede hablar del gobierno, ni hacer groserías. Cosas básicas, elementales”. El reglamento del régimen, como se nota, es bastante preciso.

En la película se explora el ideal mediático de la masculinidad occidental como expresión de la falacia moral del gobierno Pinochet y, también, como crítica de la universalización de los modelos de la masculinidad que venía con la popularización creciente de los medios de comunicación de masa. Sintetizando algunos puntos de vista sobre los medios de comunicación, Aboim afirma que

[t]he universal character of masculinity is obviously questioned, when a plurality of compelling models, most of them unattainable to the average man, imposes itself upon the myth of a single modern form of man and masculinity. Instead, there are too many media-inspired images of ‘perfect masculinity’, and most of them emphasize the bodily configuration of men. Athletes and super-heroes, models and actors represent the key traits of ideal masculinity, despite the fragmentary and ambivalent character of these highly valued and regularly unattainable features, which generate anxiety and frustration among many men.

(21)

*Unattainable* y *frustration* son dos términos esenciales para entender la dinámica de la película y sus intersecciones entre los medios de comunicación, la masculinidad y la dictadura. No obstante las obvias diferencias físicas y de desempeño masculino entre el original y la imitación, Raúl logra obtener un segundo lugar en el concurso televisivo de dobles de Travolta chilenos, pero al protagonista esto le sabe a un amargo fracaso.

Sin embargo, lo que interesa a la trama de la película es el proceso por el que el protagonista hace que lo inalcanzable se vuelva *casi* alcanzable. Este es el triunfo ambicionado, pero a Raúl sólo le interesa la victoria (y también a Pinochet), porque es como si así derrotara las frustraciones de reconocer la distancia que hay entre su masculinidad decadente y decaída y el modelo hegemónico masculino global (el verdadero Tony). Cony pone las diferencias a las claras: “más tonto usted. Si el otro [el Tony original] es gringo, en cambio usted no . . . Somos todos [Raúl, ella, ¿el pueblo chileno subyugado?] la misma comuna”. “Ya no más”, refuta Raúl, que contempla en la incorporación del ideal de la masculinidad hegemónica una posibilidad simbólica de ascensión social (y al Chile de Pinochet ¿una ascensión global, si se entiende su emparejamiento con los EE. UU. como una posibilidad de progresar?).

La lógica de los pensamientos y acciones del protagonista, entonces, se revela nítidamente: ya no somos más una nación condenada al subdesarrollo, amenazada por un contraproyecto político-social comunista. Otra vez rehusándose terminantemente a aceptar lo inalcanzable como sentencia insuperable, Raúl parafrasea el discurso gubernamental en sus acciones, es decir, él es el propio locus de interacción y acomodación de valores tan equidistantes e incongruentes como el poder cultural y económico de los países desarrollados y los valores de una sociedad postcolonial burguesa, corrupta y aberrantemente desigual como la chilena, como tantas en Latinoamérica.

De hecho, *Tony Manero* es mucho más que la narrativa del drama personal de un hombre y su relación con un ideal masculino global inalcanzable, fuente de gran frustración, o solamente un “marvelously unhinged study of pop culture obsession” como afirma la crítica de *The Village Voice* que se lee en la tapa del DVD lanzado en los EE.UU.; Raúl, como una personificación metafórica del propio dictador, en su psicopatía exhibe la opresión cultural y conductual del régimen autoritario de Pinochet. Estoy de acuerdo con Urrutia, que afirma que el director Larraín “realiza una revisión post dictatorial de la misma dictadura . . . con un filtro de veinte años de democracia” (69). A mi parecer, son los conflictos jerárquicos entre las masculinidades (y el brutal sometimiento de las mujeres) lo que le da legibilidad a esta revisión.

### **8. Chile hacia el “desarrollo”: la globalización de las masculinidades**

Un extenso número de obras literarias y películas, entre otras formas de expresión artística, han realizado una relectura retrospectiva de las dictaduras latinoamericanas y de la transición a la democracia —sus mitos, expectativas y realidades concretadas. Patricio Silva informa que, por lo general, las expectativas de estabilidad económica y política de los años 80 y 90 en la región no se cumplieron, y que el escenario presente y la mirada al futuro es predominantemente de pesimismo e incertidumbre. Pero el autor exceptúa al país de Raúl y Matías: “Chile, however, has so far been spared this catastrophic scenario. The neo-liberal market economics adopted in this country since the mid 1970s have been generally regarded as successful, while neo-liberalism has obtained a solid hegemonic position both in political and ideological terms” (39). El autor también resalta la “‘marketization’ of Chilean society and its increasingly consumerist orientation” (40), con la lógica de mercado siendo promocionada principalmente con el apoyo de los medios de comunicación.

Una de las metas del proyecto del gobierno dictatorial era fomentar avances económicos que legitimaran su ascensión al poder, que demostraran su competencia y, como consecuencia, que justificaran su permanencia. La recomposición del mercado y la disponibilidad de mercancías extranjeras (que abundan en *Mala onda* y, en *Tony Manero*, aludiendo a la desigualdad económica, se limitan a una botella del refresco Fanta), demostraban inequívocamente la reorganización económica del país. En su estudio sobre parte de la clase media chilena, Larissa Lomnitz y Ana Melnick informan que, en la primera década de la dictadura, las inversiones públicas 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). Esto se pone en evidencia en *Mala onda*, y es uno de los principales aspectos del Chile de Matías que hace que el protagonista poco a poco reconozca que, de hecho, es posible soportar la *mala onda* que lo invade cada vez que vuelve a su país después de viajar al extranjero.

Pese a las críticas, la irreversible apertura económico-cultural se había consolidado, y las diferencias de nivel socioeconómico entre Matías y Raúl se incumben de guardar las debidas proporciones de sus consecuencias a través de los estratos sociales. Mientras la empleada Carmen prepara exquisitos platos y succulentos sándwiches para los Vicuña, Raúl come solamente pescado enlatado (probablemente hurtado de su primera víctima). Matías llega a conocer esta realidad tan diferente de la suya cuando, en su huida del hogar paterno, termina deambulando por barrios pobres de Santiago que lo aterran.

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, es considerando el mercado de las masculinidades, incluso en el nivel local, como un proceso cuya economía inherente es también profundamente afectada por la circulación global de bienes de consumo y símbolos culturales que se debe percibir la propuesta artística de Larraín. Para Matt Losada, “*Tony Manero* practices admirably what it preaches. The film’s aesthetic and theme were bound to impede its mass consumption” (220).<sup>17</sup> Sin embargo, ¿no es precisamente ésta la paradójica moraleja del orden capitalista? Mercancías, símbolos, estilos de vida, masculinidades dominantes, aunque deseados a gran escala, en realidad son de acceso limitado a la gran población, y por eso, sobrevalorados.

Esta inserción en la economía global sólo es posible porque se establecen rutas de tránsito de capitales que, como expone Saskia Sassen en *A Sociology of Globalization*, configuran un “context increasingly dominated by deregulation, privatization, and the growing authority of nonstate actors (49).” Esa lectura macroeconómica tiene su correspondencia también en la economía cultural, con el establecimiento de canales de fluidificación de ideas e ideales. No se trata, por otro lado, de considerar que lo extranjero suplante lo chileno completa e inmediatamente. De hecho, los dos universos confluirán hacia una hibridación, principalmente cultural, en un proceso gradual de aquiescencia y resistencia.

En su transfiguración a *Tony Manero*, Raúl realiza un proceso de localización de lo global masculino, de *glocalización* de género.<sup>18</sup> En *Tony Manero* no ocurre una absorción

---

<sup>17</sup> En su crítica a *Tony Manero*, Losada afirma que el miedo a la inadecuación es el eje central de la película: Raúl refleja el fetiche por la infraestructura cultural y material del mundo desarrollado. En mi ensayo, exploro este fetiche como referente de una utopía que provoca un miedo que se concretiza en lo material (relacionado al cuerpo y a la virilidad) y cultural (respecto a la ideología masculina dominante).

<sup>18</sup> Aprovecho el término de las ciencias económicas en boga en la actualidad solamente como una herramienta de lectura de las masculinidades en aquel contexto histórico. Es evidente que hay importantes diferencias entre hablar de globalización hoy y hace 40 años. Sin embargo, lo que destaco aquí es como la situación sociopolítica y económica de Chile en la actualidad es un



indiscriminada de un modelo masculino popularizado por los medios de entretenimiento, aunque esta parezca ser la tónica de la narrativa; sino la “resignificación” de elementos del global masculino dentro del contexto local, produciéndose una amalgama en la que pulsa lo político. Así, en *Tony Manero*, lo que importa sobremanera es el proceso de transformación de Raúl, pues remite a la estabilización política y económica dentro del contexto chileno dictatorial. El *sex symbol* venerado e imitado por Raúl opera como un *progress symbol*, un progreso que tiene una pauta a ser seguida y un precio a ser pagado. Larraín explora la estética de esta transformación, resaltando la arbitrariedad y precariedad de las condiciones en que se procesa. El resultado es una sucesión de escenas en un crescendo de repulsión: como cuando Raúl tiñe su pelo o cuando le roba el collar y el reloj a uno de los compañeros de Goyo que agonizaba tras ser herido por la policía antisubversiva.

En realidad, el director demuestra la relación entre lo extranjero y lo nacional por diferentes ángulos, la música siendo uno de los objetos de disputa. Para Goyo, que es la antítesis del protagonista en varios sentidos, la armonización es posible. Aunque todo el grupo escuche canciones en español a lo largo de la película, en un diálogo con Cony, ésta se burla del bailarín por sus gustos musicales, insinuando sus lazos comunistas: “no le gustan estas cosas al Goyo, le gustan otras cosas, distintas, más como, profundas como el folklore . . . esta cosa con las raíces . . . ¿cierto *compañero* Goyo?” Pero éste contesta, refiriéndose a la música chilena y extranjera: “me gustan las dos cosas”.

Poco antes de este episodio, cuando Raúl está en la casa de su primera víctima, la ideología del régimen cuida de sugerir que lo genuinamente chileno no será subvalorado en el intercambio cultural. Se anuncia en el noticiero televisivo que “el presidente de la república, en

---

producto directo del proyecto de desarrollo de la dictadura de Pinochet, el cual transformó profundamente la estructura de la sociedad chilena en múltiples aspectos.

este mes de fiestas patrias, firma el decreto que declara la cueca nacional, a nuestra cueca, la cueca que representa los sentimientos del alma criolla y de la música popular” un símbolo patrio, “con la gracia de Dios y la sangre generosamente derramada de sus hijos”, por señal, en el momento exacto en que Raúl le abofetea (y probablemente mata) a la señora.

Si *Mala onda* informa sobre la trayectoria económica ascendente de los Vicuña, en *Tony Manero* no sabemos nada sobre el pasado de Raúl que nos permita dimensionar la evolución de su frustración. Lo que sabemos es que esta frustración está allí, disfrazada y acumulada en su psicosis, y, dada la inviabilidad terapéutica local —el Chile que progresa no es el suyo—, encuentra una posibilidad de ser trabajada a través de una catarsis cultural xenófila.

Sin duda uno de los rasgos más pronunciados del estilo narrativo de Fuguet, la dialéctica nacional-extranjero impregna las páginas de *Mala onda*. Su referencia masiva a productos comerciales y culturales extranjeros ya ha sido explorada por la crítica existente (Decante Araya 186, Hopfe 130, Nieves Alonso 21, Urbina 89), y Luis E. Cárcamo-Huechante ofrece otra percepción al afirmar que, al elaborar una cartografía urbana chilena y transnacional “en el escenario temporal del período de la dictadura militar (1973-1990) y la etapa de transición democrática (fines de los años ochenta en adelante), la narrativa de Fuguet deja entrever—de un modo tangencial—las tensiones políticas y sociales que se vivieron en el Chile de la época” (166). Sin embargo, todavía quedaba por avanzar en algo más el análisis de esta característica estilística fuguetiana por el ángulo de una economía de género, y es la contribución que propongo dar con este ensayo.

Decante Araya afirma que Fuguet “asume una posición inestable, a medio camino entre cultura nacional y norteamericana, entre literatura y periodismo” (184), una inestabilidad que sirve de caldo de cultura de las masculinidades. En una entrevista sobre *Mala onda*, Fuguet explica que “[e]n esa época todo era binario, lo que tiene que ver con la dictadura y la guerra fría.

Ahora hay muchos más nichos. Incluso puedes ser contradictorio” (Rojas). Esto amplía el entendimiento sobre los dilemas de Matías, que vive en una época en que lo contradictorio es prohibitivo, en que los signos deben estar adecuadamente posicionados en relación a los binarismos: el SÍ y el NO, lo femenino y lo masculino, el macho-hegemónico y el dominado.

Se pone de relieve en las dos obras comparadas la acuciante necesidad ideológica de conformar y reproducir el régimen dictatorial en el imaginario y físico masculino: un cuerpo sano y mente sana que parten de una misma matriz neuróticamente insana, en la que sobresalen la opresión psicológica y la brutalidad física del mando dictatorial. Hay que parecerse, pensar y actuar según estipulan los dictámenes aceptados de la masculinidad —globales, locales, glociales— en que deben coexistir la virilidad y la sumisión al modelo hegemónico del hombre y del poder. Los protagonistas de las dos obras negocian, consciente o inconscientemente, esta necesidad en su ámbito personal: Matías rechaza el modelo de Javier, y Raúl no experimenta una conversión al ícono global, sino su mutación a caudillo (g)local.

### **9. El militar y los enemigos del régimen**

Si Matías no reúne los atributos para estar al mismo nivel de su primo Javier, tampoco tiene lo necesario (principalmente la disciplina) para adoptar otro modelo de masculinidad aceptado por el régimen: ser un hombre de armas. A diferencia de *Tony Manero*, además de la figura paterna, Matías también dialoga con lo militar como estereotipo masculino, aunque no le incomoda al protagonista no poder (y no querer) ser un “milico” tanto como le molesta saber que no se equipara a su primo. Nacho, el mejor amigo de Matías, es quien lo ilustra. Él sufre represalias paternas —afectivas, morales y principalmente económicas— por rebelarse en contra del ideal de la masculinidad militar. Su padre, un capitán naval, matricula a su hijo en un colegio militar, el cual Nacho abandona después de seis meses: “[s]i hay alguien sobre la tierra que no

nació para ser milico —o naval—, ése es el Nacho. O yo” (46). El castigo físico y psicológico, “una experiencia sadomasoquista” (46) por parte de su padre, es drástico: Nacho es expulsado de su hogar, pasa a depender de la poca plata que la madre consigue darle y es tildado de comunista por su progenitor. El caso anecdótico de Nacho relatado por Matías expresa los maniqueísmos que explican los excesos del autoritarismo en los niveles macro y microsociales.

Es también en relación a Nacho que Matías prueba la complejidad amplificada de las relaciones homosociales durante la dictadura, sobre las cuales más que nunca pesa la homofobia. Refiriéndose al amigo, el protagonista habla: “[y]o podría dominarlo si quisiera; es el típico gallo al que le cuesta tomar una decisión por sí mismo. Siempre me anda pidiendo consejos. A veces se los doy. Supongo que lo quiero pero nunca se lo diría porque nada que ver, nunca tan maraco” (45). Opazo también destaca la relación Matías-Nacho, y observa que, a pesar del fuerte lazo homosocial que los une, pesan sobre Matías “restricciones auto-impuestas (el afecto es cuestión de ‘maracos’)” (89). En realidad, las restricciones parten del medio y, en el proceso de incorporación de los dictámenes hegemónicos de la masculinidad, son internalizadas hasta que el hombre pase a vigilarse neuróticamente a sí mismo.

Contextualmente, ser “maraco” o ser “comunista” se equiparan en nocividad al régimen dictatorial, que depende extensivamente de los binarismos, y por ende los refuerza. Más que una amenaza real, resaltarlos y acentuar la distancia maniqueísta entre los polos (e.g., hombre=bueno; “maraco”=malo) tiene una definida utilidad al mantenimiento del orden patriarcal (y aún más en sus versiones autoritarias). Mosse cita varios factores que contribuyen para aumentar la ansiedad del hombre en mantener su posición hegemónica en el occidente, entre ellos: “the rise of the socialist movement, prolonged economic crisis” (79) y la creciente visibilidad de “‘unmanly’ men and ‘unwomanly’ woman” (78). Sobre el comunismo, Mosse explica que “[s]ocialists during the First World War had tried to put forward the stereotype of a more peaceful masculinity

dependent on solidarity rather than struggle” (108), si bien que hombres no socialistas “disillusioned by the war might well have put forward a new, softer masculinity” (119). Para el crítico, el rechazo de la guerra era en sí el rechazo del modelo de masculinidad que es uno de sus pilares. Además, algunos postulaban que una sociedad igualitaria y con la eliminación de la influencia religiosa sería drásticamente afectada en sus bases morales (129). Aunque, según concluye Mosse, los ideales socialistas al fin y al cabo fallaron tanto en la teoría como en la práctica, en búsqueda de dar visibilidad y atacar a los desafiantes de la masculinidad hegemónica, la caza y exterminio del “enemigo rojo” se hizo un objetivo duramente perseguido por la dictadura y acatado por gran parte de la población. En la ideología de la dictadura, se hizo necesario definir los enemigos del nuevo orden y justificar la batalla campal.

De manera semejante se justifica la persecución a los homosexuales, so pretexto de que desmoralizaban la sociedad patriarcal según lo interpreta la ideología del régimen. Sedgwick explica que “the nominative category of ‘the homosexual’ has robustly failed to disintegrate under the pressure of decade after decade, battery after battery of deconstructive exposure — evidently not in the first place because of its meaningfulness to those whom it defines but because of its indispensableness to those who define themselves against it” (*Epistemology* 83). La persecución del homosexual y del comunista era una posibilidad de expresar la firmeza de propósitos y la rectitud moral que el régimen se atribuía a sí mismo.

Pero, ¿cómo calificar, sin ambigüedades, lo que es una actitud homosexual y lo que no lo es? Sedgwick relata “the plurality and the cumulative incoherence of modern ways of conceptualizing same-sex desire and, hence, gay identity; an incoherence that answers, too, to the incoherence with heterosexual desire and identity are conceptualized” (*Epistemology* 82). En la interacción con los de su grupo, no obstante los afectos y desafectos que pueda tener, Matías intenta mantener cierto “equilibrio y consistencia” conductual, pero expone como, de la teoría a

la práctica, mucho se vuelve borroso, principalmente cuando se pone atención a ciertos códigos de complicidad grupal masculina. He aquí un abanico de experiencias como el uso colectivo de drogas y bebidas alcohólicas, pero también experiencias homoeróticamente simbólicas, como cuando, aún en un hotel en Rio de Janeiro, en la misma habitación, los chicos comparten ronquidos, hedores y la certeza de que se masturban en la presencia de los otros, aunque veladamente: “Cox se corría la paja: su cama crujía levemente, como para no despertar el resto. Seguro que todos igual cacharon. Todos lo han hecho” (13).

Aún en Rio, Matías relata su vuelta una noche a su habitación llena de chicos: “[m]e empeloté, me metí a la cama y comencé a enumerar las calles de Rio que conocía” (12). La secuencia descrita, empelotarse-meterse a la cama, y no el contrario, hace explícito que Matías comparte su desnudez con sus amigos, aunque en un corto pero significativo lapso de tiempo, un status de intimidad extremadamente simbólico que le negaba a su padre. En el código homoerótico juvenil que sigue Matías, evitar la desnudez suena “sospechoso”, algo que lo atormenta ya que, a fin de cuentas, es necesario siempre dejar públicamente claro su posicionamiento masculino, confinándose las divergencias a los momentos a solas. No exhibir el pene (¿qué es lo que oculta, lo que no quiere que sepamos?), o quizá revelar el miembro en una desgraciada posición erecta, puede señalar un deseo homoerótico sin los debidos filtros socioculturales y, por conclusión, denunciar inaceptables desvíos de sexualidad que hieren dicho código. “The phallus is master-signifier, and femininity is symbolically defined by lack” (Connell, *Masculinities* 70), o por una erección entre hombres, en este caso. La desnudez colectiva, acompañada del pene flácido, testimonian a favor de una masculinidad “sana”.

Pero un pene flácido también puede revelar lo malsano. Vuelvo a la escena de *Tony Manero* en que Raúl es incapaz de tener una erección con su novia, instante que informa sobre los deseos homoeróticos del protagonista. Éste ambiciona convertirse en una copia fiel del Tony

original y reproducir la atmósfera de la película escenográficamente, en su cuerpo y en su desempeño como bailarín. Tras destruir parte del piso del escenario, sale en búsqueda de algo transparente que pueda dar un efecto semejante al piso iluminado de *Fiebre*. Aún en la cama, Cony afirma que sólo la idea del piso lo calienta. De hecho, sólo su obsesión lo calienta, sólo ésta le da un sentido presente de vida, y por ello no escatimará esfuerzos, recabando, uno a uno, los elementos necesarios para su transfiguración completa. Su fijación en el ídolo es tamaña que se puede interpretar que, con Cony o masturbándose, se está relacionando homoeróticamente con la figura representada por el personaje de Travolta. La relación entre los dos metaforiza, por ende, el emparejamiento de Chile con los EE. UU. en términos de orientación económica.

La fidelidad de Raúl sobrepasa el nivel físico, es decir, de su caracterización exterior, y se convierte en un lazo homosocial de exclusividad afectiva: sólo el ídolo lo hace sonreír, emocionarse, llorar, liberarse. Solamente el ídolo lo ablanda: en su intimidad psíquica con él, Raúl flexibiliza su rigidez masculina y se revela frágil. El cine, aquí, es la habitación privada que comparte con su pareja simbólica, hecho que explica porque se rehúsa a llevar a Cony a verlo. Además, a estos encuentros con el ídolo,<sup>19</sup> Raúl siempre lleva consigo el traje blanco, un objeto y espacio donde, por fin, los dos se funden. El traje blanco es también el medio a través del cual Raúl, expresando su fidelidad absoluta a Tony, rivaliza con todos los otros hombres. El traje blanco es un poderoso vehículo simbólico en su universo homosocial, lo que explica porque no se preocupa de atender al pedido de las mujeres (y de Goyo) de que se lo ponga para que vean cómo le queda. Además, al decir que participaría del concurso televisivo de dobles de Tony Manero, Goyo también se convierte instantáneamente en enemigo de Raúl. El exterminio de la figura

---

<sup>19</sup> Raúl, al volver al cine por última vez, se decepciona al saber que ya no pasan *Fiebre*, sino otra película, como informa la taquillera, “con el mismo caballero”. Raúl entra en el cine y Travolta ya no es Tony. Porque el lazo homoerótico no es con el actor, sino con el personaje, Raúl termina atacando a los empleados (¿dueños?) del cine y robando el film de *Fiebre*.

oponente se hace de dos maneras: primero, de forma simbólica, cuando Raúl entra en su habitación y defeca sobre el traje blanco de Goyo; y luego cuando la policía llega al restaurante para allanarlo en búsqueda de Pauli y del joven bailarín. El protagonista abandona a todos y se escabulle de la situación por una ventana, así que estalla la gritería de los policías y de los moradores de la casa. Finalmente, al llegar al estudio, se queda paralizado al ver a tantos chilenos metamorfoseados de Tony, luciendo trajes idénticos.

La vestimenta también es un medio de comunicación homosocial para Matías. Lo que cuenta, sin embargo, no es una pieza icónica como el traje de Tony, sino el valor estético sumado a la procedencia de la ropa que remiten a una idea del valor económico y de selectividad, los cuales nuevamente recaen en la cuestión del poder masculino. Cárcamo-Huechante observa que las mercancías, en la lógica capitalista, “produc[en] efectos más allá de sus dimensiones materiales y se rev[isten] de un halo metafísico” (164). Sobre las obras de Fuguet que analiza, entre ellas *Mala onda*, el crítico también afirma que ellas “trasuntan una postura narrativa empeñada en establecer una relación simbiótica entre literatura y cultura de masas . . . dentro de una ficción mayor: la de los medios masivos y el mercado hegemónico” (176). Este punto de vista puede ser extendido al mercado de las masculinidades, a los valores que corresponden al modelo hegemónico (específicamente el poder económico) y a dicha cultura de masas. El poseer ésta o aquella ropa, juntamente con servir de testimonio de poder económico, indica el poder expreso en el conocimiento de que tienen un valor que trasciende como objeto: es una insignia del desarrollo e indica la pertenencia a determinado sector social que tiene poder adquisitivo. Además de poder tenerlos hay que saber lucirlos, sacando provecho de estos elementos —así como el primo Javier en sus poleras Peval e incluso su archirrival McClure: “se viste como estudiante de ingeniería. Pero no se ve tan mal” (116). La vestimenta y el vestirse se convierten



en referentes homosociales del (re)conocimiento de un determinado valor estético y erótico en uno mismo y, por un espejo homoerótico, también en el otro.

Juntamente con modales, creencias, hábitos, preferencias, con el peinado y el habla, entre otros, la vestimenta externaliza una condición de masculinidad a una colectividad que está, por un lado, lista para reconocer lo que está en conformidad con el código pero también, restrictiva y punitivamente, preparada para informar sobre posibles inadecuaciones y para censurar desvíos. La conformación de este espacio enfáticamente panóptico es un subproducto de la ideología de la dictadura chilena, que dependía de infiltrarse psicológicamente en el ciudadano común de modo a ampliar la capacidad de vigilancia del régimen y de diseminación de su ideología. Pratt expone que “régimenes militares buscaron sustituir el discurso público no simplemente con un silencio impuesto, sino con una implacable letanía monoglósica . . . [que] tenía como objetivo no sólo descartar, sino prohibir un concepto de la cultura y de lo social como espacios de legítimo conflicto, heterogeneidad y negación de diferencias” (19). Se buscaba, de esa forma, uniformar a hombres y mujeres, reforzando sus roles tal como asignados por el régimen. Como expone Mosse, “[t]hose who did not fit the set pattern laid down for men and women were the enemies of [the patriarchal] society” (55). La 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 tanto para los dos. El general chileno, como informa Pratt, tenía claro un proyecto para hombres y mujeres, el cual se definió de manera que permitía amparar la legitimización de su gobierno autoritario: “[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). Sin embargo, sólo unos pocos elegidos podrían llegar a ordenar —en la obediencia de la gran mayoría residía el éxito del proyecto dictatorial.

## 10. Cuerpo, espacio y la dictadura omnipresente

Dada la incorporación de la ideología de género al sistema autoritario, el cuerpo en las dos obras aparece como una parte sumamente tangible de este entroncamiento. Urrutia también entiende el cuerpo en *Tony Manero* “como objeto dialogante con el contexto político y social” (70). La autora sostiene que “Larraín logra imbricar los órdenes políticos y estéticos, condensando el espacio urbano, censurado, vigilado y dictatorial, en el cuerpo del actor protagónico, entretejiendo de manera extrema, las dimensiones plásticas y políticas de la narración del pasado político de Chile” (75). La reflexión sobre la condensación del espacio en el cuerpo requiere, sin embargo, ser complementada por la perspectiva del cuerpo en este espacio panóptico: Matías y Raúl no se diferencian únicamente por las regiones en que viven, y que responden por sus diferentes clases sociales, sino por la manera como utilizan estos espacios urbanos y, dentro de ellos, tienen delimitados sus espacios personales.

Por sus diferencias de poder económico, Santiago está planificado de manera diferente para los dos protagonistas. A Matías, Santiago le permite desplazarse cómodamente: aunque la ciudad no tiene las *freeways* que desea que tuviera, hay un sentido de velocidad implícita de incorporación del desarrollo, muy diferente del Santiago de Raúl, marcado por el ritmo lento y atento de la vigilancia militar, que recorre y controla las calles. Cárcamo-Huechante sostiene que, en *Mala onda*, “el trasfondo de dichos desplazamientos es un país marcado por los signos de la neomodernización y la atmósfera política represiva del régimen militar de Pinochet” (194). Sin embargo, es un espacio represivo que, por la condición socioeconómica y por la afiliación al sistema, se puede flexibilizar: en una noche, en pleno toque de queda, Nacho y Matías están en la calle. Se deparan con unos militares, con quienes Nacho dialoga por Matías: “[t]odo listo. Te van a ir a dejar” (101). Además, cuando estalla el conflicto en las calles centrales, Matías

encuentra abrigo en el club frecuentado por el abuelo, un espacio completamente ajeno a lo que transcurre afuera.

Para Raúl, debido a su condición social, Santiago se comprime como espacio y le acorrala. Cuando está en las calles, está casi siempre corriendo, como si estuviera siendo permanentemente perseguido. Sin embargo, Raúl es el verdugo disfrazado entre los transeúntes: su actitud furtiva por los espacios públicos de la ciudad, en realidad, refleja su lado más sangriento conforme el protagonista merodea por las calles dejando una estela de víctimas en nombre de su utópico plan. El pequeño edificio donde vive, a su vez, es el espacio intermediario y más conflictivo. Se ubica entre el refugio de su habitación y la tensión presente en el ambiente externo con la que él lidia mucho más fácilmente, resolviendo sus cuestiones a través de una conducta delictiva de la que no esboza remordimiento en ningún instante.

El espacio externo, además de aparecer como un ambiente controlado por la vigilancia de la dictadura, es también un espacio moldeado por ella. Eso es principalmente importante en *Mala onda*, por la modernización sin la cual la vida de Matías se volvería aún más insoportable y también por la manera como el personaje va revelando la relación entre este espacio y el régimen y, a consecuencia, su propia dependencia de los dos. Urbina declara que la dictadura se estructura sobre dos ejes ideológicos: la seguridad (represión) y el mercado (progreso, satisfacción), y que Matías rechaza el primero y acepta el segundo (88). El espacio permite observar esta aceptación, y el bar Juancho's, el sitio de la juventud dorada —y perdida— de Chile, es emblemático: “[m]e gusta . . . Es lo mejor del local y bien puede estar entre lo mejorcito de Chile” (65).

Pero no es solamente la modernidad del sitio y el hecho de que sea donde la juventud abastada venga a figurar que le convencen a Matías, sino lo que él sabe sobre como el espacio y la dictadura son interdependientes, lo que se expresa en la figura de Toro, uno de los socios de la casa nocturna: “está asociado al Padrino y al sobrino de Pinochet. Eso es lo que lo une a toda esa

red nocturna que incluye varios bares, pubs, cabarets, traficantes de jale y pepas, casas de masajes, saunas y quién sabe qué más” (64). Las evidentes ventajas de poder disfrutar de las incoherencias del sistema no le dejan al protagonista otra alternativa que también asociarse a él, un vínculo que de hecho nunca ha dejado de tener. Además, ya ha sido suficientemente presionado por la ideología que flota sobre el medio y, mejor que terminar como Holden Caulfield (el protagonista de *The Catcher in the Rye*, internado en una clínica de recuperación para drogadictos), es seguir de manos dadas con el poder: “[a] mí no me pareció muy bien esto de asociarnos con el poder, aunque fuera por un rato, pero capté que no había muchas alternativas” (100). Matías ni se unirá al pelotón principal, el que acaudilla el país, ni se abstendrá de aprovechar el dividendo patriarcal. Lo mismo se aplica al amigo Nacho (y todos los de su estrato socioeconómico): “podía odiar a su padre pero no por eso se sentía menos orgulloso de ser su hijo. Había vencido al sistema porque era parte de él. Tan simple como eso” (100).

No estar en el pelotón principal es, en parte, un rechazo de Matías a los entuertos del régimen y, por otro, se debe a su autofragilización física: la excesiva preocupación con vestirse bien, con sus espinas, con no estar en el nivel físico de los muchachos ejemplares, con no tener mucho coraje (y sí mucha pereza) de cambiar la situación. A través de diferentes personajes masculinos, Matías se aclara a sí mismo como dista del estándar, como cuando se refiere a Óscar, un compañero suyo: “se agarraba a puñetes con todos por cualquier cosa. Eso le dio cierta fama de rebelde y audaz y *todo eso que se supone tan importante*” (96 énfasis mío). Chico, el hermano de Óscar, como el apodo indica, “es chico, feo y ordinario y se viste que da vergüenza ajena” (96), pero tiene dinero pues su padre es dueño de una compra-venta corrupta de autos y que también tiene conexiones ilícitas con el régimen. Hay que cuidar, por tanto, de preservar la *plata*: es ella que (re)define Santiago como espacio para Matías y que le da movilidad en él, y es

efectivamente ella lo que le permite al personaje mantenerse en una posición cómoda en la jerarquía de masculinidades en que se encuentra.

El dinero que vierte por fuentes lícitas y no tan lícitas en el barrio alto de la ciudad donde vive Matías, y que se represa en la zona, le hace falta a Raúl y a su medio, un espacio que también se redefine, en la precariedad y el deterioro, por la ausencia de recursos. Para Matías, las oportunidades están en su entorno; su problema son sus paradojas morales. Para Raúl, las oportunidades deben ser creadas, aprovechadas, percibidas en lo poco que, sin embargo, aún permite algún saqueo, nuevamente una alusión simbólica a la dictadura: el deseo y el plan reprimido de reflejar un modelo masculino global (el desarrollo económico), el oportunismo de reconocer las situaciones en que pueda beneficiarse de sus víctimas (el gobierno de Allende fragilizado), el ataque (el bombardeo de La Moneda), el pillaje (la corrupción, el derroche de los que ahora detienen el poder), el dominio de todos a su alrededor (el control de las masas).

*Mala onda* y *Tony Manero* son punto y contrapunto del régimen, abundancia y escasez, planes demagógicos y desigualdad concreta, y, a través de los dos protagonistas, se mantiene una semejante relación simbiótica con la masculinidad hegemónica, es decir, su conjunto de valores y sus manifestaciones de poder. Los dos protagonistas son patentemente incompletos en relación al patrón, deficitarios en algo importante, lo acepten o no. La pregunta retórica de Connell, “[w]hat is ‘normative’ about a norm hardly anyone meets?” (*Masculinities* 70), no les ablanda el conflicto psicológico de reconocer que no siguen a rajatabla el patrón. Ellos buscarán estrategias de compensación de su inadecuación. Para Matías, las debilidades corporales se compensan con la plata; inversamente, para Raúl, la limitación económica se redimirá en su cuerpo, el cual oprime, agrade y mimetiza el desarrollo económico ambicionado y puesto en marcha por el gobierno dictatorial chileno.

No obstante esta correlación, las jerarquías de poder de la sociedad en que viven los protagonistas cuidan de mantener una relación de verticalidad entre los diferentes espacios —un fundamento que es a la vez esencial para preservar las estructuras económicamente desiguales, independientemente del discurso oficial, y también la inequitativa distribución de poder entre las masculinidades. Matías terminará transitando por regiones desfavorecidas de Santiago y el pánico que eso le provocará es una reacción a un imaginado descenso en la escala jerárquica masculina, dado el efecto castrador de la pobreza, un sentimiento al que también se refiere Hopfe: “los límites topográficos son a la vez límites sociales” (120). Matías sabe que, incluso con un padre diferente de otros padres (como del vengativo padre de Nacho) y también del dictador, será penalizado de alguna manera si decide oponerse al sistema. De hecho Esteban no viene a socorrerlo en este episodio, lo que señala la hora de que Matías decida, aunque mínimamente, lo que es mejor para sí mismo —basta de que otros hombres lo hagan por él. La masculinidad hegemónica le da un norte seguro, pese lo que pese; al contrario, si sigue deambulando sin rumbo fatalmente terminará como el protagonista de *Tony Manero*.

Raúl, por otro lado, está enclaustrado en su condición socioeconómica, en su espacio físico. No viola el marco espacial simbólico de su clase, no transita en ningún momento por ninguna región que se asemeje expresamente a la de Matías.<sup>20</sup> La falta de movilidad territorial, juntamente con su manera perturbada de desplazarse por su propio espacio, indican la ausencia de un norte para Raúl, de un destino concreto, reflejando la completa desorientación e inquietud provocadas por la falencia de las esperanzas mínimas de que el plan gubernamental pueda promover el desarrollo en donde vive. El cerco militar es un cerco económico y de masculinidad

---

<sup>20</sup> Es razonable creer que el estudio de televisión no está en una región pobre, sin embargo, no vemos a Raúl tomando ningún medio de transporte para llegar hasta este sitio. En la escena final del film, el protagonista toma un autobús, pero está claro que no lo hace para volver a la cantina, sino para probablemente atacar al ganador del concurso que había entrado en el mismo autobús.

en la zona, impidiendo no solamente la movilización popular, sino también y principalmente la ascensión dentro de la jerarquía de masculinidades establecidas. Se combate la subversión y la inmoralidad como discurso; sin embargo, el mantenimiento de las masculinidades subalternas en esta condición es el objetivo primordial (e implícito) de la opresión.

### **11. El dominio de los hombres sobre las mujeres**

He expuesto en las páginas anteriores, la importancia de las mujeres en la construcción de Matías y Raúl como protagonistas. Solamente tras haber expuesto los armazones de la masculinidad ideal y las relaciones jerárquicas entre las masculinidades en el contexto de las dos obras es posible atender a la necesidad de ahondar en sus principales personajes femeninos, puntualizando su importancia a la trama y a las relaciones jerárquicas, no sólo entre ellas y los protagonistas, sino también entre los hombres. Connell afirma que “[a] gender order where men dominate cannot avoid constituting men as an interest group concerned with defence, and women as an interest group concerned with change” (*Masculinities* 82). Preservar esta dominación es, por lo tanto, no echar a perder todas las conquistas de una “clase”, pues la igualdad entre hombres y mujeres es inoperable desde el punto de vista de la dominación masculina.

Si para su mantenimiento existe la necesidad de una masculinidad estándar (y su contratipo), hay también la estandarización del rol femenino como parte de esta ideología. Poner en práctica estos roles se hace posible porque, específicamente en *Mala onda*, mujeres como la madre de Matías ejemplifican, al lado del hijo, la dependencia económica del esposo. Connell explica que “the accumulation of wealth has become firmly linked to the reproductive arena, through the social relations of gender” (*Masculinities* 74). En la novela varios son los hombres (Esteban, el tío Sandro, Toro) que tienen el poder económico, lo que pone a las mujeres, hasta cierto punto, en un permanente jaque. Esto cambia parcialmente en *Tony Manero*, pues Wilma es

quien cobra los alquileres y controla el capital que entra y sale de la cantina, lo que permite deducir que es la dueña del local.

Dos líneas de criticismo a la película son especialmente plausibles en este ensayo. La primera es una crítica a las configuraciones de los roles femeninos de *Tony Manero* como inapelablemente sumisos a la figura masculina del protagonista. Larraín abdica de crear un sólo personaje femenino que esté incisivamente en contra del régimen: Pauli no tiene plena conciencia política de lo que hace al seguir las huellas de Goyo, Wilma y Cony, aunque lleven la contraria ocasionalmente a Raúl, se sujetan completamente a él y externalizan una consistente postura pro-dictadura. Pasan lejos de actuar, en esta perspectiva, como parte de un grupo que objective el cambio, y más bien refuerzan la dominación masculina. No obstante el hecho de que pasan penurias, ya que la presentación del baile en la cantina no genera la ganancia esperada, Wilma declara: “ahora sí que el país está ordenado, los negocios funcionan”. Cony, que sabe de las prácticas que Goyo intenta disfrazar y de que él está influenciando a Pauli, le reprende enfáticamente: “deja de meterle cosas raras a mi hija a la cabeza”.

Pratt afirma que “las ideologías patriarcales movilizadas por la dictadura funcionaron de manera amplia y poderosa, tanto a nivel inconsciente, como a nivel consciente, influyendo en la manera cómo las mujeres eran vistas y cómo se veían a sí mismas” (19). La autora aclara que el interés del régimen no era el bienestar de las mujeres, sino amparar la legitimidad del gobierno autoritario —un tiro estratégico que, al fin, a la dictadura le salió por la culata: “tuvo mucho que ver, eventualmente, con su caída” (19), remata Pratt. Sin embargo, en *Tony Manero*, para las mujeres la resistencia al gobierno dictatorial es brumosa, infundada o simplemente un plan malhadado. Pauli es demasiado ingenua y débil frente a la opinión de las otras mujeres y es reprendida cuando expresa una opinión despectiva sobre los militares durante una situación



crítica: “está todo inundado y los milicos no hacen nada”. Wilma, sin embargo, vocifera: “¿cómo no hacen nada? Más respeto”.

Otra línea crítica en relación a *Tony Manero* es que, considerándose la dictadura una manifestación hiperbólica de la masculinidad dominante, la tajante sumisión de las mujeres es en sí una crítica al sistema patriarcal magnificado por la dictadura. La subyugación femenina es representada a través de una estética verbal y visualmente claustrofóbica que gravita sobre lo repulsivo del protagonista. Se destacan el servilismo (Cony le lava a Raúl en la bañera) y la objectificación del cuerpo de la mujer y su agresión (cuando las toca, Raúl lo hace por motivación erótica o para castigarlas físicamente: Cony en el episodio de la felación; Wilma, cuando Raúl rompe el piso de madera). Sin embargo, resalto principalmente el endiosamiento y sujeción a la conducta opresora del protagonista (es por las hablas y actitudes femeninas que Raúl y su plan se consolidan como salvadores del grupo). Las mujeres tampoco escapan a ser retratadas como intelectualmente inferiores (Raúl se mofa de Wilma, que no entiende a qué lado de la cinta casete, 1 ó 2, él se refiere por B) e inmorales (Raúl le flagra a Cony cambiando miradas seductivas con el vendedor de vidrios).

El grupo masculino compuesto por Goyo y Raúl logra mantener su cohesión operativa a lo largo de la película, no obstante las profundas diferencias entre los personajes. Goyo es el conciliador, él que piensa en todo el grupo “como una familia unida”, el que se sensibiliza con la situación de los otros durante el episodio de las lluvias: “siguió ayudando a cruzar a la gente con el triciclo,” dice Pauli, él que vislumbra una centella de cambio “hoy día la vida nos dio una posibilidad.” Raúl, al contrario, despótico e inescrupuloso, disfraza su disposición belicosa con su tono de voz capciosamente lento y manso y, aunque líder del grupo, solamente está preocupado con salvarse a sí mismo. Las mujeres, en comparación, se retratan como un grupo inconsistente, sin liderazgo y sin capacidad de sostenerse como unidad: Cony habla: “yo no soy como la

Wilma,” y la dueña de la cantina, rogándole a Raúl que se vaya de allí con ella, aclara: “sin las dos perras calientes.” Descartada la división de géneros, Raúl y las mujeres pertenecen a un mismo grupo ideológico y Goyo es el único individuo que efectivamente aspira a algún cambio.

En *Mala onda*, los personajes femeninos demuestran abiertamente una movilización a favor de cambios políticos y conductuales en distintos niveles sociales y etarios. El primer personaje femenino, la brasileña Cassia, aunque no necesariamente del contexto chileno, va a servir de referencia de liberación de la mujer para Matías en diferentes instantes de la novela. En su noviazgo relámpago durante su estancia en Rio, Matías y Cassia comparten drogas y alcohol y hacen el amor con una intensidad inolvidable para el protagonista. Para Urbina, en Rio Matías no reconoce la presencia represiva del estado, lo que le permite sentirse “más libre para expresarse emocional y sexualmente” (92). Pero, basta que vuelva a Chile y que se reintegre a la dinámica de opresión patriarcal (de la cual es a la vez víctima y agente) para que el estilo de la brasileña se revele incompatible a la mujer chilena, según lo ve Matías: “[e]so es allá, no acá” (115). La liberación de Miriam, la chica chilena que le convence al protagonista a tener relaciones con ella, va a repercutir de otra manera: “[e]sta tipa quién se cree que es. El que manda aquí soy yo” (76).

Tosh afirma que:

core practices of hegemonic masculinity discriminate against men as well as women . . . Compulsory heterosexuality has the consequence of disparaging the single woman, as well as outlawing homosexual practices. The sexual subordination of the married woman is maintained by persecuting the “errant” wife and by holding the cuckold up to ridicule. The list of such complementarities could be extended. (47)

Tras volver a Chile, Matías pone en práctica, a través de prejuicios y desaprobaciones, una intransigente discriminación de distintas figuras femeninas en la novela. Las actitudes y los

pensamientos a través de los cuales las mujeres se independizan de los valores y de la aprobación masculina son, por ende, incongruentes con el comportamiento y los roles clásicos que se les designa el sistema patriarcal (madre abnegada, esposa tolerante y complaciente, ama de casa eficiente), fundamentalmente para preservar la posición dominadora del grupo de masculinidades.

En otro ejemplo, Matías (y también su madre) critica el estilo de vida de la tía Loreto: divorciada, la tía lleva una vida nocturna activa en bares y “[va] de amante en amante” (125), incluyendo hombres más jóvenes. Otra pariente tampoco escapa al juicio del protagonista: Matías hace suposiciones sobre la iniciación sexual precoz de su prima Camila, de 13 años, a quien recrimina más porque “había perdido la virginidad sin sentir culpa alguna” (105). La virginidad tardía, el homosexualismo y el embarazo antes del matrimonio también son reprobables en la cosmovisión del protagonista. En todos los casos, la regulación de la posición, función y conducta social de la mujer son críticamente fundamentadas en lo biológico y resaltadas por una férrea moralidad basada en el control sobre la sexualidad femenina y el cuerpo de la mujer que, por fin, contribuyen enormemente para naturalizar la dominación masculina que Matías reproduce con rigor.

El personaje más políticamente activo de la novela, y con quien Matías mantendrá una estrecha relación es Flora Montenegro, su profesora de castellano. Izquierdista, la profesora desacata lo establecido por el currículo oficial e intenta instruir a sus alumnos ricos, que poco la entienden a ella y a su asignatura, a ver más lejos, como cuando desvela las metáforas críticas a la dictadura en *Casa de Campo*, de Donoso; “[y] se me ocurre que sí [la] entiendo. Que hasta está hablando sobre mí” (222), reconoce el protagonista. Flora desafía el “legado masculino”, político e intelectual, no ahorrando una dura crítica en persona a Jorge Luis Borges, a quien “atacó por haber aceptado una condecoración de Pinochet” (258). También critica a un cierto tipo de mujer

en el que encaja a la madre de Matías: Rosario votará por el sí, “una señal infalible de su envidia fálica” (264), sintetiza la profesora.

Pero es resaltándole a Matías la obviedad y la falta de sentido juveniles de *The Catcher in the Rye*, intertexto crucial en la novela, que Flora logrará conducir a su pupilo protagonista a un reordenamiento interior: “la peripecias de un adolescente judío malcriado y autorreferente . . . que tiene los bolsillos llenos de plata no pueden interesarle realmente a nadie” (266). Poco antes, la profesora le habla a Matías que él debería: “intenta[r] crecer” (262). La identificación de Matías con Holden, el protagonista del libro de Salinger, se redimensionará hasta el final de *Mala onda*, direccionando el personaje de Fuguet a un final bastante diferente del que padece su alter ego: la metaficción operará a modo de darle a Matías un sentido más soportable a su realidad.

La intelectualidad y la lucidez analítica de la profesora Flora, por lo menos en la práctica política, no ofusca al último personaje femenino que cito en esta sección, Carmen, la empleada doméstica de los Vicuña, quien aporta la perspectiva de parte de la clase baja. Matías le pregunta su opinión sobre el resultado del plebiscito de 1980: “seré empleada y pobre pero no por eso huevona. Claro que vamos a perder . . . [t]oda la gallada va a votar que SÍ, y no solo los ricos. En La Pintana, donde yo vivo, la mayoría apoya el culeado de Pinocho. Les ofreció unas cagadas de casas y los maracos entregan el poto a cambio” (292). Con eso, la insatisfacción con la situación política en Chile se expresa a través de representantes de los diferentes grupos femeninos y señala a un tenue pero existente nivel de cohesión de éstos como organismo que actúa por el cambio.

## **12. La simbología de las transformaciones**

Hacia el desenlace, *Mala onda* y *Tony Manero* progresivamente se encaminan a la conclusión del proceso de transformación de sus protagonistas. He expuesto la naturaleza de este

proceso en que Matías y Raúl se (re)definen dentro de un orden sociopolítico nacional regido por un gobierno autoritario y teñido por una economía de género dominada por jerarquías de masculinidad en que repercuten estructuras jerárquicas globales y globalizantes. Ya he anunciado también cómo se concluyen las tramas: el objetivo de Raúl de vencer en el concurso televisivo de dobles será malogrado y Matías establecerá un canal afectivo, y no solamente económico, con su padre. Queda por escudriñarse la simbología por detrás de esas transformaciones concluidas.

Chile incorpora rasgos de los países desarrollados a los cuales se sujeta económica y culturalmente y Raúl, consecuentemente, reproduce esa incorporación al transfigurarse en Tony Manero. Ambas transformaciones tienen su “costo social” —alienación, opresión, violencia— que el Tony Manero original representa simultáneamente en una economía de género y también de capitales, ambas injustas y despóticas. Tony es el poder económico y cultural global encabezado por los Estados Unidos y, a la vez, un estereotipo de masculinidad distorsionado.<sup>21</sup> Por el eje de las masculinidades, se puede definir el personaje de Raúl como víctima y agente opresor, y lo abyecto de su figura tiránica e inescrupulosa es proporcional al costo social que el régimen también tiene para él.

El poder que ejerce Raúl sobre los que viven con él y la brutalidad que les reserva a sus víctimas son consecuencias del poder que le falta dentro de una jerarquía de dominación masculina consolidada económica y militarmente en Chile. Cristina Alsina y Laura Borràs Castanyer exponen que, si el poder por un lado viabiliza la violencia (como el poder militar o el poder de violencia latente expreso en un cuerpo fuerte y viril), “la ausencia de poder también conduce el individuo a la impotencia. Ante la imposibilidad de autoafirmación, la impotencia

---

<sup>21</sup> También hay que considerar que el modelo de masculinidad estadounidense pasaba por una profunda crisis motivada por la falta de éxito en la guerra del Vietnam y por la revolución sexual.

conduce también hacia la agresión y la violencia” (93).<sup>22</sup> La incorporación de la figura de Tony es, para Raúl, su única posibilidad de autoafirmarse como hombre, así como mimetizar a los Estados Unidos es la única alternativa de autoafirmación que le cabe a Chile como nación. Paradójicamente, aunque haya intentando mantener su integridad delante las fuerzas contrarias al régimen, la dictadura tuvo que permitirse ser penetrada de otra manera. La autoafirmación del protagonista y de Pinochet como entes masculinos demandó su sujeción al ente masculino representado por el norte global desarrollado.

Raúl aprueba esta conexión en el ambiente doméstico (¿nacional?). Cuida de su transformación como cuida de administrar su poder y su influencia en el espacio de la cantina. Reconoce que tiene a todos bajo su yugo y, aunque sabe que Goyo no ambiciona derrocarlo, percibe que el joven tiene conexiones con la oposición a la dictadura. Sin embargo, Raúl lo necesita, ya que Goyo simboliza el grupo masculino no hegemónico y que también tiene su serventía al sistema —no puede ni quiere victimizarlo, y por eso intenta atacar a uno de sus compañeros. Una vez que vence en el desafío doméstico, la presentación en la cantina, Raúl parte para el certamen final: el programa televisivo donde probará su competencia (¿la del país?) al gran público (¿internacional?). De ahí que su segundo lugar le resulta intragable, es el instante en que sus fantasías se deshacen dolorosamente. Se despierta de ellas en su condición original de hombre en una posición jerárquica inferior, es decir, se reconocen los esfuerzos de Chile por

---

<sup>22</sup> Cristina Alsina y Laura Borràs Castanyer estudian la psicología de la figura del militar mutilado, y aplicando su argumento a mi estudio, el gobierno militar pasaría “de ser el penetrador fálico de incuestionable unidad a ser el cuerpo penetrado y castrado . . . El cuerpo mutilado [o penetrado] se convierte en una denuncia de la incoherencia de la ideología dominante, de la mutilación del cuerpo político y social del país y de la castración del modelo masculinista del aparato [e ideología] militar” (99). La dictadura, en la dura imposición de su orden, no puede fallar en la función fálica de penetrar: penetrar el (in)consciente popular a través de ideales de progreso, repetidos en coro por la media cooptada, penetrar la libertad a través de la represión, penetrar (y victimizar) la disidencia a través de la bala; pero jamás ser penetrada —su integridad física y moral son claves para entender su ficcionalización en las obras estudiadas aquí.

progresar, pero aunque el país se destaque en el escenario latinoamericano, sigue siendo tercermundista y no logra integrarse plenamente al círculo de las naciones desarrolladas.

Losada afirma que, en la sociedad retratada en *Tony Manero*, las utopías colectivas se desvanecieron con la deposición de Salvador Allende para dar lugar a “more individualist desires mediated by U.S.-exported consumerism and pop culture” (219). Las utopías individuales confluyen en la escena en que los concursantes se reúnen para formar una pequeña tropa de replicantes de-subjetivados de cuya transformación también se pueden deducir niveles similares de alienación colectiva. Disputan un triunfo de irrisorio valor: los vencedores del primero y segundo lugar serán desechados para ser sustituidos por nuevas utopías individuales, todas premiadas con ridiculez por el sistema. El individualismo, aunque llevado a las últimas consecuencias en la figura del protagonista, simbólicamente se multiplica y se revela sistémico —Tony Manero es solamente la figura siendo utilizada ahora, entre Chuck Norris y Julio Iglesias, artistas que anteceden y suceden respectivamente el concurso de dobles de que Raúl participa.

Por fin, no se puede pasar por alto que en la película las transfiguraciones son todas masculinas (Tonys Maneros), así como los referentes (Manero, Norris, Iglesias). Comoquiera que sea la transformación, la moraleja resalta que la dominación masculina, hegemónica y cómplice, sólo cambia de ropaje sin alterarse el discurso de la naturalización del poder del hombre y de la dominación de la mujer, quien entona, por voluntad propia, el mismo estribillo. La prevalencia de estas figuras masculinas, además, presenta la demanda de renovación del hombre para que se adecue a una nueva realidad y atienda a nuevos patrones en que, obviamente, también se reproducirá la misma dificultad práctica de siempre de que sean plenamente satisfechos.

De las mujeres en *Tony Manero*, consolidado el argumento patriarcal, no se espera que cambien su posición y la estructura misma de estas relaciones, y se les reserva el papel de espectadoras u obreras cooptadas en un *panis et circenses* de género, tan más circense cuanto

autoritario. Connell declara que nadie “is an innocent bystander in this arena of change. We are all engaged in constructing a world of gender relations” (*Masculinities* 86). En la película, Goyo, Wilma, Cony e incluso Pauli, al someterse al comando de Raúl y abdicar de hacer frente a la situación, más por conciencia propia que por reconocerse impotentes para tal, tienen un efecto lejos de lo neutral. Terminan por amparar el mantenimiento de las relaciones establecidas, ayudando a concretizar el éxito de las maniobras ideológicas del régimen. Cuanto Raúl más se transfigura en Tony Manero, reafirmando su liderazgo, más hipnotiza al grupo, en particular a Cony y a Wilma, que contemplan en el personaje su propia redención y canjean lo que les queda de dignidad humana por abrigarse a la sombra del protagonista.

Cuando Mosse declara que el “manly ideal corresponded to modern society's felt need for order and progress” (78), pone de relieve dos conceptos esenciales para el entendimiento de la trama de *Tony Manero* y, por extensión, de la sociedad chilena dictatorial de la época, cuya política sirve de trasfondo a la película. En primer lugar, se establece una necesidad de orden y progreso, la cual, aunque sea una necesidad “sentida”, como lo pone Mosse, a través de herramientas ideológicas como la media, gradual e intencionalmente se irradia en la conciencia colectiva como una necesidad “consentida”. En segundo lugar, tal necesidad sólo contempla ser satisfecha por un proyecto masculino: problema y solución generan un círculo vicioso positivista y sesgado difícil de romperse. Pero, lo que yace por detrás de lo opinable de susodicho progreso es que el problema y la solución son preponderantemente planteados por el hombre —entiéndase grupos de hombres en una jerarquía suficientemente estable.

Al proponer su propio ideal masculino de cambio, creando y resaltando una necesidad de progreso y ofreciendo una solución que despunta como la única o como la más viable, el hombre se aprovecha más de una vez de su posición ventajosa y toma la delantera dentro de la dialéctica de género con una propuesta de cambio que en realidad mantiene todo como está, y con lo que se



resguarda de cambiar lo que no le interesa. En el imaginario del dominador, las demandas de la mujer representan una amenaza mucho más simbólica que real al patriarcado. Especialmente en la sociedad retratada en *Tony Manero*, el hombre alcanza este objetivo sin resistencia porque, además de demostrar conciencia de esta dialéctica, tiene control sobre las estructuras sociales, políticas e ideológicas del país.

El profundo desprecio a la mujer y su sujeción en *Tony Manero* se revelan en las múltiples formas de violencia de que padece: verbal y/o física, la violencia de ser convertida en objeto sexual y de sufrir opresión psicológica y cooptación ideológica. Desprovistas de subjetividad, las mujeres en la película re-significan su propia existencia a la sombra de la figura masculina encarnada en Raúl, esperando beneficiarse de su transformación. Pero la transformación de Raúl se desarrolla en un universo diferente, en un plan en que las masculinidades y la dictadura convergen simbióticamente y donde la mujer es nada más que un elemento accesorio, un maniquí con quien baila el Tony original. El protagonista se bate en duelo con la jerarquía de grupos masculinos, intentando ascender en ella y sin reconocer a los grupos femeninos como agentes dentro de esta lucha. El fracaso del segundo lugar en el concurso de dobles, momento en que se vacía del único sentido de vida que tenía, pone en claro al protagonista las sólidas demarcaciones limítrofes entre su clase y la de los otros hombres. Olvidados detrás de sí, los grupos femeninos y otros grupos masculinos (como el de Goyo), a consecuencia, se revelan atrapados en escalones sociales aún más inferiores y en los que el fracaso y la impotencia se multiplican exponencialmente.

La transformación de Matías, que también transcurre en el plan simbiótico y simbólico entre las masculinidades y la dictadura, es catalizada por varios de los personajes femeninos de la novela. Ya he destacado el papel crucial de la profesora Montenegro en el reordenamiento íntimo del protagonista, y también las amigas Antonia y Luisa le hacen revisar sus valores y creencias,

desenmascarando el egocentrismo y la frivolidad del protagonista. Pero, a diferencia de Raúl, Matías no ambiciona un escalón superior en la jerarquía establecida y no tiene conciencia de cómo (se) reproduce la ideología patriarcal —se podría decir que es una artimaña del sistema no permitir que él se percate de eso. Aunque el objetivo final sea discurrir sobre la transformación del protagonista como una reformulación de su relación con su padre, el elemento agravante en la trama es cómo su femineidad percibida contrasta con un universo que cada vez más valora expresiones de la masculinidad.

Aboim explica que la feminización de la masculinidad, un proceso que ha sido interpretado como la “emocionalización” de la sociedad, pondría en riesgo el poder masculino, que perdería su vigor en razón de esa emocionalidad estereotípicamente femenina. La autora concluye: “[n]ot only have men felt disoriented because they have lost their unquestioned social superiority, but they also feel disoriented because they are incorporating traces of femininity” (21). Por otro lado, Tosh declara que “men practice a range of activities and honour specific masculine values which have nothing to do with the maintenance of patriarchal control. It is here that the comradeship and competition is played out” (54). Sus relaciones homosociales y sus opiniones y actitudes homofóbicas, ambas intensas, revelan no exactamente su incomodidad con respecto a ciertos rasgos femeninos suyos, pero con el modo cómo ellos repercuten en su imagen dentro de su grupo: “al final, uno siempre se fija en los detalles. Los detalles son los que cuentan” (*Mala onda* 351).

Pero, comprensiblemente, los detalles se vuelven borrosos. ¿Cómo definir, con exactitud, lo que es masculino y lo que es femenino? Además, ¿cómo esperar que sigan sirviendo de parámetros fiables, “as a social demarcation and a cultural opposition” (*Masculinities* 43), como caracteriza Connell? ¿Y qué si Matías se entretiene más con revistas para chicas que con revistas porno, o que desee pagar lo que sea para reventarle las espinas a un empleado del *bowling* que

frecuenta? Sería incauto apoyar mis reflexiones y aplicar mis esfuerzos, en este momento, para deshacer tal borrosidad. Tampoco sería útil, pues es exactamente la indefinición que le libera al protagonista de parte de la carga opresiva que emana de la compulsoria tarea biológica que le cabe a cada hombre, dentro y fuera de la ficción: ser hombre *protagónicamente*, lo que implica deshacerse de cualquier borrosidad conceptual.

Matías no quiere más debatirse, como lo hace en su diario, entre aceptar o no que haya llorado al ver una película, o que tenga que seguir las huellas de su padre, infiel, *matador* y promiscuo: “[j]amás podré superarlo. Soy un romántico” (57). Como afirma Kimmel, “la hombría llega a ser la búsqueda de toda la vida para demostrar su logro, como si probáramos lo improbable a los demás” (5). Quizá sea ése uno de los mensajes de Fuguet: todos los hombres vivimos conflictos de identidad como Matías, conflictos que se reconfiguran constantemente, en acorde y desacorde con las tensiones sociales del medio cambiante. De Larraín, un mensaje plausible es que todos los hombres actuaremos, conscientemente o no, como reproductores de una dictadura de género, y seremos oprimidos por la misma. En ambos casos, dividimos el costo social de tales conflictos con las mujeres, explotadas y penalizadas a causa de nuestras disputas jerárquicas.

Según Brittan, “in everyday and academic discourse, we find that men are commonly described as aggressive, assertive, independent, competitive, insensitive and so on. These attributions are based on the idea that there is something about men which transcends their local situation. Men are seen as having natures which determine their behaviour in all situations” (53). Por otro lado, como afirma Aboim, “contemporary models of emotionality (such as the ideal of the caring man) and corporal aesthetics (for instance, the metrosexual) have ceased to be exclusively female” (159). Matías mide fuerzas con estas expectativas naturalizadas y revela las contradicciones de esa naturalización, a la vez que expresa que la ruptura con estos valores es un

proceso complejo y plagado de reincidencias. Es más fácil y más práctico simplemente actuar como los demás. También se requiere el poder para transitar por un terreno fangoso en que lo masculino y lo femenino se vuelven miscibles, un poder que para Matías es el escudo protector representado por su condición socioeconómica, la cual le garantiza una posición satisfactoria en la jerarquía de masculinidades. Cuando Rosario, cansada de ser traicionada, se va con Sandro, el socio de Esteban, Matías consuela al padre, que “se pone a llorar tímidamente y se acurruca como un niño a [su] lado” (348). Finalmente, en un cambio de papeles entre padre e hijo, el protagonista toma a Esteban por la mano y le dice: “[v]ámonos a la casa” (348). El éxodo femenino total (las hermanas de Matías también abandonan el hogar) del territorio doméstico, en este episodio, no altera en absoluto la dinámica masculina de poder a la que pertenece el protagonista. En este contexto, es el lazo con su padre/dictador su certeza de sobrevivencia. Sin embargo, por otro lado, si pensamos en las convenciones de género, el femenino sí se hace presente: el padre llora y Matías es solidario, cuando ambos subvierten la dureza masculina.

### **13. Conclusión**

Foucault, en *Histoire de la Sexualité*, aclara que lo que somos está relacionado no solamente con nuestra constitución biológica, el “sexe-nature”, sino también —y principalmente— con el “sexe-histoire, ou sexe-signification, au sexe-discours” (102). Estamos sometidos más a una lógica del sexo que al sexo como signo, y la sexualidad “apparaît plutôt comme une point de passage particulièrement dense pour les relations de pouvoir: entre hommes et femmes . . . entre parents et progéniture . . . entre une administration et une population” (136). Para el filósofo, la sexualidad es una herramienta multifuncional que se puede maniobrar para los propósitos más variados. Fuguet y Larraín extienden su trama sobre dicha lógica del sexo, una lógica del “sexo fuerte”, del dominio patriarcal hiperbolizado en la dictadura, narrativizando la

dialéctica de dominación institucionalizada a través de sus protagonistas y entrecruzándola con la propia (re)construcción histórica del pasado chileno.

Sedgwick expone 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” (*Epistemology* 3). En el contexto de la dictadura chilena, las masculinidades forman parte del imaginario individual y también de la identidad política del país y componen un conjunto de valores sistematizados por el grupo masculino dominante. Para Connell, el estado es una institución masculina, no esencialmente porque los hombres predominen en su organigrama y ocupen sus principales puestos, sino porque se constituye en relación a la arena reproductiva (*Masculinities* 73). El autor también explica que

[t]he main axis of power in the contemporary European/American gender order [an axiom of the social structure of power in Chile] is the overall subordination of women and dominance of men – the structure Women’s Liberation named ‘patriarchy’. This general structure exists despite many local reversals . . . [and] resistance of many kinds, now articulated in feminism. These reversals and resistances mean continuing difficulties for patriarchal power. They define a problem of legitimacy which has great importance for the politics of masculinity.

(74)

No obstante el autoritarismo implacable y la fuerte acción represiva del gobierno de Pinochet, una de las más violentas y opresoras del Cono Sur, el mantenimiento del poder fue desde muy temprano priorizado en todos los estratos sociales y recurrió a múltiples estrategias, como la cooptación de la media. El cercenamiento de libertades y las medidas contrarrevolucionarias, en un proceso de ideologización del cual los medios de comunicación fueron importantes aliados, cuidaron de no permitir que el ciudadano común se desmandara, provocando

así el derrumbe del sistema. Los sacrificios, sin embargo, tendrían su recompensa: Chile obraba su milagro económico, lo que significó alinearse a un proceso de globalización económica (y cultural) capitaneado por los Estados Unidos e Inglaterra. El medro del país, alabado hasta hoy día por el discurso económico, de hecho sólo se proporcionó a algunos sectores sociales, con el flagelo social de muchos siendo ocultado por el despilfarro y los privilegios de pocos.

Tosh afirma que “[m]asculinity has often furnished governing elites with a powerful rhetoric for dignifying the political order” (50), y en el caso chileno, eso significó establecer patrones de conducta y moral que definieran la “normalidad y aceptabilidad de lo masculino” para el hombre chileno. También computaba lo “normal femenino” que debería ser encarnado por la mujer, y antagonizaba todo lo que no se ajustaba a tales disposiciones reglamentadas simbólicamente en la sociedad y, en gran medida, patrulladas por ella misma.

*Tony Manero* y *Mala onda* son dos relecturas narrativas de esta página infame de la historia chilena a través de dos personajes masculinos y, además de la simetría de los ejes diegéticos (la opresión), guardan interesantes equidistancias. Respectivamente, los protagonistas Raúl y Matías, desde diferentes marcos etarios y sociales, aportan diferentes experiencias de interacción con el capital masculino acumulado y materializado en el poder económico y político —Raúl intenta romper con su condición social, sobreponerse al *apartheid* de la dictadura, algo tan utópico como la obsesión que él persigue; Matías apaciguará sus conflictos internos motivados por las incoherencias y paradojas de un sistema del cual es (y se conformará con ser) parásito.

Connell afirma que “[g]ender relations are a major component of social structure as a whole, and gender politics are among the main determinants of our collective fate” (*Masculinities* 76). De hecho, el acantilado abismal que separa a los protagonistas se allanará por la misma compleja relación con la masculinidad hegemónica que la dictadura proclama. En *Tony Manero*,

Larraín escenifica cómo este proceso de legitimación del poder a través del discurso patriarcal provoca el envilecimiento de la sociedad como un todo. En *Mala onda*, Fuguet, desde una perspectiva juvenil que se extenderá por la vida adulta, juega con los valores cotizados en el imaginario masculino y con el reconocimiento de que es la tónica del sistema conformar a todos los hombres, en distintos niveles de ganancia, como accionistas del proyecto social arbitrado por el grupo masculino dominante. Sin embargo, la exacerbación de lo masculino en diferentes relaciones de poder es un fenómeno que acarrea profunda angustia en los protagonistas, unidos por este lazo común. Constatan su inadecuación en referencia a determinados criterios de masculinidad, lo que los impone una transformación y una (re)construcción de sus identidades. Sin embargo, como expone Sedgwick “men's homosocial and heterosexual desires need not be opposites but may be entirely complicit” (“Sexualism” 233). Se reprimen ciertas conductas para justificar la moralidad del régimen que, a su vez, estimula conductas semejantes a las que ataca.

Para Cárcamo-Huechante, “el contexto político chileno se vuelve secundario, para dar lugar a una trama centrada en una búsqueda juvenil de identidad, tanto de este personaje [Matías] como de su generación; todos ellos provenientes del ‘barrio alto’ de Santiago, sector oriente de la capital chilena donde mayoritariamente se concentran las clases acomodadas” (174). He enfatizado que el contexto político, en la perspectiva de mi ensayo, en realidad tiene una importancia primaria en la narrativa como expresión de un poder masculino con el cual el protagonista establece, a través de un soliloquio, un acalorado diálogo.

Urrutia afirma que Raúl es “un individuo cuya subjetividad se ha trastocado” (73) y que “la opción por hacer un relato irrespirable, agobiante, incluso monstruoso desde sus definiciones plásticas, en su composición del cuadro y en su apuesta temporal, es un modo de establecer un diálogo con el pasado” (75). Ataviándose y actuando como el estereotipo cultural imperialista que anhela replicar, se revela enfrascado en un objetivo psicótico en que las comparaciones

metafóricas con el dictador Pinochet son patentes y provocativas. La reconstrucción de su identidad puede ser interpretada, por lo tanto, como una reconstrucción del pasado chileno y, por la repugnancia del producto resultante, ofrece, por un lado, una explicación estética al hecho de que la sociedad chilena haya tardado en hacer esta reconstrucción y, por otro, sugiere que tal proceso no escapa a producir un resultado final desvirtuado.

A través de su rico entroncamiento metafórico entre la ficción y la realidad, las dos obras disputan su posición (y de la literatura y del cine, por extensión) como interlocutoras de los diálogos de revisión de este episodio histórico chileno, una revisión que, en un círculo vicioso, también se articula principalmente alrededor de los intereses de distintos grupos masculinos que miden fuerzas para (re)inventar el pasado traumático que ellos mismos redactaron, activa o pasivamente. *Mala onda* y *Tony Manero*, no obstante algunas descalificadoras críticas estéticas y conceptuales, toman parte activa en este reto de (re)procesar la memoria y el duelo referentes a la dictadura chilena. Desde mi análisis de cómo las tramas son alimentadas por la problemática de las masculinidades, las dos obras señalizan la impropiedad corriente del concepto de postdictadura, cuando la base ideológica de que el régimen depuesto se sirvió sigue pulsando en la sociedad “democrática”.

La dictadura de aquellos valores opresivos sobrevive con nuevas fachas, con revigorado cinismo, con el mismo maquillaje ideológico que intenta disfrazar las nefandas paradojas e hipocresías del sistema de dominación masculina que todavía no han sido extirpadas y que probablemente jamás lo serán. La literatura y el cine, como agentes discursivos, sugieren que la (re)creación de esta memoria que en Chile por tanto tiempo se ha postergado, al buscar una fórmula para honrar a los caídos, termina por acusar la opresión sobre los que siguen de pie.



## Obras Citadas

- Aboim, Sofia. *Plural Masculinities: the Remaking of the Self in Private Life*. Farnham: Ashgate, 2010. Print.
- Alsina, Cristina y Laura Borràs Castanyer. "Masculinidad y violencia". *Nuevas Masculinidades*. Carabí, Àngels y Marta Segarra, eds. Barcelona: Icaria, 2000. 83-102. Print.
- Blanco, Fernando. "Sexualidades en transición. Homografías post Pinochet". *INTI Revista de literatura hispánica* 69.70 (primavera – otoño 2009): 153-70. Print.
- Brittan, Arthur. "Masculinities and Masculinism." *The Masculinities Reader*. Whitehead, Stephen M. y Frank J. Barrett, eds. Malden: Polity, 2001. 51-5. Print.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. London: Routledge, 1990. Print.
- Cárcamo-Huechante, Luis E. "Las ficciones del *Mall*: narrativa y libre mercado en Alberto Fuguet". *Tramas del mercado: imaginación económica, cultura pública y literatura en el Chile de fines del siglo veinte*. Santiago: Cuarto Propio, 2007. 163-235. Print.
- Chernin, Andrew. "Entendiendo a Pablo Larraín". Entrevista a Pablo Larraín. *La tercera* 20 Jan. 2013. Web. 11 Mar. 2013.
- Collyer, Jaime. "Narrativa que resurge de las cenizas". *INTI Revista de literatura hispánica* 69.70 (primavera – otoño 2009): 99-114. Print.
- Connell, R. W. *Masculinities*. Berkeley: U California P, 2005. Print.
- . "Masculinity Politics on a World Scale." *The Masculinities Reader*. Whitehead, Stephen M. y Frank J. Barrett, eds. Malden: Polity, 2001. 369-74. Print.
- Contracorriente*. Dir. Javier Fuentes-León. Elcalvo, 2009. Film.
- Decante Araya, Stéphanie. "Del valor material al valor simbólico: tensiones y negociaciones con el horizonte de expectativas en el Chile de los 90. El 'caso Fuguet'". *Arizona Journal of*

- Hispanic Studies* 9 (2005): 181-91. Print.
- Díaz, Francisco. "NO es el futuro". *El mercurio*. 12 Ene. 2013. Web. 11 Mar. 2013.
- Donoso, José. *Casa de campo*. Barcelona: Seix Barral, 1978. Print.
- . *El lugar sin límites*. Barcelona: Euros, 1975. Print.
- Edwards, Jason. *Eve Kosofsky Sedgwick*. New York: Routledge, 2009. Print.
- Foucault, Michel. *Histoire de la sexualité 1. La volonté de savoir*. Paris: Gallimard, 1976. Print.
- Freud, Sigmund. *Civilization and its Discontents*. Trad. James Strachey. New York: Norton, 2005. Print.
- Fuguet, Alberto. *Mala onda*. Santiago: Punto de Lectura, 1996. Print.
- García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Madrid: Alfaguara, 2007.
- González, Francisco E. *Dual Transitions from Authoritarian Rule: Institutionalized Regimes in Chile and Mexico, 1970-2000*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 2008. Print.
- González Echevarría, Roberto. *Modern Latin American Literature: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford, 2012. Print.
- Gutmann, Matthew C. "Introduction: Discarding Manly Dichotomies in Latin America." *Changing Men and Masculinities in Latin America*. Durham: Duke UP, 2003: 1-26. Print.
- Hernández, Óscar Misael. "Estudios sobre masculinidades. Aportes desde América Latina". *Revista de Antropología Experimental* 8 (2008): 67-73. Print.
- Hoberman, J. "Larrain's *Tony Manero* Turns Fantasies to Nightmares." *Village Voice*. 1 Jul. 2009. Web. 17 Feb. 2013.
- Hopfe, Karin. "'Talkin' bout my generation' – McOndo y las novelas de Alberto Fuguet". *Memoria, duelo y narración. Chile después de Pinochet: literatura, cine, sociedad*. Eds. Roland Spiller et al. Frankfurt: Vervuert, 2004: 115-131. Print.

Horne, John. "Masculinities in Politics and War in the Age of Nation-States and World Wars, 1850-1950." *Masculinities in Politics and War: Gendering Modern History*. Eds.

Stefan Dudink et al. Manchester: Manchester UP, 2004: 22-40. Print.

Kaufman, Michael. "Las experiencias contradictorias del poder entre los hombres".

*Masculinidad/es, poder y crisis*. Valdés, Teresa y José Olavarría, eds. Santiago: ISIS / FLACSO, 1997: 63-81. Print.

Kimmel, Michael S. "Homofobia, temor, vergüenza y silencio en la identidad masculina".

*Masculinidad/es poder y crisis*. Valdés, Teresa y José Olavarría, eds. Santiago: ISIS / FLACSO, 1997: 49-62. Print.

Jagger, Gill. *Judith Butler: Sexual Optics, Social Change and the Power of the Performative*.

Abingdon: Routledge, 2008. Print.

Larraín, Pablo, dir. *Fuga*. Fábula, 2005. Film.

---. Dir. *No*. Fábula, 2012. Film.

---. Dir. *Post Mortem*. Fábula, 2010. Film.

---. Dir. *Tony Manero*. Lorber, 2008. DVD.

Lemebel, Pedro. *Tengo miedo torero*. Santiago: Planeta, 2001. Print.

Lomnitz, Larissa y Ana Melnick. *Chile's Middle Class: A Struggle for Survival in the Face of Neoliberalism*. Trad. Jeanne Grant. Boulder: Rienner, 1991. Print.

Losada, Matt. Crítica de Tony Manero, dir. Pablo Larraín. *Chasqui* 39.1 (2010): 219-20. Print.

Mosse, George L. *The Image of Man: the Creation of Modern Masculinity*. New York: Oxford, 1996.

Nieves Alonso, María. "Alberto Fuguet, un (in)digno descendiente de una buena tradición". *Acta literaria* 29 (2004): 7-31. Print.

Opazo, Cristián. "De armarios y bibliotecas: Masculinidad y tradición literaria chilena en la

- narrativa de Alberto Fuguet". *Revista chilena de literatura* 74 (abr 2009): 79-98. Print.
- Polit Dueñas, Gabriela. *Cosas de hombres: escritores y caudillos en la literatura latinoamericana del siglo XX*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2008. Print.
- 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. Print.
- Rojas V., Constanza. "Veinte años después, sigue la Mala onda". Entrevista a Alberto Fuguet. *El Mercurio* 5 Nov. 2011. Web. 10 Abr. 2012.
- Salinger, J.D. *The Catcher in the Rye*. Boston: Little Brown: 1951. Print.
- Sassen, Saskia. *A Sociology of Globalization*. New York: W. W. Norton, 2007. Print.
- Saturday Night Fever*. Dir. John Badham. 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*. 2008: 119-32. Print.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *Epistemology of the Closet*. Berkeley: U California, 1990. Print.
- . "Sexualism and the Citizen of the World: Wycherley, Sterne, and the Male Homosocial Desire." *Critical Inquiry* (december 1984): 226-44. Print.
- Silva, Patricio. "The Politics of Neo-liberalism in Latin America: Legitimacy, Depoliticization and Technocratic Rule in Chile." *The Neo-Liberal Revolution: Forging the Market State*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2006. 39-57. Print.
- The New York Times*. "Oscar-Nominated *No* Stirring Debate in Chile". 10 Feb. 2003. Web. 11 Mar. 2013.
- Tosh, John. "Hegemonic Masculinity and the History of Gender." *Masculinities in Politics and*

- War: Gendering Modern History*. Eds. Stefan Dudink et al. Manchester: Manchester UP, 2004: 41-58. Print.
- Urbina, José Leandro. “*Mala onda* de Alberto Fuguet: crecer bajo la dictadura”. *Albricia: La novela chilena del fin de siglo*. Ed. Verónica Cortínez. Santiago: Cuarto Propio, 2000. 83-100. Print.
- Urrutia, Carolina. “Post Mortem y Tony Manero” Memoria centrífuga de un pasado político”. *Cinemas d’Amérique Latine* 19 (2011): 65-76. Print.
- Valdés, Teresa y José Olavarría, eds. *Masculinidad/es, poder y crisis*. Santiago: ISIS / FLACSO. 1997. Print.
- Vargas Llosa, Mario. *Pantaleón y las visitadoras*. Madrid: Santillana, 2007. Print.
- Venkatesh, Vinodh. “Gender, Patriarchy and the Pen(is) in Three Rewritings of Latin American History.” *Chasqui* 40.2 (2011): 95-107. Print
- Viveros Goya, Mara. “Contemporary Latin American Perspectives on Masculinity.” *Changing Men and Masculinities in Latin America*. Durham: Duke UP, 2003: 27:57. Print
- White, Hayden. “Introduction: Historical Fiction, Fictional History, and Historical Reality.” *Rethinking History* 9.2/3 (2005): 147-57. Print.
- Williamson, Robert C. “Role Themes in Latin America.” *Sex Roles in Changing Society*. Seward, Georgene H. y Robert C. Williamson, eds. New York: Random House, 1970: 177-99. Print.
- Winn, Peter. *Victims of the Chilean Miracle: Workers and Neoliberalism in the Pinochet Era, 1973-2002*. Durham: Duke UP, 2004. Print.
- Y tu mamá también* (2001). Dir. Alfonso Cuarón. IFC, 2001. DVD.