

Biografías masculinas. O registro audiovisual documental como herramienta política/reflexiva

Male biographies. Or audiovisual documentary record as a political/reflexive tool

Biografías masculinas. El registro documental audiovisual como herramienta político/reflexiva

Dr. Juan Bautista Branz
CONICET/EIDAES (UNSAM)
E-mail: juanbab@yahoo.com.ar

DOI: 10.26807/rp.v27i116.1998

Resumen

En este escrito propongo un ejercicio analítico sobre un documental de biografías masculinas en el Área Metropolitana de Buenos Aires, titulado “La vida como hombres”, financiado por la Secretaría de Políticas Universitarias de la Nación argentina y ejecutado por la Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín, en el marco del proyecto denominado “Desarmando masculinidades”, el cual produjo, escribí el guion y dirigí, durante los años 2020 y 2021, en el marco de la pandemia de COVID-19. La película es el resultado de un largo proceso de investigación académica sobre el problema de las masculinidades y la clase social, y las relaciones construidas entre varones en sociedades contemporáneas. Reflexionar sobre el proceso de praxis de este material es el propósito central de este artículo, considerándolo necesario para intervenir en la agenda público/política, intentando ampliar la participación de más actores para encontrar soluciones a las violencias legitimadas en un orden social patriarcal.

Palabras clave: Masculinidad, Documental, Registros audiovisuales, Reflexión crítica

Abstract

In this paper I propose an analytical exercise on a documentary of male biographies in the Metropolitan Area of Buenos Aires, entitled “Life as men”, financed by the Secretary of University Policies of the Argentine Nation and executed by the Interdisciplinary School of Higher Social Studies of the University Nacional de San Martín, within the framework of the project called “Disarming masculinities”, which I produced, wrote the script and directed, during the years 2020 and 2021, within the framework of the COVID-19 pandemic. The film is the result of a long process of academic research on the problem of masculinities and social class, and the relationships built between men in contemporary societies. Reflecting

on the praxis process of this material is the central purpose of this article, considering it necessary to intervene in the public/political agenda, trying to expand the participation of more actors to find solutions to legitimate violence in a patriarchal social order.

Keywords: Masculinity, Documentary, Audiovisual recordings, Critical reflection

Resumo

Neste artigo proponho um exercício analítico sobre um documentário de biografias masculinas da Área Metropolitana de Buenos Aires, intitulado “A vida como homens”, financiado pela Secretaria de Políticas Universitárias da Nação Argentina e executado pela Escola Interdisciplinar de Ensino Superior Estudos Sociais da Universidad Nacional de San Martín, no âmbito do projeto denominado “Desarmando as masculinidades”, que produzi, escrevi o roteiro e dirigi, durante os anos de 2020 e 2021, no âmbito da pandemia do COVID-19. O filme é resultado de um longo processo de pesquisa acadêmica sobre o problema das masculinidades e das classes sociais e das relações construídas entre os homens nas sociedades contemporâneas. Refletir sobre o processo de práxis desse material é o objetivo central deste artigo, considerando necessário intervir na agenda pública/política, buscando ampliar a participação de mais atores para encontrar soluções para a violência legitimada em uma ordem social patriarcal.

Palavras-chave: Masculinidade, Documentário, Registros audiovisuais, Reflexão crítica

Introducción

En este escrito propongo un ejercicio analítico y reflexivo sobre un documental de biografías masculinas en el Área Metropolitana de Buenos Aires, titulado “La vida como hombres”, financiado por la Secretaría de Políticas Universitarias de la Nación argentina y ejecutado por la Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín, en el marco del proyecto denominado “Desarmando masculinidades”, el cual produjo, escribí el guion y dirigí, durante los años 2020 y 2021, en el marco de la pandemia de COVID-19. La película es el resultado de un largo proceso de investigación académica sobre el problema de las masculinidades y la clase social, y las relaciones construidas entre varones en sociedades contemporáneas. Reflexionar sobre el proceso de praxis de este material es el propósito central de este artículo, considerándolo necesario para intervenir en la agenda público/política y ampliar la participación de más actores en la búsqueda de soluciones a las violencias legitimadas históricamente desde un orden social patriarcal. Para esto, presento algunas dimensiones y dilemas que suscitan en la relación entre ciencia y artes audiovisuales enfocando, específicamente, en el análisis crítico y conceptual sobre el documental nombrado. Considero inevitable este ejercicio reflexivo, sobre todo, pensando en la circulación del material. La película fue bocetada a fines del año 2020 como propuesta de articulación entre trabajo académico y experiencias territoriales entre varones que transitaban por distintas instituciones del Estado y de la sociedad civil.

Método

La metodología utilizada en la construcción de este producto audiovisual es de tipo cualitativa. El camino transitado desde la organización del guion, elección de los personajes, rodaje y edición estuvo marcado, fundamentalmente, por un largo proceso de construcción de datos de investigación científica en campo. La relación con las referencias empíricas se construyó desde cuatro instancias (y su devenir en materiales bibliográficos) específicas:

-El proceso de investigación correspondiente a mi tesis doctoral, titulada “Deporte y masculinidades entre sectores dominantes de la ciudad de La Plata. Estudio sobre identidades, género y clase”, desarrollado desde el año 2008 hasta el 2015.

-La publicación del libro “Machos de verdad. Masculinidades, deporte y clase en Argentina” (2018 y 2019), basado en la construcción teórica de la tesis nombrada.

-El proceso del grupo de trabajo “Desarmando masculinidades” (desde 2017 a 2020), de la Escuela IDAES (EIDAES), de la Universidad Nacional de San Martín. Un espacio que articuló recursos académicos y artísticos para generar espacios de reflexión sobre la construcción de masculinidades, las diversas formas de violencia y las relaciones de poder en perspectiva de género. El trabajo con varones del área de Reconquista (San Martín, provincia de Buenos Aires) fue planteado por distintas unidades académicas e institucionales de la Universidad para trabajar problemáticas de desigualdad y violencia de género y la relación con el territorio (Dirección contra la Violencia de Género, Programa de Desarrollo y Articulación Territorial, Secretaría de Extensión de la EIDAES, Núcleo de Violencia y Muerte de la EIDAES).

-Participación en jornadas, congresos, paneles, simposios y conferencias en diversos espacios académicos y en instituciones de la sociedad civil (clubes, partidos políticos, sindicatos, ONGs, medios de comunicación).

La historia de vida fue el enfoque desde el cual se construyó la narrativa del documental, abordando dimensiones biográficas de los sujetos entrevistados en clave de masculinidad encarnada, historizada. Fortunato Mallimaci y Verónica Giménez Béliveau (2006) retoman el valor de la historia de vida en las ciencias sociales y el periodismo, considerando que

La historia de vida se centra en un sujeto individual, y tiene como elemento medular el análisis de la narración que este sujeto realiza sobre sus experiencias vitales. Siguiendo a los autores considerados clásicos que han trabajado el método, podemos afirmar que la historia de vida es el estudio de un individuo o familia, y de su experiencia de largo plazo, contada a un investigador y/o surgida del trabajo con documentos y otros registros vitales. (Mallimaci, F. y Giménez Béliveau, 2006, p. 176)

Los sujetos entrevistados fueron seleccionados de acuerdo a tres criterios: 1-su profesión/oficio/ocupación, ya que lo consideramos esencial en la construcción subjetiva de su trayectoria vital y, sobre todo, fundamental para las preguntas que guiaron la entrevista. 2-el grado de cercanía con el entrevistador, pensando en la viabilidad del encuentro y el grado de intimidad de la entrevista 3-su lugar de residencia.

Los participantes, una vez aceptada la propuesta, fueron convocados de manera

virtual (vía plataforma meet) para profundizar sobre las lógicas y el sentido de la entrevista, de la realización audiovisual (fue aclarado que la instancia sería grabada por cámaras) y de los propósitos del proyecto¹.

Pensar la(s) masculinidad(es)

Desde hace tiempo trabajamos el cruce analítico entre masculinidades, clase social y violencias, fundamentalmente desde un enfoque etnográfico (Garriga zucal, 2005, 2013; Branz, 2015, 2017, 2018; Settanni, 2017; Allemandi, 2017). El sistema de dominación masculina (Bourdieu, 2000) concentra su eficacia en la interiorización de ideas, imágenes, sentidos y prácticas para pensar, percibir y hacer (en) el mundo social. A propósito, Bourdieu explica,

La fuerza del orden masculino se descubre en el hecho de que prescinde de cualquier justificación: la visión androcéntrica se impone como neutra y no siente la necesidad de enunciarse en unos discursos capaces de legitimarla. El orden social funciona como una inmensa máquina simbólica que tiende a ratificar la dominación masculina en la que se apoya: es la división sexual del trabajo, distribución muy estricta de las actividades asignadas a cada uno de los sexos, de su espacio, su momento, sus instrumentos... (Bourdieu, 2000, p. 22)

Esa imposición de lo social aparece y se estructura como un orden dado por "naturaleza biológica". El antropólogo Franco La Cecla (2004) sostiene, sobre la tesis de Bourdieu, que esa división sexual del trabajo es producto de la invención de los hombres, en toda cultura, para garantizar y justificar la dominación sobre las mujeres. Lo que se problematiza es la idea de una masculinidad dominante, es decir, una representación ideal que sintetiza la masculinidad legítima (aceptada, aprobada) construida socialmente, asociada a la heterosexualidad como norma central y a diferentes atributos como la hombría, la virilidad, la fuerza, el coraje, que deben ser exhibidos constantemente superando instancias de prueba. Sobre la idea de masculinidad dominante y su producción cultural, Kaufman hace hincapié en el mecanismo de múltiple exclusión generado a partir de ese constructo,

La definición de nuestra cultura sobre la masculinidad implica, de esta manera, varias historias a la vez. Se trata de la búsqueda del hombre individual ese esas normas que son usadas contra las mujeres para impedir su inclusión en la vida pública y su confinamiento a la devaluada esfera privada. Se trata del acceso diferenciado que distintos tipos de hombres tienen a esos recursos culturales que confieren la virilidad y de cómo cada uno de estos grupos desarrolla entonces sus propias modificaciones para preservar y reclamar su virilidad. Se trata del propio poder de estas definiciones, que sirven para mantener el poder efectivo que los hombres tienen sobre las mujeres y que algunos hombres tienen sobre otros hombres. (Kaufman, 1997, p. 51)

Aquí reside el problema político y social: la desigualdad organizada simbólicamente desde lo(s) género(s) y sus mecanismos de subordinación y sometimiento desplegado por los varones hacia mujeres, otros varones y

¹ Para ver el documental, <https://www.youtube.com/watch?v=jvZrYpYyoM>

diversidades sexuales. Esto se traduce en desigualdad espacial, doméstica, laboral, con los femicidios² como expresión más cruda y cruel de la violencia ejercida por los varones. Delimitado conceptualmente el problema, hacemos foco en el escenario social contemporáneo y en el trabajo realizado con/desde masculinidades en la reflexión sobre sus prácticas asociadas a conductas machistas, misóginas y sexistas. La emergencia de un campo habilitado para la reflexividad no nace desde los propios varones sino más bien, como señalan Jones (2021),

El cuestionamiento sistemático a la desigualdad y a la violencia de género no surge de un ejercicio reflexivo de parte de los varones cisgénero y heterosexuales. En la Argentina contemporánea, se trata de un clima social configurado por el reclamo político y el reconocimiento legal de derechos sexuales y reproductivos, y las reacciones contra los femicidios y la violencia de género, de renovada fuerza y extensión desde la primera concentración del Ni Una Menos (2015). Los movimientos feministas, de mujeres y de la diversidad sexual han impulsado estas demandas y denuncias, ante las que los varones cis-hetero hemos ocupado el lugar de victimarios, cómplices, adversarios, testigos indiferentes o, en menor medida, aliados. (p. 1-2)

La agenda política, mediática y social incorpora (de manera más formal) el tema de las violencias ejercidas por razones de género y de las masculinidades como ápice central del problema. Sin deconstrucción de los sentidos históricamente organizados en una cultura patriarcal y de la modelación de una forma dominante masculina, no hay horizonte de igualdad social. En este sentido, la realización de un documental audiovisual de estas características porta, desde el momento de su gestación, la intención de -como sugiere Connell (1997)- trascender “el momento etnográfico” para comprender esos modelos masculinos desde un punto de vista histórico y geopolítico. La autora lo plantea como una deuda social que tenemos los/as investigadores/as.

¿Por qué trabajar con/desde un documental audiovisual?

Nos interesa pensar los alcances y las limitaciones de un documental de estas características. Primero, a través de preguntas básicas referidas a ciertos elementos de las dimensiones política y epistemológica del problema: ¿Qué significa ser varón entre una cultura urbana? ¿Qué relación se da en torno a la clase social? ¿Qué significa la violencia como práctica para reafirmar una idea dominante de ser varón? ¿Cómo se organiza la reproducción social y cultural del sistema de dominación basado en el sometimiento? Luego, en relación al lenguaje, a los soportes y a los usos sociales del documental: ¿Es posible interpelar masivamente a través de la película? ¿Cómo? La estética, el lenguaje,

² Hasta el 31 de octubre del 2022 se contabilizan 212 femicidios en lo que va del año en Argentina. Esto se traduce como 1 femicidio cada 24 horas. También se produjeron 181 intentos de femicidio en lo que va de 2022. 9 transfemicidios/travesticidios publicados en los medios de comunicación frente a 32 casos denunciados por organizaciones LGBTQI+. El 61,3% de los femicidios fue cometido por las parejas y ex parejas de las víctimas. El 65% de los femicidios ocurrió en la vivienda de la víctima. 7 femicidas policías y 2 militares. 46 femicidas se suicidaron y 5 intentaron suicidarse. 33 víctimas habían realizado al menos una denuncia y 22 tenían medidas de protección. Al menos 189 niñxs perdieron a sus madres como consecuencia de la violencia machista en 2022. Datos recuperados del Observatorio de las violencias de Género Ahora que sí nos ven, <https://ahoraquesinosven.com.ar/reports/212-femicidios-en-2022>

los recursos sonoros, las historias elegidas, ¿condicionan la posibilidad de esa interpelación masiva? ¿Cuáles son las ventajas y desventajas de un documental guionado para testimoniar la voz y el punto de vista de los actores?

Bill Nichols (1997) sostiene que los documentales “son una parte esencial de las formaciones discursivas, los juegos sintácticos y las estrategias retóricas a través de los que placer y poder, ideologías y utopías, sujetos y subjetividades reciben representación tangible.” (p. 39). Afirma que es posible que no ofrezcan, como la mayoría de las ficciones, una ruta directa o escénica al inconsciente, haciendo hincapié en cierta responsabilidad en su construcción social de la realidad,

El documental, como otros discursos de lo real, conserva una responsabilidad residual de describir e interpretar el mundo de la experiencia colectiva, una responsabilidad que en modo alguno es una cuestión menor. Es más, conjunta estos otros discursos (de ley, familia, educación, economía, política, Estado y nación) en la construcción auténtica de una realidad social. (Íbid, p. 40)

Además, el documental habilita -de acuerdo a sus particularidades de configuración- la posibilidad de comunicar/se con los públicos, ya que “Surgen estrategias, toman forma convenciones, entran en juego restricciones; estos factores funcionan con el fin de establecer las características comunes entre textos diferentes, de situarlos dentro de la misma formación discursiva en un momento histórico determinado.” (Íbid, p. 65). De las modalidades de representación como patrones organizativos de los textos que el autor destaca, nuestro documental se estructura en la interactiva. Según Nichols,

El documental interactivo hace hincapié en las imágenes de testimonio o intercambio verbal y en las imágenes de demostración (imágenes que demuestran la validez, o quizá lo discutible, de lo que afirman los testigos). La autoridad textual se desplaza hacia los actores sociales reclutados: sus comentarios y respuestas ofrecen una parte esencial de la argumentación de la película. Predominan varias formas de monólogo y diálogo (real o aparente). Esta modalidad introduce una sensación de parcialidad, de presencia situada y de conocimiento local que se deriva del encuentro real entre el realizador y otro. Surgen cuestiones de comprensión e interpretación como una función del encuentro físico: ¿cómo responden mutuamente el realizador y el ente social; reaccionan a los matices o implicaciones que pueda haber en el discurso del otro; son conscientes de cómo fluye entre ellos el poder y el deseo? (p. 79)

Es así que se inserta en una formación discursiva contemporánea y urbana, en donde se expresan juegos desde el lenguaje, retóricos y donde las subjetividades toman dimensión palpable.

Sobre la propuesta estética y analítica de la película

La centralidad del documental residió en mostrar la construcción de masculinidades como problema social y cultural, en un contexto de urbanidad

contemporáneo. La clave de la película fue la de testimoniar cómo se modelan, se sienten, se perciben y se actúan las formas de ser varón entre grupos de varones del Área Metropolitana de Buenos Aires. El instrumento rector de la historia fue la entrevista documental/testimonial. Los personajes fueron: un joven estudiante de secundaria y jugador de fútbol, un ex jugador de rugby, un estudiante de sociología y ex privado de la libertad, un trabajador del Astillero Río Santiago³, un docente universitario, un docente de secundaria y un militante sindical. La estructura de la película estuvo dividida en tres partes.

La primera, impulsada por la pregunta general, que funciona como eje de los diálogos subsiguientes, ¿cuándo fue que nos convirtieron en hombres? Este interrogante pretende discutir con discursos que circulan entre el sentido común con una fuerte impronta biologicista en sus argumentos. La idea fue que la consigna genere respuestas asociadas a la historia social y cultural de cada personaje, relacionando a la masculinidad como una construcción y no como dato de la naturaleza. La segunda, estuvo orientada a conocer cómo son las prácticas y discursos en cada campo de interacción de los varones entrevistados, en relación al vínculo con otros hombres. La tercera, plantea la reflexión de los personajes sobre el problema que cruza a las diferentes violencias y la masculinidad, considerando que son intrínsecos al construir identidades masculinas. Vale aclarar que estos tres momentos estuvieron separados por escenas en donde el narrador presenta, en una sala con una computadora y una biblioteca, cada sección y que sirven como indicios relacionados al campo de la investigación en ciencias sociales.

Los planos guardan relación constante con paisajes urbanos: calles, estaciones de tren y micros, señalética, veredas, personas habitando la ciudad, caras, gestos, cuerpos (de varones). Una idea central atraviesa el documental, asociada a elementos de una estética urbana moderna, simbolizada en la ciudad como espacio político significativo de un proyecto estrictamente masculino y masculinizante. La relación con estaciones de tren y colectivos, esculturas (de hombres) que representan ideas de ese proyecto del siglo XIX y XX, y diferentes hombres que habitan (y hacen) la ciudad actualmente, fue fundamental para construir el contexto del problema de la denominada masculinidad dominante. La propuesta fue presentarlo como un hecho social, estrechamente vinculado a los contextos urbanos. La ciudad se presenta como el espacio estructurado y estructurante de esa masculinidad.

Las entrevistas fueron planteadas en plano pecho, perfil $\frac{3}{4}$, manejando la regla de los tercios para establecer el contraplano con el entrevistador, a dos cámaras (las dos para los entrevistados para no redundar en un solo plano. Eventualmente se registró al entrevistador). Esto nos resulta importante para construir una relación de cercanía y emotividad entre el personaje y los públicos. Aparecen planos detalle de las manos, los ojos, reforzando la función emotiva de acuerdo al testimonio. El montaje escogido fue lineal, optando por cortes de un plano a otro. Los diálogos se desarrollaron en distintos lugares públicos (simbólicos de cada espacio que representa el entrevistado) y en los domicilios.

³ El Astillero Río Santiago es una fábrica productora de flota naval, creada en el año 1953 durante el segundo gobierno de Juan Domingo Perón. Es el Astillero más grande de Argentina y está ubicado en la ciudad de Ensenada (a 10 Km de la ciudad de La Plata).

El ritmo de la película oscila entre un clima de tranquilidad (propio del diálogo de las entrevistas) y un dinamismo brindado por tres clips musicales logrando cadencia agradable desde el montaje. Las historias se narraron en modalidad coral.

La mirada y las representaciones

La película retoma esas siete biografías que transitan por seis espacios diferentes en contextos urbanos: el deporte, la política, la escuela, el sindicalismo, la cárcel y la fábrica. El objetivo primero fue reponer nombres, tiempos, espacios, objetos. La propuesta fue historizar esas prácticas sociales masculinas. Precisamente, reconstruir, en relación al clivaje de la clase social, “los universos simbólicos de los sectores medios han estado asociados a la encarnación y la apropiación del discurso de la modernidad.” (Viveros Vigoya, 2002, p. 26). Entre los objetivos pedagógico/políticos destacamos la intención de poder presentar, desde la perspectiva de los actores, relaciones que muestren que la masculinidad es un constructo sociocultural, histórico y encarnado.

Esto que parece una obviedad, lo pensamos como necesario para discutir con los argumentos que se sostienen desde discursos biologicistas para explicar elementos y prácticas de la identidad masculina. Siguiendo a Viveros Vigoya, quisimos “dar cuenta de sus ires y venires biográficos, de sus luchas por adecuarse —o sus sufrimientos por no poderse adecuar— a la definición del ‘hombre de verdad’ que se ha acuñado en sus respectivas sociedades y grupos de pertenencia.” (p. 21-22). En relación a esto, otro objetivo fundamental que diagramamos es el de la circulación: por dónde, entre quiénes, cómo. La pregunta tiene que ver con poder participar de alguna parte de lo que, desde el campo de la comunicación, llamamos cultura mediática (Rincón, 2006).

La idea es que circule por aulas de escuelas secundarias⁴, por televisión y por plataformas digitales audiovisuales. Sobre todo, en este momento en donde los discursos antiderechos marchan a toda velocidad y con mucha potencia⁵. Aquí tenemos en cuenta la relación con la dimensión cultural del proyecto hegemónico actual, específicamente a la relación con lo visual. Règis Debray (1994), al pensar la imagen desde tres conceptos (logosfera, grafosfera, videosfera) y desde la perspectiva de la mirada, advierte la superposición de una con otras o de las tres a la vez, teniendo en cuenta -siempre- el tiempo histórico analizado. El documental realizado es una muestra de lo que Debray conceptualiza en torno a la historización de las formas de mirar y concebir las imágenes. No sólo por el explícito solapamiento de las tres mediasferas, sino también, para reflexionar sobre la cultura audiovisual contemporánea y

4 En el marco del Programa Nacional de la Educación Sexual Integral (ESI), creado por la Ley 26.150 con el propósito de garantizar el derecho a recibir educación sexual integral en todos los establecimientos educativos del país, de gestión estatal y privada, en todos los niveles y modalidades. <https://www.argentina.gob.ar/educacion/esi>

5 La ONG FUSA elaboró, en el año 2021, una “Cartografía argumentativa de los sectores fundamentalistas/conservadores”. El informe trata de un relevamiento y análisis sobre las operaciones discursivas llevadas a cabo por grupos categorizados como: la nueva derecha, libertarios, derecha castrense católica, alt right y sectores evangélicos. El trabajo visibiliza el uso de plataformas y redes sociales virtuales por parte de estos grupos político/religiosos para organizar una contraofensiva sobre la conquista social de derechos sexuales, de género y reproductivos.

su correspondencia ideológica y política para construir sentidos de y desde la mirada. Desde el registro documental construimos representaciones audiovisuales basadas en los estudios críticos de géneros y masculinidades, entendiendo por representaciones, lo que Leonor Arfuch retoma de Nelson Goodman al conceptualizar los “lenguajes del arte” y, por supuesto, pensando en la relación con las representaciones audiovisuales,

La representación aparece así en la intersección de múltiples coordenadas: la denotación, que en el caso de lo pictórico involucra –aunque no exclusivamente– la semejanza: la consumación, que pone en juego hábitos, prejuicios y convenciones de la mirada tanto como modalidades adquiridas de representación (un cuadro no sólo denota/remite a un objeto dado sino a otro/s cuadro/s): la relatividad, historicidad y convencionalidad de los modos de representación – como la perspectiva o el realismo en el arte occidental, por ejemplo–: la modalidad de la representación, relacionada con la dimensión, en alguna medida descriptiva, de la misma: la invención, como proceso activo, abierto siempre a la posibilidad de una lectura del mundo no habitual. (Arfuch, 2002, p. 208)

Lo que hace tiempo podía ser desarmado desde la teoría académica ahora podía ser narrado desde el lenguaje audiovisual y, también, se presentaba como una -nueva- posibilidad de mirar el problema: cuerpos, caras, gestos, palabras, paisaje urbano, voz (voces), poesía. Ponemos a disposición una representación tangible “de las desigualdades sociales en el cuerpo, es decir, el proceso por el cual se efectúa el paso de lo social a lo corporal” (Viveros Vigoya, 2002, p. 25) al cruzar, también, la dimensión de la clase social entre los varones entrevistados.

Hay experiencias y saberes que circulan desde la imagen y la palabra de hombres que compartieron mundos con otros hombres. La teoría se vuelve carne. Movimiento modelado, en este caso, al cruzar elementos del género televisivo documental y testimonial. El presentador/narrador/investigador está en el lugar de los hechos, “esta ahí”, junto a los protagonistas de los acontecimientos, en el lugar de los acontecimientos. Marca no sólo del género en televisión y/o cine, sino también de una forma de validar, legitimar la narración, justamente, en el sentido político de la historia, en donde poner el cuerpo es parte fundamental de nuestra tradición política argentina, y condición fundamental para transformar sociedades marcadas por todo tipo de desigualdades. Como dirían Rodríguez Alzueta y Tarruella (1995) sobre el ejercicio de Rodolfo Walsh: cruzar la crítica con el cuerpo. Territorializar el sentido político, en este caso, de la propuesta audiovisual.

Debo aquí la referencia generacional que nos atraviesa. Fernando Peña (2003) la describe como “nuevo cine argentino”, agrupando las producciones de Bruno Stagnaro, Adrián Caetano, Lucrecia Martel, Daniel Burman, Ulises Rosell, Andrés Tambornino y Sandra Gugliotta. A través de transformaciones estructurales, en la década de 1990⁶, sobre el cine argentino, emergen propuestas cinematográficas demostrando que se podía realizar cine de calidad con un

⁶ En 1994 se promulga la Ley Nacional de Cine y promovió cierta producción de cinematografía nacional y, específicamente, la realización de cortometrajes a través del concurso “Historias breves”, orientado a la convocatoria de jóvenes directores con nuevas tendencias y estéticas. La iniciativa fue llevada a cabo por el Estado nacional, a través del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA)

presupuesto bajo, caracterizadas por una nueva narrativa (pensar lo social como complejidad, como capas superpuestas de elementos morales, políticos, y representar las contradicciones -en la construcción de personajes- propias de las relaciones en sociedades en plena etapa de neoliberalismo en Argentina) con una fuerte impronta de realismo. Es decir, la expresión del documental analizado está atravesada por la tradición de la mirada como público (por una marca generacional) y también por la propuesta estética que surge y que es problematizada desde las aulas universitarias, las organizaciones políticas y las pantallas desde los 90s hasta la actualidad. Al decir de Alfredo Alfonso,

Podemos percibir que con el denominado nuevo cine argentino se establecieron parámetros concordantes. Los films de esta generación presentan un valor documental excepcional, que no puede separarse del guion sin arrastrar con él todo el terreno social en el que hunden sus raíces. (Alfonso, 2007, p. 21)

En este sentido, consideré necesario reconstruir con los entrevistados los trayectos biográficos por donde los varones construimos identidades masculinas, enmarcados en un sistema de organización patriarcal, desde la mediación de instituciones asociadas a un proyecto moderno político/social. Sin embargo, dada parte de la teoría social contemporánea, es necesario revisar la relación trabajo-sociedad, los modos dominantes de producción actuales (o, por lo menos en Argentina, desde la última dictadura cívico-militar-eclesiástica) que modelan una subjetividad con primacía en la idea del individuo, distanciada de una organización social colectiva característica del siglo XX con eje en el trabajo como articulador fundamental. Me refiero, específicamente, a la idea de sociedades postsalariales. A grosso modo, algunos autores sostienen que hay una tendencia asociada al delito y al riesgo (categoría que mutó del siglo XX al siglo XXI) desde donde sujetos jóvenes construyen una posibilidad territorial y corporal vinculada a una identificación colectiva⁷. Esto es central a la hora de pensar cómo se edifica la idea hegemónica de ser un varón en un contexto de reorganización económica, social, productiva y cultural. Para esto retomo la influencia de Fabián Polosecki⁸, para contar y asumir la práctica de un ejercicio crítico de los datos construidos, en un primer momento, en el marco de una investigación académica. Destaco la reposición de los trabajos de Polosecki, quien supo intervenir desde una mirada crítica, promoviendo la práctica de periodismo de investigación en/desde el lenguaje televisivo. Ponemos en tensión a la posición que un intelectual asume en la producción y la comunicación de elementos ideológicos vinculados a la historia que se representa. Para esto, es preciso revisar la relación medios-sociedad.

7 Para ampliar sobre este tema ver Castel, Kessler, Merklen, Murard (2013)

8 Fabián Polosecki fue un periodista argentino que irrumpió en la pantalla televisiva abierta y pública en la década de 1990, realizando programas desde el periodismo crítico de investigación mediante las historias de vida, a través de la entrevista como herramienta de construcción de los acontecimientos. Sus programas fueron "Rebelde sin Pausa" (1992), "El otro lado" (1993-1994) y "El visitante" (1995), transmitidos por el -único- canal del Estado argentino llamado, en ese entonces, Argentina Televisora Color (ATC). Los productos de Polosecki significaron un enclave televisivo en la mitad de los años 90s, en un canal de aire y de administración estatal. La excepcionalidad de sus programas estaba dada por una fuerte organización de la programación general televisiva en torno a telenovelas, talk shows, ficciones costumbristas y productos dedicados al espectáculo y al entretenimiento. La primacía de la lógica de farandulización de las historias televisivas estructurará y ordenará, por ese entonces, las representaciones sociales en el campo de la política, del periodismo y de la cultura.

Silverstone (1996) argumenta la relevancia de pensar a los medios en su vínculo inseparable con la vida cotidiana, como dimensión fundamental de las experiencias contemporáneas, dada su ubicuidad y su cotidianidad. Experiencias mediatizadas y mediáticas que se expresan en lo social y en los discursos, en la domesticidad del hogar y la familia. La televisión, dice Silverstone, establece formas de mediación centrales para organizar tiempos, espacios y relaciones sociales. Claro que, tanto el hogar, la familia y, primordialmente, la televisión, necesitan un reacomodamiento analítico y referencias empíricas para explicar cómo es su atravesamiento en las sociabilidades actuales. Sobre este punto, destaco la experiencia del cine en la formación académica, política e intelectual, al reconocer en el documental realizado, elementos de lo que podríamos categorizar, desde Román Gubern (2014), como “Tercer Cine”.

Esta denominación es asociada a un desarrollo latinoamericano del cine, con una ligazón directa a la teoría del “Tercer mundo”, en donde se plantea la realización cinematográfica inseparable de los procesos de lucha política por transformaciones sociales estructurales, vinculadas a las desigualdades múltiples que sufre Latinoamérica. La producción de Octavio Getino y Fernando Solanas son faro en nuestra formación y en el sentido de la mirada sobre los procesos sociales y culturales representados en el lenguaje audiovisual. Sin embargo, es precisa la cita de Miguel Mirra sobre una preocupación de Fernando Buen Abad sobre la mirada,

Mirar no implica actuar (al menos no implica relacionarse). Entre uno y otro momento se entabla una dialéctica contradictoria, de miradas que siempre son de clase. ¿Quién mira, cómo mira, para qué mira? Un documental que sólo “mira” es sospechoso. Es falso que no se pueda teorizar críticamente sobre la “mirada”, es falso que ésta sea poseedora de un principio autónomo de objetividad, es falso que la “mirada” por sí satisfaga las principales necesidades de cualquier relación humana. La mirada es sólo un momento de un proceso que queda incompleto si no pasa a categorías superiores de la lógica como la praxis. “Mirada” no es sinónimo de claridad, reflexión, legibilidad, no objetividad [...] El que mira lo hace armado con una red social que lo acompaña en la experiencia particular pero que cobrará sentido sólo en el marco de sus dispositivos de clase, de la conciencia que de eso tenga y de cómo se predispone para la producción de sentido. Nadie lee un documental sólo con miradas, por más que en ello se intente modelos formales de placer nihilista. Nadie lee sólo con la mirada y no basta mirar para entender. (Buen Abad en Mirra, 2004, p. 97)

En la mirada está puesto el ejercicio de reflexividad en favor de la construcción de datos que interpelen los discursos asociados no sólo a la producción teórica dedicada a los temas/problemas sobre géneros y masculinidades sino también, al constructo teórico sobre la relación documentalismo y representaciones sociales.

Convergencia y cultura mediática

La producción de un documental audiovisual creada, en un principio, desde

los marcos de la investigación y el derrotero vinculado a las ciencias sociales, supone el entendimiento de las lógicas de circulación y las formas tecnológico/mediáticas que nos atraviesan en el siglo XXI. Considerando el análisis de Silverstone sobre medios y sociedad, actualizamos el proceso de producción-circulación-consumo basándonos en la teoría de la convergencia. Henry Jenkins (2008) la define como el cruce entre viejos y nuevos medios, entre el hacer de medios populares y comerciales (sobre todo quienes concentran la propiedad) y entre la incertidumbre signada por la interacción entre productores y consumidores en instancias de apropiación (marcada por una relación desigual de poder). El autor precisa y delimita este fenómeno, apuntando que,

Con «convergencia» me refiero al flujo de contenido a través de múltiples plataformas mediáticas, la cooperación entre múltiples industrias mediáticas y el comportamiento migratorio de las audiencias mediáticas, dispuestas a ir casi a cualquier parte en busca del tipo deseado de experiencias de entretenimiento. (Jenkins, 2008, p. 14)

Esto implica asumir la transformación cultural en la relación con las tecnologías y los medios; construir teoría sobre la producción audiovisual, sobre la realización y sobre los públicos. Sobre todo, porque la amenaza que circulaba por los años 90s, sugería la desaparición de los viejos medios (Radio, Cine, TV) a cargo de los nuevos (sobre la base de la Internet, como epicentro emergente). Esto permitiría, supuestamente, el acceso más rápido a los contenidos mediáticos (Jenkins, 2008). Lo que sucedió, en definitiva, es un proceso de interrelación complejo, en donde se podría conjugar un modelo de medios que funciona en dos niveles, según retoma Jenkins de la historiadora Lisa Gitelman,

en el primero, un medio es una tecnología que posibilita la comunicación; en el segundo, un medio es un conjunto de «protocolos» asociados o prácticas sociales y culturales que se han desarrollado en torno a dicha tecnología. Los sistemas de distribución son única y exclusivamente tecnologías; los medios son también sistemas culturales. Las tecnologías de distribución vienen y van sin cesar, pero los medios persisten como capas dentro de un estrato de información y entretenimiento cada vez más complicado. (Jenkins, 2008, p. 24)

Como describimos anteriormente, la estética y la narración adquirieron un posicionamiento vinculado a lo que podríamos denominar como viejas pantallas, en referencia a elementos del cine, específicamente. Sin embargo, la importancia de las lógicas de distribución y circulación del documental promovieron una especial consciencia y voluntad, teniendo en cuenta que es un producto realizado desde una universidad pública, con objetivos políticos y pedagógicos. La Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín cuenta con un canal de Youtube, en donde se alojan materiales pedagógicos, informativos e institucionales, sumado a sus cuentas de Instagram, Facebook. El documental puede verse desde YouTube y, también, desde la plataforma Octubre TV⁹, un sitio de video bajo demanda, de acceso gratuito, exclusivo para películas, series y programas argentinos y latinoamericanos, de contenido -mayoritariamente- político y

⁹ Octubre TV forma parte de una empresa multimédios argentina (Grupo Octubre), junto a varios radios y dos señales de televisión abierta (IP y canal 9). El acceso a la publicación de materiales es gratuito, tanto para los realizadores como para los públicos.

social. Varios productos audiovisuales de universidades argentinas participan de la plataforma.

Si bien el documental realizado no fue un material creado ni para Internet (por su velocidad, por sus planos, por la ausencia de animaciones) ni para las denominadas nuevas pantallas¹⁰, está organizado para su circulación por internet. Se incorporaron recursos como el videoclip y videos e imágenes de archivo de otros sitios y plataformas web, con el propósito de producir sentido desde la denominada cultura mediática. Tal como afirma Omar Rincón (2006), “Los medios de comunicación han construido sus propias culturas o modos de significar, vincular y ritualizar el mundo de la vida.” (p. 13). Han establecido, según el autor, la relación indisoluble entre la manera de entender los materiales de la cultura y el mundo social, y los modos narrativos mediáticos que habitamos. La película forma parte no sólo de un proceso de investigación científica, sino también, de una instancia de interpelación desde los medios de comunicación, de su replicabilidad y desde la comunicabilidad posible en la pretensión de una divulgación masiva.

Reflexiones finales (provisorias)

Hemos repasado, hasta aquí, el proceso de realización de un documental audiovisual sobre biografías masculinas, en el marco de diversas trayectorias y proyectos de investigación académica. También expusimos los propósitos y el contexto de emergencia del material, implicado a un problema social específico y a la necesidad de intervención/acción. En base a esto, expongo de manera provisoria algunas reflexiones de acuerdo a las premisas del escrito:

1-La base teórica y argumentativa del documental fue la construcción de datos teóricos y la articulación territorial realizada junto a investigadores e investigadoras especialistas en el campo de estudios sobre géneros, masculinidades y violencias. Destacamos la posibilidad de cambiar el registro de divulgación y comunicación para ampliar el campo de recepción de las investigaciones y, por lo tanto, el campo de interlocución posible.

2-La experiencia de presentación y circulación del documental resulta -aún- insuficiente para poder considerarse un material de carácter masivo. Por supuesto que comprendemos que esa masividad no se produce de manera espontánea y que está condicionada, no sólo por el grado de interpelación de la película, sino que obedece a la capacidad de distribución (en términos de alcance).

¹⁰ Sobre la conceptualización de “nuevas pantallas”, Leonardo Murolo advierte la relación entre lo nuevo y lo viejo, “Pero nuestra conceptualización es más amplia, ya que consideramos nuevas pantallas a aquellas plataformas donde pueden circular narraciones audiovisuales generadas para otras pantallas –como la televisión, el cine, el video- y preferentemente nuevas narraciones específicamente creadas para nuevas pantallas. Lo que nos interesa de las nuevas pantallas es su posicionamiento como novedad específica. Es decir, las nuevas pantallas no son cine, no son televisión, no son video. Y con esto cumplen con una característica intrínseca de la industria cultural, se parecen a algo conocido y a la vez no existieron nunca antes. Son novedad y reminiscencia. Son novedad porque nos deslumbramos por sus innovaciones tecnológicas, son reminiscencia porque a la vez parece que sabemos todo de ellas.” (Murolo, 2012, p. 557)

3-La elaboración del documental es expresión y síntesis de un contexto de producción política. En la última década, la circulación de noticias referidas a femicidios tomó mayor relevancia y visibilidad, comunicadas desde una perspectiva crítica de género. A su vez, se produjeron ficciones en donde la construcción de personajes y el conflicto aducen una transformación en los guiones en relación a representar la desigualdad de poder en materia de género¹¹. Tal como sostiene Jones, asistimos a una -muy lenta- desbiologización de algunos discursos de la superficie de la narrativa mediática masiva.

Este cuestionamiento implicó, por un lado, una creciente visibilización y rechazo de violencias de género, partiendo de los femicidios, que presentan el rostro más despiadado de la violencia patriarcal y plantean el interrogante de “¿cómo alguien puede ser capaz de eso?”. En otro momento, estos asesinatos eran explicados como “crímenes pasionales” dentro de una pareja o producto de presuntos asesinos seriales como “el loco de la ruta”. En el actual contexto histórico, las explicaciones individualistas y patologizantes tienen menos cabida. De ahí que se busca entender a estos asesinatos y otras formas de violencia como fenómenos sociales enmarcados por una violencia patriarcal que atraviesa estructuralmente a toda la sociedad: eso condensa la expresión “hijo sano del patriarcado”, por ejemplo, para referir a un femicida o un violador. (Jones, 2021, p. 2)

4-También el contexto de producción científica y de extensión universitaria habilitó la elaboración de este documental. Hasta finales de la década del 2000, los estudios sobre masculinidades eran escasos en Argentina. Hoy asistimos a numerosos artículos académicos, mesas en congresos, centros de investigación y tesis de licenciatura, maestría y doctorado. Este movimiento, como dijimos, resulta de la expresión política de mujeres y diversidades en las calles, desde el año 2015 en adelante. Un hito es que forme parte de la agenda de prioridades en políticas públicas para los estados nacional y provinciales, con la conformación de ministerios de la mujer, políticas de género y diversidades.

5-En referencia a los testimonios de los protagonistas, el documental da muestra, vuelve tangible algunas de las construcciones teóricas que hemos trabajado en nuestras experiencias en el campo de investigación con varones: a) Que todos y todas somos reproductoras del sistema de dominación masculina (Bourdieu, 2000; Garriga Zucal, 2013, Branz, 2015) b) Que esa masculinidad dominante se impone socialmente como constructo histórico y cultural. Los siete entrevistados reflexionan sobre ese condicionamiento c) Que la idea de la prueba es central para construir esa masculinidad dominante.

¹¹ Un ejemplo de notoria visibilidad es la serie “Monzón”, co-producida por Buena Vista Original Productions, Pampa Films y el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), distribuida por Disney Media Distribution Latin America, emitida por el canal Space y por la plataforma Netflix, dedicada a narrar la vida del ex boxeador argentino Carlos Monzón. Es significativa la representación del deportista y de su contexto (como padre, amante, atleta, amigo). La escena previa al asesinato de su pareja, Alicia Muñoz, es una muestra de la perspectiva crítica del guion, teniendo en cuenta que nadie escuchó ni vio esa discusión (es decir, la secuencia es puramente imaginación y ficción). Una de las encargadas del libro es Gabriela Larralde, Licenciada en Comunicación y escritora, especialista en estudios sobre géneros, diversidades y niñeces. La empresa Space publicitó la serie, en formato de tráiler y en placas visuales, de la siguiente manera: “Monzón. La serie. Ídolo, Campeón, Femicida”

Hay que certificar, constantemente, ese estatus alcanzado o por alcanzar. Esto habla más de la fragilidad del constructo identitario que de la solidez imaginada por y hacia los varones d) Que el prestigio de ser hombre es un elemento central que organiza nuestras sociedades jerárquicamente e) Que la violencia es un recurso legitimado dentro del sistema de validación de identidades masculinas (Garriga Zucal, 2005; Branz, 2015)

6-Este es un documental de inicio, propiciatorio, que intenta habilitar ciertas reflexiones y debates desde otros recursos pedagógico y didácticos. La imagen y el sonido son parte de la estrategia expresiva. Pero, más aún, la relación del tema/problema con las narrativas mediáticas y las formas tecnológicas de circulación de discursos fue una de las preocupaciones centrales en la producción de este material.

7-Las instancias de comunicación y recepción, y la conformación de los públicos imaginados (y los imprevistos) implican otra cuestión a atender de manera reflexiva. El documental fue presentado, hasta ahora, en universidades públicas (en eventos abiertos a la comunidad y en clases específicas sobre la temática), en centros culturales, en una unidad carcelaria de máxima seguridad (unidad número 48 del Servicio Penitenciario Bonaerense, en la localidad de José León Suárez) y fue seleccionado en un concurso de cinematografía latinoamericana en donde se proyectó en pantalla grande, en una sala preparada, ante público afín al cine.

8-Por último, la intención de testimoniar de forma audiovisual biografías de varones en contextos urbano contemporáneos, responde a la necesidad de legitimar (dentro de la discusión) la idea de que el problema de la violencia estructural sostenida por los hombres (como sistema de validación de la dominación) es colectiva, más allá de voluntades personales en la deconstrucción de un esquema de percepción, valoración y visión de mundo. Aquí revalorizamos el lugar de la universidad pública como narradora y productora de ese discurso que pretende reorganizar los sentidos “desde dentro” (las condiciones de narración, según Rincón, 2006) y “desde afuera”, como sujeto legítimo en la producción de conocimiento y en la discusión por la divulgación del conocimiento.

Referencias bibliográficas

Alfonso, A. (2007) Itinerarios audiovisuales de la crisis argentina de 2001. En *Imágenes de la crisis en Argentina*. UNLP.

Allemandi, C. (2017). *Sirvientes, criados y nodrizas. Una historia del servicio doméstico en la ciudad de Buenos Aires (fines del siglo xix y principios del xx)*. Teseo/San Andrés.

Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Editorial Anagrama.

Branz, J. (2018). *Machos de verdad. Masculinidades, deporte y clase en Argentina*. Editorial Malisia.

Branz, J. (2017). *Masculinidades y Ciencias Sociales: una relación (todavía) distante*. *Revista Descentrada*, 1(1), e006. Recuperado a partir de <https://www.descentrada.fahce.unlp.edu.ar/article/view/DESe006>

Branz, J. (2015). *Deporte y masculinidades entre sectores dominantes de la ciudad de La Plata. Estudio sobre identidades, género y clase*. Tesis para acceder al grado de Doctor en Comunicación, Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Periodismo y Comunicación Social. La Plata, Argentina.

Castel R., Kessler G., Merklen D., Murard N. (2013). *Individuación, Precariedad, Inseguridad: ¿desinstitucionalización del Presente?*. Paidós.

Connell, R (1997). *La organización social de la masculinidad*. En Valdés, T. y Olvarría, J. (1997) *MASCULINIDAD/ES. Crisis y Poder*. Isis Internacional y Flacso Chile.

Debray Règeis (1994). *Las tres edades de la mirada. En Vida y muerte de la Imagen: La historia de la mirada de occidente*. Paidós.

Garriga Zucal, J. A. (2013) *Géneros en acción: prácticas y representaciones de la masculinidad y la femineidad entre policías bonaerenses*. En *Intersecciones en Antropología*. Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Facultad de Ciencias Sociales. pp. 483-492

Garriga Zucal, J. A. (2005). *Lomo de macho. Cuerpo, masculinidad y violencia de un grupo de simpatizantes del fútbol*. *Cuadernos De antropología Social*, (22). <https://doi.org/10.34096/cas.i22.4436>

Jenkins, H. (2008). *Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Paidós.

Jones, D. (2021). *Varones en deconstrucción: límites y potencialidades de una categoría imprecisa*. En *Revista Descentrada*, 6(1), e171. <https://doi.org/10.24215/25457284e171>

Kaufman, M. (1997). *Las experiencias contradictorias del poder entre los hombres*. En Valdés, T. & Olvarría, J. (1997) *MASCULINIDAD/ES. Crisis y Poder*. Isis Internacional y Flacso Chile.

La Cecla, F. (2004). *Machos. Sin ánimo de ofender*. Siglo XXI.

Mallimaci, F. & Giménez Béliveau, V. (2006). *Historia de vida y métodos biográficos*. En Vasilachi de Gialdino, I (coord.), *Estrategias de investigación cualitativa*. Gedisa editorial.

Murolo, L. (2012). Nuevas Pantallas: Un Desarrollo Conceptual. En Revista Razón y Palabra. Vol. 16, núm. 1_80. Monterrey, México. <https://www.revis-tarazonypalabra.org>

Nichols, B. (1997). La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental. Ediciones Paidós Ibérica S.A.

Peña, F. (2003). Generaciones 60/90. En Peña, Fernando Martín (ed.). Malba.

Rincón, O. (2006). Narrativas mediáticas. O cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento. Gedisa Editorial.

Settanni, S. (2017). Amoraes devenidos en sujetos de derecho: historia de las narrativas mediáticas de la diferencia sexual en Argentina. En Actas de Periodismo y Comunicación, 2(1).

Tarruella, R. & Rodríguez Alzueta, E. (1995) Conversación con David Viñas. El riesgo de la crítica. En Revista La Grieta, N° 2.

Viveros Vigoya, M. (2002) De quebradores y cumplidores. Sobre hombres, masculinidades y relaciones de género en Colombia. Universidad Nacional de Colombia

Documentos

“Cartografía argumentativa de los sectores fundamentalistas/conservadores”. Grupo FUSA, Buenos Aires. <https://grupofusa.org/wp-content/uploads/2022/08/Cartografia-argumentativa-de-los-sectores-conservadores-fundamentalistas-2020-1.pdf>