

## **Modernos Candidatos: masculinidad, política y cinematografía en el temprano desarrollismo argentino**

### **Modern candidates: cinema, masculinity and politics in Argentina in the late 1950s in Argentina**

**ANDREA TORRICELLA**

Universidad Nacional de Mar del Plata,  
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Argentina)  
andreatorricella@gmail.com

**ADRIANA VALOBRA**

Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género,  
Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales,  
Universidad Nacional de La Plata,  
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Argentina)  
indivalobra@gmail.com

#### **RESUMEN**

En este artículo analizamos tres filmes para estudiar las representaciones de género y modernización política que se disputaron en el contexto posterior a la caída del gobierno de Juan Domingo Perón, en Argentina a partir de 1955. Si el género es tanto una construcción sociocultural como un aparato semiótico y una forma fundamental de significar el poder, los arquetipos masculinos de candidatos o actores políticos que se construyen en estos filmes dan cuenta de significados en torno a la política misma y a la búsqueda de un cambio de paradigma que apunta a una modernización en este campo. Los tres personajes políticos principales son médicos que producen una metonimia entre sanar y hacer política. En todos ellos, las formas en que se construyen los sentidos en torno a la moral sexual-familiar y lo doméstico señalan analogías entre formas envilecidas y formas buenas de política. A partir de estas dos dimensiones, analizamos los modelos de masculinidades en pugna, teniendo en cuenta el interjuego de clase y la tensión entre la buena y la mala política, el peronismo y el antiperonismo, lo moderno y lo atávico.

**Palabras clave:** cine; masculinidades; modernización política; Argentina

#### **ABSTRACT**



## **Modernos Candidatos: masculinidad, política y cinematografía en el temprano desarrollismo argentino**

---

In this article we analyze in three films the representations of gender and political modernization that were disputed in the context after the fall of the government of Juan Domingo Perón, in Argentina after 1955. If gender is both a sociocultural construction, a semiotic apparatus and a fundamental way of signifying power, gender masculine archetypes that are constructed in these films account for meanings around politics itself and modernization. The three main political characters are doctors who produce a metonymy between healing and doing politics. In all of them, the ways in which the senses around sexual-family and domestic morality are built point to analogies between bad forms and good forms of politics. From these two dimensions, we analyze the models of competing masculinities, taking into account the interplay of class and the tension between good and bad politics, Peronism and anti-Peronism, the modern and the atavistic.

**Keywords:** cinema; masculinities; political modernization; Argentina



### **Presentación**

Marc Ferró (1991 y 1995) trazó un camino para pensar el cine como fuente histórica comprendiendo que como artefacto cultural evidenciaba elementos propios de la sociedad en la que fue creado y, a su vez, lo concebía como un agente de transformación de la sociedad de su tiempo. De modo que, ante esta fuente, no menos que en otras, el desafío de la investigación histórica era captar la ideología y la construcción de valores, sentidos e interpretaciones del film como forma de comprender el momento histórico. En este estudio, nos proponemos abordar un conjunto de películas producidas en la segunda mitad de la década de 1950 en Argentina y que nos permiten reflexionar sobre las representaciones de género y modernización política que se disputaron en el contexto posterior a la caída del gobierno de Juan Domingo Perón, en 1955.

Hacia fines de la década de 1950, la sociedad argentina ya había transitado muchos de los procesos que caracterizaban una cultura de masas. El crecimiento de la vida urbana, un mercado de consumo masivo, las nuevas formas de entretenimiento y ocio, y la aparición de una audiencia masiva. El cine como dispositivo fue parte de esa experiencia. Surgió y existió en el entrelazamiento de los componentes de la modernidad: tecnología mediada por estimulación visual y cognitiva, la reproducción técnica de la realidad y una técnica urbana, comercial y de

**anuario.**



producción masiva definida como la captura del movimiento continuo (Charney y Schwartz, 1995). Los años 40s y 50s fueron escenario de la ampliación del acceso a bienes culturales vinculados al esparcimiento de nuevos sectores sociales (Torre y Pastoriza, 2002). La cultura de masas se articuló con la política de masas. Si en este marco, la política fue sensible al marketing en los nuevos productos culturales y se convirtió ella misma en un objeto de consumo, el cine como dispositivo se tornó una arena de politización de una gran parte de la población (Gayol y Palermo, 2018).

La Argentina de los años 50 está atravesada por los fenómenos de masas en ascenso y expansión que el peronismo interpeló desde el Estado. Algunos estudios interpretan que durante los gobiernos de Juan Domingo Perón la política cultural encapsuló expresiones libres y condensó sentidos culturales con puros fines propagandísticos, instalando formas de ritualización política (Plotkin, 1993). El cine, en esa lectura, habría tenido un comportamiento semejante, cooptado por el peronismo con su paternalismo (España y Manetti, 1999, pp. 274 y 275). Marcela Gené (2005 a) demostró que muchas de las imágenes de las políticas culturales del peronismo no se correspondían con el nazifascismo, al menos no exclusivamente, y remitían a representaciones circulantes desde la cultura estadounidense hasta la Rusia soviética. Clara Kriger, por su parte, ha señalado que esas imágenes del cine se vinculan, antes que a la cinematografía argentina durante el primer peronismo, a los documentales (formato noticiarios o cortos y medimétrajes institucionales) que, efectivamente, “respondían, por lo general, a la necesidad de difundir y promocionar los actos, los mensajes y las políticas del gobierno. En ellos abundaba la propaganda política explícita, tanto del peronismo como del partido justicialista y sus líderes” (Kriger, 2009, p. 21). Sin embargo, el cine tuvo una heterogeneidad que escapó a esa propaganda política y se caracterizó por poner de relieve problemas sociales e injusticias pasadas, en las “que la intervención estatal no incidió de manera significativa en las formas o los contenidos de los largometrajes de ficción”, caracterizándose por una heterogeneidad estética y de contenidos “en las que no es posible hallar planteos políticos o programáticos explícitos. En esta producción que supera los 400 largometrajes, no hay alusiones a personalidades del gobierno ni a los rituales peronistas” (Kriger, 2009, p. 22).

Sin embargo, el análisis de la producción cinematográfica del período siguiente ha quedado, en cierto modo, atrapada en las tensiones de las interpretaciones del período anterior. En efecto, España y Manetti consideran que después de 1955, hay una “libertad de acción creativa aparentemente más amplia, que proviene de sentirse las clases medias dueñas de un nuevo poder social, el de la cultura” (España y Manetti, 1999, p. 274). Según estos autores, se genera una coagulación entre burguesías e intelectuales que produce una reacción cultural y da comienzo, en cuanto a la estética, a lo que será el llamado cine de autor en los años 60. Sin embargo, parte de su descripción se sustenta en interpretaciones más bien



antitéticas entre el cine del peronismo y el posterior que no terminan de sustentarse en la filmografía. Incluso, la producción de la segunda mitad de los años 50, si bien puede prefigurar el cine de autor, en realidad, se encuentra en muchos sentidos en un momento magmático, donde se van solidificando algunas partes del magma, mientras otras, están en ebullición.

De hecho, tras la caída del peronismo, se estrenaron pocos filmes respecto del nivel de producción del período anterior: “la década de 1950 fue sin dudas de transición entre las viejas estructuras y la modernización, e implicó una crisis conceptual que obligó a pensar nuevamente cuáles eran los objetivos y las formas del futuro cine nacional” (Kriger, 2014, p. 137). Varios de ellos abordan de manera directa candidatos políticos. Según Gionco (2009), muchos de esos filmes podrían cuadrar en la definición de cine comprometido o militante y suponen un “pacto interpretativo” entre autores y espectadores que haría posible que las imágenes y las historias relatadas pudieran ser fácilmente identificadas. Ahora, si en el cine comprometido, dicho pacto buscaba motivar a la acción directa, a la consecución de objetivos revolucionarios, en ciertas películas estrenadas durante la autodenominada “Revolución Libertadora”, se pondría de manifiesto una mirada crítica sobre el peronismo.

El período posterior a la caída del peronismo, en términos políticos, resulta atravesado por la intención de reformular el Estado con el fin de modernizarlo y aplicar políticas que incidieran en ese mismo sentido en términos sociales y económicos. Esa reformulación del estado requería también la modernización del liderazgo político de manera de aportar un perfil renovado que, sobre bases racionales y prescindiendo del caudillismo que se le achacaba a Perón, condujera al país por una nueva senda democrática. Así, si bien algunos actores del período podían considerar que durante el peronismo había habido una modernización socioeconómica, pero un retroceso político al encarrilarse Perón a formas autocráticas; la clave del período posterior estuvo en cómo sostener el desarrollo socioeconómico del aparato productivo limando los problemas estructurales como la desigualdad regional; y en términos políticos, dilucidar qué lugar tendría, si lo tendría, el peronismo (Smulovitz, 1988 y 1991; Spinelli, 2005: . En ese sentido, la figura del conductor adquiere relevancia en ese contexto social y se expresa de modo cabal durante los primeros años posteriores a la caída de Perón. De allí, también, podríamos considerar la presencia de films de tinte político y, en particular, de varios que tienen como centro la contraposición de figuras de liderazgo. En este artículo nos centraremos en tres de estos filmes: *El candidato* se estrenó el 24 de septiembre de 1959, fue dirigido por Fernando Ayala con guion



suyo y de David Viñas.<sup>1</sup> *La sombra de Safo* fue estrenada el 5 de septiembre de 1957 y dirigida por Julio Porter.<sup>2</sup> *Después del silencio* es el tercer film a analizar, dirigido por Lucas Demare sobre el guion de Sixto Pondal Ríos, dos nombres de peso en la industria del cine nacional.<sup>3</sup> Tanto el título original, *Aurora de libertad*, como el que finalmente adoptó para su estreno colocaban al film en una línea crítica en relación con el gobierno peronista y se posicionaba como si esa nueva coyuntura tras la caída de aquel gobierno, fuera un camino de posibilidades abierto a futuro, en evidente alusión a la posibilidad de construir una nueva etapa en la historia de la Argentina, siempre y cuando se conociera y se hiciera crítica y sanción al pasado oprobioso que se consideraba había sido el peronismo. De los tres films es el que tiene de modo más desembozado un discurso antiperonista y un fin propagandístico para legitimar el golpe de 1955 y la proscripción del peronismo.<sup>4</sup> Por el contrario, *La sombra de Safo* no tiene esas marcas propagandísticas antiperonistas ostensibles.

Para España y Manetti, *El candidato* expone, para el período posterior a 1955, “el punto de encuentro entre las capas maleables de las burguesías y los intelectuales universitarios que provenían de ellas. La colaboración entre el director Fernando Ayala y el escritor David Viñas, en *El jefe* (1958) y en *El candidato* (1959), como director y guionista, es el más claro ejemplo de la conjunción intelectual-burguesa” (España y Manetti, p. 275).<sup>5</sup> Sin embargo, y aunque en términos estéticos y argumentales es, sin duda, el film más logrado de los seleccionados, resulta también un ejemplo donde la lógica del discurso político, de campaña, prepondera sin darle profundidad a sus personajes y el guion se desliza de manera superficial, con contradicciones. Proponemos abordar estos films no porque sean grandes obras

<sup>1</sup> Contaba con un elenco reconocido encabezado por Olga Zubarry, para entonces, actriz de larga trayectoria, los jóvenes Duilio Marzio y Alfredo Alcón; Iris Marga como la amorosa esposa del Candidato, interpretado por el actor uruguayo, también director teatral y orador, Alberto Candeau.

<sup>2</sup> El guion era de José María Fernández Unsain y Alfredo Ruanova con diálogos adicionales de César Tiempo que se estrenó el 5 de septiembre de 1957 y que tuvo como protagonistas a Mecha Ortiz, Roberto Escalada, Santiago Gómez Cou, Pedro Laxalt, Hilda Rey y Diana Maggi. El film retoma personajes de un film anterior, *Safo, historia de una pasión*, dirigida por Carlos Hugo Christensen con guion de César Tiempo y Julio Porter. Esa obra es introducida en *La sombra de Safo* a través de escenas retrospectivas que traman la historia de los personajes en el pasado (*Safo, historia...*) y observan su transformación en el presente de *La sombra de Safo*. En el film de 1943, la temática político-partidaria no es central y un ejercicio de contrapuntos entre ambos films excede nuestros objetivos en este artículo.

<sup>3</sup> El elenco también contaba con renombradas figuras cuando se estrenó el 13 de septiembre de 1956, e incluía a Arturo García Buhr, María Rosa Gallo, Guillermo Battaglia y Mario Passano.

<sup>4</sup> Gionco, retomando la caracterización de María Stella Spinelli sobre el antiperonismo, distingue aquellos representativos del antiperonismo radicalizado (“Después del silencio”), de las que muestran rasgos propios de su vertiente optimista (“Los torturados”, de Alberto Dubois [1956]), y tolerante. Las películas dirigidas por Ayala, estrenadas durante aquellos años, son ubicadas por la autora dentro del último conjunto. Una de ellas es, precisamente, “El Candidato”.

<sup>5</sup> Retomando a Tomás Eloy Martínez, España y Manetti consideran que “Va a influir sobre su obra (la de Ayala) el arrojo y la virulencia política de Viñas. En él tendrá Ayala la contrafigura de su cautela personal y debe verse como providencial todavía el hecho de que esas opuestas posiciones ante el mundo no se hayan repelido sino, por el contrario, fusionado y equilibrado” (España y Manetti, p. 275).



cinematográficas, sino por el hecho de que se convierten en materiales de claro tinte político (con distinto énfasis en algunos aspectos del melodrama familiar), y que construyen no sólo -de manera más o menos metafórica- una forma de analizar el contexto y la lectura del pasado sino, también, una profunda mirada de género, la cual no ha sido abordada en los análisis existentes hasta el momento.<sup>6</sup>

Otros estudios han incursionado ya en la mirada sobre el género y el cine y, concretamente, las masculinidades y la política en los años 60 a 70 (Barroso, 2017; Cosse, 2019; Martinelli, 2017; Martínez Expósito, 2017; Montenegro, 2008; Navone, 2014 y 2016; Rocha, 2017) y han subrayado las alegorías con una mirada sobre el peronismo y la definición de una virilidad política contrapuesta con el afeminamiento, una estrategia propia de la definición simbólica y material de las masculinidades hegemónicas caracterizadas por su fuerza, capacidad de sobrellevar el dolor físico, de no expresar las emociones, la capacidad de don de mando, la lealtad homosocial. Sobre los films de este período, aunque no se realizan en una clave generizada, algunos artículos han abordado el estudio del cine noir y han analizado la figura del héroe en *Después del silencio* (Giacomelli, 2021), que retomaremos más adelante.

Sin embargo, los filmes seleccionados nos permiten calibrar ciertos arquetipos viriles muy distintos de los que se presentan en esos filmes analizados por los estudios mencionados. Tanto Amparo Moreno Sardá (2007) como George Mosse (2000) parten de reconocer que el arquetipo viril o el estereotipo masculino se construyen a partir de una idea de hombre que es parcial, que no involucra el sentido de humanidad, sino el exclusivo de varón. Moreno Sardá consigna que el mecanismo simbólico de esas formulaciones culturales conlleva “el reconocimiento interno de los miembros de un colectivo que, para definirse superiores, se proclaman descendientes legítimos de varones, y niegan la evidencia de que nacemos de mujer afirmando que la cultura humana es producto viril” (p. 20).

La política, como lugar del arquetipo viril, se presenta ya en las figuraciones aristotélicas y, según Moreno Sardá, persisten como un legado fundamental en nuestra cultura. No obstante, en torno a la modernidad, tanto Mosse como Raewyn Connell -al referirse a la masculinidad hegemónica- sitúan esa cristalización entre mediados y fines del siglo XIX y de la mano de ciertos ideales burgueses que rompen las anteriores imágenes de masculinidad aristocrática.

---

<sup>6</sup> Es pertinente extender a las otras obras seleccionadas, la observación de Marcelo Scotti (s/a): “*Después del silencio* no es una buena película. Este juicio no se refiere al contenido de su crítica ni a la veracidad de los hechos que expone, sino a su calidad cinematográfica. Resulta un film desprolijo y descuidado, apoyado en un guion con huecos narrativos importantes y con escaso esmero en la construcción de unos personajes que se representan mediante el trazo grueso, la declamación constante y, llegado el caso, la alocución a cámara, en un gesto grosero que intenta subrayar la intención de denuncia y propaganda que subtiende toda la obra” (p. 3).



Ahora bien, los films que nos proponemos abordar tienen algunos elementos singulares para pensar la figura de hombres que se introducen o se perfilan en la política sea con una candidatura partidaria formal (El Candidato o La sombra de Safo) o con una imagen pública que proyectan una candidatura simbólica como arquetipo de liderazgo político (Después del silencio). En particular, nos interesa analizar el modo en que se delinea la masculinidad y la política y el modo que ingresa a ella la dinámica familiar. Nos concentraremos en el desarrollo argumental más que en la construcción estética y técnica de los films, que otras investigaciones ya han realizado, del mismo modo que abordaron los contextos de producción.<sup>7</sup> El género como sistema de representación y construcción sociocultural denota la organización social de la desigualdad (De Lauretis, 1996, p. 11) y, a la vez, es una forma fundamental de significar el poder, es decir, de construir política (Scott, 1999), ¿de qué forma los arquetipos masculinos como candidatos o sujetos políticos que se presentan en estos films evidencian significados en torno a la política misma y a la búsqueda de un cambio de paradigma que apuntó a una modernización política? ¿Cómo intervienen los repertorios de modernización en torno al género, la familia y la clase social en torno a la modernización política hacia fines de la década del 50?

En lo que sigue, analizaremos tres aspectos que poseen en común estos films en torno a la masculinidad y la política de fines de la década del 50 Argentina. En los tres films analizados los personajes principales son médicos que producen una metonimia entre hacer política y sanar. En todos ellos, las formas en que se construyen los sentidos en torno a la moral sexual, familiar y lo doméstico señalan analogías entre formas envilecidas y formas buenas de política. Finalmente, en los tres, los conflictos centrales de la narrativa se producen entre distintos arquetipos masculinos que también representan analógicamente la buena y la mala política, el peronismo y el antiperonismo, lo moderno y lo atávico; en un binarismo que, no obstante, ya no tendrá una correspondencia clara entre antiperonismo y modernización o peronismo y atávico ni tampoco, entre antiperonismo y atávico; ni entre peronismo y modernización.

### **Masculinidades legítimas: médicos y políticos**

La figura del médico como quien domina un saber experto ha merecido atención en la bibliografía académica en virtud de que, fundamentalmente, fue en el contexto de la consolidación del Estado nación que adquirió una legitimidad no sólo social sino, también, política. Según Carolina Biernat (2007), si bien la consolidación de la

---

<sup>7</sup> Para ello, y sin pretensión de exhaustividad, puede consultarse, entre otras obras, España y Mainetti, 1999; Gionco, 2009; Kriger, 2014; Giacomelli, 2021.



presencia médica en el aparato estatal era de fines del siglo XIX, en la década de 1930 se acentuó:

*Por un lado, la creciente intervención estatal en la regulación de la vida económica y social expandió su burocracia y las posibilidades de acceder a ella. Por otro lado, la demanda oficial de profesionales médicos ya no estaba vinculada solamente a los esporádicos brotes epidémicos, tal y como sucedía en el período anterior, sino que se asoció a la mejora de la salud física y moral de la población presente y futura (p. 261).*

Varias investigaciones subrayan, precisamente, la potencia del campo médico en relación con el período peronista en tanto la extensión y generalización de las medidas sociales aplicadas durante este período tuvieron un eje central en las políticas sanitarias (Ramacciotti, 2005); aunque no hay que despreciar la legitimidad que la figura médica tuvo, también, en el ámbito educativo (Rayez, 2021; Belmartino, 2005).

Tras la caída del peronismo, las intervenciones en el área sanitaria se vieron apegadas a la lógica presupuestaria deficitaria que minó la intervención del Estado; pero que intentaba inscribirse en la lógica de las recomendaciones internacionales, en especial la Organización Panamericana de la Salud (Rayez, 2021). Según Belmartino y Bloch (1994, p. 26), mientras que durante el peronismo

*el conocimiento técnico se propone como fundamento para el ejercicio de la función política y lo político se identifica con la definición de valores que trascienden tanto lo individual como lo sectorial, para apuntar al bienestar del conjunto, en los años 50, eso se desplaza, y en relación con la figura del médico, si bien la eficacia técnica sigue legitimando el reconocimiento de su función social como trascendente, se acusa a la política de desnaturalizar la búsqueda del bien común y restar legitimidad a la centralización del poder estatal (Belmartino y Bloch, 1994, p. 26).*

Sin embargo, pocos trabajos han abordado la dimensión política de la profesión médica en el ámbito de las disputas electorales y las instancias de representación, siendo el de Darío Cantón (1966) el que, a través de un estudio prosopográfico, señaló la composición profesional de las cámaras donde se fue modificando el perfil de médicos y abogados, con otros que mixturaron la trama y evidenciaron ciertos movimientos sociales de otros sectores sociales en la política.

Los films bajo estudio retoman la figura del médico recuperando una caracterización apegada a su reconocimiento social y, asimismo, insisten en presentarlos como figuras cuyo conocimiento experto les brinda, además, una capacidad científica que permite trasladar la reflexión, mesura y objetividad atribuidas a su condición profesional, a la política. En dos de los films, *El candidato* y *La sombra de Safo*, dos médicos son tentados a participar en la política.



En el film *El candidato* se aborda la nominación de un médico, Mariano Torres Ahumada. Para Gionco, posee la particularidad (en relación a las otras producciones) de plantear un discurso crítico que incluye, a la vez que excede, al propio peronismo, “una crítica amplia a la política corrompida por vicios que, si bien no son actuales, el anterior régimen no sólo no erradicó, sino que reprodujo en su práctica” (Gionco, 2009, p. 294). En efecto, Mariano Torres Ahumada ya había tenido actuación política, pero se encuentra alejado de ella puesto que, durante su primera actuación como representante, terminó renunciando su banca: “Renuncio a mi banca, por no renunciar a mi honor”. Es decir, ante las maniobras de connivencia con el poder económico que observó de su partido, lo denunció y ello, conllevó la debacle electoral del partido y, a sí mismo, lo llevó al ostracismo político interno y cierta deterioro económico al refugiarse en su consultorio, pero con poca fuerza para seguir adelante. La nueva convocatoria de Mariano surge porque necesitan para esas elecciones un candidato “equilibrado”, que esté en el “punto medio”, que fue portador del viejo prestigio, intachable carrera política, que dejó una lección de civismo. Mariano es un hombre mayor, canoso, con cierta dignidad austera incluso en su vestir. Lejos de las características que otros films han evocado para asociar masculinidad y política en ese mismo período (como el militarismo), representa la medida de la edad madura y una convicción cívica que se expresa en su forma de tomar la palabra y en su retórica culta, pedagógica. Mariano acepta esa candidatura sin saber que la ha urdido su propio hijo mayor, Ernesto, a fin de beneficiarse él y otro dirigente una vez que el padre asuma, tras una victoria electoral que cree asegurada. Ernesto mismo se pondrá al frente de la tarea de aggiornar a su padre a las nuevas tecnologías corporales que reclama el contexto electoral: el gesto adusto y serio debe modificarse por uno afable y distendido, la retórica debe aligerarse. En esas clases, Mariano aprende con genuino deseo de volver a la política y comprometerse con un cambio social. En ese sentido, aparece cierta tensión puesto que *El candidato* tiene un perfil propio de otros tiempos, algo que lo contrapone a una nueva politización de corte moderno, el contrapunto con la retórica, estética y hasta disposición de Perón (Barroso y Valobra, 2021). Mariano tiene que aggiornarse, buscar el modo de desarrollarse con los tiempos. Él cree en La Política con mayúsculas, la que es un arte para sanear la sociedad y él, como médico, puede hacerlo. En cierto modo, Mariano, que comienza el film con una actitud sombría, abatida y resignada; se ilumina con esa posibilidad y, a la vez, se obnubila con ella al punto de perder cierto sentido de realidad. Pero la politiquita, la de las letras minúsculas, tiene visos modernos, pero además, estrategias viciadas de la política baja, que también atraviesa el partido de Mariano, que él mismo denuncia, pero que, en este momento, parece ignorar.

La figura masculina del médico que se construye en el film, se contrasta maniqueamente a otras figuras masculinas que organizan la trama. Sus hijos, Horacio y Ernesto, representan una metáfora de Abel y Caín, contrapuestos ellos



mismos en sus características y modos de ver el mundo. El más chico, Horacio, disputa secretamente el amor de la esposa de su hermano. Ese argumento se desarrolla con potencia argumental por momentos deshilvanada hasta que él logra confesarle su amor hacia el final del film; y aunque la joven corresponde ese amor, elige acompañar al marido, privilegiando un vínculo matrimonial que no la hace feliz, fundamentalmente, porque su esposo sólo vive para la política y la desatiende completamente. Horacio estudia medicina para seguir los pasos de su padre. Este hijo es el que le reclama que haya dejado una profesión en la que brillaba para dedicarse a la política que fue una profesión “que le hizo abandonar la que Usted realmente sabía. Usted era usted en medicina hasta que dejaron de consultarlo. Después, ni para dar una purga lo llamaban”. Esta dureza con la que su hijo le reclama esa decisión contrasta con el reconocimiento que hace de su renuncia. Por otro lado, el hijo mayor del candidato, urde la nueva proyección de su padre. Este hijo es un buen ejemplo de la politiquita, con letra chica, que hizo que Mariano se alejara de la legislatura, pero el padre ni lo sospecha. Ese hijo, desprecia en el fondo los principios de LA POLÍTICA, con mayúsculas, que es la que quiere genuinamente su padre. Es una puja entre una política de la honorabilidad que porta Mariano, y la de su hijo, que se presenta como sinónimo de modernización, pero que bajo la intención de aggiornamento oculta la indecencia. Cuando Mariano se da cuenta de la trama que orquestó su hijo, decide hundir su propia candidatura boicoteando su última presentación y retomando una modalidad de intervención política que en nada lo beneficia pues deja de lado -adrede- lo enseñado por su hijo sobre cómo modernizarse. Será un derrumbe político que le garantiza el triunfo al peronismo, pero que, sobre todo, lo hunde en un gran dolor como padre, apenas reconfortado por el camino que elige el hijo menor -ya recibido- que se marcha para ser médico rural.

Finalmente, otra oposición entre figuras masculinas y las formas de la política está dada por la que se construye entre “La gente del alto y la gente del bajo” con un claro tinte de clase que construye a los del bajo como sujetos políticos manipulables que pagan con votos los bienes materiales que reciben (por ejemplo, colchones y comida). En el film, aparece la figura del puntero político quien ayuda al partido a conseguir los votos necesarios, pero luego los traicionará a favor del otro candidato que le habría dado lo que necesitaban sin abstracciones cívico-discursivas. La película pinta a este hombre como un malevo que manifiesta que, en su época, la gente bailaba el tango, mientras que ahora se baila chamamé, en clara alusión a la procedencia provinciana de los nuevos habitantes del bajo. El pañuelo característico, el escenario del hipódromo y su rol liderando una manifestación el día del discurso final del candidato son elementos que contribuyen a ubicarlo como un patotero peronista, sin palabra frente a los hombres verdaderos, hombres libres de la política. Pero aquí, la política tradicional y la moderna carecen de sentido porque se encuentran en prácticas emblemáticas de la politiquita.



El film *El candidato* mantiene un paralelismo con una coyuntura electoral que algunos ubican en 1946 (Gionco, 2009), aunque la referencia al voto femenino, corre ese momento al año 1951; y la más inmediata coyuntura que terminaría de resolverse en 1958. Gionco ha analizado este film y considera que la situación crítica de la coyuntura se presenta en un Bazán (en referencia a Perón), cuyo cuerpo o imagen no aparecen nunca salvo escrito su apellido, coreado por sus seguidores o utilizado en la interpelación a Mariano (Gionco, 2009, p. 292). Ello evidencia la proscripción del peronismo como el cuerpo ausente. Al ex diputado Torres Ahumada se le enrostra -por alguna razón nunca explicitada en el film- que Bazán es su contrincante y que lo humilla con sus triunfos. Sin embargo, él considera que es necesario conjurar el personalismo: “en las auténticas democracias, no hay hombres indispensables”, una referencia al liderazgo de Perón y, no menos, a ciertos deslices del propio Frondizi en ese contexto. El paralelismo pasado-presente es un juego especular en el film, la conclusión es lacerante: triunfan los hombres indispensables, es decir, los Bazán, que por tanto, instauran democracias falaces. Esas ideas, por tanto, muestran cómo se modernizan las formas de dominación bajo personalismos que se consideran propios de formas tradicionales, y hacen quedar como demodé las virtudes cívicas que, más que del pasado, son atemporales.

*La sombra de Safo* se ambienta en el año 1931. Se centra en la figura de un médico, el Doctor Salinas, que ejerce en su consultorio privado y en el hospital público; es docente en la escuela normal y es tentado a una candidatura política, en este caso, para gobernador. En este filme como el anterior, la crisis política es lo que lleva a que se reclame la actuación de estos médicos. En la *Sombra de Safo*, la propuesta surge del Partido Provincial, que podría simbolizar a la Unión Cívica Radical, que busca una figura extra partidaria porque “la situación electoral es difícil y nuestro partido no quiere riesgos” (10:03). En épocas convulsas, afirma el presidente del partido, “prefiero pensar en los hombres capaces de” salvar el porvenir “y usted es uno de ellos”. El médico rechaza en un primer momento esa posibilidad pues sus obligaciones profesionales son ya muchos “quebraderos de cabeza”. Aramayo, el Presidente del Partido, le dice que no hay más que dos candidatos para ese puesto: él y el director del diario, Carbajal. Pero sobre este último, que tiene más experiencia política, se cree que su “condición de periodista de combate le ha acarreado muchas enemistades” y el Partido no quiere dar un paso en falso. Según informan, el partido necesita “un Hombre como Usted, un filántropo, un educador, un médico, cabeza de un hogar intachable, querido por todo el mundo”. Salinas, cortésmente, le pide que lo deje pensarlo. El film discurre en algunos galanteos para propiciar esa candidatura que, finalmente, será aceptada. Salinas es, a lo largo de todo el filme, una figura que despliega cierta practicidad para resolver problemas: afable, de buena posición económica, comprometido socialmente con la transmisión del conocimiento a través de la



pedagogía y, asimismo, puesto al servicio de sus pacientes. Es un hombre versátil, que se relaciona, incluso, con el otro candidato -ignorando los dobleces de un periodista inescrupuloso, que se muestra aceptando haber perdido la candidatura, pero que pergeña una forma de lesionar a Salinas y volver a obtenerla.

*Después del silencio* introduce al médico Anselmo Demarco en el mundo de la política de fines del peronismo, 1954-1955.<sup>8</sup> Lo hace de manera muy distinta a la que se da en los otros films. Se produce en la sordidez de prácticas represivas durante el peronismo de las que el galeno termina siendo partícipe obligado por la presión de un grupo policial -encabezado por el Comisario Portela- y, asimismo, por su obligación para salvar la vida de un hombre, dirigente sindical opositor, Jacinto Godoy, que ha sido brutalmente torturado, lo que evocaría distintos sucesos acaecidos durante el gobierno de Perón (Giacomelli, 2021, p. 356). Es el único de los films seleccionados que, desde la escena inicial, se construye sin eufemismos en lo que Marcelo Scotti (s/a, p. 2) ha definido como “la perspectiva del relato y el tono de indignación crítica que la película destila frente al régimen peronista recientemente destituido por medio de un golpe de estado”. Demarco es un médico que, como Salinas, tiene cierta afabilidad, es despreocupado y pragmático. No se identifica partidariamente, aunque por momentos parecería un simpatizante socialista por ciertos discursos que contraponen a los del peronismo. Sin embargo, su actuación lo incluye decididamente en el anti-peronismo en tanto su condición profesional lo lleva a privilegiar la vida sobre cualquier otro principio. De hecho, en una de las escenas, su confrontación con el aparato burocrático sindical del peronismo en el nivel capilar del hospital donde trabaja, lo obliga a desafiar un paro que le impide realizar una cirugía de urgencia. La escena revela el miedo disperso entre las enfermeras y otros grupos sanitarios, pero a su vez, la presencia escénica -García Buhr es un hombre corpulento, aunque no necesariamente atlético- y los criterios de su intervención son racionales, aunque con un tono enérgico dado por la convicción sobre sus posiciones y compromisos. Además de su confrontación con Portela, el sádico comisario que tortura al dirigente opositor (Scotti, s/a, p. 7), el alterego del Dr. Demarco es su propio cuñado, un inmoral que ha trepado posiciones en la burocracia y que, de manera recíproca, lo detesta. Si bien es un tío regalón con sus sobrinos, lamenta que su hermana haya tenido tan mal tino al elegirlo.

En *Después del silencio* entran en juego varias figuras masculinas que contribuyen a construir como ideal aquella masculinidad representada por Demarco:

---

<sup>8</sup> La figura del médico y los cruces con la política ya había sido abordada por Sixto Pondal Ríos, guionista de *Después del Silencio*, en un film de 1939: *El viejo doctor* (Mario Soffici) donde co-guionó con Enrique Amorim y Carlos A. Olivari.



heterosexual, blanca, profesional, proveedora, padre de familia, de temperamento moderado, librepensadora, atea y hecha a sí mismo a partir de sus propios méritos. Por un lado, en franca oposición, se encuentra la figura masculina del comisario torturador y todos los secuaces que son la representación de una masculinidad violenta, bárbara, autoritaria y moralmente impugnable. Es con ese tipo de masculinidad que se establece el conflicto central del argumento del filme y contra quienes Demarco arriesga todo para enfrentarse, sin caer en la violencia, sino a través de la palabra y la razón: un escrito desde el exilio en el que denunciará todo lo sucedido. Esta distancia con la violencia se integra en la masculinidad moderna del profesional y el triunfo de una política saneada frente a la de un gobierno brutal y retrógrado, juego de contrapuntos constantes.

Pablo, el cuñado de Demarco, es otra masculinidad que se le opone al representar a alguien que ha ascendido socialmente a partir de la corrupción y del favor de un gobierno que le permitía afirmar que ahora le tocaba disfrutar a los que estaban abajo. Si el protagonista se arriesga por un ideal y para darle tranquilidad a la familia de Jacinto Godoy, el secuestrado, Pablo en cambio representa una masculinidad cobarde y mezquina. Si eventualmente pudo intentar salvarlo de alguna situación, no arriesgará su propia posición por ello. Incluso, la propia filiación política del cuñado es instrumental pues, como afirma Scotti, “En Después del silencio ni siquiera los peronistas defienden al Peronismo” (s/a, p. 6). Finalmente, el tercer tipo de masculinidad que entra en conflicto es la masculinidad de clase obrera que se construye, también, como una masculinidad inacabada. Por un lado, una masculinidad violentada por la tortura y, por lo tanto, feminizada; y por otro, la masculinidad de clase obrera se construye como una masculinidad engañada y engeguedada por la propaganda política y los propios dirigentes sindicales. En este último caso, es Demarco quien contribuye, de forma paternalista, a salvarlos no sólo con su intervención como médico en el caso puntual de Jacinto Godoy, sino también como autor de la denuncia que hará tambalear al gobierno dictatorial. Sin embargo, como veremos, esta paternidad social que despliega Demarco, entrará en tensión con su paternidad familiar.

Los tres filmes construyen la figura del médico trazando paralelismos o metonimias entre la dimensión política y la masculinidad, ya sea de los propios candidatos a la política o de los restantes personajes masculinos involucrados en ella. Con esas metonimias se logra construir una imagen de la nueva política del período posterior al derrocamiento del peronismo, pero también caracteriza ese pasado inmediato. La profesión médica traducida en la política implica sanear moralmente los vicios de los tiempos pasados: la racionalidad, la medida, el distanciamiento y la objetividad se oponen a la violencia, la inmoralidad del engaño, la manipulación emotiva y el chantaje. Los personajes masculinos principales entonces, no tienen grises, son absolutos: moralmente reprobables o impolutos, entre los primeros se encuentran Portela y Garrido, el cuñado, representantes de baja calaña de Perón, nunca



nombrado más que con eufemismos; entre los segundos, el Dr. Demarco, el obrero perseguido y algunos otros que en un rol secundario sostienen la aventura del médico por denunciar al gobierno. Asimismo, en perfiles binarios, se desgajan los otros personajes, en contrapuntos entre políticos espurios y nobles. El personaje de Mariano en *El Candidato* es el menos lineal pues su sacrificio personal y político lo realiza en nombre de sublimar su propio goce individual con una nueva candidatura que sintió como una reivindicación; y, a la vez, limitar los alcances de la mala política sobre su familia y salvar a su hijo de cometer peores deméritos. Mariano cercena su propio triunfo en nombre de sus ideales de buena política y de buen padre.

### **Relaciones familiares, figuras femeninas y masculinidades**

Desde los años 30, dentro de la industria cinematográfica argentina, bajo la competencia del modelo hollywoodense, el melodrama se había convertido en el principal género producido y el lenguaje de la cultura de masas, con su estética emotiva, moralista y maniquea y a la vez representaba válvula de seguridad para los conflictos sociales, no sólo los de clase como trabajó Matthew Karush (2013) sino también aquellos que tienen que ver con tensiones en la familia heterosexual, entre las identidades de género y las generaciones (Mulvey, 1989). Martín-Barbero (1983, p. 68) define al melodrama como la clave del entendimiento familiar de la realidad. Si bien estos tres films no pueden identificarse nítidamente como melodramas, sí retoman algunas de sus características. Como señalaron España y Manetti (p. 284), el cine de Ayala presenta a la familia como “espacio de lo cotidiano” donde se ven “los problemas del país (...) donde (...) se exponen la heroicidad y los conflictos de los personajes”, conservando un tono costumbrista. Algo de esto está presente en los filmes bajo análisis que presentan el lugar de las familias, caracterizadas por ciertos rasgos comunes. En los tres se producen tránsitos de sentido entre los espacios de lo doméstico, las figuras femeninas y masculinas en relación a las familias, y el espacio de la política. Si en el apartado anterior analizamos las analogías entre gobernar y curar, en este queremos centrarnos en la relación semántica entre la política, las formas familiares y los roles de género.

Desde la década de 1950 en Argentina se estaban produciendo una serie de transformaciones en torno a la vida familiar, el modelo de domesticidad, las normatividades de género, la moral sexual, la conformación de las clases sociales, la vida familiar, el matrimonio y el divorcio, y las prácticas de consumo (Cosse, 2007; Cosse, 2010; Pérez, 2012, Adamovsky, 2009; Garguin, 2009; Milanesio, 2014; Giordano, Ramacciotti y Valobra, 2015). Los nuevos espacios de sociabilidad de mujeres y varones habilitaron relaciones más fluidas y abiertas. El “*paradigma sexual doméstico*” caracterizado por el mandato virginal para las mujeres, la



sexualidad asociada a lo pecaminoso, la doble moral sexual, el matrimonio para toda la vida y la exaltación de la virilidad y el debut sexual para los varones comenzó a ser cuestionado (Cosse, 2010; Giordano, Ramacciotti y Valobra, 2015). La pareja, si bien continuó siendo el centro de la organización de la vida cotidiana, cambió de estilo y comenzaron a ser más aceptadas las relaciones sexuales antes y durante el matrimonio, desligando la unión entre sexualidad y reproducción. A fines de los 50s comienza a observarse un cambio en la ideología familiarista y su ensamblaje con identidades masculinas y femeninas opuestas y complementarias. Los mandatos del ama de casa a tiempo completo que iban de la mano de una identidad masculina que los hacía posibles y operaban como un indicador del lugar ocupado en la pirámide social comienzan a ser cuestionados por nuevas normatividades (Cosse, 2010):

*Los nuevos estilos exigían unión, comprensión y autenticidad, y debían propiciar la realización personal y la satisfacción sexual. Incluso proponían la formación de una identidad que trascendía a cada integrante. Estas aspiraciones, sin embargo, mantenían incólumes las dinámicas de diferenciación y complementariedad (Cosse, 2010, p. 134).*

En los tres filmes se representan familias nucleares, de clases medias, y en todas ellas se construye la idea de que la respetabilidad de la familia hace a la figura pública del político. Sin embargo, cada una presenta ciertas particularidades con relación a cómo se pondera lo familiar y las identidades de género en relación al horizonte de sentidos sobre la política y el conflicto peronismo/antiperonismo.

En *El candidato* la familia se integra por la esposa de Torres Ahumada, sus hijos adultos con los cuales vive y la esposa del hijo mayor. El eje narrativo del entramado familiar se articula en dos direcciones: hacia la relación de Torres Ahumada con su esposa y hacia la relación de éste con sus dos hijos, y el contraste entre ellos. En la casa que viven, organizan actividades con gente de la elite política y social tales como té canasta. En la narración del filme, estas reuniones sirven para que la familia obtenga un sustento económico. En varias ocasiones, la esposa de Torres Ahumada, quien los organiza aprovechando la influencia que la familia había tenido en otro momento, le agrega agua a las bebidas y encarece los sandwiches así puede obtener un resto económico, algo que toda la familia sabe con un poco de vergüenza. Ella es una compañera atenta a su esposo, se preocupa y se ocupa de él. Extraña la vida anterior de lujos y brillo social que habían alcanzado con el reconocimiento profesional de su esposo y, sobre todo, con su proyección política; sin embargo, no le reprocha esas dificultades económicas. Así como lo acompañó en sus críticas políticas, es, también, la más entusiasta cuando acepta la nueva candidatura. De hecho, se pone al frente de la comisión de mujeres que promueve su candidatura. La posibilidad de que su esposo sea candidato a diputado por segunda vez es un momento bisagra en la que Torres Ahumada, además de volver a aportar su honestidad a la política, puede volver a ocupar un rol



de esposo y padre proveedor que ha perdido, y con él, la valoración propia y de sus hijos. Al comienzo del filme hay un diálogo con su esposa en donde, en relación al adulterio del whisky, ella le reclama “¿qué otra cosa puedo hacer yo?”. Abatido, Torres Ahumada le dice: “No te preocupes, ya sé que soy yo quien debería hacer algo”, para luego afirmar que es ella quien mantiene la línea y la dignidad del hogar. Volver a participar en política significa también recuperar ese rol familiar que le permite dar seguridad y cumplir con su rol masculino.

Una situación análoga a la anterior se ve en la relación matrimonial entre su hijo Horacio (quien lo motiva para que vuelva a participar en política) y la esposa de éste, quien se queja de las penurias económicas que les aquejan. Con los beneficios que podría obtener de la participación política de su padre, Horacio le promete una casa y ropas nuevas. La intención de concretar esa promesa es parte del conflicto narrativo del filme, ya que Horacio sustrae dinero del Partido para comprar esa casa. Este hecho funciona como una de las razones para extorsionar a Torres Ahumada para que acepte la candidatura.

En *El candidato* se construyen dos escenarios polarizados que trazan una analogía entre dos modos de estar en la casa y la política. Estas analogías se hilvanan con las valoraciones sobre lo tradicional y moderno; peronismo y antiperonismo: la meritocracia, la transparencia y la austeridad frente al acomodo, el engaño y el despilfarro. En este caso, Torres Ahumada encuentra en el primer polo la dignidad; en el segundo, la decadencia. Cada uno de los personajes que se relacionan con él estarán en alguno u otro polo construyendo los sentidos sobre los nuevos hábitos políticos. La resolución del conflicto del filme no se posiciona en términos morales por ninguno de los dos polos ya que los dos están destinados al fracaso, y por lo tanto, construye una idea de crisis política.

En la *Sombra de Safo*, la familia del Dr. Salinas se compone de Selva, una mujer atractiva, de mediana edad, inteligente y dedicada por completo a su hija y los detalles del hogar. Elena es su hija que tiene 20 años ya, es maestra y actriz amateur, que es su felicidad, y está de novia con un muchacho, hijo del presidente del Partido que tienen a su padre a la candidatura. Se presenta como una familia que se considera dichosa y feliz, comparten muchos años de matrimonio con Selva y son objeto de admiración pública que la gente no duda en expresar abiertamente en las fiestas que realizan en su imponente mansión: “todo el mundo debería tomarlos por modelo”. Salinas es, también, un padre afable, compañero y amoroso con su hija. Su hija, al enterarse de la posible candidatura, define así a su padre: “maestro modelo, padre modelo, médico modelo”.

Sin embargo, una sombra se cierne sobre su proyección política y es un secreto vinculado a su esposa. Selva, en efecto, ha tenido una relación amorosa cuando era



más joven con Raúl, antes de conocer a su marido.<sup>9</sup> Se nos deja saber que ha tenido otras relaciones y una vida disipada cuando era apodada por otros hombres como Safo. Raúl, veinte años después, sigue despechado por el abandono de Selva en un momento que él le reprochó que hubiera estado con otros hombres. Carbajal, un periodista inescrupuloso con aspiraciones políticas similares a las de Salinas, ve la oportunidad para su propia candidatura y soborna a Raúl, quien necesita dinero, para que cuente esa historia y pueda canalizar así su despecho. Le ofrece comprarle las cartas que mantuvieron entre ellos en el pasado y, con esa treta, presiona a Selva para que convenza a su marido de no postularse.

Raúl comienza a inmiscuirse en la vida de Selva. Selva le ruega que abandone su actitud, pero se niega. Paralelamente, ella descubre que Carbajal está detrás de todo para hacerse con la candidatura y le espeta “es Usted el hombre más sucio y más indigno que he conocido jamás”. Pero él considera que la candidatura es suya “por derecho” y no va a permitir que nadie se la arrebate. El subsecuente diálogo es elocuente:

*Selva: Y no encontró mejor camino que la infamia, ¿no? Pues sepa que diré toda la verdad, aunque me hunda.*

*Carbajal: La verdad sólo la destruirá a ud. Y a su familia.*

*Selva: Ud. También caerá.*

*Carbajal: ¿Yo? Contra mi palabra y mi prestigio ¿qué podría probar en la palabra de Safo?*

La incógnita que el filme no devela es si Salinas conoce el pasado de Selva. Hay cierta ambigüedad entre un desconocimiento ingenuo y la posibilidad de que sea un hombre modernizado con concepciones más laxas sobre el sexo por fuera del matrimonio. El calvario moral de Selva y los vaivenes no son del todo conocidos por Salinas. Asimismo, nunca queda del todo claro, aunque posiblemente así sea, que él sepa que la hija de Elena no es biológicamente suya. Salinas se muestra siempre distendido, consuela a su esposa cuando parece angustiada, le transmite tranquilidad; evidencia de que es un hombre que controla sus emociones, que proyecta una sombra protectora sobre su esposa. Los pocos juegos políticos que se evidencian en la pantalla no parecen perturbarlo ni considera que nada cambie su mundo. Incluso, por momentos, parece sugerirse que, aunque se supiera lo de su esposa, nada haría peligrar su candidatura puesto que es un hombre de verdades.

De todos modos, aquellos personajes que saben del chantaje, coinciden en la efectividad que tendrá el escándalo para minar la proyección pública de Salinas.

---

<sup>9</sup> Recordemos que esta es una secuela de una película anterior Safo, historia de una pasión.



Una escena resulta muy significativa: Salinas vestido con las ropas de médico le confirma que ha tomado una decisión con respecto a su candidatura:

*no te preocupes más querida, no hice otra cosa más que pensar en eso, en mi deber, en nuestro hogar y por fin he tomado una resolución. Una resolución que nadie puede hacerme cambiar ya. Estoy seguro que estarás de acuerdo conmigo.*

Aceptará la candidatura, algo que hunde a Selva emocionalmente. En esta escena, el blanco del médico representa la claridad de su decisión, pero también su posición opuesta a los sentidos que ella representa no sólo por ser presa de un chantaje, sino también por su engaño y su inmoralidad en términos de los mandatos de género más tradicionales.

Finalmente, Raúl descubre que Elena es su hija y que Selva se había alejado para que no cargara con esa responsabilidad, y es quien termina resolviendo todo para que nadie conozca el pasado de Selva ni, finalmente, entorpezca la candidatura de Salinas que es el único padre que Elena ha conocido y que se ha brindado a ella. Es interesante señalar que previamente había habido algún acercamiento entre Raúl y Elena, a modo de galanteo, que parecían dirigir el film hacia un nuevo núcleo dramático insinuando una relación incestuosa -desconocida por Raúl y Elena- pero que desquicia a Selva. Sin embargo, ese rumbo no se tomó y la muchacha vuelve a la relación con su novio, rota por no considerarlo maduro, en evidente comparación con Raúl.

En conjunto, también se construyen dos polos de sentido que se transmutan de lo familiar a las formas de hacer política. En una reunión del partido, donde se elige a Salinas como candidato, se hace referencia a su poco temperamento político, algo necesario en los nuevos tiempos, alguien que gobierne la provincia como se gobierna una familia decente. La tensión entre un pasado oculto, impuro en relación a la moral sexual de la época y la pureza a la que pudo acceder Selva con su matrimonio con Salinas, se traduce en los valores que posee el candidato y que nunca se ponen en juego. Sin embargo, los valores de la mala política sí se asociaron al chantaje y la inmoralidad que representa Diana, la pareja actual de Raúl quien -por necesidad económica, deseo de ser respetada y tener una casa- traiciona a Raúl y le entrega las cartas al periodista. En el desenlace de esta historia, Raúl asesina al periodista y se entrega a la policía.

*Después del silencio* presenta a un médico cuya esposa está abocada a las tareas domésticas y del cuidado de sus hijos. Demarco es un hombre ateo, crítico del gobierno de turno y de la falta de libertad. En esta película, también, hay una construcción de sentidos que transitan de lo familiar al mundo de la política, viciado por la corrupción y la propaganda. Como vimos en el apartado anterior, la diada peronismo-antiperonismo se representa en términos absolutos como la



oposición entre autoritarismo y libertad, y Demarco encarna en todas sus acciones y características a esta última. Sus hijos y su libertad son el argumento por el cual Demarco decide contar todo lo que ha visto sobre la tortura de detenidos políticos ante el Congreso y traicionar a un comisario muy temido y con mucho poder. Su lugar como buen padre y la prioridad de velar por sus hijos nunca están puestos en cuestión y prevalecerá como valor en cada una de las situaciones decisivas que atraviesa el personaje en la película: ir a la comunión de su hija, cuidar del obrero torturado, avisarle a la madre del obrero torturado que este estaba vivo, volver a Buenos Aires. Según Giacomelli (2021, 338-339), Demarco representa al héroe sumergido en un “universo urbano amenazante” típico del film noir; donde el protagonista “no puede adaptarse a vivir en un régimen que no coincide con el sistema de valor de aquellos que son como él, y decide reaccionar ante la impavidez de una sociedad que no visibiliza los crímenes cometidos hacia dentro de las instituciones”. *Después del silencio* politiza la figura del médico en tanto hombre libre, un padre de familia y, por ende, sin vinculaciones partidarias y políticas. Construye los polos semánticos de la libertad frente a la opresión que significa tácitamente el peronismo, pero en este caso, es la figura del padre, y no la del político, quien tiene acciones políticas. Sin embargo, hay un tácito abandono cuando huye de su casa y su esposa es la que debe enfrentar a la policía, dejándola, de alguna forma, desvalida frente a la violencia estatal que él mismo denuncia y que parece, ingenuamente, no medir que puede desatarse sobre su propia familia, drama que, no obstante, no acontece. Es la tensión entre el padre de familia amoroso, protector y proveedor, que, no obstante, puede ver derrumbada esa felicidad hogareña por aquello que está denunciando. Este conflicto, poco explorado por el film salvo al final, donde Demarco descubre que pueden haber hasta torturado a su esposa. Su ingenuidad ante las posibles consecuencias de sus actos resulta casi exasperante, como si sus actos fueran a recaer sólo en él mismo, un hombre libre. Demarco simboliza la nobleza de la sociedad civil, constantemente resaltada en el film, como indica Giacomelli (2021), pero a la vez, a medida que crece su involucramiento político, en especial con el grupo de exiliados políticos, su figura se proyecta como el candidato a denunciar la verdad, una candidatura no partidaria. De allí el interés por incorporar este film que abre una nueva noción de candidatura política, en sus dimensiones culturales.

Es interesante también recuperar cómo se construyen masculinidades de los candidatos en relación a la familia y cómo estas, al mismo tiempo, construyen ideas en torno a la política y lo nacional del contexto a los que se remiten los filmes. Distintos trabajos han señalado la relación entre los sentidos en torno a lo nacional y los ideales de género y sexualidad (Yuval-Davis, 2004; Dore y Molyneux, 2000). Para los años 50's, algunas historiadoras encuentran que se iniciaron ciertas transformaciones en torno al ideal de masculinidad en relación a la familia nuclear de los años 1940, dando forma a una masculinidad doméstica, más comprometida con la paternidad y con el rol de proveedor (Cosse, 2010; Pérez, 2012). En ese



sentido, nos encontramos ante una masculinidad con trazos de modernidad, despojada de un criterio de autoridad a la usanza tradicional. Ninguna de las tres figuras masculinas protagónicas de los filmes que analizamos representa un ideal de autoridad patriarcal donde el varón es el jefe de familia que disciplina e impone jerarquía al resto de sus integrantes. Por el contrario, las relaciones con sus esposas son de compañerismo, no hay en ninguna película una insinuación de superioridad o coqueteo con otras mujeres. Sus esposas toman decisiones para contribuir económicamente con el salario menguado de su esposo que, no obstante, sigue siendo el sostén de familia, como en el caso de Mercedes en *El Candidato*, son ellas las que han tenido un pasado que transgredió el orden sexual de género, como Selva en *La sombra de Safo*, se quedan solas a cargo de sus hijos o enfrentando situaciones violentas por defender a sus maridos, como lo hace la más canónica de las esposas, en *Después del silencio*. Si en el ideal de familia tradicional, el honor masculino se vinculaba a la conducta sexual femenina recatada y controlada, en ninguno de los filmes, los “candidatos” disfrutaban de forma privilegiada de la doble moral sexual. El caso más paradigmático es el de la *Sombra de Safo*, donde al propio Salinas parece no importarle ese requisito para sentirse un hombre con cualidades morales superiores. Ninguno de los filmes refiere a la sexualidad como componente de la masculinidad de los candidatos/médicos. Son masculinidades familiares en donde el eje está puesto en su imagen en el espacio público como profesionales, en sus roles de proveedores, esposo y padres. En los dos filmes que la figura masculina es un candidato, sus esposas tienen cierta participación política en tanto tales, en espacios como la Sociedad de Beneficencia o en la Comisión de Damas. Sin embargo, la división sexual del trabajo en las familias queda relativamente estable dado que ninguna de las mujeres tiene un trabajo remunerado.<sup>10</sup> La masculinidad cívica y pública de estos tres hombres también se construye y consolida a partir de su rol como jefes de familia profesionales y sostenes económicos del hogar.

### Consideraciones finales

La construcción de masculinidad de estas figuras presenta características muy distintas a las descritas en otros filmes respecto de los varones y la política para otros períodos. Si bien tienen elementos propios de una cierta masculinidad hegemónica, arquetipo viril o estereotipo masculino -según la denominación sea de Connell, Moreno Sardá o Mosse, con conceptualizaciones muy próximas en el caso de las dos primeras. Esos arquetipos viriles tienen particularidades distintas tanto en relación con la estética física, la tesitura política y el rol que la familia adquiere

---

<sup>10</sup> En el caso de la hija del Dr. Salinas, queda la duda de si la joven ejerce la docencia o si está estudiando y realizando las prácticas docentes. De todos modos, si ella cobrara por su trabajo, es evidente que su salario no contribuye al sostenimiento del hogar.



en ellos con singularidad, como en la imagen sobre las esposas de esos líderes. Son varones de edad mediana o madura, comprometidos con su profesión y reconocidos por ella. Pero no es cualquier profesión, es una largamente legitimada no sólo por la experticia disciplinar sino, también, política. Son, asimismo, solventes económicamente y sus casas son una muestra de su lugar social; aunque, en el caso de Mariano Torres Ahumada en *El candidato*, y con ciertos saltos argumentales, ha decaído económicamente, pero mantiene un vínculo de sociabilidades de élite. En ellos hay cierta ingenuidad respecto de la política, incluso en Torres Ahumada que, aunque ya tuvo actuación y se alejó de ella, vuelve no sin entusiasmo a proyectarse electoralmente. Su ingenuidad se presenta en modo de cierta franqueza incluso, peligrosa, con la que hablan a quién sea; incluidos los personajes antagónicos más amenazantes. En conjunto, ninguno de ellos cree en la política en los términos en que está planteada, pero terminan impulsándose a ella puesto que, en el fondo, consideran que pueden hacer algo por mejorarla en su propia convicción no sólo cívica sino también, profesional: pueden sanear la política. Ofrecen un modelo de masculinidad muy particular, que privilegia una práctica lacónica, que los construye como cierta heroicidad que trasciende a la esfera pública puesto que su accionar médico les impone una multiplicidad de espacios de intervención social en los que se comprometen con convicción, con espíritu altruista y cierta temeridad en el modo en que se relacionan con sus alter egos. En efecto, no rehuyen el trato franco, incluso, con quienes representan lo espurio -tal el caso de Demarco en *Después del Silencio* -; pasan como impolutos entre ellos, como en el caso de Salinas en *La Sombra de Safo* y no comprenden las señales, como en el caso del propio Torres Ahumada en *El candidato* respecto de su propio hijo mayor y sus secuaces partidarios, pero no menos de Bazán.

Muchas de las imágenes de las películas del período se elaboraron a partir de las que circulaban en el contexto histórico y cristalizaron los sentidos presentes en las disputas políticas de aquellos años. Como señalaron primero Gené (2005) y, luego, Milanesio (2014), en los gobiernos peronistas se construyó un modelo generizado de dirigente en las imágenes en la proyección pública de Perón: figura afable, carismática presencia física y una sonrisa perenne, estilo descontracturado alternado con las representaciones del militar bien trazado. La sonrisa fue “un rasgo que se transforma –o es transformado– en una marca distintiva al punto de ingresar en la memoria colectiva” o más bien una máscara, afirma Gené, en tanto “un determinado rasgo (...) se impone fuertemente en la experiencia al punto de prevalecer sobre la percepción de las constantes fisonómicas –la cara– (...) facilita el reconocimiento veloz (...) constituye a menudo el pilar sobre el que los actores de la escena pública (...) modelan su imagen” (Gené, 2005, pp. 85-86). En esos rasgos que Gené reconoce generizados en el porte, vestimenta y gestualidad, Milanesio agrega que “Los tres tipos sociales invocados por Perón [soldado, trabajador y patriota] están asociados con el trabajo manual pesado, la resistencia física, la



fuerza, el coraje y un fuerte sentido de solidaridad para lograr metas comunitarias más elevadas” (Milanesio, 2014, p. 85). Esos rasgos, según la autora, fueron seleccionados deliberadamente para lograr una identificación con Perón con expectativas dominantes y atributos valorados en la sociedad.

Esas imágenes fueron el contrapunto para las postulaciones a la candidatura presidencial en 1957 las que, antes que emularlo -a veces como malas copias-, buscaron contrastarlo con recursos que resaltaron su intelectualidad como la posibilidad de, también, acercarse al pueblo; pero siempre, contraponiendo una idea de líder moderno que contrastaba con lo atávico, residual, caudillesco de Perón (Barroso y Valobra, en prensa). En *El candidato*, la vieja política, es menos democrática y más jerárquica; y la nueva política, más inclusiva, pero manipuladora e instrumental. En *Después del silencio*, no hay lugar para considerar la política peronista con ningún rasgo positivo; la buena política es la que se opone al peronismo.

Los filmes prefiguran un universo de masculinidades hegemónicas, en plural, que se definen y redefinen en relaciones interpersonales en un espacio clave para la construcción del poder político (Connell, 1997). La idea de modernización -siempre en tensión y más un imperativo o una promesa, que una constatación- forma parte de la imagen que procuraron divulgar los candidatos. Los medios de prensa y la industria cultural del cine operaron con esos sentidos. Si el peronismo tuvo una voluntad y autodefinición como modernizador; también construyó una imagen del líder en esos términos que llegaron a delinear un perfil deportivo y alejándolo de una gestualidad adusta propia de los políticos de otros tiempos. Para los detractores del peronismo, ello constituía parte de una forma de liderazgo caudillista, retrógrado antes que moderno por su exaltación carismática antes que una racionalidad mesurada. En *El Candidato*, el viejo político que lucha por LA POLÍTICA en mayúsculas debe aprender la gestualidad moderna y combinarla con sus dotes morales, incuestionables. La combinación puede ser explosiva en términos electorales, pero la política, con minúscula, mina dicha posibilidad. La política con minúscula puede encajar perfectamente con una gestualidad moderna, como lo demuestra el hijo de *El Candidato* y, a la vez, el principal opositor. En *La Sombra de Safo*, el Doctor Salinas combina muy bien un perfil de político moderno: imperturbable ante eventuales conflictos, pragmático, pero no insensible ante los problemas humanos y sociales; tiene una presencia física y prestigio de una profesión tradicional, pero de reconocimiento social; y con ella puede sostenerse, sin necesitar subterfugios de la política para enriquecerse. Representa LA POLÍTICA con mayúsculas y una modernidad que no tiene que aprender, le es natural, propia, porque es, finalmente, un hombre de su tiempo. Del mismo modo se delinea el perfil de Demarco en *Después del silencio*.



En un contexto de crisis política profunda, la figura de los médicos que pueden sanear la política se construye no sólo en relación a la cualidad científica y racional de dichos perfiles, sino también a la especificidad de una clase social representada por profesionales. Los médicos son sujetos libres en relación a la dependencia económica y política que se construye en otras figuras masculinas antagónicas a lo largo de los filmes. Tanto los políticos que se les oponen y los sectores populares se construyen en las tres historias como sujetos cuya moral es cuestionable en los términos de la nueva política: ejercen violencia y son víctimas, promueven engaños, aceptan sobornos, realizan chantajes como vías de acción política y beneficio personal.

Si bien las masculinidades de estos hombres que se introducen en la política mantienen ciertos cánones familiares estereotipados, también presentan elementos que erosionan las imágenes formuladas en otros momentos o contemporáneas. En ese sentido, las relaciones de pareja, sólidamente construidas en el marco del matrimonio legal, no operan estrictamente bajo el cánón de una familia centrada en la autoridad patriarcal tradicional para los años '50s, al mostrar formas de afecto mutuo y equiparación. Este núcleo más relajado en las parejas se consolida en el tiempo compartido, el respeto mutuo y el amor. Sin embargo, la cuestión sexual en las parejas no se aborda a lo largo del filme, pero tampoco está presente como una caracterización de esas masculinidades en los espacios públicos donde la doble moral sexual es parte de los estereotipos de género del período. La respetabilidad de estos tres perfiles de políticos renovados con respecto a las representaciones metafóricas que los filmes construyen del peronismo, se articulan con nociones de pareja y sexualidad centradas en cierta igualdad con las figuras femeninas. Cuando se trata de los otros personajes de los filmes, polos de sentido frente a los cuales se construye la respetabilidad de los candidatos, la sexualidad sí está presente. Es el caso de la historia de Selva y Raúl en *La sombra de Safo*; tema que, como mencionamos, no parece afectar al Dr. Salinas. También, es claramente un problema para la esposa de Ernesto, el hijo mayor de Mariano Torres Ahumada, *El Candidato*, quien identifica la falta de deseo sexual en su pareja con la absorción que la política y la ambición provocan en el marido.

Sin embargo, las parejas y las familias de estos tres protagonistas mantienen sin modificaciones una marcada división sexual del trabajo. Tracy Warren (2007) analiza la persistencia de la noción del sostén de familia (bread winning) de modo masculinizado contribuyendo a su continuidad normativa y prescriptiva, trazando con ello identidades genéricas y familiares. Estas afirmaciones pueden ser también aplicadas al análisis de los films. En los mismos, la conceptualización se realiza a lo largo de la narrativa visual y de una estética que direcciona a quién debe considerarse sostén de familia. En los films aparece como naturalizado y las coincidencias en las figuras de los médicos proveedores de la abundancia familiar es ostensible en *La sombra de Safo* y en *Después del silencio*. Allí ellos son quienes



ganan el pan de la familia y, asimismo, quienes tiene el mayor y único aporte financiero de la familia. En *El Candidato*, el declive económico - asociado a no claudicar sus principios ético-políticos- coloca a Mariano en una situación difícil, que la trama argumental no resuelve correctamente. Si bien sigue siendo el sostén de la familia con su trabajo en el consultorio (aunque no queda nunca claro de qué modo éste se vio afectado por su posición política), su pareja, Mercedes, acude a complementar el ingreso, como ayuda, a base de ingenio sobre cómo puede, de manera velada, hacerlo sin perder el lugar de la esposa respetable sostenida por su esposo con su único ingreso financiero. A tal punto se configura la expectativa de que él es el único sostén del hogar, que no se observa que ninguno de los dos hijos, ni siquiera el casado, tengan un trabajo que les permita autonomía económica. Podemos seguir aquí también los aportes de Tracy Warren, cuando señala que entre las dimensiones que integran el concepto de sostén de familia, se observa, también, que su masculinización es a la vez una ideología y prescripción política que se convirtió en el "deber" de los varones en términos de las relaciones entre hombres y mujeres. Ello se expresa con fuerza y sin fisuras en el caso de las *La sombra y Después del silencio...*, y presenta matices en *El Candidato* quien, en efecto, parece sentir disminuido su lugar como sostén de familia ante las actividades que realiza su esposa, aun cuando las valora como gesto de ésta hacia él. En todo caso, no estamos ante hogares sin un sostén de familia, salvo en el caso de Safo, pero sólo retrospectivamente, cuando su soledad la llevó, precisamente por no tener otro modo de sobrevivir, a "malos pasos".

Marc Ferró señaló que la progresión narrativa de un film no permite una progresión histórica, aunque las estrategias observadas en estos se proponen producir sentidos de verdad y fidelidad de hitos fácticos, en particular, en las que tienen un carácter propagandístico como *Después del silencio...* Lo simbólico-representacional-visual construye sentidos y significados (Bal, 2002) que legitiman procesos de cambio social que se enmarcan en lo que se puede comprender como parte de las disputas de sentido en clave de modernización política y género. Así, observamos ciertas tensiones. En *Después del silencio* y *La sombra de Safo* hay una mirada crítica de la política prefigurada en la imagen del líder caudillesco y en las figuras opacas de la vieja política; contra otra que ensalza un líder moderno, montado no sobre sensibilidades y movilizaciones emotivas sino sobre racionalidades fundadas en perfiles científicos y altos valores éticos. Incluso, Demarco -que no es un candidato en términos formales- encarna por sus condiciones, compromiso y arrojo, el perfil de una candidatura simbólica. Por contraste, *El Candidato* muestra otras complejidades. Entre los viejos políticos está Ahumada que, contrario a sus coterráneos, presenta ciertas virtudes cívicas encomiables; no obstante, difíciles de vencer a un líder carismático que representa la nueva política, la política moderna; salvo en la combinación de la virtud cívica y



las condiciones remozadas de liderazgo, lo que finalmente, no sucede; tal vez, por la incompatibilidad de pensar esa combinación.

Si bien en el marco de las familias las mujeres representan cierta equiparación, en el espacio de la política, en particular, se muestran, en todos los casos, subordinadas y accesorias a la figura de quienes tienen un involucramiento pleno con la política que son los varones que, en los tres filmes, eligen un perfil profesional de médico que transmite a ella sus capacidades profesionales de saneamiento. Quedan por abordar otros filmes en clave de género que pueden complejizar estas lecturas al incorporar a mujeres y política, aunque son más excepcionales (tal el caso de *Los Torturados* (1956) que hace una referencia al sonado caso de Nieves Adelia Boschi de Blanco).<sup>11</sup>

Muchas de las investigaciones han centrado su atención en los espacios de lucha social del período, reparándose menos en las problemáticas de género y, menos aún, en las de las masculinidades. Los films analizados evidencian una trama compleja de masculinidades en disputa en la construcción de liderazgos políticos en un momento en el que se apostaba a una modernización del sistema de representación formal, descuidando un enfoque cultural. En línea con Connell (1997, p. 34), comenzamos a reponer esa mirada y entendemos que no se agota en ella la reflexión, sino que se abre al diálogo con los aportes de aquellos estudios a fin de superar la naturalización de la masculinidad como espacio de poder y desentrañar la compleja trama de reposicionamientos que supone.

---

<sup>11</sup> Una aproximación a ese film, en Gionco (2009) y Giacomelli (2021).



## **Bibliografía**

Adamovsky, E. (2012). *Historia de las clases populares en la Argentina. Desde 1880 hasta 2003*. Buenos Aires: Sudamericana.

Barroso, E. N. (2017). Cosa de Hombres. Las representaciones sobre la actuación política en el cine argentino, 1960-1973. *Sudamérica*, 7, 142-161.

Barroso, E. N. y Valobra, A. M. (marzo 2021). “Los políticos modernos no van al gimnasio’. *Cultura física, política y masculinidad en las candidaturas presidenciales de 1958 en la Argentina*”, en Scharagrodsky, Pablo. *Hombres en Movimiento. Deporte, cultura física y masculinidades*. Argentina, 1889-1970. Buenos Aires: Prometeo.

Belmartino, S. (2005). *La atención a la salud en la Argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Belmartino, S. y Bloch, C. (1994). *El sector salud en Argentina. Actores, conflictos de intereses y modelos organizativos 1960-1985*. Buenos Aires, Representación OPS/OMS Argentina, Organización Panamericana de la Salud, Oficina Sanitaria Panamericana Regional de la Organización Mundial de la Salud.

Biernat, C. (2007). Médicos, especialistas, políticos y funcionarios en la organización centralizada de la profilaxis de las enfermedades venéreas en la Argentina (1930-1954) *Anuario de Estudios Americanos*, 64, 1, enero-junio, 257-288.

Cantón, D. (1966). *El Parlamento argentino en épocas de cambio: 1890, 1916 y 1946*. Buenos Aires: Editorial El Instituto.

Charney L. y Schwartz, V. (eds.) (1995). *Cinema and the invention of Modern Life*. Berkeley: University of California Press.

Connell, R. (1997). La organización social de la masculinidad. En Valdés, T. & Olavarría, J. (Eds.). *Masculinidad/es: poder y crisis* (pp. 31-48). Isis Internacional SV - 24.



Cosse, I. (2007). Relaciones de pareja a mediados de siglo en las representaciones de la radio porteña: entre sueños románticos y visos de realidad. *Estudios Sociológicos*. Vol. XXV, núm. 1, El Colegio de México.

Cosse, I. (2010). *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Cosse, I. (2019). Masculinidades, clase social y lucha política (Argentina, 1970). *Revista Mexicana de Sociología*, 81(4), 825-854. Disponible en: <http://mexicanadesociologia.unam.mx/index.php/v81n4/387-v81n4a5>

De Lauretis, T. (1996). La tecnología del género. *Mora*, 2, 6-34.

Dore, E. y Molyneux, M. eds. (2000). *Hidden Stories of Gender and the State in Latin America*. Durham, N. C.: Duke University Press.

España, C. y Manetti, R. (1999). El cine argentino, una estética especular: del origen a los esquemas. En Burucúa, J. E. *Nueva Historia Argentina*. Volumen II Arte, Sociedad y Política (pp. 235-278). Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

Ferro, M. (1991). Perspectivas en torno a la relación Historia-cine. En *Film-Historia*. Vol. 1, N° 1. Disponible en: <http://www.publicacions.ub.edu/bibliotecadigital/cinema/filmHistoria/Art.M.Ferro.pdf>

Ferro, M. (1995). *Historia Contemporánea y Cine*. Barcelona: Ariel.

Galván, M. (2012). Los hombres del imaginario nacionalista: representaciones de la masculinidad en publicaciones periódicas nacionalistas de derecha argentina durante la larga década del sesenta (1956-1969). *Historia*, 31(2), 277-310. Disponible en: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-90742012000200013&script=sci\\_abstract&tlng=es](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-90742012000200013&script=sci_abstract&tlng=es)

Garguin, E. (2009). “Los argentinos descendemos de los barcos”. Articulación racial de la identidad de clase media en Argentina (1920-1960). en Visakovsky, S. y Garguin, E. (comps.). *Moralidades, economías e identidades de clase media*. *Estudios históricos y etnográficos*. Buenos Aires: Antropofagia.

Gayol, S. y Palermo, S. (2018). *Política y cultura de masas en la Argentina de la primera mitad del siglo XX*. Los Polvorines: Universidad de General Sarmiento.

Gené, M. (2005 a). *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo 1946-1955*, Buenos Aires, FCE-Universidad San Andrés



Gené, M. (2005 b). Los rostros del General Perón. Del retrato a la caricatura. *Revista Prohistoria*, 9.

Giacomelli, Daniel (2021). El cine negro de la Revolución Libertadora y la reconstrucción del fin del primer peronismo. *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*; 325 - 359

Gionco, P. (2009). Después de 1955: entre clasicismo y modernidad, entre revolución y resistencia. Lusnich, A. L.; Piedras, P. (eds.). *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1896-1969)* (pp. 269-295). Buenos Aires, Nueva Librería.

Giordano, V., Ramacciotti, K. y Valobra, A. (2015). “Debates y prácticas sobre el divorcio vincular” en CONTIGO NI PAN NI CEBOLLA, Debates y prácticas sobre el divorcio vincular en Argentina, 1932-1968, Buenos Aires: Editorial Biblos.

Kruger, Clara, Cine y peronismo, Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2009.

Kruger, C. (2014). Estudios sobre cine clásico en Argentina: de la perspectiva nacional a la comparada. *AdVersus*, XI, 26, 133-150. Disponible en <http://www.adversus.org/indice/nro-26/dossier/XI2609.pdf>

Kruger, C. (2014). Estudios sobre cine clásico en Argentina: de la perspectiva nacional a la comparada. *AdVersus*, XI, 26, 133-150. Disponible en <http://www.adversus.org/indice/nro-26/dossier/XI2609.pdf>

Martín-Barbero, J. (1983). Memoria Narrativa e industria cultural. *Comunicación y cultura*, 10, México, agosto, 59-73.

Martinelli, L. (2017). Paisajes del trabajo y fronteras de la masculinidad en La León. En Maristany, José J. y Peralta, Jorge L. (comp.). *Cuerpos Minados. Masculinidades en Argentina* (pp.243-256). La Plata: EDULP.

Martínez Expósito, A. (2017). Masculinidad, violencia y nuevas homofobias en el cine gay argentino: el caso de Solo. En Maristany, J. y Peralta, J. (2017). *Cuerpos Minados. Masculinidades en Argentina* (pp. 257-276). La Plata: EDULP.

Milanesio, N. (2014). *Cuando los trabajadores salieron de compras. Nuevos consumidores, publicidad y cambio cultural durante el primer peronismo*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2014.



Milanesio Natalia (2014). A Man Like You: Juan Domingo Perón and the Politics of Attraction in Mid-Twentieth-Century Argentina. *Gender & History*, 26 (1) April, 84–104 [Traducción de Santiago Pérez Valobra para el Seminario Masculinidades a debate, FaHCE-UNLP].

Montenegro, P. (2008). Masculinidades competitivas y deseo homosocial en El Jefe (1958). Melo, A. (comp.). *Otras historias de amor: gays, lesbianas y travestis en el cine argentino*. Buenos Aires: Ediciones Lea.

Moreno Sardá, A. (2007). De qué hablamos cuando hablamos del hombre. Barcelona: Icaria.

Mosse, G. (2000). *La imagen del hombre. La creación de la moderna masculinidad*. Madrid: Talasa Ediciones S.L.

Mulvey, L. (1989). *Visual and other pleasures*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 2002.

Navone, S. (2014). Morir y volver a nacer: el cuerpo masculino entre la tortura y la victoria épica en el cine político argentino de los 70. *Caiana*, 4, primer semestre. Disponible en: [http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article\\_2.php&obj=140&vol=4](http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=140&vol=4)

Navone, S. (2015). Varones, pantalla y revolución: un análisis de figuras masculinas en «La Hora de los Hornos» y «Los Traidores» (1968-1972). *Revista Chilena de Antropología Visual*, 26, pp. 112-137. Disponible en: [http://www.rchav.cl/2015\\_26\\_art06\\_navone.html](http://www.rchav.cl/2015_26_art06_navone.html)

Navone, S. (2016), “Narciso Proyectado: Representaciones masculinas en el cine argentino, 1966-1976” (tesis de Doctorado, Facultad de Humanidades – UNMDP). Disponible en: <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/92010>

Plotkin, Mariano (1993), *Mañana es San Perón. Propaganda, rituales políticos y educación en el régimen peronista (1946-1955)*, Buenos Aires: Ariel

Ramacciotti, Karina (2005). “Una mirada sobre el estudio de la política social en la Argentina”, *Nuevo Topo*, 1, 2005.

Rayez, Federico (2021). Más allá del consultorio. Redes internacionales, instituciones y actores en torno a la escuela de salud pública de Buenos Aires entre 1958-1976. (Tesis de doctorado). Universidad de San Andrés, presentada el 10 de diciembre de 2020, defendida el 7 de mayo de 2021.



Rocha, C. (2017). La masculinidad letrada en Un lugar en el mundo y Martín (Hache). En Maristany, José J. y Peralta, Jorge L. (2017). *Cuerpos Minados. Masculinidades en Argentina* (pp. 221-242). La Plata: EDULP.

Scott, J. W. (1996). El género: una categoría útil para el análisis histórico. In M. C. Cangiano & L. Dubois (Eds.). *De mujer a género. Teoría, interpretación y práctica feminista en las ciencias sociales* (pp. 17-50). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Scotti, M. (s/d), Después del silencio, Disponible en <http://servicios.abc.gov.ar/lainstitucion/organismos/cendie/cinedivulgacion/videos/despuesdelsilencio.pdf>

Smulovitz, C. (1988). *Oposición y gobierno: los años de Frondizi*. Buenos Aires: CEAL.

Smulovitz, C. (1991). En busca de la fórmula perdida: Argentina, 1955-1966. *Desarrollo Económico*, 31(121), abril-junio, pp. 113-124.

Spinelli, M. (2005). *Los vencedores vencidos. El antiperonismo y la revolución libertadora*. Buenos Aires: Biblos.

Torre, J. C. y Pastoriza, E. (2002). La democratización del bienestar. En Torre, J. C. (dir.). *Nueva Historia Argentina, t. 8, los años peronistas (1943-1955)*. Buenos Aires: Sudamericana, 2002.

Yuval-Davis, N. (2004). *Género y Nación*. Lima: Flora Tristán.

Warren, T. (2007). Conceptualizing breadwinning work. *Work, Employment & Society*, 21, 2, pp. 317-336.

### Películas

Demare, L. & Bedoya, E.- Artistas Argentinos Asociados (1956). *Después del silencio* [película], Buenos Aires, Argentina, Disponible en [https://www.youtube.com/watch?v=f3o\\_WcBi9BU](https://www.youtube.com/watch?v=f3o_WcBi9BU)

Porter, J. & Lofiego, J. - Adoca (1957). *La sombra de Safo* [película], Buenos Aires, Argentina, Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=yD1uQJGP5TI>



**Modernos Candidatos: masculinidad, política y cinematografía en el temprano desarrollismo argentino**

---

Ayala, F. & Ayala, F. y Olivera, H. - Aries Cinematográfica Argentina (1959). *El candidato* [película], Buenos Aires, Argentina, Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=lhTMHzc9zn0>

**Recibido: 11 de Noviembre de 2021**

**Aceptado: 15 de Diciembre de 2021**

**Versión Final: 10 de Febrero de 2022**

**anuario.**