



**UNIVERSIDAD DE JAÉN**  
**FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES  
Y JURÍDICAS**  
**DEPARTAMENTO DE  
ORGANIZACIÓN DE EMPRESAS,  
MARKETING Y SOCIOLOGÍA**

**TESIS DOCTORAL**

**CINE Y CAMBIO SOCIAL: LA  
REPRESENTACIÓN DE MODELOS DE  
MASCULINIDAD EN EL CINE SOBRE LA  
ANTIGÜEDAD Y EN EL CINE ESPAÑOL A  
PARTIR DE LOS AÑOS 60**

**PRESENTADA POR:  
ANDRÉS COBO DE GUZMÁN MEDINA**

**DIRIGIDA POR:  
DR. D. FELIPE MORENTE MEJÍAS  
DRA. DÑA. INMACULA BARROSO BENÍTEZ**

**JAÉN, 18 DE ENERO DE 2016**

**ISBN 978-84-16819-79-9**



*A Antonello, in memoriam 24.11.2015*

*Dicono che gli angeli sono le creature più belle del mondo. Allora devo essere fortunato perché ho trovato uno*



*El film nos muestra el inconsciente de una sociedad*

*Edgar Morin. 1955*



## AGRADECIMIENTOS

Agradezco a todos los familiares, maestros y amigos, que desde el pasado o actualmente han participado de alguna manera en este apasionante trabajo.

Especialmente a Daniel y a Pierre por su fe y cotidiana paciencia.

A Felipe Morente e Inmaculada Barroso, directores de esta Tesis Doctoral por su apertura y generosidad sin horario en esta investigación.

A todas las Instituciones académicas o cinematográficas que han facilitado todos estos años de trabajo e investigación.



# INDICE ABREVIADO

	Página
INTRODUCCIÓN	1
PRIMERA PARTE: FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA Y METODOLÓGICA	11
CAPITULO I: MARCO CONCEPTUAL E HISTÓRICO:	13
1. CINE Y CAMBIO SOCIAL	16
2. VIRILIDAD Y ORDEN SOCIAL	22
3. LA VISUALIZACIÓN DE LA MASCULINIDAD EN EL RELATO FÍLMICO	109
4. SÍNTESIS DEL CAPÍTULO	177
CAPÍTULO II: MARCO METODOLÓGICO	179
1. POSICIONAMIENTO DEL INVESTIGADOR	181
2. FORMULACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO	182
3. PROCESO METODOLÓGICO	186
4. SÍNTESIS DEL CAPITULO	191
SEGUNDA PARTE: ANÁLISIS FÍLMICO LO QUE MUESTRA EL CINE Y LO QUE EXPRESA SU DISCURSO	193
CAPÍTULO III: LA REPRESENTACIÓN DEL MODELO CLÁSICO DE MASCULINIDAD EN EL CINE SOBRE LA ANTIGÜEDAD	195
1. EL CINE DE ROMANOS	198
2. EL NUEVO CINE SOBRE LA ANTIGÜEDAD DE LOS 70	245
3. ¿HACIA UNA NUEVA REPRESENTACIÓN DEL MODELO CLÁSICO DE MASCULINIDAD?	289
4. SÍNTESIS DEL CAPITULO	305
CAPÍTULO IV: LA REPRESENTACIÓN DEL MODELO TRADICIONAL E IDENTITARIO A TRAVÉS DEL CINE ESPAÑOL	307
1. EL CINE DE TRANSICIÓN ENTRE MODELOS	309
2. EL NUEVO CINE ESPAÑOL: AGENTE Y REPRESENTACIÓN DE IDENTIDADES	351
3. SÍNTESIS DEL CAPITULO	365
TERCERA PARTE: CONCLUSIONES	367
BIBLIOGRAFIA	381
INDICE COMPLETO	407
ANEXOS	409



# **INTRODUCCIÓN**





Este trabajo germinó de la necesidad de conocimiento fruto de años de investigación y de docencia universitaria. El cine supone un soporte excelente de análisis de la realidad y del cambio social y, en particular, de cómo se ha representado la masculinidad en la pantalla.

Por ello, el primer obstáculo y reto teórico lo supone el intento de conceptualización de una serie de modelos de masculinidad sociohistóricos que, con frecuencia, se confunden y entremezclan en las diversas fuentes y estudios en la materia.

De esta necesidad conceptual emergen tres tipos de modelos de masculinidad: el modelo clásico de herencia grecorromana, que analizamos en el cine sobre la antigüedad, el modelo tradicional de inspiración judeocristiana y, por último, el modelo identitario propio a nuestra época, analizados a través del cine español por su carácter precursor en su representación filmica.

La necesidad e interés de este estudio en la actualidad se fundamenta, a nuestro juicio, en las siguientes razones:

a) La masculinidad y los estudios de género en su conjunto, constituyen un fenómeno complejo y controvertido, sobre el que existe en la actualidad un notable debate doctrinal, ideológico y científico que ha hecho replantearse explicaciones y posturas comúnmente asumidas hace sólo unas décadas.

Este debate en el que intervienen las ciencias experimentales y antropológico-culturales, afecta inevitablemente también a las ciencias sociales que no pueden permanecer indiferentes ante esta realidad, donde el género es, sin lugar a

dudas, un concepto teórico pero también un arma política que participa en la transformación de las sociedades occidentales.

b) En relación a la incidencia de este debate sobre la masculinidad en la libertad del individuo se ha producido una notable evolución en el tratamiento concedido a este tema en el mundo académico y en los poderes públicos que, hasta hace relativamente poco tiempo, estigmatizaban toda identidad masculina contraria al modelo establecido, evolución que es preciso analizar en la pantalla y poner en relación con los nuevos fenómenos y datos sobre el concepto de ser hombre.

c) Por último, aparte del interés estrictamente moral o ideológico, esta cuestión tiene una dimensión social indudable ya que la influencia del cine alcanza a todos los ámbitos de nuestra vida tanto profesional como personal, permitiendo la elaboración de mensajes icónicos de gran complejidad que influyen en la construcción de una identidad social determinada.

Metodológicamente, puesto que el género y más en particular la masculinidad es un tema complejo que permite aproximaciones pluridisciplinares, es preciso detallar la perspectiva formal desde la que nos enfrentamos a este fenómeno, que es precisamente la de una metodología de corte socio-semiótico, enriquecida por una mirada simbólica, que se pregunta sobre las incidencias de las grandes representaciones colectivas en la conformación de los imaginarios y la construcción de la identidad social.

El presente trabajo pretende abordar el tema del género y de la masculinidad desde una perspectiva integradora y empírica basada en la evidencia del discurso filmico y marcada en un relato multidisciplinar.

Esto nos ha llevado a conceder una atención preferente en relación a una comprensión global y humanista de las diferentes fuentes primarias y secundarias analizadas que nos permiten una aproximación al fenómeno de la visualización de la masculinidad en la pantalla y a sus consecuencias para, de este modo, obtener nuevos conocimientos en el campo de la realidad social en torno al fenómeno de la masculinidad. Como señala Miguel Beltrán (2009) la realidad social no sólo es como es sino también como parece que es.

Por lo tanto la realidad social es de una extrema complejidad, lo que exige tomar como modelo para aproximarse a ella una posición de pluralismo cognitivo y metodológico que incluye subrayar la importancia del lenguaje y de la imagen en particular.

Por lo que nuestras fuentes de información son heterogéneas, desde una bibliografía de especialistas en la materia tanto de carácter académico como de críticos de cine, pasando por las inevitables fuentes que nos ofrecen hoy los nuevos medios de comunicación como Internet o la prensa, imprescindibles hoy en día en la investigación de temáticas relacionadas con la actualidad como es el caso del cine.

El análisis filmico y de los documentos compilados nos ha permitido poner de relieve discursos explícitos o tácitos sobre los distintos modelos de masculinidad desarrollados en torno al hombre y sus ambivalencias ante los géneros.

Desde un punto de vista sistemático y para expresar las coincidencias y las interpretaciones de sus significados hemos estructurado este trabajo en dos grandes apartados, distribuidos a su vez en capítulos, además de las conclusiones, bibliografía y

anexos. Ilustrados por imágenes que hemos seleccionado y realizado, que consideramos necesarias a la hora de mostrar y completar el análisis en cada apartado.

De este modo, el primer apartado está dedicado a la fundamentación teórica en torno a la masculinidad y a la metodología de nuestro estudio. El segundo apartado se centra en el análisis cinematográfico y del discurso filmico como expresión social de cada época. Una serie de realizaciones cinematográficas representativas del cine sobre la antigüedad y del cine español implica nuestro análisis para, de este modo, iniciar la búsqueda de respuestas y explicaciones que atañen dicho cambio social a través de la pantalla.

Ello exige, en primer lugar, el estudio de la incidencia del cine, desde una perspectiva contemporánea marcada por épocas y valores diversos, en la representación de un arquetipo representativo de hombre y de una identidad social resultante que forman parte de un orden social determinado, a lo cual se dedica el primer capítulo.

En este capítulo, introductorio y prevalentemente expositivo, se intenta hacer una descripción, lo más detalladamente posible del fenómeno complejo de la sucesión, cohabitación y visualización en la pantalla de diferentes modelos de masculinidad, con todas sus implicaciones. Hemos recogido, en este sentido, los argumentos que nos aportan las diversas ciencias humanas –historia, antropología, sociología, medicina, etc. – con el fin de tener una base firme sobre la cual desarrollar el posterior análisis filmico, objeto directo y preferente de nuestro estudio.

El segundo capítulo actúa como punto de conexión con el segundo apartado de este estudio, al introducirnos ya de lleno en la metodología utilizada, nuestro posicionamiento en la investigación por medio de un método comparativo e icónico interpretativo (Flick, 2007), que nos permite identificar la realidad social de la masculinidad.

De este modo formulamos nuestro objeto de estudio (representación de modelos de masculinidad), el ámbito temático (cine sobre la antigüedad y cine español) y cronológico (de los años sesenta a la actualidad), con el objetivo final de poder evaluar el tipo de representación y el cambio social que les acompaña.

La hipótesis interpretativa que rige nuestra investigación parte de la consideración de que no existe un único modelo de masculinidad visualizado en la pantalla, más bien una combinación de modelos arquetípicos, y este fenómeno suele ser general en todas las épocas, siendo la censura o la sensibilidad del autor la que regulan dicho fenómeno.

El modelo tradicional de masculinidad sería, hasta nuestros días, el modelo icónico predominante, incluso en el cine sobre la antigüedad; lo que paradójicamente supondría una falsificación de la realidad social, que conllevaría una serie de consecuencias determinadas.

Por otro lado, el cambio social relativo a la identidad de género de los últimos años, consolida una nueva representación del hombre en la pantalla, siendo el cine español un precursor en este cambio estético e ideológico.

Con el ensamblaje de ambos recorridos teóricos llegamos al segundo apartado, que tiene por objeto el análisis del cine como expresión del tipo de modulación social de cada época, reflejado en el discurso filmico y, de este modo, profundizar en nuestro objeto de estudio.

De esta manera, en el capítulo tres, abordamos la representación del modelo clásico de masculinidad en el cine sobre la antigüedad en tres periodos clave:

El primero, el denominado péplum o cine de masas y determinado por la censura, visualiza un héroe justiciero y tradicional. En consecuencia este cine, como *La Guerra de Troya* (Giorgio Ferroni, 1961) contrasta también con la realidad del mundo clásico, donde prevalece el tradicional binomio masculinidad/feminidad y en *Espartaco* (Stanley Kubrick, 1960), podemos apreciar los primeros atisbos de una representación de la masculinidad de marcado matiz reivindicativo.

En segundo lugar, en el nuevo cine sobre la antigüedad de los 70, época convulsa e impregnada de cambios morales y sociales, analizamos una particular representación de la masculinidad que se aleja progresivamente de la del péplum, ya en crisis desde finales de los sesenta.

Así, dos realizaciones nos han parecido significativas en esta nueva etapa, la primera *Fellini Satiricón* (1969), en la que el imaginario y masculinidad adquieren un tono más personal y sensual de las relaciones amorosas y de la posición del hombre frente al mundo que le rodea. En la segunda película, *Sebastiane* (1976), asistimos por primera vez al militantismo de su realizador que nos acerca a un mundo a la vez utópico y real, donde el héroe se nos presenta de manera mucho más poliédrica.

Por último, tras el renacer del género en el dos mil, podemos plantearnos en *Alexander* (2004), si la censura comercial y a veces aún moral permite, a este tipo de cine, una nueva representación de la masculinidad clásica más adecuada a la realidad social e histórica.

Continuamos nuestro recorrido, en el cuarto y último capítulo de este estudio relativo a la representación del modelo tradicional e identitario a través del cine español. *La tía Tula* (Miguel Picazo, 1964), *Mi querida Señorita* (Jaime de Armiñán, 1972), *La Ley del deseo* (Pedro Almodóvar, 1987), e *Historias del Kronen* (Montxo Armendáriz, 1995), nos permitirá viajar por la España en transición política, social y de modelos representativos de masculinidad en la pantalla. Finalmente *Blancanieves* (Pablo Berger, 2012), confirma esta tendencia de cambio social y representativo, constituyendo, además, el cine español un referente en dicho fenómeno.

La riqueza del material filmico objeto de análisis nos ha permitido descubrir una serie de paradojas en relación a la representación de modelos de masculinidad en el cine que planteamos de modo sintético y global en nuestra conclusión, resultado de un arduo trabajo desarrollado desde la evidente diversidad de nuestro objeto de estudio. Con el firme convencimiento de identificar una realidad social en transformación, que puede añadir científicidad y constituir una base para futuras investigaciones, pero también una aproximación a la vida real y a la libertad del individuo.



**PRIMERA PARTE:**

**FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA Y  
METODOLÓGICA**



# **CAPITULO I:**

## **MARCO CONCEPTUAL E HISTÓRICO:**

### **1. CINE Y CAMBIO SOCIAL**

- 1.1. EL CINE OBJETO DE ESTUDIO
- 1.2. EL CAMBIO SOCIAL E IDENTIDAD DE GÉNERO

### **2. VIRILIDAD Y ORDEN SOCIAL**

- 2.1. APROXIMACIÓN AL CONCEPTO DE MASCULINIDAD
- 2.2. MODELOS DE MASCULINIDAD SOCIOHISTÓRICOS
  - 2.2.1. EL MODELO DE MASCULINIDAD CLÁSICO
  - 2.2.2. EL MODELO DE MASCULINIDAD TRADICIONAL
  - 2.2.3. EL MODELO DE MASCULINIDAD IDENTITARIO

### **3. LA VISUALIZACIÓN DE LA MASCULINIDAD EN EL RELATO FÍLMICO:**

- 3.1. EL DISCURSO FÍLMICO
- 3.2. EL MONTAJE DEL CINE SOBRE LA ANTIGÜEDAD
  - 3.2.1. LA CENSURA
  - 3.2.2. EL PÉPLUM DE LOS 60
  - 3.2.3. EL CINE APERTURISTA A PARTIR DE LOS 70
  - 3.2.4. EL RENACER DEL GÉNERO AÑO 2000
- 3.3. EL CINE ESPAÑOL PRECURSOR DEL CAMBIO SOCIAL
  - 3.3.1. ANTECEDENTES
  - 3.3.2. DE LA MOVIDA A LA ACTUALIDAD

### **4. SÍNTESIS DEL CAPÍTULO**



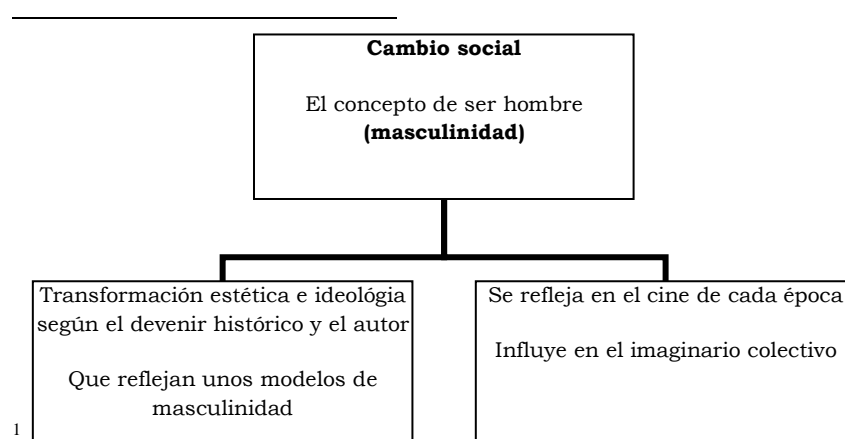
## CAPITULO I:

### MARCO CONCEPTUAL E HISTÓRICO

La masculinidad no es una entidad unívoca y por ello requiere de una conceptualización dinámica que atienda a los cambios que ha experimentado en el devenir histórico. Lo que se esperaba de un hombre hace no tantos años ha experimentado a nivel estético e ideológico una transformación importante. Estas interpretaciones y visiones de la masculinidad se han reflejado en el cine de todos los tiempos.

En este primer capítulo identificamos una serie de conceptos que nos permitirán determinar nuestro objeto de estudio y la perspectiva, a lo largo de este trabajo, con la que trataremos la representación de modelos de masculinidad en el cine y el cambio social que ello implica.

La relación entre cine y masculinidad está determinada por una razón de transformación de las estructuras sociales que inciden en el concepto de género e identidad del hombre<sup>1</sup>.



<sup>1</sup> \*TODOS LOS ESQUEMAS DE ESTE ESTUDIO SON DE ELABORACIÓN PROPIA SALVO SI SE INDICA LO CONTRARIO

Antes de adentrarnos en el tema de la masculinidad propiamente dicho, nos parece oportuno delimitar dichos conceptos. Para finalizar este primer apartado, trataremos la visualización de la masculinidad en el relato filmico y expondremos los periodos y opciones que hemos escogido dentro del cine sobre la antigüedad y del cine español.

### **1. CINE Y CAMBIO SOCIAL.**

Nos interesa el cine por su enorme influencia y reflejo a la vez de una sociedad en mutación de identidades de género.

El cambio social supone una alteración apreciable de las estructuras sociales, las consecuencias y manifestaciones de esas estructuras ligadas a las normas, los valores y a los productos de las mismas (Sztomppka, 2004). En relación a la masculinidad, dicho cambio social comprende la determinación de las causas o factores que lo producen.

Es decir: el cambio social de la masculinidad consiste en la evolución de las sociedades, desde la perspectiva de tres grandes modelos sociohistóricos (clásico, tradicional e identitario), en relación al rol asignado al hombre en la sociedad y a su representación. Este fenómeno está influido por las redes sociales o los medios masivos de comunicación, como el cine, que infunden cambios de ideologías que evolucionan y se desarrollan a velocidades pensadas como imposibles en otros tiempos.

En este contexto, podemos preguntarnos qué entendemos por género, identidad, masculinidad y, al mismo tiempo, cuáles van a ser nuestras prioridades de análisis narrativas e interpretativas de la imagen.

### 1.1. EL CINE OBJETO DE ESTUDIO.

El cine o *imagen en movimiento* es un arte contemporáneo que desde finales del siglo XIX ha formado parte de nuestras vidas y de nuestro imaginario colectivo y que hizo posible, en palabras del sociólogo francés Edgar Morin (1956), la voluntad del hombre de captar la vida y reproducirla, y reflejar el mundo para examinarlo mejor.

Este tipo de arte ha sido objeto de numerosos estudios, en lo que a nosotros respecta, nuestro interés se centra en el análisis de la representación filmica percibida como un elemento no neutro transmitido al espectador y que explica un cambio social en la percepción, concepción y representación de la masculinidad.

Podemos plantearnos de este modo dos cuestiones clave:

1. Qué influencia ejerce dicha imagen en un modelo determinado de masculinidad.
2. Qué reflejo de la realidad nos aporta el cine sobre la masculinidad.

La producción de imágenes nunca es casual y, en todos los tiempos, se han fabricado representaciones icónicas con vistas a ciertos empleos, individuales o colectivos. Nuestro estudio pretende utilizar el cine como un microscopio que nos permite analizar los diferentes aspectos del comportamiento humano y de la realidad natural y social que nos circunda en relación a la masculinidad.

Este medio de ocio, de cultura y de expresión nos permitirá realizar una lectura crítica de los discursos audiovisuales con el estudio de los componentes instrumentales, expresivos y estéticos del lenguaje cinematográfico.

Para ello, como desarrollaremos posteriormente, hemos establecido tres modelos sociohistóricos de masculinidad: *el modelo clásico, el modelo tradicional y el modelo identitario* que analizaremos en el cine según un esquema predeterminado<sup>2</sup>:

Nuestro enfoque interpretativo presta una especial atención al discurso filmico que emana del proceso de fabricación de una película, que consta de tres grandes fases: la preparación, el rodaje y el montaje. Dice Villain (1997:7):

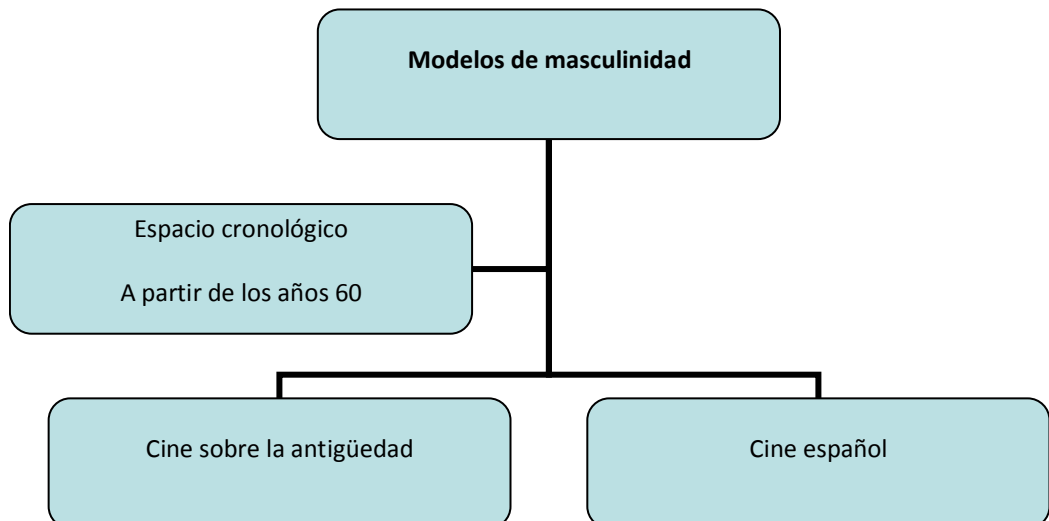
La tercera fase, la del montaje, es la más prestigiosa en opinión de los teóricos y de ciertos cineastas para quienes esta operación da el ritmo de la película, su pulsación interna y, algunas veces, incluso su sentido...

El sentido nos viene dado por la narración, que como indica Jacques Aumont (2005: 97):

El primer objetivo es actualizar las figuras significantes propiamente cinematográficas (...) El segundo objetivo es estudiar las relaciones existentes entre la imagen narrativa en movimiento y el espectador (...) El tercer objetivo se deriva de los precedentes. Lo que se intenta conseguir a través de ellos es un funcionamiento social de la institución cinematográfica...

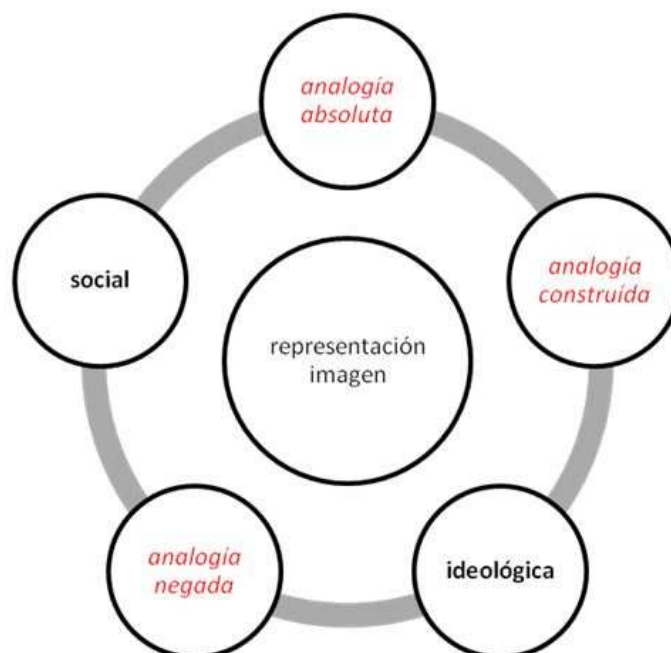
---

2



Para ello distingue dos niveles: la representación social y la ideología. En consonancia con esto último, Casetti (1991) plantea que existen tres grandes regímenes de la representación cinematográfica, a las cuales él denomina *analogía absoluta* (en la cual se opera al abrigo de la realidad, es la ideología del plano-secuencia), *analogía construida* (la cual se sitúa en ciertos aspectos a mitad de camino ente la absoluta y la negada, es la ideología del *découpage*), y *analogía negada* (en la cual se opera desde una cierta distancia respecto de la realidad, es la ideología del montaje-rey)<sup>3</sup>.

Es decir, el autor por medio del discurso fílmico crea un sentido en relación a la representación de la masculinidad, en la que va a predeterminar, crear y decidir, como un ser todopoderoso, que imágenes y qué sentido pretende transmitir al espectador. Para ello escoge qué parte de la realidad social le interesa mostrar, ocultar u operar, dentro del estrecho margen que permite la transitoria distancia entre la realidad y lo imaginario.



## 1.2. EL CAMBIO SOCIAL E IDENTIDAD DE GÉNERO.

Cuando nos referimos a un cambio social estamos haciendo alusión principalmente al factor que puede explicar o determinar una determinada representación de masculinidad en la pantalla y que incide en el concepto de identidad de género<sup>4</sup>.

Es decir, la representación de una masculinidad tradicional implicaría un concepto dual y sexualizado (*hetero/homo*) que difiere del concepto de representación identitario que alude a un concepto de identidad social y a una percepción de diversidad masculina subjetiva por parte del individuo de sentirse hombre que está determinado por una serie de factores sociales y

---

4

<b>GÉNERO</b>		
<b>Modelo tradicional</b>	<b>Modelo de identidad social</b>	<b>Modelo clásico</b>
*separación de roles natural e inherente a la condición biológica de los sujetos *analogía sexo y género *necesidad de socializar lo biológico	*conjunto de características diferenciadas que cada sociedad <i>asigna</i> a hombres y mujeres	La masculinidad se representaría en función a la jerarquía social no a la identidad o a la condición biológica
<b>Masculinidades</b>		
*Diferentes maneras de vivir la propia identidad de hombre		
<b>Modelo tradicional</b>	<b>Modelo de identidad social</b>	<b>Modelo clásico</b>
*Hombre <i>heterosexual/homosexual</i> (divergencia)	*Sentimiento subjetivo de pertenencia a una identidad determinada de masculinidad	Ciudadano activo y dominador Esclavo pasivo y dominado

culturales. La omisión o visualización de un modelo clásico constituiría, a su vez, un factor determinante a la hora de evaluar dicho cambio social.

La estructura social en la que se sustenta la identidad de género es volátil, dinámica<sup>5</sup>. Las consecuencias las apreciamos en las normas, en la transformación de la noción de uniones entre individuos, en la metamorfosis del concepto que ha experimentado la familia en los últimos años, en las expresiones icónicas, verbales, artísticas y sociales.

Los valores morales no son los mismos que los de nuestros padres, abuelos o generaciones futuras. Las causas son diversas, fundamental en este proceso ha sido el surgimiento de una serie de movimientos a favor de los derechos subjetivos universales de la mujer o de los afroamericanos, a partir de la segunda mitad del siglo XX, y más recientemente de los movimientos *LGTB*<sup>6</sup>.

La observación de otras personas, de diferentes identidades de género que nos rodean y de diversas representaciones

---

5

<b>EL ROL DE GÉNERO</b>	
se aprende desde la niñez	
<b>IDENTIDAD DE GÉNERO</b>	<b>IDENTIDAD SEXUAL</b>
DENOMINADOR COMÚN: construcción que hace el sujeto de sí	
DIFERENCIAS:	
CONCEPTO MÁS GENERAL *incluye aspectos no estrictamente biológicos *añade una dimensión psicológica de identificación	*se relaciona principalmente con el reconocimiento que los sujetos hacen respecto a sus órganos sexuales

<sup>6</sup> *LGTB* son las siglas que designan colectivamente a *Lesbianas, Gays, Bisexuales y personas Transgénero*. Términos que hacen referencia a la lucha por el reconocimiento de la identidad de género pero que, paradójicamente, reutiliza la terminología tradicional que niega dicha identidad masculina plural para autodefinirse.

iconográficas sobre el género sirve de modelo para desarrollar una auto identificación y, con ello adscribirse a un tipo de masculinidad determinado, cuya conciencia de pertenencia parece desarrollarse precozmente en relación con los estereotipos sociales referentes dentro de los espacios socializadores.

## 2. VIRILIDAD Y ORDEN SOCIAL.

*La verdadera virilidad significa una voluntad fuerte guiada por una conciencia delicada.*  
Aldous Huxley.

<i>viril</i>	<i>varón</i>	<i>masculino</i>
relativo al varón	fuerte, esforzado de sexo masculino	Puede fecundar enérgico

En general, la masculinidad ha supuesto una noción de orden, de una imposición de una virilidad ejercida por los varones que poseían la fuerza necesaria para la lucha y, tradicionalmente, el poder de dominar y la energía para engendrar.

### 2.1. APROXIMACIÓN AL CONCEPTO DE MASCULINIDAD.

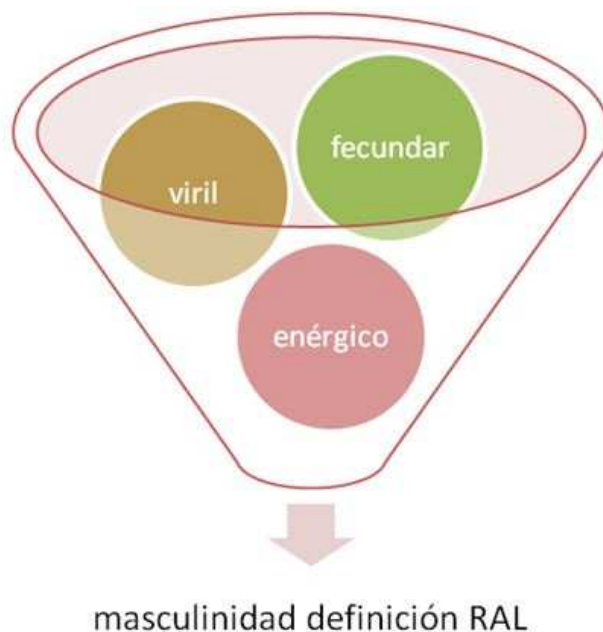
- Masculinidad.*  
1. f. Cualidad de masculino.  
*Masculino*  
(Del lat. *masculinus*).  
1. adj. Dicho de un ser: Que está dotado de órganos para fecundar.  
2. adj. Perteneciente o relativo a este ser.  
3. adj. Varonil, enérgico.

*Diccionario de la Lengua Española. Vigésima segunda edición*<sup>7</sup>

Hoy en día entendemos la masculinidad como una construcción social que designa un rol social, definición que contrasta con la tradicional, recogida en el diccionario de la lengua, que se centra en una visión fuerte y procreadora.

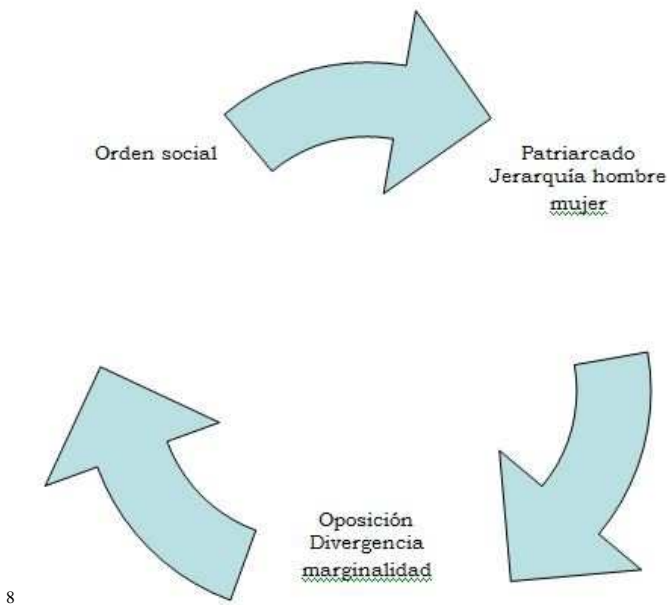
Tradicionalmente al varón se le atribuía una serie de características (fuerza, valentía, poder...) y se ejercía sobre él una gran presión social para responder con comportamientos asociados a estos atributos.

A esta construcción de masculinidad hegemónica, contrapuesta a la femineidad, se le asocia la idea de patriarcado<sup>8</sup>



como lógica de relación y de comprensión del mundo y de un orden social que impone una serie de normas comúnmente aceptadas a las que se les opondrían un comportamiento antisocial y la marginalidad.

Así nos parece relevante señalar el análisis de Pierre Bourdieu (2000), entre otros autores que se interesan por la cuestión de la construcción de la identidad masculina y las relaciones de poder de nuestra sociedad<sup>9</sup>.



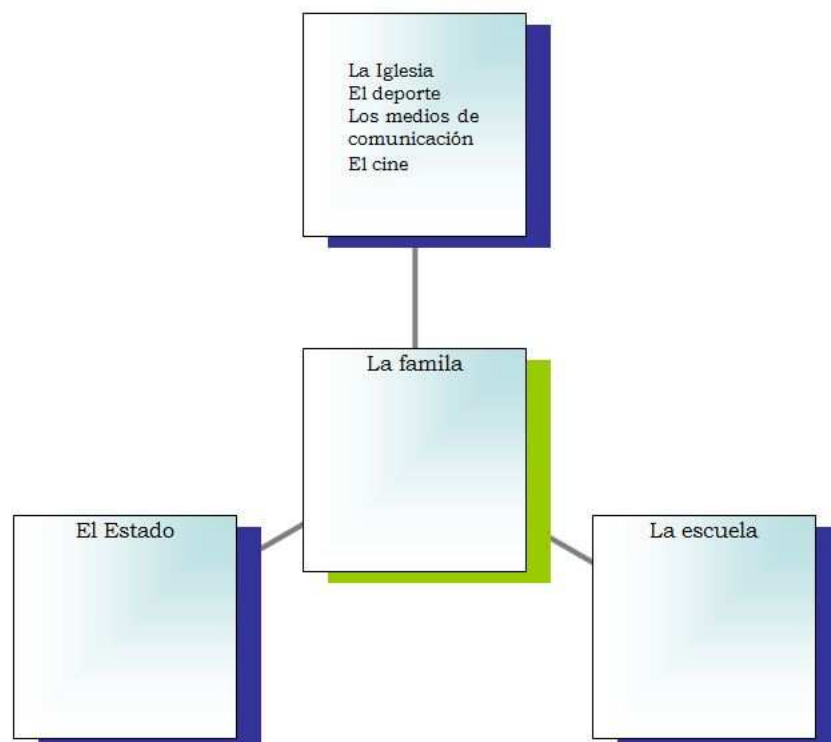
9

<b>Orden social establecido</b>		
Objeto: perpetuar un tipo de dominación		
<b>División sexual</b> Masculino/ dominación Femenino/sumisión	Dominación ejercida a través de un camino <b>simbólico</b> : -El lenguaje -la violencia invisible -la distribución del trabajo	<b>Produce</b> -Derechos y atropellos -privilegios e injusticias <i>Lo arbitrario se convierte en natural</i>

Un mecanismo colectivo de socialización en el que participan una serie de Instituciones interconectadas<sup>10</sup> que impiden toda rebelión contra la discriminación simbólica. Del mismo modo el género en cuanto hábito sexuado fundamenta la representación de la realidad de la masculinidad en el arte, en la imagen y en el cine en particular por medio de un discurso que legitima el orden de las cosas.

Esta dominación de la identidad y, por medio de ella, del poder y de la estructura social se manifiesta en el control no sólo de lo masculino frente a lo femenino sino de lo masculino propiamente dicho. Es decir un poder de control de lo que debe significar lo viril ejercido por un poder neutro asexuado en el que participan cada elemento constituyente del tejido social.

El orden social, como indica Habermas (1994), necesita una acción comunicativa, en la que participa la representación iconográfica del género, arbitraria e irracional para justificarse.



Una fantasía colectiva que opone símbolos procedentes de una mitología cósmica ritual y biológica (fállicos, fecundadores, viriles, femeninos, sórdidos y normalizados).

La masculinidad representada debe corresponder a una manera de ser hombre, al concepto social de cómo debe ser un hombre, cuyo ideal para la cultura patriarcal sería ser competitivo, fuerte, duro, musculoso, valiente, viril, un hombre de acción, independiente, seguro de sí mismo y un triunfador, transmitido por una serie de personajes arquetípicos<sup>11</sup>.

## 2.2. MODELOS DE MASCULINIDAD SOCIOHISTÓRICOS

*La masculinidad sería virtud. Remitiría a lo “perfecto”, fundando en el ideal de la dominación masculina una de las características de las sociedades occidentales.*

*Así se inventó un poder, el de la fuerza física al valor moral, imponiendo sus códigos, sus ritos, su formación.*

Corbin & Courtine, (2011:7).

La masculinidad como hemos visto es un concepto dinámico. Para poder realizar nuestro análisis sobre el cambio social de la masculinidad a través del cine debemos en primer lugar delimitar tres modelos de masculinidad socio históricos.



El primer modelo alude al concepto de masculinidad clásica, de inspiración grecorromana, entendido en el marco de una relación de dominación, de jerarquía social, en la que al hombre viril se le suele otorgar una función procreadora dentro de un ambiente de tolerancia y diversidad.

Esta noción difiere de un concepto de masculinidad tradicional, de influencia judeocristiana que impone, prácticamente hasta nuestros días, un modelo hegemónico y restrictivo de masculinidad.

La consecuencia directa ha sido la configuración de todo un imaginario iconográfico y cultural, así como la exclusión de toda divergencia justificada en la interpretación de ciertos pasajes bíblicos que parecen diferir con el mensaje de amor universal del Evangelio y de tolerancia del periodo anterior.

Por último, el concepto de masculinidad tradicional cohabita actualmente con un concepto de masculinidad de identidad social. La masculinidad vendría a ser el fruto de una construcción social que entiende que las relaciones sociales están basadas en las diferencias que distinguen los sexos, una forma primaria de relaciones significantes de poder (Scott, 1996).

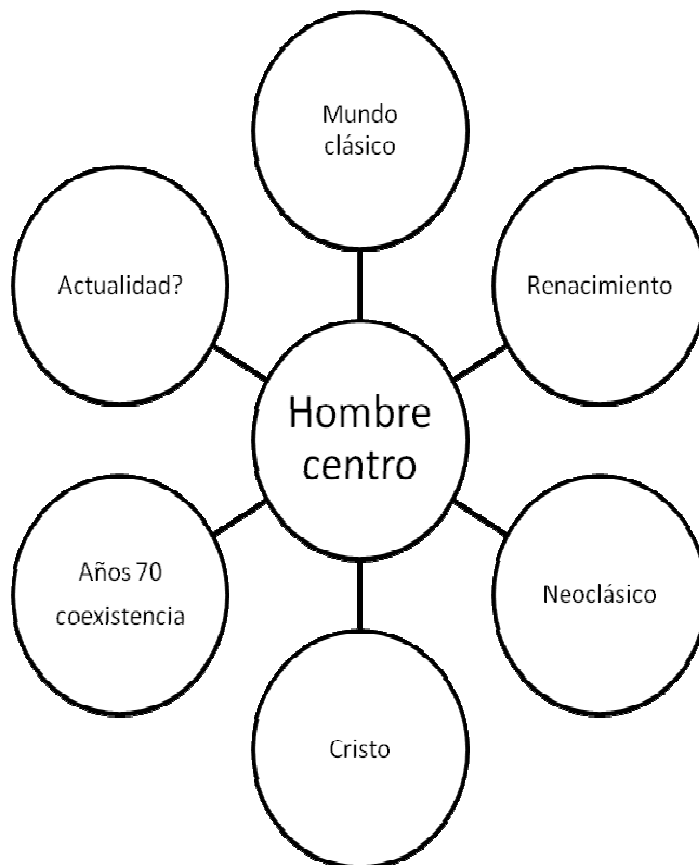
Teoría resultante de las teorías de género iniciadas hace unas décadas y de la evolución hacia una sociedad en occidente más plural y tolerante, que provoca en la actualidad un importante debate doctrinal e ideológico.

### 2.2.1. EL MODELO DE MASCULINIDAD CLÁSICO.

Cuando pensamos en el género y en la masculinidad resulta sorprendente constatar la evolución que este concepto experimenta del mundo clásico al nuevo mundo que surge con la irrupción del cristianismo.

Como observamos en el gráfico<sup>12</sup>, los vaivenes ideológicos influyen de manera decisiva en la representación del género y de la masculinidad.

El hombre o la mujer<sup>13</sup> se sitúan en el centro de la representación iconográfica dependiendo de la realidad social y de



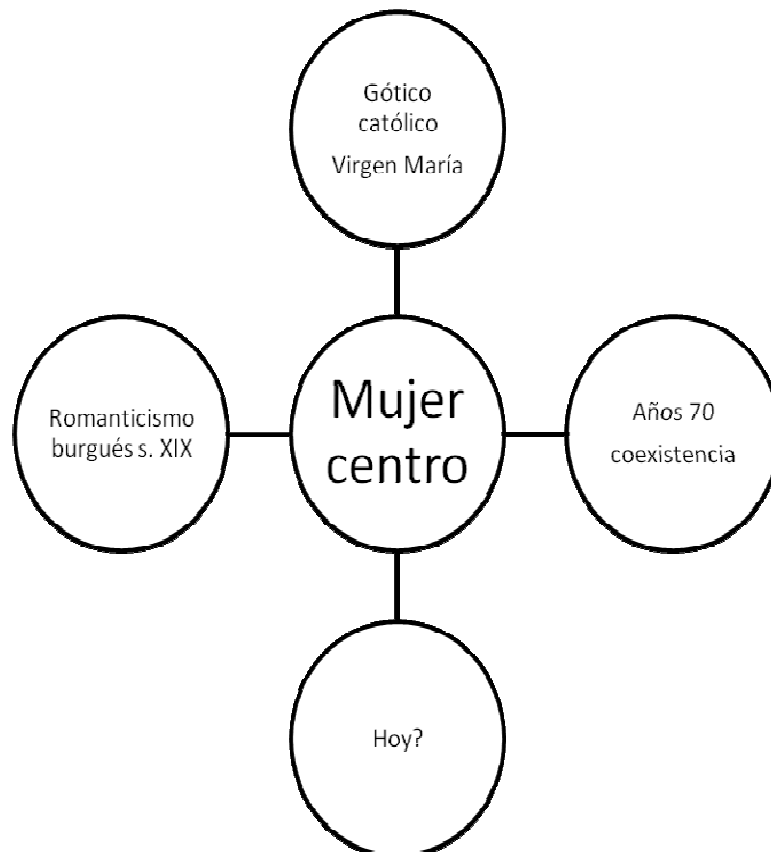
las corrientes estéticas e ideológicas. En consecuencia la representación clásica del hombre viril que domina el mundo será sustituida en la Edad Media por el icono de un hombre, Cristo, sometido, que en su origen se representaba triunfante saliendo de la cruz (Alvear, 1995).

El resultado de este fenómeno de cambio social (modelo tradicional versus modelo clásico) supone la consolidación de una serie de arquetipos con los que la psicología masculina ha sufrido un proceso de identificación.

Esta adaptación y reciclaje al ideario judeocristiano abarca desde los dioses, los reyes y guerreros del mundo clásico a la

---

13

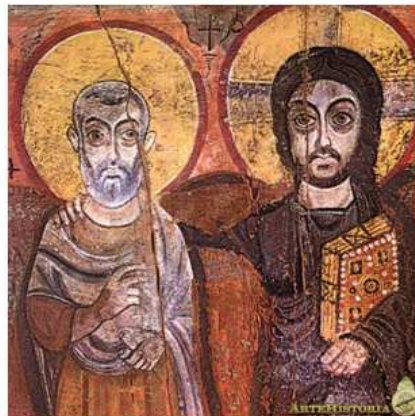


disposición de un imaginario crístico<sup>14</sup>, que influye decisivamente en la configuración de un orden social y del aparato representativo e ideológico que lo acompaña.

De este modo, en nuestro intento de comprensión de la cuestión, hemos realizado un primer esbozo en relación a la influencia del pensamiento cristiano en la constitución del orden moral de los siglos pre modernos, e interesa analizar las bases de interpretación doctrinal que van a justificar la imposición de un modelo de masculinidad tradicional y la condena de toda masculinidad divergente.

En este sentido, resulta esclarecedor realizar -aunque sin pretensión ninguna de exhaustividad, pues las fuentes de las que disponemos son verdaderamente abundantes e inabarcables- un breve recorrido por las principales manifestaciones en torno al concepto de la masculinidad clásica y de la función que se le atribuye hasta prácticamente el fin de la Edad Antigua.

Esta aproximación pondrá de manifiesto la complejidad de dicha noción y nos permitirá una mejor comprensión de las interrelaciones con el mandato del modelo hegemónico de



Cristo y san Menas.S.VI

Museo del Louvre

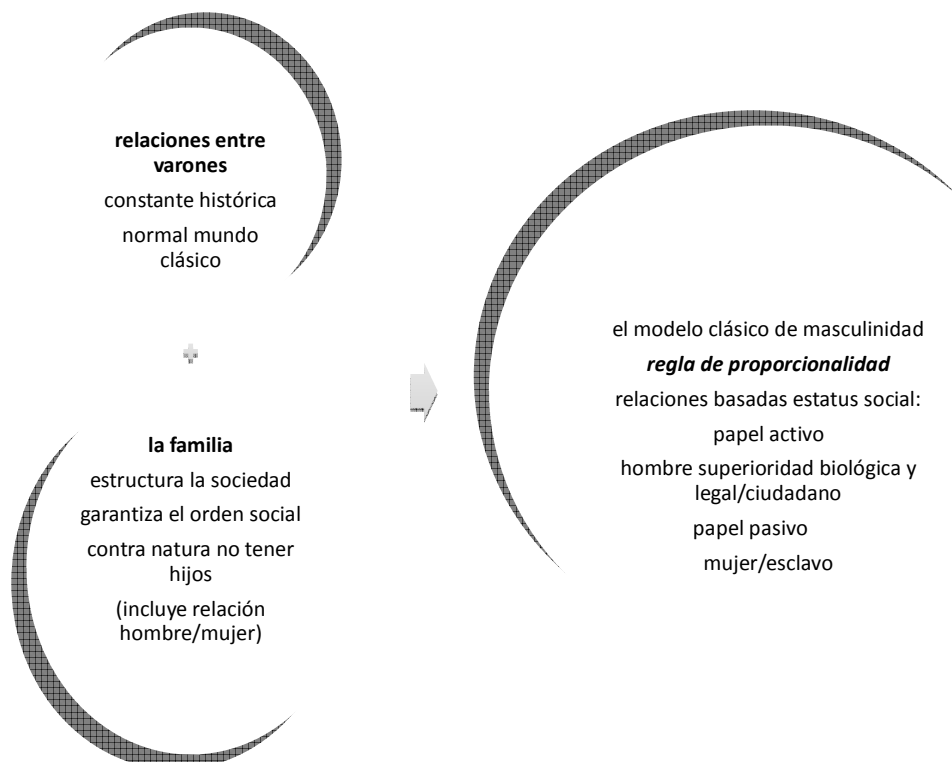
masculinidad propio al siglo XXI (Connell, 1997); un hombre debería ser activo, fuerte, no expresar sus emociones, y en el plano de la sexualidad debe desear y poseer a las mujeres con el fin último del emparejamiento, la conformación de una familia y la paternidad (Olavarría y Valdés, 1997).

A raíz de los estudios realizados sobre la Antigüedad, sobre todo a partir de finales del siglo XIX, se dispone de un rico material sobre el funcionamiento de las sociedades clásicas y en particular en lo que concierne a la función asignada a la masculinidad.

Dependiendo de la sociedad o de la civilización de que se trate, el concepto de masculinidad puede adoptar muy diversas formas, desde la masculinidad destinada a la procreación, a la prostitución masculina o a las relaciones entre varones que como indica Rubin (1993), han estado presentes en todas las culturas y en las diversas etapas históricas<sup>15</sup>.

---

15



Si la sociedad medieval e incluso la modernidad, hasta hace relativamente poco tiempo considera este fenómeno de relaciones divergentes de forma peyorativa y asociada a lo femenino, la Antigüedad distinguía entre la relación “normal” entre hombres de la “desproporcionada” que se identificaba con el papel pasivo, considerado como vergonzoso entre los grupos dominantes de la jerarquía social (guerreros y ciudadanos), ya que era asimilado al mismo concepto de dominación del hombre sobre la mujer.

Como indica Leroy (1997), la Europa precristiana presenta una característica común a judíos, germanos, griegos y romanos que sería esta regla caracterizada por una igualdad entre la posición social y el papel sexual en la pareja. La transgresión de esta regla se traduce por una serie de sanciones penales y sociales.

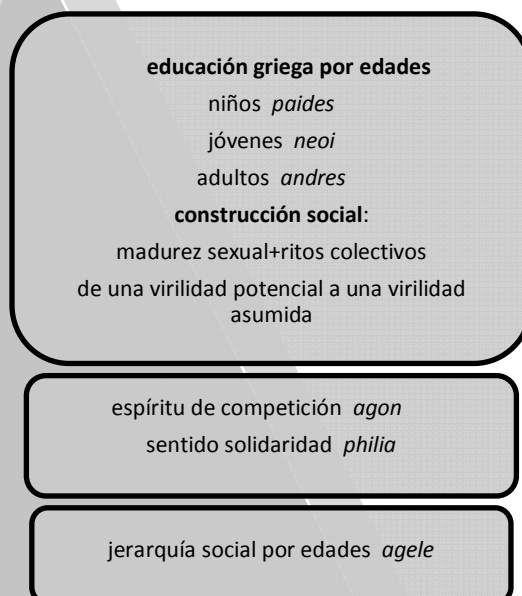
Así el papel pasivo no puede ser desempeñado por ningún miembro del grupo dominante, por naturaleza correspondería a la mujer, al esclavo o por elección personal. A la inversa, una mujer que se muestra demasiado dominante en la relación con un hombre sería rechazada socialmente.

Jurídicamente la legalidad en las relaciones implica el respeto de esta *regla de proporcionalidad*. Por lo tanto, este tipo de relaciones gozó de una extensa aceptación social, por lo que resultaría contradictorio considerarlas, como en el caso de Peña (2004), sustitutivas o compensatorias del defecto de relaciones hombre/mujer, una mera fase adolescente o bien un fenómeno que formaría parte de un ideal *bisexual* de sociedad clásica ya que aplicaríamos de esta manera conceptos contemporáneos a realidades mucho más complejas y *sui generis* en relación al género y a la masculinidad en particular.

Para encarar el debate ideológico que encierra el concepto de masculinidad en el devenir histórico, vale echar una mira retrospectiva desde este periodo de la antigüedad. La civilización más estudiada en cuanto a la masculinidad clásica es la antigua Grecia, donde se han conservado abundantes datos – basados en fuentes arqueológicas y literarias, como las pinturas sobre vasijas, los discursos de Esquines y Demóstenes, o las comedias de Aristófanes – de esta diversidad, donde no se concebía la identidad de género como identificador social.

La sociedad griega no distinguía el deseo o comportamiento sexual por el sexo biológico de quienes participaran, sino por cuánto se adaptaba dicho deseo o comportamiento a las normas sociales<sup>16</sup>.

Así Dover (2008), estudia los diferentes roles de género exponiendo, entre otras cosas, que la sociedad griega entendía que se trataba de roles bien definidos, a la vez cambiantes.

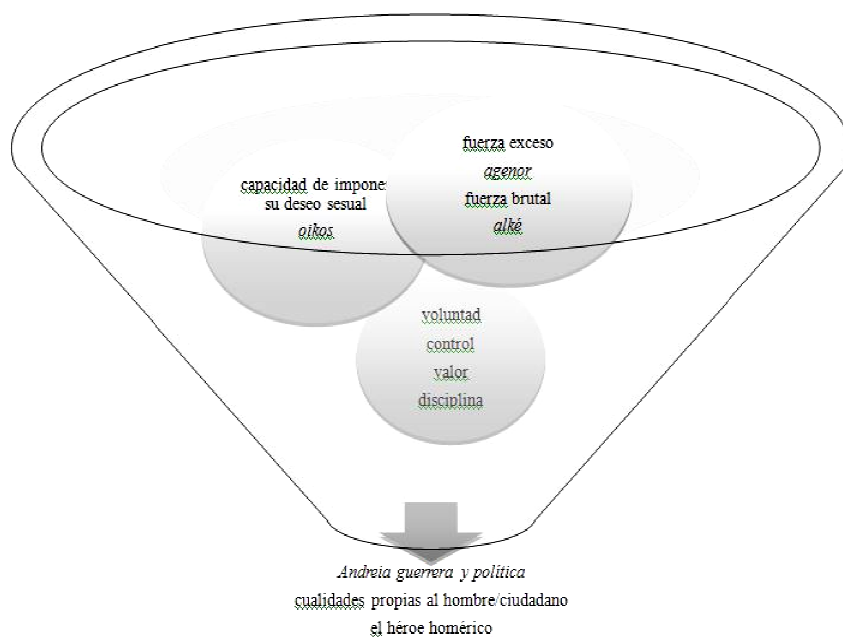


Relaciones basadas en el género, la edad y el estatus social, que se consideraban como naturales, normales y sanas reguladas por las leyes clásicas que regulaban las relaciones entre adultos.

Por esta lógica el derecho ateniense prohibía a los ciudadanos el prostituirse, penalizando únicamente al ciudadano masculino que se prostituye con otro hombre, siendo permitida sólo a los esclavos y extranjeros (Vayoneke, 1991).

Pero indudablemente la institución educativa iniciática más destacada del mundo griego será la de *la paiderastia*, en sociedades como Creta y Esparta, caracterizadas por la exaltación de lo masculino entendido en relación al concepto de *andreia*<sup>17</sup> y al reconocimiento social de las parejas de jóvenes militares. Como el conocido batallón sagrado de Tebas de 150 parejas de amantes guerreros (Flacelière, 1989).

Paralelamente la mitología defendía la idea de la perfección de este tipo de amor, así el mismo Zeus rapta un varón, Ganimedes, para ocupar el lugar de su esposa; existiendo por tanto un gran



número de antiguos mitos que giran alrededor del rapto de un joven por parte de un hombre mayor, y del amor que éste experimenta por aquél. Casi todos son parte de historias de iniciación y estos mitos, como señala Sergent (1986), pueden ser descripciones de prácticas y rituales que realmente existieron.

Del mismo modo en el arte clásico, la imagen del cuerpo funciona no sólo como un signo socio-cultural y económico, sino también como un vehículo que ayuda a fijar esta imagen de virilidad, que relaciona belleza física, virtud moral y educación.

No existe el cuerpo natural, inmutable y sin condicionamientos (Cortés, 2004), sino más bien un código representacional dotado de significados ideológicos específicos a cada época y emplazamiento, donde se establece la conexión entre fortaleza física, invulnerabilidad o firmeza con el grado de masculinidad, dominio o poder que manifiestan.

Asimismo los dioses representan en cierto modo un ideal, y la elegancia o las diferentes maneras de representar al hombre denotan una ideología determinada<sup>18</sup>.



Zeus:  
representa la edad madura



Heracles:  
fuerza y musculatura



Dionisio: languidez

Así, el cabello largo que en la época arcaica representa a la aristocracia, en la época clásica es signo de afeminamiento propio a los pueblos bárbaros. De la misma manera, la forma de vestirse, el colorido, el vello corporal o el tono de la piel serán indicadores de virilidad.

Y por último, por ser breves, podemos señalar la importancia de la literatura clásica y su influencia en el discurso de la masculinidad como el conocido texto de Platón (1969), donde observamos una bella metáfora del origen del hombre, de la organización social y de sus relaciones, impregnada de elementos mitológicos.

Su contenido, lejos de ser una censura, cabe interpretarla como una manifestación de una masculinidad plena, no excluyente y asociada a la función social de poder otorgada a la virilidad:

*Al principio los seres humanos tenían un cuerpo redondo, con cuatro brazos, cuatro piernas, una cabeza y dos órganos sexuales. Había tres especies de seres humanos: los hombres, que tenían dos órganos masculinos; las mujeres, que tenían dos órganos femeninos; y los andróginos, que tenían un órgano masculino y otro femenino.*

*Pero los seres humanos se volvieron muy arrogantes y por ello Zeus decidió castigarlos cortándolos por la mitad. Estas mitades buscan siempre sus otras mitades. Los varones que se complacen en acostarse y en enlazarse con ellos; éstos son precisamente los mejores entre los niños y los adolescentes, porque son en realidad los más viriles por naturaleza.*

*Algunos, en cambio, afirman que son unos desvergonzados. Se equivocan, pues no hacen esto por desvergüenza, sino por valentía, virilidad y hombría, porque sienten predilección por lo que es semejante a ellos. Y hay una prueba de que es así: cuando llegan al término de su desarrollo, son los de tal condición los únicos que resultan viriles en la política.*

*Mas una vez que llegan a adultos, aman a su vez a los mancebos y, si piensan en casarse y tener hijos, no es por natural impulso, sino por obligación legal; les basta con pasarse la vida en mutua compañía sin contraer matrimonio. (Menón 76c, 1969 p: 31).*

En este contexto de la Antigüedad nos parece necesario aclarar que para Platón el término “contra natura”, supone cualquier relación no destinada a la procreación y no el sentido más restrictivo en las relaciones entre varones, que adquirió posteriormente.

Así, el punto en común de las diferentes sociedades paganas, se encuentra, según Cantarella (1991), en la consideración de las relaciones entre hombres, como una de las manifestaciones más naturales de las diferentes formas de amar y de expresar la virilidad; simbolizada exteriormente en Grecia, por ejemplo, por la barba.

En Roma la *depositio barbae* y la toma de la *toga virilis* simbolizaban el paso de la pubertad a la juventud en un mundo el romano donde, como consecuencia de la helenización de costumbres, la diversidad sexual era un elemento relativamente frecuente, a pesar de haber perdido el carácter educativo griego transmitido entre hombres<sup>19</sup>.



*Retrato de El Fayum*

El ciudadano romano se representa con un rostro y cuerpo bronceado ya que la piel blanca es signo de feminidad debido al confinamiento de la mujer y a la exposición al sol más corriente del hombre, por lo que un tono pálido indicaría una falta de virilidad.

El ideal de masculinidad se encontraba en un punto intermedio donde el hombre debía ser auténtico (limpieza, olor, vello...), pero no demasiado rústico, viril pero bello a la vez y con un cierto sentido del pudor incluso en la expresión de sus sentimientos.

Como apunta Cuatrecasas (2009), Roma supuso un mundo en el que el amor y la sexualidad se vivían con mayor permisividad y desinhibición. Aunque cabría señalar que en las representaciones contemporáneas, se han explotado con frecuencia las escenas más sensacionalistas de dichas pautas de comportamiento social del pueblo romano, presentando y generalizando la idea un hedonismo donde no había lugar para el amor, olvidando sin duda los valores propios de esta civilización.

Manipulando de esta manera sátiras e imágenes que caricaturizan, lo que en realidad, y a pesar de ciertos excesos propios a ésta y a otras muchas épocas históricas, constituía el verdadero carácter tolerante de una Antigüedad.

La única ley susceptible de haber regulado las relaciones entre varones durante la República es “la Ley Scatinia”, del año 226 a. JC. Aunque si bien no se conoce exactamente su contenido, parece probado que regulaba las relaciones con menores a los que se protegía de la prostitución - permitida incluso bien entrado el cristianismo - o de la castración.

Incluso, como nos describe Boswell (1994), en Roma las alusiones a matrimonios entre hombres fueron moneda corriente incluidas las ceremonias cristianas, en una sociedad como la romana, donde el cuerpo es observado por los demás y debe respetar una serie de reglas.

No obstante, como señala Brown (1995), la sociedad se sustenta en la noción de un matrimonio que, en general, gira en torno a la función de la procreación y en su evidente importancia económica. No es extraña dicha visión en una sociedad esquilmada por la muerte.

Fuese mediante una legislación intencionada ya desde tiempos de Augusto, que penalizaba a los solteros y recompensaba a las familias por tener hijos, o simplemente por medio del peso de la costumbre, se fomentaba con discreción que los jóvenes y las mujeres utilizaran sus cuerpos para la reproducción.

Sin embargo, continuaban existiendo solteros en los círculos de clase alta, aunque en ocasiones eran censurados por los emperadores preocupados por el bien público. A los filósofos, individualistas y profesionales, se les había dado permiso para su excentricidad y mantenerse sin herederos legítimos e incluso practicar la continencia de por vida.

Además, las vírgenes, como señala Saquete (2000), forman parte del paisaje religioso del mundo clásico, consideradas como guardianas perpetuas de sus santuarios, representaban una condición anómala aunque crucial dentro de la comunidad.

Es de destacar que el hecho de que el hombre que no se preocupa como era debido de su cuerpo constituía un espectáculo

indigno, constituyendo una desagradable ostentación del ascetismo (Ortega, 2006).

Así al hombre viril se le confería una superioridad biológica sobre la mujer que eran consideradas como varones fallidos. Por lo que Galeno, en su tratado *Sobre la semilla* (Gordonio, 1991), proponía que la falta de calor desde la infancia puede hacer que el cuerpo del varón recaiga en el estado de “indiferenciación originaria”, por lo que había que conservar dicho impulso, calor o fuerza para no volverse afeminado.

Nunca era suficiente con ser varón: un hombre tenía que esforzarse para mantenerse viril. Tenía que aprender a excluir de su carácter y de su porte y temple corporales todos los rasgos evidentes de la “blandura” que delataban que estaba sufriendo una transformación femenina: la manera de andar de los hombres, el ritmo de sus palabras, o la resonancia de su voz podían traicionar la pérdida de fuerza fogosa que le era asociada proporcionalmente al poder y a la función que se le confería en la sociedad de procrear, sostener y defender a su prole.

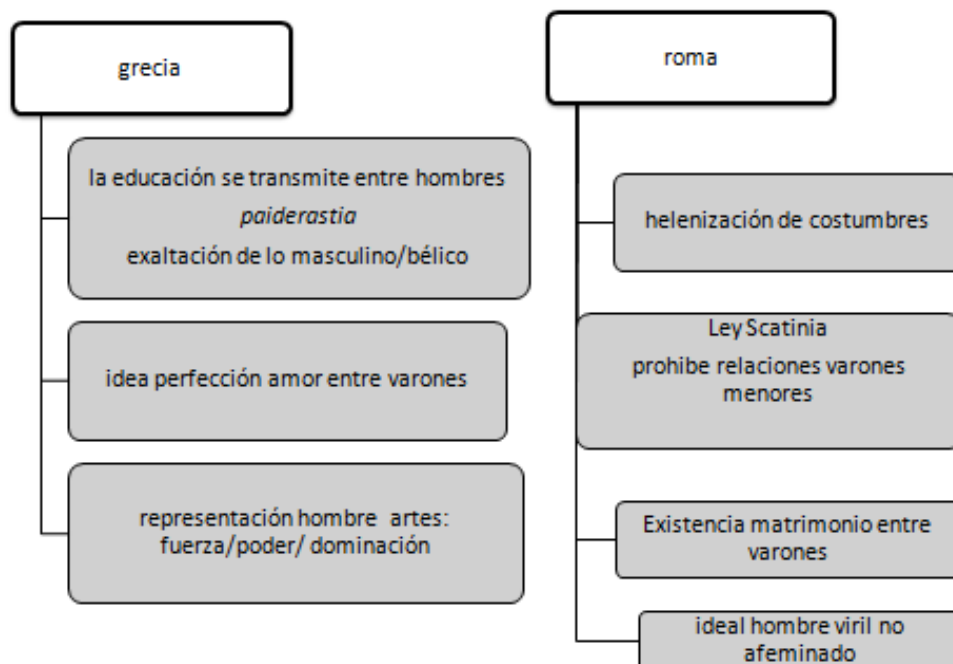
Además, crear un hogar con una esposa joven era considerado un ejercicio especialmente adecuado para apaciguar el autodomínio y para, en último término, incorporar al propio mundo a un “otro” inferior.

En cambio, en los comienzos del período tardío de la Antigüedad (Brown, 1995), el gran peso del Imperio había asegurado que el ideal romano de la concordia matrimonial se presentara, más bien, como un microcosmos que garantizaba el

orden social del modelo clásico<sup>20</sup>, en un mundo donde pronto se predicaría el celibato cristiano que se asemeja a los estoicos en la idea de que el coito sólo debe emplearse para la procreación, posición que desmiente de alguna manera la idea de que el mundo romano precristiano era un “edén de la no represión”.

A pesar de que este sistema social se centra en la función de una masculinidad dominante, fuerte y procreadora, variando su intensidad dependiendo del momento histórico y de las necesidades económicas o demográficas, dicha configuración de la masculinidad empieza a divergir, a partir de un determinado momento (Althaus, 2005), con un único modelo y función impuesto a la masculinidad con la implantación en particular del cristianismo como religión oficial del Imperio romano.

Así, los imperativos de la Iglesia cristiana, a finales de la Antigüedad, comienzan a modificar la estructura de la sociedad y de la moral romana derivados de *la regla de proporcionalidad*, como en el caso de la relación con los esclavos, puesto que se



creía que todo amo tenía entre sus poderes el de utilizar a sus sirvientes como quisiera, una afirmación más del rol atribuido a la masculinidad como sinónimo de virilidad y dominación sobre el cuerpo de sus subordinados. De esta manera, el mensaje cristiano introduce una nueva óptica en las relaciones entre los hombres, afectando a todas las condiciones humanas (Bradley, 1998).

Pablo les dice: "Todos los que habéis sido bautizados en Cristo, os habéis revestido de Cristo. Ya no hay judío ni griego, esclavo ni libre, hombre ni mujer: todos sois uno en Jesucristo" (Gal 3, 27-28; Col. 3, 11). De este modo, los grandes mitos cristianos perfilan un nuevo modelo de masculinidad, identificando el espíritu y el intelecto con el hombre, y la carne y el pecado con la mujer (Agacinski, 2008), y con toda relación no destinada a la procreación.

El mito de Adán y Eva<sup>21</sup> proporcionó a los cristianos una imagen de inquebrantable orden que podía comprender el mundo pagano. En la Iglesia, lo mismo que en la ciudad, la concordia de



*Adán y Eva. Anónimo, S.III*

*Catacumbas romanas*

la pareja matrimonial estaba hecha para soportar la pesada carga de expresar el ideal de armonía de toda una sociedad.

Para la Iglesia este sacramento del matrimonio se sustenta sobre una realidad natural previamente existente dotada de sus propias normas y propiedades, que ha dado lugar, históricamente, a notables discusiones teológicas y canónicas relativas a la comprensión de su naturaleza, de su carácter indisoluble, de los requisitos para su validez (Peña, 2004).

Por otra parte, la Iglesia propone como alternativa al matrimonio la renuncia sexual que podía conducir a los cristianos a transformar el cuerpo y romper con el ideal de la ciudad antigua. Al renunciar a toda actividad sexual, el cuerpo humano podía sumarse a la victoria de Cristo y desembarazarse del mundo animal. Como indica Lorda (2009), para la Iglesia católica el celibato es considerado como un carisma y un don para presbíteros y también para muchos cristianos laicos que persiguen dedicarse a un ideal de entrega y evangelización.

Además una serie de prohibiciones, como las de matrimonio con los no judíos, la condena de los matrimonios entre parientes próximos, la insistencia en la observancia cuidadosa de los códigos de pureza que gobernaban el ciclo menstrual de la mujer y la emisión de semilla por parte de los hombres, la aversión cuidadosamente fomentada a la promiscuidad, la desnudez en público y el amor entre varones permitieron acrecentar la sensación de distancia con el mundo pagano.

Por lo que la función que se le otorga a la masculinidad es dual: celibato o procreación, estigmatizando toda manifestación o divergencia con dicho modelo. La representación de la masculinidad coincide con la función asignada, donde se produce

la humanización de lo divino y la idealización de lo humano (Astorga, 1971). Se concede la máxima valoración a la significación de las representaciones, en detrimento a veces de la belleza formal. Surge una simbología basada en las interpretaciones de animales<sup>22</sup> o figuras destacando el *Crismón*<sup>23</sup>; también aparecen temas paganos como el de Orfeo a los que se adscribe una significación cristiana (Azcárate, 1990).

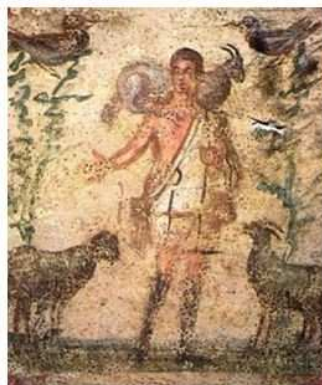
A pesar de la importancia que se le otorga tradicionalmente al fenómeno religioso y en particular al cristianismo en el cambio de un modelo de sociedad y de entender las formas de expresión de la masculinidad, habría que matizar la importancia que se le otorga en este tema sobre todo debido a cómo las traducciones de una Biblia – que la Iglesia romana establece por primera vez común y oficial a partir del Concilio de Trento en 1546 – que evolucionan según los prejuicios propios de la época en que viven los traductores (Helminiak, 2003).

Así la idea de que la única masculinidad posible es la que se complementa con la feminidad y de que el Antiguo Testamento

---

22

23



*El Buen Pastor*  
catacumba Domitila. S.III.



*Crismón de Constantino*  
I. Siglo IV d.C.

condena la relación entre varones proviene de varios pasajes, el más conocido es el de Sodoma (Génesis, XIX) del que se suponía procedía el castigo divino al existir la intención de violación de los ángeles enviados a la ciudad por parte de sus habitantes.

Dada la ambigüedad del pasaje, la exégesis moderna tiende a interpretarlo desde un punto de visto menos sexual, señalando más el aspecto sagrado que suponía la hospitalidad para los pueblos de la antigüedad, la destrucción de la ciudad constituiría por lo tanto la moral de la historia.

Es cierto que las leyes del Levítico participan de este criterio reductor: “Si uno se acuesta con otro como se hace con mujer<sup>24</sup>, ambos hacen cosa abominable y serán castigados con la muerte; caiga sobre ellos su sangre” (Levítico, 20, 13). Aunque parece demostrado, como señala Jordan (1997), que en el rigor de la aplicación de esta prohibición<sup>25</sup> pesan particularmente una serie de razones políticas a la hora de considerar al pagano como sacrílego o impuro.

---

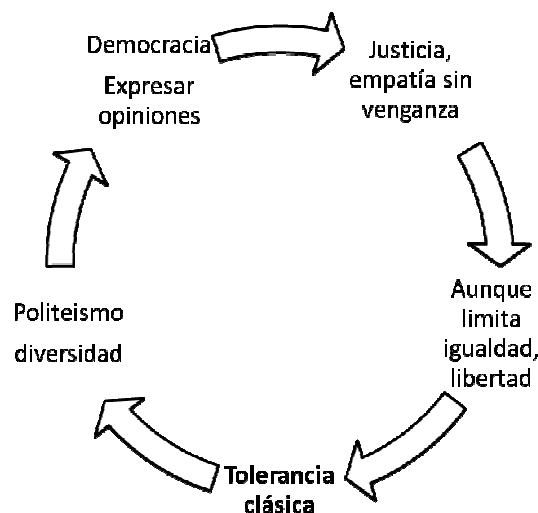
<sup>24</sup>“con otro hombre como se hace con mujer” indica una trasgresión de la jerarquía en la que el hombre es inferior a Dios y superior a la mujer. Por lo que el hombre que se comporta “como mujer” comete un sacrilegio contra el orden establecido por Dios. Esta prohibición comprende también las relaciones entre hombre, mujer y animal.

<sup>25</sup> El incesto, la bestialidad, la blasfemia, la violación de las reglas del “Sabbat”, mantener relaciones con la mujer virgen novia de otro hombre, maldecir sus propios padres, la brujería... merecería la pena de muerte según el Talmud.

La mayoría de los pueblos mediterráneos toleraban una masculinidad diversa<sup>26</sup>, la ley judía encontrará de ésta manera un signo diferenciador con respecto al extraño o al enemigo, castigado con la muerte o castración.

Si prestamos atención y, sintetizando las diversas fuentes, observamos que San Pablo<sup>27</sup> retoma el concepto anteriormente citado de Platón de “contra natura” pero reinterpretado en un acto en el que el hombre renuncia al acto lícito y desprecia lo que es natural y busca lo que no lo es. En la misma línea, para San Agustín (2011), sólo la relación dirigida a la procreación está justificada, y ésta sólo en el marco del matrimonio.

En consecuencia, este pensamiento reductor va a influenciar de manera decisiva a los autores posteriores y desarrolla un modelo de argumentación cristiana ligada a las leyes naturales y divinas aunque las contradicciones en el pensamiento cristiano son numerosas<sup>28</sup>.



<sup>27</sup> De este modo, tres pasajes de Pablo han sido interpretados en torno al tema. Por un lado, I Corintios 6,9 y Timoteos 1,10, donde se expresa la exclusión del Reino de los cielos. Y por otro lado, Romanos 1, 26-27 donde no se condenan las relaciones entre varones en lo relativo al concepto de “ley natural”.

<sup>28</sup> A este respecto, es importante resaltar que en las enseñanzas de Jesús y de Pablo, en virtud de la “Nueva Ley”, la abominación no estaría constituida por la

La concepción del Antiguo Testamento de la masculinidad hubiera sido considerada por la mayoría de los ciudadanos romanos tan arbitraria como otras prohibiciones judías, tales como cortarse la barba. Tras el Concilio de Jerusalén del año 49, los paganos convertidos a la fe cristiana no estaban sujetos a cumplir la gran mayoría de estas tradiciones impuestas por la ley de Moisés, incluida la circuncisión, con el fin de facilitar su integración.

El eclecticismo del que se dio prueba al adaptar el vasto conjunto de normas del Levítico, prueba claramente que el concepto de masculinidad no procede del respeto de la ley judía, sino de la utilización de algunos de los pasajes de un Código jurídico abandonado en su mayoría por el cristianismo. Así, según Leroy (1997) algunos Padres de la Iglesia hacen referencia al Levítico para limitar el concepto de masculinidad e ignoran otras prohibiciones como las relacionadas con los alimentos.

También se olvida con frecuencia otros pasajes bíblicos en los que aparecen identidades diversas como Saúl y David, David y Jonathan<sup>29</sup>, o Ruth y Noemí, presentados durante toda la Edad Media como ejemplos de estrecha relación:

---

violación material de los preceptos del Levítico sino de la infidelidad del alma, que ponen aún más en tela de juicio la interpretación de éstos versículos.

<sup>29</sup>

*El alma de Jonatán (hijo del monarca) se apegó a la de David y le amó Jonatán como a sí mismo. Jonatán hizo pacto con David, pues le amaba como a su alma, y quitándose el manto que llevaba, se le puso a David, así como sus arreos militares, su espada, su arco y su cinturón (I Samuel 18, 1-4).*

De la misma manera, en los Evangelios se habla de Juan<sup>30</sup> como “el amigo bien amado de Jesús”, o figuras del cristianismo que se profesan un amor intenso como Perpetua y Felicidad.

En definitiva, la base del concepto de masculinidad conservador y restrictivo en la Biblia la encontraríamos en el Levítico, y el contexto en que está formulada no implicaría una obligación moral. El pasaje de Sodoma habría sido mitificado, expandiéndose a lo largo de los primeros siglos de la cristiandad y aceptado universalmente más tarde en torno a la moral sexual, entrando en contradicción con el mensaje de amor universal de Dios, independientemente de sus condicionamientos personales (Morrison, 2006).

Sería más lógico afirmar que el Nuevo Testamento prohibiría a los cristianos una noción más próxima a la “intencionalidad” más

---



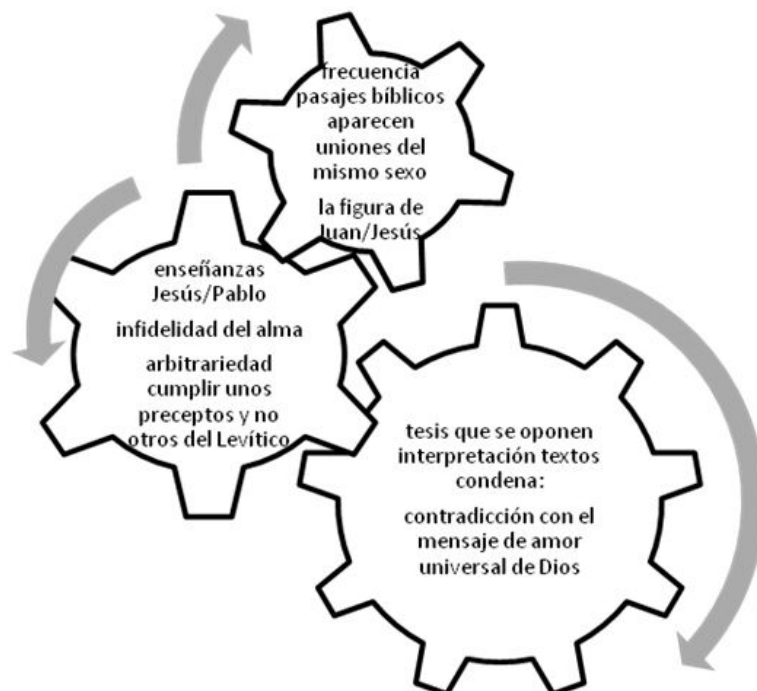
*Cima da Conegliano.  
David y Jonatán.*



*Jesús y Juan. Museo de Berlín.*

que a la “natura” de los actos en sí (Mateo 5,28)<sup>31</sup>. Por lo que en este contexto de interpretación y justificación de un modelo de sociedad y masculinidad por medio de los textos bíblicos, hay un hecho paradójico a destacar que consiste en que para los cristianos que en la época actual se oponen a toda relación divergente con el modelo tradicional pueden encontrar desconcertante que ninguna de las principales objeciones de la Patrística se inspiren directamente de las enseñanzas de Jesús o de los apóstoles sino que son el resultado de la extrapolación de pasajes bíblicos<sup>32</sup>.

Confundidos con antiguas y contradictorias teorías clásicas, lo que provocó un sentimiento de rechazo en muchos cristianos; por lo que puede deducirse como indica Eribon (1999), que la condena de este tipo de entender la masculinidad formaba parte de la desaprobación global del erotismo de ésta época primitiva, incluso de actos que hoy son admitidos por la comunidad cristiana.



En conclusión, y a pesar de las críticas recibidas por los sectores más conservadores o reticentes a este tipo de temática y de las posibles interpretaciones, los estudios ya citados en la materia, nos muestran que aquellos que perciben en los pasajes bíblicos una condena de todo modelo divergente con el tradicional ha sido por una errónea traducción y/o una pobre o interesada interpretación de los textos; conciliando dos aspectos que hasta ahora han sido incompatibles para muchas personas: sus creencias religiosas y su manera de entender el género y la función asignada a la masculinidad.

Defendiendo el principio de que la Biblia, a menudo, ha sido utilizada por ciertos sectores de la jerarquía de la Iglesia católica para justificar fenómenos como la esclavitud, la inquisición, la xenofobia, el racismo, la discriminación de la mujer y la persecución de todo modelo de relación que no se encuentre en armonía con el modelo hegemónico de relación entre hombre y mujer (Helminiak, 2003).

De esta forma, en el siguiente apartado profundizaremos sobre este nuevo orden social que afecta profundamente la manera de concebir la masculinidad, de ejercerla, de representarla y cuyo resultado final será la reducción de la función dominadora del hombre en la sociedad que se centrará únicamente sobre la mujer, y que estigmatizará a todo individuo que no cumpla con el mandato de esta *ley natural*.

### **2.2.2.EL MODELO DE MASCULINIDAD TRADICIONAL.**

*La tradición es compleja, la masculinidad no se puede catalogar en una historia inmóvil. Las cualidades se recomponen con el tiempo. El cortesano no puede tener el mismo ideal viril que el caballero. La corte y la ciudad inventan patrones cambiantes. La sociedad mercantil no puede tener el mismo ideal que la sociedad militar. Con la Ilustración, que remite a la propia dominación, una nueva virilidad se afirma. El antiguo ascendiente es condenado, los padres pueden parecer “tiranos”, aunque nadie cuestiona la dominación sobre lo*

*femenino.*  
Corbin&Courtine, (2011. P:8)

Como acabamos de exponer es a partir del siglo IV, con el declive de la ciudad y la emergencia de la vida rural, que se implanta una nueva manera de entender la masculinidad (García Valdés, 1981).

Un contexto ideal para que la Iglesia y su visión uniformizada del cristianismo ejerzan su influencia en la moral, aplicando una política restrictiva en cuanto a la identidad de género, que combina periodos de mayor o menor represión. El hombre bárbaro que invade el Imperio era un hombre descuidado, peludo, barbudo, próximo a una cierta animalidad que se identifica con la virilidad y la valentía. Unas invasiones que como señala Azzara (2004), suponen una serie de sucesos que llevarían a la sustitución del Imperio de Occidente por una pluralidad de reinos bárbaros tan heterogéneos como desiguales.

Los primeros signos de condena y de estigmatización de toda manifestación divergente de masculinidad al nuevo modelo

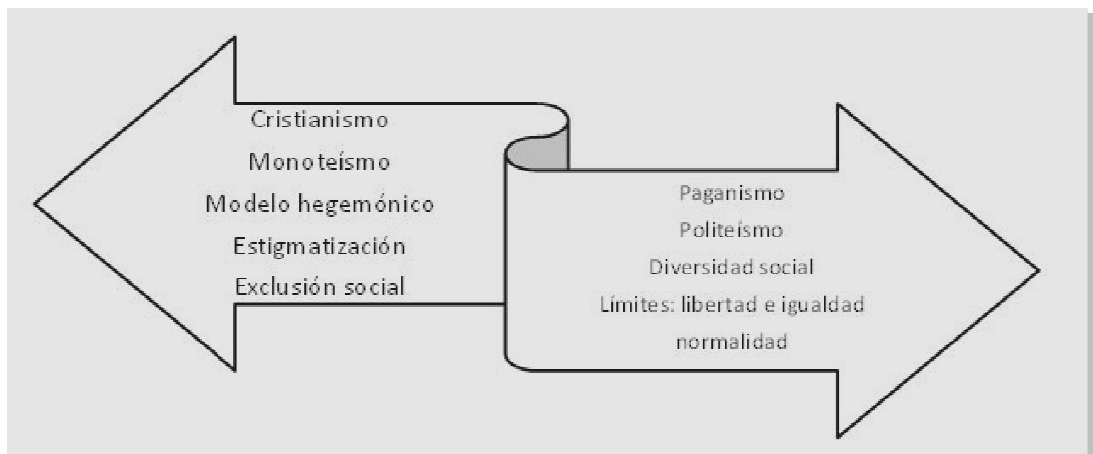
social no tardarán en aparecer, consecuencia del rechazo progresivo que se instala hacia este tipo de conducta social<sup>33</sup>.

En realidad, estas encarnaciones jurídicas nuevas y represivas, que aparecen por primera vez en el derecho cristiano-romano, se convirtieron en patrimonio común del mundo político europeo e interpretan la idea de violencia justa defendida por san Agustín (Baqués, 2007), se imponen por lo tanto en las instituciones a toda fuerza contraria a la dominante, constituyendo la base de todo el orden social y jurídico de la Edad Media.

Paulatinamente la Iglesia difiere cada vez más de un politeísmo pagano que parecía representar una cierta idea de tolerancia, al compartir dioses distintos entre pueblos diferentes, pudiendo incluso adoptar los extranjeros. Además, en la política la democracia (Ferrajoli, 2011), posibilitaba expresar las propias opiniones, no solamente en apariencia sino que se trataba de comprender el pensamiento del otro, incluso la justicia se basaba en una cierta empatía y renuncia a la venganza.

A pesar de que la Antigüedad limitaba la libertad y la igualdad por medio de leyes que subordinaban el individuo a la ciudad y que conoció la violencia en todas sus formas, sus

33



filósofos intentaron fundar en la razón un ideal de humanidad, de justicia, de tolerancia y de solidaridad (Romilly, 2010).

En este punto nos parece importante señalar el cambio de representación de la masculinidad que pasa de este mundo pagano identificado con una serie de dioses que representan la fuerza (Marte) o un tipo de belleza determinado (Apolo), y que establecen una serie de arquetipos o patrones «arcaicos» (Jung, 2001), heredados que se intentan modificar por la nueva religión monoteísta.

Como hemos indicado, con el pensamiento agustino se implanta una gran distancia entre la representación del mundo exterior y el mundo interior, en el que el hombre deja de ser la medida de todas las cosas dejando paso a la representación central de Cristo, todo lo demás se sitúa en un segundo plano. Representando el poder a través del hombre, que continúa ejerciendo un papel importante, prestando una especial atención a la jerarquización, primordialmente en la altura del Emperador Justiniano<sup>34</sup> sobre quienes los acompañan.

Estas formas hieráticas, rígidas y severas (Sergi, 2009), persiguen, ante todo, la espiritualidad y el simbolismo en contra



*Justiniano y su Corte*

del realismo y de la perfección y armonía clásicas, donde los gestos son ritualizados. Olvidando así el desnudo y cubriendo sus figuras alargadas con mantos también largos y amplios de rígidos pliegues, los cuales otorgan el volumen a las figuras, sobre todo con el juego de luces y sombras.

Convirtiéndose el rostro en el elemento más significativo del cuerpo, observándose austeridad y sentido espiritualista. En las miradas sobre todo masculinas, se descubre la fuerza, el poder, la seriedad y hasta frialdad (aunque se trate de Jesús), con lo que se infunde respeto hacia los personajes.

Todo esto redunda en la pretensión de dar una imagen de lo trascendente antes que buscar la belleza física, lo cual es reflejado en las palabras de san Agustín con respecto a un prototipo, inmutable y permanente. Las obras de arte son iguales a las ideas en este sentido (Panofsky, 2005), ya que son siempre iguales en un mismo estado y yacen en el espíritu divino.

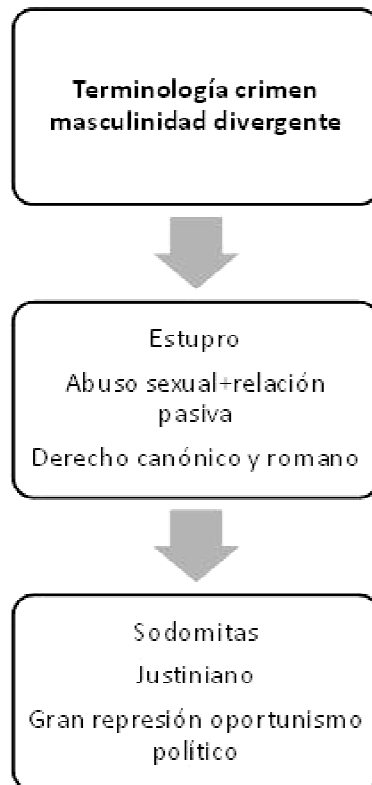
Esta ausencia de representación del cuerpo del hombre como símbolo de virilidad y poder está íntimamente relacionada con el origen de la condena penal que, como hemos visto, se sitúa en la creencia del hecho de que todo hombre que no respete las leyes bíblicas comete una categoría de impiedad criminal y por lo tanto será excluido socialmente, crimen al que sin embargo la Biblia no le otorga un nombre preciso<sup>35</sup>, evolucionando su

---

<sup>35</sup> Habrá que esperar a que las normas del Derecho Canónico y Romano designen por el término “stuprum” (abuso sexual), el acto cometido por hombres, designando en primer lugar el acto sexual realizado con violencia que, más tarde, expresión que se irá extendiendo a otros tipos de relaciones consideradas como ilegales.

terminología<sup>36</sup> y desapareciendo la distinción jerárquica clásica de relaciones<sup>37</sup>.

Por lo que la masculinidad regular va a diferenciarse de la irregular. Considerada esta última como una amenaza para la colectividad y un crimen contra la dignidad del hombre (Morilla, 2001). Es así que a partir de este momento que se puede afirmar que además de la opresión histórica de la mujer por parte del varón, la mayoría de los varones también lo han sido según una serie de valores que han configurado nuestro sistema social.

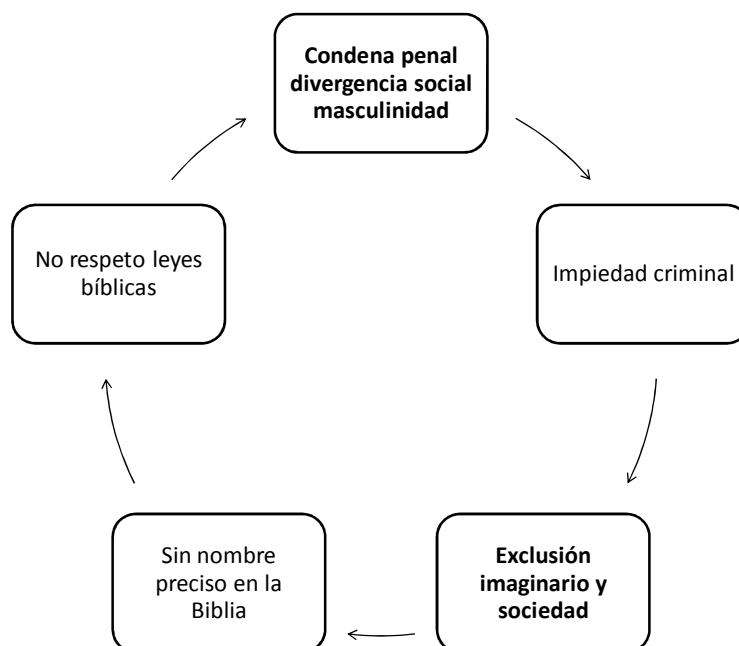


36

<sup>37</sup> De este modo, la masculinidad divergente se marginaliza, entendiéndose primero como un abuso, después una infracción o un pecado consistente en la mera práctica del acto, que más tarde serán denominados en latín “sodomitas” y luego en el resto de las lenguas europeas. El primero en utilizar éste término es Justiniano (S. VI), a modo de cabeza de turco en su estrategia de eliminación de sus enemigos, debido a la facilidad de poder acusar a cualquier hombre de dicho crimen. Por lo que este delito es concebido en base a criterios de oportunismo político y responde a una lógica que puede ser resumida con el silogismo: “El sodomita es el peor de los criminales; el enemigo de mi grupo es un sodomita”.

Este estigma, ejercido hacia el hombre divergente, lo podemos definir como una condición, atributo, rasgo o comportamiento que hace que su portador sea incluido en una categoría social hacia cuyos miembros se genera una respuesta negativa y se les ve como culturalmente inaceptable o inferior<sup>38</sup>.

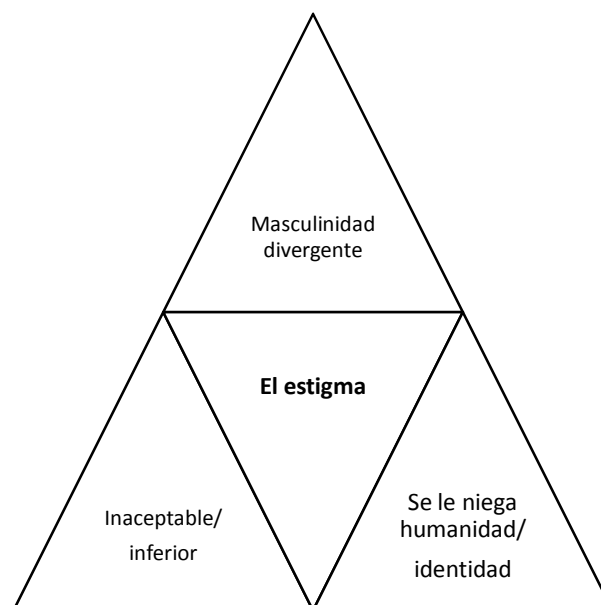
Siguiendo la caracterización de Goffman (2009) que hace referencia a tres tipos de estigma: el primero lo refiere a defectos físicos, el segundo distingue los defectos del carácter del individuo como son la falta de voluntad, las pasiones tiránicas o antinaturales, las creencias falsas y rígidas o la deshonestidad; y por último señala los estigmas tribales de la raza, la nación y la religión, susceptibles de ser transmitidos por herencia y contaminar por igual a todos los miembros de una familia.



Bajo esta categorización cualquier persona es susceptible de ser estigmatizada<sup>39</sup>, ya que todo lo que no sea normal a los ojos de la sociedad es rechazado por salirse de los cánones establecidos. En consecuencia al hombre que no sigue una serie de pautas sociales preestablecidas se le niega parte de su humanidad y de su identidad y se le obliga a vivir el rol que culturalmente se le ha sido asignado (Montesinos, 2007).

Pero para poder comprender la exclusión de todo hombre que no cumple con la función que socialmente se le ha asignado (fecundidad, virilidad o celibato cristiano), nos parece inevitable hacer referencia y profundizar en el concepto de intolerancia, concebido como la manifestación más sutil del odio hacia quien se considera en situación de deshonor.

En nuestro caso del hombre que vive su masculinidad fuera de la norma, siendo objeto del odio, y al negársele su humanidad significará disminuirlo, despreciarlo. En efecto, en la religión, el odio oculta la cara de Dios; en política, el odio destruye la libertad del hombre; en la ciencia, el odio se pone al servicio de la muerte,



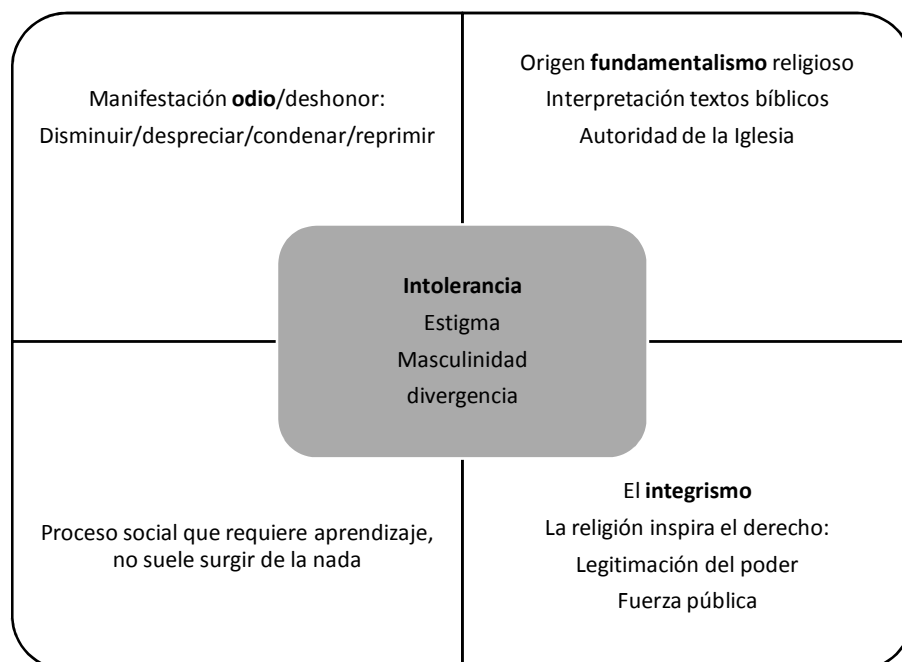
y en la literatura deforma la verdad, desnaturaliza el sentido de la historia (Wiesel, 1998)<sup>40</sup>.

Del mismo modo el integrismo participó en este proceso reduccionista de entender al hombre ya que existieron importantes momentos históricos en los que los principios religiosos debían servir en la configuración del modelo social, de la vida política y, así mismo, debía constituir la fuente de las leyes de los Estados cristianos<sup>41</sup>.

En efecto, la intolerancia<sup>42</sup> sería similar a un fenómeno casi infantil de querer acaparar todo lo que nos gusta y de excluir aquello que nos molesta, estigmatizarlo. Es un proceso que

<sup>40</sup> Podemos afirmar que este tipo de intolerancia se asocia a una visión fundamentalista -a pesar de constituir un concepto asimilado más con la modernidad y al protestantismo- según un principio hermético ligado a la interpretación de los textos bíblicos (Le Goff, 1998), puesto que entre los Padres de la Iglesia se conocían ya los defensores de la interpretación literal y los partidarios de una hermenéutica más sencilla como san Agustín.

<sup>41</sup> Sabemos que en la Iglesia católica, el fundamento de la verdad no se encuentra en la interpretación de la Biblia sino en la Autoridad de la Iglesia que fue tejiendo paulatinamente el nuevo modelo social y de masculinidad postclásico (Cotler, 1998).



requiere aprendizaje. Por ejemplo, la caza de brujas es un producto de la Edad Moderna no del Medievo<sup>43</sup>, ésta doctrina apareció porque existía ya una desconfianza popular contra la brujería<sup>44</sup>.

Esta actitud uniformadora ligada a la idea de legitimación del poder, estudiada principalmente por Weber (2014) tiene su origen en dicha facultad de poder imponer sus propias creencias y convicciones (Geulen, 2010)<sup>45</sup>. Históricamente esta facultad se basa en la fuerza pública del Estado teocrático o partidista que se apoya en una condena pública llevada a cabo con una visión particular del hecho reprobado. Ejemplo de ello lo representa la institución medieval de la caballería (Fleckenstein, 2006), que es ante todo un símbolo, el de ciertos héroes de la nobleza, en socorro del débil, aunque su acepción latina, *la militia*, designa la fuerza armada al servicio del Estado.

Esta función pública, propia a la Edad Media, se privatizó, y sus caracteres aristocráticos y militares adquirieron un mayor relieve ya que se dotaron de un código deontológico, basado en el honor, que «humanizará», en cierto modo, las «leyes de la guerra»,

---

<sup>43</sup> También de la estigmatización de todo hombre divergente con el modelo de identidad de género, que había sido previamente establecido por los Padres de la Iglesia, manifestándose en el pueblo llano en un odio concretizado en una represión que permanece a través de los siglos por todo territorio donde se configura este tipo de subcultura social o gueto.

<sup>44</sup> Fenómenos y mecanismos semejantes a muchos otros como el antisemitismo o el racismo del siglo XV. Aunque, bien es verdad que la intolerancia más peligrosa es siempre la que nace, en ausencia de toda doctrina, de instintos elementales, por lo que es difícil individualizarla y rechazarla con la ayuda de argumentos racionales.

<sup>45</sup> Podemos recordar como indica Bayona (2009), que ya desde la Edad Media hubo un proceso de origen secular, paralelo al que se dio en las letras y las artes con los pre-humanistas y los pre-renacentistas, en pugna con la doctrina teocrática del sumo poder pontificio que impone un modo de vida al hombre en el que no hay lugar para el desacuerdo con las creencias y las convicciones establecidas impidiéndole de este modo llevar una vida coherente a su propia identidad.

creando también todo un imaginario en torno a la masculinidad ligada al buen nombre y al honor.

A la vez, la Iglesia trata de asignarle una misión y una ética de acuerdo con su causa (Flori, 2001), y en ocasiones asimilada a la figura del clérigo como modelo de masculinidad por excelencia en el que no se confunden virilidad y ardor sexual, asistiendo en ocasiones a una virilización de la mujer e incluso en Oriente a la figura de la castración en hombres que desempeñan cargos destacados en la sociedad bizantina.

Así el guerrero pasa a ser caballero de Cristo, *milites Christi*, que se opone al villano y que es encarnado por los héroes de los Cantares de Gesta o los mártires de la Iglesia, en un nuevo mundo (Rodríguez Velasco, 2009), donde se accede por medio del juramento y en el que el hombre de iglesia decide lo que es o no viril, según un modelo del destino próximo a la de la Pasión de Cristo. El hombre dispone del caballo lo que le proporciona velocidad. Su energía se concentra en el extremo de su lanza, en la fuerza muscular que mueve su espada<sup>46</sup>.

Justamente, la exhibición del valor guerrero necesita de la presencia de espectadores, cuya fuerza asimilada a una imagen animal como la del oso, ejemplo de fuerza física, conforma un



*Batalla de Guadalete*

arquetipo de masculinidad desarrollado en una cierta cultura de la taberna, de un consumo del vino que fraterniza las relaciones masculinas (Corbin, 2011), que derivan en ocasiones en el abuso y el maltrato hacia el inferior o hacia la mujer.

Una moral que, por otra parte, hace que los órganos o relaciones sexuales sean designados por analogías, donde la sangre derramada o transmitida se convierte en símbolo de virilidad, de superioridad de una nobleza que se opone a una bastardía que simboliza un mundo inferior. En el caso español como indica Hernández Franco (2011), la nobleza de sangre desarticula la sociedad. Todos eran cristianos y españoles, sin embargo, el origen de la sangre denotaba de forma pública que no todos eran españoles y cristianos idénticos.

En consecuencia, el gran instrumento de la intolerancia ejercida hacia el hombre que no respete el mandato hegemónico será la represión, pudiendo distinguir tres periodos históricos bien diferenciados en el grado de represión que se ha ejercido ante una visión abierta de la masculinidad:

-Primer periodo:

Comprendería desde el final del Imperio Romano hasta el siglo XIII, donde la represión del hombre será desigual<sup>47</sup> y en la que se toleran las diversas manifestaciones de vivir la masculinidad, aunque en realidad se desapruban por la presión moral y social fruto del poder ejercido por la teología, aunque no se pueden evitar de forma contundente.

Este fenómeno de rechazo social, a menudo, surge como una expresión de asegurar la cohesión de lo que se considera como

---

relevante de sí mismo, en este caso una sociedad donde se complementa lo masculino con lo femenino, o de nueva identidad propia al Estado o a la Iglesia, destruyendo todo lo que se opone a este principio absoluto.

La exclusión nunca surge por simple casualidad, existe una lógica de intolerancia y estigmatización que sirve a una serie de intereses amenazados, como pueden ser la uniformización y control de una sociedad determinada, lo que exige una sumisión igualmente absoluta y desemboca en una alienación social y política (Muralt, 2002).

De esta manera a partir del siglo VII además de la instauración del mundo cristiano nos encontramos con un conjunto religioso y político nuevo, el Islam, que crea una nueva situación geopolítica y religiosa en Europa, un diálogo lingüístico y cultural que a pesar de desaparecer siglos más tarde por las estrategias de limpieza de la población árabe y morisca (Subirats, 2003), influenciaron en el mundo cristiano desde esta época al siglo X; incluso en época carolingia, una represión menos virulenta con la ausencia de legislación al respecto. Incluso la reglamentación eclesiástica en la materia es generalmente moderada.

Es de destacar que con la invasión musulmana de la península ibérica en el 711 y el renacer de la ciudad, como en el caso de Córdoba, se respira un nuevo aire de tolerancia en Europa, según lo muestran numerosas poesías hispanoárabes o hispanojudías de la época:

*Mujer, no me injurias.  
Ni Hind ni Zaynabme seducen.  
Siento inclinación, en cambio, por un corzo  
cuyas cualidades todos anhelan:  
no teme la menstruación,  
no sufre embarazo  
ni ante mí se vela.*  
Ibn Hani Al-Andalusí. Veglison (1997).

Signo de que este espíritu urbano se impone de nuevo a la represión de origen más rural, según el conocido proverbio alemán de que “el aire de la ciudad te hace libre”, concepto en relación a la distinción entre individuo y sociedad desarrollado más tarde por sociólogos como Simmel (1903), lo que favorecerá durante los siglos XI y XII la formación de un ambiente de libertad y tolerancia<sup>48</sup> en el sur de Europa que se refleja en una cierta subcultura que desarrolla igualmente este tipo de literatura amorosa ampliamente descrita y analizada por Boswell (1985).

En lo que respecta a la iconografía nos parece interesante resaltar la controvertida teoría psicoanalítica del “falo fantasma” de Leupin (2000) que sostiene que en la representación del Cristo

---

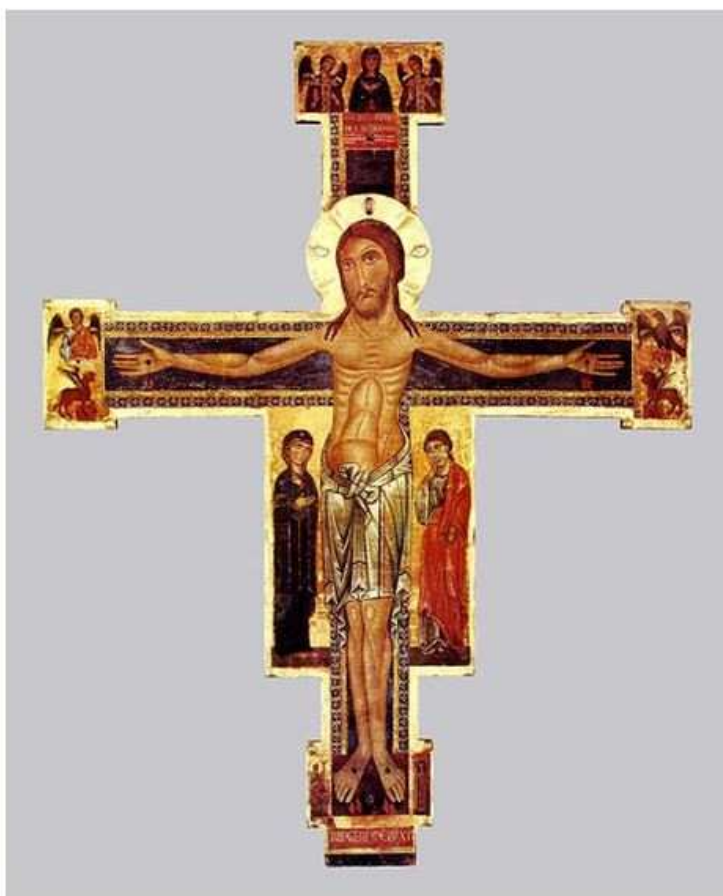
<sup>48</sup> Sin embargo a pesar de este ambiente de relativa tolerancia, no van a faltar las medidas represivas como las emprendidas por Alfonso X, en su *Código ideal*. El Levítico se utiliza de nuevo contra el mal que perjudica no solamente a quienes no se ajustan a la masculinidad canónica, sino también al buen nombre de la nación donde se producen.

Debiendo ser acusados del crimen cometido ante el juez de distrito correspondiente. En la misma época la escuela de derecho de Orleans publicaba un código que resumían dos leyes españolas encaminadas en el mismo sentido, incluyendo la ablación para el caso de que el delito lo cometiera una mujer.

Otras leyes represoras fueron promulgándose en esta época en numerosos países europeos, pasándose de la legalidad a la inclusión del acto considerado como crímenes susceptibles de pena de muerte. Pudiéndose afirmar que el cristianismo a pesar de conservar un recuerdo muy presente de las persecuciones de los cristianos por el Imperio Romano pagano no le impediría a su vez formular las mismas acusaciones de quienes les excluían, como las de muertes rituales o sacrilegios, y de adoptar las mismas prácticas, las de encarcelación, o la pena de muerte, hacia aquellos elementos no tolerados.

crucificado<sup>49</sup>, en su mayoría bizantinas e italianas, se difumina todo el deseo sexual que suponía la representación de la masculinidad de los dioses clásicos, poniendo de relieve la complejidad de la relación del cristianismo con la imagen del cuerpo desnudo y la sexualidad.

El cristianismo se convierte a su vez en una sociedad de persecución, en especial de *musulmanes, judíos y sodomitas*. Entre los perseguidos los heréticos serán los menos tolerados. La Iglesia ve en ellos un peligro importante para su unidad y creará los mecanismos necesarios para purificar por medio del fuego (Lowney, 2007)<sup>50</sup>.



*Crucifijo s.XIII.*

<sup>50</sup> De tal manera que la intolerancia se afirma aún más en esta época que debe uniformizar, controlar o exterminar las minorías indeseables que hasta entonces habían servido de válvula de escape de tensiones sociales como en el caso de judíos y *sodomitas* en España (Lever, 1985). Fenómenos a destacar a

Además, con las cruzadas y la hostilidad contra los musulmanes, el comportamiento masculino se convierte aún en más austero<sup>51</sup>. La Iglesia, bajo influencia de teólogos como Alberto el Grande afianza la función reproductora, pudiendo asociar fácilmente a un asunto una discordancia herética o doctrinal. En lucha contra el peligro exterior, los musulmanes y el peligro interior la heterodoxia, convirtiéndose la sexualidad en una estrategia de control social (Guasch, 2003).

-Segundo periodo:

Continuamos nuestro estudio en la segunda etapa de represión que comenzaría a partir de finales del siglo XIII y llegaría hasta las postrimerías del siglo XVIII<sup>52</sup>.

Momento donde la Europa medieval conoció una notable floración de movimientos considerados heréticos por ir, en principio, contra las verdades de la fe proclamadas por Roma. En ocasiones la acusación de herejía, como en la época anterior, trata de reforzar la controversia política<sup>53</sup>.

---

este respecto son la disolución de los Templarios que serán disueltos acusados de brujería, desviaciones sexuales y acusados de robo de niños (Piers, 2010).

<sup>51</sup> El castigo en el reino de Jerusalén, tras la II Cruzada, será la hoguera para los varones divergentes, establecida así por los occidentales. Se persigue en consecuencia a quienes se consideran contaminados por sus ideas religiosas, políticas o económicas impuras; inspirados por las restricciones impuestas, antes descritas en el Antiguo Testamento, a determinadas conductas sexuales o a la idolatría, siendo la influencia occidental que logró hacer penetrar la violencia con el fin de erradicar a los impuros (Moore, 2001).

<sup>52</sup> Época en la que, por otra parte, el término sodomita será reemplazado por el de “pederasta” o “infame” en Francia, como así consta en los archivos policiales de la época (Lever, 1985).

<sup>53</sup> Periodo donde la persecución penal de toda heterodoxia se generaliza en toda Europa. Así, la Iglesia católica es la primera organización que directamente o por medio del poder temporal ha traducido en instituciones jurídicas el concepto de fe, fidelidad, ortodoxia u obediencia, aunque las organizaciones protestantes seguirán sus pasos, en este caso no se trata de una infabilidad papal sino bíblica, creando figuras como *los excomulgados*, *los heréticos*, *los apóstatas*, *los heterodoxos*, o *los sodomitas*.

La imputación genérica de perversión espiritual lanzada contra un oponente tendrá su contrapunto en la autoproclamación de una comunidad determinada como pueblo especialmente favorecido, en virtud de una supuesta e innata pureza de fe. La mayor parte de las veces, sin embargo, estaremos ante el simple uso de un ataque contra el rival de turno al que se desea desacreditar. En el Medievo, puede decirse (Mitre, 2009), que la herejía se politiza en la misma medida que la política se heretiza.

De esta manera, los grandes debates teológicos desembocaron en el siglo XIII en el establecimiento de una doctrina rígida y estricta<sup>54</sup> a la cual todos los cristianos estaban obligados a adherir (Green, 2008), so pena de afrontar el poder, creando un clima de paranoia y persecución que resulta un claro antecedente de los totalitarismos contemporáneos.

En esta atmósfera de sospecha generalizada la ortodoxia de santo Tomás de Aquino se convierte en la encarnación de la verdad absoluta en la que no cabría herejía alguna, con el que se desarrolla un nuevo paisaje intelectual (Iceta, 2004), que se añade a argumentos anteriores como los de Bernabé y Clemente de Alejandría<sup>55</sup>, sobre la base de consolidación de un mismo modelo de masculinidad.

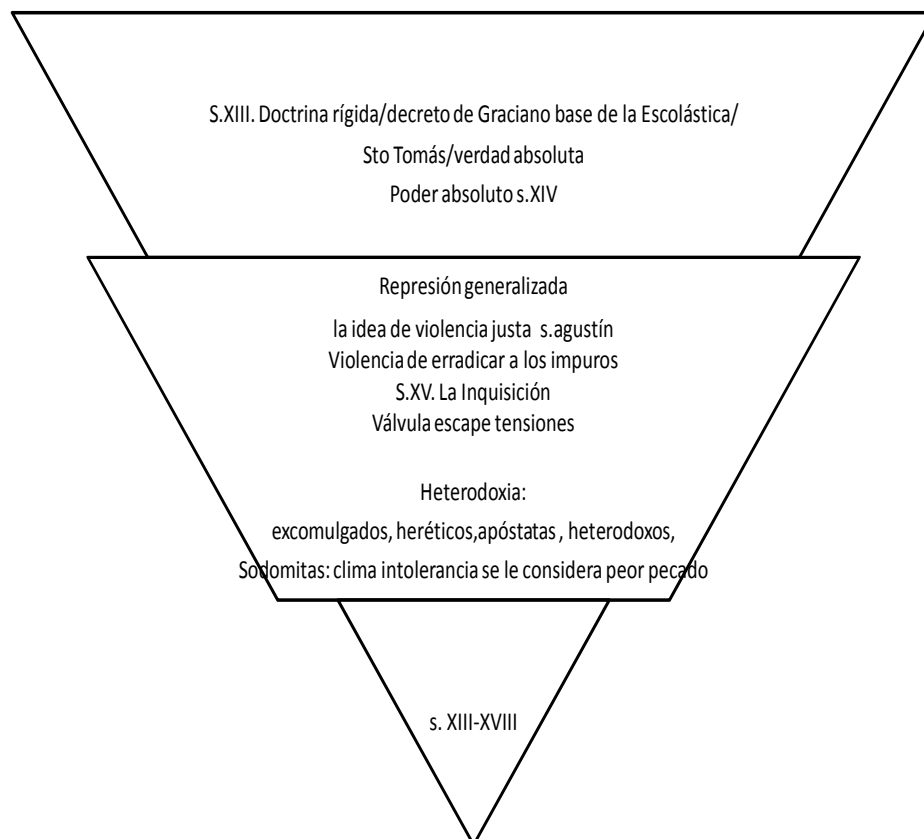
---

<sup>54</sup> En efecto, el Decreto de Graciano compilado hacia el año 1140, mezcla de Derecho Romano, de escritos de los Padres de la Iglesia y Derecho Natural se convierte en la base de la Escolástica.

<sup>55</sup> Dichos pensadores ejercieron su influencia en la mentalidad cristiana en relación al comportamiento sexual y la forja de un imaginario de lo que debía ser la sociedad, sobre todo entre las masas populares, aunque la élite intelectual de la Alta Edad Media, no se hizo eco realmente hasta mucho más tarde.

Por consiguiente, la *Summa Theologiae*<sup>56</sup> se convertiría durante más de mil años en referencia obligada para la ortodoxia católica de lo que se entendía como natural y como sexualmente moral. Tomás hace referencia continuamente al comportamiento animal en materia de sexualidad humana. Es en esta época de catedrales y de la Escolástica, cuando paradójicamente se crea una sociedad fundada en el rechazo al hombre impuro, negándole previamente su humanidad para poderle excluir y destruirlo<sup>57</sup>.

En contornos vigilados y ordenados de relaciones de poder (Castillo, 2006), van dibujándose las figuras humanas del desorden: judíos, moriscos, brujas, prostitutas y prostitutos, desterrados, vendedores ambulantes, gitanos, contrabandistas,



56

<sup>57</sup> En la escala de gravedad del pecado, la no propagación de la especie humana aparece como menos grave que la fornicación entre hombre y mujer, sin embargo el contexto histórico y el clima de intolerancia tendrá como resultado que dicho pecado sea considerado no solamente grave si no como el peor; un crimen sin igual con un vigor perdido desde Crisóstomo.

presos, bandoleros, vagabundos, pobres, mendicantes y un largo etcétera de gente señalada, controlada, asistida, castigada.

El Santo Oficio, a partir del siglo XV, se encargará de controlar el pensamiento (Pérez, 2003), con un estatus privilegiado, que confunde lo temporal con lo espiritual y pone la ideología al servicio de la política, eliminando toda minoría o clase social divergente.

Por otro lado, la influencia de Lutero y de la reforma protestante es importante ya que provocan un cambio profundo y generalizado en los usos y costumbres de la Iglesia católica, determinante en la estructura social, el matrimonio, la masculinidad y en la forja de las futuras protestas revolucionarias de las clases populares.

Como señalan diversos autores como Pérez Díaz (1980), o Suárez Villegas (2011), la Reforma Protestante no fue exclusivamente una reforma religiosa, sino el eje de un cambio que afectaría a todos los órdenes de la vida humana. Podríamos decir que con la Reforma se inaugura el individualismo religioso pero también el individualismo como concepto fundamental que permitirá una nueva concepción abierta de la sociedad.

El sujeto adquiere un protagonismo singular que no había tenido hasta ese momento y será el eje sobre el que se construya la sociedad como una asociación voluntaria de ciudadanos. A raíz de este concepto central surgirá el debate sobre la tolerancia religiosa<sup>58</sup>, el modelo de Estado, la economía y otros muchos

---

<sup>58</sup> Así, deberemos esperar al siglo XVI para que la noción de tolerancia aparezca con el Edicto de tolerancia en 1562, en Francia, que concedía la libertad de culto a los protestantes, siendo utilizada en un sentido más amplio a partir del siglo XVII en el que este concepto se entendía como un esfuerzo para aceptar una idea o un comportamiento de lo que se entendía como no natural, por lo que constituía toda una construcción y una conquista (Le Goff, 1998).

ámbitos que han constituido las raíces de numerosas libertades modernas<sup>59</sup>.

En relación a la representación de la masculinidad en las Artes, el Renacimiento explota los mitos clásicos con una iconografía que se distancia del Medievo; aunque se vuelve a exhibir el cuerpo del hombre, éste adopta la alegoría como medio de expresión dentro de la represión.

Así al representar a Zeus por un águila se evita caer en la tentación del erotismo clásico. Siendo Ganimedes<sup>60</sup> asimilado por el imaginario cristiano en la figura de Juan Evangelista<sup>61</sup>, ascendido a los cielos por el águila- Cristo (Fernández, 2001). Otros iconos son reinterpretados como Juan Bautista o la propia representación viril y terrenal de Cristo, en la tendencia humanista de reconciliar paganismo y cristianismo. En la que el hombre vuelve a representarse en una posición central en el mundo disipado por la divinidad monoteísta, donde la grandeza

---

<sup>59</sup> Todos los escritos en favor de la tolerancia fueron realizados desde finales del siglo XVII hasta finales del siglo XVIII con la finalidad de defender la libertad religiosa. El argumento defendido es que en la medida en que las opiniones religiosas pertenecen al ámbito de la conciencia ninguna represión de las mismas parece ni eficaz ni justificada (Mereu, 2003).

<sup>60</sup>

<sup>61</sup>



*Rapto de Ganimedes.*  
*Rubens 1611*



*San Juan Bautista*  
*Leonardo DV. 1513*

de su anatomía representa una de las muchas manifestaciones de Dios en la naturaleza.

Por otra parte, la virilidad queda reflejada en numerosas pinturas de la época como en la diversas luchas cuerpo a cuerpo<sup>62</sup> que darán pie a todo tipo de interpretaciones. En ocasiones este tipo de lucha es camuflado o reinterpretado en el relato bíblico como en *la muerte de Abel*<sup>63</sup>.

Con la aparición del concepto de *delicadeza*, hace que un hombre completo no se limite a su bravura. Una nueva figura del héroe que vence más por su inteligencia que por su fuerza. Una nueva manera de hablar se impone en la sociedad, las buenas maneras desarrollan un hombre de la Corte sensual, moderado, perfumado, que se adorna y sustituye la armadura<sup>64</sup> que ocultaba su cuerpo por finos encajes<sup>65</sup> que simbolizan una nueva

---

62

63



*Hércules contra Achelous*  
Guido Reni 1620



*Muerte de Abel*  
Lionello Spada 1610

64

65

masculinidad que redescubre los textos antiguos, donde la bragueta<sup>66</sup> (Kritzman, 1991), parece simbolizar la dominación del hombre sobre el mundo que le rodea.

En la Iglesia<sup>67</sup>, la sotana simboliza una manera de vestirse decente y sobria que se aleja de las modas de los hombres laicos y de sus costumbres como las de la caza, la danza, la bebida, o las mujeres. Muchos de estos hombres, desde la infancia, son educados alejados del mundo terrenal (Le Gall, 2011), en



*Carlos V. Tiziano.*



*Luis XIV. Testelin. 1648*

66

67



*Duque Enrique V de Sajonia  
S.XV-XVI*



*Fray Bartolomé de las Casas  
S.XV-XVI*

conventos y seminarios, una virilidad sacerdotal ejercida por medio de un concepto paternalista y de autoridad moral y social que en ocasiones será puesta en tela de juicio por asimilarla con el afeminamiento o con las nuevas doctrinas de origen reformista.

Cabe señalar que con el descubrimiento de América<sup>68</sup>, aparece, por un lado, la figura del buen salvaje (Rojas Mix, 1992), un contramodelo americano se opone al modelo de masculinidad europeo, muchas veces relacionado en el imaginario social con la representación de una virilidad conquistadora, cruel y destructora que contrasta con una aparente fragilidad y natural desnudez de un indio al que hay que civilizar. Y, por otro lado, se incorpora al imaginario y a la representación de la masculinidad occidental la negritud (Cesaire, 2006), fruto del fenómeno esclavista y de la dominación del hombre blanco sobre otras categorías antes entonces consideradas inferiores.

También las corridas de toros<sup>69</sup> que se desarrollan en España a partir del siglo XVI (Claramunt, 2003), muestran un tipo de virilidad integradas en la cultura popular, protagonizadas por el triunfo del hombre frente al animal.

---

68

69



-Tercer periodo:

La tercera y última etapa de represión, que llegaría hasta nuestros días, comenzaría con la despenalización laica y el reconocimiento progresivo de una masculinidad ligada a la identidad de género. Se produce una voluntad de comprender las convicciones adversas, sin adherirse a ellas, suscitando un cierto estancamiento de la violencia.

Comportamiento iniciado ya por algunos intelectuales hasta la Edad Media, continuado más tarde en el Renacimiento y siglos venideros (Elias, 2010). Con la constitución de los Estados Modernos surge además la necesidad de despenalizar una serie de comportamientos estigmatizados en torno a la masculinidad, que da lugar a un debate que se prolongará a lo largo de los siglos<sup>70</sup>.

Por lo cual la transgresión moral debe desaparecer del ámbito penal<sup>71</sup> o al menos ser objeto de un derecho penal moderado (García Valdés, 1981), y que contrasta con prejuicios como el de la existencia de una élite diferente y peligrosa para el orden social o la idea nacionalista de que el poder de un pueblo está ligado a su potencial de natalidad, que repercuten en la represión y en las políticas de criminalización tendentes a evitar

---

<sup>70</sup> En Europa se comienza a secularizar el derecho criminal bajo la influencia de pensadores como Montesquieu, Bayle, Beccaria y Voltaire, quienes sostienen que la transgresión de la moral se produce en el ámbito del pecado y del Derecho Canónico.

<sup>71</sup> De esta manera, la penalización va a evolucionar a lo largo de la Historia, la primera ruptura del modelo clásico de represión se produce en el siglo XVIII en los recién creados Estados Unidos.

En 1786, el Estado de Pensilvania suprime la muerte por este crimen la reemplaza por los trabajos forzados y la prisión. Dicha evolución será seguida a lo largo de los siglos XIX y XX por numerosos países europeos.

También, el Código de Napoleón mantiene la innovación de la Asamblea Constituyente de 1791 en la que se excluía por primera vez en la Historia moderna este tipo de crimen de la lista de crímenes penalizados, lo que influenciará de manera decisiva el resto de legislaciones europeas por razones culturales y de ocupación militar.

la decadencia moral de la sociedad<sup>72</sup>. Por lo que el derecho contribuye a construir el modelo tradicional de masculinidad<sup>73</sup>, lo masculino y lo femenino (Pitch, 2003), cómo regula la relación entre los sexos, y cómo se entiende la sexualidad desde la perspectiva jurídica.

Como indica Garza (2002), a pesar de una evolución en la penalización, la masculinidad será percibida desde una perspectiva restrictiva, que no fue dada sino que fue fabricada activamente con argumentos ficticios, procedimientos jerarquizantes, selectivos y artificiales que estaban subordinados a varios poderes e intereses políticos.

En relación a la representación de la masculinidad en imaginario colectivo y en las Artes, el descubrimiento de Pompeya y el desarrollo de la moda de las excavaciones arqueológicas

---

<sup>72</sup> Así Hobbes (1991, comentando a Sócrates), argumenta que puesto que el aumento de la población es un bien temporal la ley de la naturaleza obliga al soberano a prohibir “la copulación no natural”. La historia se repite. Por lo que la motivación de las leyes prohibitivas varía según el momento histórico.

<sup>73</sup> Si la Edad Media se basa en la moral cristiana como referente universal, las prohibiciones de la Edad Moderna tienden a reforzar aún más un grupo determinado, estado nación cuantitativamente limitado y cualitativamente considerado como grupo superior al hombre en pecado, continuando la tradición judía de pueblo elegido.

reaviva el interés por todo lo clásico y por consiguiente la representación central del hombre en las Artes<sup>74</sup>.

La crisis del ideal viril, que representaba la caballería y figuras como el *Cid*, se refleja en figuras como el *Quijote* que dan paso al modelo de masculinidad militar de los siglos XVII y XVIII. Las guerras emprendidas entre los diferentes Estados europeos impulsa este ideal bélico que conjuga virilidad y valor, exaltando una cierta exaltación de la masculinidad juvenil y una moderada indulgencia de las herejías de antaño. La desnudez para los Ilustrados será un símbolo de ideal filosófico (Henares y Guillén, 1992), en una época donde la figura de la autoridad del padre se consolida como eje de estructura de la sociedad.

En conclusión, a partir del siglo V en occidente se unifican las creencias y el modelo de sociedad y de masculinidad, convirtiendo toda divergencia en una impiedad criminal cuyos resultados serán, por un lado, la exclusión del hombre del centro del imaginario medieval, del que se difumina su sexualidad y, por



J.L. David. *Les Sabines*. 1799.

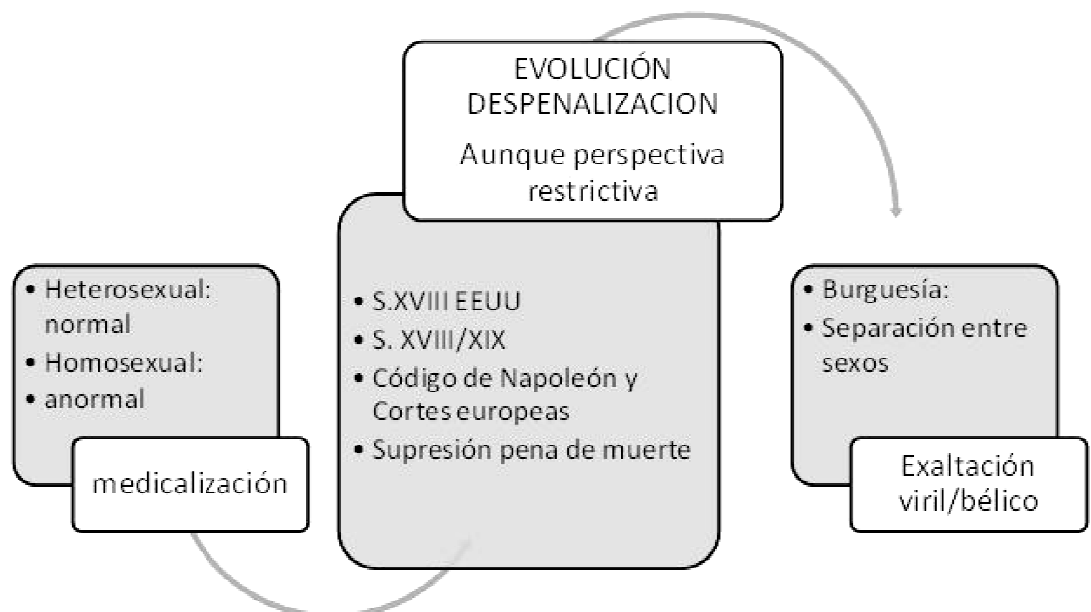
otro lado, la persecución de toda herejía que se atenúa en ocasiones con el resurgir de la ciudad.

De esta manera el estigma deshumaniza a todo hombre que se encuentre en situación de deshonor, considerándolo como inferior y aplicándole penas inspiradas de la Teología tomista que aseguran la cohesión de la colectividad.

Con la influencia de la Reforma, y de la Edad Moderna este fenómeno comienza a atenuarse, consecuencia de la progresiva consolidación de la libertad religiosa, del concepto de tolerancia y de la secularización del derecho penal. A pesar del resurgir de un nuevo imaginario viril y belicoso, el concepto de masculinidad sigue entendiéndose de manera restringida, y como veremos en el epígrafe siguiente las lacras de dicha represión estarán presentes, prácticamente, hasta nuestros días<sup>75</sup>.

---

75



### **2.2.3. EL MODELO DE MASCULINIDAD IDENTITARIO.**

A lo largo de nuestro marco de referencia sociohistórico hemos analizado el concepto de masculinidad clásico identificado con una virilidad guerrera y política canalizada por una serie de normas sociales que estructuran una sociedad diversa y tolerante en sus relaciones y valores.

Más tarde, descubrimos que es a partir del siglo V de nuestra era cuando la noción de *ser hombre* evoluciona hacia un concepto de masculinidad de tradición judeocristiana que excluye todo modelo social que no se oriente hacia la procreación o el celibato cristiano.

Por último, en este apartado abordamos la problemática del debate actual sobre la masculinidad, que se origina al contraponer un concepto tradicional basado en el binarismo masculino/femenino (en el que la divergencia deja de ser considerada como un crimen aunque continúa la estigmatización) al de un concepto de género que entiende la masculinidad como identidad fruto de una construcción social.

Ambas nociones cohabitan actualmente y tienen una importante repercusión en el sistema de representaciones, de valores y normas que constituyen la sociedad del siglo XXI.

Para mejor comprender esta oposición conceptual nos parece necesario, en primer lugar, tomar como punto de partida la influencia que ejerce el paso de un espíritu medieval, servil y guerrero, propio al Antiguo Régimen, a un ideal burgués, productivo y militarizante que se impone desde finales del siglo XVIII y que repercute en la función y representación de lo masculino.

Como señala Pérez Luño (2006), las profundas transformaciones originadas por la Ilustración han repercutido considerablemente en la sociedad de nuestros días. Los postulados racionalistas, revestidos de la pretensión de inmutabilidad, favorecieron el nacimiento de los derechos humanos.

Sin embargo, el paradigma intemporal ilustrado es criticado desde diversos marcos teóricos como el marxismo, el historicismo, el neokantismo, o en caso del existencialismo que considera al individuo libre y responsable de sus actos; y más particularmente tras las traumáticas experiencias que vivió la humanidad durante la Primera y Segunda Guerras Mundiales.

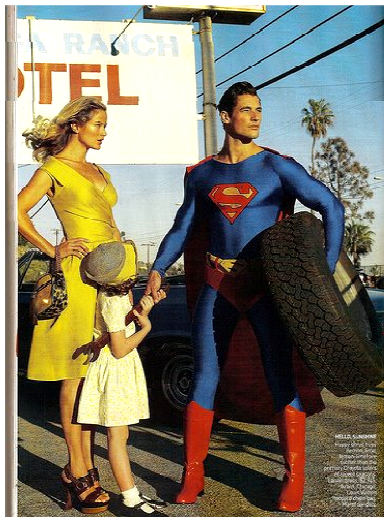
La consecuencia fue, por un lado, una cierta banalización del mal y, por otro lado, el replantearse una serie de cuestiones como el sentido de la vida o del hombre que hasta ese momento parecían estar englobadas en un orden filosófico o teológico inalterable y legítimo. Este pensamiento se refleja en la concepción de una nueva masculinidad, diferente al modelo de hombre hegemónico tradicional, que constituirá el germen de la lucha contra la discriminación y el respeto de toda identidad masculina.

A partir de esta nueva realidad, el hombre va a identificarse ora con una ambigua representación viril anglo-italo-germánica, ora con el nuevo superhéroe americano que se impone como referente a partir de los años 50. Una súper-fuerza y súper-velocidad viril que inspiró la creación de héroes como

Superman<sup>76</sup>, dando paso a la creación de uno de los iconos más importantes de la cultura popular, del cine y del cómic del siglo XX, que como diría Eco (2004), participan del fenómeno de cultura de masas como instrumento de información o incluso de «anticultura».

Arquetipo de masculinidad de la postguerra que parece entrar de nuevo en crisis tras el desastre bélico de finales de los sesenta, reconstruyendo un tipo de hombre mucho más sensual que se desinhibe en los años setenta, que se endurece en los ochenta con el *reaganismo* y se suaviza definitivamente en la representación contemporánea tras los noventa, consecuencia, entre otros fenómenos, de los Estudios de género y de las teorías “queer”.

En este vaivén de modelos que encorsetan al hombre o que lo liberan, en cierta manera, de la pesada carga de sus funciones guerreras cívico familiares, retomamos este último recorrido socio histórico en el siglo XIX. Un modelo de masculinidad viril y burguesa se impone, en un momento en el que proliferan lugares propios a lo masculino -el colegio, el seminario, el pensionado, el cabaret, el burdel, la sala de guardia, la armería, el fumadero, etc.- teatros todos donde se inculcan y florecen los rasgos que



dibujan la figura del hombre viril; fruto del ideal burgués (Muiña, 2013), que impone una diferenciación rígida entre los sexos.

Dentro de este sistema social, a los hombres les corresponde el trabajo, el fabricar productos, y a las mujeres las tareas del hogar. Producir y reproducir. Hecho que se refleja en las Artes y en la represión del espíritu neoclásico que le precedió, ligado a la posición del hombre dominante en el mundo.

Muestra de ello es por ejemplo la desaparición de los *castrati* en la música ya que al eliminar la ambigüedad en la voz se identifica claramente si se trata de un hombre o de una mujer, y terminando también como indica Barbier (2005), con el desafío de todas las leyes de la moral y la razón que hacían posible este fenómeno sobrenatural.

Así, los pintores de esta época se consagran al paisaje, a los temas orientales y a la mujer que se convierte en protagonista de los nuevos ámbitos que atraen la atención de los artistas: la intimidad familiar, el mundo del trabajo, la moda, la relevancia social, los bajos fondos o las nuevas formas de ocio, de amor y de sexualidad. La pintura del fin de siglo constituye un ejemplo

(Fernández, 2006), indiscutible respecto al papel del arte en la creación y difusión de estereotipos femeninos<sup>77</sup>.

De este modo, la época burguesa destierra la sensualidad, suplantándola por un rigor corporal que disciplina las capacidades físicas de la persona. El despunte del capitalismo traerá consigo un nuevo puritanismo (Fuchs, 1996), y se impondrá la moral victoriana desde la segunda mitad del siglo XIX hasta la Primera Guerra Mundial. Es la época de los corsés inhumanos que comprimen el tronco de hombres y mujeres, del calzado abotonado y del escote cerrado.

Cabe señalar que la influencia de la Iglesia se impone en la configuración de este nuevo orden social burgués que reduce el imaginario del hombre y de la ambigüedad representativa entre el hombre sano y el hombre desviado o enfermizo. Evitando, de este modo, poner en peligro valores fundamentales para la sociedad como la familia o la patria (Luengo, 2009), en un mundo en que la obligación del servicio militar, constituye uno de los elementos que se suelen considerar más significativos a la hora de explicar



*Ingres. El baño turco. 1862*

las claves de los procesos de nacionalización y de construcción de identidades nacionales.

Pero es sobre todo a partir de la segunda mitad del XIX, cuando el bigote o la barba, el sable y el pantalón<sup>78</sup> reflejan este espíritu viril y militar que acompaña a la nueva experiencia heroica de dominación, de expansión económica y colonial europea. Un ejército con códigos y duros ritos iniciáticos identificado con un sistema de valores fundamentado en el miedo al enemigo como coartada de una militarización creciente de la vida y de la conciencia colectiva (Hernández, 2005), donde la mujer está excluida aunque constituye el centro de toda discusión de todo hombre que se precie.

La fuerza y la resistencia al dolor son virtudes propias a un hombre identificado con la fuerza natural de un animal como el león, sólido, musculoso, peludo, modelo de virilidad del cuerpo y del alma; un simbolismo animal que atestigua la presencia de un hombre primitivo en todos nosotros (Hannah, 2000), y al mismo tiempo de aquellas características espirituales que los seres



*El general Serrano*

humanos podemos desarrollar en relación a un contexto determinado.

De este modo, con la instauración de la escuela primaria obligatoria se moraliza a las clases populares, inculcando por sexos una vestimenta diferenciada a partir de los dos o tres años, así como una serie de juegos que cumplen una función educadora e identitaria importante. También el castigo corporal tolerado participa de esta educación infantil que prepara a los hombres rectos y viriles que necesita la sociedad (Askew,1991); a la que los niños en la escuela se ven sometidos para que se adapten a estereotipos masculinos, las relaciones entre ellos y, en general, la conducta agresiva.

En esta época, ilustrada por cánticos patrióticos y por hombres<sup>79</sup> que se reúnen a beber o a fumar sin presencia de la mujer, esta *virilidad bruta* está ligada en parte a la muerte heroica (como la de Jesús en la Cruz) en el campo de batalla, en el duelo, en la muerte causada por la fatiga del trabajador; no es una simple virtud individual ya que ordena e irriga la sociedad, cuyos valores sustenta e induce efectos de dominación y estructura la representación del mundo. Además, la aparición del fenómeno



*La doucha en el regimiento Chaperon. 1887*

obrero (Fernández, 2015)<sup>80</sup> provoca cambios sociales determinantes en el orden social y crea un nuevo imaginario sobre la masculinidad. Una representación casi natural de una musculatura y fuerza obrera impregnada sin embargo de elementos burgueses como el del ya citado bigote o de ciertos códigos sociales masculinos excluyentes.

Un imaginario ideológico y estético obrero consecuencia de unas ideas de cambio histórico en los planos sociológico y psicológico, en las representaciones y en las mentalidades de las nuevas subjetividades y los sujetos (Casullo, 2008), que llegarían hasta nuestros días.

También, en la Iglesia el hábito clerical negro denota una sobriedad masculinizante partícipe del rol autoritario adjudicado al hombre en la sociedad. La sociabilidad clerical masculina e intergeneracional asegura en parte la cohesión del mundo



*Trabajadores del salitre*

eclesial. La Iglesia católica<sup>81</sup> experimentó en este siglo XIX el desafío de la modernidad, que dejó huellas profundas en la vida política, cultural y religiosa, pues las tradiciones religiosas estaban muy arraigadas en el pueblo, que causaron una cierta tensión espiritual entre la Iglesia y el mundo: revolución, confesionalidad, clero, secularización, anticlericalismo, evangelización, enseñanza (Revuelta, 2005), la posición del hombre y de la masculinidad en occidente.

Un fenómeno religioso que se adapta en un contexto marcado como señala Jaeschke (comentando a Hegel, 1998), por la lucha entre Revolución y Restauración, tiempo de ruptura religiosa y filosófica que rompe con el pensar ilustrado para volver a fundar el pensamiento en un sistema que enlaza planteamientos como los de la lógica y la metafísica, con los nuevos temas de la filosofía de la naturaleza, del derecho, de la historia, así como de la estética, la religión y la historia de la filosofía.

También el desarrollo de disciplinas como el boxeo pone de relieve la representación de esta virilidad aliada a una apología de

---



*Seminarista*

la fuerza bruta o, en el caso del fútbol<sup>82</sup> o de las carreras populares, se pone de manifiesto cualidades masculinas como la resistencia física o moral.

Del mismo modo las infraestructuras, el desarrollo del tren y de la fotografía dan pie a un modelo de hombre aventurero<sup>83</sup> y desenvuelto, un individuo presentado a menudo como un héroe romántico, como grandes figuras (Nieto, 2001), capaces de combatir la inercia social y enfrentarse a las poderosas fuerzas de la naturaleza para revertir a la humanidad los beneficios de la tecnología.



82

*Formación del Águilas Football Club*



83

*Colonialismo Congo Belga*

Una resistencia pues al modo de vida de la sociedad capitalista moderna que, para autores como Löwy (2008), representan una doble perspectiva de la revuelta y la melancolía y que se opone en todos los campos (poesía, arte, política, filosofía) a la civilización moderna engendrada por la revolución industrial y la generalización de la economía de mercado con el individualismo cualitativo y la búsqueda de una nueva forma de comunidad humana.

A la hora de observar la divergencia con este modelo de ser hombre, bien definido y estructurado, hemos visto como, en particular, a partir de la Ilustración dicha transgresión moral debía desaparecer del ámbito penal o, al menos, debía ser objeto de un derecho penal moderado que relativizará cada vez más el fundamento de la penalización y tipificación criminal<sup>84</sup> de toda relación considerada como divergente con el modelo hegemónico de masculinidad.

Por otro lado, el catolicismo en la modernidad constituirá una institución que sufre las repercusiones de la secularización, pero que a su vez busca resacralizar y colonizar lo secular. En conjunto los laicos católicos (De la Torre, 2010), y su acción en la vida social nos sitúa frente a la paradoja de cómo existiendo corrientes tan diversas dentro del catolicismo se sienten al mismo tiempo partícipes de una misma institución.

La dificultad de sustituir la moral cristiana por una moral laica, incluso en el marco de la separación de poderes entre Iglesia y Estado, se manifiesta en el caso de la discriminación

---

<sup>84</sup> Produciéndose a partir del siglo XIX una evolución también en la terminología al aparecer vocablos como el de *heterosexual*, asimilado a la normalidad (García Valdés, 1981), en oposición a las demás prácticas divergentes, evitando la pena de muerte para el enfermo o desviado pero poniendo en práctica una serie de terapias poco eficaces o éticas.

entre estas nuevas categorías relativas a la masculinidad cuya frontera suele establecerse en una presunta conducta normalizada fruto, por otra parte, del espíritu naturalista y catalogador de las especies, plantas, minerales, insectos o animales del siglo XVIII<sup>85</sup>. Sin embargo la omnipresencia social y mental del pecado, así como los variados modos que su formalización alcanza, desde la sociedad medieval, van a persistir a pesar del transcurso del tiempo (Carrasco y Rabade, 2008). No será hasta finales del siglo XX que estos prejuicios en materia de identidad de género comienzan a atenuarse<sup>86</sup>.

En cuanto a la representación de la masculinidad hegemónica burguesa un hecho marca un cambio de registro, en 1905 Picasso

---

<sup>85</sup>De esta manera, la noción de *homosexual* (persona que mantiene relaciones sexuales con otra persona del mismo sexo), por oposición a *heterosexual*, se formula por primera vez en Europa central en 1860 por Karl Heinrich (1864) y Karolay María Kertbeny. Havelock Ellis será en 1867 el primero en no describir a este tipo de masculinidad como una enfermedad ni como un tipo de crimen, sino como un carácter innato que no puede ser objeto de modificación.

<sup>86</sup>Bastaría con recordar algunas muestras significativas en la literatura como el manual de Adler (1936), donde se indica que se han conservado descripciones de actos de pederastia ya desde los tiempos más antiguos, llegando, en determinadas épocas y en determinados pueblos, esa perversión a degenerar en un fenómeno de masas. Ante esta “perversión”, más adelante Adler, recomendará someterse a un tratamiento curativo adecuado, aludiendo a que es harto conocida la divulgación de esta *aberración* en ciertos lugares de Oriente y en la Grecia antigua, en el periodo que se caracterizaba por lo que solemos llamar, precisamente en recuerdo de ello, “Eros griego”.

En este sentido, Adler añade que en nuestros días encontramos por todas partes, en las ciudades como en el campo, en personas de toda clase y condición social, entre hombres y mujeres, y en todas las edades y países, casos aislados de aberraciones, con una cierta tendencia, casi siempre, a llegar a ser un fenómeno colectivo, lo cual queda aún fomentado por las posibilidades de asociación y de organización.

con su obra *el Chico de la pipa*<sup>87</sup> rompe con los valores burgueses e introduce una nueva visión andrógina en la sociedad que va a influenciar escritores como Gide, Spender o Cocteau así como las pinturas de Tamara de Lempicka o de Georg Pauli y la fotografía de List o Platt.

Este movimiento principalmente anglogermano de exaltación de lo masculino vive su época dorada en la época de entre guerras, participando en la formulación de la teoría de la posmodernidad. La originalidad de esta vanguardia y otros mitos modernos caracterizados a menudo por su talante combativo y una ruptura estilística, obliga a cambiar diversas concepciones enraizadas en el arte (Rosalind, 1996), imponiendo una radical innovación en la manera del ver al hombre dentro de la sociedad.

Este nuevo arquetipo representativo de hombre (la pipa del chico de Picasso refleja su virilidad y la corona de flores su sensibilidad) se opondrá por consiguiente con el imaginario de la época del hombre *invertido* que como señala Adler (1936) se



*Pablo Picasso 1905*

trataba de una perversión que podía degenerar en un fenómeno de masas.

Paralelamente, a lo largo de esta época se comienza a plantear toda una corriente en el pensamiento contrario a dicho modelo hegemónico masculino o viril de catalogación médico moral; entendiendo que dicho concepto es el fruto de un prejuicio cultural histórico que se habría perpetuado a través de los siglos<sup>88</sup>. Lo que constituye, como indica Lizarraga (2003), la historia de un odio introspectivo y el peligro de pérdida de los propios derechos<sup>89</sup>, porque cada vez está más claro que cualquier libertad conculcada pone en peligro la propia<sup>90</sup>.

Dichas corrientes de pensamiento favorables a un cambio en la percepción de la masculinidad<sup>91</sup> parecen frenarse con la aparición de los regímenes totalitarios<sup>92</sup> represivos que

---

<sup>88</sup> Este nuevo pensamiento establece las bases de una nueva noción de pertenencia a un grupo determinado que lucha contra la discriminación y por el respeto de toda identidad masculina. Sus precursores fueron Ulrichs y Hirschfeld cuyas teorías obtuvieron su fruto en el siglo XX, dando lugar a un discurso cultural y filosófico que suponen un claro precedente de las teorías de género posteriores.

Así, en 1914, Hirschfeld muestra que sobre los 10.000 casos de hombres que estaban censados con prácticas fuera de la norma, el 75% había pensado en el suicidio y el 25% lo había intentado como consecuencia de la presión ejercida sobre ellos: chantaje, pérdida del puesto de trabajo, deshonor o rechazo familiar.

<sup>89</sup> Una influencia a destacar en este proceso o reconocimiento de los derechos subjetivos del hombre, es la de pensadores como Foucault (1976) que afirma que dicha desviación o anormalidad no existe, sino que es el fruto de un artificio o construcción social, rechazando su condición innata y permanente.

<sup>90</sup> El estigma asociado a dicha noción es tan fuerte que ha obligado a buscar mecanismos de defensa para evitar los controles sociales, fuente de problemas psíquicos y emocionales (Pérez, 1996). Del mismo modo para Freud, este tipo de identidad masculina no puede ser considerado como un fenómeno uniforme ni puede ser totalmente explicado por datos psicoanalíticos sino que habría que enmarcarlo dentro un planteamiento general sobre la sexualidad humana.

<sup>91</sup> En la misma línea, autores como G. de Alba (2003) afirman que en culturas y sociedades donde existe un modelo de masculinidad plural parece darse una confirmación de las ideas de Freud acerca de la *bisexualidad* innata de todo ser humano.

<sup>92</sup> En el caso de la Alemania nazi la masculinidad divergente es simbolizada por un triángulo rosa, se le considera como un crimen contra la raza, persistiendo así la idea o necesidad de erradicación del este mal en la sociedad cuyo

curiosamente exaltan un tipo masculinidad estética e ideológica ambigua que pretende resucitar así el fantasma guerrero<sup>93</sup> y proletario<sup>94</sup>, resultado como indica Edgar Morin (2009), de la irrupción constante del *homo demens* por encima de su hermano *sapiens*.

resultado será el confinamiento o exterminación de estos hombres en los campos de concentración.

Esta política de purificación será compartida por el comunismo estalinista, cuya represión se justifica con la asimilación de un vicio burgués y por último por el fascismo español que considerará este tipo de divergencia masculina como un crimen contra la dignidad de la persona y de la moral además de constituir un crimen político.

Paradójicamente no hay casi testimonio de este tipo de encarcelados durante esta época ya que al finalizar la guerra la estigmatización sigue estando presente en Europa, e incluso castigada en muchos países, por lo que éstos ex prisioneros no se atrevían a publicar sus experiencias, temerosos de avergonzar a sus familiares y de sufrir nuevas penalidades (Heger, 2002), aunque en el mundo hispano se matiza dicha persecución, ya que entenderán la diferencia desde el punto de vista del afeminamiento y de la debilidad y no como un verdadero peligro social potencial o burgués.



Carteles Guerra civil España

93



Cartel época estalinista

94

Se suele afirmar que el fascismo es un fenómeno antimoderno, enemigo declarado de la auténtica cultura y de los valores tradicionales. De acuerdo con esta premisa, el Tercer Reich, en su barbarie, habría acabado con el modernismo y la representación del hombre viril y sensible sustituyéndolo por un arquetipo viril y guerrero<sup>95</sup>; y el fascismo italiano habría utilizado cínicamente a la vanguardia artística y a la elite tecnócrata para lograr sus propósitos reaccionarios.

Sin embargo podemos preguntarnos, como Roger Griffin (2010), si no habría que considerar el fascismo en cuanto expresión «total» de modernismo por derecho propio, donde la representación de la masculinidad de este periodo constituiría un fenómeno complejo cargado de contradicciones y de una fuerza y ambigüedad sorprendentes.

Más tarde, tras la victoria de los aliados en la Segunda Guerra Mundial, se desarrolla un modelo masculino que encarna los valores de la nueva potencia americana que ensalza la fuerza y superioridad del hombre anglosajón, cuya misión de alguna manera es la de ser gendarme del mundo y vencer al mal por medio de la fuerza que intenta compensar, de alguna manera, la



*Estadio de mármol Roma*



*Escultura propagandística Reich*

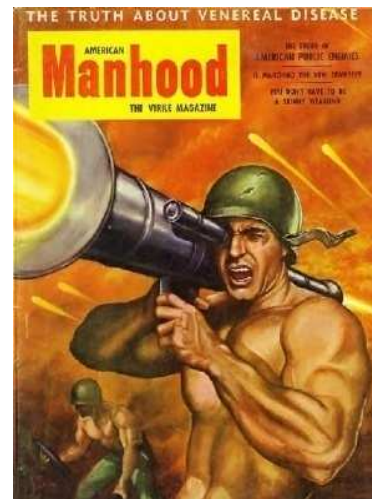
crisis de la virilidad que surge tras la derrota francesa de 1870 en Sedán y de la contienda de las dos Guerras mundiales<sup>96</sup>.

El Imperio *usamericano* impone un imaginario de masculinidad viril y protectora<sup>97</sup> que se difunde por medio de su expansión cultural, de la lengua inglesa como vehículo de comunicación internacional, de estereotipos propios a la sociedad de consumo. En este contexto, la publicidad juega un papel importante, los juguetes para niños<sup>98</sup> reproducen los esquemas tradicionales de la masculinidad, armas, coches, soldados... que nos muestra la homogeneidad de los fenómenos de influencia (Mucchielli, 2002), en las técnicas de publicidad, de los discursos

96



97



*Geyper man*

98

persuasivos, de la seducción, de la propaganda y de la enorme cantidad de actos de manipulación a la que nos vemos sometidos en la vida cotidiana; en una sociedad (Marcuse, 2010), occidental que, bajo un disfraz seudodemocrático, esconde una estructura totalitaria basada en la explotación del hombre por el hombre.

Es de destacar la importante influencia que ejercerá el cine en la configuración de esta nueva representación masculina, que analizaremos con más profundidad a lo largo de nuestro estudio, como en el caso de personajes como Tarzán<sup>99</sup> (Aldarondo, 2008), que con su característico grito semi humano, semi animal, recobra la tradición herculiana del héroe clásico en la gran pantalla, donde las películas de aventuras transmiten de inmediato la fascinación por mundos reales pero alejados de lo cotidiano, en una continua reinención a lo largo de las décadas que forman parte de una evolución de la heroicidad viril y masculina.

Al mismo tiempo, un cierto puritanismo se instala con el macartismo americano, el gaullismo francés, la democracia



cristiana italiana o el franquismo español<sup>100</sup>, que no se atenúa en la representación de la masculinidad hasta la época de aquel mayo francés del 68 (Anasagasti, 2008), que transformó Europa con la revolución sexual, el reparto de las tareas en el hogar, el escepticismo de la política, la decadencia de los hábitos religiosos o las corrupciones humanas.

En este ámbito propio a la masculinidad tutelada, cabe señalar la importancia que supusieron en su momento los informes Kinsey que ayudaron a desterrar mitos y evidenciaron que conductas que hasta entonces la mayoría consideraban marginales, o incluso inmorales, eran practicadas por un porcentaje considerable de la población, como fue el caso de la masturbación tanto femenina como masculina, las relaciones entre varones, la *bisexualidad* o la temprana edad de iniciación sexual.

En este mundo occidental de evidente influencia norteamericana, la teoría que tuvo una mayor influencia sobre la dominación masculina universal y las diferencias universales de los roles-sexos fue la de Parsons y Bales (1955), quienes presentaron a las mujeres como expresivas (emocionales) y a los hombres como instrumentales (pragmáticos, racionales, y cognitivos).



Los hombres y las mujeres, desde el punto de vista de la biología, aparecen relacionados en la familia. Por lo general, la “naturaleza humana” ha sido un código referido a la importancia fundamental atribuida a determinadas capacidades musculares y reproductivas, las cuales a su vez según algunos, tienen como resultado inevitable patrones socioculturales relacionados con la caza y lo doméstico.

Así, en relación a los ideales de virilidad en el Mediterráneo, se plantean tres imperativos morales (Gilmore, 1994): primero, embarazar a la esposa; segundo, proveer a los dependientes; tercero, proteger la familia. En ciertas condiciones ambientales, los ideales de masculinidad aportan una contribución indispensable tanto a la continuidad de los sistemas sociales como a la integración psicológica del varón en su comunidad.

Resulta así mismo esclarecedor al respecto el informe Speijer, realizado en 1969, en el que se muestra que una persona no adquiere una determinada orientación sexual sencillamente porque hubiera tenido una experiencia de este tipo durante su juventud, ya que los factores que pueden determinar la sexualidad pueden aparecer mucho antes de la pubertad<sup>101</sup>.

Pero el paso decisivo, en occidente, hacia un cambio en la apreciación del género y por tanto de la masculinidad aparece a finales de los años sesenta con acontecimientos como la guerra de Vietnam en la que se muestran, por primera vez, imágenes de una

---

<sup>101</sup> Este informe influirá de manera decisiva en el cambio de opinión con respecto al concepto de “peligro” de las relaciones no convencionales, contrariamente a lo defendido aún en algunas obras científicas y de divulgación actuales en las que se alude aún el tratamiento de estos *pacientes* y a la “evaluación de la peligrosidad” (Hales, 2009).

virilidad derrotada<sup>102</sup> que enlaza con la profunda crisis de la identidad masculina propia de otros periodos traumáticos del siglo veinte, y que dará pié a un tipo de hombre alternativo reflejado en la televisión y en el cine de la época, donde la sensualidad desplaza al guerrero mítico.

Los avances sociales actuales en materia de identidad de género se iniciaron en este periodo, presionados por los movimientos sociales y civiles (Herrero, 2001), y en particular los feministas y los colectivos de *gays y lesbianas* que luchan por sus derechos de una manera activa desde finales de los años 70<sup>103</sup>.



Larry Burrow. Guerra de Vietnam

102

<sup>103</sup> Movimiento, este último, que normalmente se considera surgido en 1969 con los disturbios de Stonewall aunque, bien es cierto que existe un continuo histórico de lucha por los derechos masculinos desde finales del siglo XIX.

En España, por ejemplo, aparece la expresión *Gauche divine*<sup>104</sup> (Villamandos, 2011), con la que se trató de poner nombre a un heterogéneo y variado grupo de jóvenes artistas e intelectuales que se rebelan contra la burguesía a la que pertenecen, conectando la cultura española con lo que sucedía más allá de sus fronteras, ya fueran los ecos de mayo del 68, *el hippismo* de diseño en Ibiza, la revolución sexual, el estructuralismo o el maoísmo.

Este fenómeno socio cultural se verá acompañado por una serie de procesos paralelos de redefinición de lo femenino durante estos años sesenta y setenta, momento en que la mujer va accediendo progresivamente al mundo del trabajo. Se emancipa (Wollstonecraft, 2005), y deja de estar sometida a la tutela del marido, impulsando así las nuevas “teorías de género” que recuperan la vocación desafiante de la Ilustración de reivindicación en la aplicación del principio de igualdad, de educación y de emancipación de los prejuicios.

Proceso éste que difiere de los modelos de masculinidad pasados, basados en el papel social asignado culturalmente al individuo a partir de una condición biológica que define si le corresponde un rol social masculino o femenino. De ahí nació la convicción de que se intenta asimilar la discriminación y estigmatización de toda masculinidad divergente a la que sufrieron otros sectores en el pasado (negros, mujeres, etc.).



Del mismo modo, el éxito del movimiento afroamericano fue un referente para todos los movimientos militantes alternativos, un intento (Abbu-Jamal, 2008), de construir desde lo comunitario una forma de contrapoder que significase una forma de liberación.

Estas teorías feministas y la categoría de patriarcado se han empleado para detectar y poner en cuestión las expresiones hegemónicas encontradas en las diferentes concepciones de la masculinidad formuladas por los distintos autores masculinos que fueron tomados como referencia, para evaluar el carácter sexista y homofóbico, o antisexista y antihomofóbico presente en algunas de sus afirmaciones. Así, la homofobia se podría concebir (Hernández, 2004) en un sentido amplio como el temor que tienen los hombres a los hombres mismos, el miedo a quienes no siguen ese modelo de masculinidad vigente en la sociedad occidental actual.

La teoría feminista es por lo tanto una filosofía contraria al sistema material y de relaciones injustas construido fundamentalmente por los varones de mentalidad patriarcal. Un movimiento que fomenta unas maneras de ser hombres y de ser mujeres que eviten las sombras del silencio, del menosprecio, de la opresión, de la injusticia y de la violencia y transiten por los territorios de la equidad entre unos y otras (Lomas, 2008). Por otra parte, se trata de una filosofía que sirve para la liberación de las mujeres –y de todos aquellos seres oprimidos por el patriarcado, un sistema contrario a la dignidad de las mujeres– y también de muchísimos varones que no piensan ni actúan según la ideología de los machos dominantes.

Además de cuestionar las presunciones sobre los géneros, el feminismo ha hecho hincapié en la influencia que ejercen la

raza, la edad, la clase social y la sexualidad en la producción y la aceptación de las representaciones de lo masculino y lo femenino (Reckitt, 2005). Autoras como Castelain Meunier (2005) han investigado sobre la toma de conciencia en la metamorfosis de la condición masculina en la relación de los hombres consigo mismos y con los otros, con las mujeres y los niños, con la producción y la reproducción, con la violencia o con la pornografía.

Es igualmente a destacar, el hecho de que los argumentos para la aprobación de legislaciones en pro de la igualdad se han fundado siempre en la comparación entre el grupo estigmatizado o dominado y el *ciudadano universal* o dominador, es decir, el hombre rico, blanco y fiel al modelo tradicional de masculinidad. Por motivos diversos, varios movimientos han comenzado a oponerse a esta imagen de *ciudadano universal*, un modelo de hombría que imagina a este ciudadano situado en el centro de la polis, en el centro del mundo (Iriarte, 2002), y a valorizar su propia capacidad de actuación o realización.

Es cierto que existen similitudes en cuanto al trato desigual, pero también se da una diferencia fundamental, y es que, a priori, un hombre no tiene un aspecto diferente por su identidad de género, mientras que los integrantes de otros grupos resultan fáciles de reconocer. Existe una excepción con quienes pertenecen a religiones o ideologías políticas como los judíos, testigos de Jehová, etc., pero, incluso en ese caso, persiste una diferencia, y es que el hombre es educado en una tradición que no admitía modelos alternativos propios que les permitieran agruparse o formar una comunidad determinada. Por eso, sus dificultades, (Ugarte, 2005), resultan desconocidas para el resto, y la discriminación y marginación que viven son silenciadas.

En los setenta, como sabemos, el imaginario colectivo de masculinidad varonil va a evolucionar, coexisten estéticas paralelas, del hombre viril<sup>105</sup> tradicional y al hombre alternativo<sup>106</sup> que pone las bases del nuevo modelo identitario<sup>107</sup>. A partir de este momento podemos afirmar que, a nivel público, no encontramos un modelo homogéneo o modelo único de masculinidad occidental sino que conviven al mismo tiempo diversas maneras de entender la virilidad o lo masculino resultado del debate ideológico y cultural del fin del siglo XX, cuando los prejuicios en materia de identidad de género comienzan a atenuarse<sup>108</sup>.

105

106



*Harrison con Bob Dylan*

<sup>107</sup> Además, asistimos a un acontecimiento capital, en 1973 la Asociación Americana de Psiquiatría deja, después de más de un siglo, de incluir la divergencia masculina, con respecto a la canónica, dentro del elenco de trastornos psicosexuales.

<sup>108</sup> Es cierto que se han producido importantes avances y que los distintos gobiernos han puesto en práctica algunas políticas de igualdad de género, presionados por los movimientos sociales y civiles. A pesar de ello hoy en día aún se buscan explicaciones biológicas, genéticas, socio biológicas, o psicológicas para seguir justificando dichas diferencias o catalogando las diversas manifestaciones de masculinidad; existiendo aún autores que ofrecen consejos prácticos para afianzar una “segura identidad heterosexual” (Nicolosi y Amés, 2009), o defienden el principio de normalidad asimilado al modelo tradicional (Van den Aardweg, 2000).

De la misma manera, la doctrina moral de la Iglesia sigue ejerciendo una influencia importante de manera directa como grupo de presión defendiendo sus postulados y creencias<sup>109</sup>. De manera indirecta ha ejercido igualmente su autoridad en la forja de un imaginario y una moral que podríamos denominar “laica” en las sociedades occidentales, y que conserva claramente sus raíces judeocristianas de los últimos milenios<sup>110</sup>. Aunque si se ha transformado la imagen del hombre de iglesia más acorde con el espíritu aperturista del Vaticano II, como lo muestra la imagen del cura obrero de los sesenta o en algunos países la del cura rockero<sup>111</sup>.

---

<sup>109</sup> La doctrina reciente del Magisterio de la Iglesia católica (Flecha, 2002) resalta el principio de que toda relación debe constituir un compromiso basado en el amor, construido sobre los cuatro valores que fundamentan y articulan la moral de la sexualidad: el cuerpo y el placer, el amor y la fecundidad.

<sup>110</sup> Ya desde el Código de Derecho Canónico auspiciado por Pío X a principios del siglo XX, no se propone ninguna innovación en materia de moral sexual. Tampoco existen cambios substanciales al respecto en el Concilio Vaticano II iniciado por Juan XXIII, ni en su revisión publicada en 1983, que reafirman las doctrinas tradicionales.

También, la Declaración sobre ciertas cuestiones en materia de ética sexual publicada por la Congregación del Vaticano para la Doctrina de la Fe, el 29 de diciembre de 1975, describe los actos sexuales como actos privados y mantiene la noción de actos “intrínsecamente desordenados” y en ningún caso aprobados.



*Padre Jony*

En paralelo a la continuidad en la posición religiosa y política de la Iglesia Católica, la reflexión que van a desarrollar los pensadores de tradición protestante se caracteriza por un reconocimiento de todas las identidades masculinas en el seno de la comunidad. Esto puede explicarse por la multiplicación de grupos protestantes y una cierta libertad con respecto a la jerarquía en cuestiones morales, por lo que esta reivindicación de normalización de la diversidad sexual es frecuente en determinados círculos protestantes que liderarán diversos pastores defensores de esta teoría. La teología es entendida de esta manera (Althaus, 2005), como un compromiso con la justicia social y la transformación de las estructuras de opresión económica y sexual en la sociedad.

A pesar del camino recorrido, podemos afirmar que la identidad que no se acomoda al patrón de masculinidad hegemónico sigue siendo vista aún por muchos con miedo o recelo. En ello influyen sectores importantes como la escuela, donde empiezan a transmitirse una serie de valores de tolerancia y de diversidad<sup>112</sup>.

---

<sup>112</sup> Así, en el ámbito universitario se ha desarrollado el estudio de las llamadas teorías “queer”, en particular en las universidades norteamericanas en los años 90. Concepto entendido no en su significado peyorativo original, sino como el poder ejercido por una minoría estigmatizada que lucha por recobrar la dignidad perdida, mediante un proceso de visibilización de las zonas de exclusión; como una estrategia contra el discurso más conservador entre los propios excluidos.

Lo queer incorpora nuevas lecturas de la literatura, la arquitectura o el cine, y hace proliferar cuerpos y prácticas hasta ahora inclasificables para el dispositivo de la sexualidad (Saez, 2005). Dicha teoría *queer* parte de la consideración del género como una construcción y no como un hecho natural. Así, establece ante todo la posibilidad de considerar “las identidades” desde fuera de la norma establecida por una sociedad que entiende el hecho sexual como constitutivo de una separación binaria de los seres humanos.

Dicha separación estaría fundada en la idea de la complementariedad de la pareja *heterosexual*. Por este motivo la mayor parte de los teóricos *queer* insiste en la “autodesignación de la identidad”.

Junto al género, la identidad compone uno de los temas principales de la teoría *queer*<sup>113</sup>. Judith Butler (2004), una de las principales inspiradoras de esta teoría, resalta el poder del lenguaje en una estrategia en la que la práctica y el compromiso político juegan un papel cada vez más importante en el trabajo que se produce en este sentido, al margen de la universidad<sup>114</sup>.

De esta forma, podemos afirmar que el cambio más significativo de los últimos años lo constituye el hecho de que después de la “revolución de la mujer, podríamos calificar como de segunda “revolución del hombre”. Este cambio social va a compaginar una representación viril tradicional de la

---

<sup>113</sup> Se puede decir, siguiendo a López-Penedo (2008), que hay dos vertientes de esta teoría: el ámbito teórico y el activista. Con la llegada del nuevo milenio surgen prácticas políticas que superan la política institucional de los grupos militantes, dando origen a los primeros talleres que producen cine alternativo, documentales, libros, festivales de cine, o conferencias que intentan revisar los últimos planteamientos abordados por el feminismo, la filosofía de la posmodernidad y los estudios culturales.

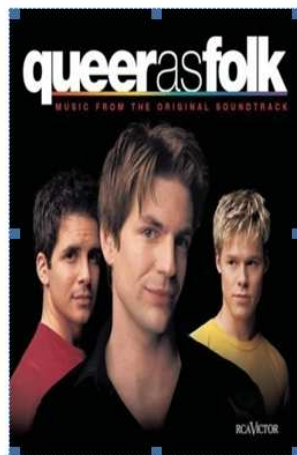
<sup>114</sup> También en el ámbito de la cultura y el arte ha habido una amplia producción cultural *queer* desde los años 80, que continúa en la actualidad con numerosas exposiciones y seminarios; algunos de ellos organizados por universidades españolas, así como cursos de postgrado, tesis doctorales y conferencias como fue el caso de los organizados, en los últimos años, por la UNED.

Paralelamente, desde finales de los 90 se vienen publicando en occidente libros sobre prácticas, militancias y teorías *queer*, traducciones, así como series de televisión y numerosos *blogs*, *webs* y foros para el intercambio de información y la creación de proyectos comunes que toman como referencia pensamientos como el de Foucault en relación a la politización del sexo, la analítica del poder y de la *scientia sexualis* de la modernidad.

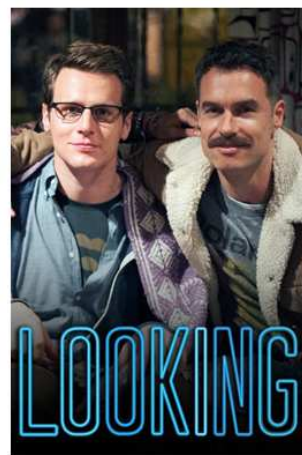
masculinidad con otra identitaria con sus diferentes variantes (hombre *queer*<sup>115</sup>, *metrosexual*, *retrosexual*, *gypster*<sup>116</sup>...).

Conquistándose progresivamente una serie de derechos sociales y logrando un cambio en las mentalidades del mundo occidental, donde para el hombre posmoderno, toda generalización es anatema (Llobera, 1999). Todo ello, en el límite de lo biológico, interroga radicalmente al modelo de masculinidad tradicional como el amo naturalizado (Rubén, 2009), que se adjudica a sí mismo la normalidad del placer, el erotismo y las pasiones.

Con mayor nivel de organización, participación y presencia pública estos grupos de presión continúan luchando contra las distintas manifestaciones discriminatorias, pero en muchos casos, el tono de su lenguaje y las modalidades de acción, en



115



116

relación a sus inicios, han cambiado al reclamar su integración en la sociedad. Ya no se trata de reivindicar el discurso revolucionario de los años 70, sino de incluirse en la ciudadanía existente, sin plantear un universo alternativo, esgrimiendo el lenguaje liberal de los derechos humanos que convive con una imagen de la masculinidad convencional.

El hombre se identifica hoy con multitud de modelos. (Palao, 2004); imagen lejana de aquella fuerza bruta del XIX o del espíritu machista y excluyente de hace pocas décadas. Esta toma de conciencia se refleja en la vida real, en Europa los hombres adoptan modas diferentes y eclécticas y a veces son difícilmente identificables según los cánones convencionales<sup>117</sup>.

En la actualidad se da un cambio en la percepción social de la masculinidad en su conjunto que comienza a escapar de la «culpa» de no ajustarse (Preciado, 2009) en general al modelo tradicional. Aunque existen aún toda una serie de discriminaciones jurídicas y sociales que parecen atenuarse bajo la presión de una serie de organizaciones. Respaldadas por diversas directrices en materia de Derecho Europeo<sup>118</sup>, cuyo resultado ha sido un profundo cambio en el ámbito del Derecho Constitucional, Civil, Penal y en todos los ámbitos que regula al individuo como pueden ser la Seguridad Social, las aseguradoras<sup>119</sup>.

---

<sup>117</sup> Por otro lado, la Corte Europea de Justicia recomienda la no represión de la identidad sexual ya que ésta provoca un proceso psicológico de culpabilización que repercute en el ser social de cada individuo, como son los casos de suicidio o de perturbaciones psicológicas.

<sup>118</sup>

Resolución A-0028/94 del 8 de febrero de 1994.

<sup>119</sup> La evolución del Derecho Europeo y de las legislaciones nacionales ha llevado a la prohibición de una serie de discriminaciones en cuanto a los derechos fundamentales del individuo en relación a su identidad masculina. Así la recomendación Roth del Consejo de Europa, como los artículos 8 (sobre la vida privada) y 14 (de no discriminación) de la Convención Europea de derechos del hombre respaldan esta iniciativa, e incitan a la destrucción de los ficheros policiales de este tipo de criminalidad, a la igualdad de trato en

En el ámbito militar persisten hasta épocas muy recientes una clara discriminación. La Comisión y Tribunal Europeo de Derechos del Hombre afirma que las leyes que penalizan los actos privados entre adultos, de forma voluntaria, constituye una injerencia permanente y desproporcionada a las exigencias de una sociedad democrática en la vida privada como en la vida sexual<sup>120</sup>.

En los últimos años se ha producido un gran avance en el reconocimiento de los derechos subjetivos del hombre<sup>121</sup> en particular en los países anglosajones y ahora también en el caso de España<sup>122</sup>. Por lo que la familia, aunque continúa como referente de organización de vida cotidiana social, se ha transformado poniéndose en tela de juicio el modelo tradicional incorporando nuevas estructuras, proponiendo formas de gestión diferentes a las que las ideologías dominantes han mantenido como hegemónicas durante décadas (Pichardo, 2009); a pesar del riesgo de reproducir el orden mismo social.

En definitiva, la evolución ha sido enorme, en unos siglos se ha pasado de un modelo tradicional excluyente a un camino hacia un modelo identitario que presenta una doble vertiente: la subjetiva *yo personal* y la objetiva o *yo social*. La normalización objetiva o social, significa el reconocimiento del conjunto de la

---

materia de trabajo, de remuneración, y de seguridad en el empleo (Recomendaciones 924 y 756 [1981]).

<sup>120</sup>

Tribunal Europeo. 22 octubre 1981.

<sup>121</sup> En relación a la polémica en la legislación sobre la edad de consentimiento para mantener una relación sexual, la regulación legal varía entre los diferentes países europeos, siendo en muchos casos más tardíos para el caso de relaciones entre varones.

<sup>122</sup> Estableciendo un matrimonio sin distinción de sexos o con derechos equiparables a los del matrimonio en casos de seguridad social, herencia, pensión de viudedad, etc.

sociedad de las masculinidades, dentro del rico y amplio mundo de las identidades de género, con todo lo que comporta de equiparación de posibilidades, de derechos civiles y representaciones icónicas o sociales adaptadas a la propia realidad.

En conclusión, tras el cambio social de la masculinidad de los últimos años, coexisten dos maneras de entender la masculinidad, la primera que defiende que todo tipo de identidad masculina debe ser plural y la segunda, de tradición judeocristiana, que entiende la masculinidad de manera restringida, siendo el resultado de una construcción ideológica derivada de un modelo sexual histórico (De Chaves, 2009), y en crisis asentado en el vínculo procreativo macho-hembra impuesto por la expansión del modelo del consumo.

En consecuencia, haciendo una revisión de la historia de los sistemas simbólicos, podemos deducir que están ligados estrechamente con el lenguaje (Berger, 1995), –es el caso de la religión, la filosofía, el arte y la ciencia– y que han llegado a constituir una serie de representaciones simbólicas de enormes proporciones. Identificándose, por un lado, la identidad masculina con la hombría, la virilidad y los roles tradicionales masculinos, destacando el hecho de la importancia de distinguir entre “ser un buen hombre” y “ser bueno como hombre” (Herzfeld, 1985). Por otro lado, encontramos la representación que entiende que los varones alcanzan la masculinidad no por oposición a la feminidad, sino a través de una clase específica de masculinidad (Herdt, 1994), la cual por su naturaleza misma, es solamente accesible para los hombres.

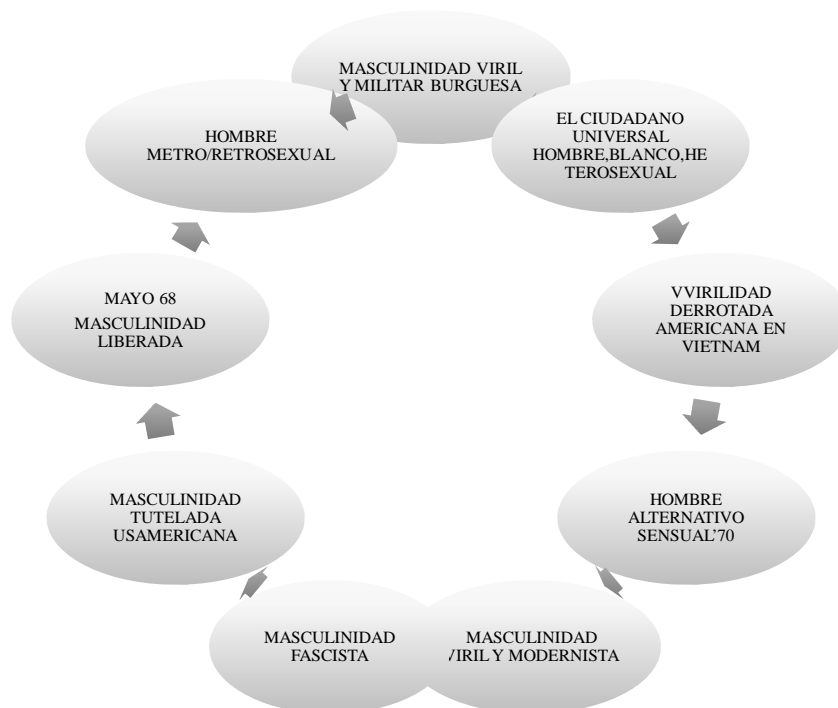
Además, como señala Pecheny (2008), las prácticas políticas que apuntan a revertir la subordinación de toda

manifestación masculina no se limitan al espacio de la política formal, también se desarrollan en los espacios intermedios, ligados a particulares formas de sociabilidad. Por lo que más allá de la legislación, ha cambiado el modo en que los hombres se relacionan y se representan. Es importante comprender las razones históricas y sociales de dichas representaciones<sup>123</sup>, de diferentes modelos de masculinidad, que en nuestro caso realizamos a través del cine, para mejor entender la complejidad que implica el género y la masculinidad y el cambio social de los últimos años al respecto.

### 3. LA VISUALIZACIÓN DE LA MASCULINIDAD EN EL RELATO FÍLMICO

---

123



*La virilidad no es estática ni atemporal, es histórica; no es la manifestación de una esencia interior, es construida socialmente; no sube a la conciencia desde nuestros componentes biológicos; es creada en la cultura. La virilidad significa cosas diferentes en diferentes épocas para diferentes personas.*

Michael Kimmel.

### **3.1. EL DISCURSO FÍLMICO**

Acabamos de comprender como las diferentes maneras de percibir, vivir y representar la propia masculinidad, fruto del cambio social de los últimos años, van siendo cada vez más aceptadas, respetadas e integradas en un nuevo orden social que parece alejarse cada vez más de postulados dogmáticos tradicionales.

Por otro lado, el cine constituye un instrumento fundamental para compartir nuestra identidad social y una serie de códigos propios universales o particulares a una etapa de la vida o de un grupo social determinado, convirtiéndose en un testigo cultural excepcional de las generaciones de espectadores a las que acompaña.

En esta perspectiva nos interesa profundizar desde esta caracterización del mundo social a través del cine y en particular centrarnos en la representación de una masculinidad influenciada por el imaginario colectivo propio a cada generación, dentro del proceso de democratización cultural que se produce a partir de la segunda mitad del siglo XX.

Como se recoge en diferentes estudios (Marzal y Gómez Tarín, 2007; Gubern, 1996), el cine está cargado de una ideología determinada que ha producido una influencia importante en el imaginario colectivo propio a cada generación (Camarero, 2002), sea cual sea el género cultivado.

Las imágenes no son inocentes, toda película influye en el modo que el individuo tiene de percibir el género, influye en la concepción que tiene de sí mismo y del mundo que le rodea. Este fenómeno de “socialización del espectador” (Ethis, 2009), se inicia desde la infancia al ubicarnos en una butaca de una sala de cine, y llegaría hasta el momento de compartir la experiencia de observar, con cierta complicidad, en público. Por lo que la recepción de la representación por parte del espectador está determinada a menudo por el discurso filmico.

<b>El montaje técnico/el discurso filmico</b>	
Está organizado	Definen un sentido/una significación

El cine, en tanto productor de imágenes, representaciones, significados e ideologías supone, como señala Paula Laguarda (2008), un terreno óptimo para el rastreo del modo en que se han construido las subjetividades, desde la popularización de esta técnica en las primeras décadas del siglo XX hasta la actualidad.

Numerosas han sido las aportaciones e influencia en los estudios de cine y género de algunos autores o corrientes significativas, en un proceso general en el que según Foucault (2013), el género es una representación cuya construcción corre pareja a la evolución de los tiempos.

Desde la incorporación de herramientas metodológicas de base semiótica a la teoría filmica, a partir de los estudios de Roland Barthes (2009) y de Christian Metz (1977) a principios de los años 70, a autores que han explicado el proceso de identificación narcisista como Mulvey (1975) o Mead (1968), que introducen concepciones lacanianas.

Destaca especialmente la teoría de la sexualidad del mismo Foucault (2005) que ha sido muy influyente en el análisis del género, ya que su tesis de que la sexualidad comúnmente pensada para ser algo natural y a la vez privado, algo íntimo, es para él algo completamente construido en la cultura y de acuerdo a las metas políticas de la clase social dominante en una sociedad.

Igualmente es de destacar Teresa de Lauretis (1996), quien considera el género un sistema simbólico de significados, que correlaciona el sexo con los contenidos culturales de acuerdo con los valores sociales y las jerarquías. Para esta teórica, los significados varían con cada cultura, por lo que un sistema de sexo-género estaría siempre íntimamente interconectado con los factores políticos y económicos de cada sociedad.

Según la sociología pragmática el film operaría como una especie de filtro impuesto por éstos creadores que impondrían una ideología determinada a través de sus realizaciones, pero que a la vez supondrían un documento expresivo del mundo social que trata de interpretar (Kracauer, 2008). En cambio, para otros autores el film no es un reflejo directo del mundo social, sino un objeto que se analiza por sí mismo dentro de esta dualidad entre realidad e imaginario en el que se encuentra inmerso, actuando de ésta manera como una especie de “espejo antropológico” (Morin, 1956).

Habría que ir más allá de la clásica dualidad entre realidad e imaginario y considerar el cine como una manera de observar que permite distinguir lo visible de lo no visible (Sorlin, 1977) y, por consiguiente, poder reconocer los límites ideológicos de la percepción de una sociedad en una época histórica determinada. El cine mostraría de esta manera no “lo real” sino una

fragmentación de la realidad que el público acepta y reconoce, al mismo tiempo que se reconoce en él.

A partir de los años 2000 las corrientes de la Sociología en Europa relacionadas con el cine, evolucionan desde la visión que sostiene Sorlin del cine como un medio de expresión social, a una visión de una sociología comprometida con el objeto de estudio (Esquenazi, 2004). Este compromiso combatirá en ocasiones la mitificación y la verdad absoluta o sagrada, que en palabras de Sorlin (1991), ocupa un lugar importantísimo en la historia del cine y que se ha transmitido a través de los textos, se trate de imágenes, productos audiovisuales o documentos escritos para ir hacia el discurso.

De acuerdo con esta visión pluridisciplinar, “el film pone en escena el mundo, y al hacerlo es uno de los lugares en que constantemente cobra forma la ideología (...). La tarea del investigador es la de definir según que reglas se transforma el mundo en imágenes sonorizas” (Sorlin, 1977: 252).

<b>El cine</b>	
reflejo	transmisor
De ideología	

En efecto, basta con mirar ciertas películas para saber de los gustos, las modas, las necesidades y aspiraciones de los últimos cien años. Por estas razones el cine, que constituye nuestra base documental empírica, es un instrumento imprescindible para comprender nuestra historia y realidad social más reciente (Pérez, 2004), y en consecuencia el cambio social en la representación de modelos de masculinidad.

<b>La representación cinematográfica</b>
--

Ausencia (sustituye a lo representado)	Presencia (imagen sustitutiva con sentido simbólico)
---	---

Un cine que refleja las modas estéticas que las acompañan, donde el hombre es representado desde diversos ángulos: grandes planos de varones guerreros, fuertes o débiles, rostros de hombres en suma que, como diría Balazs (1972), representan un *microdrama* humano con el que nos identificamos.

A la hora de analizar la representación en el cine de los tres modelos de masculinidad que hemos determinado, optamos por escoger un género determinado de cine para cada modelo de masculinidad:

<b>Modelo clásico</b>	<b>Modelo tradicional</b>	<b>Modelo identitario</b>
Cine sobre la antigüedad	Cine español	
De los años 60 al 2000		A partir del 2000

El cine sobre la antigüedad nos parece por razones evidentes particularmente apropiado como fuente documental de estudio para el modelo clásico de masculinidad. Del mismo modo, el cine español nos parece especialmente interesante por su carácter precursor, innovador y adelantado a su tiempo a la hora de reflejar el cambio social en la representación de distintos modelos de masculinidad.

### 3.2. EL MONTAJE DEL CINE SOBRE LA ANTIGÜEDAD<sup>124</sup>.

*El gran film sobre la Antigüedad, que dé el mismo realce al fondo que a la forma está todavía por llegar.*  
Rafael de España (2009).

Cine sobre la antigüedad		
El péplum años 60	El cine de los 70	El renacer del género 2000

El cine sobre la antigüedad constituye nuestra primera fuente documental a la hora de analizar la representación del modelo de masculinidad clásico. Un género que como indica Lapeña (2008), se presenta como una industria cultural de ocio y, a veces, de propaganda que modela una y otra vez nuestra memoria, so pretexto de explotar la base cultural de la sociedad occidental.

El primer personaje histórico representado en una proyección cinematográfica fue Nerón, y muy poco después Jesucristo. Como señala Rafael de España (2009), ver casi juntas a dos figuras tan antitéticas en el lejano 1896 ya presagia el gran interés que el cine va a mostrar por la Antigüedad a lo largo de sus más de cien años de existencia.



La inspiración principal eran las novelas y obras de teatro ambientadas en la antigua Roma que gozaban de tanta popularidad en los últimos años del siglo XIX. El cine sobre la Antigüedad tuvo su apogeo en las producciones de Hollywood en los años 50, sufriendo una crisis a mediados de los años 60, popularizando la historia con batallas, orgías, gladiadores..., pero cabe preguntarse si la visualización del género, a pesar de la censura, se corresponde con la realidad del modelo clásico de masculinidad.

De esta manera, en nuestro marco conceptual e histórico, vamos a esbozar algunas de las características más importantes de este género, en tres periodos significativos: el péplum de los 60, donde se visualiza un hombre profundamente viril y tradicional, el cine sobre la antigüedad de los 70 que supone la época donde podemos encontrar una visión más alternativa y diversa de la masculinidad, y por último, el resurgir del género filmico a partir del 2000, con producciones como *Gladiator*, en la que se visualiza aún un hombre tradicional.

### **3.2.1.LA CENSURA.**

La existencia de la censura es tan antigua como el cine mismo y su permanencia sigue hasta hoy en día, por más que muchos creen que es cosa del pasado<sup>125</sup>. La explicación de su existencia y la defensa de su funcionamiento van más allá de una cuestión ética.

---

<sup>125</sup> Cineastas como Sean Penn o actrices como Susan Sarandon han visto como se han suspendido proyectos de películas o se han encontrado trabas para realizar su trabajo después de que se posicionaran en contra de la intervención americana en Irak (Gubern, 2004).

En lo que respecta a la historia del cine, es en 1896, cuando la película *The Kiss*<sup>126</sup> va a desencadenar un escándalo en la pantalla; se muestra un hombre y una mujer besándose y la censura se pone en marcha.

El cine es un importante elemento de propaganda, y la censura es una de las principales herramientas que regula el pensamiento de las masas (Lenne, 1998), y el hombre auténtico debe representarse viril y tradicional. Toda identidad que se le oponga se ridiculiza o dramatiza con la visualización de un hombre con final trágico o marginal.

La aparición de dicha masculinidad divergente en la gran pantalla se realiza realmente de una manera excepcional: en primer lugar a este hombre no se le nombra, se le muestra escasamente o es solamente sugerido. Se convierte de este modo en una tipología invisible, sin existencia social y más bien considerada como un espectro inconsistente, fugitivo.

La visualización del hombre debe ser *correcta*, para ello se uniformiza todo tipo de comportamiento diferente al de la ideología dominante. A todo el que da miedo, se le reduce a una misma realidad falsa y cruel, a una única entidad fácil de proyectarle todos los temores y angustias, desembarazándose de esta manera de una parte íntima que se quiere ver lejos de sí



mismo. Como indica Pradas (2005), el otro calificado de esta manera se convierte sobre todo en el otro y no en uno mismo.

Todo ello proviene de la política represora que se institucionaliza con la aparición de la Junta de Censores Cinematográficos estadounidense en 1912, por petición de los mismos empresarios del cine por motivos comerciales y de prestigio, tuvo los siguientes tipos de premisas y prohibiciones generales.<sup>127</sup>

Años más tarde, en EE.UU, tras una serie de escándalos provocados por la conducta de ciertos personajes del mundo del

---

<sup>127</sup>

Religiosas	<ul style="list-style-type: none"> <li>-la figura materializada de Cristo</li> <li>-el tratamiento irreverente de prácticas y ritos religiosos</li> <li>-el tratamiento irreverente de la Biblia y las alusiones bíblicas</li> </ul>
Políticas	<ul style="list-style-type: none"> <li>-todo lo que pueda herir las susceptibilidades extranjeras</li> <li>-todo lo que pueda fomentar la inquietud y el descontento sociales</li> </ul>
Sociales	<ul style="list-style-type: none"> <li>-desnudez, excepto en los negros</li> <li>-blasfemar</li> <li>-orgia indecente</li> <li>-desprecio por el Estado y la vestidura real</li> <li>-conducta lasciva</li> <li>-vestimentas lascivas</li> <li>-ebriedad indecorosa</li> <li>-parto y sus dolores</li> <li>-enfermedades venéreas</li> <li>-relaciones sexuales entre blancos y gente de color (no se incluye a mestizos)</li> <li>-instigación al crimen</li> <li>-exhibición de hábitos por las drogas</li> <li>-escenas prolongadas de brutalidad</li> <li>-ahorcamientos y ejecuciones</li> <li>-crueldad con chicos y animales</li> <li>-escenas antagónicas entre el Capital y el Trabajo</li> <li>-seducción sin frenos</li> <li>-operaciones ilegales</li> <li>-prostitución</li> <li>-incesto</li> <li>-epilepsia realista.</li> </ul>

celuloide, el Código Hays entra en vigor en 1930, manteniéndose hasta 1965, regulando una serie de temas que no debían aparecer en las películas, como observamos en tantas películas y personajes difuminados por la censura<sup>128</sup>.

La consecuencia será el rechazo social hacia toda identidad masculina divergente con el modelo tradicional, sumándose así a la lista de cabeza de turco con la mujer, el árabe o el judío, que en palabras de Bertrand Philbert (1984), serán el fruto de la paranoia patológica de los sexólogos, psiquiatras y psicoanalistas que en la época necesitaban establecer una serie de campos semánticos en su labor represiva. Sin embargo los realizadores van a burlar una y otra vez todas estas limitaciones a pesar del endurecimiento que supuso el Macartismo o “caza de brujas”. Así, por ejemplo, las armas de fuego representarán símbolos fálicos en las películas de vaqueros<sup>129</sup>, o fuegos artificiales aparecerán cuando el tren de los protagonistas pasa por un túnel.

Un caso particular lo constituye la ya mencionada fascinación hiperestética del cuerpo masculino en las películas como las de Leni Riefenstahl<sup>130</sup>, de la Alemania nazi (así como en

---

128

129



*Río Rojo. 1948*

130

el arte mussoliniano) e interpretadas tras la Gran Guerra como una muestra de sadismo decadente, pero que en su época permitieron mostrar otro aspecto de la masculinidad.

Tras la Segunda Guerra Mundial y aprovechando el fragor de la victoria, el imperio *usamericano*<sup>131</sup> recurre al cine como instrumento de transmisión de su ideología y de una estética cuya influencia ha llegado hasta nuestros días. Impregnando, de este modo, nuestra vida cotidiana en los aspectos más variados y en la transmisión del modelo de género tradicional en particular.

Durante la década de los cincuenta la nueva era atómica tuvo un efecto inesperado en el cine (García, 1982), ya que el



*Dioses del estadio 1936*

131



*Historia militar EE.UU*

género de ciencia-ficción sirvió para expresar otro tipo de inquietudes ideológicas que contrastan con las estructuras sociales e ideología de *normalidad* de la época, y seres deformes<sup>132</sup> o *anormales* se enfrentan al hombre tradicional, suponiendo un peligro para su existencia.

Es la época de la televisión, y para competir con ella el cine se sirve de dos aliados: los nuevos formatos del *Cinemascope* -con producciones como *La túnica sagrada* (1953), de Henry Koster y *Los diez mandamientos* (1956) que se sustentan en el *Tecnicolor*-, y el género del péplum que muestran una masculinidad espectacular y tradicional, donde la censura es un claro indicador de las intolerancias e hipocresías de la época (Fernández, 2001), en que le toca actuar.

En Europa, mientras tanto, algunas cinematografías vivían una época de esplendor. El cine italiano alcanzó uno de sus mejores momentos en los trabajos personales de Federico Fellini (*La strada*, 1954; *La dolce vita*, 1959) y Luchino Visconti (*Senso*, 1954). Pero no será realmente hasta los años 60 cuando empiezan a aparecer en la pantalla representaciones diferentes del hombre, marcadas en su mayoría por un imaginario viril y misógino de masculinidad.



Aunque el gran desafío lo constituye la primera película en la que aparecen sexos masculinos y pubis femeninos en 1966, *The raw ones*<sup>133</sup>. Ahí lo excitante interviene cuando se produce una transgresión y el erotismo desaparece cuando el tabú deja de existir.

Este cambio social se formuló en Estados Unidos en un plano determinante: el de los derechos civiles. El antirracismo fue apoyado por Hollywood, y cobró forma en películas como *Matar a un rruiseñor* (1963), de Robert Mulligan, *Adivina quién viene a cenar esta noche* (1967), de Stanley Kramer, y *En el calor de la noche* (1967), de Norman Jewison.

A medida que nos adentramos en los años 60 la censura es cada vez más indulgente. El cine norteamericano es considerado cada vez más como un producto comercial y no como una tribuna donde se expresan ideas políticas. El antagonismo entre naturaleza y contra natura introduce el criterio moralizador pseudocientífico de normalidad, que frecuentemente deriva de la pura estadística.

Los mencionados informes Kinsey sobre el comportamiento sexual del hombre, 1948, y sobre la mujer, 1953, supuso un gran



acontecimiento, siendo la mayor revolución de la percepción de género conocida hasta hoy.

Las evidencias de los vericuetos por los que ha pasado el relato filmico en relación a la censura nos conduce a presentar el género del cine sobre la antigüedad, que nos servirá de base para determinar el grado de representación del modelo de masculinidad clásica.

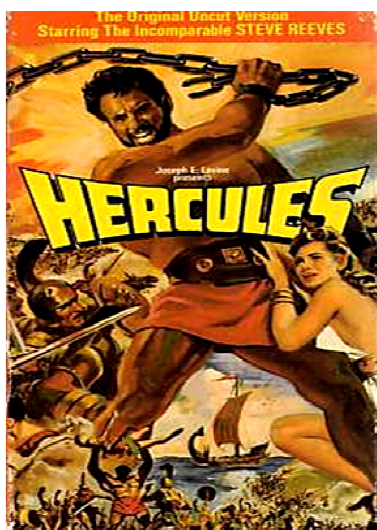
### 3.2.2.EL PÉPLUM DE LOS 60.

El término péplum fue acuñado por la crítica francesa y aludía al manto sin mangas utilizado por hombres y mujeres en la antigua Grecia.

La mayoría de los péplum son coproducciones europeas o americanas. Su época dorada comienza, en 1958 con *Hércules* y muere en 1964 con *Combate de Gigantes*<sup>134</sup>.

---

134



-Las producciones de origen italiano<sup>135</sup>.

La mayoría de las producciones de la primera época son de origen italiano, espectáculo que puede compararse al éxito operístico de finales del siglo XIX. Razón por la cual el régimen de Mussolini, tras fundar Cinecittà, intenta hacer renacer de las cenizas al moribundo cine italiano e incluso llegará a suprimir las importaciones del cine americano en 1938 para conseguir su fin.

Si bien, la idea fundamental consistía en recordar la grandeza de la antigua Roma, su pasado colonial y su poder en el *mare nostrum*, en una mezcla entre ópera y melodrama concebido para hacer resucitar la quimera de un “Santo Imperio Romano Germánico”, bajo dominación germano-italiana. Así el festival de Venecia de 1941 premiará *La corona de hierro* (Bondanella, 2002), cuyo cartel<sup>136</sup> refleja la preeminencia del hombre en la

---

135

Péplum italiano
-----------------

- |  |
|--|
| <ul style="list-style-type: none"> <li>-Consumo extensivo en la periferia de las ciudades</li> <li>-Cambio social del hombre rural al hombre industrial</li> <li>-Evasión de la realidad por medio del héroe: un hombre dominador y justiciero</li> <li>-La población se identifica con este arquetipo viril</li> <li>-El comportamiento del hombre es cruel</li> <li>-El esquema del péplum sería el siguiente:</li> </ul> <p><i>Novela romántica + cómic = diversión</i></p> |
|--|

136

representación icónica. Películas realizadas para un consumo extensivo, en su gran mayoría films con una vida comercial más extensa de lo habitual, que encontraban su idóneo canal de distribución en la periferia de las grandes ciudades industriales, en cines de barrio y en salas parroquiales.

Todos éstos lugares tenían un punto en común: albergaban a un público muy definido, los espectadores que venían desde el sur de Italia a trabajar en el norte industrializado, en donde encontraron el cine como uno de los factores fundamentales de su tiempo de ocio. Muchos de estos espectadores eran los actores de un fenómeno social, político y económico que va estrechamente unido a la extensión del péplum.

La radical transformación que sufre Italia le hace pasar de ser un país eminentemente agrícola a convertirse en una potencia industrial. En Italia, además, este mismo público le volvió mayoritariamente la espalda al movimiento neorrealista (Martínez, 1994), y buscó refugio en géneros que le permitían evadirse de la realidad, en especial en el péplum, que actuaba como un auténtico psicoanálisis de los pobres y donde bajo la presunta inocencia de los argumentos, los espectadores recibían datos más



o menos aislados o esporádicos que se referían a sus orígenes como cultura mediterránea.

Estas películas trasladaban a la audiencia a un idílico mundo preindustrial y prepolítico, habitado por héroes fuera de lo común y que no se veían agobiados por los complejos problemas de participación política o de reivindicaciones laborales que asediaban a los espectadores; con el retorno al mundo idílico del cine, se enfrentaban a un mundo sencillo de buenos y malos. Los superhombres no tienen ningún tipo de estigma moral o físico, son justicieros y fastuosos. En su argumento habrá dos tramas fundamentales: la aventura de acción, protagonizada por el protagonista, y la trama palaciega, que corre a cargo de malvados villanos.

Estos ídolos desarrollan su vida y sus aventuras al margen de la audiencia del péplum; habitan una burbuja de seguridad material e ideológica ambicionada por muchos de sus espectadores, ofreciendo de tal modo unos modelos de comportamiento y unos determinados ideales. El triunfo final del héroe se identifica con la imagen ideal del hombre *hipermasculino* (Micchiché, 1975) y, por consiguiente, el triunfo de todos los espectadores que se han sentido identificados con él.

En la medida que el péplum también ha modelado una particular imagen de la civilización romana, ha forjado una determinada ideología que ha intervenido de ejemplo de vida a través de los espectáculos públicos que muestran una manifestación deportiva de masas, presentados de manera particularmente cruel. Buscan, por tanto, alejar a la población de la política y de la práctica efectiva del poder, que como señala Verstrynge (2001), nace de la imposición de un pensamiento único que aleja la democracia, en su sentido mejor y más

profundo, el poder del pueblo por el pueblo, que permite la igualdad real de posibilidades de acceso al poder.

-La reconversión americana<sup>137</sup>.

Como hemos visto la competencia que la televisión hace al cine determina la recuperación de este género por la industria americana, tomando como base muchas de las características del péplum italiano: representación de un hombre tradicional, viril, justiciero, idílico y a menudo violento y cruel. El espectáculo cinematográfico se hace más dinámico (Aziza, 1998), y contrasta la duración estándar de las películas italianas con las producciones de origen americano de larga duración.

A nivel estético, es curioso destacar que en el cine americano el romano está anglosajonizado, el tratamiento que hace de la historia la filmografía italiana es lógicamente diferente de la americana. El griego es representado de una manera más sensual, menos visto en el cine americano, donde la vestimenta suele ser más corta que la romana que llegaba hasta la rodilla.

El griego en la pantalla será principalmente mitológico más que histórico. En cuanto a Roma los italianos preferirán las locas noches de Nerón o de Calígula mientras que los americanos

---

<sup>137</sup>

Péplum americano
<ul style="list-style-type: none"> <li>-Ejercicio legítimo de la violencia</li> <li>-El héroe clásico como el <i>gendarme</i> americano se muestra como salvador del mundo</li> <li>-Coherencia del discurso con la representación de dominación masculina, menos hedonista y sensual que el cine italiano</li> <li>-Representación maniquea de la realidad: bello/feo, bueno/malo</li> <li>-Colosalismo: idea de grandeza del imperio, poder del hombre que lo dirige.</li> <li>-Infantilismo</li> </ul>

optarán por los combates de gladiadores y las guerras de carros de combate.

Este cine, por lo tanto, muestra una realidad idealizada y coyuntural, adaptada a las necesidades de sus héroes y de sus espectadores, donde las características morales vienen definidas por la apariencia externa. El héroe es bello, el tirano salvaje y barbudo. El simbolismo de los colores es fundamental, como en la antigüedad y en la Edad Media (Portal, 2011), reflejando la bondad en el blanco y la crueldad en el negro o en el rojo.

El colosalismo o exageración al querer relatar la Antigüedad fue potenciado en las producciones americanas con el *Cinemascope* (Finler, 2006), que permitió prolongar la duración de las cintas, desarrollar el color en las películas, la evolución de la pantalla panorámica, o el uso de diferentes técnicas como el *Tecnicolor*. La violencia es un ingrediente imprescindible en la trama, batallas en ocasiones tediosas acentúan el carácter épico de la acción.

Al contrario de lo que opinan algunos estudiosos en la materia (Lapeña, 2011), la exhibición de cuerpos desnudos o semidesnudos nos parece más recurrente en el caso de atletas, guerreros, héroes o gladiadores que en el de la mujer. Fenómeno que podría explicarse en primer lugar por la “naturalidad” que en el imaginario colectivo se relacionaría el mundo antiguo y el ejercicio físico en el hombre y, por otro lado, en la representación mucho más púdica que de la mujer se ofrece en la gran pantalla en el periodo de mayor desarrollo del péplum, es decir en las décadas de los años 50 y 60.

Dicha interpretación del hombre clásico en los años 60 se refleja perfectamente en los carteles publicitarios de este tipo de

film. En un indiscutible primer plano, aparece siempre el héroe de la película, aquel cuyo nombre da título al film y alrededor del cual gira todo el argumento. En cambio el papel de la mujer en los carteles del péplum es secundario<sup>138</sup>, suele acompañar al héroe y no es nada extraño que aparezca adoptando posturas de sumisión sexual, arrodillada ante el héroe e incluso abrazada a sus piernas.

En este contexto en el que el imperio *usamericano* domina al mundo y ejerce el rol internacional de *gendarme* del mundo, parece justificado transmitir dicha ideología dominante en la propaganda cinematográfica por medio del péplum y del héroe, simbiosis entre lo clásico y el comic. Como diría Doménico Paolella (1965), en el cine mitológico el héroe se representa de una manera infantilizada. Hércules, por ejemplo, representará el único personaje que, aparte de los héroes americanos, recuerdan los héroes de los cómics con una serie de poderes semidivinos.

Y todo ello se narra mediante un discurso político que repite una y otra vez el argumento de la usurpación, de la reposición del poder legítimo, de la necesidad del recurso a la violencia para resolver los conflictos, y de la incapacidad de las comunidades civiles para solventar los problemas nacidos en su seno; lo que les

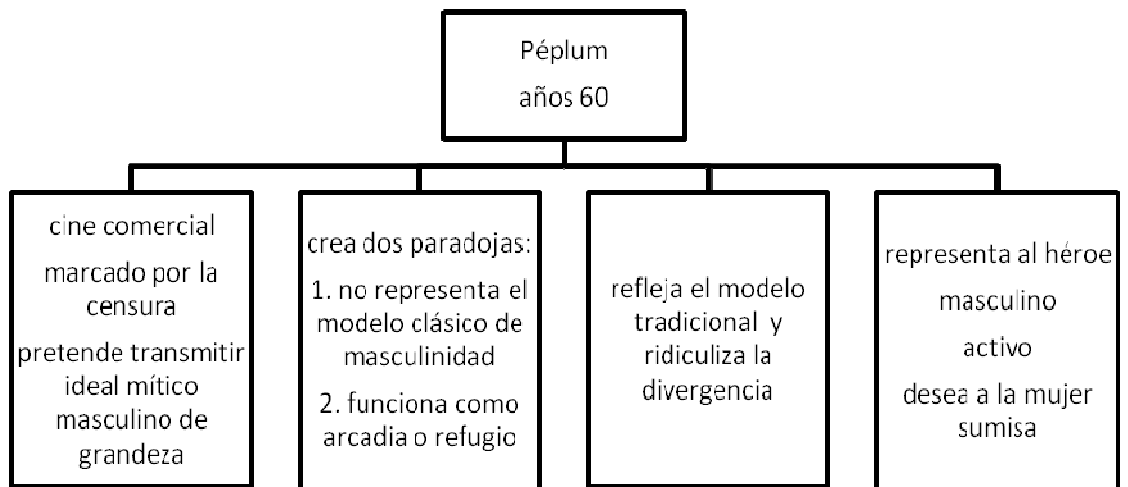


empuja a aguardar, con paciencia, la llegada de los salvadores/héroes, que luchan contra el gobernante injusto (Brutus Stephanus, 2008), directamente de más allá de sus fronteras, que desembarcan dispuestos a resolver cuantas injusticias e ilegalidades encuentran a su paso.

Un Mundo Antiguo como indica Lapeña (2008), recreado con los condicionantes del presente. El péplum<sup>139</sup> ha sido capaz de constituir un discurso que, gracias a la repetición de argumentos, de personajes, de estilo narrativo ha acabado por disponer de una coherencia ante los ojos y el juicio de sus espectadores, gozando del favor de los productores de cine italianos hasta 1964, momento en el que empieza a ser sustituido por el fenómeno del “espagueti western”.

A partir de entonces los héroes atléticos son sustituidos por los vaqueros del oeste americano, que ya es otra historia y leyenda. Directores como Sergio Leone que había realizado *El coloso de Rodas* (1961), se convertirán al *western* con producciones como *Por un puñado de dólares* (1964), protagonizado por Clint Eastwood, participando de este modo en

139



la desaparición del péplum que habíamos conocido hasta el momento.

Es de destacar que la “arcadia erótica” inaudita que representó el péplum de los 60, al centrarse en la representación del cuerpo del hombre, se transforma con los aires de libertad propios de los años 70. Este género se encuentra moribundo y la ola de erotismo se manifiesta en varias realizaciones, que toman como pretexto los vicios de la Roma antigua, cambiando su rumbo.

En este sentido, aunque constituye un caso aparte por su calidad y originalidad, en 1979 Tinto Brass realizará con un importante presupuesto *Calígula*, historia del sucesor de Tiberio protagonizada por Malcolm McDowell<sup>140</sup> donde se refleja un tipo de masculinidad y una relación entre erótica y poder absoluto ya que, como señala Hobbes (Wolin, 2005), dependemos de otras personas para satisfacer nuestros deseos, lo que significa que a más deseos más dependencia y en sentido contrario más necesidad de ejercer sobre ellas el poder.

De este modo, en *Calígula* convergen las dos corrientes dominantes en estos díscolos años, la transgresora de su autor y la reacción puritana<sup>141</sup> de una parte de la crítica<sup>142</sup> ya que supone

---

<sup>140</sup>Malcolm McDowell, afirma que existe mucho sexo en la película porque cree que en la Roma de esa época el sexo era un ejercicio placentero y no se persigue hasta más tarde. En *Calígula*, “la orgía es algo cotidiano que la gente disfruta”.

<sup>141</sup>En Inglaterra por ejemplo, en donde fue prohibida en los años 70, recientemente la *British Board of Film Classification* ha dado luz verde a la edición de un DVD debido al “interés histórico” de *Calígula*. Esta edición en DVD, en la que en el primer disco se recoge la película en su versión íntegra sin censuras (155 minutos) y el segundo CD reúne casi cuatro horas de extras, de ellas, hay un total de 48 minutos de escenas alternativas y eliminadas, ya que Guccione consideró que la cinta no incluía suficientes escenas de sexo y rodó muchas más en secreto, que ahora ven la luz.

<sup>142</sup>Siclier (1962) mantenía, en los años sesenta, que *Calígula* era una película insana, seudohistórica, dominada por una locura sexual semipornográfica,

un ataque directo al poder, por contraponerse como indica Weber (2014), a cada oportunidad o posibilidad existente en una relación social que permite a un individuo cumplir su propia voluntad.

Por consiguiente, este tipo de cine de los setenta que vamos a describir, comienza a oponerse al modelo tradicional de género abordando el tema del incesto<sup>143</sup> o de un erotismo sin prejuicios que comienza a visualizar un tipo de modelo clásico en la pantalla, donde la masculinidad se representa como una forma de poder ambivalente, que se ejerce como en el mundo antiguo en función de la jerarquía social, sobre la mujer, el hombre (pasivo) o el esclavo.

### **3.2.3.EL CINE APERTURISTA A PARTIR DE LOS 70.**

-Los años 70.

En el contexto filmico, la imagen del hombre tradicional continúa identificándose con el modelo tradicional de masculinidad, oponiéndosele la visualización de un hombre extraño y marginal, como en los 60, que se detesta a sí mismo y al resto de la humanidad.

Si bien la censura se suaviza y en Estados Unidos se aplica cada vez menos el Código Hays (Black, 2012). La masculinidad tradicional es representada y a la vez es nombrada por una serie de códigos positivos o peyorativos.

---

donde las escenas sexuales estaban llenas de sadismo y de perversiones diversas.

<sup>143</sup>Lévi-Strauss (1990) encuentra como regulador de las relaciones de parentesco la prohibición del incesto, esto es, la proscripción de mantener con cierto tipo de personas consideradas parientes relaciones sexuales, (proscripción que varía de acuerdo a las costumbres de las distintas sociedades, encontrándose en todas las culturas).

Los movimientos sociales, como los surgidos del mayo del 68 (Kurlansky, 2005), y aquellos que luchan por los derechos civiles (mujeres, negros, identidad de género), de los años 70 provocan un cine de tipo sensacionalista en el que, superada la provocación de la desnudez femenina, se pasará al incesto o al tema erótico sin límites, concreción del sentimiento de desculpabilización de esta nueva época aunque, éste último, camuflado aún en una serie de sentimientos o identidades confusas o temerosas de represalias sociales.

En este contexto, en los años setenta podemos establecer unas líneas representativas en torno a la masculinidad en la pantalla:

-La continuidad de una representación puramente tradicional de un hombre viril, centro y dominador del mundo:

En líneas generales, estrenos de tipo clásico, como *El golpe* (1973)<sup>144</sup>, de George Roy Hill, con Paul Newman y Robert Redford, en los principales papeles, personifican un arquetipo de masculinidad tradicional y occidental. Esta década constituye una edad dorada donde se rodaron cintas memorables como



*Chinatown* (1974)<sup>145</sup>, de Roman Polanski o *El hombre que pudo reinar* (1975)<sup>146</sup>, de John Huston, producciones donde la representación de la masculinidad en la pantalla está determinada por criterios comerciales y de taquilla.

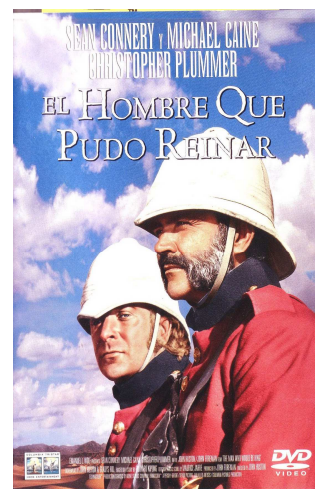
Estéticamente es interesante ver a Jack Nicholson en *Chinatown* representado como un hombre maduro, personaje clásico de novela policiaca, que no tiene ningún complejo en humear y evocar de manera sensual el objeto de su deseo. En el film incluso se trata el tema del incesto que años atrás hubiera sido directamente censurado como temática. Por otro lado, en *El hombre que pudo reinar*, no podemos perder de vista la representación de dos hombres viriles y aventureros que hacen viajar al espectador a la India y a un mundo exótico donde el *hombre universal* se sitúa en el centro del mundo.

Mientras, los grandes directores como Billy Wilder o John Huston parecían entrar en el olvido, surgía con fuerza el grupo formado por Woody Allen, Spielberg, Coppola, o Scorsese. Consciente de la determinación que suponía este tipo de cine

---

145

146



comercial, Francis Ford Coppola empezó a buscar una vía alternativa que le diera más independencia de la estructura industrial de Hollywood y dirigió *El padrino* (1972), en torno al tema de la mafia aunque con arquetipos representativos masculinos tradicionales. Luego llegarían dos entregas más (*El padrino II*, 1974; *El padrino III*, 1990). Más tarde, Coppola, en la misma línea realizó *Apocalipsis Now* (1979)<sup>147</sup>.

Por lo que la representación de la masculinidad se encarna en el tipo fuerte y poderoso. Si observamos las imágenes, es revelador constatar que en todas estas realizaciones el hombre tradicional monopoliza la representación icónica. Otra producción significativa en la representación del modelo tradicional de masculinidad lo supuso *MASH* (1970)<sup>148</sup>, una historia sobre un



*El padrino* (1972)



*El padrino II*, 1974



147



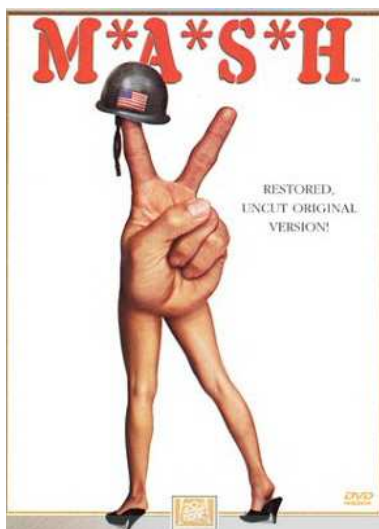
*Apocalipsis Now* (1979)

equipo de médicos y enfermeras que trabajan en la guerra de Corea. La película recibió varios premios internacionales y se convirtió en uno de los títulos más taquilleros del momento. El cartel de la película resume bastante bien una de las representaciones que se realiza aún en los años 70 de la masculinidad, en el que el poder, la virilidad (la mano del hombre) y el signo de la victoria se sustentan en unas esbeltas, sensuales y sumisas piernas de mujer.

-La aparición de representaciones alternativas imaginarias o fantásticas:

Sin *La guerra de las galaxias* (1977)<sup>149</sup>, de George Lucas, sería difícil entender el mercado estadounidense de la época. El icono de masculinidad que supuso Harrison Ford a partir de este momento es significativo, aunque siempre dentro de los parámetros del súper héroe masculino tradicional.

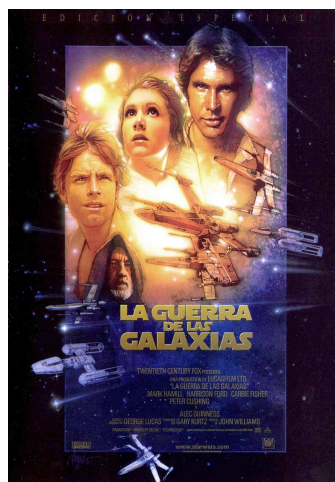
También, la nostalgia por la ciencia-ficción clásica, originada por el film de Lucas dio lugar a toda una serie de producciones como *Star Trek* (1979)<sup>150</sup>, de Robert Wise, versión cinematográfica



de la teleserie del mismo nombre creada por Gene Roddenberry en los sesenta.

Es interesante observar, a diferencia del héroe del péplum, como el protagonista aparece en el cartel de la película completamente vestido, al contrario que la protagonista. Proporcionando así una visión de objeto sexual de una mujer que acompaña al héroe en sus hazañas galácticas compartiendo, de este modo, con el cine histórico el mismo punto de partida de los populares cómics de los años treinta.

Por otro lado, al tipo de representación masculina de héroe, hombre modélico, y bien parecido se le añade en la pantalla otros tipos de representación de hombre como el de criminal y deforme, que despertaba las simpatías del público. Ejemplo de ello *La matanza de Texas* (1974)<sup>151</sup>, de Tobe Hooper. Se visualiza al “antihéroe”, feo, patoso, y poco atractivo con Woody Allen en *La última noche de Boris Grushenko*, (1975)<sup>152</sup>, mostrando a un



151

152

individuo acomplejado incapaz de progresar en sus relaciones con el sexo opuesto.

Una obra maestra y a la vez precursora de un nuevo modelo de masculinidad lo constituye *La naranja mecánica* (1971)<sup>153</sup>, de Stanley Kubrick, donde intuimos un personaje perverso y ambiguo al que se le intenta modificar su propia identidad. Del mismo modo, en *Cabaret* (1972)<sup>154</sup>, Michael York refleja en la pantalla, con cierta naturalidad, una identidad masculina abierta y poliédrica.



153



154



Aunque el sentimiento de culpabilidad se explota aún en realizaciones como las de Arturo Ripstein, *El lugar sin límites* (1977)<sup>155</sup>, donde la figura del macho mejicano asesinará *la Manuela* como consecuencia de la atracción producida por el ambiguo personaje, reprimiendo el deseo a través de la muerte e identificando, según el criterio tradicional, la divergencia con la feminidad.

En los 70 este tipo de representación responde más a un enfoque sociológico que a un *problema moral* representando aún bastantes tópicos pero, al mismo tiempo, diversificando temáticas y aspiraciones. No hay que olvidar la importante influencia del cine europeo en la emergencia de nuevas identidades y crisis de la masculinidad tradicional. La generación de creadores como Fellini, Pasolini o Visconti (*Muerte en Venecia*, 1971) en Italia, o Dereck Jarman en el Reino Unido, tratan esta temática desde una nueva perspectiva como podremos apreciar en las realizaciones de *Satiricón* (1969) y *Sebastiane* (1976).

Este cambio significativo en la representación de la masculinidad viril tradicional de los setenta se consolida a finales de la década también en el cine americano con realizaciones como

---

155



*Superman* (1978)<sup>156/157</sup>, en la que por primera vez se alía el personaje fuerte y viril con el hombre sencillo y sensible de Clark o el personaje de John Travolta en *Fiebre del sábado noche* (1977)<sup>158</sup>, que revoluciona la visualización de un nuevo estereotipo sensual masculino, siendo estas dos representaciones de masculinidad en la pantalla las precursoras de un nuevo modelo identitario en el cine.

156

157



158



Como señala Lema Trillo (2005), los setenta se destacaron por ser la era disco, lo que influyó en la configuración de un tipo de personaje masculino: más *femenino* y que se contrapone a los tipos *duros* de los 80. En los 70 la exhibición del cuerpo masculino se convierte en un espectáculo erótico como el caso de los movimientos de John Travolta. A la vez se da cierta fluidez en las construcciones estereotipadas de género (Yanc, 1996), rompiendo de alguna manera la desavenencia existente entre las definiciones tradicionalmente polarizadas de la masculinidad/activa/poder y la feminidad/pasiva/objeto.

De ahí que Hollywood se decante por una estrategia de fetichización y erotización del cuerpo masculino de algunos de sus personajes más populares, mediante la creación de una figura de la masculinidad *descarada*, en gran parte lograda a través de la constante mirada narcisista sobre sí mismos. Una especie de figura *andrógina*, al estilo de grupos musicales como los Bee Gees<sup>159</sup>, Abba<sup>160</sup> o David Bowie<sup>161</sup>. Véanse los modos de vestir, de maquillarse, de peinarse, de andar o de hablar. El equivalente español lo tendríamos, por ejemplo, en el personaje representado por Miguel Bosé<sup>162</sup>. Una representación entre el modelo

---

159

160



161

162

tradicional y el modelo identitario de masculinidad en la que la fusión de varias identidades masculinas (viriles o sensibles) se concentran en la misma figura masculina y se presenta para el placer y disfrute de una audiencia mixta y diversa (Muller, 2006), propia a la era de la música disco.

Doty (1995), piensa que los directores de cine juegan a menudo conscientemente con audiencias diversas y con una estética alternativa y provocadora sin admitirlo. Tratan de fusionar tendencias con el objetivo de crear una audiencia financieramente rentable y para ello crean y recrean a personajes que gusten a todos practicando la ambigüedad de las imágenes masculinas y femeninas, con tonos morados y chillones que adoptaban una indumentaria de colores estridentes y purpurinas, zapatos de plataforma... Recursos que hoy en día parecen superados o sustituidos por otro tipo de reclamo.

Para terminar, en esta década se empiezan a forjar los iconos de un tipo de masculinidad híper viril, como son el caso por ejemplo de Peter Berlín<sup>163</sup>, que reflejan un espíritu de liberación nunca visto hasta entonces, encarnación de todo lo que dibujó Tom of Finland<sup>164</sup>.

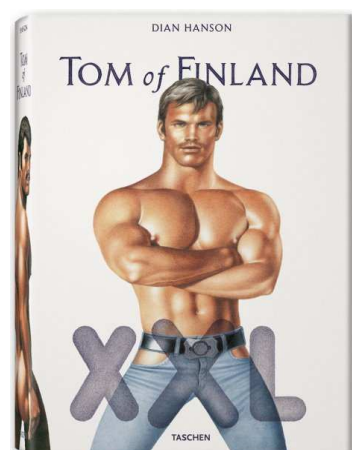
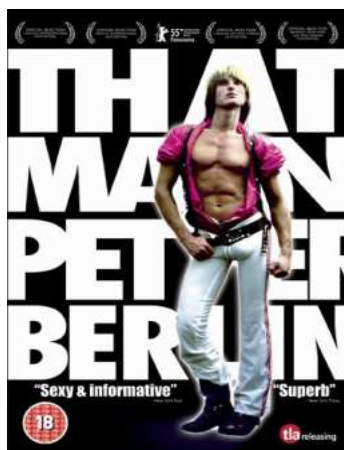


163

164

En conclusión, los años setenta representan un cambio social importante. Del modelo tradicional impuesto por la censura y de un orden social paternalista y autoritario pasamos a una relajación en materia moral donde un mosaico de tendencias cohabita en relación a la representación de la masculinidad en el cine. El hombre viril y sensible a la vez parece ser posible. El antihéroe y el apoyo del público al villano contrastan con la ideología y estética precedentes. En cuanto a la identidad de género se ponen las bases de un nuevo concepto alternativo y provocador.

Pero la gran novedad lo constituirá la erotización del cuerpo de un hombre ambiguo y narcisista dirigido, a efectos de rentabilidad, a un público mixto que se autoprohíbe, cada vez más, el prohibir, donde el cuerpo masculino se convierte en un espectáculo erótico donde la ambigüedad identitaria se manifiesta en el cine, en la moda o en la música, contrastando con un modelo de masculinidad tradicional en decadencia, donde



hombres viriles fuman y se imponen con cada vez más dificultad al mundo que les rodea<sup>165</sup>.

-Los años 80.

Acabamos de evocar una ruptura importante en los setenta en la representación del modelo tradicional: por primera vez la relajación de la censura permite la representación de una identidad masculina diferente y más acorde con la realidad social y con el modelo clásico en el cine de la antigüedad. La *inmoralidad*, en ocasiones, suele ser justificado por criterios de decadencia, de falsificación histórica y de ridiculización de dicho modelo masculino.

Cabe preguntarse si esta representación afecta por igual medida al cine en todos sus géneros. Un periodo, el de los ochenta, donde la representación masculina se sigue transformando y debatiendo entre el formalismo de los sesenta y la apertura de los setenta.

En esta década se comienza a asimilar una serie de logros sociales como los aportados por el feminismo con el reconocimiento de que lo privado es público (Amstrong, 1991).



Repercutiendo en la opinión pública y en la sociedad en general la acción de otra serie de colectivos hasta entonces marginados. Por ejemplo, la mujer va accediendo progresivamente al mundo del trabajo, se emancipa y deja de estar sometida a la tutela del marido.

En España supone además el fin de un régimen autoritario y conservador que hace hincapié en el rol del hombre como jefe de familia y en la educación diferenciada y más acomodada de los varones. Como indica Astelarra (2005), estas fuerzas renovadoras sociales y políticas trajeron la democracia y el cambio social al país.

En lo relativo al cine, esta época representa el gusto por la ambigüedad y diluye la frontera existente entre la realidad y el sueño, donde lo postmoderno consiste en poder discutir la realidad, los dogmas del pasado han muerto y ello repercute en la percepción y representación del género. Es la década de figuras masculinas solitarias como *Blade Runner*<sup>166</sup> (*El cazador implacable*), film que describe un futuro en el que humanos artificiales son fabricados a través de la ingeniería genética. En la imagen podemos observar la representación central de un hombre viril, tradicional que empuña un arma como símbolo de su fuerza y masculinidad.



Según el sociólogo David Lyon:

*El escenario de Blade Runner es de decadencia urbana: edificios abandonados que fueron majestuosos en el pasado [interpretados por los teóricos postmodernos como símbolos de la modernidad caída], calles abarrotadas y cosmopolitas, interminables mercados callejeros, basura sin recoger y una llovizna gris constante. [...]*

*Sin duda, el progreso está en ruinas. [...] Columnas griegas y romanas, dragones chinos y pirámides egipcias se mezclan con gigantescos anuncios de neón de Coca-Cola y Pan Am. [...]*

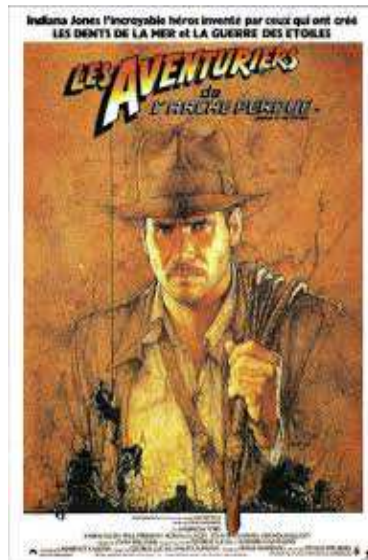
*La imagen dominante es de decadencia, desintegración y caótica mezcla de estilos. ¿Qué hace postmoderno a Blade Runner? [...] Para empezar, se cuestiona la «realidad» misma. Los replicantes quieren ser personas reales, pero la prueba de la realidad es una imagen fotográfica, una identidad construida.*

*Ésta es una forma de ver la postmodernidad: un debate sobre la realidad. El mundo de sólidos datos científicos y una historia con finalidad que nos legó la Ilustración europea, ¿es meramente un anhelo?*

(Lyon, 2000:12-13).

Este cine constituye una representación del hombre duro, un retorno a la representación tradicional de virilidad, prototipo del héroe americano, un paso atrás hacia los sesenta, olvidando los atrevimientos de los setenta, aunque la censura oficial es sustituida por los criterios de taquilla que censuran aquello que puede inhibir a los clientes potenciales de asistir a las salas de

cine. En películas como *En busca del Arca perdida* (1981)<sup>167</sup>, Harrison Ford representa el prototipo del hombre fuerte, que conduce *jeeps*, pilota aeronaves y helicópteros y además parece un hombre inteligente y con humor. En paralelo, y en la misma dinámica estética e ideológica, se desarrollan películas de culto de contenido romántico, como *Memorias de África*<sup>168</sup> o *Pretty Woman*<sup>169</sup>, donde el espectador puede soñar en una burbuja pasional y sentirse seguro en un mundo donde los roles de género se encuentran bien definidos.



167

168

169



Frente a héroes de corte tradicional, se representa también a un hombre *violento*, conductor solitario, que sobrevive a un apocalipsis nuclear en *Mad Max*<sup>170</sup>, *salvajes de la autopista* (1978), donde el desorden social no perturba la representación del género tradicional.

Otro tipo de masculinidad *agresiva*, llegado de otro mundo, en este caso futuro, era el tema de *Terminator* (1984)<sup>171</sup>, de James Cameron, donde el hombre fuerte salva de nuevo a la humanidad por medio de la violencia.

Para respirar de tanto mundo futurista, apocalíptico, cibernético y agitado en lo que se refiere a la angustia por la supervivencia ante los golpes de los enemigos de la humanidad,



viamos al pasado, como en *Regreso al futuro* (1985)<sup>172</sup>, de Robert Zemeckis, que permitía la llegada a un mundo nuevo donde encauzar aventuras, retomando de nuevo la representación de una masculinidad sensible y atractiva dirigida, como ya en realizaciones de los setenta, a “todos los públicos” bajo una apariencia tradicional y romántica.

Hollywood acogía desde años atrás a un buen elenco de cineastas extranjeros como fue el caso de Milos Forman (*Amadeus*, 1984)<sup>173</sup>, que continúa la línea de nuestro nuevo hombre, alocado y sentimental, en un contexto menos bélico e histórico. Por estas fechas, salieron de las islas cintas como *Carros de fuego* (1981)<sup>174</sup>, donde deporte y masculinidad parecen



172

173

174



discurrir por líneas paralelas, en una atmósfera repleta de principios universales.

Al mismo tiempo, otros directores como Coline Serreau, por citar sólo a los más conocidos, (*Tres solteros y un biberón*, 1985<sup>175</sup>) comienzan a combatir los tópicos de la división de roles entre el hombre y la mujer. Comedia en la que tres hombres solteros comparten un piso y de pronto les llega una niña casi recién nacida, hija al parecer de uno de ellos, a la que tendrán que atender, a pesar de que ninguno de los tres tiene ni la más remota idea de cómo cuidar a un bebé.

Por otro lado, en los 80 la representación de la masculinidad como hemos indicado suele ser bastante tradicional como en los sesenta, todo lo que se salga del modelo se le sigue asociando al insulto<sup>176</sup> y se le añade desgraciadamente el hecho de que son años marcados por el SIDA. Además, este tipo de hombre, por supuesto, nunca será protagonista de las películas si no era para mostrar una imagen de criminal, pervertido o asesino. Así, las amistades viriles continúan explotándose mezcladas de

---

175

176



un cierto sentimiento sadomasoquista de rechazo de la atracción amorosa.

En esta línea representativa, en 1982 la película de Yanne “*Dos horas menos cuarto antes de J.C.*”<sup>177</sup> nos muestra un Cesar amanerado destinado a un entusiasta público comercial al que sigue divirtiéndole la caricatura que se realiza del hombre que no conlleva una conducta tradicional.

En *Querelle* (Fassbinder, 1982)<sup>178</sup>, se refleja el espíritu pesimista que se le da al tabú que a pesar de la liberación sexual sigue dominado por la representación del fantasma del hombre tradicional. En *Tootsie* (Pollack, 1982), o *Yentl* (Bárbara Streisand, 1983), se mantiene una ambigüedad representativa de la masculinidad, donde no existe una real implicación.

Aunque *Making love* (Hiller, 1982)<sup>179</sup>, supuso un avance en la pantalla y gira en torno a un triángulo amoroso que envuelve a



177

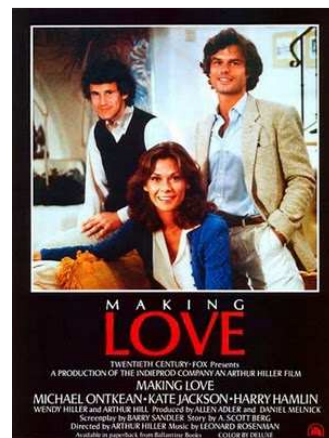
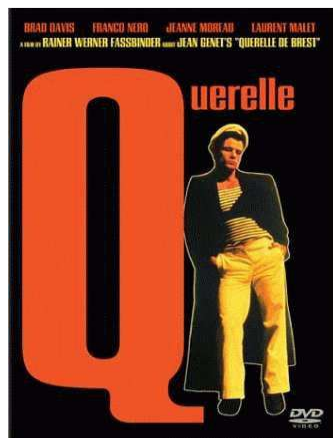
178

179

un hombre, su esposa y el amante de aquel con una representación de la masculinidad menos caricatural. Del mismo modo, *El color Púrpura* (Spielberg, 1985), supone uno de los primeros ejemplos de películas en las cuales la identidad de género se presenta simplemente como parte de las vidas de los personajes, sin retorcer de manera artificiosa este aspecto.

En consecuencia la representación masculina de los 80 como indica Lema Trillo (2005), viene marcada por unas condiciones políticas y sociales, un contexto que trajo consigo la proliferación de unos modelos y estereotipos masculinos musculosos como Sylvester Stallone<sup>180</sup> o Bruce Willis<sup>181</sup>.

Se representaba un ideal de masculinidad muy viril, fuerte, de hombres duros y resistentes a todo tipo de ataques, hombres



180

181



de pura acción y sólo preocupados por las cuestiones laborales: salvar al bueno y perseguir al malo y criminal.

Es la década de lo que en términos anglosajones se definió bajo el término de “body buildings” (cuerpos contruidos). El narcisismo está presente en las figuras que son un claro objetivo de la mirada “voyeur”, hombres que se creen dioses (Solis, 2002), figuras que son observadas y miradas por los demás. Aunque si se presta una atención detallada a las representaciones masculinas tanto de la actualidad como del pasado, observaremos que siempre estuvo presente un cierto narcisismo como en el péplum.

En la época puritana de Reagan los elementos de intercambio de los roles de sexo, y la denominada mascarada en el cine de Hollywood, funcionaron para resaltar aspectos de la sociedad que ésta sólo podría confrontar o visualizar si se presentaba bajo un disfraz, camuflado. La imagen organiza los destinos, hace y deshace los poderes, extiende hasta el infinito las fronteras de lo imaginario y amalgama definitivamente la realidad, la ficción y la virtualidad (Veyrat-Masson, 2009) Consecuentemente, en un intento por crear un concepto de la masculinidad sin machismo, la sociedad occidental y las fuerzas de producción imperantes estaban deseosas por reconstruir una nueva visión de la masculinidad hegemónica y tradicional.

-Los años 90.

La generación del vídeo impuso nuevos modos de narrar (Guzmán Urrero, 2007), influidos por las novelas baratas, la televisión y los cómics. Desde el primer momento, el espectador medio agradeció esa combinación de diálogos de historieta y violencia estilizada que fue patentada por Quentin Tarantino en

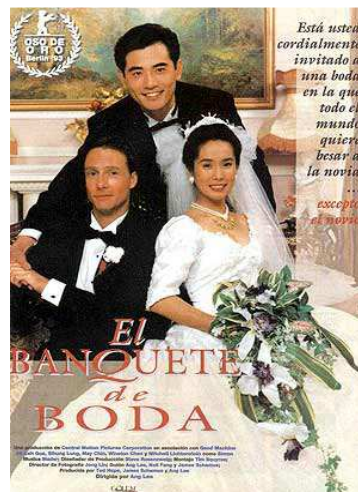
*Pulp Fiction* (1994)<sup>182</sup>. La masculinidad al parecer sigue representando el hombre fuerte, aunque la musculatura se modera. Incluso Travolta aparece con un pelo más largo de lo habitual en la década precedente.

En Estados Unidos el cine de los noventa aportó grandes novedades, sobre todo si lo comparamos con la década anterior. Para empezar, la vitalidad del mercado del VHS y de los videojuegos que permitían una explotación diversificada del producto audiovisual en varios formatos. En todo caso, surgió un grupo de cineastas independientes que reclamaba la herencia de los setenta y se dirigía a una audiencia madura, tanto por su edad como por sus ambiciones intelectuales. Por ejemplo, Ang Lee en *El banquete de boda* (1992)<sup>183</sup>, cuyo cartel resume en una imagen los cambios sociales, ideológicos y estéticos que se avecinan en relación a la representación de la masculinidad.

Tras el enorme éxito de *Atracción fatal* (1987) e *Instinto básico* (1992), el drama erótico se puso de moda, representando el hombre tradicional reciclado. En esa corriente se inscribieron cintas como *Una proposición indecente* (1993) y *Striptease* (1995), e incluso un *biopic* inspirado en el creador de la revista "Hustler",

182

183



*El escándalo de Larry Flynt* (1996), y Kevin Costner (*Bailando con lobos*, 1990)<sup>184</sup>, Mel Gibson (*Braveheart*, 1995), disipa el personaje virulento de los ochenta.

El cine europeo, que en una gran proporción se sostenía mediante las coproducciones, ofreció durante estos años un cine menos espectacular, aunque con una línea muy estable de calidad y creatividad. Hubo, no obstante, grandes superproducciones europeas, como *El cartero (y Pablo Neruda)* (1994), de Michael Radford, *Carrington* (1995), de Christopher Hampton, o *Trainspotting* (1996)<sup>185</sup>, que constituye un retrato de una arquetípica y socialmente forzada masculinidad suburbana.

No hay que olvidar realizaciones como la de Patrice Chéreau (*La reina Margot*, 1994), que supone un antecedente importante en la representación de las diferentes masculinidades dentro del cine histórico. El cine galo intentó mantener siempre el equilibrio entre la línea de autor y la comercial, abriéndose de esta forma al mercado internacional. Así, Jean-Jacques Annaud se convirtió en el cineasta francés más internacional, abordando coproducciones

---

184



185

de envergadura tan notable como *El nombre de la rosa* (1986)<sup>186</sup>, donde el joven protagonista nos conduce a un hombre sensible y sensual a la vez.

Un caso particular lo constituye el cine escandinavo donde fue adquiriendo sentido el movimiento cinematográfico que dio en llamarse Dogma 95. Impulsado por un grupo de directores daneses, el Dogma rechazaba cualquier artificio a la hora de rodar, tanto en la imagen como en el sonido, y se apoyaba en la capacidad interpretativa de los actores. Quizá el punto de partida del Dogma se deba encontrar en la propuesta formal que Lars von Trier realizó en *Rompiendo las olas* (1995), una película que supuso un revulsivo para el cine europeo de finales de siglo que anticipa la representación de la realidad social actual en la pantalla.

Por otro lado, entre los grandes éxitos de la década cabe destacar películas por su impacto en el imaginario colectivo, en relación a la identidad de género y a su represión, como la cubana *Fresa y chocolate* (1993)<sup>187</sup>, de Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío.

186



187

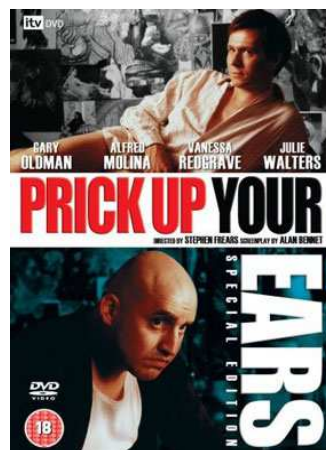
De esta manera, en los noventa la tolerancia de representación del modelo identitario de masculinidad se afianza poco a poco. De la tradición británica de amores refinados y disimulados, pasaremos a una sensibilidad menos reprimida en el marco de la época victoriana y a un realismo sin tapujos en *Prick up your ears*<sup>188</sup>, donde el autor dramático Joe Orton nos conduce por la Inglaterra desenfadada de Isabel II. En *Les Nuits fauves* de Cyril Collard de 1992<sup>189</sup>, se desarrolla un discurso de ambigüedad de identidad de género en la que el protagonista vive con una chica y al mismo tiempo está enamorado de un hijo de emigrantes españoles en Francia.

Una identidad más masculina comienza a representarse, aún con complejos y miedos del pasado y la terminología que



188

189



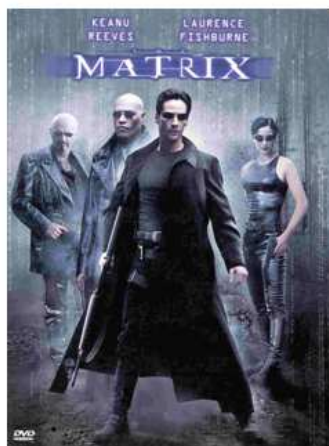
delata las cicatrices de un pasado opresor, como vemos en *Priscila reina del desierto* (1994) de Stephen Elliot o en la ya mencionada *Fresa y chocolate* (Gutiérrez Alea, 1992). En 1993 se dará un paso adelante con la representación de un hombre enfermo de SIDA en *Philadelphia* aunque la imagen en la pantalla del modelo identitario no era amenazadora y esto contrarrestó el impacto que pudiera tener un personaje de este tipo.

Otro tipo de abordar la masculinidad en esta época será el explotar el lado femenino del hombre, en producciones como *Carrington* (Hampton, 1995), *Tacones lejanos* (Almodóvar, 1991), *Orlando* (S. Potter, 1992), o *M. Butterfly* (Cronenberg, 1993). También *The celluloid closet* (1996), produjo una llamada de atención hacia la representación de las masculinidades en la pantalla, produciendo una importante influencia en el desarrollo del modelo representativo identitario en el cine.

Es interesante señalar que desde la puesta en funcionamiento del cine digital, éste ha facilitado el almacenaje y la distribución de las películas, jugando un papel importante en el cambio social sobre la representación masculina, trasladándolo hasta rincones hasta entonces inaccesibles una serie de modelos de sociedad y, en consecuencia, de identidad de género innovadores y liberadores.

Muestra de ello es la trilogía *Matrix*, (Wachowski, 1999)<sup>190</sup>, que aparece como una metáfora para ocultar la verdad. En el que los personajes, como muchos hombres de la vida real, descubren que el mundo donde les ha tocado vivir es una simulación virtual de su propia identidad. Y el líder, Morfeo, les explica en qué consiste la realidad: porque la realidad no es la realidad, como en el caso de la simplificación del rol social asignado al género en la línea de pensamiento de filósofos como William Irwin (2002).

En definitiva, esta década de los 90 es importante para poder comprender el cambio social de la identidad de género y de su representación icónica ya que se ponen las bases de un cambio que, en principio, se presenta bajo la argucia de la ambigüedad entre la realidad y el sueño para más tarde encarnarse en un modelo identitario. Realidades y sueños que conviven hoy en día aunque desplazando, cada vez más, al modelo estético e ideológico tradicional de masculinidad dominante y excluyente.



### 3.2.4. EL RENACER DEL GÉNERO AÑO 2000.

Con el cambio de milenio este género, el cine sobre la antigüedad, que había estado en el olvido y asociado a la peyorativa denominación de “cartón piedra”, renace y la representación del hombre comienza a contrastar con las realizaciones de los años 60.

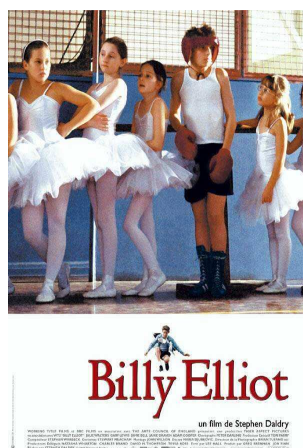
Paradójicamente el cuerpo del hombre se hace mucho más discreto en la representación por dos razones: la ola de neoconservadurismo que se produce en Estados Unidos a finales de los años 90 y el fenómeno de afianzamiento del modelo de masculinidad identitario que no necesita como antaño refugiarse en esta representación espectacular propia de los 60.

En esta década podemos afirmar que comienza el boom del cine identitario en el que la pluralidad representativa de identidades masculinas apuestan cada vez más por acercar al público a la realidad de cambio social que acontece en occidente. Realizaciones como *Billy Elliot* (Daldry, 2000)<sup>191</sup> o *Antes de que anochezca* (Schnabel, 2000)<sup>192</sup> dan prueba de ello.

---

191

192



En líneas generales el cine adolece de originalidad, se mezclan géneros, el cómic ejerce una gran influencia y se realizan incesantes nuevas versiones de sagas o películas de culto como *Indiana Jones y el Reino de la Calavera de Cristal* (2008), de Steven Spielberg, y de *Star Trek* (2008)<sup>193</sup>, de J.J. Abrams. La necesidad de consolidar antiguas franquicias conduce a la renovación de la serie dedicada al agente James Bond con un Daniel Craig que representa una masculinidad menos espectacular que sus precedentes agentes 007 aunque en una línea tradicional, permitiéndose ciertos guiños de género en sus últimas entregas con Javier Bardem.

Tarantino llama la atención por la espectacularidad de sus cintas y el cine Iberoamericano sorprende por su dinamismo. Podemos destacar como una producción propia del cine postmoderno *Plata quemada* (2000)<sup>194</sup>, de Marcelo Pineyro, donde los personajes viven su identidad de género con plena naturalidad escapando de todo estereotipo. No podemos olvidar el impacto en la configuración de una nueva representación masculina que supuso *Brokeback Mountain* (Lee, 2005)<sup>195</sup>, que nos ofrecerá una valiente visión de una realidad en construcción.

---

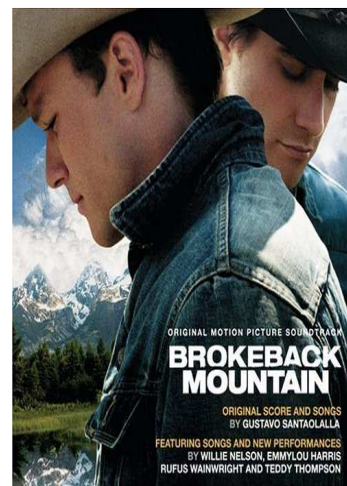
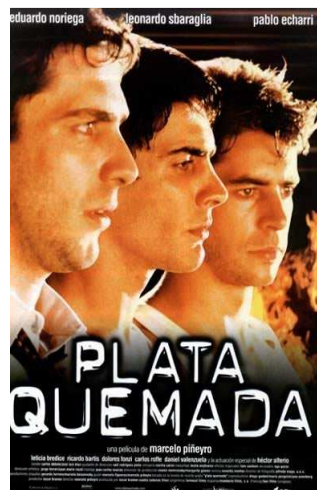
193



194

195

En definitiva, con el cambio de milenio el modelo identitario se afianza y convive con la representación del modelo tradicional que paradójicamente sigue imponiéndose al modelo clásico, por motivos comerciales, en un momento donde el cine sobre la antigüedad renace con *Gladiator* (Scott, 2000). Y este héroe clásico, a diferencia del héroe del péplum de los años 50-60, luce más su armadura que su musculatura.



### **3.3. EL CINE ESPAÑOL PRECURSOR DEL CAMBIO SOCIAL.**

Este marco conceptual general introductorio que acabamos de analizar para el cine sobre la antigüedad es válido igualmente para las tendencias y corrientes del cine español.

Sin embargo vamos a recordar algunas de las características socio históricas y filmicas, de manera bastante sucinta, en relación a España y al cine español que, en general, va a estar marcado por una transición política y social que contribuyen a forjar un cine innovador y dinámico precursor de un nuevo modelo identitario de masculinidad en la pantalla.

#### **3.3.1.ANTECEDENTES.**

-El cine y la España de los 60.



Los años 1960 estarán marcados en España por la censura del franquismo de la postguerra, que impone un modelo tradicional de sociedad basado en una ideología que transita del falangismo al desarrollismo de los años sesenta, distanciándose a partir de su segunda etapa, como señala Santos Juliá (2005), de los demás fascismos europeos de la época.

Los pilares de este régimen se sustentan, desde distintas perspectivas que van desde su misma configuración, en el ámbito

de lo que podría denominarse la alta política, hasta el de la vida cotidiana (Saz, 2004), en la Iglesia, en el ejército y en el partido único que imponen una visión de sociedad decimonónica donde el hombre y la mujer poseen un papel bien determinado en el orden social.

El desarrollismo permite una clase media que se construye en torno al jefe de familia. El mundo rural comienza a transformarse en un mundo masculino urbano y una diáspora de emigrantes que se transforman en Ulises suburbanos<sup>196</sup>. Por otro lado en la universidad, la oposición estudiantil al franquismo se consolida con la creación de los sindicatos democráticos y, como señala Gregorio Valdevira (2006), el reflujo del periodo de radicalización e izquierdismo hasta los últimos años de la dictadura.

Una masculinidad reprimida por un modelo tradicional de corte militar, según el cual a cada cosa, a cada individuo le corresponde un lugar bien definido en la sociedad, en un sistema político bastante complejo (Cardona, 2008), que combinó la dictadura de un general con diversos grupos militaristas, fascistas, conservadores, clericales y reaccionarios.

Las mejoras en la sanidad, en la educación y en la vivienda permiten emerger un tipo de *señorito popular* que debe acomodar su identidad a un doble sistema: el autoritario público y el



autoritario privado o familiar que le insta a seguir un camino orientado a una *santa pureza* varonil a imagen del inicialmente no previsto protagonismo de la Iglesia (Martín, 2014), y de los tecnócratas inspiradores del milagro económico<sup>197</sup>.

La moral del régimen y la represión, fueron posibles gracias a la colaboración, indiferencia, apatía o resignación de una importante parte de la población (Hernández, 2013); aunque este desarrollo económico favoreció la creación de la sociedad de consumo, en transformación, que fortalece al hombre en su rol procreador y viril. A pesar de ello la movilidad y el acceso a la información favorecieron la pérdida de influencia de la doctrina católica en la sociedad y nuevos hábitos de relación social y sexual.

La apertura de España gracias al turismo favorece la influencia de modas y costumbres de otros países así como de un



197

modelo de masculinidad más liberal<sup>198</sup> en el que la preferencia del varón para realizar estudios o no realizar trabajos domésticos comenzara a cambiar lentamente.

Este cambio social se refleja en nuevas formas de diversión, y un nuevo concepto de ocio con el fenómeno de la música ligera, la generalización de las vacaciones, la moda de la playa y la exhibición de cuerpos bronceados. El hombre habla y se reúne en torno al fútbol y se populariza la reunión social masculina en torno al fútbol<sup>199</sup>. Aunque el hombre continúa, como señala Ruiz Bautista (2008), a no poder decir lo que ama, ni lo que sinceramente piensa y aún menos a ponerlo por escrito y dejar a otros lean sus ideas, sus quejas o su pasión sin ser estorbados o perseguidos por ello.



198

*Marineros holandeses. Las Canteras 1963*



199

-En el cine español:

Aparte de la censura y de la lógica del terror (Álvaro, 2009), a través de Junta de Clasificación, el cine de los sesenta se encuentra influenciado por el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (I.I.E.C.), creado en 1947, del que proceden directores tan relevantes como Juan Antonio Bardem y Luis G. Berlanga.

Como señala Martínez Torres (1997), este cine denigrado por intelectuales y gente de izquierdas durante el franquismo, a pesar de estar realizado en su mayor parte por disidentes, hoy se reconoce el gran interés que tiene, en particular, la nueva generación encabezada por Fernando Fernán-Gómez o Carlos Saura. Director que en 1959 se dio a conocer con *Los golfos*, influenciada por el *Free Cinema* y que refleja uno de los ideales del hombre de la época: la de poder llegar a ser torero gracias a su virilidad y así evolucionar socialmente<sup>200</sup>. En 1966 dirigió *La*



*caza*<sup>201</sup>, fuertemente influida por la obra de Buñuel, donde el hombre tradicional es cazador; fuerte y resistente, aunque comienza a destacar la brecha generacional entre los personajes.

-El cine y la España de los 70.

La sociedad española está en crisis a todos los niveles. El paro aumenta, la hiperinflación galopa y el español de clase media se resiente en este periodo de tardofranquismo. En palabras de Joseba de la Torre (2009), la historia económica y la historia social se conjugan para explicar la paradoja del desarrollo y la quiebra económica que marcaron los años de la transición hacia la democracia, la economía de libre mercado y la integración en Europa.

En lo religioso, muchos hombres de iglesia abandonan la sotana, la cultura del nacional catolicismo (Ascunce, 2015), en ocasiones también las sacristías y forman familias tradicionales. Es la época de las ventanas abiertas propias al Concilio Vaticano II que da rumbo a una nueva pastoral<sup>202</sup>. El conservadurismo social tradicional y reaccionario comienza a remitir y la masculinidad se debate con el cambio social. La conducta particular, social y política está cada vez menos condicionada por la Iglesia (Castillejo, 2012), y el hombre duro de la postguerra se



201

va transformando ideológicamente y estéticamente. El hijo del régimen se vuelve contra el padre y se rebela contra el régimen moribundo.

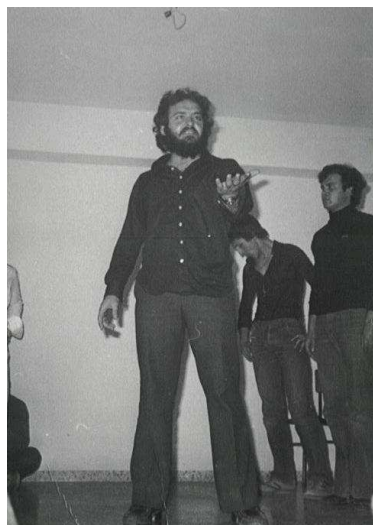
Estudios como los de Sánchez-Redondo (2004), dan cuenta de la evolución del adoctrinamiento por medio de la escuela, a través de los libros de lectura, en los que se expresaban, en sus textos e ilustraciones<sup>203</sup>, una serie de valores, costumbres, distintos papeles de hombre y mujer que se ven obligados a reinventarse (Molinero, 2008), hasta su pretendido suicidio en 1977. Una dominación de un régimen que en definitiva se realiza a través de una dominación piramidal en la que el hombre se encuentra en el centro del sistema, necesitando, como señala Zira Box (2010), configurar un entramado simbólico para conformar su legitimidad y autoridad.

-En el cine español:

De la primera etapa del régimen, cuando Franco se sirve de una política cinematográfica para gobernar y mantenerse en el poder (Diez Puertas, 2002), en particular a través del NODO que

---

203



Pepe González. Salesiano



como señala Rodríguez Mateos (2008), componía la imagen de una España que brillaba impoluta en la oscuridad de la sala, pasamos a un género más frívolo y menos politizado.

Así, se realizan películas del oeste en Almería nostálgicas de este modelo de hombre duro y tradicional. *El landismo* explota la *comedia sexy* con el conocido fenómeno del destape, reafirmando al hombre tradicional y ridiculizando toda identidad opuesta <sup>204</sup>, que tuvo su punto de partida fue *No desearás al vecino del quinto* (1970), de Ramón Fernández.

Un cine que, como señalan Hernández Ruiz y Pérez Rubio (2011), tuvo sus orígenes como arte popular, rentabilizado por la burguesía, que ha dado lugar a un celuloide que se ha hecho eco de los modelos culturales hispánicos, sobresaliendo entre ellos la vertiente populista, conformado un modelo heterogéneo y multiforme de una determinada manera de concebir el cine, que se vería engrosado por otras fórmulas, también populares, "de importación" como el thriller o el western y, posteriormente, por las surgidas de los contemporáneos medios de comunicación de masas.

---

204



En una tercera vía, surgieron otras películas que alternaron la comedia con el reflejo realista de la sociedad, dirigidas por Víctor Erice (*El espíritu de la colmena*, 1973) o Carlos Saura, destaca *Cría cuervos*<sup>205</sup> (1975), donde apreciamos la mezcla de identidades de género que propicia la corriente denominada como *Gauche divine*, que como indica Vaquerizo García (2014), constituye una corriente creativa propia de un aperturismo calculado, inducido por factores estratégicos perfectamente calibrados por la dictadura en las que quedaron establecidas algunas bases para una diferente óptica a la hora de crear un discurso cinematográfico que reflejara la realidad de los españoles que caminan a una nueva realidad de género.

A partir de la muerte del general Franco el cine se revoluciona y se vuelve más crítico con el sistema político. En líneas generales el cine español de esta década representa el modelo tradicional de masculinidad, con contadas excepciones que escapan a la censura y que tratan temas hasta el momento tabú en la sociedad española, como son el caso de *Los placeres ocultos* (1977), de Eloy de la Iglesia o *a un Dios desconocido* (1977), de Jaime Chávarri.

Como ha señalado Gil Pecharromán (2008: 74):

Durante los años cuarenta... gran parte de la actividad cotidiana estaba regulada en unos cauces bien precisos... Suprimido el divorcio, anulada la coeducación, regulados los "usos amorosos" conforme un estricto



código de moral familiar, la separación de sexos se convertía en una norma casi universal, destinada a evitar comportamientos indecorosos.

Éstos, por otra parte, resultaban difíciles de realizar. Las autoridades civiles y eclesiásticas vigilaban rigurosamente que los trajes de baño fueran "decentes", que las lecturas "inmorales" estuvieran lejos del alcance de la mayoría de la población, que se evitaran las blasfemias y las expresiones malsonantes, que los espectáculos públicos, y especialmente los bailes "agarrados", no supusieran incitaciones al erotismo...

### **3.3.2. De la movida a la actualidad.**

-La sociedad española.

La transición de la dictadura franquista a la democracia en España constituye un proceso de transformación política, social y cultural todavía reciente, y que tiene innumerables vestigios en los problemas del presente (Paniagua, 2009). Los años ochenta representan una explosión social y de modelos de género en España. Todo aquello que no pudo realizarse en la década anterior, por el candado del franquismo, eclosiona con una fuerza inusitada en el fenómeno conocido con la Movida, que constituye un movimiento contracultural de repercusiones importantes en la futura visualización de un modelo de género identitario.

En la confluencia de la década de los setenta con los años ochenta, estos creadores, representantes de al menos dos generaciones, desplegaron en Madrid un conjunto de propuestas vitales y estéticas que de manera espontánea renovaron el panorama de la música, el cine, las artes plásticas, la moda o los comportamientos urbanos (Gallero, 1991).

En este contexto de creación optimista, la identidad masculina se fragmenta y diversifica, la estética pop, punk,

tradicional, convive en el mundo urbano y se adentra en lo rural. El hombre se divorcia, cambia de pareja, ve ganar al socialismo representado por un Felipe González masculino, y alternativo, que en palabras de Ortega Ruiz (2015), constituyó un fenómeno político que tiene en cuenta la interacción entre persona, e ideología, y que contrasta con el modelo tradicional y estético del presidente Suárez<sup>206</sup> que, como indica Eduardo Navarro (2014), representaba un ambicioso joven de provincias recién llegado a Madrid dispuesto a comerse el mundo con su simpatía desbordante y su enorme poder de seducción.

La transición a este Estado democrático y de derecho incide en la noción reivindicativa de los derechos subjetivos referentes también al género, a la identidad. Rebelión estética se conjuga con insubordinación a una serie de esquemas tradicionales de masculinidad que desemboca en una serie de reconocimientos de derechos colectivos e individuales que transforman la noción de derecho civil de la concepción de lo que es el otro y de su representación (Castro, 2009), que refleja lo que acontecía por aquel entonces en España.

En definitiva, España supone un referente internacional en relación a la visualización de un nuevo modelo de masculinidad en la televisión y en la pantalla, fruto de una serie de cambios sociales que se aceleran con la transición política y se confirman

---

206



a partir de los noventa con la consolidación en nuestros días de una serie de derechos universales en la materia propios a las sociedades occidentales más avanzadas. Un proceso paradójico en el que participan unos medios de comunicación que, según Manuel Palacio (2012), estuvieron siempre al servicio de los intereses del poder político pero que, al mismo tiempo, permitieron representaciones que iban frontalmente en contra de los presupuestos ideológicos de la misma dirección.

En definitiva, un país como España de tradición católica ha sabido superar viejos esquemas escleróticos en relación a la masculinidad, fruto según Quirosa (2011), de una nueva sociedad articulada en parte en los “nuevos movimientos sociales” o grupos de presión; anticipándose de esta manera a países de su entorno que encarnaban la lucha por la laicidad y las libertades del hombre. El virulento debate de los últimos años en países como Francia, en el caso del matrimonio para todos, puso de manifiesto esta paradoja social e ideológica.

-En el cine español.

Directores como Almodóvar se sitúan por su valor y originalidad como un referente internacional y un precursor de una nueva representación del hombre. El profesor Seguin (2009), considera que las películas de Pedro Almodóvar no son estructuras, o sea formas organizadas a partir de centros, son máquinas abstractas que imposibilitan la homogeneidad, que van arreglando segmentos en una elaboración empírica y en devenir.

En la pantalla se considera cada vez más el aspecto de la diversidad y de la identidad, y que van a sintetizar todo el flujo creativo y reivindicativo acumulado a lo largo de los años setenta: el sexo, la droga, las tribus urbanas, lo extravagante y excéntrico.

El audiovisual contemporáneo como indica Sangro (2010), ofrece un arsenal extenso de historias e imágenes sobre la masculinidad que, sin duda, tienen algún tipo de influencia en la construcción de las identidades personales.

En los noventa, esta tendencia se confirma, *la Generación X*, se debate entre dos mundos: las postrimerías de un mundo tradicional y neoconservador y, por otro lado, la representación de una nueva realidad de género de la mano de nuevos directores como Julio Medem, *Los amantes del círculo polar* (1998), Benito Zambrano, *(Solás, 1998)*, Iciar Bollain, *Hola, ¿estás sola?*, (1995) o Isabel Coixet, *Cosas que nunca te dije* (1996).

Fenómeno que para Alejandro Melero (2010), permite escuchar las voces de quienes no encontraron la oportunidad de ser oídos en un país que cambiaba para siempre sin detenerse demasiado a mirar hacia atrás. Hombres solitarios que luchan por encontrar su identidad en un mundo para el que no han sido educados; y también adolescentes que despiertan a una sexualidad desconocida, activistas comprometidos de una causa aún por perfilar y jóvenes que experimentan con lo desconocido.

Por último, a partir del 2000 la seña de identidad del cine realizado en España continua siendo el drama intimista, más o menos enriquecido con los problemas de clase, la memoria colectiva y el conflicto existencial como vemos en realizaciones como *Te doy mis ojos* (2004), de Iciar Bollain. El cine español a partir de 2014, además de aumentar su cuota de mercado frente al cine internacional, ha batido todos los récords con la mejor recaudación. Modelos identitarios masculinos que, para Aintzane Rincón (2014), prueban la capacidad del séptimo arte no solo para reflejar un imaginario colectivo sino también para colaborar activamente en su construcción en figuras paradigmáticas de la

cultura de esta década que superan la imagen del paleta, o del macho ibérico, entre otros.

Un cine que continúa, a pesar de momentos de crisis de originalidad o de calidad, a ser un referente en la visualización de un hombre más en sintonía con la realidad social y la diversidad identitaria propio a un modelo de género en evolución. Como señala Fátima Arranz (2010), queda aún mucho por construir, en pleno siglo XXI, todavía se siguen observando discursos y prácticas sociales que ponen sin pudor en entredicho este principio igualitarista de género, base de toda democracia.

#### 4. SÍNTESIS DEL CAPÍTULO

La masculinidad supone un concepto dinámico según el devenir histórico. El modelo de masculinidad clásico, tradicional o identitario está reflejado en el cine, según las corrientes ideológicas y estéticas del momento y del discurso filmico del autor. Del mismo modo, esta representación icónica influye en el espectador, en la construcción de una identidad de género determinada.

Por lo que este cambio social y de identificación con un arquetipo determinado, explica o determina el rol social de cada hombre. Lo que diferencia fundamentalmente el concepto y la representación de masculinidad entre el modelo tradicional y el modelo identitario es el proceso de sexualización que se produce en el primer patrón de virilidad.

Virilidad al que se le ha asignado un rol social garantizado por la presión colectiva y la socialización. La dominación o patriarcado junto a la procreación delimitan al hombre en un orden preestablecido frente a lo femenino, pero sobre todo, un control ejercido por el sistema social sobre el propio hombre.

El cine, por lo tanto, constituye un instrumento social de dominación, control y comunicación que participa de este proceso de construcción de la identidad por medio del discurso filmico y el montaje técnico. Éste determina el sentido del mensaje, una ideología determinada transmitida a través de un arquetipo masculino con la que el espectador se identifica.

En este contexto se produce un fenómeno de sincretismo representativo de modelos de masculinidad, donde el cine español es referencia internacional en la visualización de una

masculinidad que supera el *sexocentrismo* para concentrarse en el rol determinante de la identidad<sup>207</sup>.

---

<sup>207</sup> Anexo 1: Modelos de Masculinidad y representación.

## **CAPÍTULO II:**

### **MARCO METODOLÓGICO**

#### **1. POSICIONAMIENTO DEL INVESTIGADOR**

#### **2. FORMULACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO**

2.1. OBJETO DE ESTUDIO

2.2. OBJETIVOS

2.3. HIPÓTESIS

#### **3. PROCESO METODOLÓGICO**

#### **4. SÍNTESIS DEL CAPITULO**



## **CAPÍTULO II:**

### **MARCO METODOLÓGICO**

En este capítulo se describe el proceso metodológico seguido durante la investigación. Inicialmente se plantea el posicionamiento desde el que se hace esta investigación, así como el objeto de estudio de la misma y los objetivos que se pretenden alcanzar, sobre los que se sustentarán la hipótesis.

En este sentido, el análisis filmico constituye un instrumento de trabajo fundamental para obtener las claves que explican la eficacia de los mensajes que encierra todo discurso cinematográfico (Mitry, 2002), donde el montaje técnico e intelectual nos transmite un ritmo susceptible de comunicarnos un modelo determinado de pensamiento.

#### **1. POSICIONAMIENTO DEL INVESTIGADOR**

La dificultad de identificar la realidad social estando insertos en ella hace necesario posicionarse metodológicamente, apostando por lo que Beltrán denomina método comparativo porque “la variedad de formas y procesos, de estructuras y comportamientos sociales, tanto en el espacio como en el tiempo, lleva necesariamente a la curiosidad del estudioso el examen simultáneo de dos o más objetos que tiene a la vez algo en común y algo diferente” (Beltrán, 1985:15), con un carácter descriptivo a partir de la observación directa del documento filmico.

A su vez, se evidencia en esta investigación el método histórico porque “cada sociedad es única, y ha sido configurada en una trayectoria histórica específicamente da razón de ella explicando su génesis; lo que no excluye, sino impone, la abstracción y la generalización convenientes, pues esa unicidad

de cada sociedad no la impide” (Beltrán, 1985:14). Por lo tanto, no podemos entender el análisis filmico ignorando la realidad de cada modelo socio histórico de masculinidad.

Por medio de un análisis icónico-interpretativo pretendemos acercarnos al mundo (Flick, 2007), reconstruir la realidad social de la masculinidad a partir de diferentes momentos históricos en los que la representación de un modelo determinado de masculinidad resulta dominante, ausente o en transformación, dependiendo del orden social imperante: a través del cine de los años 60, del cine de los 70, el cine de los 80-90 y, por último, el cine a partir del año 2000.

	cine de los 60		cine de los 70		cine de los 80/90		cine a partir del año 2000	
Modelo/género		español	C.Antigüedad	español	C.Antigüedad	español	C.Antigüedad	español
Clásico	-		+				+/-	
Tradicional	++	++		+		+		+
Identitario						-		+
- Representación escasa	++	Representación dominante	+ Representación en transformación					
Orden social	Censura tradición		Cambio social Bases de otros modelos		Neoconservadurismo o Cohabitación modelos		Reconocimiento de derechos individuales género Cohabitación	

## 2. FORMULACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO

### 2.1. Objeto de estudio

En una tesis icónico-interpretativa como la nuestra, es necesario acotar el objeto de estudio con claridad y concreción. Por lo tanto, desde una temática tan amplia como es la de la

representación de modelos de masculinidad en el cine se concretará en los cuatro periodos enunciados y en los dos géneros cinematográficos de referencia.

<b>Tema</b>	<b>Ámbito temático</b>	<b>Ámbito cronológico</b>	<b>Orden social</b>
Representación de modelos de masculinidad	Cine Antigüedad Cine español	De los años 60 hasta la actualidad	Cambio social concepto de género y masculinidad

## **2.2. Objetivos**

Nos parece una palpable necesidad de investigar de manera global sobre el tema de la masculinidad y de su representación, por la confusión conceptual existente en la bibliografía actual entre varios modelos de género, así como los escasos estudios sobre esta temática que participa del debate actual sobre identidad y género.

De igual manera se precisa profundizar sobre algunos aspectos tratados de forma transversal como son el del cambio social, en particular en la sociedad española de los últimos años, en relación al modelo de género y masculinidad.

Tomando para ello como base el discurso filmico como material empírico que intenta darnos una versión del mundo y que vamos a someter a un trabajo de interpretación, de atribución de un sentido o significado que ha contribuido a construir una identidad masculina determinada por la dimensión narrativa que caracteriza la estructuración de la representación (Taylor, 2006).

Por lo que nuestros objetivos, que derivan nuestro objetivo principal del estudio del cambio social en torno a la masculinidad, son los siguientes:

1. Conceptualización de una serie de modelos sociohistóricos de masculinidad que permita el análisis de su representación en el cine.
2. Selección de una serie de realizaciones del cine sobre la antigüedad que permita analizar el modelo clásico, así como una serie de realizaciones del cine español en relación a la representación de los modelos tradicional e identitario.
3. Adaptar un método de análisis del discurso y del montaje filmico con el fin de desestructurar sus elementos simbólicos y enunciativos y reconstruir su significado estético e ideológico.
4. Descifrar la realidad del hombre representada en cada época, en cada obra, poniendo de relieve la ideología explícita o tácita y las pautas de comportamiento social observadas en los distintos modelos de masculinidad representados.
5. Determinar nuestra hipótesis interpretativa en relación a nuestro estudio y a sus consecuencias sociales y representativas.

### **2.3. Hipótesis**

Desde lo expuesto hasta el momento se plantean diferentes hipótesis sustentadas en su mayoría sobre formulaciones teóricas sobre la evolución del cambio social que nos ocupa, que será interesante contrastar empíricamente a través del análisis del discurso filmico.

Como indica Morin (1956), la magia del cine deriva de unos símbolos constituidos por palabras, imágenes, música, silencios

que a su vez contienen otros símbolos políticos o religiosos en el que participan igualmente una serie de recursos técnicos (contrapicado, la arquitectura...).

Elementos que tomaremos en cuenta y que nos permitirán crear conceptos e hipótesis en el proceso de la investigación. El diseño de investigación de nuestro trabajo se centra pues en un proceso en bucle que parte de una hipótesis inicial que consiste en afirmar que:

El modelo de masculinidad representado mayoritariamente en el cine hasta nuestros días es el modelo tradicional, hecho que empieza a cambiar bajo la influencia del cambio social y el afianzamiento del modelo identitario en los últimos años.

Dándose la paradoja, por un lado, de que el modelo clásico es poco representado en el cine sobre la antigüedad y, por otro lado, de que podemos encontrar varios modelos representados en paralelo en el mismo film en función del ideario ideológico y estético de la época o de la sensibilidad del autor.

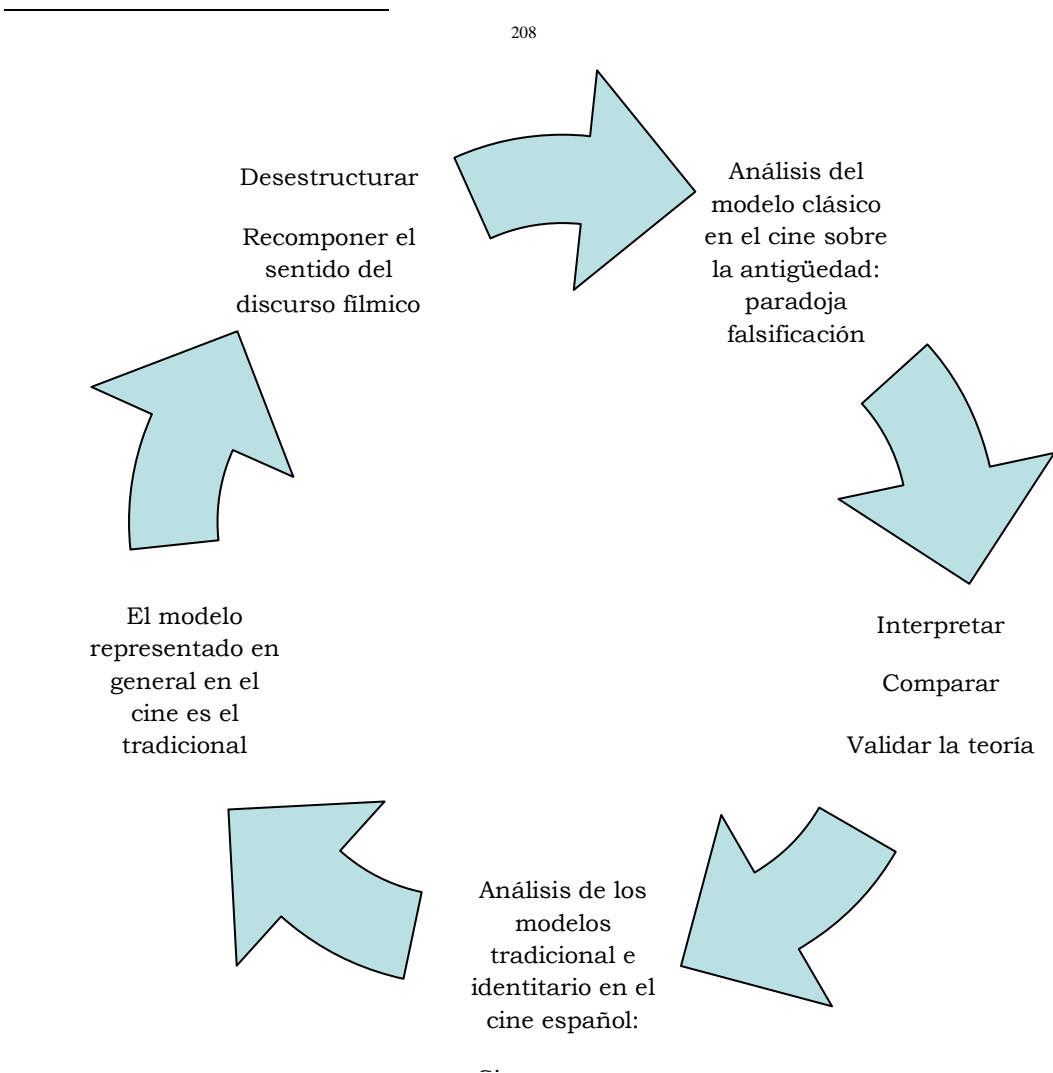
Para apoyar nuestra teoría vamos a analizar, interpretar y comparar una serie de realizaciones filmicas de diversas épocas

que validen nuestra hipótesis en un proceso circular de investigación<sup>208</sup>.

### 3. PROCESO METODOLÓGICO

Debido a la complejidad del objeto de estudio se exige una aproximación al fenómeno de la representación de modelos de masculinidad combinando e integrando diferentes perspectivas, técnicas y enfoques que, lejos de ser excluyentes, adquieren un carácter de complementariedad.

En este contexto, creemos necesario volver sobre unas cuestiones previas, fundamentales: ¿qué significa “analizar” un



film? Y ¿para qué hacer un análisis? Ciertamente, el proceso hermenéutico es inherente a la observación en cualquiera de sus grados.

Analizar como indica Gómez Tarín (2010), [ana + luein = resolver reconstruyendo], es dar solución a un problema a partir de la práctica de un método mediante el que partimos de una solución, formulada mediante hipótesis, donde el film, el sentido de su discurso filmico, es la propia solución del problema hermenéutico planteado.

Tal como sugiere Jacques Aumont (1996), parece que es precisamente la ejecución de una determinada metodología la que asegura y garantiza la entidad cualitativa del análisis y, además, es evidente que un proceso de tales características poco tendría que ver con el juicio in situ o la elaboración precipitada.

Desde cualquier perspectiva que se aborde el análisis filmico, casi todos los planteamientos teóricos coinciden en que siempre habrá de darse una doble tarea:

- 1) descomponer el film en sus elementos constituyentes (deconstruir = describir).
- 2) establecer relaciones entre tales elementos para comprender y explicar los mecanismos que les permiten constituir un “todo significativo” (reconstruir = interpretar).

En consecuencia, en nuestro planteamiento metodológico distinguimos entre elementos estructurales o descriptivos del film (información sobre la película, música, diálogos, planos...), de la segunda fase interpretativa del discurso filmico, de las pautas de

comportamiento social observadas y, de su incidencia en el orden social y en el concepto de género y de masculinidad.

La interrelación de estos dos elementos hace posible el análisis lógico y equilibrado, defendiendo el principio de que, a priori, cualquier lectura debe partir de la presunción de que todo discurso filmico responde a un proceso interpretativo de la trama y de la imagen (Aumont, 1996).

El punto de conexión entre la descripción y la interpretación es, lógicamente, el desarrollo de un proceso explicativo que se aplica en el establecimiento de nexos mediante los que el sentido cobra vida por medio del significado y el sentido. Por lo tanto, cualquier interpretación del texto filmico consiste en un redescubrimiento (reelaboración de un sentido posible).

Indudablemente, cada posición de observación condicionará una dirección de sentido que afectará a las conclusiones de nuestro análisis. Por ello nos parece importante implantar una serie de criterios de análisis que nos permitan establecer una reflexión crítica<sup>209</sup>.

En definitiva, nuestro análisis filmico pretende reconstruir, entender describir, explicar, la realidad social del hombre a través del cine, desde un juicio crítico que refleje la diversidad del mundo que nos rodea y las diferentes maneras de entender la identidad de género, superando así un determinismo histórico de imposición de una identidad negativa pre designada (Alfarache, 2005), que ha logrado construir identidades críticas afirmativas en función de los recursos culturales disponibles para muchos hombres.

---

<sup>209</sup> Anexo 2: Análisis filmico.

En conclusión, nuestra teoría final sobre las diferentes modelos de masculinidad representados en el cine, su función y repercusión en la identidad será el resultado de una construcción teórica, descriptiva, una hermenéutica desmitificadora y crítica (Recas, 2007), realizada tras el ordenamiento y estructuración de estos datos, con el objeto de determinar nuestra hipótesis interpretativa que a pesar de sus limitaciones temporales, tendrá por objetivo describir el mundo y sus transformaciones en cuanto al género y a la masculinidad.

Para ello trataremos, en la medida de lo posible, dentro de una lógica próxima a la teoría del conocimiento (Rabade, 1995), que presta una especial atención al cuerpo y al lenguaje, la utilización de un léxico que represente una cierta objetividad evitando, al mismo tiempo, toda noción o término que pueda evocar ciertos prejuicios morales y que reflejan una posición social determinada y las relaciones sociales propias que ésta genera.

Es decir, si respondemos a la cuestión del por qué y para qué de nuestro análisis, podríamos afirmar que tratamos de iluminar o desenmascarar, desde una perspectiva pragmática, estas representaciones para de este modo hallar las respuestas a las cuestiones que nos hemos planteado en relación una identidad masculina.

Identidad de género en estado constante de cambio, determinada por un conjunto de códigos psicológicos, lingüísticos e icónicos que acabamos de describir y que se repiten a lo largo de la Historia y también en el cine.

En palabras de Beltrán (2009), hay que llegar a lo oculto analizando lo visible dentro de una lógica interpretativa que

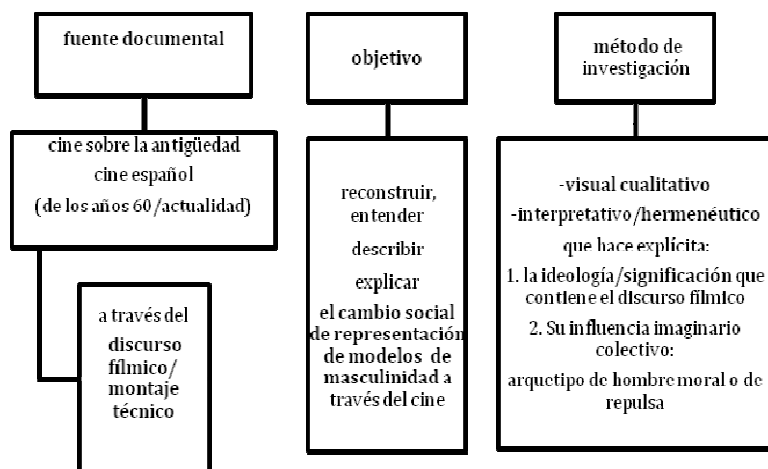
correspondería a la interpretación global del discurso filmico, cuya naturaleza es fundamentalmente subjetiva.

#### 4. SÍNTESIS DEL CAPÍTULO

Partiendo que el objetivo de esta tesis es describir la representación de los diferentes modelos de masculinidad a través del cine, se ha utilizado una metodología esencialmente comparativa que abarca la complejidad del fenómeno. Coherente con ello, se han empleado con carácter complementario técnicas e instrumentos con los que obtener una interpretación del discurso filmico de cada film, de cada época y autor.

Entre las técnicas de investigación se ha seguido un marco de análisis homogéneo, aunque a veces adaptado al carácter de cada soporte filmico; con el objetivo de descomponer sus elementos esenciales para en una segunda etapa reconstruir su significado.

Considerando que este tipo de análisis es siempre complicado y de marcado carácter subjetivo, ya que además las fuentes son escasas, hemos realizado un análisis icónico-interpretativo que nos permite determinar nuestras conclusiones en relación a la masculinidad y sus implicaciones representativas y sociales.





**SEGUNDA PARTE:  
ANÁLISIS FÍLMICO:**

**LO QUE MUESTRA EL CINE  
Y LO QUE EXPRESA SU DISCURSO**



## **CAPÍTULO III:**

### **LA REPRESENTACIÓN DEL MODELO CLÁSICO EN EL CINE**

#### **1. EL CINE DE ROMANOS**

1.1. LA GUERRA DE TROYA 1961

1.2. ESPARTACO 1960

#### **2. EL NUEVO CINE SOBRE LA ANTIGÜEDAD DE LOS 70**

2.1. FELLINI SATIRICON 1969

2.2. SEBASTIANE 1976

#### **3. ¿HACIA UNA NUEVA REPRESENTACIÓN DEL MODELO CLÁSICO DE MASCULINIDAD ?:**

ALEXANDER 2004

#### **4. SÍNTESIS DEL CAPITULO**



## CAPÍTULO III:

### LA REPRESENTACIÓN DEL MODELO CLÁSICO EN EL CINE SOBRE LA ANTIGÜEDAD

En este capítulo comenzamos nuestro análisis filmico con el objetivo de descifrar el discurso filmico propio a cada obra, a cada realizador. De este modo podremos evaluar en qué medida el modelo clásico está representado en estas realizaciones representativas del cine<sup>210</sup> sobre la antigüedad y determinar si el cambio social relativo a la identidad de género, desde los años sesenta a nuestros días, ha influido en dicha visualización de la masculinidad en la pantalla.



210

Los 60	<i>La Guerra de Troya</i>	<b>Grecia</b>	<i>Alexander</i>	Años 2000
	<i>Espartaco</i>	<b>Roma</b>	<i>Fellini Satiricón</i>	Los 70
			<i>Sebastiane</i>	

## 1. EL CINE DE ROMANOS

El péplum nos condiciona hacia un mundo clásico visto desde la visión e interpretación del hombre moderno. Hasta hace pocos años, la mayoría de espectadores, no se hubieran planteado el tema de si el orden social visualizado en las *películas de romanos* correspondía con la realidad histórica y el modelo de masculinidad clásico.

El mundo grecorromano supone un peligro para el modelo de género tradicional ya que pone en tela de juicio la base de su sistema dualista de matrimonio procreador hombre/mujer o celibato, así como una serie de roles y características atribuidos a la virilidad.

Esta falsificación de la realidad social y de un modelo de masculinidad determinado, ejercida por medio de la censura y de la deformación de las fuentes originales, ha sido transmitida al gran público por medio de un discurso fílmico unificador, propio a la sociedad tradicional del que procede. Estudiar el cambio producido entre la omisión y la representación de la realidad social en categorías independientes (Lucas, 2010), es algo imposible, pues todo está interrelacionado.

Una necesidad estratégica y política consciente que necesita contar la historia y visualizar al hombre de una manera determinada, para así afianzar un orden social propio a un patriarcado de influencia judeocristiana. Estructura que ha sido integrada posteriormente por las sociedades laicas actuales y que se encuentra, como es bien sabido, en plena metamorfosis; razón por la cual es necesario, como indica García Calvo (2002), descubrir el razonamiento de las falsas ideas o creencias que sostienen la realidad.

### 1.1. LA GUERRA DE TROYA 1961

#### Análisis estructural.

-Ficha técnica del film<sup>211</sup>.

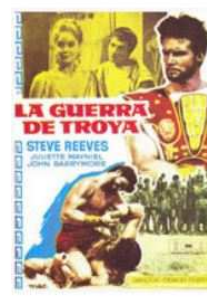
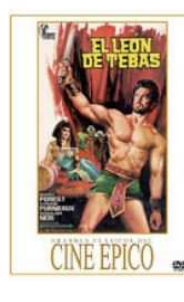
-El director y su contexto.

El film que nos proponemos analizar fue realizado por Giorgio Ferroni, director italiano nacido en 1908 y fallecido en Roma en los ochenta, cuyas obras más significativas son creadas en la década de los sesenta. Basta echar una ojeada a las imágenes de la cartelera<sup>212</sup>, para comprender que el director italiano, como muchos de sus colegas de época, evoluciona desde el género del péplum, donde habían transformado los personajes míticos e históricos en mitos cinematográficos (Lillo, 2010), al cine del oeste, siguiendo así las pautas del mercado, los nuevos gustos de los consumidores y el contexto político de la época.



<sup>211</sup> Anexo 3: La Guerra de Troya.

<sup>212</sup>



Recordemos que los años sesenta están marcados por la guerra fría tras la Segunda Guerra Mundial. Momentos de tensión y de propaganda donde el americano de los años cincuenta encarna un prototipo de hombre elegante<sup>213</sup>, con éxito social y felicidad, hasta el desencanto de los proyectos utópicos (Alexander, 2009), de los años sesenta y las radicalizaciones en diversas direcciones a partir de los setenta.

Además se le atribuye un papel heroico al constituir un prototipo de hombre particular, que realiza negocios, que domina el mundo, posee una familia. Y lo más importante, su virilidad es determinante en la salvación de una civilización amenazada por el mal, por el comunismo más concretamente y el fin de un orden social en peligro. Por ello, el péplum constituirá a la vez un instrumento ideal de evasión, de justificación del uso de la fuerza y de la propaganda de dichos ideales<sup>214</sup>, constituyendo (Antela y



213

214



Sierra, 2013), la historia de la cultura popular y el imaginario colectivo sobre la Antigüedad.

En otros términos, el cine occidental se sirve de nuevo del péplum para transmitir un ideal de *hombre universal* que ocupa el centro del universo como en la Ilustración; un hombre libre, un conquistador, dueño de su destino que desarrolla formas nuevas de ser y de parecer (Bergeron, 1995), a imagen del hombre *usamericano*. Fenómeno que constituirá uno de los últimos eslabones cinematográficos de un modelo de masculinidad tradicional que relaciona el uso de la fuerza con la normalidad viril, en una sociedad en plena transformación de valores y usos referentes al género.

-El argumento.

Cuéntame, Musa, la historia del hombre de muchos senderos,  
que anduvo errante muy mucho después de Troya sagrada asolar;  
vio muchas ciudades de hombres y conoció su talante,  
y dolores sufrió sin cuento en el mar tratando  
de asegurar la vida y el retorno de sus compañeros.  
Mas no consiguió salvarlos, con mucho quererlo,  
pues de su propia insensatez sucumbieron víctimas,  
¡locas! de Hiperión Helios las vacas comieron,  
y en tal punto acabó para ellos el día del retorno.  
Diosa, hija de Zeus, también a nosotros,  
cuéntanos algún pasaje de estos sucesos.

*Odisea de Homero. Canto I.*

En nuestro acercamiento a la realidad y a la representación masculina a través del cine, comenzamos con un clásico que nos permitirá iniciar una reflexión pluridisciplinar y analítica sobre el discurso filmico, el lenguaje, y los componentes audiovisual, narrativo y cultural en la *Guerra de Troya* obra como señala Moreu (2005), que nos permite conocer mejor a los pueblos que sentaron las primeras bases de nuestra cultura occidental.

El argumento, bien conocido, se basa en la lucha entre griegos y troyanos y la incapacidad de destrucción del enemigo,

para lo cual los griegos construyen un gran caballo de madera. En éste se esconde un grupo de soldados al mando de Ulises/Odiseo, mientras que el resto de las tropas embarca en las naves, y simula la vuelta a casa. Los troyanos piensan que, por fin, sus enemigos han sido derrotados, y que el caballo es un regalo de los dioses.

La Guerra de Troya	
Griegos Símbolo caballo de Troya Símbolo de Ulises héroe	Troyanos Son vencidos por la astucia viril

-Comparativo de la obra.

Homero recopiló hacia el siglo VIII a.C. los relatos de una tradición oral que cantaba las gestas de dicha guerra que enfrentó a la ciudad de Troya con una coalición de estados griegos. El autor nos transmite la tradición en sus obras *La Ilíada* y *La Odisea*, por lo que la guerra, e incluso la propia existencia de Troya, fueron tomadas como una leyenda.

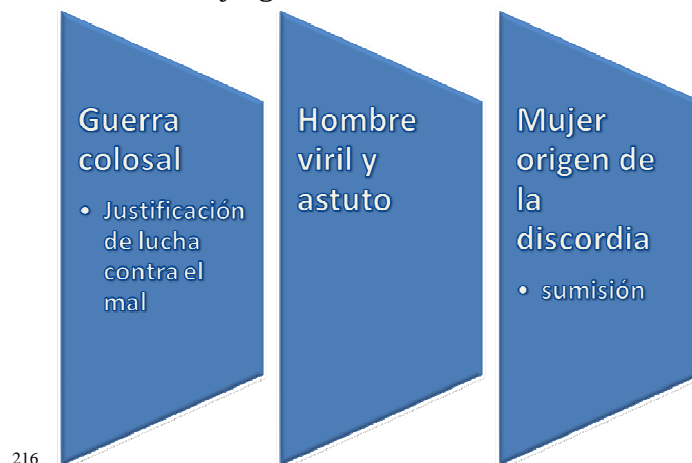
Homero s. VIII a. C		
Recopila tradición oral	leyenda	<i>La Ilíada y La Odisea</i>
Razón de honor Motivo geoestratégico		

Homero nos cuenta que la guerra de Troya estalló al llevarse el príncipe troyano Paris a su tierra a Helena, la esposa del rey Menelao, hermano de Agamenón. Aunque la verdadera razón parecía ser otra. Troya dominaba el estrecho de los Dardanelos que comunica el Mediterráneo con el mar Negro y dominaba las costas de Asia menor, lo que la hacía gozar de un importante monopolio comercial. Aunque como indica Strauss (2008), si bien es sabido que Homero parte de acontecimientos reales, hay una polémica que periódicamente va resurgiendo de cuánto hay de cierto en el relato homérico.

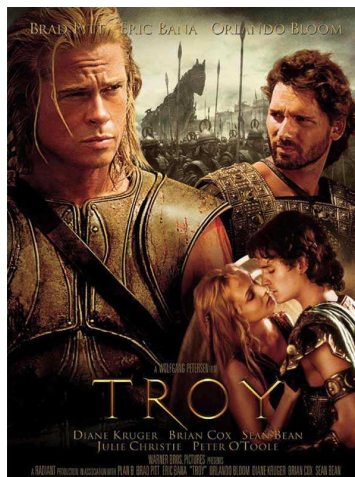
El punto de partida de nuestro análisis nos obliga a preguntarnos en qué medida este film de Ferroni se adecúa igualmente a la obra original<sup>215</sup>, podemos subrayar una serie de elementos que nos dan una serie de claves de su adaptación al posterior discurso filmico<sup>216</sup>.

Si comparamos la película con otras producciones como la producción estadounidense de 2004, de Wolfgang Petersen<sup>217</sup>, protagonizada por Brad Pitt en el personaje de Aquiles, virilidad y masculinidad tradicional se dan de nuevo la mano, negando toda alusión al modelo de masculinidad clásico. Por lo que este tópico universal como señala (Romea y Echazarreta, 2006), ha sido tenido en cuenta de nuevo por la mirada curiosa del cine aunque simplificado, dando una visión al espectador propia del siglo XX y XXI.

<sup>215</sup> Anexo 4: La Guerra de Troya gráfico.



216



217

Por lo que en los cuarenta años que separan las dos producciones sobre *Troya*, no ha habido un solo elemento que pueda hacernos pensar que la masculinidad de Aquiles y de Patroclo corresponda con el modelo clásico de género.

Asistimos, a una pauta de comportamiento social de los personajes controlada por la censura comercial. La reacción viril de dolor de los personajes, parece estar más arraigada en el concepto de honor y en la venganza que en lo afectivo. De hecho Aquiles es considerado en la película *americana* como “el joven primo” de Patroclo, a quien entrena como buen soldado.

Ante el dolor y la ira que le produce la muerte de “su pariente”, Aquiles mata en combate a Héctor de una manera despiadada. Aunque más tarde veremos en él algún rasgo de humanidad tras la intervención del rey Príamo que reclama unos funerales dignos para su hijo, recordando que “incluso los enemigos pueden mostrarse respeto”.

En otras palabras, el denominador común entre ambas producciones reside en el hecho de no reflejar la identidad masculina clásica, en la versión de los años sesenta por motivos de moral y de censura, y en la más reciente, por razones comerciales y de taquilla, ante un tipo de público que consideran aún no lo suficiente preparado para asimilar la conjunción entre la representación de la virilidad y de la identidad plural de masculinidad clásica. En palabras de Marti García (2005), la madurez del público estaría en relación a dar a las cosas la importancia que tienen y que varía según la realidad social de cada época.

Razón por la que, la coproducción italofrancesa de Ferroni, la podríamos catalogar dentro del cine del mundo *clásico*

convencional con una serie de personajes conocidos por todos en un marco de cartón piedra que recrea una atmósfera cuyos parámetros a priori no comportan ninguna originalidad aunque, como señala Alonso Menéndez (2013), estas viejas películas ambientadas en la antigua Grecia son admirables porque, en su sencillez, nos ofrecen mucho y no piden casi nada a cambio.

#### -Análisis de los componentes

Como acabamos de indicar, el cine aparece plenamente como un lenguaje. Los significantes y las áreas expresivas de la *Guerra de Troya* transmiten un orden moral transmitido por medio de códigos visuales y sonoros.

En primer lugar, el decorado<sup>218</sup> nos representa una ciudad sitiada. Troya es impenetrable, la ciudad constituye un instrumento simbólico filmico y expresivo que podría simbolizar la feminidad que será sometida por el hombre fuerte y viril, dentro de una estrategia persuasiva y sugerente en el que se materializa un sentido espacial y social específico.

La música impone un ritmo frenético, metálico y grave en las secuencias de una acción basada en la lucha enérgica. Sin embargo, como acabamos de ver, la representación de la masculinidad clásica está lejos de visualizar el modelo educativo de la *padeia*<sup>219</sup>, descrita ya en nuestra primera parte teórica, a la



218

219

que la mayoría de los estudiosos (Calame, 2002) convienen en darle un origen cretense. Dicha estructura, desde su origen de formación militar y guerrera, acaba siempre siendo la piedra angular de la estructura social, jerárquica y formativa de la “polis” griega en sus periodos de mayor esplendor.

Solomón (2002), nos destaca la importancia para el espectador del hecho de disfrutar con películas en las que su atractivo se debe en gran parte al colorido de su vestuario, a la recreación de la arquitectura clásica, a las hazañas militares, y en los últimos tiempos, a los efectos especiales de alguna de sus escenas. En

<b>Prácticas socializadoras en Grecia</b>	
Hasta finales del siglo IV a.C sustituye tropas mercenarias	
“pederastia patriótica y cívica” o <i>padeia</i> :	
Relación afectiva/guerrera entre hombres de distinta edad	
el mayor: <i>erastes</i> (consejero e instructor)	el más joven: <i>erómenos</i>
<i>espacio físico fundamental:</i>	
-el gimnasio que se convertirá en centro educativo	
-los juegos Olímpicos: representa competición entre modelos de perfección masculina	
<i>Razón:</i>	
social (patriarcado), económica/demográfica	
<i>Ritual iniciación afectivo/guerrera:</i>	
-rapto hombre 20 años joven 12 años	
-los banquetes masculinos ( <i>syssitia</i> ) de confraternización guerrera dan paso al debate intelectual ( <i>symposia</i> )	
<i>Educación tradicional</i>	
basada en la música, la poesía y la gimnasia+retórica	

nuestro caso, el vestuario del film<sup>220</sup> intenta reafirmar la belleza, la fuerza y la destreza física del poder y de la plena juventud. Lo que supone una arcadia erótica para el espectador que, aunque no visualiza, por la censura, la desnudez en los ejercicios atléticos o las relaciones propias del mundo antiguo, se evade en un mundo diferente y más abierto que el que le ha tocado vivir.

Si prestamos atención a la estética de Eneas y de Helena<sup>221</sup>, peluquería, indumentaria, maquillaje... podemos observar una permutación de los criterios y modas propios de los años 60 aplicados a la antigüedad. Una transposición estética y también ideológica, como se refleja en las últimas escenas que representan un ideal de amor entre hombre y mujer, la procreación y la perpetuación del estipe.

Del mismo modo, la mayoría de los planos pretende transmitirnos un modelo canónico de belleza y perfección que ensalza el valor en el trascurso del combate, según los criterios estéticos de belleza masculina de los sesenta. En una fascinación por el pasado, como señala Alberich (2009), tan inherente al ser

220



221



humano como puedan serlo su pasión por la ciencia-ficción y sus hipótesis de futuro.

Una solidaridad masculina heroica protagonizada por la *falange hoplítica* que refuerza y cohesiona los valores cívicos y patrióticos que logran victorias como la de Maratón (490 a.C.), Platea (480 a.C.) y Salamina (479 a.C.) o gestas heroicas como la del rey Leónidas y sus 300 espartanos en el paso de las Termopilas las que señalan el momento cumbre de la pederastia militar, recientemente adaptado al cine<sup>222</sup>.

<b>decorado</b>	<b>vestuario</b>	<b>música</b>	<b>estética</b>	<b>planos</b>
Ciudad símbolo de feminidad	Arcadia erótica: musculatura, cuerpos semidesnudos	Ritmo frenético y militar	Trasposición estética años 60	Realza el cuerpo musculado según cánones años 60
Discurso fílmico : la masculinidad y el modelo de género de la antigüedad corresponden con el modelo tradicional				

-Análisis de la representación.

El espacio cinematográfico se centra en tres ejes principales: la ciudad, el campo de batalla y el palacio.

Estos escenarios sirven de marco a una historia de amor tradicional en tiempos de guerra. Así la felicidad del matrimonio de los protagonistas se ve perturbado por los deberes guerreros.



La virilidad, la energía masculina y el deber de protección se contraponen a la dulzura de los personajes femeninos, en los que no existe ambigüedad posible y en el que los roles están bien definidos<sup>223</sup>.

El tiempo cinematográfico en que se realiza el film y el tiempo histórico de la Grecia clásica parece determinado por la lógica y la perspectiva en la que se realiza la película, en pleno siglo XX.

El único resquicio que queda para la imaginación y quizás para la evasión frente a la represión, o los rígidos cánones en materia de género de la época como hemos evocado, serán la estética y la representación de atléticos cuerpos cubiertos por las clásicas vestimentarias helénicas que pretenden reflejar el ideal de belleza.

Recordamos que dicho canon estaba basado en las matemáticas, en las proporciones y la simetría. Para los griegos, un cuerpo ideal era aquel que media siete veces la cabeza del propio individuo, cambiando dicho modelo por uno que contuviese ocho veces la cabeza del individuo un siglo más tarde. Criterios estéticos sobre la masculinidad que, como señala Robin Osborne (2002), es uno de los numerosos elementos de esta cultura que se encuentra omnipresente en la vida cotidiana.

<b>El tiempo</b>		<b>El espacio</b>		
s. XX/años 60		palacio	Campo de batalla	La ciudad sitiada



El discurso fílmico predominante : ideología y estética años 60/modelo tradicional

-Análisis de la narración.

--Personajes y masculinidades representadas.

El centro de la representación narrativa y visual se centra en el hombre<sup>224</sup>. Un hombre anónimo y colectivo a la vez, las imágenes de guerras colosales nos comunica un mensaje de fuerza, de virilidad, de dominación de unos hombres sobre otros; donde la mujer desempeña un papel con sentido simbólico de sumisión secundario.

Desde el inicio del film, observamos como mil naves llevan a 100.000 hombres escenifican acontecimientos ya sucedidos en el que se informa y entretiene a la vez al público.

El asedio de la ciudad duró diez años lo que nos proporciona una idea de las duras condiciones que contribuyen a situar al receptor, al público, en un drama espectacular.

<b>Centro de la representación : el hombre</b>		
anónimo	colectivo	heroico
Dominación masculina/poder/política Sobre la mujer Sobre otros hombres		
Rol de protección Lucha contra el mal: justificación de la fuerza		

224



Orden social representado La familia Hombre/mujer/procreación
---

Héctor protege a su pueblo, según la obligación social y la función ligada al propio concepto de masculinidad que permite engarzar con una cierta simplificación impuesta por la narrativa audiovisual que aborda un tema mítico.

Así estos hombres son héroes en busca de fama, de superioridad, de inmortalidad. Principios que responden a una lógica de masculinidad clásica y tradicional así como a unas expectativas comerciales. Aunque este arquetipo también revele un fin menos visible, explícitamente político, de justificación de la lucha contra el mal a través de la fuerza del hombre.

Desde el principio el hombre, interviene en la acción, en un mundo que gira en torno a él. Consecuencia de la venganza, el héroe sigue una lógica que define el sentido representativo del relato filmico.

De este modo, la justificación de la fuerza, de las armas y del valor se nos muestra por medio de hombres que cabalgan de espaldas, de forma anónima, colectiva<sup>225</sup>. Los hombres poseen una misión, deben dirigirse al unísono hacia su destino que es el



control del mundo y por lo tanto a ellos les pertenece el cambiar el rumbo de la historia.

A partir de este conjunto de premisas, una masculinidad guerrera se visualiza en la pantalla por primera vez, caracterizada por la juventud, el vigor y los símbolos de protección, de lucha que los acompañan: escudos, lanzas, espadas...

Todo ello rodeado por un escenario grandilocuente que los ensalza y que insertan a la par, al hombre guerrero y al espectador, identificado con él, en un medio social determinado por un ideal de grupo de iguales y de masculinidad tradicional cuya base es la familia convencional.

Los críticos no pueden evitar una cierta ironía en relación a esta producción; así Claude Garson (1962), nos describe un film espectacular, con actores no muy conocidos, y añade que incluso es difícil para un gran actor meterse en la piel del gran Eneas o de Aquiles, ya que supone un retorno a nuestra infancia. Es decir la visualización del hombre clásico se nos muestra, en ocasiones, infantilizada, censurada e incompleta.

Por otro lado, en una crítica del *le Figaro* (1962), se alude al hecho de que el director Ferroni ha intentado evidentemente recrear libremente la leyenda y el mito con el fin de dar una visión personal que se puede adivinar en una lectura entre líneas. Para el autor, en la Guerra de Troya vemos a una serie de humanos dominados por la pasión, el error, la valentía, los celos...

Representan pues la grandeza y la debilidad del europeo medio, y añade que un poco más musculosos gracias a la práctica de la espada. Paris es un guapo muchacho, probablemente

inteligente, pero demasiado ocupado en llamar la atención de Helena. Eneas con su hijo en los brazos representa el símbolo de la civilización romana que se pone en marcha.

Al infantilismo de los personajes se le añade este aspecto de arquetipo universal y occidental del personaje masculino que encarna esta civilización paradójicamente tradicional en la mentalidad de la época.

Por otro lado, el crítico Samuel Lachize (1962), opina que esta película no es peor ni mejor que las que la han precedido y alude a la historia del talón de Aquiles que para él no es contada nunca de la misma manera, pero añade con ironía: Qué importancia tiene, el cine comercial italiano no es meticuloso. Centenas de litros de hemoglobina se expanden por los campos de batalla repletos de muertos y de heridos que rezuman un cierto sadismo.

Para Lachize, el realizador insiste en las escenas que cansan tanto a los caballos como a los espectadores. En cuanto al aspecto sentimental, añade que es indispensable para rellenar los vacíos creados entre batalla y batalla, el realizador se contenta con narrarnos los amoríos entre Steve Reeves, ex místico universo, y Juliette Mayniel.

En líneas generales, la crítica del momento conserva una visión tradicional de la representación, olvidando en definitiva la falta de representación del modelo clásico en esta producción sobre la antigüedad.

Siempre da la impresión que habría que leer entre líneas si se quiere ir un poco más lejos. Siendo de una manera solapada cómo se alude al cuerpo, a los sentimientos; pero nunca se llega a

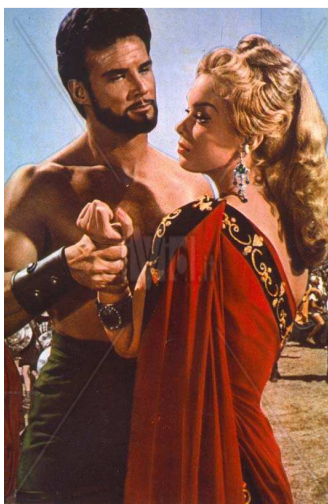
tratar claramente el tema de la comercialización del mundo antiguo y a la falsificación de un modelo de género clásico muy diferente al visualizado en la pantalla.

<b>La crítica de la época</b>			
Visión infantilizada del hombre	Arquetipo hombre universal tradicional: blanco, fuerte que desea a la mujer	Representación comercial y sentimental	Poco crítica con la falsificación de modelos de género

Alejándose, de esta manera los personajes masculinos de una realidad social e histórica que seguramente no interesaba a nadie o que quedaba reducida a una serie de insinuaciones para una minoría de público cultivado.

Pero en todo caso, la masculinidad representada gira en torno a la relación entre virilidad, política y poder. Así Steve Reeves<sup>226</sup>, protagonista absoluto del film, aparece representado como un personaje masculino, donde la virilidad parece identificarse con el machismo dominador propio al modelo tradicional.

En cuanto a la mujer en la pantalla aparece como un personaje secundario, romántico, culpable y sumiso a la vez. La



única escena simbólica que podemos resaltar en el tratamiento de la representación de una masculinidad divergente con el modelo tradicional es en el personaje de Paris.

Éste, antes de ser asesinado, es obligado delante de Helena a ponerse una corona de reina, a sentarse en el lecho y, de esta manera, humillado frente a su virilidad, ser atravesado por la vil y viril espada de su justiciero asesino. Asimilando de esta manera lo femenino con un mundo inferior y despreciable<sup>227</sup>.

<b>Representación de la identidad de un hombre por oposición a una identidad inferior</b>	
La mujer	El hombre no viril
Romántica, culpable, sumisa	Se equipara a la feminidad

El sesgo maniqueo de imposición de un modelo de género tradicional vincula caracteres de género diferentes, por un lado, al mundo femenino: sollozos, debilidad, falta de valentía ('14) y de fortaleza ('54). Y por otro lado, al mundo masculino: la fuerza física y la musculatura propia al guerrero, al ideal clásico, de los protagonistas y en la que el espectador se suele sentir cómodo y deslumbrado.



Análisis Interpretativo.

La impresión, después de ver la película, es de contemplar un film donde el tópico masculino mantiene a raya toda contingencia externa que pueda poner en peligro el modelo masculino tradicional transmitido a las masas.

Un cine de entretenimiento con una serie de valores muy arraigados en la moral puritana estadounidense y, que por lo tanto, rechazará toda contaminación que pueda suponer un signo de debilidad, desviación o decadencia, cayendo en una singular falsificación de la historia. Como señala Leo Bersani (1998), la identidad masculina es en realidad una creación del modelo de masculinidad del momento. Identidad desvirtuada a la que indudablemente ha contribuido a reforzar el cine con una serie de estereotipos.

<p>El resultado es la creación de triple estereotipo                  El hombre viril                  La mujer sumisa                  El <i>no hombre</i> sin identidad ni virilidad</p>
<p>Base ideológica: interpretación bíblica de una única identidad masculina</p>

Tendrán que pasar algunas décadas, desde la realización de *La guerra de Troya*, para que *el hombre sin identidad* se visualice en la pantalla y no florezca como sinónimo de debilidad y de derrota, siendo en el caso del tema de la antigüedad más común dicha representación en la televisión que en el cine.

De esta manera, si prestamos atención al mensaje del discurso fílmico podemos deducir que se encuentra en sintonía con el concepto de virilidad propuesto por Connel (1997), que entiende la masculinidad como aquella ideología que privilegia a algunos hombres al asociarlos con ciertas formas de poder y que definen formas exitosas de “ser hombre”, y simultáneamente marcan otros estilos masculinos como inadecuados o inferiores,

excluyendo de esta definición todo comportamiento que pudiera identificarse con la debilidad y que se opondría al símbolo externo de éxito o poder.

Otro punto interesante a analizar en relación al discurso filmico lo constituye el hecho de la manipulación política y de las creencias populares con el objeto de mantener un determinado orden social.

Así, vemos cómo se alude a la estrategia que consistía en hacer pensar al enemigo que el caballo de Troya es un símbolo de protección de los dioses para así engañar y vencer al adversario tras diez años de guerra, sustituyendo la fuerza por la astucia y la manipulación. En este sentido encontramos autores críticos con el poder como es el caso de Axel Honneth (2009) o de Mino Vianello (2002).

De este modo los adversarios comerciales de Troya vencen más por la influencia que ejercen gracias a las creencias y supersticiones populares que por la fuerza de las armas. Lo que les permite adentrarse en su ciudad con toda impunidad para después atacarlos y dominarlos.

Partiendo del mismo principio, las creencias populares o las interpretaciones bíblicas servirán de coartada a la hora de asentar el modelo tradicional de masculinidad. Para ello es necesario eliminar al adversario, la identidad masculina que no sigue una pauta de pertenencia a un grupo social determinado. Acusándole con este fin unas veces de brujería o de desorden sexual, como también fue el caso de justificación de otros fenómenos históricos como la persecución de judíos o el fenómeno de la esclavitud, padecido como indica Rojas Mix (1988) por la conocida “maldición de Cam”.

En consecuencia, se puede establecer una relación entre esta visión de ausencia de representación del modelo de masculinidad clásico propio a la época de la intriga y la visualización del hombre que refleja Ferroni.

La eliminación del otro por medio de la injuria, como en la representación del hombre humillado en la escena descrita, sirve como un instrumento político que ha sido una constante en la historia de la humanidad, y el considerar a un hombre falto de su virilidad es una argucia para así poder eliminarlo. Este discurso de legitimación, por lo tanto, tiene una clara finalidad persuasiva ya que trata de obtener el apoyo de la mayor parte del pueblo, del espectador que se sitúa frente a la gran pantalla.

Ese discurso fílmico, construido a través del montaje y la narración fílmica, implica también un proceso de construcción social de la realidad, en el sentido que ésta debe ser definida e interpretada de tal modo que sirva a esos intereses.

Como sugiere la psicología social, la atribución externa supone no solamente culpabilizar a los adversarios del conflicto generado, sino atribuirles también una serie de rasgos y características que justifiquen el recurso a unas acciones que, en principio, son moral y socialmente condenables. Además de estos factores, existen otros (Colomer, 1990), como los de despersonalización de la víctima y su deshumanización.

Lo que ha provocado a lo largo de la historia la creación de grupos e identidades de género divergentes con el modelo canónico tradicional. Estos grupos *desiguales* suelen generar antipatía, funcionando en cierta manera como un termómetro de las tensiones sociales derivadas de los movimientos económicos y demográficos.

La intolerancia en estos casos suele funcionar como válvula de escape, y su afán tiende a ocultar o disimular en la pantalla, la representación de un modelo de masculinidad clásico que suponía una realidad peligrosa debido además a una profunda ignorancia.

<b>Discurso filmico</b>				
Virilidad/poder/política		Orden social y creencias populares		
Eliminar identidad masculina clásica				
injuria	Desprecio antipatía	Falsedad histórica	Despersonalización	deshumanización

-Partes en que se compone el film.

Podemos afirmar que en la primera parte del film la historia puede resumirse en una serie de enfrentamientos y desafíos que reafirman un concepto de sociedad, de género y de masculinidad tradicional.

En cambio podemos determinar una segunda parte en la que entra en juego una serie de factores menos frívolos como son el de la estrategia y la astucia militar ('34).

Es el momento en que Ulises propone enfrentarse con los troyanos en la ciudad gracias a la construcción de un caballo de madera donde se oculte la soldadesca, asistiendo en la pantalla a un organigrama dramático mediante la ordenación jerárquica del tiempo histórico y de la acción en su racionalidad lineal, transmitido por medio de la estrategia de un guión que concluye en la victoria resultante de la simbiosis entre razón y la fuerza viril.

-Recomponer el significado.

Los valores que representa la acción de los personajes analizados y las pautas de conducta social que observamos parecen entretener y comulgar con un público que se encuentra en vías de una futura metamorfosis de identidad de género.

La mirada del autor y de la cámara guía al espectador hacia una efímera verdad que se desvanecerá como un castillo de naipes.

<p style="text-align: center;"><b>Discurso fílmico:</b></p> <ul style="list-style-type: none"><li>-Representación del modelo tradicional de masculinidad</li><li>-Lógica unidireccional donde se superponen acontecimientos históricos que posicionan al hombre tradicional en el centro del mundo</li></ul>
<p style="text-align: center;">Concepto de Virilidad representado</p> <ul style="list-style-type: none"><li>-Sólo una fuerza mayor vence a la fuerza (coalición de estados griegos)<ul style="list-style-type: none"><li>- La guerra supone algo natural y propio al hombre</li></ul></li><li>- El espectador observa y participa a través de una observación directa<ul style="list-style-type: none"><li>-La fuerza no es suficiente: la estrategia y astucia política viril (Ulises, penetra, engaña y viola a la ciudad con el caballo de Troya)</li></ul></li></ul>
<p style="text-align: center;">La masculinidad se construye por oposición con respecto a:</p> <ul style="list-style-type: none"><li>-A la mujer: el mal proviene de su debilidad</li><li>-Al hombre débil, no viril: equivale a la feminidad</li></ul>
<p style="text-align: center;">La representación del deseo en la pantalla:</p> <ul style="list-style-type: none"><li>-Omisión de la virilidad o <i>padeia</i> griega</li><li>-Ideal del deseo del hombre hacia una mujer sumisa y viceversa</li></ul>

### Conclusión.

Podemos afirmar que el relato pretende crear un mundo onírico de un tipo de hombre que proporciona una seguridad y otorga credibilidad al modelo social en el que el espectador está inmerso.

Fuera de este ámbito, el hombre se expondría, como en el film, a un trágico destino, lleno de cataclismos, asesinatos y reyertas que lo condicionan. Además le proporcionan, al igual que la pomposa música que lo acompaña, un viaje a un mundo mágico, muy diferente al de la realidad que le toca vivir.

En definitiva, esta narración cinematográfica desarrolla una lógica argumental que impone y aprovecha sus propias reglas, simplificando la propia realidad de género, entendidas como algo inequívoco y mono dimensional.

## 1.2. ESPARTACO 1960

### Análisis estructural.

- Ficha técnica del film<sup>228</sup>.
- El Director y su contexto.

*Ser inteligente es peligroso para un esclavo.  
Espartaco. 1960.*

El análisis de Espartaco supone descubrir un guiño rebelde en un contexto de falta de libertad, expresado a través de la rebeldía ante la esclavitud a modo de metáfora, en relación a la falta de libertad del hombre en las sociedades modernas.

Stanley Kubrick<sup>229</sup>, director bien conocido por todos que se gana también fama de excéntrico, solitario y meticuloso hasta lo



<sup>228</sup> Anexo 6: Espartaco.



229

obsesivo (Herr, 2001), es uno de los directores más influyentes del siglo XX. Un realizador simbolista y a veces polémico. El contexto histórico del film es un elemento importante a tener en cuenta, sobre todo si consideramos el cambio que se produjo desde el oscurantismo de la época Eisenhower hasta las esperanzas creadas por la nueva era Kennedy. Así las referencias políticas contemporáneas se reflejan en la película como en la lista de disidentes de Craso que hace pensar en “la lista negra” del senador McCarthy.

Por otro lado, el modelo tradicional de masculinidad domina la pantalla, siendo controlada por la censura. Estos condicionantes parecen hacer renegar a Kubrick, como director, de la cinta. Su trabajo parece ser el precio a pagar por entrar en el sistema cinematográfico, viéndose obligado a conservar las primeras imágenes dirigidas por Anthony Man en su versión definitiva aunque, en general, la obra de Kubrick (Abrams, 2012), se caracteriza por el escepticismo, la ironía y un hedonismo sin trabas.

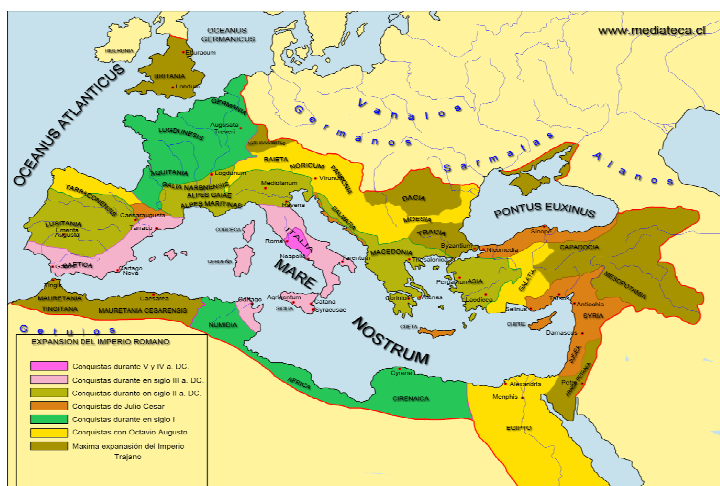
A pesar de que *Espartaco* fue un éxito de masas, que supuso la consagración definitiva de Stanley Kubrick como director de prestigio, éste nunca se mostró satisfecho con el film. En una ocasión llegó a afirmar (Ciment, 2000), que la consideraba más bien un fracaso personal, ya que las presiones a las que se vio sometido, propias de cualquier superproducción, le impidieron hacer una obra más personal teniendo que renunciar a muchas de sus ideas para la película.

-El argumento.

Nos encontramos en el Imperio romano<sup>230</sup>. Espartaco trata sobre la vida de un esclavo de Tracia que es vendido a un lanista (preparador de gladiadores). Durante su entrenamiento para el combate a muerte se enamora de otra esclava, Varinia. Un combate a muerte en la misma escuela de gladiadores, organizado por el deseo de unos patricios, hace pensar a los esclavos sobre su condición, y liderados por Espartaco desatan una rebelión que con el tiempo llegará a amenazar la misma Roma. Durante este camino Espartaco comercia con piratas que lo traicionan, vence ejércitos y tiene un hijo. Todo esto vivirá para terminar crucificado en la Vía Apia.

-Comparación de la obra.

Cuando se empezó a preparar el proyecto de la película los productores se encargaron de eliminar de los circuitos de exhibición todas las copias existentes de una homónima versión



(Duncan, 2006), italiana anterior, de 1953, de Riccardo Freda, protagonizada por Massimo Girotti y Gianna Maria Canale <sup>231</sup>.

El film de 1960 se basó en la novela histórica homónima de Howard Fast<sup>232</sup>, hombre ligado en su país al pensamiento de izquierdas y muy relacionado con el medio televisivo. La versión del 2004 no parece merecer mayor atención y la serie televisiva de 2010 es la única producción donde la identidad masculina se representa de manera más diversa.

-Comentario de aspectos significativos.

Realización polémica con cambio de directores, enfrentamientos con actores, censura de guionistas que estaban en la lista negra. La película ganó 4 Óscar:



231



232

- Mejor actor de reparto: Peter Ustinov
- Mejor fotografía a color
- Mejor dirección artística-color
- Mejor diseño de vestuario-color
- 2 nominaciones más (Montaje y Banda Sonora Original)

Una parte de ella fue rodada en España, cerca de Madrid. Un rodaje que, como comenta Douglas (2014), fue tumultuoso, cara y de imprevisibles consecuencias para los intérpretes en el contexto de la guerra fría.

-Análisis de los componentes.

Los elementos lingüísticos más significativos en esta producción en lo relativo a la representación de la masculinidad, lo suponen los diálogos censurados en la versión original, que corresponden a diferencia de *la Guerra de Troya* con el modelo de masculinidad clásico.

Después de su estreno en 1960, *Espartaco* fue proyectada nuevamente en 1967, con 23 minutos menos que la proyección original, y otra vez en 1991 en la cual se restauraban esos 23 minutos más otros 14 que habían sido censurados antes de la proyección original. La adición incluía varias secuencias de batallas violentas, así como una escena en el baño en la cual Craso, general y patricio romano (interpretado por L. Olivier), en un intento de seducir a su esclavo Antonino (T. Curtis), usa la analogía de "comer ostras" y "comer caracoles" para expresar su

opinión de que la preferencia sexual es cuestión de identidad más que de moralidad<sup>233</sup>.

Cuando la película fue restaurada, dos años después de la muerte de Olivier, faltaba el audio original del diálogo de esta escena, por lo que tuvo que redoblarse. Tony Curtis pudo doblar su papel pero la voz de Laurence Olivier tuvo que ser imitada por Anthony Hopkins (Russo, 1995).

C: *¿Robas, Antonino?*  
 A: *No, amo.*  
 C: *¿Mientes?*  
 A: *No, si puedo evitarlo.*  
 C: *¿Has deshonrado alguna vez a los dioses?*  
 A: *No, amo.*  
 C: *¿Te reprimes de todo vicio para respetar las virtudes morales?*  
 A: *Sí, amo.*  
 C: *¿Comes ostras?*  
 A: *Cuando las tengo, amo.*  
 C: *¿Comes caracoles?*  
 A: *No, amo.*  
 C: *¿Consideras moral comer ostras e inmoral el comer caracoles?*  
 A: *No, amo. Claro que no.*  
 C: *Cuestión de gustos, ¿no?*  
 A: *Sí, amo.*  
 C: *Y el gusto no es lo mismo que el apetito, y por tanto no se trata de una cuestión de moralidad, ¿no es así?*  
 A: *Podría verse de esa manera, amo.*  
 C: *Es suficiente. Mi toga, Antonino.*  
 C: *Mi gusto incluye... tanto los caracoles como las ostras.*

En el film, el concepto contemporáneo de humanidad se aplica a una realidad propia a la edad antigua de organización social en torno al ciudadano y al esclavo. El comportarse como un hombre en referencia al deseo hacia una mujer queda patente



desde el principio del film ('18). *Lo único que sabe hacer con una mujer es mirarla* ('21), provocación de Marcelo, preparador de Espartaco aludiendo a su falta de virilidad al haber respetado a Varinia.

De esta manera existe en el guión una serie de términos que aluden a una visión de una masculinidad positiva y negativa<sup>234</sup> que forja los personajes y al mismo tiempo influye en el espectador en la visualización de un tipo determinado de masculinidad.

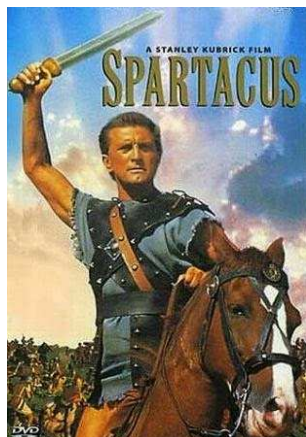
<b>Símbolos propios a la masculinidad</b>	
La espada: lucha y virilidad <sup>235</sup>	El bastón de mando del poder <sup>236</sup>

234

<b>Términos que aluden al hombre de forma negativa</b>	<b>Términos que aluden al hombre de forma positiva</b>
-esclavo -encadenado -perro -hedor -caballo -bestia -animal	-hacerse hombre -el sacrificio del hombre/héroe se convierte en el triunfo de la humanidad

235

236



Signos y códigos que limitan la identidad y establecen un arquetipo representativo del hombre auténtico (heroico, familiar, sacrificado, viril, luchador), que se encuentra en el centro del mundo y otro arquetipo representativo del subhombre (esclavo, animal o lujurioso). Un hombre guerrero (Hanson, 2012), que forma parte del choque de civilizaciones, de las guerras preventivas, de las luchas urbanas y del agotamiento y colapso de los imperios.

El decorado<sup>237</sup> y la música recrean un ambiente pomposo, romántico y mítico en el espectador como a través de las voces del pueblo y de los ruidos de la rebelión, donde Kubrick (Ferro, 2008), hace hablar a los patricios con acento de Oxford y a los esclavos con acento norteamericano.

Los códigos icónicos se construyen por medio del vestuario, la peluquería, el maquillaje recrean una atmósfera donde se intenta representar un orden social jerarquizado y estéticamente evocador. Los hombres suelen aparecer con cuerpos de cine (Fouz, 2013), con ropa corta mientras que las mujeres asoman con vestidos que les cubren enteramente.

El hombre es representado por la indumentaria, por categoría social; pero también se visualizan dos modelos de hombre común: el rudo esclavo y el esclavo refinado o poeta que



representa un modelo de hombre sensible personificado en Antonino, que además declara *no comer caracoles*<sup>238</sup> (Strauss, 2012), pero a los que la estrategia militar logran dar un nuevo sentido.

Los grandes planos en el film poseen una función de proporcionar al espectador una sensación de grandeza, de poder, de introspección en los personajes. La mirada del realizador nos conduce por inmensos campos de batalla<sup>239</sup> o bien nos muestra un mundo de hombres viriles bien delimitado<sup>240</sup>, reflejando (Pastor, 2008), la historia de Roma como la historia de una serie de manifestaciones sociales como la justicia, la equidad y el equilibrio social.

---

238



239

240



El primer plano sirve como código iconográfico a la hora de transmitirnos los sentimientos de los personajes<sup>241</sup>, sus ilusiones y sus miedos de un mundo binario y complementario entre masculinidad y feminidad<sup>242</sup>.

-Análisis de la representación.

El espacio cinematográfico sirve de marco de desarrollo de la acción, de las imágenes en movimiento. El patricio, *el hombre superior*, se encuentra en las termas, lugar de conspiraciones, corrupciones y confraternización masculina.

El palacio se configura junto al Senado como el símbolo de poder y grandeza viril. En cambio, la escuela de gladiadores y el circo suponen el signo de transcripción icónica de la dominación de un tipo de hombre sobre otro, donde desafiar el poder de Roma era muy arriesgado, y solo unos pocos de los que se atrevieron a hacerlo (Matyszak, 2005), consiguieron morir tranquilamente en su cama.

Poder viril ejercido no en función de su identidad de género sino por el orden social propio al mundo antiguo. Un universo donde el campo de batalla supondrá para el héroe el escenario social donde el *hombre superior* se impone una vez más al *hombre*

---

241

242



*inferior*, como lo vemos con el trágico final y la crucifixión de los rebeldes<sup>243</sup>.

<b>Espacio del <i>hombre inferior</i></b>	<b>Espacio del <i>hombre superior</i></b>
La escuela de gladiadores El circo	Las termas El palacio El Senado
<b>Espacio de confrontación</b>	
El campo de batalla	

El tiempo cinematográfico marca la acción de la trama, la antigüedad vista desde el contexto de los años 60 en el que el modelo de género y masculinidad imperante absorbe y diluye la realidad histórica propia al modelo de masculinidad clásico.

<b>Del film</b>	<b>De la acción</b>
Años 60	73 a. C
Modelo tradicional de masculinidad	Modelo clásico de masculinidad

Cabe destacar, que el hecho histórico más significativo en el film lo constituye la institución clásica de la esclavitud que es utilizada como hilo conductor y parte del discurso fílmico centrado en la idea de rebeldía y libertad frente a la opresión.



Recordemos que la esclavitud es un fenómeno complejo. En ocasiones se podían manifestar en un mismo individuo, a lo largo de su existencia, rasgos o hechos contradictorios como la manumisión, la venta, el éxito material, la violación física, etc.

Como indica Max Gallo (2012), las seis mil cruces levantadas por el procónsul Craso a lo largo de la vía Appia para ajusticiar a los esclavos sublevados y aleccionar a las generaciones futuras no consiguieron borrar el recuerdo de Espartaco, en un sistema donde el derecho y la autoridad que el señor ejercía sobre sus siervos se fundamentaban en la idea de que la esclavitud se origina en la guerra, donde el vencedor tiene el derecho a disponer de la vida del vencido, matarlo o perdonarle la vida y convertirlo en su esclavo. Además, la degradación, el paso de un estado de libertad a otro servil (Balsdon, 1980), era considerado por los romanos como lo más vergonzoso y abyecto, pues equiparaban la pertenencia a una clase social baja, -y la esclavitud era la más baja-, a la bajeza moral.

Esclavitud y violencia estaban íntimamente ligadas lo que se ponía de manifiesto principalmente a través de la explotación sexual y del maltrato físico (Ciccotti, 2004). La prostitución era un negocio donde iban a parar multitud de mujeres y niños esclavos. Era perfectamente normal que un propietario pretendiera satisfacer sus deseos sexuales o los de sus amigos con esclavos de ambos sexos, muchos de éstos eran elegidos para ese fin.

Hubo revueltas, como la liderada por Espartaco en el año 73 a. C. o, a menor escala, la conspiración del 24 d.C. en el sur de la península itálica, pero no fueron muy habituales o, al menos, no hay constancia de ellas (Gallo, 2012); en un contexto de economía esclavista romana que no protegía al esclavo como

en Atenas del abuso personal o sexual ya que era considerado como una propiedad privada.

<b>Características de la esclavitud antigua</b>	
( <i>servi</i> ) esclavos sumisión y lealtad	( <i>domini</i> ) dueños ejercen un poder absoluto
uso de la fuerza -maltrato -violación	
pilar básico en la estructura social y económica, el derecho a esclavizar un principio incuestionable	

La solución fue la sustitución de esclavos por libertos, primero en el ámbito del tejido productivo urbano y más tarde en las zonas rurales donde los esclavos fueron sustituidos por colonos, agricultores que trabajaban en virtud de un contrato aunque la esclavitud nunca fue abolida en Roma.

-Análisis de la narración.

--Los personajes.

Podemos afirmar que el principal protagonista del relato es Roma que estaba obsesionada con Espartaco, como indica Fast (2003), Espartaco era rebelde, libre y auténtico, todo lo que los romanos no eran.

Unos personajes que cumplen una función de representación de un orden social romano de dominador y dominado al que se le opone un contraorden liderado por un mesías, por un hombre auténtico procedente del *hombre inferior*

al que pertenece también la mujer esclava que se visualiza como objeto de deseo e intendente dentro del sistema social<sup>244</sup>.

Este líder masculino mesiánico nos hace pensar, excepto por el carácter de lucha armada de su acción, a otros arquetipos salvíficos como Moisés o Jesucristo. Un arquetipo guerrero y viril necesario para justificar la lucha contra el mal y la injusticia del mundo *usamericano* de la postguerra, que como indica Heidegger (2005), constituye un fenómeno político religioso constitutivo de la existencia humana articulada en un mundo propio, un mundo compartido y un mundo circundante.

Dentro de este sistema social de dominación masculina a través de la fuerza, es necesario el personaje de Marcelo, el colaborador con el poder que procede de la misma plebe y que simboliza los mecanismos de integración romana y de la alienación del individuo. Es el único personaje al que se enfrenta el héroe y al único que finalmente someterá por la fuerza, quizás porque la única lucha posible sea en definitiva entre iguales pudiendo destacar (Villacañas, 2008), la ingente capacidad de producir conflicto que alberga un poder desligado de toda norma.



En la representación de la masculinidad podemos destacar como el realizador visualiza la fuerza y la lucha viril<sup>245</sup>. Muestra el cuerpo del hombre al espectador<sup>246</sup>, torsos desnudos y musculatura, mientras que la mujer aparece vestida y recatada. Pero, al mismo tiempo que su fuerza física refleja su poder político<sup>247</sup> considerado (Luhmann, 2007), como medio de comunicación simbólicamente generalizado, cuya utilización posibilita conseguir la adopción de exigencias de conducta improbable.

El film representa por lo tanto tres visualizaciones distintas de masculinidad que generan a su vez unas relaciones determinadas de virilidad y poder entre los protagonistas, no siempre explícitas o evidentes a primera vista.

En el caso de la atracción de Craso por Antonino el espectador puede ser inducido por el discurso fílmico a

---

245



246

247



conceptualizar un tipo de modelo de masculinidad clásico como depravado, lo que conduciría o justificaría la huida de Antonino.

Por otro lado, la ambigüedad del diálogo en las termas entre Craso y Julio César<sup>248</sup> (donde John Gavin representa un arquetipo de belleza masculina) contribuye a establecer un discurso simbólico y difuso (1h54):

*Julio César: ¿es a mí a quién quieres o a la guarnición?*

*Craso: a los dos*

En realidad, un romano identificaba su poder con su potencia viril demostrada no sólo con las mujeres, sino también con los esclavos varones propios y con los prostitutas (García, 1996), una pauta de conducta social que constituía una identidad masculina base de la organización social romana.

Incluso se entendía que su expresión máxima se manifestaba en el sometimiento de varones, de individuos de su propio sexo. Este hecho se puede constatar con claridad, en realidad, en varias de las comedias de Plauto, o también en la rotunda afirmación de Séneca (*Controversiae Liber IV. X*): *inpudicitia in ingenuo crimen est, in servo necessitas, in liberto officium* (la pasividad sexual para un hombre libre es un crimen, para el esclavo una necesidad, para un liberto un deber).



Situación que, como sabemos cambia durante los últimos siglos del imperio, que como explica Veyne (2008), supone la transformación hacia una sociedad puramente reproductiva donde la dureza de las penas fue *in crescendo*, pasando por la castración de travestidos e individuos pasivos, hasta llegar a la pena capital en los últimos tiempos.

Del mismo modo, la pasión y fidelidad de Antonino por Espartaco<sup>249</sup> así como la debilidad de éste por el poeta, no pueden ser explícitas en el discurso fílmico ni en la pantalla como un componente neto del modelo clásico de masculinidad y se contenta con representar un tipo de amor paterno filial.

Podemos añadir que, el papel de Varinia incrementa el dramatismo de la película pero no deja de ser un mero elemento ornamental en la trama, un adorno que cualquier largometraje debía tener para su éxito: la historia oficial de amor<sup>250</sup>.

Unos personajes que, en definitiva, son los instrumentos de un discurso fílmico que amplían el panorama a quienes desean

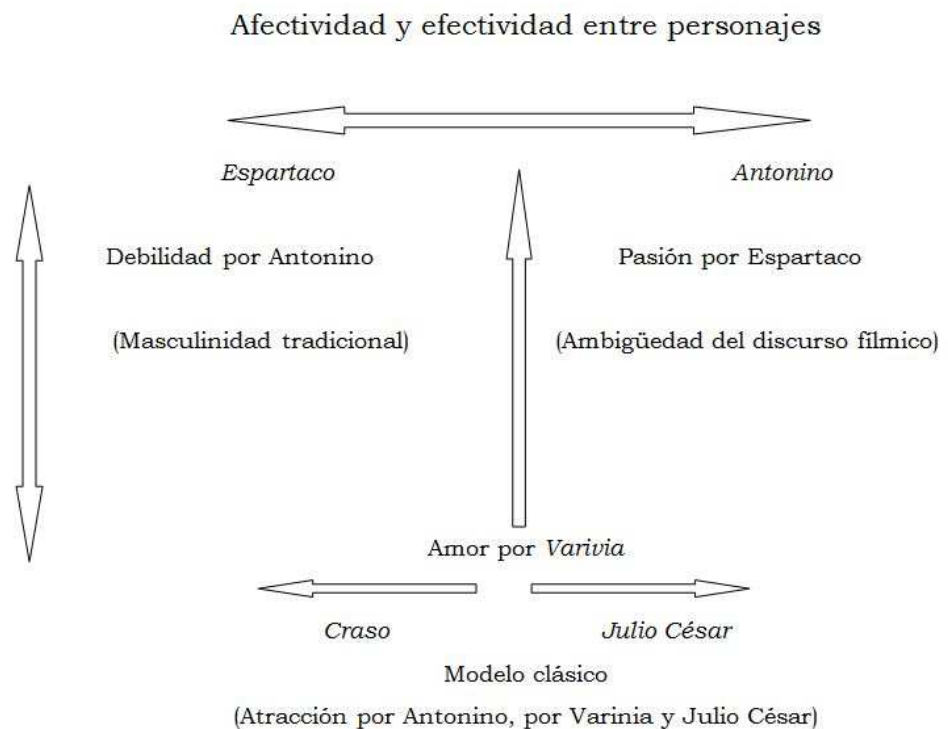


249



250

comunicar ideas y sentimientos. En este contexto, las iconografías y símbolos históricos de la Antigüedad clásica se convirtieron en un incentivo para el público y, a la vez, en un vehículo perfecto de transmisión de ideas, de la metáfora del mundo que vivían y querían vivir y, en particular, de la pluralidad de identidades propias del mundo real.



### Análisis Interpretativo.

*ESPARTACO: "El libre pierde el placer de vivir, el esclavo el sufrimiento.  
La muerte es la única liberación para el esclavo.  
Por eso no la teme. Por eso, venceremos."*

-El recorrido del análisis.

*Espartaco* es una realización que no puede dejar indiferente, supone un clásico, forma parte de la historia del cine. Además, lo más interesante, desde el punto de vista de nuestro análisis, lo constituye el hecho de constatar que el intento de visualización

del modelo de masculinidad clásico supone un acto de integridad limitado por el contexto de la época.

A pesar de ello, la noción de identidades, de diversidad masculina no parece estar presente de forma definida en la mirada del autor, en su discurso fílmico. Este discurso parece, sin embargo, ser un precursor de la lucha por la autenticidad.

Lo que supone una lucha por la libertad en un sentido global pero también por la libertad de cada hombre en relación a su propia identidad de género. Dicha disputa, como aparece en el film, no se puede lograr sin la solidaridad entre iguales como queda reflejado en el momento en que cada esclavo declara ser Espartaco (2h27), para no delatar a su líder frente a Craso.

Sin embargo, como apunta Howard Fast (2003) hace falta mucho tiempo para que la atomización de lazo social entre los oprimidos pueda corregirse y estos se reconozcan como iguales entre sí; mientras tanto, el enemigo que se combate penetra insidiosamente en el mundo creado por los rebeldes.

Por último, el discurso fílmico parece hacer hincapié en la idea de que para ello es necesario el sacrificio, *la crucifixión* previa a la resurrección del mito. Un ideal universal y atemporal pero que en materia de orden social podría también parecer justificar un modelo tradicional de sociedad, como parece reflejarse en las pautas de comportamiento social de los personajes que acabamos de analizar.

Como indica Chesterton (2007), Roma representa sobre todo el desprecio por la vida: mujeres tratadas diariamente como ganado, niños trabajando hasta la extenuación en las minas, hombres

batiéndose a muerte en la arena del circo, etc. Espartaco porta en sí todo lo contrario “la esperanza humana”. Su triunfo se debe a que conserva vivo en el alma del hombre el sentimiento indestructible de que lo que se hace vale la pena ser hecho, de que la guerra vale la pena ser ganada y de que el pueblo merece que se le libere.

-Partes del film.

El film parece constar de cuatro partes o momentos importantes. El montaje filmico nos conduce por una serie de laberintos guerreros y románticos que transmiten al espectador una visión mítica e inexacta del pasado romano y de sus modelos de comportamiento social.

Etapas: partes en que se compone el film

I	II	III	IV
Introducción Historia de Espartaco	Escuela de Gladiadores	La rebelión '48 Roma	El campo de batalla Sacrificio del héroe
Mito romántico+lucha+evasión			

Los valores que transmite el montaje y el discurso filmico nos viene dado a través de la mirada del autor, de la cámara, que nos acerca a una representación tópica de la función del hombre en la sociedad, como si el concepto de ser hombre constituyera una verdad inmutable, absoluta y definitiva.

Así, las pautas de conducta social, más representativas, que observamos en relación a la masculinidad son las siguientes:

El hombre disfruta de una mujer, si así lo desea, sin su consentimiento expreso<sup>251</sup>. El esclavo es tratado como a un animal, vive entre hombres, separado de la mujer que a su vez le es subordinada<sup>252</sup> y cuida de la prole. El hombre libre se reúne en las termas y su mujer se impone al hombre esclavo.

En definitiva el denominador común entre libres y esclavos, en el film, lo supone la libertad para desarrollar el amor romántico entre un hombre y una mujer<sup>253</sup>, siendo la virilidad el garante de la seguridad ante el peligro que pueda acechar a la mujer sumisa.

---

251

252



253

### Conclusión.

*Espartaco*, a diferencia de *la Guerra de Troya*, no constituye un péplum convencional. Es una obra perfectamente estructurada, correspondiendo a los intereses de la crítica social y política del momento, evocados a lo largo de este estudio. El empleo de símbolos pertenecientes al mundo clásico no es meramente estético sino que se utilizan cuidadosamente con unos fines de crítica y reivindicación sociopolítica evidentes.

El mensaje transmite al espectador un modelo de referencia tradicional, como observamos en numerosas escenas del film donde la mujer no es considerada como un vicio (1h10), sino como el objeto natural del deseo masculino, el matrimonio se representa como un compromiso (1h11), y la belleza es sinónimo de feminidad (1h12).

A pesar de este discurso filmico aparente, la originalidad de la cinta, en su versión no censurada, parece ser la de mostrar un modelo de masculinidad diverso y propio al mundo clásico, adelantándose así a su tiempo, como lo apreciamos en la famosa escena del baño de Craso (1h13), o en la normalidad de sus relaciones sociales y afectivas; presentado desde la óptica de la moralidad, el apetito y los gustos y no del de la identidad plural masculina propia a la época, nos transmite, en definitiva, que otro mundo es posible lejos de la opresión.

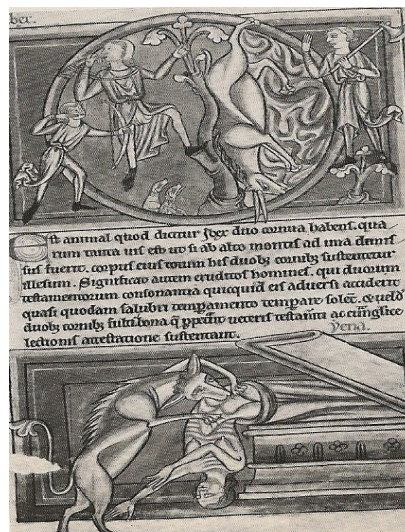
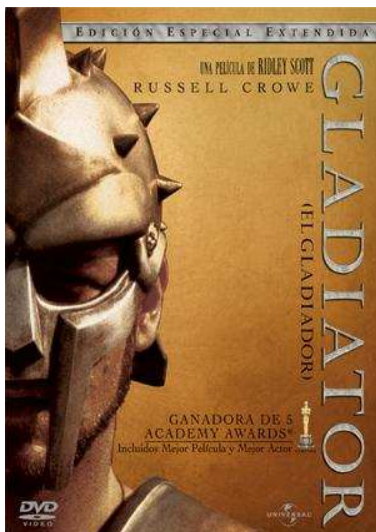
Todo ello, siempre que seamos fieles a nuestra propia identidad y a nuestra propia humanidad. Un mito que como explicaba Sorel (2005), es lo contrario de las utopías ya que éstas exigen fe en el advenimiento de un modelo acabado, pero los

mitos expresan la fuerza de una comunidad presente que ha tomado conciencia de su destino.

Por último, es curioso observar que en otras producciones posteriores sobre el cine de “gladiadores” como *Gladiator* de Ridley Scott (2000), la representación de la masculinidad aparece de manera aún más tradicional que en el film de *Espartaco*.

Así, la única alusión a la diversidad de identidad de género se manifiesta en una escena que pasa casi desapercibida, cuando el lanista pregunta al protagonista, el ficticio general romano *Máximus Decimus Meridius*, amigo del emperador Marco Aurelio, sobre sus gustos amorosos; y acto seguido aparece una hiena en la pantalla, imagen negativa con la que se representa en la Edad Media la divergencia sexual masculina<sup>254</sup>.

254

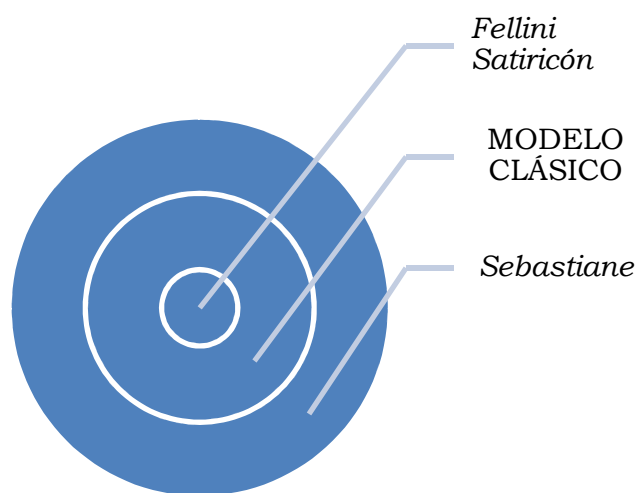


## 2. EL NUEVO CINE SOBRE LA ANTIGÜEDAD DE LOS 70

Las dos realizaciones que hemos seleccionado para su análisis representan una serie de líneas que consideramos características de este periodo convulso de cambios sociales e ideológicos.

El punto en común entre ellas lo constituirá la proximidad del relato con la veracidad del mundo antiguo en relación a la representación del modelo de masculinidad clásico.

*Fellini Satiricón* supone la visión de una identidad masculina diversa y no excluyente en una visión de un mundo romano atemporal, donde la vida para el ser humano, hombre o mujer, constituye una odisea, un viaje apasionante y a veces grotesco. *Sebastiane* comporta, por su parte, el compromiso social a través de un “natural realismo” que nos transporta a un mundo ora cruel ora sensual y apasionado.



## 2.1. FELLINI SATIRICON 1969

### Análisis estructural.

-Ficha técnica del film<sup>255</sup>.

-El director y su contexto.

Federico Fellini<sup>256</sup>, director italiano reconocido internacionalmente, ganador entre otros galardones de cuatro óscar a la mejor película extranjera, nos conduce en su filmografía hacia un mundo personal, satírico y onírico.

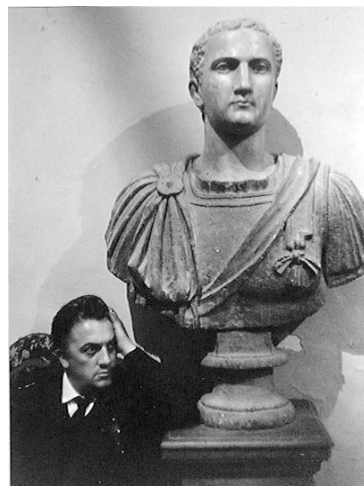
Colaborador de diversos medios de comunicación y procedente del neorrealismo, trabaja con Rossellini y pronto adquiere un estilo original alejado del cine convencional y comercial. Para Roth (2007), en Fellini, contrariamente a Pasolini y a Visconti, el cuerpo masculino está mucho menos presente en su obra pero en *Fellini Satiricón* se representa una visión del hombre mucho más completa, hedonista y diversa.

Autor exigente y perfeccionista, él mismo declaró en alguna oportunidad (Kezick, 2007), que para un artista incluso la vida sentimental es superficial, y que no se creía capaz de tener

---

<sup>255</sup> Anexo 7: *Fellini Satiricón*.

<sup>256</sup>



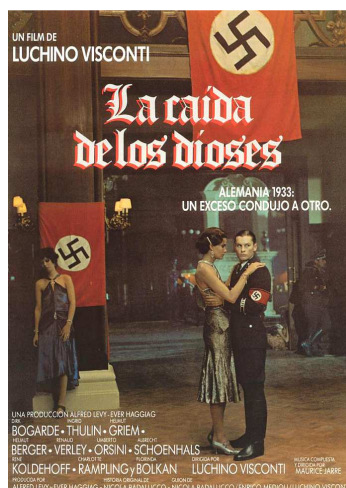
sentimientos profundos si no estaban relacionados con el cine. Otra de sus declaraciones nos revela algunos de sus motivos para dedicarse al cine se basaban en sentir curiosidad por la vida, y su deseo de verlo todo y de ser independiente.

Fellini nos brinda en numerosos films muchas experiencias autobiográficas. El cine que, como él decía, le había arrebatado la vida (Fellini, 2013). Él como ningún otro ha sabido tocar todos los temas: la infancia, la inocencia, el circo, la televisión, el fascismo, la iniciación sexual, la obsesión por el pecado carnal y la amenaza del infierno, los fracasos, las pérdidas, la incredulidad, la superficialidad, el mundo de los ricos y el mundo de los pobres; y en especial, la fantasía y la ilusión.

Recordemos también que en los años setenta, la representación de la masculinidad en el cine italiano se revoluciona mostrándose personajes e identidades masculinas hasta entonces inéditas en el cine italiano: Pasolini en *Teorema*<sup>257</sup>, con un protagonista seductor universal y Visconti en *La caída de los dioses*<sup>258</sup>, con un personaje complejo e inusual y, por último, Fellini en *Fellini Satiricón* nos muestra una masculinidad sensual y sin complejos.

257

258



-El argumento.

En la Roma del s.I d.C., dos estudiantes, Encolpio y Ascilto, discuten sobre su propiedad sobre el adolescente Gitón que escogerá, más tarde, a Ascilto. A partir de entonces, Encolpio vivirá una serie de aventuras y desventuras para conocer nuevos amores y recuperar el tiempo perdido. Las andanzas de la trama discurren en la época de Nerón, en el barrio de La Subura donde habitaba un subproletariado urbano que vivía en condiciones miserables, escenario de delitos y de inmoralidad.

-Comparativo de la obra.

Film inspirado de la obra del mismo nombre de Petronio. Novela erótica o parodia de la Odisea, *Satiricón* es la obra más conocida de Petronio (2014), de la que únicamente se conservan unas ciento cincuenta páginas, pero parece que constaba de quince o dieciséis libros. El texto mezcla prosa y verso, es una especie de novela picaresca que narra la vida errante llena de historias de amor, robos, visitas a burdeles, riñas, etc., de estos jóvenes personajes y que influirá de manera decisiva en obras posteriores de la literatura occidental.

*El Satiricón* parece aludir a la “satura” latina, un género de larga tradición en Roma, composición aguda, mordaz, dirigida a censurar los defectos, las ridiculeces, los errores, los vicios y los crímenes humanos (Segura, 2012). Pero el título, (un adjetivo en genitivo plural), evoca también el epíteto griego “*satyrikón*” lo que calificaba sus libros como satíricos o sátiros, aludiendo a esos sátiros que formaban los coros de los dramas satíricos, lúbricos y tragicómicos. De estas escenas la más famosa y desarrollada es la del banquete de *Trimalción*.

El título del film, *Fellini Satiricón*, fue sugerido por el productor Alberto Grimaldi (Lanouette, 1977), para distinguirlo de

otra adaptación del texto de Petronio filmada a la par que la de Fellini, el director lo convirtió en el primero de sus films en cuyo título incluía su propio apellido, *Fellini Roma* y *El Casanova de Fellini* serían los siguientes.

*Fellini Satiricón* en ocasiones ha sido vista y entendida como un film fantástico, cuando no de ciencia ficción. Podemos plantearnos, en cuanto al estilo del film, la cuestión de la reconstrucción historicista de una época clásica determinada, pero lo que parece esencial en el film es la recreación de un mundo particular propio a la realidad universal del hombre y de su identidad, construida bajo la particular e imaginativa visión de Fellini para quien (Duncan, 2013), todas sus películas giran en torno a esta idea: hay un esfuerzo por mostrar un mundo sin amor, personajes repletos de egoísmo, gente que explota a otra y, en medio de todo esto, siempre hay especialmente una pequeña criatura que quiere dar amor y que vive para el amor.

-Análisis de los componentes.

En primer lugar, cabe destacar el uso del latín que proporciona al film una impresión de similitud histórica, de exotismo y de un cierto arcaísmo que impregna la película. Proporcionando al espectador la posibilidad mágica de asistir en primera fila a los albores de la humanidad, a la esencia primitiva, casi salvaje y animal de nuestra civilización occidental.

Según Auerbach (1966), ya en la obra original, Petronio deja hablar a sus personajes en su jerga habitual, con lo cual la obra alcanza el límite máximo a que haya llegado el “realismo antiguo”. Así se manifiesta en el dejar hablar a cada uno de los personajes, cada uno como es, en su propio estilo, vulgar o pomposo, con sus palabras, y de sus temas más personales, de sexo, y dinero, por

ejemplo, con tonos chillones y expresiones coloquiales y exageradas.

El latín vulgar, coloquial, marginal, compone un escenario singular y estridente. La jerga chillona de los libertos enriquecidos, como Trimalción y los suyos, y la parodia de los discursos pomposos de los personajes más retóricos, como Agamenón y Eumolpo, alternan así con una representación de la masculinidad viva y pintoresca que refleja una realidad sorprendente por su contenido y colorido.

En el léxico empleado podemos distinguir una serie de campos semánticos estructurados en torno a una serie de ejes temáticos como son:

-el amor:

*(Encolpio):*

--*Yo te amaba Gitón y aún te amo (2'13)*

--*No puedo compartirte con Ascilto porque formas parte de mí (2'17)*

--*Eres yo mismo (2'18)*

--*Eres mi alma, y mi alma te pertenece (2'20)*

--*Eres el sol, eres el mar, eres la divinidad (2'24)*

--*Todos los mitos (Ganimedes, Narciso...) nos hablan de amor (21')*

--*A este hombre le tengo estima por ser listo, no por bello (37')*

-la virtud/el deshonor

--*El estupro*

--*Prostituirse*

--*La amistad sólo dura lo que conviene (3'16)*

-la virilidad

--*Debo encontrarte o ya no podré llamarme hombre (2'30)*

--*alquilarse como mujer*

--*toga viril/vistió toga de mujer*

(Vernaquio):

--Este joven (Gitón) es mejor que una esposa (9'16)

(Trimalción):

--A los 14 años, la primera barba que me corté, ya era un hombre (26').

-- Su madre lo había inducido a no ser un hombre (1'40)

--No le funciona el cetro y está en cuestión su honor (1'43).

Los símbolos son abundantes en el film, así observamos máscaras, espadas, lanzas, remos, anforas invertidas, trompetas que aluden a menudo a la masculinidad y refuerzan los ejes temáticos anteriores en torno al amor, al honor y a la virilidad<sup>259</sup>.

---

259



El fuego juega un papel importante como fuente y sanadora de la virilidad. La comida<sup>260</sup> como la sexualidad aparece en el film como un símbolo de vida, de exceso, de necesidad y de temporalidad.

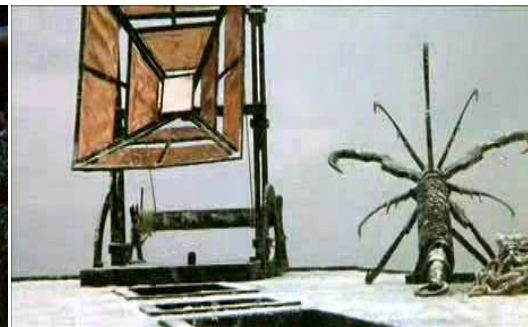
La música participa de este ambiente tenebroso, dramático, y mítico del mundo antiguo<sup>261</sup>. El decorado, los paisajes y la fotografía encubren a los personajes de un sincretismo futurista y primitivo<sup>262</sup>. El vestuario realza en general el cuerpo del hombre, la mujer aparece bien adornada y en un segundo plano<sup>263</sup>. El maquillaje y la peluquería nos conducen inevitablemente a los años setenta<sup>264</sup>.



260

261

262



263

264



Estos recursos como la luz tenue, los colores vivos en el aderezo resaltan el exceso entre los personajes<sup>265</sup>. En la imagen<sup>266</sup> el personaje podría recordarnos un payaso del mundo del circo que tanto apasionaba a Fellini. Por otra parte, el fuego, el rojo, la sangre, el amarillo refuerzan la acción. El color azul y el blanco, representan cierta pureza en algunas secuencias y atenúa el excesivo ambiente casi mortuorio de algunas escenas.

Así mismo, los planos resaltan el ambiente circense de la deformidad, de la gordura<sup>267</sup>, del infierno<sup>268</sup>, del abuso, la marginalidad<sup>269</sup> y en definitiva a la hora de destacar las profundidades más ocultas del ser humano.

---

265

266



267

268



269



El mundo de *Fellini Satiricon* es pues el mundo de Fellini (1999), recuerdos de su infancia, anécdotas personales, una romanidad filtrada en las imágenes tan excepcionalmente recogidas por Giuseppe Rotunno, que pertenecen a un estado anímico, a una concepción personal y subjetiva que resaltan la masculinidad como eje dominante y dominador del orden social. Son imágenes nacidas a la sombra de la fantasía de Fellini y con el apoyo insustituible del escenógrafo Danilo Donati.

-Análisis de la representación.

El espacio cinematográfico se concentra en el barrio decadente romano y los protagonistas viajan también por una zona del sur de Italia, cerca de Nápoles. Fellini nos muestra un decorado de un mundo donde se cruzan diversos personajes a modo de colmena humana<sup>270</sup>. Una obra que según el autor (1999) declara nunca vuelve a ver.

Pero que al mismo tiempo, Fellini resalta la condición humana, la soledad del hombre<sup>271</sup>. Una tramoya teatral que resalta



270

271



la colectividad, la festividad, la comunión bacanal entre personajes<sup>272</sup>. Un espacio diverso, con lugares misteriosos o playas mediterráneas<sup>273</sup> que evocan constantemente el viaje, la aventura, el peligro, la vida y la muerte, a medio camino entre la extravagancia y el lirismo (Fellini, 1999).

El tiempo cinematográfico está impregnado, como hemos indicado, por la estética e ideología de los años setenta. *Fellini Satiricón* rezuma también el mundo decadente del primer siglo d. C, con un ambiente futurista y sicodélico. Ambos elementos se combinan misteriosamente realzando un tipo de hombre universal y atemporal que coincide con la realidad de la complejidad de las identidades masculinas reflejadas en la pantalla.

-Análisis de la narración.

Los personajes están centrados en la representación masculina. Como podemos observar en el film, los protagonistas, Encolpio y Eumolpo, sufren en su afán amoroso diversos encuentros, aventuras y fracasos. Como en *el Satiricón* tenemos a unos personajes que soportan penas de amor, que viajan y son asediados, que naufragan y conocen a gente diversa, pero también reflejan el carácter de Fellini (Alpert, 2015), que ha sido llamado charlatán, ambicioso, payaso, y hasta monstruo.

---

272

273



Pero, sobre todo, estos héroes o antihéroes parecen a primera vista no constituir una pareja de amantes virtuosos, jóvenes y bellos amantes de buena familia y posición, según las pautas de socialización griegas, sino más bien un par de pícaros peregrinos en un ambiente romano misterioso y decadente.

Un entramado realista y polifónico en el que intervienen personajes como el poeta Eumolpo. Las aventuras amorosas de Encolpio sirven de hilo conductor de una trama rica en episodios de tono satírico y costumbrista. También asistimos a aventuras eróticas de sórdido final, tanto con Gitón como con la hermosa Circe, con quien dará mal la talla como amante.

En general, las relaciones entre individuos se presentan abiertas y sin condicionamientos morales, como si de una predicción de la actualidad se tratara:

--Nadie puede recordar todas las personas que han besado los labios (1"43).

Subrayando particularmente la fugacidad de la vida:

--Hay que gozar de la vida, la juventud pronto se marchita (1"55).

Por otro lado, el hombre se representa de numerosas formas: afeminado<sup>274</sup>, sensual<sup>275</sup>, esperpéntico,<sup>276</sup> violento,<sup>277</sup> viril<sup>278</sup>, impotente<sup>279</sup>, sensible<sup>280</sup> y familiar<sup>281</sup>.

---

<sup>274</sup>

<sup>275</sup>

De este modo se establece con naturalidad una serie de relaciones hombre/mujer/hombre<sup>282</sup>. Es de destacar como tanto



276

277



278

279



280

281



282

en la obra original como en el discurso fílmico predomina la idea de la superioridad del hombre:

El poeta a Encolpio: *te lego...la voz de los hombres que es lo más hermoso* (48'). Destaca también la importancia de la virilidad del hombre: *Hacer gala de tu inocencia guerrera* (1"57), y de la impotencia del hombre en el acto sexual como sinónimo de muerte: *Devuélveme la vida* (1"54).

La mujer aparece en segundo plano aunque permite simbólicamente recuperar la virilidad al hombre: *El fuego está bajo la ropa de Enotea* (1"49). Ésta, puede representarse de la misma manera que el hombre, abierta y apasionada:

--Viuda: *perdería a los dos hombre de mi vida* (46')

--*Mejor perder a un marido muerto que a un amante muerto* (47').

Y se establece la misma pauta de conducta en sus relaciones: mujer/hombre/mujer<sup>283</sup>.

También el animal supone prácticamente un personaje más en el film, próximo y lejano a la vez a la naturaleza íntima del ser humano. Apareciendo como en el circo, en el gran teatro del



mundo en escenas y aventuras como el caballo, el elefante, la ballena, o el cerdo<sup>284</sup>.

### Análisis Interpretativo.

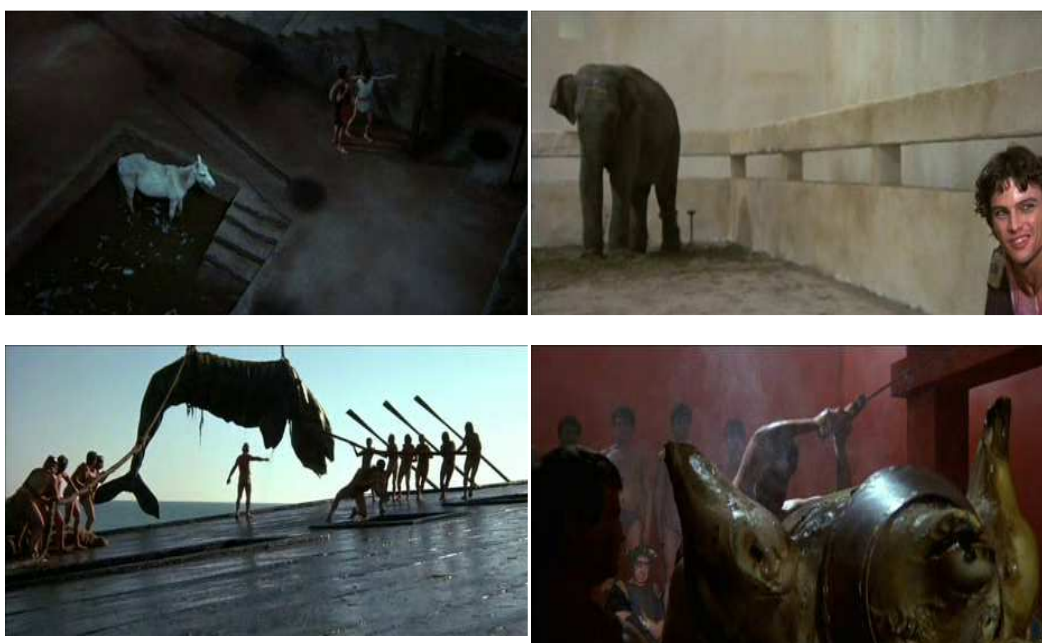
-El recorrido e interpretación del análisis.

Este film supone un reto a la hora de analizar sus componentes y de descifrar el discurso filmico que lo acompaña. Podríamos afirmar, a pesar de dicha complejidad, que la base de dicho discurso, como indica el profesor Portocarrero (2005) la constituye la propia poética de Fellini basada en la idea de veracidad.

El punto de partida de su proceso creativo suele ser una imagen visual que traduce un sentimiento o emoción corporal. La idea es entonces “saltarse la palabra”. De este modo los sentimientos afloran. La visión de la masculinidad del autor nos viene dada a través de historias a veces inconexas, de una identidad difuminada ficticia y realista a la vez que forma parte de un decorado a imagen de su personalidad misteriosa (Kezich,2007), de un Fellini que puede inventar leyendas sobre sí mismo.

---

284



En general, el germen de sus películas está en las imágenes que se le presentan cuando se siente prisionero de algún absurdo o sin sentido y en consecuencia, el discurso fílmico puede sintetizarse como una mezcla de humor y de inteligencia del autor mítico (Costantini, 2006); un vitalismo que combate la culpa, al que subyace la idea de que una expresión radical de los propios sentimientos del hombre hacia el mundo que le rodea sin distinciones biológicas o morales, que conducirá a estrechar las relaciones entre los personajes y a amar más la vida.

-El film se compone de unas etapas:

1. Monólogo ante la pérdida de Ascilto y su partida con Gitón<sup>285</sup>.
2. Encuentro entre Encolpio y Ascilto y lucha en las termas<sup>286</sup>.



285

286



3. Un mundo tragicómico, desenfrenado y cruel ante un público que se divierte ante el espectáculo inhumano y grotesco<sup>287</sup>.
4. Recuperación de Gitón por parte de Encolpio<sup>288</sup>.
5. Encuentro entre los tres personajes (17'30): Gitón elige partir con Ascilto.
6. Encuentro en la pinacoteca: la virtud del hombre, el arte y decadencia<sup>289</sup>.
7. Trimalción<sup>290</sup>.
8. Historia de la viuda de Éfeso<sup>291</sup>.

---

287

288



289

290



9. Prisioneros<sup>292</sup>.

10. La diversión de Lica/boda de Encolpio que toma forma de mujer (esposa) (58')<sup>293</sup>.

11. Liberación de los esclavos (vida familiar)<sup>294</sup>.



291



292



293

12. Encuentro con la esclava negra<sup>295</sup>.
13. La diosa hermafrodita<sup>296</sup>.
14. Lucha con el minotauro.
15. La historia de Enotea y la fertilidad<sup>297</sup>.
16. Canibalismo difuntos comidos por familiares<sup>298</sup>.

294



295

296



297

298



Si nos adentramos en el significado del film, apreciamos que la relación que se establece entre el *Satiricón* de Fellini con el espectador es una relación sensual, un cine interesado en el hombre y en su sentido (Ripalda, 2005), donde importa menos la comprensión que la hipnótica contemplación.

Pongamos como ejemplo la escena donde Encolpio es librado al “minotauro”. La acción, la violencia, la lucha, el clamor del coro<sup>299</sup> confunden al espectador. La conciencia colectiva declara no haber cobardía en Encolpio que es víctima de la broma que se le hace como forastero, en honor a las fiestas del dios de la brisa.

Ante nuestros ojos aparecen escenarios de desierto, de mar y Encolpio debe enfrentarse a su deber de hombre: hacer feliz a Ariadna, y no lo consigue, y la superstición de nuevo defiende la idea de que traerá la desgracia a todos:

*Encolpio no es cobarde y bien educado 1”36*  
*ha perdido la espada (impotencia) 1”40*

El propio Fellini declaró que la gente quería siempre entender, comprender las películas, pero frecuentemente esto no era lo más importante. El *Satiricón* ha de ser sentido, no entendido. Ese hacer sentir, esa capacidad para sugerir, es lograda por Fellini auténtico (Grazinni, 2009), mediante una representación que puede ser vista como el equivalente estilístico de la obra de Petronio, un texto incompleto, fragmentario pero paradójicamente



muy completo en lo que concierne a la representación del género y de la masculinidad.

Desde ese punto de vista se trataría de una adaptación personal y original, y también como el equivalente formal, hecho cine, de los restos arqueológicos que tanto estimularon a Fellini. De hecho, tanto la lectura del texto como el contacto con algunos restos históricos, hicieron que Fellini experimentara la llamada "fascinación del fragmento"(Hugues, 1977), que dio origen a tan inimitable film. Fragmentación que participa en la representación de identidades flexibles, de temas como la transmisión del dolor, de la pérdida del ser amado, de la privación del paraíso, que aparecen como una constante en la narración filmica.

El denominador común parece ser la lucha del hombre que es sometido a un estado de esclavitud extremo<sup>300</sup>, "Gitón es hermoso, mi amor es hermoso", afirma Encolpio que se encuentra en galeras, sometido a la lucha por sobrevivir a todo tipo de afrentas e infortunios hasta que vence.

En otro sentido, se puede decir que el compromiso es central en su obra, pero entendido éste como fidelidad a sí mismo y no a "una causa". Se trata pues de una apuesta por la sinceridad, de un decirlo todo sobre el ser humano. De todo lo anterior se deduce que Fellini no lleva sus narrativas a una conclusión cierta; como en la vida, no hay escena final.



Así, asistimos a un final insólito, impactante, al presenciar tras la muerte y lectura del testamento del rico ciudadano, una escena de canibalismo, como si en definitiva, el ciclo de esta serie de aventuras aparentemente absurdas, inconexas y surrealistas tomará un sentido, poniendo de manifiesto la naturaleza del hombre en forma de supervivencia extrema o de amor extremo.

El desenlace queda como una interrogante que inquietará a los espectadores, sólo ellos podrán dar la respuesta. Y es que para Fellini no hay nada ideal: “ni mujer, ni pareja, ni lugar, ni situación: lo importante es aprender a vivir con los problemas personales”, contribuyendo (Dalmau, 2012), a un cambio radical en la idea de pudor que dice mucho no solo acerca de la transformación de la sociedad, sino también sobre la identidad de los hombres.

-Comunicación de valores.

La mirada del autor parece querer acercarnos a un hombre universal y atemporal donde, a pesar de su aparente crueldad, domina ante todo la sensibilidad. Se trata pues de expresar sentimientos mediante imágenes, siendo capaces de observarlas con cierto distanciamiento pero desde una perspectiva que la trasciende.

Así, una lectura moralista de la película pondría en el centro el concepto de decadencia. Una sociedad sin autoridad ni valores que orienta a los individuos a la satisfacción pasional como único sentido de la vida. El poder y el placer son los únicos deseos. Una sociedad, entonces, vacía que se repliega sobre la satisfacción animal al ser incapaz de crear sentidos trascendentes.

Incluso el poder es presentado como medio de disfrute y no como un instrumento al servicio de un valor social. Esta lectura es corroborada por lo ténébre y claustrofóbico de las imágenes. Espacios oscuros y cerrados que tienen connotaciones infernales.

No obstante Fellini nos muestra algo que va más allá, relacionado con la vitalidad y el goce de existir que recorre la película a través de sus dos personajes centrales, un universo creativo propio, en donde lo metafísico y lo terapéutico se dan la mano, en el que lo trascendental e iniciático se expresan mediante un complejo entramado de símbolos (Moldes, 2012). En realidad, en la película se reivindica al cuerpo, la sensualidad, la libertad extrema de ejercer su propia identidad. Se niega el ascetismo y la culpa cristiana posterior al siglo I, donde se sitúa la acción, para revelarnos un mundo de emociones intensas, donde todo puede ser menos la depresión, la muerte del deseo.

Esto queda claro en la desaparición de la virtud y la creación artística, encarnados, respectivamente, en los episodios del suicidio de la pareja de patricios, y en la muerte del poeta malherido por el rico arrogante. “Los poetas mueren y la poesía permanece”, afirma el poeta moribundo humillado y desterrado por Trimalción.

En cuanto a las pautas de comportamiento, nos encontramos inmersos dentro de una representación cinematográfica del teatro clásico, lleno de simbolismo y de alegorías que se confunden dentro de un estilo alternativo y contemporáneo que va más allá de una mera representación de la época romana donde observamos una conducta social ora aberrante y decadente ora poética, cargada de una sensualidad intensa y universal.

El discurso fílmico, a primera vista, podría ser el resultado de la debilidad del orden social representado que implicaría la ausencia de la culpa y de autocontrol: relaciones sexuales en todas sus variantes, gula, lujuria... No hay sentido de contención, y los que pueden participar en tales eventos, lo hacen con total regocijo.

Pero en realidad, el discurso fílmico, el mensaje de Fellini podría ir mucho más lejos al querer reflejar algo tan sencillo y complejo a la vez como la vida misma y las relaciones de dolor y goce entre los diferentes actores que la componen, provocando una influencia inusitada (Goodridge, 2002), a través de un cine que continúa siendo el medio de expresión artística más cercano y más popular, provocado un tremendo impacto en diferentes culturas e incluso hayan logrado que sus nombres se identifiquen con una visión particular del mundo.

### Conclusión.

Fellini recrea de una manera personal la obra fragmentada de Petronio. Conserva un ambiente sarcástico, bucólico y estridente, donde realismo y libertad nos conducen a un nuevo mundo psicodélico de paz y amor. La diversidad en las relaciones y la verdad nos conducen a través de un claroscuro poético que nos hace reflexionar sobre la condición humana. La masculinidad se representa de manera absoluta, sin tapujos entre el dolor de amar y la más gozosa materialidad que nos esclaviza.

En definitiva, *Fellini Satiricón* es una película histórica fruto de la libertad del artista, en la que sin duda ejercen gran influencia acontecimientos históricos contestatarios de la época que junto a una serie de elementos estilísticos nos refleja una obra, adelantada a su tiempo, en la que se alían antigüedad y contemporaneidad.

## 2.2. SEBASTIANE 1976

### Análisis estructural.

-Ficha técnica del film<sup>301</sup>.

-El director y su contexto.

Continuamos con un director europeo, Derek Jarman,<sup>302</sup> creador británico comprometido con diversos movimientos sociales que hizo público en 1986 el hecho de ser seropositivo, falleciendo en 1994.

Autor cosmopolita, amante de la literatura y de las Artes en general, siempre había considerado el cine como una actividad artística y un complemento de su actividad como pintor (French, 2004). Por lo que su obra ocupa un lugar importante en el campo de las relaciones entre cine y pintura en la cultura británica contemporánea.

En muchos aspectos el cine de Derek Jarman presenta analogías con los experimentos cinematográficos de las vanguardias históricas (Aguilera, 2013). Por otra parte, a pesar de ser uno de los cineastas más innovadores de las últimas décadas, uno de los rasgos distintivos de su obra es su vinculación y

---

<sup>301</sup> Anexo 10: *Sebastiane*.



referencias al legado cultural británico, en pintura (Constable, Turner, Blake, Bacon), en literatura (Marlowe, Shakespeare, Owen), o en música (Britten).

La obra de Derek Jarman se inscribe dentro de la corriente neo-vanguardista en el cine inglés contemporáneo, junto con Peter Greenaway<sup>303</sup>, John Maybury, Ken Russell y Sally Potter. En la obra de estos cineastas se puede percibir una vinculación estética e influencias formales y estilísticas con las artes plásticas, la literatura y la música. Jarman y Greenaway son quizás los representantes más destacados de esta corriente. De la misma manera el cine británico con realizaciones como *el Sirviente* (Maugham, 2009), influyen en el autor.

El cine de Derek Jarman es tan brillante como desconocido para el gran público y es que su cine independiente nunca anduvo cerca de los circuitos comerciales. De hecho, siempre encontraba muchas dificultades para encontrar productores, para realizar sus películas, y es que algunas llegaron a tener menos presupuesto que las conocidas como de serie B. Era una persona decepcionada con la situación política de Inglaterra durante la legislatura de Margaret Thatcher (Cornut, 2006), y de esa Inglaterra deprimida sacó inspiración para escribir algunas de sus películas. Fue bastante criticado y atacado por los periódicos, el gobierno y el parlamento, e incluso lo declararon “persona non grata” en Inglaterra.



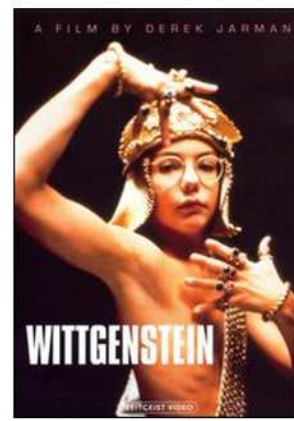
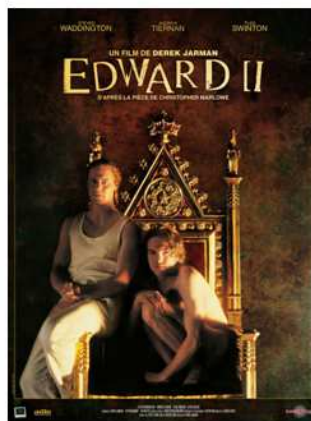
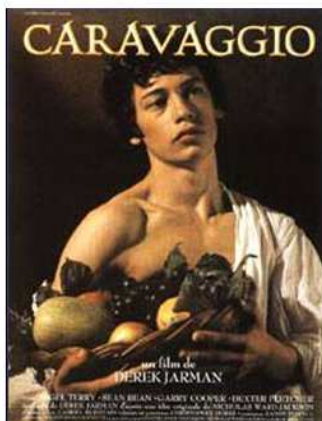
303

*The Draughtsman's Contract*

Así, las imágenes de Jarman sobre jóvenes en dramáticos paisajes rocosos le prestan cierto aire romántico en *The Angelic Conversation* (1985), una exposición no lineal de los sonetos de Shakespeare. *The Last of England* presenta una visión emotiva de una Gran Bretaña urbana y desolada, en la cual se intercalan tomas de Jarman escribiendo en su cuarto junto con surrealistas retablos de violencia y degradación. Su última película, *Blue*, fue la más anti convencional de todas, la pantalla permanece azul mientras escuchamos voces y sonidos.

Quizás el cine británico no haya aportado tantos avances como el cine americano, alemán o francés (Esteve, 2002); sin embargo, su historia está llena de grandes obras, y sus intérpretes con cierta frecuencia olvidados. Los films más reconocidos de este artista británico se ubican en el contexto de la vanguardia “post-1968” y de la “identity politics” que, ya en los años 80 y 90, celebraba la marginalidad y se dirigía a un público con interés especial en verse reflejado en la pantalla a través de los films con temática masculina identitaria, punk, o de tipo racial.

Así films nada convencionales, son *Caravaggio* (1986), *Eduardo II* (1991) o *Wittgestein* (1993)<sup>304</sup>, donde la masculinidad es siempre tratada de manera personal y reivindicativa por el autor.



Jarman continuó su carrera como pintor incluso cuando ya dirigía sus propios largometrajes, los cuales revelaban su preocupación pictórica con la composición. Los largometrajes, cortos y sus *video clips* muestran a un artista profundamente preocupado por la historia, la contemporaneidad británica y el tema de una nueva identidad masculina.

Este anhelo de fusión de las artes o creación de una obra total, uno de los principales objetivos de las manifestaciones culturales del siglo XX, entre las artes plásticas, el cine, la música, la ópera, el teatro y el happening y el arte multimedia, cuenta como señala Kęska (2005), con múltiples precedentes teóricos en el XIX europeo.

Las manifestaciones culturales y la teoría artística decimonónica, sobre todo el romanticismo, se centran en la búsqueda de la fusión de las artes y del efecto de sinestesia. En Gran Bretaña la obra de Michael Powell y Ken Russell fueron los principales precedentes de esta tendencia neovanguardista de Jarman y Greenaway. La obra de Powell y de Russell, así como la tradición del cine documental británico (Paredes, 2008), ejercieron una influencia directa sobre el cine de Jarman y su concepto de la fusión de las artes.

-El argumento.

Sebastiane supone la primera película de Jarman y fue rodada en latín. Recrea la vida y martirio de un soldado romano del siglo IV de nuestra era que sería canonizado como santo para, en el siglo XX, convertirse en un icono de masculinidad particular.

La película se desarrolla dentro del género llamado *cinéma vérité* mostrando la vida cotidiana de los soldados del imperio romano en un lugar remoto dentro de los confines del imperio

romano, dando una visión íntima de la masculinidad y de la identidad, a veces, contradictoria del hombre.

En el film se representa con frecuencia la desnudez masculina, por lo que esta película fue clasificada X en Estados Unidos por su contenido y sensualidad.

-Comparativo de la obra

*Sebastiane* es un personaje basado en San Sebastián, uno de los mártires más representados de la iconografía cristiana (recordemos un dato curioso, los ricos de la Antigüedad hacían pintar a sus amantes masculinos bajo este perfil).

Haciendo un paralelismo entre pintura, cine y Derk Jarman, como intermediario, podemos sentar las bases de este mito en la iconografía del Renacimiento que representa a San Sebastián asaeteado<sup>305</sup> y que se compone de símbolos o significados que se ocultan detrás de cada representación (Carmona, 2008). Atado a un tronco, con los brazos en alto y los pies encimados, atravesado su cuerpo por siete flechas de madera, distribuidas en los brazos, pecho y muslo. Las flechas, en este caso, son algo más que un atributo, ya que lo atraviesan como un verdadero elemento de

---

305



*El Greco*



*Botticelli*



*Mattia Preti*

tortura. La imagen más antigua que se conoce de san Sebastián es el mosaico de la iglesia de San Pietro ai Vincoli, del año 680.

La actuación de Sebastián en este sentido consistía principalmente en confortar a los cristianos que eran perseguidos, y especialmente a los que padecían martirio. En el cine, de Jarman, este icono es aprovechado para mostrar un tipo de masculinidad provocadora y prácticamente inédita en la pantalla.

Del mismo modo, posteriormente, se le ha representado a menudo en figura de un joven atado a un árbol y con flechas clavadas en su cuerpo, como la más contemporánea de Pierre y Gilles<sup>306</sup>(Troncy, 2005), para reflejar esta representación simbólica del hombre torturado a causa de su identidad masculina divergente del modelo tradicional de género.

-Análisis de los componentes.

En líneas generales esta película, que fue rodada plenamente en latín para darle más realismo (ya que consideraron que el inglés sonaría ridículo en un decorado romano), está enfocada desde una perspectiva *identitaria* bastante ajustada al modelo clásico de masculinidad, con un toque que podríamos calificar de un tanto *kitch* y sofisticado a la vez.



*Pierre et Gilles*



*Jarman*

El simbolismo está presente en toda la obra de Jarman y en *Sebastiane* se encuentra relacionado especialmente con la representación de una masculinidad omnipresente. Así la torre donde el hombre domina aparece como un símbolo más de virilidad<sup>307</sup>. La espada<sup>308</sup>, como suele ser típico en películas de acción representan también la virilidad y en este caso compartida.

A nivel estilístico, desde la primera escena del film mana un ambiente pop importante, una representación de la masculinidad particular con maquillaje y colores vivos y rasgos ambivalentes<sup>309</sup>. Las imágenes, los personajes del mundo antiguo se sincretizan estéticamente con los setenta. Dos polos de libertad se entrecruzan en el celuloide<sup>310</sup>.

307



308



309



310



La música participa del ambiente bucólico que impera en la trama y que a veces recuerda a películas como *la Caza* de Carlos Saura de los años sesenta, en la que el espectador percibe que el drama se avecina poco a poco. Jarman forma parte de aquellos cineastas que consideran la banda sonora como una de las partes claves en el resultado final del film (Carmona, 2012). El ritmo es entrecortado y ralentizado con el fin de crear un ambiente sensual y romántico, a veces exagerado o excesivo como si de una terapia colectiva e individual se tratara con el fin de sanar una identidad castrada.

La imagen, combinada con la música es esencial, un factor de innovación formal y como referencia al patrimonio cultural, especialmente británico, que se interesó por las posibilidades expresivas de la imagen y la iconografía religiosa en el cine. Como indica Dondis (1985), una gramática de las imágenes es imprescindible para la comprensión de la cultura actual. Como hemos señalado, este autor daba mucha importancia al lenguaje visual y es que Jarman siempre estuvo unido al *pop*, y para él la música siempre constituyó un elemento importante en su obra.

La fotografía de Peter Middleton es excepcional y proporciona una atmósfera de realismo e intriga perfecta para la trama en la que se entremezclan de manera magistral la poesía, la palabra, la imagen y el sonido. Según Lorenzo Vilches (1984), las imágenes, en la comunicación de masas, se transmiten en forma de textos culturales que contienen un mundo real o posible, incluyendo la propia imagen del espectador. Por lo tanto esta película no es un simple ejercicio de recreación histórica, constituye también el hecho de mostrar otros aspectos de la vida de los protagonistas que, a priori, la sociedad de los años 70 no daba aún por sentados.

La manera de filmar, los planos de Jarman son constantes, registraba en celuloide todas sus actividades. Hizo la crónica de buena parte de su propia vida en super-8 e incorporó este material, luego de pasarlo a 35 mm, a sus películas. Este creador se dejó influir por las películas de Michael Powell y Emeric Pressburger, e igualmente por las de Jean Cocteau y Kenneth Anger. Al igual que este último, Jarman mostró su fascinación por la violencia, el erotismo, la representación de nuevas masculinidades y las imágenes mito-poéticas<sup>311</sup>. Así Tomás Galindo (2013), nos recuerda que el cine es un espejo donde la gente se busca y quiere mirarse, expresando las relaciones interpersonales, y su propia violencia.

Del mismo modo, apreciamos una clara influencia en este cine de autores como Fellini, así como de Pier Paolo Pasolini en su



Michael Powell



Emeric Pressburger



Jean Cocteau



Kenneth Anger

311

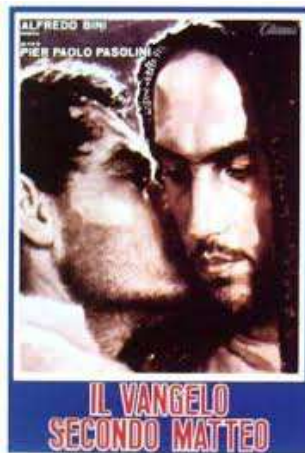
*El Evangelio según San Mateo* (1964)<sup>312</sup>, que aportaron las técnicas del *cine italiano neorrealista* a las representaciones del mundo antiguo.

Además, en el film, el primer plano funciona de reclamo hacia el espectador de la imagen sensual de masculinidad<sup>313</sup>.

-Análisis de la representación.

En cuanto al espacio cinematográfico, el film está rodado en Cerdeña, la mayoría de las escenas se desarrollan en parajes abruptos, bajo un sol de justicia, junto al mar o en la habitación colectiva que comparten los protagonistas.

La acción de *Sebastiane* transcurre durante el reinado de Diocleciano<sup>314</sup> (243-313), emperador que se caracterizó por haber tolerado a los cristianos a lo largo de todo el imperio Romano<sup>315</sup>.



312



313

314

Durante su reinado creó una tetrarquía para la administración del Imperio, y se desarrolló una de las últimas persecuciones a los cristianos.

<sup>315</sup> En primer lugar, estaba el problema de la identidad. El cristianismo se identificó primero con el judaísmo, pero las personas pronto lo vieron como una

En los días del Imperio Romano, el culto a los dioses paganos y al emperador era parte de la vida de todos. Una serie de problemas surgieron debido a esto. Primero, debido a que ellos no participaban en los rituales paganos sino tendían a mantenerse aparte, los cristianos eran considerados como antisociales<sup>316</sup>.

Tertuliano, dijo en el 196 a.C: Los cristianos tienen la culpa de todo desastre público y toda desgracia que sobreviene al pueblo. Si el Tíber sube hasta los muros, si el Nilo no sube e inunda los campos, si el cielo retiene la lluvia, si hay un terremoto o hambre o plaga, enseguida surge el clamor: ¡Los cristianos a los leones!<sup>317</sup> Con relación a lo que *hacían* en sus propias prácticas religiosas (Ferguson, 2003), las referencias a comer el cuerpo y la sangre de Jesús, así como el acostumbrado saludo con un beso, atrajo acusaciones de canibalismo e incesto.

Pero Diocleciano permitió ser persuadido por dos de sus corregentes para que se volviera contra los cristianos. Cuatro edictos fueron promulgados en 303 y 304 d.C. Las iglesias cristianas debían ser quemadas y todas las copias de la Biblia (Schaff 1910) y todos los cristianos privados de cargos públicos y

---

religión diferente. A los judíos los dejaban tranquilos, mayormente. A Roma le pareció mejor simplemente confinarlos y no molestarlos. El cristianismo, sin embargo, era una secta extraña y nueva, y comenzó a extenderse a través de grupos de pueblos y fronteras geográficas (Bruce, 1958). El problema siguiente aludía a las actividades religiosas de los cristianos, lo que *hacían* y lo que *no hacían*.

<sup>316</sup> Cuando la policía imperial se interesó en ellos, se volvieron más reservados. Se los asoció con los *collegia*, clubes o sociedades secretas, y los líderes desconfiaban de estos grupos por la amenaza de sedición. Segundo, dado que los cristianos rehusaban participar en las actividades religiosas que se consideraba que aplacaban a los dioses, se convirtieron en una amenaza para el bienestar de la comunidad.

<sup>317</sup> Finalmente, la renuencia de los cristianos a ofrecer culto al emperador y a los dioses era considerada una locura, teniendo en cuenta lo que les ocurriría si se negaban. ¿Por qué no ofrecer simplemente una pizca de incienso a la imagen del emperador? En una sociedad pluralista, la estrechez de las creencias cristianas parecía absurda, especialmente considerando lo que sufrirían los cristianos que *no se avenían a hacerlo*.

derechos civiles; y finalmente, todos, sin excepción, debían hacer sacrificios a los dioses so pena de muerte<sup>318</sup>.

Hechos históricos reflejados en un film donde hay que tomar en cuenta el contexto social en el que se realiza, en pleno boom de liberación erótica en los años 70 y las condiciones económicas en que se rodó. Es una obra que contrasta con películas de gran presupuesto y que parece estar a medio camino entre realizaciones como *Ben-Hur*, y las más actuales como por ejemplo *Gladiator*, de Ridley Scott, que a pesar de sus grandes medios no nos trasmite la misma veracidad.

-Análisis de la narración.

Las masculinidades representadas en *Sebastiane* constituyen maneras diferentes de vivir y entender la masculinidad. Nos encontramos en la frontera entre el modelo clásico de masculinidad, de relaciones construidas en torno a la jerarquía social que determina el rol sexual y social y, el modelo de masculinidad tradicional.

De este modo, el protagonista defiende su identidad masculina a través de la renuncia de su identidad primaria (según el modelo clásico), por el ideal de castidad cristiano (según el modelo tradicional que lo viene a sustituir), con un matiz a veces próximo al masoquismo. Por lo que se provoca la unión del alma

---

<sup>318</sup> Como resultado, los cristianos tenían que cometer apostasía o morirse de hambre. En 313, Constantino, el emperador de Occidente, emitió el Edicto de Milán, que pasó de una neutralidad hostil a una neutralidad amistosa hacia los cristianos. Se declaró un seguidor del Dios del cristianismo. En 324, se convirtió en emperador de todo el mundo romano, y publicó un nuevo edicto de tolerancia que debía cubrir todo el imperio.

Entre el año 303 y 311, la iglesia soportó persecuciones tan terribles que todo lo que ocurrió anteriormente fue olvidado (Schaff, 1910). Diocleciano llegó al poder en 284, y durante veinte años sostuvo los edictos de tolerancia hechos por un emperador anterior. Su esposa e hija eran cristianas, así como la mayor parte de sus oficiales y eunucos de la corte (Fox, 1986).

(de *Sebastiane*) con la del amado (Cristo), a través de la pasión y del dolor transmitido por Severo:

*Sebastiane a Justino: es tan hermoso como el sol (42'07), este sol que me acaricia es como su deseo ardiente (42'25). Su furia aumenta su belleza, su ira es divina, sus castigos son como la promesa de Cristo (42'50). Me toma en sus brazos y acaricia mi cuerpo sangrante (42'59).*

<b>Modelo de masculinidad clásico</b>	<b>Modelo de masculinidad tradicional</b>
Identidad plural	Identidad dual: procreación o celibato
Relaciones hombre/mujer/hombre	Relación hombre/mujer
	Renuncia de <i>Sebastiane</i>

El personaje de Severo, bajo la forma de un dios griego, parece encontrarse dividido por igual entre la lujuria y el auténtico amor hacia Sebastián y hace participar de alguna manera al espectador en el aspecto más conflictivo y grotesco de la trama, en una mezcla entre delirio y amor.

La virilidad es sinónimo de lucha, y sin ella nada cobra sentido:

--*Nadie con quién luchar, nada que hacer (07'06).*

Se le opone la virilidad pacífica y cristiana de *Sebastiane*:

--*No voy a seguir luchando porque esto va contra mis principios (11'20).*

El hombre se asimila a la atracción de un dios:

--*Cuando el joven Dios se alza... (07'59).*

--*Eres espléndido, brillas sobre la piedra sagrada (08'08).*

La belleza del cuerpo masculino se ensalza como en la antigüedad, con referencias implícitas al narcisismo:

*Tu belleza tiene cautivo a mi corazón (15'47).*

En contraposición, a la excelencia masculina se le contrapone la animalidad representada por la asimilación al cerdo como símbolo de la lujuria y del desprecio a aquel hombre que se niega a luchar, a ser un hombre<sup>319</sup>.

Del mismo modo la feminidad es considerada como peyorativa, como en el caso de las continuas mofas a Adrián al que se le enseña una pintura de mujer y se le pregunta:

*¿Quieres perder la virginidad o tienes almorranas? (18'55)*

O cuando se insulta a Sebastiane como *bailarina o puta cristiana (53'32)*.

La virilidad entre los soldados, a medida que avanza el film, se identifica cada vez más una serie de alusiones y bromas jocosas relacionadas con la capacidad eréctil<sup>320</sup>.

Mencionando la violación como un ritual masculino que pone fin a la virginidad original, como observamos en la secuencia del juego de apareamiento entre las hormigas<sup>321</sup>:



319

320

321

*Sapo la tiene cogida por las tetas, revuélcala bien Sapo (25'45).*

El discurso filmico y las imágenes muestran con realismo y naturalidad alusiones y acciones de una masculinidad diversa y sin la censura tradicional en este tipo de representaciones entre seres humanos.

El bailarín que mueve incesantemente la lengua, provoca al espectador nada más comenzar el film<sup>322</sup>.

*Sebastiane* constituye el eje principal del discurso filmico donde se presenta como un hombre que es capaz de morir, sufrir, luchar por una identidad determinada de masculinidad.

Al principio se nos muestra como un hombre sumiso, se nos presenta como el favorito del emperador, que le besa y le



demuestra obediencia, antes de que el emperador le despoje de todos sus honores<sup>323</sup>.

### Análisis Interpretativo.

-El recorrido del análisis.

La película *Sebastiane* es brillante a muchos niveles: cinematográfico, psicológico, espiritual, estético, incluso político. Pero lo que llama en primer lugar la atención es la naturalidad con que se nos presenta el mundo antiguo y la representación de la masculinidad clásica sin complejos ni censuras.

En primer lugar, podemos afirmar que Jarman trata de llamar la atención del espectador. Por un lado con la representación de una masculinidad desenfrenada y también por

---

323



la violencia<sup>324</sup> que impacta la retina que observa y participa del relato.

Para Jarman, la virilidad constituye por sí misma una fiesta y así lo muestran sus personajes, desnudos e hiperviriles<sup>325</sup>.

-Partes en que se compone el film:

### 1. La persecución de cristianos.

A pesar de la tolerancia general de Diocleciano hacia los cristianos, una serie de disturbios provocaron un cambio en su actitud, lanzándose así en su persecución. El Emperador celebra en palacio el jubileo de sus veinte años en el trono. Es la fiesta del nacimiento del Sol, el bailarín Flavio ejecuta un rito a la fertilidad.

---

324



325

Un soldado, *Maximus*, hace comentarios sobre algunos miembros de la corte. Como punto culminante de la velada, el Emperador acusa a un joven paje de ser cristiano y ordena que sea ejecutado.

Sebastián, capitán de la guardia de palacio y favorito del emperador, protesta. Él, a su vez, es acusado de profesar simpatía a los cristianos e inmediatamente se le despoja de su rango. Sebastián es desterrado a un remoto puesto de avance, donde *Máximus* ha sido igualmente enviado.

## 2. El destierro.

Poco a poco comienza a apartarse de los demás soldados, quienes le desprecian, todos a excepción de Justino, que le ofrece su amistad e intenta comprender su reciente misticismo y su compulsivo deseo de morir.

## 3. El martirio.

Sin embargo, la entrada en escena del centurión *Severus*, que entabla una ambigua relación con Sebastián, será el motor que conducirá al protagonista a un fatal destino.

*Sebastián: “Saludos, mensajero del alba, el joven Dios se alza. La carroza esta presta, los caballos del amanecer vuelan hacia delante para conquistar a la Diosa de la Noche. Los juncos suspiran cuando el joven Dios se alza. Las aguas cantan cuando el joven Dios se alza. La humanidad se despierta del sueño, el gallo escarlata se pavonea cuando el joven Dios se alza. La azucena desprende su perfume cuando el joven Dios se alza. El es glorioso bajo la luz del amanecer. El brilla como el oro en los sagrados lapislázulis. El brilla*

como el rocío en la tela de la araña. Su sonrisa trae el color a la mañana.

*El mundo se funde en paz.*”

*Severus: “Sebastián, te amo. Eres tan hermoso. Sebastián, ámame.”*

*Sebastián: “¡Tonto impotente! ¡Nunca me tendrás y nunca me has tenido! ¡Nunca!”*

-Recomponer el significado.

*Sebastiane* es con seguridad la primera película que describe un tipo de masculinidad clásica como una completa línea de conducta, al igual que otra película puede describir la masculinidad tradicional con toda naturalidad, lo que molestó a mucha gente que vio la película en Locarno.

En este sentido, Alex Cox escribió para *The Guardian*, en febrero de 2004, “fui a ver *Sebastiane* cuando se estrenó porque era el primer film de ficción donde se hablaba en latín y porque, según se decía, era el primer film que había pasado la censura del British Board of Film Censors que mostraba penes erectos. El film era tal vez un tanto lento, pero contenía algunos buenos chistes y no temía tratar con los aspectos sádicos del erotismo masculino.

Hasta los primeros veinte minutos del film no aparecen escenas explícitas de relaciones entre hombres lo que supone imaginar el impacto para el espectador de la época que asiste a tal *mise en scène*.

Las pautas de conducta social que observamos son las de la intolerancia por parte de unos hombres que utilizan las creencias religiosas para marginalizar a otros hombres. Paradójicamente el perseguido se convirtió en perseguidor más adelante imponiendo un modelo de masculinidad dual y excluyente.

### Conclusión.

Como indica Buxán (2001), la figura de san Sebastián es un mito universal resultado de un sincretismo cultural y geográfico, donde se mezcla la tradición con la vanguardia, la religión con el ateísmo o la norma con la heterodoxia.

Podrían realizarse diversas lecturas sobre el mártir representado (violencia, estética y canon de belleza masculino, ideal de ascetismo cristiano, sensualidad masculina...). Pero lo que resulta innovador en Jarman no es solamente la representación natural de un modelo de masculinidad clásico, donde la mujer aparece únicamente por alusión, lo vanguardista y la osadía del director lo constituye el hecho de mostrar a la vez dos identidades masculinas en paralelo en la cinta: la masculinidad clásica y la masculinidad tradicional en su versión cristiana, de renuncia sexual, adelantándose Jarman al debate actual de modelos de género y constituyendo un precursor y un visionario en este sentido.

### 3. ¿HACIA UNA NUEVA REPRESENTACIÓN DEL MODELO CLÁSICO?

#### ALEXANDER 2004

##### Análisis estructural.

-Ficha técnica del film.<sup>326</sup>

-El director y su contexto

Oliver Stone<sup>327</sup>, director estadounidense presenta dos caras muy distintas (Fonte, 2008): por un lado nos encontramos con el artista comprometido políticamente, un hombre al que podemos considerar como el cronista oficial de la historia norteamericana de los últimos cuarenta años, con películas como «Platoon », «Nacido el 4 de julio», «El cielo y la tierra», «JFK», «Nixon», «World Trade Center», «W.», o los dos documentales sobre Fidel Castro. En *Alexander* pretende, como en el caso de Espartaco de los años sesenta, representar la masculinidad clásica en la pantalla a través del personaje histórico y mítico de Alejandro.

El contexto social de la realización del film, en pleno siglo XXI, permite presumir que la censura no impedirá reflejar en la pantalla la masculinidad propia a la época del personaje clásico, gracias a la producción europea del film. Sin embargo, esta realización a pesar de la reprobación de algunas escenas supuso un fracaso comercial en Estados Unidos. Oliver Stone también sacó a la venta dos ediciones más de la misma película. Estas fueron el *Director's Cut*<sup>328</sup> y *Alexander Revisited: The Final Cut*<sup>329</sup>.

---

<sup>326</sup> Anexo 12: Alexander

<sup>327</sup>Nueva York. 1946. Sus trabajos cinematográficos se inspiran a menudo en hechos reales. Le gusta llevar a cabo una puesta en escena que se asemeje al documental (Fidel Castro, el conflicto palestino, Hugo Chávez...). Sus trabajos no son apreciados de modo unánime. Películas como JFK prueban la polémica que suele acompañar a sus trabajos.

<sup>328</sup>Salió a la venta en el 2005, casi un año después de que la primera versión se estrenara en los cines. Redujo la duración de la primera película de 175 a 167 minutos, eliminando las escenas polémicas con Hefestión y añadiendo 9

A lo largo del análisis filmico vamos a intentar determinar si, a pesar de este hecho, con el resurgir del género sobre el cine sobre la antigüedad se produce un cambio significativo en la representación de la masculinidad.

-El argumento.

Alejandro (336-323 a. C.), rey de Macedonia, comenzó a reinar a los veinte años. Se apoderó primero de Grecia y, después de conquistar el inmenso Imperio Persa, siguió avanzando hacia la India. Cuando murió, a los 33 años, había forjado un imperio sin precedentes en la historia<sup>330</sup>. Los personajes más influyentes de su vida fueron: Filippo, su padre; Olimpia, su madre; Hefestión, su gran *amigo*; Roxana, su ambiciosa mujer, y el general Ptolomeo, confidente y leal compañero de armas.

---

minutos inéditos. Una versión más clásica y tradicional, sin duda más apta para el puritano público estadounidense.

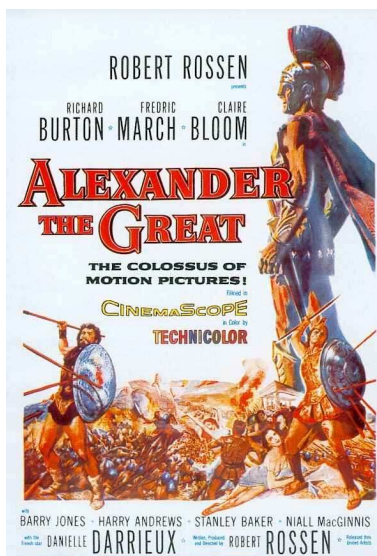
<sup>329</sup>Se trata de la versión extendida y montada de forma diferente, cuya duración es de 3 horas y 45 minutos. Salió a la venta el 27 de febrero de 2007 e incluye todo el metraje grabado, incluidas las escenas de carácter más homoeérico prohibidas en un principio por la Warner. Las nuevas escenas y el montaje permiten una mayor comprensión de los eventos.



-Comparativo de la obra.

Podemos comparar inevitablemente Alexander con *Alejandro el Grande (Magno)* de 1956<sup>331</sup> de Robert Rossen<sup>332</sup> pionero en luchar por la independencia creativa, lo que le llevo a convertirse también en director y productor de sus películas (Jiménez de las Heras, 2014). Típica coproducción *España*<sup>333</sup>-USA de los años 50 que surgió durante la estancia de Rossen en Italia. Producción que estaría muy alejada formalmente de lo que este director habría hecho hasta entonces, pero que posee en su discurso muchos elementos propios.

La primera mitad del film se centra en la relación de Alejandro (Richard Burton) con su padre Philipo, y termina con la traición y asesinato de éste. Por el contrario, la segunda parte del film se centra en la persecución de Darío y está llena de secuencias



331

<sup>332</sup>Robert Rossen es uno de los grandes desconocidos de la historia del cine. Ha pasado a los libros más como delator de sus compañeros comunistas que como cineasta.

<sup>333</sup> Como en Italia ya empezaba a haber una industria propia fuerte, y aún era recordado por delatar a compañeros frente al Comité de actividades antiamericanas, le resultó imposible establecer allí una productora. Por lo que se trasladó a un país donde un delator de comunistas siempre era bien recibido: España donde montará la empresa *Rossen Films S.A.*, con el único fin de encarar la costosisima adaptación de la biografía del conquistador macedonio. La película, muy ambiciosa a nivel de producción, tuvo que realizarse con un presupuesto muy inferior al que necesitaba (gracias al hecho de rodar en España), y los decorados se limitaron al mínimo.

de acción y de batallas. Dados los pocos recursos, esta parte resulta menos creíble.

Como se ha dicho, aquí sí pudo Rossen tratar temas que le interesaban y le eran cercanos, especialmente la traición, el valor y la cobardía. Además, a Alejandro sus compatriotas le acusaban de ser un macedonio helenizado (como a Rossen, que le consideraban “un traidor comunista”) y tendrá que enfrentarse a los griegos y dejar su país para demostrar que no era cierto.

Esta película contaba como baza principal con el actor Richard Burton,<sup>334</sup> difícilmente creíble en su papel y en una identidad masculina tradicional y alejada de la realidad propia al modelo clásico.

Del mismo modo, a lo largo del largometraje podríamos preguntarnos si la rudeza, a la hora de reflejar a los personajes como hombre viriles y a veces incluso lejos de personificar los cánones de belleza propios de la época clásica, es más o menos intencionada o, en cambio, se explicaría más por una razón de mal gusto o de bajo presupuesto que repercutiría en la selección de actores de la película.

Otro aspecto significativo que reflejaría la censura y puritanismo de la época lo constituiría la representación censurada de las esculturas clásicas, que corrigen la original desnudez del desnudo masculino. Como señala De Villena (2008), los griegos fueron los primeros a quienes se les ocurrió poner un

---

<sup>334</sup> precisamente había alcanzado el estrellato con su papel en *La túnica sagrada*. En principio la elección parecía correcta porque Burton era un actor joven (tenía 30 años, la misma edad que Paul Newman y éste aún no era famoso). Sin embargo, Burton tenía un defecto para este papel en concreto: aparenta mucha más edad. Tengamos en cuenta que Alejandro murió a los 33 años, y que la película se centra en los hechos que éste vivió entre los 18 hasta los 23 años.

desnudo fuera de un templo, al aire libre, como un elemento de placer estético.

Así, el desnudo masculino fue anterior al femenino en un siglo. Como sabemos, después de la época clásica, pagana, con el triunfo del cristianismo, los desnudos fueron prohibidos. Y esa prohibición regía tanto para el cuerpo del varón como para el de la mujer. Hasta el siglo XV esa restricción siguió en vigor con bastante rigidez.

Después todo se hizo más flexible, porque los humanistas redescubrieron la Antigüedad. La única desnudez permitida en el arte medieval era la de Cristo en la Cruz o en el descendimiento, porque no había nada de erótico en ella. Pensemos que los estilos de la Edad Media, el románico y el gótico, eran, podríamos decir, anticarnales: no podían despertar ninguna sensualidad. Como señala Luz Neira (2014), el influjo de la reconstrucción del desnudo en la cultura antigua fue decisivo en la historia cultural. Muchas de sus imágenes forman parte de nuestra sociedad actual y siguen siendo motivo de inspiración de las artes, destacando en el cine.

Parece evidente que, a pesar de dicha censura, existen evidentes guiños eróticos en la producción que burlan de algún modo la prohibición, en particular los centrados en un inocente zoom, que se recrea en la figura de Richard Burton<sup>335</sup> y a ciertos personajes secundarios.



En definitiva, el film de Rossen representa bien el género del péplum, ya analizado, donde se sacrifica y adultera la realidad histórica con el objeto de proporcionar al gran público una serie de señas de identidad que les evade, les hace soñar y les conforta en una identidad encorsetada y absoluta.

La masculinidad se representa e identificada con la fuerza, la lucha viril. El cuerpo y la musculatura de los personajes se sitúan en el centro de la representación filmica e icónica. El hombre forma parte de una colectividad identificada con una serie de valores guerreros<sup>336</sup>.

Por lo que parece interesante, en el momento en el que nos encontramos en nuestro análisis, de constatar si el film de Stone se aproxima más al discurso filmico de Rossen o si, por el contrario, es heredero del discurso filmico de los años setenta, precursor del modelo identitario actual y más fiel a la de representación del modelo de masculinidad clásico.

-Análisis de los componentes de Alexander.

---

336



La virilidad, como en otras realizaciones del mismo tipo de cine se representa por medio de planos que realzan el simbolismo y la fuerza del hombre. La fuerza colectiva, lanzas erguidas y hombres que avanzan hacia un mismo objetivo, el de imponer su poder y conquistar al otro<sup>337</sup>.

-Análisis de la representación.

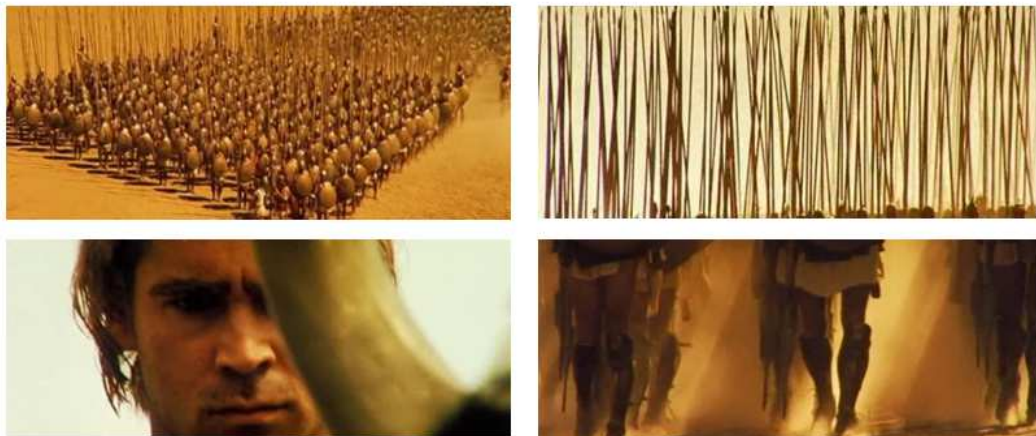
El espacio cinematográfico se desarrolla a lo largo del imperio de Alejandro. Una vida intensa en la que se combinan la historia política y la militar (Haefs, 2005). En el escenario habitual del cine épico: el palacio y los grandes campos de batalla. En un tiempo determinado por la biografía, por el relato que una tercera persona nos descubre sobre el personaje histórico determinado, como es habitual por la imaginación del realizador y la época en la que se realiza el film.

-Análisis de la narración.

El personaje principal Alejandro, el protector de los hombres, se nos representa como un hombre identificado con la divinidad (3'). Sólo un hombre fuerte puede reinar (3'49). Alguien capaz de cambiar el mundo. De pasar de la tribu a la civilización.

---

337



Alejandro es Grecia y Grecia como el hombre (la perfección) debe dominar la barbarie, el mundo. Por lo que la virilidad representada suele corresponder al canon del hombre fuerte, dominador y conquistador.

Sin embargo existe un elemento perturbador en la representación masculina de los personajes secundarios, en particular en los que se les atribuye una relación masculina con Alejandro, y es un atisbo de afeminamiento como en el caso de Hefestión o del bailarín indio, que son representados con el pelo largo y ciertamente poco viriles.

Podría pensarse que es un reflejo del modelo representativo tradicional en el film orientado, más o menos de forma consciente, con el fin de asegurar en sus principios a hacia un cierto tipo de público más conservador y aún sensible a visualizar en la pantalla una virilidad normalizada en todas sus dimensiones<sup>338</sup>.

-La representación del modelo clásico.

Es cierto que en el enfoque representativo de la masculinidad de Stone se aprecia una cierta sinceridad a la hora de visualizar al hombre clásico, como apreciamos en algunos de los diálogos del film:



--La reina a Alejandro: *Cumples 20 años este verano y las doncellas murmuran que no les haces caso, que prefieres a Hefestión (27'), eso puedo entenderlo, es normal en un joven...*

--Alejandro: *Hefestión me ama tal como soy (27'45), no por quién soy.*

Lo que nos conduce a la reconstrucción del significado y a plantearnos de qué forma varios modelos de masculinidad pueden cohabitar en una misma representación filmica. En realidad el modelo identitario se confunde con el modelo clásico en dicho discurrir.

La representación arriesgada del autor al mostrar una historia un tanto esquizofrénica del personaje en relación a sus sentimientos parece alejarse del modelo social clásico y de la función atribuida a la virilidad como un valor permanente de dominación sobre el género en su conjunto.

#### Análisis Interpretativo.

-Recorrido del análisis.

El sentimiento, tras haber contemplado la película, es el de la complejidad de descifrar un discurso filmico que imbrica una cantidad importante de elementos significativos y, a veces, contradictorios en referencia a la masculinidad y a sus modelos de referencia.

El film se compone de una serie de etapas que conducen al espectador, dentro de la lógica del montaje filmico, a un sentido significativo, emotivo y simbólico:

--Introducción al personaje mítico.

La historia comienza con la muerte de Alejandro Magno, en el 323 a. C. Cuarenta años después, su amigo y general Ptolomeo va narrando su vida a través del largometraje. Primero, somos testigos de su infancia y adolescencia<sup>339</sup> marcadas por las continuas disputas de sus progenitores, y de cómo su tutor Aristóteles le enseñaba conceptos tales como el honor, el amor puro, y el mito.

--Alejandro, un joven heredero: la masculinidad clásica.

Posteriormente, Filipo II muere asesinado a manos de su guardaespaldas Pausanias, cuando Alejandro contaba 20 años. A partir de aquí, Ptolomeo resume sus campañas por Asia menor, hasta llegar a la espectacular Batalla de Gaugamela.

Tras vencer al rey persa Darío III se convirtió en rey del Imperio. Su primera decisión fue dar caza al fugitivo Darío, quien moriría asesinado por sus propios hombres, a quienes posteriormente Alejandro persiguió y ajustició. Después se adentró en la Sogdiana y la Bactriana, en donde conoció a su futura esposa, Roxana. En esta parte del film Stone intenta reflejar un personaje multifacético y próximo a la masculinidad clásica donde las relaciones son diversas y normalizadas.



--Alejandro, el conquistador y su decadencia.

La película acaba con una última narración de Ptolomeo, relatando las guerras de los diáconos, la venganza de Casandro sobre la familia de Alejandro y resumiendo la importancia que tuvo Alejandro para el mundo occidental. También se refleja su aspecto más cruel y paranoico, detallando al final la relación de amor verdadero entre Alejandro y Hefestión, su gran compañero de lucha. Se relata que al morir Hefestión, Alejandro mandó crucificar al médico a cargo de su salud.

-Recomponer el significado.

Se puede pensar a primera vista que el cine de Oliver Stone es banal y con demasiada vocación de espectacularidad. Se le puede achacar también el hecho de que se sirve de famosos personajes, hechos o conflictos, trasladados con espectacularidad al gran público, persiguiendo una básica comercialidad y la sutil explotación de algún elemento de controversia.

Del mismo modo, la personalidad psicológica del héroe estaría recargada con un cierto enfoque freudiano, y especialmente en sus deleites amorosos presentados, quizás, más desde la perspectiva contemporánea del modelo de masculinidad identitario que del propio modelo de masculinidad clásico.

Pero lo cierto es que la elección de los actores parece poco acertada con una serie de interpretaciones que no se evaden de la caricatura, lo que provoca algunos momentos de involuntario humor paródico y un distanciamiento de las sensaciones vividas por los protagonistas. Así, por ejemplo, perturba hasta el momento

de asimilarlos en la pantalla, a un Colin Farrel oxigenado y una siliconada Angelina Joli<sup>340</sup>.

Por otra parte, el resultado no iguala la imagen que pudiera darnos de Alejandro Magno otras representaciones de ficción como la trilogía de Mary Renault, en particular *El muchacho persa*. Ciertamente es que toda adaptación al cine es compleja, provenga de una novela o de la historia.

Sin embargo, Oliver Stone hace un esfuerzo de acercarnos a la vida de Alejandro Magno en una producción que trata de mostrarnos una imagen, a caballo entre el mito y el hombre, del que fuera probablemente el más grande conquistador de todos los tiempos, en la que los signos de edulcorantes contemporáneos se reducen de manera singular.

-Pautas de conducta social que observamos.

Alejandro proclama su amor por Hefestión (1'13). El casamiento con una mujer aparece como una necesidad política de unión entre Grecia y Asia y por el tema de la descendencia (1'19). Otros dicen que Alejandro se enamoró de verdad (1'22). Ante los celos de Roxana Alejandro responde que hay muchas maneras de amar (1'26)<sup>341</sup>.



Posteriormente besa a un bailarín ante el clamor popular (1'43). Aunque a lo largo del film aparece un desequilibrio en las escenas más eróticas en las relaciones de Alejandro, siendo más abundantes las relaciones explícitas con Roxana, por ejemplo, que con sus amantes masculinos que suelen reducirse a abrazos y caricias<sup>342</sup>.

Dada la importancia que da el autor al tema psicológico en la presentación de Alejandro, choca este contraste, que no se percibe a priori en una primera lectura, dado lo convencional de la representación de las relaciones de tipo tradicional a las que estamos acostumbrados, en particular en lo que se refiere al cine estadounidense.

Otro elemento a destacar supone la representación de la violencia machista por parte del rey Filipo, en particular con la madre de Alejandro, que confirma el rol de dominación masculina o pasarela entre modelos de masculinidad (10'):

*-Para que voy a querer yo a esa bestia (caballo indomable), ya tengo mujer (16').*



341

342



-*Cuidate de las mujeres son más peligrosas que los hombres* (22').

Es significativa la secuencia en la que el maestro, Aristóteles, explica el amor entre Aquiles y Patroclo (15'). El amor y dolor de Aquiles ante la muerte de Patroclo: *El amor corrupto, la lascivia son consideradas como un exceso. Pero es excelente si el amor es puro.* Es decir, la cinta refleja en este momento una aproximación al modelo de masculinidad clásico ya que el modelo identitario de masculinidad se concentra más sobre el derecho a la identidad que a la naturaleza de los sentimientos.

El hombre perfecto, en la idea de jerarquización social relacionada con el poder y la dominación, se materializa en Alejandro, que al dominar al potro, al animal, se convierte en un verdadero hombre (20').

Otra dimensión a destacar lo constituye la lucha entre hombres, entre pueblos y soldados anónimos, presentada como necesaria, natural y propia al ser humano<sup>343</sup>. Principio que otorga al hombre la libertad de la esclavitud. *Estamos aquí como macedonios y hombres libres* (46') (Alejandro). Por lo que la lucha se identifica con el valor, con la superación al miedo y a la muerte.



### Conclusión.

La atmósfera y la estética del film alcanzan en algunos momentos un gran nivel, contribuyendo a retratar los exóticos lugares y culturas por los que discurre la odisea de Alejandro, desde la exuberante Babilonia a la lejana India.

Así, podemos afirmar que a lo largo de la película puede apreciarse una estética propia del cine sobre la antigüedad de todas las épocas. En lo relativo a la masculinidad pretende escenificar el mundo antiguo con un matiz realista que incluso provoca la prohibición del film en Grecia, donde es considerado prácticamente como un insulto hacia la identidad macedonia y hacia su ilustre ancestro.

Parece evidente en este sentido la evolución representativa en la pantalla de la masculinidad clásica si la comparamos con la ya mencionada producción de Robert Rossen (1959), que nos mostraba un personaje únicamente desde el modelo tradicional de masculinidad. Así se puede apreciar en diversas secuencias de la película, que constituían la correcta y única lectura de tan complejo personaje histórico<sup>344</sup>.

La aportación de Oliver Stone lo constituye el hecho de intentar aproximarse a una representación de la masculinidad próxima al modelo clásico aunque limitada por varios factores como la autocensura comercial, social y, probablemente debido

---

344



también, a una confusión conceptual sobre la masculinidad; que a veces se enmaraña, por parte de la crítica o de la investigación, con la exactitud histórica.

Es decir, el discurso filmico nos ofrece una visión más bien contemporánea de la masculinidad, lo que en su caso ya se produjo en el péplum con un trasfondo tradicional<sup>345</sup>. La influencia del modelo identitario a la hora de querer reflejar el modelo clásico parece evidente y las ramificaciones del modelo tradicional aún están presentes en el montaje y el mensaje del discurso filmico.

Así pues, tras una serie de relatos más o menos fieles a la realidad histórica, de batallas colosales, de intrigas palaciegas, de miradas barrocas, de un vaivén entre lo débil y lo divino, nos encontramos ante una representación caracterizada por sus luces y sus sombras, cuyo objetivo principal parece ser el de mostrar reduciendo al máximo los daños colaterales, en la que parecen no haberse reconciliado griegos y bárbaros.

Lo que deducimos de éstas películas produce valor para resumir lo que ha acontecido en los relatos sobre el cine sobre la antigüedad, donde se ha atravesado por épocas en las que la oscuridad ha prevalecido sobre la verdad: la verdad de lo cotidiano, donde el mejor film sobre la antigüedad estaría por llegar.



#### 4. SÍNTESIS DEL CAPÍTULO

El modelo clásico de masculinidad es un sistema complejo a la hora de conceptualizar, dada la escasez de fuentes, las tergiversaciones ideológicas e históricas al respecto y las confusiones conceptuales que de ellas derivan.

En consecuencia el análisis filmico de este tipo de cine sobre la antigüedad, supone un trabajo de arqueología en el que es necesario desestructurar los diferentes estratos simbólicos y discursivos para poder reestructurar su significado social.

De esta manera el hombre clásico del péplum es representado como un hombre tradicional que justifica un modelo social negando para ello la realidad de la masculinidad en su conjunto.

Algunas realizaciones, como *Espartaco*, se han aproximado a visualizar el modelo clásico, aunque siempre desde una perspectiva contemporánea al fundamentar las relaciones sociales en la sexualidad y no en un sistema propio de jerarquía social.

El cine de los setenta, a pesar de su liberación y provocación a la hora de desenmascarar las premisas determinantes y castradoras de la censura moral, sufre del mismo hándicap representativo y discursivo.

El renacer del género en el dos mil parece no superar esta problemática, añadiéndose el hecho de que el modelo identitario influye a la hora de reflejar el modelo clásico *sui generis* de masculinidad clásico.



## **CAPÍTULO IV:**

# **LA REPRESENTACIÓN DEL MODELO TRADICIONAL E IDENTITARIO A TRAVÉS DEL CINE ESPAÑOL**

### **1. EL CINE DE TRANSICIÓN ENTRE MODELOS**

- 1.1. LA TÍA TULA 1964
- 1.2. MI QUERIDA SEÑORITA 1972
- 1.3. LE LEY DEL DESEO 1987
- 1.4. HISTORIAS DEL KRONEN 1995

### **2. EL NUEVO CINE ESPAÑOL: AGENTE Y REPRESENTACIÓN DE IDENTIDADES:**

BLANCANIEVES 2012

### **3. SÍNTESIS DEL CAPÍTULO**



## CAPÍTULO IV:

# LA REPRESENTACIÓN DEL MODELO TRADICIONAL E IDENTITARIO A TRAVÉS DEL CINE ESPAÑOL

### 1. EL CINE DE TRANSICIÓN ENTRE MODELOS



En este último capítulo de nuestro estudio, abordamos el cine español como soporte analítico de dos modelos de masculinidad: el modelo tradicional que suele ser el referente arquetípico de masculinidad desde el nacimiento del cine hasta nuestros días y el modelo identitario cuyas bases se encuentran entre los años setenta y dos mil.

Roman Gubern (1985), nos indicaba en la década de los ochenta que la revista *Time* advirtió al mundo de que la revolución sexual había terminado como reacción pendular contra la permisividad heredada de 1968, pero que en las consultas de los urólogos y de los ginecólogos no se ignora que la promiscuidad sexual seguía siendo una de las señas de identidad más llamativas de la modernidad en la sociedad posindustrial.

Hoy en día dichos modelos de masculinidad, de moral sexual o de identidad se entremezclan en la pantalla. En este contexto, el cine español sigue siendo un referente importante en la visualización de la diversidad de masculinidades que el mundo actual reconoce y desarrolla.

### 1.1. LA TÍA TULA 1964

#### Análisis estructural.

-Ficha técnica del film<sup>346</sup>.

-El director, el jiennense Miguel Picazo representa una corriente renovadora dentro del cine de los sesenta (Iznaola, 2004), bajo la influencia de Saenz de Heredia o Luis Buñuel.

-El argumento.

A la muerte de su hermana Rosa, Tula se va a vivir a casa de su cuñado Ramiro para cuidarlo a él y a sus hijos. La convivencia entre Tula y su cuñado, al principio, no está exenta de roces y tensiones, sobre todo cuando Emilio, que desea casarse con Tula, pretende que Ramiro haga valer su influencia sobre ella para facilitarle sus planes de boda. Pero Ramiro se siente atraído por su cuñada, atracción que se ve favorecida por la vida en común.

-Comparativo con la obra original.

*La Tía Tula*, novela de Miguel de Unamuno (1999), es una obra que explora los temas de la sexualidad, la familia, la identidad masculina y femenina determinada por el cristianismo.

---

<sup>346</sup> Anexo 14: *La tía Tula*.



A lo largo de la novela se presentan varias críticas al papel de la mujer en la religión cristiana y cómo ésta es una religión de hombres, así como la comparación entre el mundo animal de las abejas, donde hay una reina y una serie de zánganos y la relación familiar que Tula conlleva, mantiene y sostiene como parte de su única misión en la vida.

-Análisis de los componentes.

El lenguaje empleado por los personajes suele ser correcto, comedido, producto de una sociedad provinciana y determinada por un orden social tradicional cristiano que se desarrolla en las postrimerías de la postguerra española donde la maternidad es sinónimo de abnegación (López, 2013).

Así, el género y el rol social queda bien delimitado, Tula por ejemplo expresa en un momento determinado que *las niñas son frágiles, no como vosotros...* Ramiro por su parte dirá que *él es un hombre o qué si no...*

-La estética.

El decorado nos conduce a la España gris de la postguerra. La casa familiar aparenta una clase media decimonónica. En el decorado apreciamos fotos familiares, religiosas. Una casa vetusta representativa de aquella España anclada en el pasado y sumida en un retroceso material y espiritual. La iglesia supondrá otro espacio de encuentro femenino claustrofóbico y delimitado por los cánones sociales aunque dirigida por el hombre célibe.

Las mujeres visten decentemente, de largo, con un peinado propio de la moda femenina de principios de los sesenta, con el pelo recogido. El hombre se representa formal, traje y corbata, y el

hijo de Ramiro con pantalón corto, conforme a su condición y a la moda de la época.

El simbolismo de Picazo se encarna en multitud de planos que realzan la soledad, la prohibición, el mundo separado y distante de lo femenino y de lo masculino.

-Análisis de la representación.

El espacio cinematográfico se puede resumir en dos ejes, el primero relativo a lo público: la calle, la iglesia, la tienda...; y el segundo a lo privado: la casa, la vetusta y triste cocina, la habitación placenta de Ramiro, la habitación de la trasgresión hacia Juanita...

El tiempo de la acción es con certeza deliberadamente lento, transmitiéndonos un ambiente de pesadumbre, de inercia y angustia vital tan propios de lo unamuniano y del contexto de la España de la película.

-Análisis de la narración.

La sexualidad separa a los personajes en lugar de unirlos. Tula es maternal, incluso con Ramiro. Su delantal suele representar la exteriorización de un rol social predeterminado para ella. El varón de la misma manera se encuentra castrado, no puede expresar sus sentimientos.

Los hijos de Ramiro representan en el film el futuro, las generaciones educadas en dicho modelo tradicional. Unos hijos que reaccionarán ante un padre que no expresa sus sentimientos y que ha forzado y abusado de las mujeres que le rodeaban. Desde su tía a alguien que aparece por casi casualidad como Juanita por

medio de la violación, de *una sexualidad hidráulica* y no afectiva. Que como indica Beatriz Gimeno (2014)<sup>347</sup> constituye:

Uno de los mitos más persistentes del patriarcado es aquel que describe la sexualidad masculina como una potente fuerza de la naturaleza, como un torrente que arrolla todo lo que se encuentre a su paso, como una fuerza que una vez puesta en marcha es difícil de detener.

Según el mito, si una mujer no quiere mantener relaciones sexuales, lo mejor que puede hacer es no provocar al monstruo; no poner en marcha esa maquinaria, no abrir las compuertas del torrente. Es una sexualidad que algunas feministas han descrito usando la metáfora de “sexualidad hidráulica”.

El patriarcado nos presenta a los hombres como a personas que, llegadas a un momento en la excitación sexual, ya no pueden parar. De ahí todos los mitos preventivos de la violación que siguen a la orden del día: no les provoques, no te espongas, no pongas en marcha la maquinaria. Lo que en definitiva quiere decir esto es que como un hombre tenga una erección y como la mujer haya colaborado en provocar esa erección...luego que no se queje. Llega un momento en el que él ya no tiene la culpa. Pero naturalmente que la tiene, la erección es una reacción involuntaria, lo que un hombre haga con su cuerpo es algo de lo que es enteramente responsable, en cualquier momento. Una erección no daña a nadie, es el violador o el abusador el que daña a la víctima.

Es decir el estado de impunidad hacia el hombre constituye una constante histórica, ya que el hecho de dominar un *ser inferior* debe suponer un placer hacia el ser pasivo y un privilegio innato para quien lo ejerce.

La relación entre los personajes podría resumirse gráficamente.<sup>348</sup>

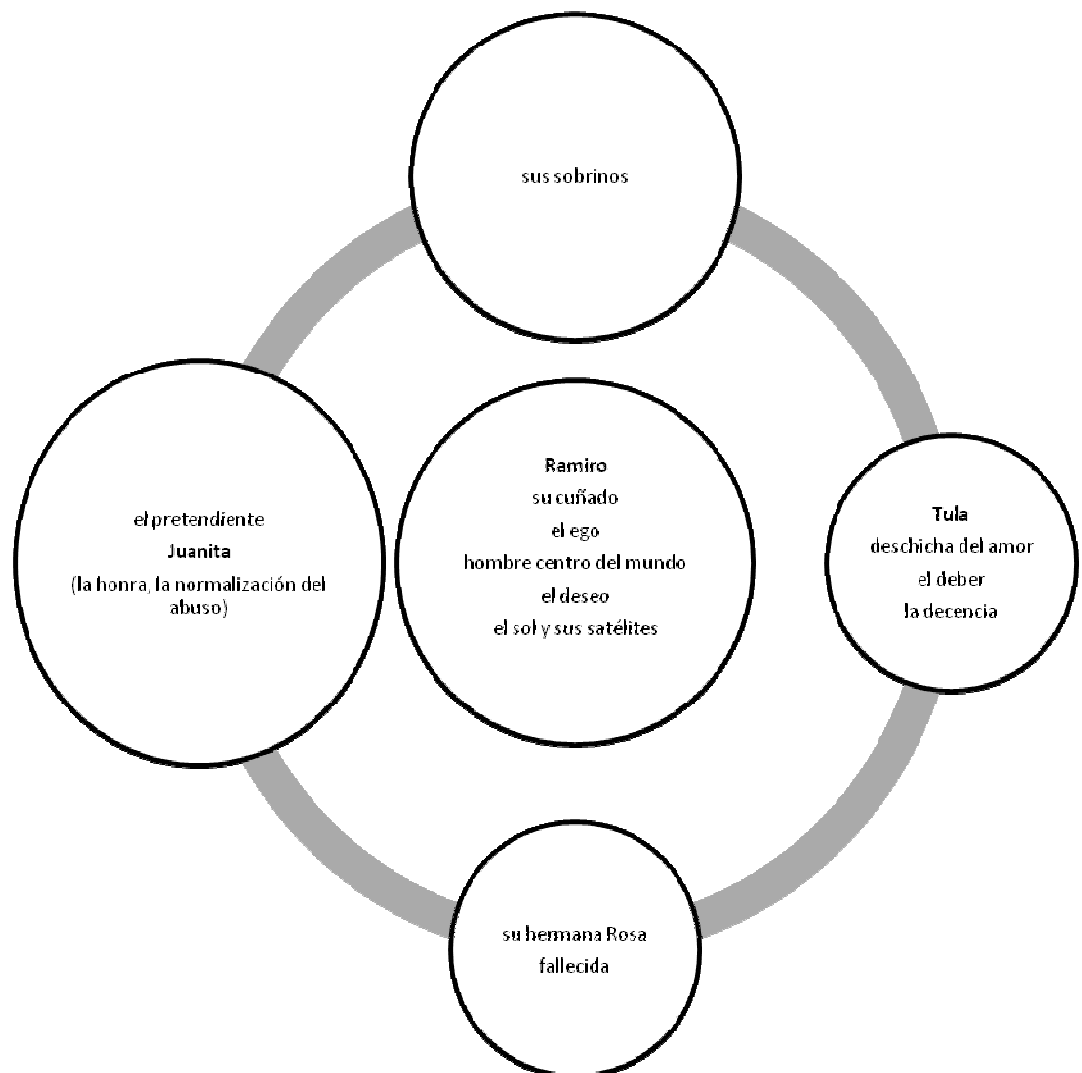
---

<sup>347</sup> *Eldiario.es* 21/08/2014

Así, Ramiro representa un prototipo de hombre tradicional vertebrador de la familia y de la sociedad. Supone, en realidad, el centro de la existencia de cuantos les rodean, que a modo de satélites giran en su órbita.

Una especie de perverso narcisista cuyo placer suele ser el de conquistar a su presa para, más tarde, abandonarla a su suerte. Como vemos en el caso de Tula cuando se queda en la absoluta soledad cuando, al parecer, empezaba a estar enamorada de Ramiro.

Toda persona que rodea a este tipo de masculinidad narcisista padece los efectos del engaño. Junto a Tula y a sus



hijos, la otra gran víctima de este sistema, es Juanita que debe casarse por imperativo moral, por una cuestión de honra, sin que suponga ninguna repercusión penal o criminal sobre Ramiro, su violador y amo absoluto.

Tula aparece como la mujer sola, decente, comprometida y de personalidad misteriosa. El máximo objetivo en su vida parece ser el acometer su deber cristiano de auxilio familiar. Otra víctima de este modelo tradicional lo compone un personaje invisible, no representado, un tipo de identidad que no existe o no tiene el derecho natural de vivir.

Lo único tangible en el film florece de una masculinidad educada, de buena apariencia, egocéntrica, insensible y narcisista que satisface únicamente sus instintos. Una construcción social que se inicia en la infancia, como vemos cuando el hijo de Ramiro pierde los papeles, se les caen al suelo y participamos visualmente de su secreto preadolescente<sup>349</sup>.

La provocación forma parte de manera natural de la dinámica de la dominación masculina tradicional. Ramiro se pasea por la casa *semidesnudo* y perturba a Tula<sup>350</sup>, que parece víctima de su propia conciencia. Un amor imposible que no puede nacer de quien parece estar incapacitado para ello, por la sencilla razón de

---

349

350



que en su concepto de ser hombre, él sólo debe ser amado como determina el contrato social.

De esta manera, al final, el espectador participa de la soledad y del abandono de Tula.

-Análisis argumental.

Este tipo de hombre tradicional y viril, juega un rol de jefe de familia cristiana, padre ausente, viudo incompleto al que la feminidad sumisa debe recomponer. Un hombre que está en sus cosas de hombre<sup>351</sup> y que por derecho natural satisface sus deseos de hombre<sup>352</sup>. Mientras los demás, los subordinados, los dominados crean todo lo demás.

---

351



352



### Análisis Interpretativo.

-El recorrido del análisis

La impresión que nos transmite este relato es el de una profunda soledad y la génesis de un impulso de solidaridad con Tula por parte del espectador que se ve involucrado en la injusticia que el sistema social le impone.

El discurso filmico parece estar construido en torno a la denuncia social del abuso de una sociedad provinciana, piramidal y patriarcal, donde la iglesia juega un papel colaborador y represor del poder.

-Partes en que se compone el film.

--En la primera parte, Tula se ocupa de la familia a la muerte de su hermana.

--En la segunda parte, Ramiro centra su deseo en la mujer, primero en Tula y al final en Juanita.

--El desenlace, conduce al hombre y a los personajes secundarios a ocupar su papel natural que le proporciona el modelo tradicional.

### Conclusión.

Esta obra supone un clásico de actualidad, desde los créditos seduce al espectador en un drama conmovedor e influye en todo el cine español posterior. El final suele impactar al espectador por el grado de demencia que provoca la represión. Incluso podría pensarse que Tula no ama los hombres y queda al margen de la sociedad, quiere tener hijos pero no quiere casarse, tener prole sin sexo a la imagen de la virgen María. Los hijos de su hermana aparecen como su gran amor aunque Picazo en su desenlace nos induce a pensar que sí quiere a Ramiro.

En el film se refleja ante todo el modelo tradicional de masculinidad, propio al contexto de la sociedad del momento y más concretamente dentro de la España franquista que determina la función del hombre así como la psicología y forma de actuar de los personajes que en el fondo aparecen solos e infelices, en particular el espectador que se identifica con Tula.

Este nuevo cine español de los años 60 burla la censura con gran sutileza, no expresa los sucesos explícitamente, los evoca por medio de imágenes, de la música, y de las miradas. Pero podemos preguntarnos si Ramiro, que representa este arquetipo de representación de masculinidad tradicional, puede ser considerado como un espécimen en vías de extinción o si, al contrario, constituye un tipo de identidad masculina intemporal y adaptado a los signos de los tiempos.

## 1.2. MI QUERIDA SEÑORITA 1972

### Análisis estructural.

-Ficha técnica del film<sup>353</sup>

-El director y su contexto.

Jaime de Armiñán hijo único y de salud precaria, niño tímido y con tendencia a la soledad vivirá una infancia atípica, siguiendo los pasos de su padre, gobernador civil en tiempos de la República (Armiñán, 2000). Dramaturgo, guionista de televisión, cineasta y narrador, vive en la confluencia de dos épocas (Armiñán, 2003). Políticamente significa el tránsito de la España del régimen a la de la constitución democrática; socialmente, la sustitución de unos valores caducos por los ideales de progreso y libertad. Escribió el guión del film con José Luis Borau. Como indican Montañés e Izeddin (2015):

Un largo verano buscando ideas para armar una buena película. Hasta que finalmente nació un guión al alimón entre Jaime de Armiñán y José Luis Borau titulado 'Mi querida señorita'. Ya tenían la historia, pero estos dos autores sabían de antemano que el éxito del proyecto exigía un protagonista superlativo. La elección era sencilla: el papel de Adela debía

<sup>353</sup> Anexo 15: *Mi querida señorita*.



recaer en José Luis López Vázquez y había que convencerlo para que el prototipo del hombre corriente español se transformara en una mujer<sup>354</sup>.

-El argumento.

Adela Castro, una madura solterona que vive en una ciudad provinciana, sabe que no es una mujer normal: se afeita todos los días y se siente atraída por su criada Isabelita. Se ha pasado la vida creyendo que se ha quedado soltera por ser poco agraciada físicamente. Ciertos trastornos psicológicos la llevan a la consulta de un médico y descubre su verdadera identidad.

-Aspectos significativos

Fue una película polémica por el hecho de hablar de un cambio de identidad aunque superó la censura de la época. La película fue nominada al Oscar como Mejor película extranjera, y José Luis López Vázquez recibió muchos premios por su gran interpretación.

-Análisis de los componentes:

La simbología y los códigos entre lo femenino y lo masculino están presentes a lo largo de esta producción: la barba de Adela<sup>355</sup>, el D.N.I, la máquina de coser...



Los recursos estilísticos como la música, el decorado o el vestuario reflejan dicho binarismo entre lo masculino y lo femenino. El primer plano resalta al personaje principal y la tensión y laberintos del relato filmico.

-Análisis de la representación.

El espacio cinematográfico se desarrolla entre Santiago, ciudad provinciana, y la capital Madrid, mostrándonos el contraste de ambos ambientes. En una acción que se desarrolla en un relativo corto espacio temporal, aunque la problemática tiene como origen el nacimiento de Adela y la confusión de género de Juan.

-Análisis de la narración.

El personaje central (Adela/Juan), se representa como un ser en búsqueda de su propia identidad. Don Santiago, el amigo banquero que le pide matrimonio representa un padre de familia, responsable y tradicional. Su atracción por una *mujer tan masculina* es tratada con mucha sutileza por el realizador. Del mismo modo se establece un paralelismo entre la atracción de Adela y su criada, una chica atractiva y femenina que se auto declara *ser una chica decente*.

En principio Isabelita mantiene un noviazgo con un hombre apuesto que contrasta con el pretendiente tradicional de Adela. La



criada, ante los celos de su señora, le pide a Adela que no se enfade con ella, que *es como su madre, o como no sé*<sup>356</sup>...

El doctor es quien conduce al espectador ante la solución del misterio. El hecho de que el asunto gire en torno a un problema de hermafroditismo permite representar la masculinidad de Juan más como un problema orgánico que identitario y así no rebasar en demasía los límites estrictos del modelo representativo tradicional y de la censura.

El confesor encarna la transmisión del modelo tradicional de género, aconseja a Adela casarse para realizarse física y espiritualmente. Ante la pregunta del sacerdote de si ha mantenido relaciones con una mujer, ésta contesta que *Dios le libre*, mostrando la aberración que suponía dicha conducta en semejante contexto. Y cuando le pregunta ¿y con un hombre? contesta sencillamente: *tampoco*.

### Análisis Interpretativo.

-El recorrido del análisis.

Este relato no puede dejar indiferente. La modernidad del film es sorprendente así como el hecho de imaginar el impacto que pudo tener a principios de los sesenta el abordar el tema de la identidad de género.



El discurso filmico resalta la humanidad de los personajes pero también su sufrimiento al tener que vivir en la confusión y en la marginalidad que impone una sociedad determinada ante la imposición de un modelo de género estricto determinado.

-Etapas: partes en que se compone el film:

1. Adela y su confusión de sentimientos. La vida provinciana.
2. Juan y su vida marginal en la capital.
3. Juan define su identidad y comienza una relación con Isabelita
4. Desenlace y sorpresa para el espectador.

-Las pautas de conducta social que observamos se centran en la separación de roles propia a la época entre lo masculino y lo femenino.

Así Juan no puede encontrar trabajo porque en su carnet de identidad figura una fotografía de mujer, de Adela. Por lo que se ve obligado a mentir y decir que los trabajos de costura los realiza su hermana, creándolos en realidad a escondidas en la pensión.

La prostitución femenina refleja la hipocresía moral de una época donde al hombre tradicional se le permiten o toleran una serie de prohibiciones. El cuerpo femenino se visualiza en la pantalla como algo propio al incipiente destape de los setenta, representado por Mónica Randall (Feli o Patricia).

El amor romántico tradicional continúa manifestándose por pautas ancestrales. Adela es decente, y Santiago la corteja como un caballero que visita a su amada detrás de la reja. Aunque esta mujer esté en vías de metamorfosis y entre poco a poco en la

modernidad, por ejemplo al conducir y formar parte de la nueva sociedad de consumo<sup>357</sup>.

*Todo ha cambiado*, afirma Adela a Santiago. La mujer española imita de esta manera cánones, estética y modos de vida procedentes de países pioneros en la liberación de la mujer, como los países nórdicos<sup>358</sup>.

Incluso la Iglesia ha cambiado fruto de las reformas del Concilio Vaticano II. El sacerdote cuando inaugura las instalaciones deportivas hace referencia al cuerpo y al pecado. *Es pecado aquello que se comete, no el enseñar el cuerpo que hay que perfeccionar para agradar a Dios*. Este pensamiento va a generar una nueva masculinidad urbana<sup>359</sup>, con el cuidado físico que se acentúa en décadas posteriores<sup>360</sup>.

---

357



358

359



360

### Conclusión.

En la cinta se conjuga tradición y modernidad, a modo de catarsis social necesaria para la evolución moral. Como podemos apreciar en la imagen<sup>361</sup> al ver vestida a Adela de manera tradicional y a la joven de manera moderna y en minifalda. Dos mundos parecen convivir, en el que el modelo tradicional empieza a desvanecerse, como Adela para dejar paso a una nueva identidad social.

La masculinidad es visualizada de la misma manera, tradición y pasado versus modernidad y cambio social. Podemos afirmar que en este periodo la masculinidad aparece en el cine en un segundo plano, la mujer aparece como objeto del deseo masculino y además parece necesitar de dicho protagonismo en su particular revolución feminista.



### 1.3. LA LEY DEL DESEO 1987

#### Análisis estructural

-Ficha técnica del film<sup>362</sup>.

-El director el contexto de los ochenta.

Almodóvar es uno de los directores españoles más influyentes y reconocidos del cine español de los últimos años. Fruto de la movida madrileña (Gallero, 1991). Bastaría un análisis de su obra para percatarnos de la evolución de la masculinidad en España de los últimos años. En su obra desde los años 80 refleja e influye de manera determinante en la visualización de un modelo identitario en la pantalla.

Autor polémico, en especial en sus inicios, con obras realmente originales y propias de la movida madrileña como su primer largometraje *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980), que sintetizó todo el flujo creativo acumulado a lo largo de los años setenta.

Más tarde con *Laberinto de pasiones* (1982), alcanzó un notable éxito de público, centrando su discurso sobre un modelo de hombre diferente, chocante y de actualidad.

*Entre tinieblas* (1983) y *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984), supuso una comedia trágica y trasgresora, donde los personajes más centrados en la feminidad siguen llamando la atención de un público en transformación.

Con *Matador* (1986), Almodóvar comienza a atraer un público más universal y crea su propia productora El Deseo S.A.,

---

<sup>362</sup> Anexo 16: *La ley del deseo*.

volviendo al éxito y a un mundo alternativo con *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988). Por lo tanto, el cambio social en España permite (Palacio, 2012); hacer visibles realidades prácticamente inéditas en el cine del franquismo, y un cine de ruptura formal o ideológica como las primeras películas de Pedro Almodóvar.

-El argumento.

Pablo (Eusebio Poncela) y Tina (Carmen Maura) son dos hermanos marcados para siempre por un secreto de Tina. Pablo, que enamorado de Juan (Miguel Molina), conoce a Antonio (Antonio Banderas), pero entonces su vida se complicará aún más conduciéndonos a un final conmovedor.

Si comparamos la obra dentro de la filmografía del autor, habrá que esperar a *la Mala educación* o a *Amantes pasajeros*, para que el manchego universal trate con la misma profundidad el universo masculino.

-Análisis de los componentes.

Almodóvar es un realizador que domina los símbolos de una manera remarcable. Desde los iconos religiosos a la paganización o rebeldía que supuso la movida madrileña, este director polifacético es capaz de adentrarse en lo más profundo de la psicología masculina para conducir al espectador a un mundo onírico y real al mismo tiempo, fruto como indica Rafael Mérida (2013), de un sinfín de transformaciones políticas, sociales, económicas y culturales de indudable calado que permitieron a numerosas personas en convertirse en testigos de una sociedad democrática más justa y plural

La música, el decorado, el vestuario, su manera particular de filmar, de realizar una serie de planos es lo que constituye el mundo *almodovariano* reconocible y hoy universal. Recordemos la famosa escena donde Carmen Maura es regada en plena calle<sup>363</sup> y dice: *vamos riégume y no se corte, ¡que calor!, ¡qué sofoco!, esta noche no lo soporto.*

Del mismo modo el primer plano realza alguno de los símbolos de la masculinidad que el director quiere poner de relieve y conquistar al espectador<sup>364</sup> de manera sugerente reconstruyendo la realidad (Castejón, 2013), con la capacidad de crear imaginarios y referentes.

El protagonista protagonizado por Eusebio Poncela utiliza un lenguaje claro, directo y provocador; al principio del film señalará a un periodista: *si todos los hombres fueran como tú hasta yo me haría lesbiana*, determinando un mundo a veces real y grotesco que como indican Varderí y Pastor (2015), parte de una estética kitsch.

La música suele ser dramática, utilizada normalmente para relaciones de corte tradicional como *Ne me quitte pas*: (en versión

---

363



364



original en el film) es reutilizada por Almodóvar como banda sonora en la relación tormentosa entre Juan y Pablo:

No me dejes  
 Es necesario olvidar  
 Todo se puede olvidar  
 Quien se escapa ya  
 Olvidar el tiempo  
 De los malentendidos  
 Y el tiempo perdido  
 A saber cómo  
 Olvidar estas horas  
 Quiénes mataban a veces  
 A golpes de porqué  
 El corazón de la felicidad...

Tina (Carmen Maura) comenta su cambio de sexo con el padre Constantino, en la capilla del Ramiro de Maeztu, y le confiesa que *en lo esencial no ha cambiado, que sigue siendo la misma*. La identidad como construcción, dentro del discurso filmico, supone la esencia del mensaje que el autor quiere transmitirnos, que como indica Carlos Polimeni (2004), consistía en poner en la pantalla personajes, temas, conductas, decorados y ambientes que no habían sido reflejados con respeto por el cine de su país hasta nuestros días, en que, para volver a ser moderno, se ha convertido en clásico.

-Análisis de la representación.

El espacio cinematográfico de la ley del deseo se desarrolla, en general, en el mundo urbano, en la noche; donde sus personajes se encuentran, se relacionan, se eliminan o se aman apasionadamente. El tiempo transcurre con brevedad, en un presente que nos traslada al pasado de nuestra intimidad, de

nuestros recuerdos más íntimos e inconfesables; representando a toda una generación a través de narrativa, su estética «pop» (Holguín, 2006).

-Análisis de la narración.

En esta realización la divergencia no existe porque el hombre es el único protagonista o, dicho de otro modo, todas las divergencias componen al hombre formando parte de una misma masculinidad, imponiendo (Strauss, 2001), un universo muy fuerte, muy reconocible, con una libertad que trastorna radicalmente nuestras referencias.

Así el hombre tradicional está poco representado en el film, en particular lo apreciamos a través de los sectores fácticos como la policía<sup>365</sup> o la Iglesia, creando un laberinto narrativo (Poyato, 2015); con el fin de quebrantar un territorio abonado para la creación de nuevas formas tanto narrativas como visuales.

La mujer existe a través del hombre, como cómplice y protectora, como en el caso de la madre de Antonio, de la mujer fatal o alternativa o de la ambivalencia de roles, convirtiéndose como indica Duncan (2011), esta riqueza narrativa en sinónimo de opulencia visual, experimentación y erotismo transgénero del cine español posfranquista.

-Análisis Interpretativo.



El discurso filmico parece orientado hacia el fin del binarismo tradicional entre masculinidad y feminidad, así como la normalización de un tipo de identidad masculina hasta entonces considerada como divergente y marginal. Su identificación como producto del proceso liberador de la conciencia española (Allinson, 2003), en la transición, del fenómeno madrileño de la movida, con sus amigos (familia cinematográfica), sus chicos y chicas Almodóvar (actores y actrices) su simbología de colores (relación entre decorado y el status), su humor, su música, son elementos de su trasgresión.

Revolución masculina que para Almodóvar parece evidente y necesaria, visualizando una serie de identidades diversas y hasta entonces integradas en una única categoría reductora. El director invierte el sistema jerárquico y social. El hombre existe desde su propia identidad de hombre y no desde su oposición con lo femenino o lo no viril.

-Partes en que se compone el film:

1. Pablo y Juan
2. Pablo y Antonio
3. Tina y la sobrina
4. Desenlace final

-Las pautas de conducta social que observamos están vinculadas con la trasgresión de dicho modelo tradicional de masculinidad<sup>366</sup>.

Así se visualiza un cierto desorden social, banalizándose el consumo de drogas, el exceso de la fiesta<sup>367</sup>: *Qué es un yonqui*, pregunta la niña a su madre. Presenciamos un mundo en cambio y conflicto, como lo observamos con canciones como *Satanasa* que

366



367



se oponen a toda la iconografía religiosa<sup>368</sup> que aparece a lo largo del film:

Satanasa, Satanasa  
 Yo te invoco, yo te invoco  
 Desde casa, desde casa  
 Con un moco, con un moco  
 \_\_\_\_\_ de placer y sensaciones,  
 Donde reina el rencor y la discordia  
 Todos juntos en un bus hacia Ibiza  
 Al Nepal, o hacia Galicia.  
 Matasana, Matanasa  
 En la olla está la grasa  
 Tía pasa de la grasa  
 Que no pasa de la grasa  
 Al rato pasó y así se quedó  
 Un disco grabó, y nadie lo compró  
 Que divina estás, que sílfide estás  
 Todo el día en flash , porque eres lo más  
 \_\_\_\_\_ de placer y sensaciones,  
 Donde reina el rencor y la discordia  
 Todos juntos en un bus hacia Ibiza  
 Al Nepal, o hacia Galicia.  
 Almodóvar & Mcnamara

Un amor desesperado vivido en soledad y un antiorden social que muestra el incesto o la normalidad del deseo entre hombres, donde el tratamiento del cuerpo y la construcción visual de los personajes masculinos influyen de manera decisiva en la representación universal del hombre (Martínez, 2004). El



autoerotismo, el narcisismo, la prostitución masculina<sup>369</sup>, afloran a la superficie desde los rincones más recónditos del español medio, del hombre que inicia la segunda revolución tras los pasos de la mujer sometida por el modelo tradicional.

Por otra parte, el amor es tratado como una obsesión<sup>370</sup> por la que se puede perder la libertad, una pasión identificada con una sustancia tóxica, adictiva, sobre todo cuando no se es correspondido. Una locura que puede causar sufrimiento al hombre, matarlo o condenarlo. Un amor que además se enuncia por medio de la escritura<sup>371</sup>, de cartas de amor y que expresan la juventud y la masculinidad a veces violenta y desordenada<sup>372</sup>.

### Conclusión.

En definitiva Pedro Almodóvar visualiza una masculinidad innovadora próxima al modelo identitario. Imágenes que antes

---

369

370



371

372



hubieran sido censuradas o catalogadas como pornográficas e inmorales al no adecuarse al modelo tradicional de masculinidad.

La gran originalidad de Pedro es la de mostrar al gran público la realidad en la pantalla, sin tapujos donde la única frontera entre lo masculino y lo femenino es el recuerdo<sup>373</sup>. Para ello el hombre se sitúa en el centro de la acción, de la representación, ocupando la mujer un papel argumental e icónico secundario.

Por otro lado, este cineasta se adelanta además a su tiempo en la denuncia social del maltrato y del abuso de la infancia en particular por parte de la policía o de la iglesia. El amor o el enamoramiento son presentados como un misterio en el que entran en juego una serie de factores psicológicos, culturales y neurológicos complejos.

El film supuso un antes y un después en la representación de la masculinidad en el cine. Hombres no afeminados que se aman o se desean. Hombres que se convierten en mujer por amor o por ser sinceros ante su propia identidad y ante el mundo. En definitiva pocos realizadores han anticipado el tránsito de modelos de masculinidad como Pedro Almodóvar, pudiéndolo integrar dentro de la corriente de género identitaria que se aleja del concepto tradicional del binarismo masculino/femenino.



#### 1.4.HISTORIAS DEL KRONEN 1995.

##### Análisis estructural.

-Ficha técnica del film<sup>374</sup>.

*Historias del Kronen es Madrid visto desde la ventanilla de un coche en la*  
*M-30*

José Ángel Mañas

-El director y su contexto.

Armendáriz es un director navarro que inicia su cine más serio en los ochenta. Ganó la Concha de Plata en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián con *27 horas*, una historia sobre el tiempo a través de la vida de unos jóvenes complicados con la droga.

Su siguiente obra, *Las cartas de Alou*, consiguió numerosos premios dentro y fuera de España, incluido Goya al mejor guión original y Concha de Oro en Donostia en 1990.

Con *Historias del Kronen*, un alegato sobre la decadencia juvenil, alcanzó uno de los mayores éxitos de taquilla del cine español, a la par que el reconocimiento de la crítica y de los profesionales que le otorgaron su segundo Goya como guionista.

-El argumento.

Carlos, un estudiante de 21 años, vive una vida sin límites y pertenece a una clase social acomodada. Es verano y todas las noches se reúne con sus amigos en el Kronen, un bar en el que el consumen alcohol y drogas.

---

<sup>374</sup> Anexo 17: *Historias del Kronen*.

Cada noche Carlos hace lo mismo: sale, bebe bastante, se droga, liga y vuelve a su casa a altas horas de la madrugada. Duerme de día y vive de noche. No le importa cómo conseguir lo que sea, liarse con la novia de algún amigo o robarle a su madre para poder comprar drogas. Las relaciones con sus amigos llegan a deteriorarse por su actitud y su filosofía de vida conduce a un dramático final.

-Comparativo de la obra.

*Historias del Kronen* es una película basada en la novela, finalista del premio Nadal en 1994, homónima del escritor José Ángel Mañas, nacido en 1971. Autor que estudió Historia Contemporánea en Madrid, Sussex y Grenoble.

Mañas pertenece a la generación neorrealista española de los 90. *Historias del Kronen* representa una traslación del concepto americano de Generación X a la sociedad española, que como indica Irene Martín (2008), representa un grupo social del que emanan desigualdades sociales y económicas que se traducen también en la capacidad de la ciudadanía de moverse con comodidad en el ámbito político. De hecho ha sido considerada una de las novelas definitorias de este movimiento generacional en España, el cual ha sido denominado precisamente como «Generación Kronen»<sup>375</sup>.

---

<sup>375</sup> Características de la Generación X

-Análisis de los componentes.

El aspecto más singular del film en el aspecto lingüístico lo constituye el lenguaje utilizado por los personajes, recurriendo como señala Capanaga (1996: 53) a expresiones propias de la jerga juvenil, poniéndolas en boca de los protagonistas; en este sentido destaca el uso continuo de Carlos de la ofensiva palabra «cerdas» para referirse a las mujeres.

-Personas nacidas a principios de los 60 hasta aquellos nacidos a principios de los 80.

-Generación que se vio afectada por el bombardeo del consumismo de los 80 y principios de los 90.

- Acontecimientos entre muchos que crearon el perfil X:

--La manipulación del sistema político.

--La llegada de Internet.

--Cambios históricos como la caída del muro de Berlín.

--El fin de la guerra fría.

--La aparición del sida.

En España: llamada también generación *Nocilla*

-Una de las más preparadas de la historia: idiomas, informática...

- Nacidos en los 65-76, son universitarios y pluridiplomados.

-La sobreabundancia de licenciaturas y los cambios sociales les han impedido llegar a donde pensaban llegar.

-Aunque están mejor formados que sus jefes son sistemáticamente ninguneados y despreciados por estos y no acceden a puestos de superior retribución.

-Son individualistas y carecen de conciencia de clase social.

-Son víctimas del consumismo, emplean casi todo su dinero en el ocio, dejando entrever, además, una cada vez más acusada inmadurez.

La música envuelve a los personajes en un nihilismo y en un ‘aullido interminable’, *Todo es una mierda, todo me da igual*<sup>376</sup> es la letra de una de las canciones que refleja el espíritu de la Generación X en el film.

Una masculinidad en crisis reflejada en un lenguaje despectivo hacia los demás, hacia el futuro y otros hombres. Una virilidad en evolución cuyos insultos, que forjaban la masculinidad tradicional, parecen dejar de perder su función y su sentido en función de las pautas de comportamiento de los protagonistas:

- *Sois unos mierdas. Carlos (17')*.
- *Mañana no existe. Carlos (14'50)*.
- *¿A qué no hay cojones para entrar ahí? Carlos (15'50)*.
- *Sube, no seas maricón. Carlos (16')*.
- *Esas prisas, ¡que pareces una nena! Carlos (16'38)*.
- *Seguid si tenéis huevos. Carlos (17')*.

Los planos nos muestran Madrid<sup>377</sup> como un personaje más en la trama que sirve de escenario para el encuentro entre los actores de la trama que viven entre el anonimato de la gran ciudad

376



377



y la soledad del mundo material y de pocos valores que les ha tocado vivir.

La vestimenta de los jóvenes suele ser convencional, según la moda de la época, así Carlitos lleva melena y ropa de marca y desenfadada.

-Análisis de la representación.

El espacio cinematográfico se concentra en Madrid como acabamos de señalar. Una ciudad que no duerme, las tiendas abren de noche y la acción se concentra en general en el bar Kronen, en las grandes avenidas o descampados marginales, lugar de encuentro para aquello que dejó de estar prohibido.

Estamos en el verano de 1992, el año glorioso para España de la Expo y de los Juegos olímpicos de Barcelona, que constituyeron un paso hacia la imagen exterior de España como un país moderno. A pesar de ello en la película se reflejan los últimos años del *felipismo* marcados por la corrupción, como vemos en el telediario presentado ya en la época por Ana Blanco.

-Análisis de la narración.

El protagonista, Carlos representa un tipo de masculinidad ambigua, grotesca, provocadora y violenta. Es el líder de su tribu, un niño *pijo* cuyo único referente moral parece ser su abuelo<sup>378</sup> que



le indica que la verdad debe de estar por encima de todo, lo contrario que suele hacer Carlos en su vida.

-El abuelo a Carlos:

--*¿Qué va a ser de vosotros? La gente no tiene principios ni palabra* (34').

--*Lo peor es que ahora nadie sabe contra lo que lucha, antes tenias tu sitio. No se lucha contra nada es lo más terrible.*

--*La mentira es el desastre, eso ¡no!, tienes que mantener tu palabra sino estamos perdidos* (36').

Para él, el ligar no forma parte de ningún proyecto a medio o largo plazo, simplemente forma parte del consumismo en el que se encuentra inmerso:

--*Cada día estás más buena*, es el saludo de Carlos a Amalia<sup>379</sup> en el bar.

--*¿Me estabas esperando?* Es el saludo a otra chica en el bar...*serás imbécil*, le contesta ella...

--*Vamos a entrarle a esas pibas, que se me está calentando hasta la vista de tanto mirarlas.* Carlos (12').

Carlos tiene unos padres que no saben qué hacer con él, un pequeño dictador, como indica Urra (2015: 4):

Estos hijos tiranos se convierten en adolescentes y adultos que siguen siendo dictadores. Los padres gritan en silencio y los hijos también sufren; del manejo inadecuado de las emociones que conduce a



relaciones destructivas; de lo que se piensa que está bien y está mal, tambaleando cualquier tipo de autoridad; de conductas violentas, falta de tiempo para convivir, mentiras y riesgos.

Carlos se levanta a las tres de la tarde y se levanta de la mesa, enfadado, cuando sus padres no quieren dejarle el coche, ya que había tenido varios accidentes.

En la cena del aniversario de los padres (27')<sup>380</sup>:

-el padre: *hijo, ¿hay algo q no sea un coñazo para ti?*

- la madre: *¿en qué nos hemos equivocado?*

La visión del padre de la vida está bastante relacionada con lo material:

-El padre: *¿qué se puede esperar de vosotros? (44').*

-Carlos: *Jugarnos la vida es lo único que nos dejáis hacer (44'16).*

La hermana constituye la antítesis de Carlos, es responsable, se preocupa por sus padres, por su hermano perdido, tiene novio. Pero ella, como la sociedad que le rodea, no parece muy consciente del peligro en el que se encuentra su hermano, una noche le comenta: *Y procura no venir muy colocado* y se ríe.

Asistimos, al final, incluso a una escena de incesto en el ascensor por parte de su hermano, ebrio, que intenta abusar de ella, ya que él asegura no tener límites<sup>381</sup>.



Tampoco respeta a la asistenta, Angelines<sup>382</sup>: *todavía tienes un buen polvo* (21'). Es un depredador sexual.

Pedro<sup>383</sup> es el hombre con problemas de salud pero también de integración. Es su muerte provocada y violenta la que hace reflexionar a los personajes sobre su realidad y sus actos.

En todo momento es humillado por los demás, en particular por Carlos:

--*ten cuidado al bajar no te mees del gusto* (18').

--*Tienes diabetes y le quitaron un riñón, solo le falta que le corten la chorra,* (18'30).

--*a ese ya sabes le gusta que le jodan* (41').

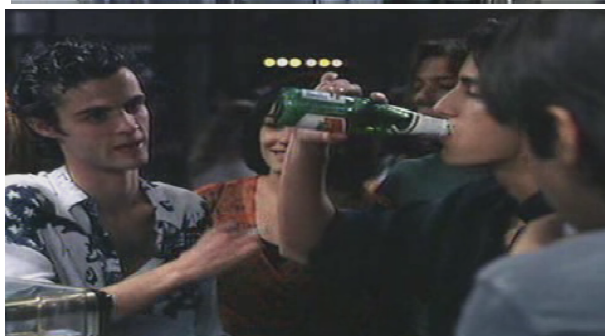
--*Pedro: que no me toques el culo, sabes que no me gusta*



381



382



383

-Carlos: *¿seguro?*

-Pedro: *Muérete*

-Carlos: *Me muero por ti y le envía beso. (1h31).*

Roberto<sup>384</sup> es el amigo fiel de Carlos, *su señorita de compañía.*

Su comportamiento parece más comedido:

--Roberto: *Yo no voy ofreciendo la polla a la primera que pasa*

-Carlos: *Porque eres un reprimido (31').*

--Roberto: *Estoy harto siempre subiendo y bajando con la droga*

-Carlos: *¿y es eso mejor que la monotonía?*

--Carlos: *Búscate una tía y folla*

-Roberto: *Yo busco algo más: amistad, cariño.*

-Carlos: *Los fuertes no necesitamos a nadie, la amistad no existe. (1'04).*

Su identidad masculina no está definida. Al final nos percatamos que en realidad está enamorado de Carlos e intenta besarlo.



-Análisis Interpretativo.

La impresión después de ver la película es la de encontrarnos frente a una juventud decadente. Carlos es a menudo identificado con un sociópata, aunque el discurso filmico parece reflejar un espectro social más amplio. Unos jóvenes sin barreras frente a una sociedad que no les da nada, excepto el consumo.

La diferencia entre la novela y el film es la clase social. En la novela los personajes son ricos de La Moraleja, en el film pertenecen a una burguesía acomodada. Aunque la intención del director parece ser la misma, una crítica irónica de la sociedad de su tiempo. Así la tía de Carlos le aconseja: *tienes que tener mucho cuidado hay mucho drogadicto por ahí* (32').

-Etapas: partes en que se compone el film.

1. El kronen santuario de jóvenes.

Nos refleja la manera de vivir de los jóvenes de los noventa. El abuso de drogas ha dejado de ser considerado como algo marginal, cutre y mal visto como en los ochenta. La cocaína ha sustituido a la heroína<sup>385</sup>.

2. La virilidad y las relaciones efímeras.



La virilidad se transforma aunque con vestigios del modelo tradicional, en particular en el lenguaje empleado por los personajes. Las relaciones cambian, chicos y chicas comparten el mismo comportamiento hedonista, lejos del compromiso humano o familiar:

*¿Cuánto tiempo vas a estar con esta, un mes, una semana? (4').*

El mañana no existe, y disfrutan de algo que sus padres no tuvieron: dinero, libertad, sexualidad desenfadada...

### 3. Desenlace crítico<sup>386</sup>.

El espectador debe imaginar el final, la relación tóxica entre Carlos y Roberto explotará al final porque el miedo vence a la rebeldía.

-Las pautas de conducta social que observamos aparecen concatenadas con la crisis de identidad generacional:

El fin parece justificar los medios.

Al principio del film (6') sacan los pañuelos por la ventanilla en el coche para simular un embarazo, cualquier medio es bueno para conseguir sus objetivos y burlar al mundo que les rodea.

La aparente homofobia se vuelve contra los personajes:



-Un joven dice: *¡hola Carlos!* y éste le responde *ya estás manoseando* (8).

El modelo de masculinidad parece ser el tradicional:

-(Carlos a Roberto): *tienes que ser fuerte sino te comen* (41'08).

- *Si tienes cojones vamos al puente* (41'16).

Aunque el amor está ausente, como escuchamos en la canción:

*Cargado de alcohol, estás cachondo, piensas en tías, no hay sentimientos, solo culos tus ojos verán* (47').

La violencia está por doquier.

La moda de los videos caseros que tanto intrigan a Roberto donde se graba muertes en directo. El caso de las niñas de Alcacer que vemos en las noticias. Los insultos de las prostitutas... todo ello inunda nuestra retina.

Pero pronto nos percatamos que sólo corresponde a una fachada:

Carlos y Roberto se desnudan, se bañan en la piscina. Carlos desnudo sobre Roberto se echa sobre él y llama cobarde (57')<sup>387</sup>.

Toda relación estable parece ser objeto de mofa.



- Desde que está enamorado ya no es lo que era, es responsable, se acuesta temprano... (11').

- Roberto: Solo os guiáis por la polla. (12'16).

-Carlos: Las normas son para borregos, no quiero ser como estos. (58').

La sexualidad aparece como un artículo de consumo.

La diferencia con la actualidad es que aún en los noventa se encuentran físicamente, directamente, sin el intermediario de las aplicaciones de internet.

La prostitución forma parte de este consumismo y de la noción extraña al amor que desarrollan: *Vamos a pillar putas* (13')<sup>388</sup>.



### Conclusión.

El film de Armendáriz, calificado de *realismo sucio*, refleja como en la novela de Mañas un modelo de masculinidad en transformación, donde la autenticidad destaca entre sus diversos componentes representativos de una sociedad en la que destaca el vacío existencial.

Carlos representa a este hombre en transición que vive su vida como una especie de película *snuff*<sup>389</sup>. Una virilidad compartida entre la tradición del *macho alfa* (violento, grosero, líder dominante) y el *hombre diáfano* que se desconstruye, que es capaz dentro de su abismo de adoptar una masculinidad divergente ambigua y, que supone una ruptura con el pasado familiar y el modelo tradicional.

En nuestro análisis, por lo tanto, lo que nos interesa, más allá de una visión nihilista o pesimista de la realidad, es el hecho de constatar como la masculinidad tradicional se encuentra en crisis y se produce una evolución social y representativa al respecto hacia un nuevo modelo identitario.

Aunque aún se utilicen a través del lenguaje y de ciertas pautas de comportamiento esquemas tradicionales como la reafirmación de la virilidad por medio del uso de la fuerza y de la negación peyorativa de otras formas de ser hombre, dicho modelo identitario comienza a visualizarse en la pantalla con las contradicciones y conflictos propios a un periodo transitorio propio

---

<sup>389</sup> Las películas snuff o vídeos snuff son grabaciones de asesinatos, violaciones, torturas, suicidios, necrofilia, infanticidio, entre otros crímenes reales (sin la ayuda de efectos especiales o cualquier otro truco) con la finalidad de distribuirlos comercialmente para entretenimiento. Hasta la fecha nunca se ha logrado comprobar la existencia real de uno de estos filmes, si bien algunos mitos han surgido al respecto, la mayoría se han comprobado como películas normales con efectos especiales donde no se cometieron delitos reales contra seres humanos.

a la generación X, donde la presión social sigue siendo moderador de la conducta sexual de los personajes (Casado, 2012).

Hoy, podemos preguntarnos cómo serán estos personajes de los noventa, como indica Juan Sanguino (2015)<sup>390</sup>, comparando este film con *Tesis* de Amenábar:

Especulemos sobre el futuro de los personajes en el año actual, 2015. Los personajes de *Tesis*, Ángela (Ana Torrent) y Chema (Fele Martínez), son dos bichos raros, pero ella lo sabe disimular mejor. Tras salir espantada del mundo de la investigación periodística, su futuro profesional está destinado a realizadora o guionista de televisión. Carlos (Botto, en *Historias del Kronen*), por su parte, probablemente cambió a Australian Blonde por El Canto del Loco, se engominó y se coló en una multinacional en cuanto vio la ocasión. Ambos tienen hijos, viven en Alcobendas (norte de Madrid) y nunca hablan de los eventos retratados en sus respectivas películas excepto cuando tienen que justificar por qué son incapaces de establecer vínculos afectivos con nadie. Es solo una teoría, claro.

---

<sup>390</sup> elpais.com.

## 2. EL NUEVO CINE ESPAÑOL: AGENTE Y REPRESENTACIÓN DE IDENTIDADES: BLANCANIEVES 2012

### Análisis estructural.

-Ficha técnica del film<sup>391</sup>.

-El director y su contexto.

Pablo Berger (1963), director bilbaíno consigue un gran éxito con el film *Blancanieves*. En 1988 dirigió su primer cortometraje, *Mamá*, con dirección artística de Álex de la Iglesia. Con los premios obtenidos consiguió una beca de la Diputación Foral de Vizcaya para estudiar un máster en cine en la Universidad de New York. A partir de entonces, comenzó una carrera paralela como publicista y realizador de videoclips, que culminó en 2003 con el rodaje de su película *Torremolinos 73*, con Javier Cámara, Fernando Tejero y Candela Peña.

En 2012 estrenó su tercera película, *Blancanieves*, que fue elegida para representar a España en los Premios Óscar (aunque finalmente no fue nominada para competir por el premio), y que ganó 10 Premios Goya, entre los cuales el de mejor película y mejor guión original. El director comenta la casualidad de haber estrenado un año antes la película de *The Artist*<sup>392</sup>, ganadora de un óscar a la mejor película extranjera, cuando el proyecto español parece ser anterior.

<sup>391</sup> Anexo 18: *Blancanieves*.



-El argumento:

Versión libre del popular cuento de los hermanos Grimm, que ha sido ambientada en España durante los años 20, desarrollando una imagen tópica de lo español identificada con lo andaluz<sup>393</sup> y lo religioso<sup>394</sup>. Blancanieves es Carmen, una bella joven con una infancia atormentada por su terrible madrastra Encarna. Huyendo de su pasado, Carmen emprenderá un apasionante viaje acompañada por sus nuevos amigos: una compañía de Enanos Toreros.

- El argumento de la obra original:

Había una vez una hermosa princesita que tenía la piel blanca como la nieve, por lo que su madre la llamó Blanca Nieves. Pero su madre había muerto cuando ella era bebé y el Rey se había casado con una mujer bella pero muy vanidosa y envidiosa. La madrastra de Blanca Nieves tenía un espejo mágico que le respondía lo que pidiera. Lo que más le preguntaba era quién era la mujer más hermosa del mundo, y el espejo siempre le respondía que era ella. Pero un día, el espejo respondió que la

---

393



394



más bella era Blanca Nieves, quien ya había crecido y era una hermosa jovencita.

Llena de furia, la malvada reina le pidió a un criado que lleve a Blanca Nieves al bosque para apuñalarla y extraer su corazón. El criado llevó a la princesa al bosque, pero en lugar de matarla le contó las intenciones de su madrastra y le pidió que huyera lejos. Blanca Nieves caminó hasta encontrar una pequeña casa donde vivían 7 enanos que trabajaban en una mina. Ellos la acogieron y protegieron. Creyendo que Blanca Nieves había muerto, la reina le preguntó al espejo quién era la más hermosa, pero el espejo le respondió que seguía siendo Blanca Nieves. La reina sorprendida preguntó por qué y el espejo le dijo que la joven no murió y que vivía en el bosque con 7 enanitos mineros.

Entonces, la malvada mujer se disfrazó de una ancianita que vendía manzanas y fue en busca de Blanca Nieves. Al encontrarla le ofreció una provocativa manzana que la princesa comió sin saber que estaba envenenada. Cuando los enanitos regresaron de trabajar encontraron a Blanca Nieves muerta y la colocaron en un ataúd de cristal para contemplar su rostro, que, aunque pasaran los días, no perdía su belleza y lozanía.

Pero un día, paso por el lugar un apuesto príncipe que se enamoró de la muchacha y convenció a los enanos para dejar que se la lleve a su palacio. Durante el trayecto, los sirvientes que cargaban el ataúd tropezaron y el movimiento hizo que el trozo de manzana envenenada salga de la garganta de Blanca Nieves. Ella despertó y él le declaró su amor. Al poco tiempo se casaron y durante la fiesta matrimonial reconocieron a la madrastra de Blanca Nieves entre los invitados. El príncipe, que ahora era rey, quiso castigarla y ordenó que le coloquen zapatos de hierro caliente. La malvada mujer fue obligada a bailar con ellos hasta morir.

-Análisis de los componentes.

Film que imita la narración del cine mudo. Rodada en blanco y negro; estos colores funcionan a nivel simbólico en las diferentes partes que componen la trama, con significados varios pero que en esencia representan la infancia y la pureza versus la edad adulta y la transgresión.

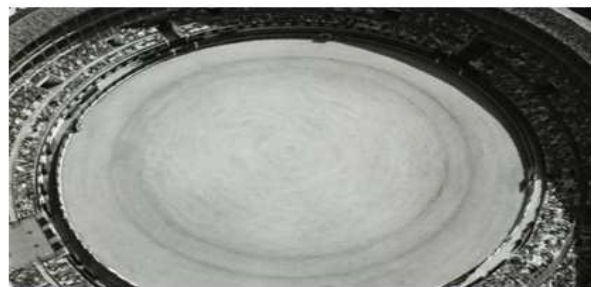
La masculinidad se opone a lo femenino y lo icónico transmite al espectador permanente esta dicotomía<sup>395</sup>.

La música sirve de hilo conductor dentro de la acción, pero al mismo tiempo, la banda de músicos, todos hombres<sup>396</sup>, constituye una metáfora de una masculinidad que determina y dirige el mundo, que establece sus etapas, como si de una corrida de toros se tratara.

Otro símbolo relacionado con la masculinidad, lo constituye la aguja del gramófono<sup>397</sup>, que permite producir la melodía del mundo dentro de un modelo patriarcal de sociedad.

---

395



396

397



Existen multitud de símbolos que hacen referencia a la masculinidad en la cinta. Así el gallo representa al padre ausente, para la protagonista personifica el sustituto de la paternidad, el padre putativo (P.P)<sup>398</sup>. De hecho el gallo se llama Pepe. La pluma<sup>399</sup> aparece en la pantalla tras el engaño y abuso del representante artístico a Carmencita.

El toro y la bravura confirman la virilidad arcaica del hombre<sup>400</sup>. Sin embargo, la animalización del hombre<sup>401</sup> posee, así mismo, una significación de dominación y de inversión de la jerarquización social propia al patriarcado tradicional, que sitúa a

---

398

399



400

401



la mujer como origen del pecado original y la trasmisión del mal. La mujer es simbolizada también por una gallina ponedora<sup>402</sup>.

Masculinidad	Símbolos	En la película
Príncipe (virtud) Enano (semihombre)	-Blanco (mujer/pureza/virgen) -Espejo (magia) -Bosque (violación) -7 enanos (colectividad) -La manzana (vehicula el mal) <sup>403</sup> -Lo religioso y la superstición <sup>404</sup>	El torero guapo y rico La montera (virilidad)

Como hemos indicado la música, el decorado y el vestuario evocan lo español. Unos planos que transportan al espectador a un



mundo onírico y simbólico que visualizan una masculinidad próxima al modelo identitario aunque aparentemente el modelo tradicional sería el representado en el cuento original.

-Análisis de la representación.

El espacio cinematográfico adapta una versión clásica al mundo folklórico y taurino donde la plaza de toros<sup>405</sup> representa el punto de encuentro social, ritos goce y sufrimiento.

La adaptación a los años veinte de la trama nos transporta a una época donde la noción de los dogmas inmutables del pasado se encuentra en plena crisis. En particular en lo referente al género y a la masculinidad.

-Análisis de la narración.

La masculinidad se expresa en la imagen por una serie de símbolos recurrentes. Vemos al torero vistiéndose, en un acto

---

405



cargado de ritual, tradición y sensualidad. El traje ceñido, al cuerpo, la corbata y la espada resaltan su virilidad<sup>406</sup>.

El hombre es valiente, se enfrenta sólo al peligro<sup>407</sup>. En principio representa un arquetipo de hombre tradicional que piensa en su mujer y en la familia.

La virilidad tradicional se ve representada así mismo por otros personajes como el apoderado, hombre de largas patillas y poblado bigote, con puro en la mano. Del mismo modo el representante

---

406



407



artístico se representa virilmente con barba y bastón<sup>408</sup>.

La mujer tiene un papel relevante en el film. Se explota el arquetipo de la folklórica, de la mujer tradicional. Su rol suele ser protector a imagen de la Virgen María, como la abuela de Carmencita (Ángela Molina)<sup>409</sup>.

La mujer del torero, Carmen de Triana, aparece como una *manola*, con mantilla blanca que representa la pureza, la decencia, cubriéndose así ante Dios y ante el hombre, mostrando respeto a la jerarquía y al orden social tradicional. Su función suele ser auxiliar al hombre y generalmente es analfabeta<sup>410</sup>.

---

408



409



410



La sociedad en su conjunto se representa de manera bien delimitada y jerarquizada, por sexo, clase social y edad. Una sociedad sumisa ante un Cristo, hombre y Dios, en la cruz<sup>411</sup>.

### Análisis Interpretativo.

El discurso fílmico nos muestra un modelo de masculinidad tradicional enmarcado en un espíritu a caballo entre el romanticismo del siglo diecinueve y la modernidad de los años veinte en España. Pero lo más significativo es la segunda parte del film donde se refleja un modelo de género identitario, confirmando de esta manera al cine español como un precursor de la visualización de una identidad de género diversa en la pantalla.

-Partes en que se compone el film:

1. De blanco: la infancia y la representación del modelo tradicional de género y masculinidad.

2. De negro: la edad adulta y la transgresión.

- El dolor.
- La desconstrucción y la construcción de género.
- La transgresión.



3. La divergencia y el amor imposible. Carmen reacciona ante el beso de amor del semihombre y no del beso del arquetipo de masculinidad viril tradicional<sup>412</sup>.

-Las pautas de conducta social que observamos:

--El mundo representado está controlado por el hombre y por la religión que transmite un modelo tradicional<sup>413</sup>.

--Un orden estructurado, según un patrón de masculinidad militar, donde el hombre produce y la mujer reproduce.

--Una sociedad de hombres donde la masculinidad se ejerce en cuadrilla, entre colegas.

--Una masculinidad confirmada por medio del valor, de la fuerza, de la agresión.

--Un hombre que salva a la mujer indefensa. La originalidad recae en que el arquetipo de príncipe no supone el canon al que el espectador está acostumbrado, próximo al del *hombre universal*

---

412



413



(hombre blanco, alto, apuesto y tradicional), sino que el héroe lo constituye el antihéroe o *semihombre*, Rafita el *enano* que supone un tipo más de identidad divergente.

--La mujer accede al poder por medio de su masculinización. Se produce una castración de la identidad de género de Carmencita por medio de su masculinización que supone una construcción negativa de la identidad. Se le moldea como si de un bonsái se tratara, se le corta y recorta hasta conseguir la forma deseada<sup>414</sup>. Obligándole así a una serie de pautas de conducta propias a la masculinidad impuesta por la fuerza y la agresividad que influyen su identidad en un modelo inverso al tradicional.

El resultado será la construcción de un modelo de masculinidad inverso, al que a una niña se le construye e influye una determinada identidad en relación a los parámetros de la virilidad. Así vemos a Carmen situarse simbólicamente entre el blanco (la femineidad, la pureza) y el negro (la trasgresión). Una identidad que la conduce a la marginalidad, a vivir con los enanos, con la diferencia. Se le engaña, se prostituye en el circo como parte de la marginalidad que acompaña su identidad divergente.

Pero la verdadera trasgresión lo constituye la trasgresión en la jerarquía hombre/mujer, cuando la femineidad se impone a la masculinidad. Así como el hecho de visualizar al enano travesti,

---

414



Josefa, que asume un rol femenino dentro del grupo<sup>415</sup>. O el caso de la mujer que paga para besar a Carmen cuando está dormida. Dejando, al final de la película, que el espectador descifre por sí mismo el misterio del despestar efímero de nuestra protagonista.

### Conclusión.

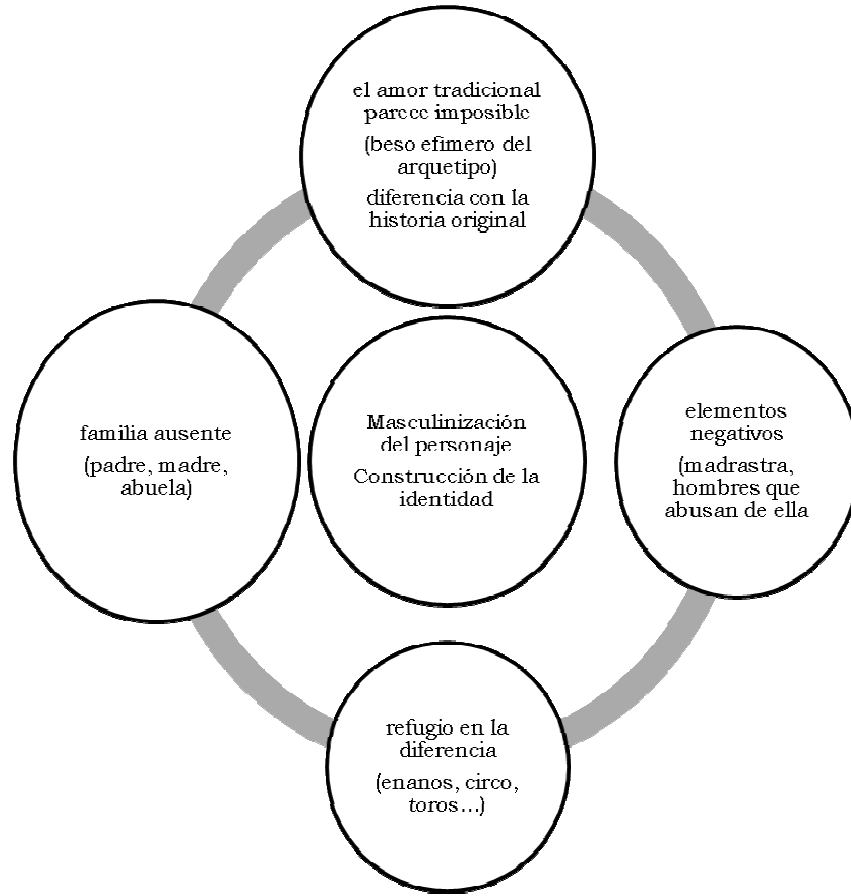
A pesar de ciertos aspectos recurrentes y tópicos, el film es de una gran belleza emotiva y estética. La línea narrativa visualiza el modelo tradicional en la primera parte de la acción y el modelo identitario en la adaptación de la obra original a partir de la juventud de la protagonista que sufre un proceso cultural y social de masculinización.

Por lo que el film supone ante todo una búsqueda de llegar al alma del espectador, de conmoverlo por medio de los sentidos, de la música que supone la voz de los personajes. Una obra actual del cine español, inspirada en la hermosura y fuerza visual del cine mudo, en particular del film *Avaricia* (Erich von Stroheim), que consolida en la pantalla la visualización de un modelo identitario de masculinidad, entendido éste como una construcción social.

Alejándose el autor, de esta manera, del concepto tradicional del binarismo masculino/femenino y del concepto absoluto de belleza, virtud, fealdad y maldad que han determinado a tantas generaciones de espectadores. Una lágrima final que simboliza la



esperanza o un trágico final a voluntad de la imaginación del espectador.



### 3. SÍNTESIS DEL CAPÍTULO

El cine español supone un referente de cambio a la hora de visualizar la masculinidad en la pantalla.

El modelo tradicional de masculinidad domina en el discurso fílmico. Desde los años sesenta hasta nuestros días. Sin embargo podemos preguntarnos qué cambio estético e ideológico se produce en este devenir histórico. Así, cuando analizamos *La tía Tula*, nos percatamos que, por un lado, refleja el modelo viril de la época pero, por otro lado, nos asombramos de la actualidad de un arquetipo de masculinidad narcisista y perversa que podemos encontrar en nuestros días.

El mismo corolario nos provoca el personaje de Juan en *Mi querida señorita*, donde la identidad aparece como determinante a la hora de reflejar la complejidad de un mundo que habitualmente se nos había presentado de una manera simplificada, que permitía estructurar la sociedad en categorías inmutables en función del sexo biológico y de los estereotipos sociales que de ellas derivan.

Pero la gran aportación a esta serie de discursos y alegatos lo aporta, de una manera original y sin reservas, el cine español a partir de la famosa movida. Los personajes de *la Ley del deseo*, son hombres con sus imperfecciones aunque hombres en suma. Sufren, gozan, aman y odian, encontrándose inmersos e integrados en una sociedad se que corresponde con la representación fílmica. Anticipándose, de esta manera, a una representación de un modelo identitario de masculinidad incomparable y veraz.

Un *realismo masculino* que se consolida en las décadas posteriores, cohabitando aún con un modelo tradicional cada vez más inseguro de sí mismo, como el personaje de Carlos en *Historias del Kronen*. Un cambio social que percibimos aún hoy con

las diferentes maneras de sentirse hombre y de percibirlo en la pantalla, donde los príncipes de antaño se convierten en enanos, y los conceptos del bien y del mal, de lo bello y de lo grotesco se sincretizan, como en *Blancanieves*; en un mundo en el que la construcción de la identidad que pueda imponernos una determinada estructura social depende, cada vez más, de nuestra propia conciencia y capacidad individual de entender la vida y la libertad.

**TERCERA PARTE:**

**CONCLUSIONES**



Tras realizar este estudio hemos tratado de dar respuesta a una serie importante de cuestiones planteadas, sin embargo, las limitaciones para el estudio de esta realidad provendrían, por un lado, de la complejidad conceptual de nuestro tema de análisis y, por otro lado, de la subjetividad y rapidez con que la sociedad evoluciona y representa los diferentes arquetipos de masculinidad.

Un fenómeno, el de la masculinidad, controvertido, que en ocasiones se descifra desde el punto de vista del sexocentrismo y no desde la propia realidad de identidades del hombre en toda su complejidad. Una libertad de conciencia e identidad que constituye el mayor instrumento político de un cambio social que nos sorprende por la rapidez de transformaciones sociales, jurídicas y representativas de los últimos años.

Metodológicamente, nuestro primer reto ha sido el de determinar una base teórica, lo más completa, precisa y clara posible, en torno a la masculinidad y al cambio social que determina una serie de modelos sociohistóricos; que nos permiten el análisis de su representación en el discurso y la representación filmica, en el cine sobre la antigüedad y en el cine español a partir de los años sesenta:

-El modelo clásico. Establece un orden social basado en relaciones en función de la categoría social y no de la biología. El ciudadano domina el mundo, el mantener relaciones es sinónimo de poder y dominación sobre la mujer o el hombre pasivo esclavo al que se le asimila jerárquicamente.

-El modelo tradicional. Impone un orden dual: matrimonio o celibato cristiano. Sobre todo, a partir del siglo XIII, surge la intolerancia, el odio, la negación hacia la diferencia y la masculinidad divergente con este modelo binario hombre/mujer.

Condena basada, en particular, en una interpretación arbitraria del Génesis y del Levítico y que contradicen el mensaje global de amor del Nuevo Testamento.

Tradicón por lo tanto de castigo, de exclusión o de marginalización, de hacer daño, de destruir la identidad masculina del indeseable. Como señala (1987) la tensión entre “las fuerzas anónimas” conduce al mundo y a la voluntad humana a dominar y a eliminar al contrario. En este sentido, Foucault (2001) nos muestra la omnipresencia de las relaciones de poder en las relaciones humanas y la psique. Situación que se despenaliza progresivamente y se medicaliza a partir del siglo XIX, hasta llegar al debate actual y la emergencia de un nuevo modelo de masculinidad actual.

-El modelo identitario, cuyo origen reside en la conocida teoría *Queer* que lucha por la existencia de un modelo de representación diferente al binarismo masculino/femenino y del modelo tradicional y que cohabita con él. Construyendo, de este modo, un sistema alternativo e identitario, ya que el género, siguiendo dichas teorías, en realidad supondría en sí mismo una construcción histórica por lo que existiría una conexión entre género e ideología. La masculinidad sería pues una construcción cultural y no natural de acuerdo con unos objetivos determinados de la clase social dominante, por lo que un sistema de género estaría siempre íntimamente interconectado con los factores socio culturales, políticos y económicos de cada sociedad.

Una vez establecidos estos modelos de masculinidad nos enfrentamos al análisis filmico propiamente dicho desde una metodología comparativa, en la que desestructuramos el film en una serie de componentes simbólicos y enunciativos que nos permiten reconstruir el significado que circula entre la ideología social, el espectador y la película. Elementos que inducen al

sentido dado al discurso filmico para, de esta manera, alcanzar a descifrar la realidad social masculina representada en cada obra, en cada época, poniendo de relieve la ideología explícita o tácita, las pautas de comportamiento observadas y los distintos modelos de masculinidad representados; permitiendo, igualmente, desmontar una serie de prejuicios basados en nuestra propia herencia cultural y social.

En consecuencia, nuestro análisis nos ha permitido detenernos, en primer lugar, en el cine sobre la antigüedad con el objeto de analizar la representación del modelo clásico. En cambio, en este género cinematográfico, un modelo tradicional refleja en la pantalla lo masculino como sinónimo de virilidad que se opone forzosamente a un mundo inferior y secundario femenino, falsificando, ridiculizando, estigmatizando o excluyendo en la pantalla y en el lenguaje cinematográfico toda masculinidad divergente al canon establecido.

Así en *La Guerra de Troya* (Giorgio Ferroni, 1961), el modelo tradicional predomina y esta imagen, de lo masculino frente a lo femenino, se refleja en particular en la escena donde Paris es obligado a ponerse una corona de reina, para así ser humillado antes de morir. Esta identificación de lo femenino con lo inferior procede de este discurso que ha conservado la imagen en la pantalla de una identidad masculina desvirtuada. La virilidad, según la visión que vemos en este cine, la podríamos definir como aquella ideología que privilegia a ciertos tipos de hombres al asociarlos con ciertas formas de poder y que definen arquetipos de “ser hombre” y, simultáneamente, marcan otros estilos masculinos como inadecuados o inferiores. Una identidad de masculinidad falsificada que genera, por lo general, antipatía.

Esta representación binaria entre masculinidad y feminidad, en el péplum de los sesenta, es lograda gracias a la estética que proyecta el héroe atlético, violento y musculoso; que supuso también un refugio o arcadia estética masculina. Tratándose, en definitiva, de una concepción de la realidad con una fuerte carga ideológica en todas sus vertientes en la que a fin de cuentas el mal siempre es castigado, bien sea por la fuerza humana o divina como la destrucción de Pompeya o de Sodoma y Gomorra.

Desde esta perspectiva discursiva, el erotismo se centra en el cuerpo del hombre, la mirada narcisista de la cámara proporciona al espectador un medio de placer que le hace identificarse con un personaje predeterminado: el hombre protector y la buena casadera, no habiendo cabida para la otra vía en un cine instrumento de aculturación donde se han fabricado una serie de egos ideales como han sido las estrellas del celuloide.

Asistiendo a una censura que limita las posibilidades de expresión. A la mujer no se le permitió por ejemplo expresar la agresividad verbal o al hombre se le vetó las expresiones de cariño, por ajustarse a la imagen social de feminidad, y a los hombres por seguir el patrón de la masculinidad.

Por otro lado, en el segundo film analizado de los años 60, *Espartaco* de Stanley Kubrick, el discurso filmico continúa representando el modelo tradicional, aunque en la versión no censurada se pretende un acercamiento al modelo clásico desde una perspectiva contemporánea al confundir sistema de jerarquía clásico y *bisexualidad*.

Aunque el autor utiliza la idea de la fuerza del mito, “las guerras se ganan en los imaginarios más que en los campos de batalla” (Fast, 2003), aunque dicha victoria dependa de la unidad de los miembros que compongan dicho grupo de esclavos o de

rebeldes. Un símil pues de rebelión y de esperanza en un contexto de represión de identidades.

En definitiva, el gran mérito de la película es no pecar de ignorancia mostrando cuestiones de una masculinidad diversa en su propio contexto contemporáneo, con un fondo histórico, adelantándose en cierta manera en otros aspectos a su época con un tono claramente comprometido y visionario.

Estas realizaciones difieren con el cine sobre el mundo antiguo a partir de los años setenta. Al atlético y narcisista héroe del péplum de la década precedente se le añade la tipología del desenfrenado y sensual bailarín de discoteca, donde el placer *voyerista* surgiría por medio de la estimulación a través de la vista, de un cuerpo masculino más ambiguo y provocador.

Además, este cine evoluciona de las producciones bíblicas y colosales a una antigüedad donde se refleja esta liberación moral, y ambigüedad estética propia al cambio social más sensual y menos violento de los años setenta.

En el caso de *Fellini Satiricón*, los personajes de Petronio Ascilto, Gitón y Encolpio conforman un *realismo antiguo*, reflejo de un mundo a veces estridente pero verosímil. El vocabulario y las escenas utilizadas nos hablan claramente de diferentes relaciones y maneras de entender la masculinidad.

El mundo, el circo y Fellini se superponen en una adaptación que nos trasmite ante todo sentimientos y emociones en un marco a veces esperpéntico pero que nos puede hacer pensar también en los años 70, de libertad y de aventureros desinhibidos que se mueven en libertad en una especie de atmósfera alternativa o *hippie*.

En segundo lugar aparecen otro tipo de componentes que parecen oponerse tales como la crueldad y la amistad, o lo bello con lo caótico y monstruoso en un marco que está a caballo entre lo clásico y lo contemporáneo. En líneas generales, para Fellini lo importante no es la idea de fidelidad histórica ni de la comprensión del filme por parte del espectador, sino la transmisión de una serie de emociones donde la verdadera libertad es la libertad interior del hombre que pierde el control sobre sí mismo.

Además la idea de Fellini es de mostrarnos que no hay diferencia entre el mundo antiguo y el actual porque en resumidas cuentas, la esencia del hombre no ha cambiado. En la visión que quiere transmitirnos de vitalidad, existe una tensión latente entre libertad y orden.

Nuestro segundo film de los 70 es *Sebastiane*. La película se basa en una historia propia al cristianismo y a la antigüedad del siglo I. Pero lo que llama la atención es que por primera vez se describe la masculinidad clásica como una línea completa de conducta clásica, al igual que se describe normalmente las relaciones tradicionales, ya que hasta el momento constituía un fenómeno minoritario y subterráneo.

La originalidad de la obra se centra en muchos niveles, cinematográfico, estético, político..., pero sobresale por encima de todo la naturalidad con que se presentan los hechos con claras influencias de los maestros italianos como Fellini o Pasolini. Además se recrea magistralmente una atmósfera realista gracias a la poesía, la palabra, la imagen y el sonido con un toque que podríamos calificar de un tanto *kitch* y sofisticado a la vez pero que ante todo nos trasmite los sentimientos.

En definitiva la figura de San Sebastián es un mito universal resultado de un sincretismo cultural y geográfico, donde se mezcla

la tradición con la vanguardia, la religión con el ateísmo o la norma con la heterodoxia; representando el paso entre un modelo clásico hacia un modelo tradicional de masculinidad, dentro del propio mundo antiguo, destacando la renuncia de Sebastiane a ese orden social.

Por último, tras un género prácticamente ausente, a partir del 2000 renace de sus cenizas. Época donde el lenguaje de los derechos humanos ha permitido legitimar un nuevo modelo de masculinidad que supera paulatinamente el gusto por la ambigüedad y la frontera existente entre la realidad, el sueño y la omisión. En general la representación masculina diverge entre varios modelos como el hombre musculoso de gimnasio o el hombre urbano con todas sus variantes.

En el cine los movimientos sociales y la acción de los grupos de presión van a hacer evolucionar la representación masculina. En este contexto *Alexander*, supone una nueva oportunidad de representar un modelo clásico de masculinidad. Aunque en este sentido logra ir más allá que *Espartaco*, con la diferencia de que se produjo un fenómeno de autocensura comercial, el film escenifica el mundo antiguo con el mismo hándicap, es decir, representar la masculinidad clásica desde una perspectiva contemporánea al film. En *Espartaco* encontramos elementos del modelo clásico y tradicional y en *Alexander* de los modelos clásico, tradicional e identitario, por lo que el mejor film sobre la antigüedad estaría por hacer. Aunque somos conscientes de la enorme complejidad que ello supondría.

El cine español supone un referente de cambio a la hora de visualizar la masculinidad en la pantalla, en particular a partir de los años ochenta y nuestro objetivo es el estudiar los modelos tradicional e identitario en una serie de realizaciones significativas.

El modelo social en España en los sesenta privilegia un tipo de masculinidad tradicional y católico que empieza a evolucionar con el milagro económico hacia una tipología de virilidad de clase media. Así, cuando analizamos *La tía Tula*, nos percatamos que, Ramiro, por un lado, refleja el modelo viril de la época pero, constituye también un arquetipo clásico de dominación masculina intemporal y egocéntrico.

Nuestro segundo estudio corresponde a los años setenta, donde el español cambia estéticamente y espera el cambio político y social con plena ansiedad. Dios empieza a salir de los templos donde lo encerraron hace ya tantos años y Juan, nuestro personaje de *Mi querida señorita*, busca su identidad y aparece como un ser propio de un gabinete de curiosidades o de un fenómeno de feria. El amor de Isabelita es incondicional y supone el único instrumento real y eficaz de superar los prejuicios y las barreras sociales que nos inducen a imaginar el mundo como nos obligan a vivirlo y no como realmente es.

Pero la gran aportación a la visualización del modelo identitario lo supone el cine español a partir de los años ochenta. Una época nefasta para ciertos hombres picoteados por agujas de acero que desarrollan un limbo necesario entre un infierno original y un paraíso efímero que moldea nuevas identidades.

Así, los personajes de *la Ley del deseo*, son hombres corrientes y anómalos a la vez. Sienten como cualquier hombre tradicional que es capaz de dominar e imponerse al igual y además su identidad no se identifica con lo caricaturesco. Anticipándose, de esta manera, a una representación de un modelo identitario de masculinidad incomparable y veraz.

Más tarde, este hombre que viaja por territorios desconocidos se abona a la noche más incua en un contexto de desarrollo de los años noventa y de cambio de imagen

Un *realismo masculino* que se consolida en las décadas posteriores, cohabitando aún con un modelo tradicional cada vez más incierto, como el personaje de Carlos en *Historias del Kronen*. Un hombre para quien el mañana no existe, ni los valores ni la familia ni la amistad. Si Ramiro poseía una *sexualidad hidráulica* imponiendo su necesidad viril dentro de una lógica masculina dominante, Carlos está dominado por una *virilidad no viril*, es decir este joven no puede dominarse ni así mismo, siendo víctima del nihilismo de su tiempo y de su virilidad atrofiada por su dependencia a su propio vacío existencial.

La generación que cumplió con sus mayores y que se somete ahora a sus vástagos, se enfrenta a una redefinición de su rol y al papel en la sociedad, en un marco de mediatización de la violencia, en la que la mujer ya no acata las directrices del hombre y se rebela. Otros hombres se manifiestan por las calles sin apocamiento en una España próspera y con diferencias sociales.

Un cambio social de virilidad, de dominadores y dominados, de una serie de identidades que se visualizan en la publicidad, en la moda, en las redes sociales de contactos precarios, en el cine que irradia un mosaico de perfiles inconclusos. En este laboratorio de identidades el cine español continúa siendo un referente creativo y reivindicativo.

En *Blancanieves*; la masculinidad es tradicional e identitaria a la vez. La identidad, la felicidad, el mundo se construye en función de factores externos y subjetivos complejos. Una arquitectura que está en manos de factores cada vez más ligados a

valores contrapuestos que contradicen los valores o las estructuras de poder tradicionales como el amor eterno, la belleza absoluta o el héroe arquetípico que salva al débil, porque la verdadera fuerza parece residir en la propia libertad y la conciencia del hombre.

En definitiva, en nuestro estudio hemos aplicado una perspectiva global hermenéutica que nos permite desacralizar, de alguna manera, el concepto de Sociedad como una verdad inmutable en relación a nuestro pasado y a los valores que conlleva consigo; constituyendo las Ciencias Sociales un instrumento fundamental a la hora de comparar y de situarnos como colectividad en la construcción de nuestra propia identidad de género.

Continuando, de esta manera, la tradición de los Estudios de género y cine, que ponen en tela de juicio los criterios dominantes que determinan la representación de la identidad masculina en el cine; pero al mismo tiempo, intentando superar el *sexocentrismo* analítico y el concepto de una masculinidad mitificada que ha constituido un elemento esencial en el proceso constructivo del discurso estético e ideológico que ha influido en todo orden social y en el montaje filmico e icónico.

Por lo que nuestra hipótesis, interpretativa, como ya expusimos, y que rige nuestra investigación parte de la consideración de que no existe un único modelo de masculinidad visualizado en la pantalla, más bien una combinación de modelos arquetípicos, y este fenómeno suele ser general en todas las épocas, siendo la censura o la sensibilidad del autor la que regulan dicho fenómeno.

Siendo El modelo tradicional de masculinidad, hasta nuestros días, el modelo icónico predominante, incluso en el cine sobre la antigüedad; lo que paradójicamente supondría una

falsificación de la realidad social, que conllevaría una serie de consecuencias determinadas en el hombre y la manera de entender la realidad y la propia existencia.



## **BIBLIOGRAFÍA**



- ABBU-JAMAL M, (2008): *Queremos libertad*. Barcelona, Virus Editorial La LLevir S.L.
- ABRAMS J.J, (2012): *La filosofía de Stanley Kubrick*. Madrid, Intervención Cultural.
- ACHA O, y HALPERIN P, (2000): *Cuerpos, géneros e identidades. Estudios de Historia de género en Argentina*. Buenos Aires. Del Signo.
- ADLER A, (1936): *El problema del homosexualismo y otros estudios sexuales*. Barcelona, Apolo.
- AGACINSKY S, (2008): *Metafísica de los sexos*. Madrid, Akal.
- AGUILERA C, (2013): *Historia del cine británico*. Madrid, T&B Editores.
- ALBERICH E, (2009): *Películas clave del cine histórico*. Barcelona, Ma non troppo.
- ALDARONDO R, (2008): *Películas clave del cine de aventuras*. Barcelona, Ma non troppo.
- ALEXANDER J, (2009): *Las teorías sociológicas desde la segunda guerra mundial*. Barcelona, Gedisa.
- ALFARACHE A, (2005): *Identidades lésbicas y cultura feminista*. Madrid, Plaza y Valdés.
- ALLINSON M, (2003): *Un laberinto español: las películas de Pedro Almodóvar*. Madrid, Ocho y medio.
- ALIAGA J.V y OTROS, (2001): *Miradas sobre la sexualidad en el Arte y la Literatura del siglo XX en Francia y España*. Valencia, PUV.
- ALONSO MENÉNDEZ J.J, (2013): *La Antigua Grecia en el cine*. Madrid, T&B Editores.
- ALTHAUS M, (2005): *Teología indecente, perversiones teológicas en sexo, género y política*. Barcelona, Bellaterra.
- ALTHUSSER, (1969): *Los aparatos ideológicos del estado*. Medellín, Editorial La Oveja Negra.
- ALPERT H, (2015): *Federico Fellini*. Madrid, Torres de Papel.

- ALVARO M, (2009): *La gran represión. Los años de plomo del franquismo*. Madrid, Flor del viento.
- ALVEAR J, (1995): *Cristianismo Primitivo y Religiones Místicas*. Madrid, Cátedra.
- AMADO A, (2000): “La teoría del cine y el marco de la historia. Entrevista a Laura Mulvey”, *Entre pasados 18-19*, Año IX. Buenos Aires, pp. 173-181.
- AMSTRONG N, (1991): *Deseo y ficción doméstica*. Madrid, Cátedra.
- ANASAGASTI A, (2008): *Hijos del mayo del 68*. Salobreña, Alhulia.
- ANTELA-BERNÁRDEZ B, y SIERRA M, (2013): *La historia antigua a través del cine*. Barcelona, UOC.
- ARMSTRONG K, (2004): *Los orígenes del fundamentalismo*. Barcelona, Tusquets.
- ARBUS P, (2006): *Cinéma et identités collectives*. Paris, Manuscrit.
- ARNHEIM R, (1998): *El pensamiento visual*. Barcelona, Paidós Ibérica.
- ARRANZ F, (2010): *Cine y género en España*. Madrid, Cátedra.
- ASCUNCE ARRIETA J.A, (2015): *Sociología cultural del franquismo, (1936-1975): La cultura del nacional-catolicismo*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- ASIMOV I, (1996): *El Imperio Romano. Historia Universal Asimov T.6*. Madrid, Alianza Editorial.
- ASKEW S, (1991): *Los chicos no lloran: el sexismo en educación*. Barcelona, Paidós Ibérica.
- ASTELARRA J, (2005): *Veinte años de políticas de igualdad*. Madrid, Cátedra.
- ASTORGA J, (1971): *Arte griego. GUIA. Historia General del Arte I*.
- AUERBACH E, (1966): *Lenguaje literario y público en la Baja Latinidad y la Edad Media*. Barcelona, Seix Barral.
- AUMONT J, y OTROS, (2005): *Estética del cine: Espacio Fílmico, Montaje, Narración, Lenguaje*. Buenos Aires, Paidós.
- AUMONT J, (1996): *A quoi pensent les films*. Paris, Séguier.

- AUMONT J, y MICHEL M, (1988): *L'analyse des films*. París, Nathan.
- AZCÁRATE J.M, (1990): *Historia del Arte*. Madrid, Anaya.
- AZIZA C, (1998): *Le Péplum: l'Antiquité au cinéma*. CinémAction 89. París, Corlet éditions.
- AZZARA C, (2004): *Las invasiones bárbaras*. Granada, Editorial UGR.
- BADINTER E, (1993): *La identidad masculina*. Madrid, Alianza Editorial.
- BALÁZS B, (1972): *El film: evolución y esencia de un arte nuevo*. Barcelona, Gustavo Gili.
- BALSDON J, (1980): *Los romanos*. Madrid, Gredos.
- BANKS M, (2010): *Los datos audiovisuales en Investigación cualitativa*. Madrid, Morata.
- BAQUÉS QUESADA J, (2007): *La Teoría de La Guerra Justa: Una Propuesta de Sistematización del Ius Ad Bellum*. Navarra, Aranzadi.
- BARBIER P, (2005): *Historia de los Castrati*. Buenos Aires, Javier Vergara Editor.
- BARTHES R, (2009): *La aventura semiológica*. Barcelona, Paidós Ibérica.
- BARTHES R, (1989): *La cámara lúcida. Sobre la fotografía*. Barcelona, Paidós Ibérica.
- BARTHES R, (1980): *Mitologías*. Madrid, Siglo XXI.
- BARTHES R, (1970): " Le troisième sens ". *Les cahiers du cinéma*, n° 222. París, pp.12-19.
- BAYONA B, (2009): *El origen del Estado laico desde la Edad Media*. Madrid, Tecnos.
- BAZIN A, (2001): *¿Qué es el cine?* Madrid, Rialp.
- BELLINGHAM D, (2006): *Los griegos: Cultura y mitología*. Colonia, Taschen B
- BELLOUR R, (1979): *L'analyse du film*. París, Albatros.
- BELTRÁN M, (2009): *La realidad social*. Madrid, Tecnos.

- BELTRÁN M, (1985): "Cinco vías de acceso a la realidad social", *REIS*, n°29. Madrid, pp.7-42.
- BENGTSON H, (2008): *Historia de Grecia*. Madrid, Gredos.
- BERGER P.L, y LUCKMAN T, (1995): *La construcción social de la realidad*. Madrid, Amorrortu.
- BERGERON L, VOVELLE M, y ARASSE D, (1995): *El hombre de la ilustración*. Madrid, Alianza Editorial.
- BERRAS L, (2010): *La metamorfosis del deseo*. Buenos Aires, Amorrortu.
- BERSANI L, (1998): *Homos: repenser l'identité*. Paris, Odile Jacob.
- BLACK G, (2012): *Hollywood censurado*. Madrid, Akal.
- BONDANELLA P, (2002): *Italian Cinema: From Neorealism to the present*. Londres, Continuum.
- BORDWELL D, (1999): *El cine de Eisenstein: Teoría y práctica*. Barcelona, Paidós Ibérica.
- BORDWELL D, (1997): *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona, Paidós Ibérica.
- BORDWELL D, y THOMPSON K, (1995): *El arte cinematográfico*. Barcelona, Paidós Ibérica.
- BOURDIEU P, (2009): *La reproducción de la ideología dominante*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- BOURDIEU P, (2000): *La dominación masculina*. Barcelona, Anagrama.
- BOURDIEU P, (1999) *Sociología y cultura*. México, Conaculta.
- BOURDIEU P, (1998): *Sobre la televisión*. Barcelona, Anagrama.
- BOSWELL J, (1994): *Les Unions du même sexe*. Paris, Fayard.
- BOSWELL J, (1985): *Christianisme, tolérance sociale et homosexualité*. Paris, Gallimard.
- BOX Z, (2010): *España año cero: la construcción simbólica del franquismo*. Madrid, Alianza editorial.
- BRADLEY K, (1998): *Esclavitud y sociedad en Roma*. Barcelona, Ediciones Península S.A.

- BRAVO G, (1998): *Historia de la Roma Antigua*. Madrid, Alianza Editorial.
- BROD H, (1994): *Teorías sobre la masculinidad*. Londres, Sage.
- BROWN P, (1995): *Le renoncement à la chair*. Paris, Gallimard.
- BRUCE F.F, (1958): *The Spreading Flame: The Rise and Progress of Christianity from its First Beginnings to the Conversion of the English*. Londres, Paternoster Press.
- BUTLER J, (2006): *Deshacer el género*. Barcelona, Paidós Ibérica.
- BUTLER J, (2004): *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid, Síntesis.
- BUXÁN X.M, (2001): “Algunos términos para un abecedario homoerótico de la iconografía contemporánea de San Sebastián mártir”, *Miradas sobre la sexualidad en el Arte y la Literatura del siglo XX en Francia y España*. Valencia, PUV, pp. 201-208.
- CABARET V, (2009): *El Sirviente*.
- CALAME C, (2002): *Eros en la antigua Grecia*. Madrid, Akal.
- CAMARERO G, (2002): *La Mirada que habla: cine e ideologías*. Madrid, Akal.
- CANTARELLA E, (1991): *La bisexualidad en el mundo antiguo*. Madrid, Akal.
- CASTEJON LEORZA M, (2013): *Fotogramas de género*. Logroño, Sinindice.
- CAPANAGA P, (1996): “La creación léxica en Historias del Kronen”, *Atti del Convegno di Roma*, 16, Roma, Bulzoni Editore. pp 49-60.
- CAPARROS LERA J.M, (2006): *La pantalla Popular: El cine español durante el gobierno de la derecha (1996-2003)*. Madrid, Akal.
- CAPARROS LERA J.M, (1992): *El cine español de la democracia: de la muerte de Franco al "cambio" socialista*. Barcelona, Anthropos.
- CARABI A, (2003): *Nuevas masculinidades*. Barcelona, Icaria.
- CARBONELL E, (2010): *El sexo social*. Barcelona, Now Books.
- CARDONA G, (2008): *El poder militar en el franquismo*. Madrid, Flor del viento.
- CARMONA MUELA J, (2008): *Iconografía cristiana: guía básica para estudiantes*. Madrid, Akal.

- CARRASCO y RABADE, (2008): *Pecar en la Edad Media*. Madrid, Silex.
- CASADO DÍAZ, Ó (2011). “La sexualidad en el centro: una lectura feminista de Historias del Kronen”. *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica*, 29. Madrid, Complutense, pp. 69-90.
- CASSETTI F, (1991): *Cómo analizar un film*. Barcelona, Paidós Ibérica.
- CASTELAIN MEUNIER C, (2005): *Les métamorphoses du masculin*. Paris, PUF.
- CASTILLEJO CAMBRA E, (2012): *La enseñanza de la religión católica en España desde la transición*. Madrid, Los libros de la Catarata.
- CASTILLO S, (2006): *Las figuras del desorden, heterodoxos, proscritos y marginados*. Madrid, Siglo XXI.
- CASTRO GARCÍA A, (2009): *La representación de la mujer en el cine español de la transición (1973-1982)*. Oviedo, KRK Ediciones.
- CASULLO N, (2008): *Las cuestiones*. Buenos Aires, FCE.
- CESAIRE A, (2006): *Discurso sobre el colonialismo*. Madrid, Akal.
- CHESTERTON G.K, (2007): *What's Wrong With the World*. Londres, Cossimo classics.
- CICCOTTI E, (2004): *La esclavitud en Grecia y Roma*. Barcelona, Reditar.
- CIMENT M, (2000): *Kubrick*. Madrid, Akal.
- CLARAMUNT LÓPEZ F, (2003): *Historia del arte del toreo*. Madrid, Tutor.
- COETZEE J.M, (2007): *Contra la censura*. Madrid, Debate.
- COLOMER J.M, (1990): *El arte de la manipulación política*. Barcelona, Anagrama.
- CONNELL R.W, (1997): “La Organización Social de la Masculinidad”, *Masculinidades: poder y crisis*, Valdés T. Olavarría J. Santiago de Chile, Isis Internacional/FLACSO, pp. 31-48.
- COOPER D, (1994): *La muerte de la familia*. Barcelona, Planeta Agostini.

- CORBIN A, y COURTINE J.J, (2011): *Histoire de la virilité*. Paris, Seuil.
- CORNUT-GENTILE D'ARCY C, (2006): *El Cine Británico en la era Thatcher. ¿Cine nacional o Nacionalista?* Zaragoza, Prensas Universitarias.
- CORTES J.M, (2004): *Hombres de mármol*. Madrid, EGL.
- COSTANTINI C, (2006): *Fellini, Les Cuento de Mi: Conversaciones Con Constanzo Costantini*. Méjico, Sexto Piso.
- COTLER I, (1998): "Religión, intolerancia y ciudadanía: hacia una cultura mundial de los derechos humanos", *La intolerancia / Fórum Internacional sobre la Intolerancia*. Buenos Aires, Granica.
- CUATRECASAS A, (2009): *Amor y sexualidad en la antigua Roma*. Madrid, DJTA.
- DALMAU M, (2012): *El ocaso del pudor*. Barcelona, EDHASA.
- DE ARMIÑAN J, (2003): *Eva sin manzana. La señorita. Mi querida señorita. El nido*. Madrid, Cátedra.
- DE ARMIÑAN J, (2000): *La dulce España: memorias de un niño partido en dos*. Barcelona, Tusquets.
- DE CHAVES N, (2009): *La homosexualidad imaginada*. Madrid, Maia.
- DE ESPAÑA R, (2009): *La pantalla épica. Los héroes de la antigüedad vistos por el cine*. Madrid, T&B Editores.
- DE LA TORRE J, (2009): *Migraciones y coyuntura económica del franquismo a la democracia*. Zaragoza, Prensas Universitarias.
- DE LA TORRE R, (2010): *La Ecclesia nostra*. Buenos Aires, FCE.
- DE LAURETIS T, (1996): "La tecnología del género", *Mora, N° 2*. Buenos Aires, Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, Facultad de Filosofía y Letras, pp. 6-34.
- DELEITO C, (2003): *Representación e ideología en el cine*. Barcelona, Paidós Ibérica.
- DE VILLENA LA, (2008): *Héroes, atletas, amantes*. Barcelona, Península.
- DE UNAMUNO M, (1999): *La tía Tula*. Barcelona, Espasa Libros.

- DIEZ PUERTAS E, (2002): *El montaje del franquismo. La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*. Barcelona, Laertes.
- DONDIS D.A, (1985): *La sintaxis de la imagen*. Barcelona, Gustavo Gili.
- DOTY A, (1995): *Cultura lesbiana/gay y teoría queer de la cultura de masas*. Durham, OIC.
- DOUGLAS K, (2014): *Yo soy Espartaco*. Madrid, Capitán Swing.
- DOVER K.J, (2008): *Homosexualidad griega*. Barcelona, El Cobre.
- DUNCAN P, y WIEGAND C, (2013): *Federico Fellini*. Colonia, Taschen B.
- DUNCAN P, (2011): *Los archivos personales de Pedro Almodóvar*. Colonia, Taschen B.
- DUNCAN P, (2006): *Stanley Kubrick: Filmografía completa*. Colonia, Taschen
- DUREAU Y, (2005): *Utopie et cinéma*. Paris, Corlet Editions.
- DUERTO RIVA R, (2008): *Flores de otro mundo. Español con películas. Películas hispanas con subtítulos en español y explotaciones didácticas*. Madrid, Edinumen.
- DYER R, (2001): *Las estrellas cinematográficas, historia, ideología, estética*. Barcelona, Paidós Ibérica.
- ECO H, (2004): *Apocalípticos e integrados*. Madrid, Debolsillo.
- ELIAS N, (2010): *El proceso de civilización*. Méjico, FCE.
- ESTEVE L, (2002): *Michael Powell y Emeric Pressburger*. Madrid, Cátedra.
- ERIBON D, (1999): *Réflexions sur la question gay*. Paris, Fayard.
- ESQUENAZI J.P, (2004): *Godard et la société française des années 1960*. Paris, Armand Colin.
- ETHIS E, (2009): *Sociologie du cinéma et de ses publics*. Paris, Armand Colin.
- FASSIN E, (2009): *Le sexe politique*. Paris, EHESS.
- FAST H, (2003): *Espartaco*. Barcelona, EDHASA.
- FELLINI F, (2013): *La dulce visión*. Madrid, Gallo Nero.
- FELLINI F, (1999): *Fellini por Fellini*. Madrid, Fundamentos.
- FELLINI F, (1999): *Hacer una película*. Barcelona, Paidós Ibérica.

- FERGUSON E, (2003): *Backgrounds of Early Christianity*. Michigan, Eerdmans Publishing Co.
- FERNÁNDEZ D, (2001): *L'amour qui ose dire son nom*. Paris, Stock.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ M.C, (2006): *La imagen de la mujer en la pintura*. Madrid, Ed. Antonio Machado.
- FERNÁNDEZ TORRES M.J, (2015): *Movimientos sociales y acción colectiva: pasado y presente*. Barañain, EUNSA.
- FERRAJOLI L, (2011): *Principia iuris (vol 2). Teoría del derecho y de la democracia*. Madrid, Trotta.
- FERRO M, (2008): *El cine, una visión de la historia*. Madrid, Akal.
- FINLER J.W, (2006): *Historia de Hollywood*. Barcelona, Ma non troppo.
- FLACELIERE R, (1989): *Vida cotidiana en Grecia en el siglo de Pericles*. Madrid. Temas de Hoy.
- FLECHA J, (2002): *Moral de la persona: amor y sexualidad*. Madrid, BAC.
- FLECKENSTEIN J, (2006): *La caballería y el mundo caballeresco*. Madrid, Siglo XXI.
- FLEURY L, (2001): *Max Weber*. Paris, PUF.
- FLICK U, (2007): *Introducción a la investigación cualitativa*. Madrid, Sage.
- FLORI J, (2001): *Caballeros y caballería en la Edad Media*. Barcelona, Paidós Ibérica.
- FONTE J, (2008): *Oliver Stone*. Madrid, Cátedra.
- FOUCAULT M, (2013): *Obras esenciales*. Barcelona, Paidós Ibérica.
- FOUCAULT M, (2005): *Historia de la sexualidad 1*. Madrid, Siglo XXI.
- FOUCAULT M, (2001): *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Madrid, Alianza.
- FOUCAULT M, (1976): *La volonté de savoir, Histoire de la sexualité, vol 1*. Paris, Gallimard.

- FOUZ HERNÁNDEZ S, (2013): *Cuerpos de cine: Masculinidades carnales en el cine y la cultura popular contemporáneos*. Barcelona, Bellaterra.
- FOX R.L, (1986): *Pagans and Christians*. San Francisco, Harper and Row.
- FRENCH K, (2004): *Art by film directors*. Londres, Millers Publications.
- FREUD S, (1999): *El malestar en la Cultura*. Madrid, Biblioteca nueva.
- FUCHS E, (1996): *La época burguesa*. Madrid, Alianza Editorial.
- GALLERO DIAZ J.L, (1991): *Sólo se vive una vez: Esplendor y ruina de la Movida madrileña*. Madrid, Ardora Ediciones.
- GALLO M, (2012): *Espartaco: La rebelión de los esclavos*. Madrid, Alianza Editorial
- GARCÍA, I y BERNARDEZ RODAL A, (2009): *Violencia de género en el cine español*. Madrid, Complutense.
- GARCÍA CALVO A, (2002): *Contra la realidad*. Zamora, Lucina.
- GARCÍA FDEZ E, (2008): *Historia del cine XI, los años 90*. Thecult.es
- GARCÍA FDEZ E, (1982): *Todo pantalla y Cuadernos de Historia 16. Enciclopedia Universal de Micronet, Universal del cine*. Barcelona, Planeta.
- GARCÍA GLEZ y OTROS, (1996): "En Grecia y Roma: las gentes y sus cosas". Granada, Granada, Editorial UGR.
- GARCÍA GUAL C, (1998): *Petronio*. Barcelona, Círculo de Lectores.
- GARCÍA VALDÉS A, (1981): *Historia y presente de la homosexualidad*. Madrid, Akal.
- GARSON C, (1962): « *La guerre de Troie* ». Paris, L'Aurore.
- GARZA F, (2002): *Quemando mariposas, sodomía e imperio en Andalucía y México S. XVI-XVII*. Barcelona, Laertes.
- GEULEN C, (2010): *Breve Historia del racismo*. Madrid, Alianza Editorial.
- GIDDENS A, (1999): *Consecuencias de la modernidad*. Madrid, Alianza Editorial.

- GILMORE D, (1994): *Hacerse hombre, concepciones culturales de la masculinidad*. Barcelona, Paidós Ibérica.
- GIMENO B, (2014): “No es no, también en Málaga”. *Eldiario.es* 21/08/2014. GINER S, (2003): *Carisma y razón: la estructura de la moral de la sociedad moderna*. Madrid, Alianza Editorial.
- GINER S, (1987): *El destino de la libertad*. Barcelona, Ariel.
- GOFFMAN E, (2009): *Estigma: La identidad deteriorada*. Buenos Aires, Amorrortu.
- GOLDMANN L, (1969): *Las nociones de estructura y génesis*. Buenos Aires, Proteo.
- GÓMEZ TARÍN F.J, (2010): *El análisis de textos audiovisuales. Significación y Sentido*. Valencia, Shangri-la Ediciones.
- GÓMEZ TARÍN F.J (2007): *Metodologías de análisis del film*. Madrid, Edipo.
- GONZALEZ DE ALBA L, (2003): *La orientación sexual*. Méjico, Paidós.
- GONZALEZ NUÑEZ J, (2008): *Psicología psicoanalítica del cine*. Méjico, Manual moderno.
- GOODRIDGE M, (2002): *Directores: Cine*. Méjico, Océano.
- GORDONIO B, (1991), *Lilio de medicina*. Eds. John Cull y Brian Dutton. Madison, WI: Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- GRAZZINI G, (2009): *Algún día haré una bella historia de amor: Conversaciones con Federico Fellini*. Barcelona, Gedisa.
- GREEN T, (2008): *La Inquisición, el reino del miedo*. Barcelona, Ediciones B.
- GRIFFIN R, (2010): *Modernismo y fascismo*. Madrid, Akal.
- GROSSER A, (1999): *Las identidades difíciles*. Barcelona, Bellaterra.
- GUASCH O, (2003): *Sexualidades: diversidad y control social*. Barcelona, Bellaterra.
- GUBERN R, (2004): *El clima de censura*. Valladolid, Euro Press.
- GUBERN R, (1996): *El cine después del cine. Historia general del cine. Vol. XII*. Madrid, Cátedra.

- GUBERN R, (1985): *Contrarrevolución sexual*. El País, 04 Marzo 1985.
- GUZMÁN URRERO, (2007): Revista "Cine y Letras", Madrid.
- HABERMAS J, (1994): *Teoría de la Acción comunicativa: complementos estudios previos*. Madrid, Cátedra.
- HABERMAS J, (1981): *Historia y crítica de la opinión pública: la transformación estructural de la vida pública*. Barcelona, Gustavo Gili.
- HAEFS G, (2005): *Alejandro Magno. Rey de Macedonia. Unificador de Grecia. Conquistador de Asia*. Barcelona, EDHASA.
- HALES R.E, (2009): *Tratado de Psiquiatría clínica*. Barcelona, Masson.
- HANNAH B, (2000): *Imágenes psicológicas de la serpiente y del león*. Méjico, Fata Morgana.
- HANSON V-D, (2012): *El arte de la guerra en el mundo antiguo: De las guerras persas a la caída de Roma*. Madrid, Crítica.
- HAVELOCK E, (1964): "L'inversion sexuelle", en *Etudes de psychologie sexuelle*. Paris, Mercure de France.
- HEIDEGGER M, (2005): *Introducción a la fenomenología de la religión*. Madrid, Siruela.
- HEGER H, (2002): *Los hombres del triángulo rosa*. Madrid, Amaranto.
- HEINRICH K, (1864): *Forschungen über das Rätsel der mannmännlichen Liebe*. Leipzig, Serbie.
- HELMINIAK D, (2003): *Lo que la Biblia realmente dice sobre la homosexualidad*. Barcelona, Egales.
- HENARES CUELLAR I, y GUILLEN E, (1992): *El arte neoclásico*. Madrid, Anaya.
- HERDT G, (1994): *Sambia Sexual Culture. Essays from the Field*. Londres, The University of Chicago Press.
- HERNÁNDEZ A, (2004): "La masculinidad en crisis". *Revista de Estudio de género La Ventana* (19). Méjico, Universidad de Guadalajara, pp. 261-271.

- HERNÁNDEZ BURGOS C, (2013): *Franquismo a ras de suelo: Zonas grises, apoyos sociales y actitudes durante la dictadura, 1936-1976*. Granada, Editorial UGR.
- HERNÁNDEZ FRANCO J, (2011): *Sangre limpia, sangre española*. Madrid, Cátedra.
- HERNÁNDEZ HOLGADO F, (2005): *Miseria del militarismo*. Barcelona, Virus Editorial La LLevir S.L.
- HERNÁNDEZ RUIZ J, y PÉREZ RUBIO P, (2011): *Escritos Sobre Cine Español: Tradición y Géneros Populares*. Zaragoza, Institución «Fernando el Católico».
- HERR M, (2001): *Kubrick*. Barcelona, Anagrama.
- HERRERO J, (2001): *La Sociedad gay: una invisible minoría*. Madrid, FOCA.
- HERZFELD M, (1985): *Crete (Greece); Rural conditions; Social life and customs*. Princeton University Press.
- HOBBS T, (1991), *De la nature humaine*. Paris, Naert.
- HOLGUIN A, (2006): *Pedro Almodóvar*. Madrid, Cátedra.
- HONNET A, (2009): *Crítica del poder*. Madrid, Antonio Machado.
- HUGHES E.L, (1977): *"En el rodaje del Satiricón de Fellini", Entrevista*. Madrid, Ed. Sedmay.
- ICETA GAVICAGOGEASCOA M, (2004): *La moral cristiana habita en la iglesia: perspectiva eclesiológica de la moral en santo Tomas de Aquino*. Barañain, EUNSA.
- IMBERT G, (2010): *Cine e imaginarios sociales*. Madrid, Cátedra.
- INGELHART R, (2001): *Modernización y posmodernización*. Madrid, CIS.
- IRIARTE A, (2002): *De amazonas a ciudadanos*. Madrid, Akal.
- IRWIN W, (2002): *The Matrix and Philosophy. Welcome to the desert of the real*. Illinois, Open Court.
- ITUARTE L, (2004): *La identidad de género en la imagen fílmica*. Bilbao, UPV.
- IZNAOLA GÓMEZ E, (2004): *Miguel Picazo: un cineasta jiennense*. Jaén, Diputación Provincial.

JAESCHKE W, (1998): *Hegel, la conciencia de la modernidad*. Madrid, Akal.

JIMENEZ DE LAS HERAS J.A, (2014): *Robert Rossen*. Madrid, Cátedra.

JORDAN M, (1997): *The Invention of Sodomy in Christian Theology*. Chicago, University Of Chicago Press.

JUNG C.G, (2001): *The Psychology of the Child Archetype. Essays on a Science of Mythology*. Princeton University Press.

JULIÁ S, y DI FEBBO G, (2005): *El franquismo*. Barcelona, Crítica.

JUNIUS BRUTUS STEPHANUS (2008): *Vindiciae contra Tyrannos. Del poder legítimo del príncipe sobre el pueblo y el pueblo sobre el príncipe*. Madrid, Tecnos.

KANT E, (2008): *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*. Madrid, Alianza Editorial.

KESKA M, (2005): "El concepto de Gesamtkunstwerk en la obra de Derek Jarman". *Congreso de Filósofos Jóvenes: Filosofía y Cine, IV*, Salamanca.

KEZICK T, (2007): *Fellini, la vida y las obras*. Barcelona, Tusquets.

KIMMEL M, (1992): *Producción teórica sobre la masculinidad: Nuevos aportes*. Santiago, Isis Ed.

KINSEY A, (1998): *Sexual Behavior in the Human Male* (Comportamiento sexual del hombre). Bloomington, Indiana University Press.

KRACAUER S, (2008): *L'Ornement de la masse*. Paris, La Découverte.

KRITZMAN L, (1991): *The Rhetoric of Sexuality and the Literature of the French Renaissance*. New York, Cambridge University Press.

KURLANSKY M, (2005): *El año que conmocionó al mundo*. Barcelona, Destino.

LACHIZE S, (1962): *La guerre de Troie*. Paris, L'Humanité.

LAGUARDA P, (2008): "Cine y estudios de género: Imagen, representación e ideología. Notas para un abordaje crítico", *Aljaba*, vol. 10. Luján, pp. 141-156.

- LAMAS M, (1996): *La perspectiva de género*, en *Revista Digital La Tarea* n°8.
- LANOUILLE HUGHES E, (1977): *En el rodaje del Satiricon de Fellini. Diario entre bastidores*. Colonia, Taschen B.
- LAPEÑA MARCHENA Ó, (2011): “*Hacia un pasado común, el cine y la uniformización de la antigüedad clásica*”, *Methodos Revista electrónica didáctica del latín*.
- LAPEÑA MARCHENA Ó, (2008): “*El Péplum y la construcción de la memoria*”, *Cuadernos de Cine*, n°3. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, pp. 105-112.
- LE GALL J.M, (2011): *Un idéal masculin*. Paris, Payot.
- LE GOFF J, (1998): “*La vieja Europa y el mundo moderno*”. Barcelona, Altaya.
- LEMA TRILLO E.V, (2005): *Los modelos de género masculino y femenino en el cine de Hollywood, 1990-2000*. Tesis Universidad Complutense de Madrid.
- LENNE G, (1998): *Erotisme et cinéma*. Paris, La Musardine.
- LEROY F, (1997): *Histoire juridique de l’homosexualité en Europe*. Paris, PUF.
- LEUPIN A, (2000): *Phallophanies : La Chair et le Sacré*. Paris, Editions du regard.
- LEVER M, (1985): *Les bûchers de Sodome*. Paris, Fayard.
- LEVI-STRAUSS C, (1990): “*Ficha de cátedra N° 2: Selección comentada de textos de Lewis Morgan, A. R. Radcliffe-Brown y Claude Lévi-Strauss*”, *Material de Cátedra*. Buenos Aires, Mimeo.
- LILLO F, (2010): *Héroes de Grecia y Roma en la pantalla*. Madrid, Evohé.
- LIPOVETSKY G, (2009): *La pantalla global, cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona, Anagrama.
- LIZARRAGA X, (2003): *Historia sociocultural de la Homosexualidad*. Méjico, Paidós.
- LLOBERA J, (1999): *Identidad de la antropología*. Barcelona, Anagrama.

#### BIBLIOGRAFÍA

- LOMAS C, (2008): *¿El otoño del patriarcado?* Barcelona, Península.
- LÓPEZ F, (2006): *Homosexualidad y familia*. Barcelona, Grau.
- LÓPEZ PENEDO S, (2008): *El laberinto Queer*. Barcelona, Egales.
- LÓPEZ O, (2013): *Madres de película*. Madrid, Alianza Editorial.
- LORDA J, (2009): *El celibato sacerdotal*. Barañain, EUNSA.
- LOSILLA C, (2012): *Modernidad y cine*. Madrid, Cátedra.
- LOWNEY C, (2007): *Un mundo desaparecido de convivencia, musulmanes, cristianos y judíos*. Buenos Aires, El Ateneo.
- LÖWY M, (2008): *Rebelión y melancolía: el romanticismo como contracorriente de la modernidad*. Buenos Aires, Nueva visión argentina.
- LUCAS MARIN A, (2010): *La realidad social: transformaciones recientes en España*. Barañain, EUNSA.
- LUENGO F, (2009): *Servir a la patria*. Madrid, Maia.
- LUHMANN N, (2007): *Poder*. Barcelona, Anthropos.
- LYON D, (2000): *Postmodernidad*. Segunda edición. Madrid, Alianza Editorial. pp. 12-13.
- MAUGHAM R, (2009): *El sirviente*. Madrid, Cabaret Voltaire.
- MARCUSE H, (2010): *El hombre unidimensional*. Barcelona, Ariel.
- MARTI GARCÍA M-A, (2005): *La madurez: dar a las cosas la importancia que tienen*. Madrid, EIUNSA.
- MARTÍN PUERTA A, (2014): *El franquismo y los intelectuales*. Madrid, Encuentro.
- MARTÍN I, (2008): *Jóvenes, conocimiento político y participación*. Madrid, CIS.
- MARTÍNEZ CARAZO C, (2013): *Almodóvar en la prensa de Estados Unidos*. Valencia, PUV.
- MARTÍNEZ EXPOSITO A, (2004): *Escrituras torcidas*. Barcelona, Laertes.
- MARTÍNEZ TORRES A, (1997): *El cine español en 119 películas*. Madrid, Alianza Editorial.
- MARTÍNEZ TORRES A, (1994): *El cine español en 100 películas*. Madrid, Alianza Editorial.

- MARZAL F, y GÓMEZ TARÍN F.J, (2007): *Metodologías de análisis del film*. Madrid, Edipo.
- MATYSZAK P, (2005): *Los enemigos de Roma, de Aníbal a Atila el huno*. Madrid, Oberon.
- MEAD G.H, (1968): *Espíritu, persona y sociedad*. Buenos Aires, Paidós.
- MECARY C, (2003): *Les droits des homosexuels*. Paris, PUF.
- MELERO SALVADOR A, (2010): *Placeres ocultos. Gays y lesbianas en el cine español de la Transición*. Madrid, Notorious Ediciones.
- MEREU I, (2003): *Historia de la Intolerancia en Europa*. Barcelona, Paidós Ibérica.
- MÉRIDA JIMENEZ R.M, (2013): *Minorías sexuales en España (1970-1995)*. Barcelona, Icaria.
- MÉRIDA JIMENEZ R.M, (2002): *Sexualidades transgresoras, una antología de estudios queer*. Barcelona, Icaria.
- METZ C, (1977): *Le Signifiant Imaginaire, Psychanalyse et Cinéma*. Paris, Unión générale des éditions 10/18.
- MICCHICHÉ L, (1975): *Il Cinema Italiano degli Anni'60*. Venecia, Marsilio.
- MITRE E, (2009): *Iglesia, herejía y vida política en la Europa medieval*. Madrid, BAC.
- MITRY J, (2002): *Estética y psicología del cine: las formas*. Madrid, Siglo XXI.
- MOLDES D, (2012): *Alejandro Jodorowsky*. Madrid, Cátedra.
- MOLINERO C, (2008): *La anatomía del franquismo: de la supervivencia a la agonía, 1945-1977*. Barcelona, Crítica.
- MONTAÑÉS J, y IZEDDIN D, (2012): *Mí querida señorita o la costilla de Eva*. elmundo.es 23/04/2012.
- MONTESINOS R, (2007): *Perfiles de la masculinidad*. Madrid, Plaza y Valdés.
- MOORE B, (2001): *Pureza moral y persecución en la historia*. Barcelona, Paidós Ibérica.
- MOREU ABOAL C.J, (2005): *La guerra de Troya*. Madrid, Oberon.

- MORILLA B, (2001): *El valor de ser hombre: historia oculta de la masculinidad*. Madrid, Anaya.
- MORIN E, (2009): *Breve Historia de la barbarie en occidente*. Barcelona, Paidós Ibérica.
- MORIN E, (1956): *Le cinéma ou l'Homme imaginaire*. Paris, Minuit.
- MORRISON D, (2006): *Un más allá para la homosexualidad*. Madrid, AJP.
- MUCCHIELLI A, (2002): *El arte de influir*. Madrid, Cátedra.
- MÜLLER J, (2006): *Cine de los 70*. Colonia, Taschen B.
- MUIÑA A, (2013): *Rebeldes periféricas del siglo XIX*. Madrid, La linterna sorda.
- MULVEY L, (1975): "Visual Pleasure and Narrative Cinema". Screen 16.3, pp. 6-18.
- MURALT A, (2002): *La estructura de la filosofía política moderna*. Barcelona, Istmo.
- NAVARRO E, (2014): *La sombra de Suárez*. Barcelona, Plaza y Janés Editores.
- NEIRA L, (2014): *Desnudo y cultura*. Madrid, CVG.
- NEIRA PIÑEIRO, M.R (2003): *Introducción al discurso narrativo fílmico*. Madrid, Arco.
- NICOLOSI Y AMES, (2009): *Como prevenir la homosexualidad, los hijos y la confusión de género*. Madrid, Palabra.
- NIETO GALÁN A, (2001): *La seducción de la máquina*. Madrid, Nivola libros y Ediciones.
- OLAVARRIA J, y VALDES T, (1997): *Masculinidad/es. Poder y Crisis*. Chile: Santiago Isis Internacional/FLACSO.
- OSBORNE E, (2002): *Grecia clásica*. Madrid, Crítica.
- ORELLANA J, (2010): *Celuloide postmoderno, narcisismo y autenticidad en el cine actual*. Madrid, Encuentro.
- ORTEGA A, (2006): *Terminología, ritos nupcias romanas*. Madrid, Dykinson.
- ORTEGA RUIZ M, (2015): *Felipe González la ambición que cambió España*. Madrid, Tecnos.

- PALACIO M, (2012): *El cine y la transición política en España (1975-1982)*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- PALAO P, (2004): *Del macho ibérico al metrosexual*. Barcelona, Robinbook.
- PANIAGUA J, (2009): *La transición democrática: de la dictadura a la democracia en España (1973-1986)*. Madrid, Anaya.
- PANOFSKY E, (2005): *Estudios sobre iconología*. Madrid, Alianza Editorial.
- PAOLELLA D, (1965): "La psychanalyse du pauvre", *Midi Minuit Fantastique n° 12*, pp. 1-8.
- PAREDES BADIA I, (2008): *Encuentros con lo real. Cine documental británico (1929-1950)*. Madrid, Calamar Ediciones.
- PARSONS T, y BALES R, (1955): *Family Socialization and Interaction Process*. New York. Free Press.
- PASTOR B, (2013): *Breve Historia de la Antigua Roma. Monarquía y República*. Madrid, Nowtilus.
- PECHENY M, y OTROS, (2008): *Todo sexo es político*. Méjico, Libros del zorzal.
- PECHARROMÁN J.G, (2008): "Con permiso de la autoridad. La España de Franco (1939-1975)". *Temas de Hoy*. Madrid, p 74.
- PEÑA C, (2004): *El matrimonio, derecho y praxis de la Iglesia*. Bilbao, Desclee B.
- PÉREZ C, (2003): *Placer, poder, erotismo*. Buenos Aires, Letra viva.
- PÉREZ J, (2003): *Breve Historia de la Inquisición española*. Barcelona, Crítica.
- PÉREZ ADAN J, (2004): *Cine y sociedad*. Barañain, EUNSA.
- PÉREZ CANOVAS N, (1996): *Homosexualidad, homosexuales...* Granada, Comares.
- PÉREZ DIAZ V, (1980): *Introducción a la Sociología*, Madrid, Alianza Editorial.
- PÉREZ LUÑO A.E, (2006): *La tercera generación de Derechos Humanos*. Barcelona, Aranzadi.
- PETRONIO, (2014): *Satiricón*, Madrid, Alianza Editorial.

- PHILBERT B, (1984): *L'homosexualité à l'écran*. Paris. Vernier.
- PICHARDO J, (2009): *Entender la diversidad familiar*. Barcelona, Bellaterra.
- PIERS P, (2010): *Los templarios, monjes y guerreros*. Madrid, ZB.
- PITCH T, (2003): *Un derecho para dos, la construcción jurídica de género*. Madrid, Trotta.
- PLATON (1969): *Obras Completas*. Trad. Luis Gil. Madrid, Guadarrama.
- POLIMENI C, (2004): *Pedro Almodóvar y el kitsch español*. Madrid, Campo de Ideas.
- PORTAL F, (2011): *El simbolismo de los colores: en la antigüedad, la edad media y los tiempos modernos*. Madrid, J.J.O Editor.
- PORTOCARRERO G, (2005): *¿Pensar con el cuerpo? La poética de Fellini y El Satiricón*. En línea, <http://gonzaloportocarrero.blogspot.fr>
- POYATO SANCHEZ P, (2015): *Identidad visual y forma narrativa en el drama cinematográfico de Almodóvar*. Madrid, Síntesis.
- PRADAS F, (2005): *Un siècle d'homosexualité sur grand écran*. Paris, Publibook.
- PRECIADO B, (2009): *El deseo homosexual*. Barcelona. Melusina.
- PRECIADO B, (2002): *Manifiesto contrasexual*. Madrid, Ópera Prima.
- QUIROSA-CHEYROUZE MUÑOZ R, (2011): *La sociedad española en la Transición. Los movimientos sociales en el proceso democratizador*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- RABADE S, (1995): *Teoría del conocimiento*. Madrid, Akal.
- RECAS J, (2007): *Hacia una hermenéutica crítica*. Madrid, Biblioteca nueva.
- RECKITT H, (2005): *Arte y feminismo*. Barcelona, Phaidon.
- REVUELTA M, (2005): *La Iglesia española en el siglo XIX*. Universidad Pontificia de Comillas.

- RINCÓN A. (2014): *Representaciones de género en el cine español (1939-1982): figuras y fisuras*. Madrid, Centro de Estudios Constitucionales.
- RIPALDA M, (2005): *El neorrealismo en el cine italiano. De Visconti a Fellini*. Madrid, EIUNSA.
- RODRÍGUEZ MATEOS A, (2008): *Un franquismo de cine. La imagen política del Régimen en el noticiario NO-DO (1943-1959)*. Madrid, Rialp.
- RODRÍGUEZ VELASCO J.D, (2009): *Ciudadanía, soberanía monárquica y caballería. Poética del orden de caballería*. Madrid, Akal.
- ROJAS MIX M, (1992): *América imaginaria*. Barcelona, Lumen.
- ROJAS MIX M, (1988): *Cultura afroamericana*. Madrid, Anaya.
- ROMEA C, y ECHAZARRETA C, (2006): *Literatura universal a través del cine*. Barcelona, Horsori.
- ROMERO J.M, (2008): *Hasta mañana*. Valencia, Pre-textos.
- ROMILLY J, (2010): *La Grecia antigua contra la violencia*. Madrid, Gredos.
- ROSALIND E, (1996): *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid, Alianza Editorial.
- ROTH-BETTONI D, (2007): *L'homosexualité au Cinéma*. Paris, La Musardine.
- RUBÉN RIOS H, (2009): *Michel Foucault y la condición gay*. Barcelona, Campo de ideas.
- RUBIN G, (1993): *Thinking Sex*. New York: Routledge.
- RUIZ BAUTISTA E, (2008): *Tiempo de censura*. Gijón, Trea.
- RUSSO V, (1995): *El celuloide oculto*. Paris, E.P.
- SAEZ J, (2005): *La teoría Queer*. Barcelona, Egales.
- SANCHEZ-REDONDO MORCILLO C, (2004): *Leer en la escuela durante el franquismo*. Cuenca, Ediciones Universidad de Castilla la Mancha.
- SANGRO P, (2010): *La representación de las mujeres en el cine y la televisión contemporáneos*. Barcelona, Laertes.

- SANGUINO J, (2015): *Tesis' vs 'Historias del Kronen, ¿cuál es mejor 20 años después?* elpais.com.
- SAQUETE J.C, (2000): *Las vírgenes vestales*. Madrid, CSIC.
- SAN AGUSTÍN (2011): *Confesiones*. Madrid, Alianza Editorial.
- SAZ CAMPOS I, (2004): *Fascismo y franquismo*. Valencia, PUV.
- SCHAFF P, (1910): "Apostolic Christianity: A.D. 1-100", *History of the Christian Church Vol. 1*. Michigan, Grand Rapids, Eerdmans.
- SCHWARTZ M, (2003): *Los amores en la Biblia*. Barcelona, Planeta Agostini.
- SCOTT J.W, (1996): *El género: una categoría útil para el análisis histórico*. Méjico, PUEG, pp.265-302.
- SERGEANT B, (1986): *La Homosexualidad en la Mitología Griega*. Barcelona, Alta Fulla.
- SEGURA S, (2012): *Método de latín*. Bilbao, Universidad de Deusto.
- SEGUIN VERGARA J.C, (2009): *Pedro Almodóvar, o la deriva de los cuerpos*. Murcia, Tres Fronteras.
- SERGI G, y CASTELNUOVO E, (2009): *Arte e historia en la Edad Media I: Tiempo, espacio, instituciones*. Madrid, Akal.
- SERROY J, (2006): *Entre deux siècles : 20 ans de cinéma contemporain*. Paris, La Martinière.
- SICLIER J, (1962). *L'âge du péplum, Les cahiers du Cinéma 131*. Paris, pp. 28-38.
- SIMMEL G, (1903): "Las grandes urbes y la vida del espíritu", *Ensayos de crítica de la cultura*. Madrid, Castellana, pp. 247-261.
- SINKO T, (1935): "De famis et libidinis in fabula Petroniana momento". *Eos commentarii Societatis Philologiae Polonorum vol 36*, pp. 385-412.
- SOLIS GARZA H, (2002): *Los que se creen dioses. Estudios sobre el narcisismo*. Madrid, Plaza y Valdés.
- SOLOMON J, (2002): *Péplum. El mundo antiguo en el cine*. Madrid, Alianza Editorial.
- SOREL G, (2005): *Reflexiones sobre la violencia*. Madrid, Alianza Editorial.

- SORLIN P, (1991): "Historia del cine e historia de las sociedades", *Film-Historia n° 2*, pp. 73-87.
- SORLIN P, (1977): *Sociologie du cinéma*. Paris, Aubier.
- SPEIJER committee (1969) *The Speijer report (Advice to the Netherlands Council of Health concerning homosexual relations with minors)*. Trad angl par The Sexual Law Reform society. Londres.
- STRAUSS B, (2012): *Guerra de Espartaco*. Barcelona, EDHASA.
- STRAUSS B, (2008): *La guerra de Troya*. Barcelona, EDHASA
- STRAUSS F, (2001): *Conversaciones con Pedro Almodóvar*. Madrid, Akal.
- SUÁREZ J.C, (2011): *Reforma protestante y libertades en Europa*. Madrid, Dykinson.
- SUBIRATS VILLEGAS E, (2003): *El Islam en España*. Madrid, Libertarias.
- SZTOMPKA P, (2004): *Sociología del cambio social*. Madrid, Alianza Editorial.
- TAYLOR C, (2006): *Imaginarios sociales modernos*. Barcelona, Paidós Ibérica.
- TÉLLEZ D, y PABLOS R, (2000): "El Espartaco de Kubrick: realidad y ficción", *IBERIA 3*, pp. 287-302.
- TOMAS GALINDO M.C, (2013): *La vida humana a través del cine*. Madrid, EIUNSA.
- TRONCY E, (2005): *Pierre et Gilles*. Colonia, Taschen B.
- UGARTE J, (2005): *Sin derramamiento de sangre*. Madrid, Egales.
- URRA J, (2015): *El pequeño dictador crece*. Madrid, La esfera de los libros.
- VALDELVIRA G, (2006): *La oposición estudiantil al franquismo*. Madrid, Síntesis.
- VAN DEN AARDWEG J.M, (2000): *Homosexualidad y esperanza, terapia y curación*. Barañain, EUNSA.
- VAQUERIZO GARCÍA L, (2014): *La censura y el nuevo cine español*. Alicante, Universidad de Alicante, servicios de publicaciones.
- VARDERI A, (2015): *De lo sublime al grotesco*. Madrid, Devenir.

- VAYONEKE V, (1991): *La prostitución en Grecia y en Roma*. Madrid, EDAF.
- VEGLISON E, (1997): *La poesía árabe clásica*. Madrid, Hiperión.
- VERSTRYNGE J, (2001): *Sobre el poder del pueblo*. Barcelona, El viejo topo.
- VEYNE P, (2008): *La elegía erótica romana*. Méjico, FCE.
- VEYRAT-MASSON I, (2009): *Espacios públicos en imágenes*. Méjico, Gedisa.
- VIANNELLO M, y CARAMAZZA E, (2002): *Género espacio y poder*. Madrid, Cátedra.
- VILCHES L, (1984): *La lectura de la imagen. Prensa, cine, televisión*. Barcelona, Paidós ibérica.
- VILLAIN D, (1997): *El Encuadre Cinematográfico*. Barcelona, Editorial Paidós.
- VILLACAÑAS J-L, (2008): *Poder y conflicto. Ensayos sobre Carl Schmitt*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- VILLAMANDOS A, (2011): *El discreto encanto de la subversión*. Pamplona, Laetoli.
- VV.AA, (1991): *La sátira latina*. Madrid, Akal.
- WEBER M, (2014): *Economía y Sociedad*, México, Fondo de cultura económica.
- WEBER M, (2014): *Conceptos sociológicos fundamentales*. Madrid, Alianza Editorial.
- WIESEL E, (1998): *Académie Universelle des Cultures*. Paris, Grasset.
- WOLIN S, (2005): *Hobbes y la tradición épica de la teoría política*. Madrid, Foro interno.
- WOLLSTONECRAFT M, (2005): *Vindicación de los derechos de la mujer*. Barcelona, Istmo.
- YANC J, (1996): "More than a woman": *Music masculinity and male spectacle in Saturday Night Fever and Staying Alive, The Velvet Light Trap* 38, p 39.
- ZURIAN F, (2015): *Construyendo una mirada propia. Mujeres directoras en el cine español*. Madrid, Síntesis.

## INDICE COMPLETO

	Página
INTRODUCCIÓN	1
PRIMERA PARTE :	11
FUNDAMENTACION TEÓRICA Y METODOLÓGICA	
CAPITULO I	13
MARCO CONCEPTUAL E HISTÓRICO	
1. Cine y cambio social	16
1.1. El Cine objeto de estudio	17
1.2. El cambio social e identidad de género	20
2. Virilidad y orden social	22
2.1.Aproximación al concepto de masculinidad	22
2.2.Modelos de masculinidad sociohistóricos	26
2.2.1. El modelo de masculinidad clásico	28
2.2.2. El modelo de masculinidad tradicional	51
2.2.3. El modelo de masculinidad identitario	77
3. La visualización de la masculinidad en el relato fílmico	109
3.1. El discurso fílmico	110
3.2. El montaje del cine sobre la antigüedad	115
3.2.1. La censura	116
3.2.2. El péplum de los 60	123
3.2.3. El cine aperturista a partir de los 70	132
3.2.4. El renacer del género año 2000	160
3.3. El cine español precursor del cambio social	163
3.3.1. Antecedentes	163
3.3.2. De la movida a la actualidad	172
4. Síntesis del capítulo	177
CAPITULO II	179
MARCO METODOLÓGICO	
1. Posicionamiento del investigador	181
2. Formulación del objeto de estudio	182
2.1.Objeto de estudio	182
2.2.Objetivos	183
2.3.Hipótesis	184
3. Proceso metodológico	186
4. Síntesis del capítulo	191
SEGUNDA PARTE: ANÁLISIS FÍLMICO	193
LO QUE MUESTRA EL CINE Y LO QUE EXPRESA SU DISCURSO	
CAPITULO III	195
LA REPRESENTACION DEL MODELO CLÁSICO EN EL CINE SOBRE LA ANTIGÜEDAD	
1.El Cine de Romanos	198
1.1. La Guerra de Troya 1961	199
1.2. Espartaco 1960	222
2. El nuevo cine sobre la antigüedad de los 70	245

2.1. Fellini Satiricón 1969	246
2.2. Sebastiane 1976	269
3. ¿Hacia una nueva representación del modelo clásico de masculinidad?: Alexander 2004	289
4. Síntesis del capítulo	305
CAPITULO IV	307
LA REPRESENTACIÓN DEL MODELO TRADICIONAL E IDENTITARIO A TRAVÉS DEL CINE ESPAÑOL	
1.El Cine de transición entre modelos	309
1.1. La tía Tula. 1964	310
1.2. Mi querida señorita. 1972	319
1.3. La ley del deseo. 1987	326
1.4. Historias del Kronen. 1995	336
2. El nuevo cine español: agente y representación de identidades: Blancanieves 2012	351
3. Síntesis del capítulo	365
TERCERA PARTE:	367
CONCLUSIONES	
BIBLIOGRAFÍA	381
INDICE COMPLETO	407
ANEXOS	409

## **ANEXOS**



### Anexo 1: Modelos de Masculinidad y Representación.

	Masculinidad clásica	Masculinidad tradicional	Masculinidad identitaria
Modelo	Tolerancia diversidad Ciudadano dominante esclavo o mujer dominado	Matrimonio o celibato Patriarcado Interpretación bíblica	Construcción social masculinidad e identidades
divergencia	Penalización - regla proporcionalidad	Criminalidad hasta s.XVIII s.XIX. enfermedad o estigmatización	Cohabita con la masculinidad tradicional

representación	Hombre héroe o semidios fuerza-proporción-belleza virilidad guerrera y política	religión-Cristo-Virgen- mujer (excepto Renacimiento y Neoclásico) hombre caballero <i>milites Christi</i> medieval o burgués	Hombre viril hombre metrosexual hombre retrosexual, lumbersexual etc...
----------------	---	--	---

#### simbolos

	Musculatura Espada Gimnasio	<p><b>*Medievo</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Lanza</li> <li>-Caballo</li> <li>-Barba</li> <li>-Espada</li> <li>-Oso</li> <li>-Sangre/bastardía</li> </ul> <p><b>*Renacimiento</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-El cuerpo del hombre renace bajo la alegoría religiosa</li> <li>-Concepto de delicadeza</li> <li>-la sotana</li> <li>-negritud</li> <li>-el buen salvaje</li> </ul> <p><b>*XVII-XVIII</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-masculinidad militar</li> </ul> <p><b>*S.XIX</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>Hombre burgués</li> <li>bigote o la barba, el sable y el pantalón</li> <li>león</li> <li>estética obrera</li> </ul>	-antecedentes: exaltación masculina entreguerras: virilidad/sensibilidad -superhéroe americano
--	-----------------------------------	---	---

ANEXOS

Tipo de cine			
	<p><b>Cine sobre la antigüedad</b> : héroe viril violento tradicional</p> <p>Cine 70: aproximación al modelo clásico</p> <p>Cine 2000: evolución?</p>	<p><b>Cine español de los 60 al 2000</b></p> <p>-El destape</p> <p>-La movida</p> <p>-Influencia representación modelo identitario</p>	<p><b>El cine de nuestros días</b></p> <p>Coexistencia de representaciones</p>
Importancia de <b>la censura</b> oficial, comercial y personal del autor			

**Anexo 2: Análisis filmico.**

<b>I. Análisis estructural</b>	
1. Ficha técnica del film	
	<ul style="list-style-type: none"> <li>a. El director y su contexto</li> <li>b. El argumento</li> <li>c. Comparativo de la obra</li> <li>d. Comentario aspectos significativos (premios, actores...)</li> </ul>
2. Análisis de los componentes	
	<ul style="list-style-type: none"> <li>a. Lingüísticos: significantes, signos, códigos</li> <li>b. Estilísticos: música, decorado, vestuario</li> <li>c. Planos</li> </ul>
3. Análisis de la representación	
	<ul style="list-style-type: none"> <li>a. espacio cinematográfico</li> <li>b. tiempo cinematográfico: del film/acción</li> </ul>
4. Análisis de la narración	
	<ul style="list-style-type: none"> <li>a. Personajes: masculinidades CTI representadas</li> <li>b. El genero en su conjunto: la mujer y la divergencia</li> </ul>
<b>II. Análisis Interpretativo</b>	
1. El recorrido del análisis	
	<ul style="list-style-type: none"> <li>a. Comprender: impresión después de ver la película</li> <li>b. Interpretar: el mensaje del discurso filmico</li> </ul>
2. El procedimiento (gráfico conceptual)	
	<ul style="list-style-type: none"> <li>a. Etapas: partes en que se compone el film</li> <li>b. Descomponer en elementos</li> <li>c. Recomponer el significado</li> </ul>
3. Comunicación de valores	
	<ul style="list-style-type: none"> <li>a. La mirada del autor/cámara</li> <li>b. Pautas de conducta social que observamos</li> </ul>
<b>III. Conclusión</b>	



### Anexo 3: La Guerra de Troya 1



<i>Título original</i>	La guerra di Troia
<i>Año</i>	1961
<i>Duración</i>	105 min
<i>País</i>	Italia
<i>Director</i>	Giorgio Ferroni
<i>Guión</i>	Giorgio Ferroni, Ugo Liberatore, Giorgio Stegani, Federico Zardi
<i>Música</i>	Mario Ammonini, Giovanni Fusco
<i>Fotografía</i>	Rino Filippini
<i>Protagonistas</i>	Steve Reeves, Juliette Mayniel
<i>Productora</i>	Compagnie Industrielle et Commerciale Cinématographique (CICC) / Europa Cinematografica / Les Films Modernes
<i>Género</i>	Aventuras. Acción, péplum
<i>Idioma</i>	Italiano







## Anexo 5 La Guerra de Troya

coproducción italofrancesa  
Giorgio Ferroni 1961

historia y leyenda  
transmitida por Homero:  
La Ilíada y La Odisea

originalidad:  
cine de cartón piedra  
romántica

evasión: cuerpos atléticos  
público general y puritanismo época/colectivo divergente  
materia sexual

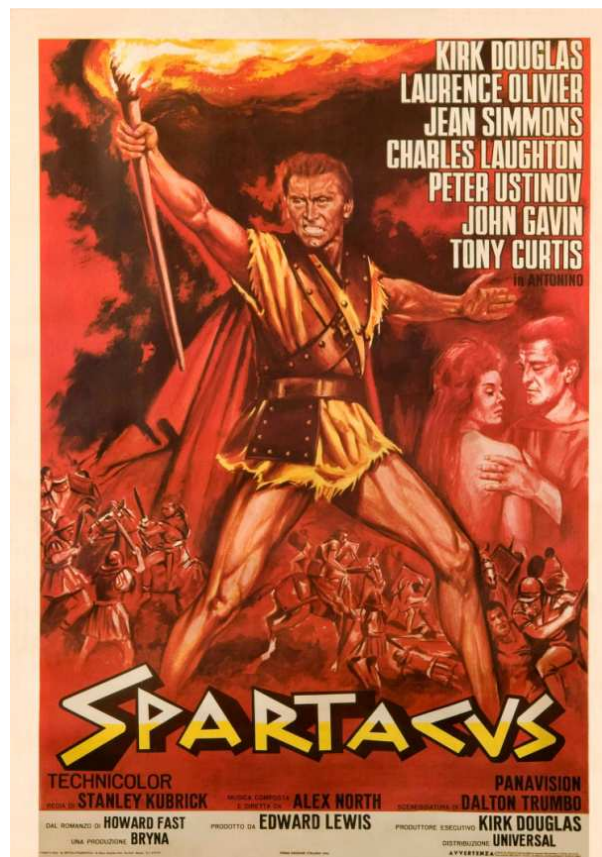
ironía de la crítica de la época:  
-lectura entre líneas  
-amoríos leyenda histórica y del celuloide

prima aspecto comercial a la realidad histórica /social época:  
no refleja diversidad sexual mundo antiguo  
-se repite 40 años más tarde Troya, 2004/en un contexto hombre  
*metrosexual*

rol masculino/protección  
rol femenino/dulcura y sumisión bien definidos:  
-insulto afeminamiento  
( corona de reina a Paris): debilidad/derrota  
-heterocentrismo: gay peligro heroe viril representado(puritanismo  
*usamericano*)



## Anexo 6: Espartaco



<i>Título original</i>	Spartacus
<i>Año</i>	1960
<i>Duración</i>	196 min (en la versión de 1991 sin censura)
<i>País</i>	EE. UU
<i>Director</i>	Stanley Kubrick
<i>Guión</i>	Dalton Trumbo
<i>Música</i>	Alex North
<i>Fotografía</i>	Russel Metty y Clifford Stine
<i>Protagonistas</i>	Kirk Douglas, Laurence Olivier, Joan Simmons, Peter Ustinov, Tony Curtis
<i>Productora</i>	Universal Pictures Company
<i>Género</i>	Pelicula biográfica, péplum
<i>Idioma</i>	Inglés

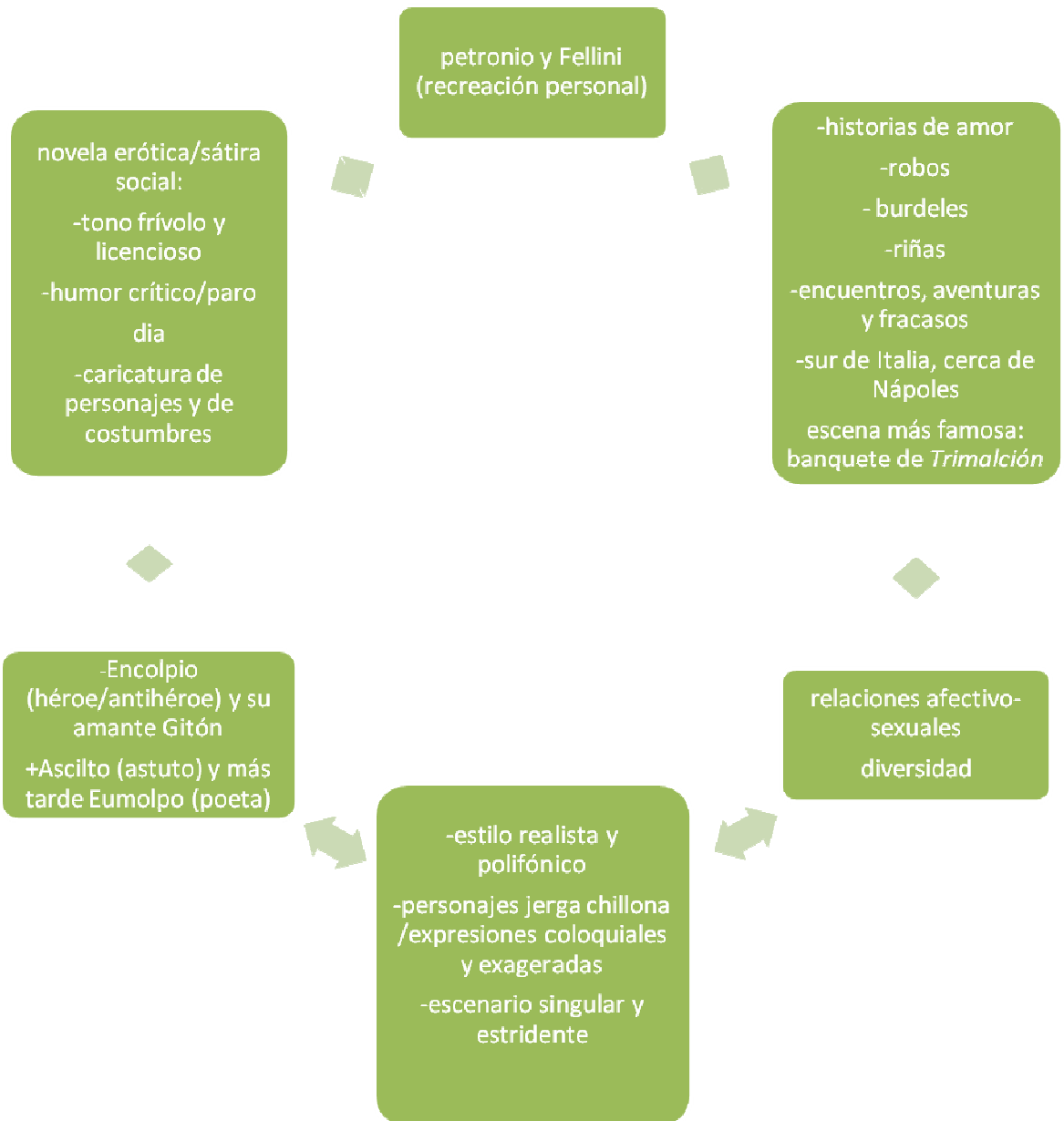


**Anexo 7: Fellini Satiricón.**

<i>Título original</i>	<i>Fellini - Satyricon</i>
<i>Año</i>	1969
<i>Duración</i>	128 min
<i>País</i>	Francia, Italia
<i>Director</i>	Federico Fellini
<i>Guión</i>	Federico Fellini, Bernardino Zapponi, Brunello Rondi
<i>Música</i>	Nino Rota
<i>Fotografía</i>	Giuseppe Rotunna
<i>Protagonistas</i>	Martin Potter, Hiram Keller, Max Born...
<i>Productora</i>	Produzioni Europee Associati (Italia), Les Artistes associés (France)
<i>Género</i>	Comedia dramática, péplum
<i>Idioma</i>	Italiano, latín



## Anexo 8: Satiricón





## Anexo 9: Satiricón

originalidad:

*El Satiricon ha de ser sentido, no entendido  
como el texto de Petronio obra fragmentaria, incompleta  
obra adelantada a su tiempo: se alía antigüedad y contemporaneidad*

<p>-influencia religiosa católica: obsesión pecado/infierno</p> <p>-hedonismo años 70</p> <p>-no es gay a diferencia Visconti o Pasolini pero cambian imagen de la temática en Italia</p>	<p>-perfeccionismo</p> <p>-autobiografía</p> <p>-curiosidad ante la vida</p> <p>-infancia: el circo</p> <p>-la ilusión</p> <p>-la fantasía</p>	<p>poética:</p> <p>-veracidad: decirlo todo</p> <p>-imagen: trasmite emoción</p> <p>-idea de caos y crueldad</p> <p>-realismo mágico</p> <p>-no hay obsesión comprensión sino trasmisión de sentimientos</p>	<p>-la pérdida del amor y la esclavitud: el hombre enfermo de desamor</p> <p>-matrimonios entre hombres</p> <p>-el sexo, en todas sus variantes actividad gozosa /ningún control social</p>
---	--	--	---



**Anexo 10: Sebastiane.**

<i>Título original</i>	Sebastiane
<i>Año</i>	1976
<i>Duración</i>	86 min
<i>País</i>	Reino Unido
<i>Director</i>	Dereck Jarman
<i>Guión</i>	Dereck Jarman, Paul Humfress
<i>Música</i>	Brian Eno
<i>Fotografía</i>	Peter Middleton
<i>Protagonistas</i>	Leonardo Treviglio, Barney James, Neil Kennedy...
<i>Productora</i>	Howard Malin et James Whaley
<i>Género</i>	Cinéma vérité
<i>Idioma</i>	Latín



**Anexo 11: Sebastiane.**

- Activista derechos *gays*/polémico opciones políticas UK
  - corriente neo-vanguardista en el cine inglés
- renovación del lenguaje cinematográfico basado en la fusión de las artes: crear obra total (inspirado del romanticismo)
- reflejo de las divergencias sociales

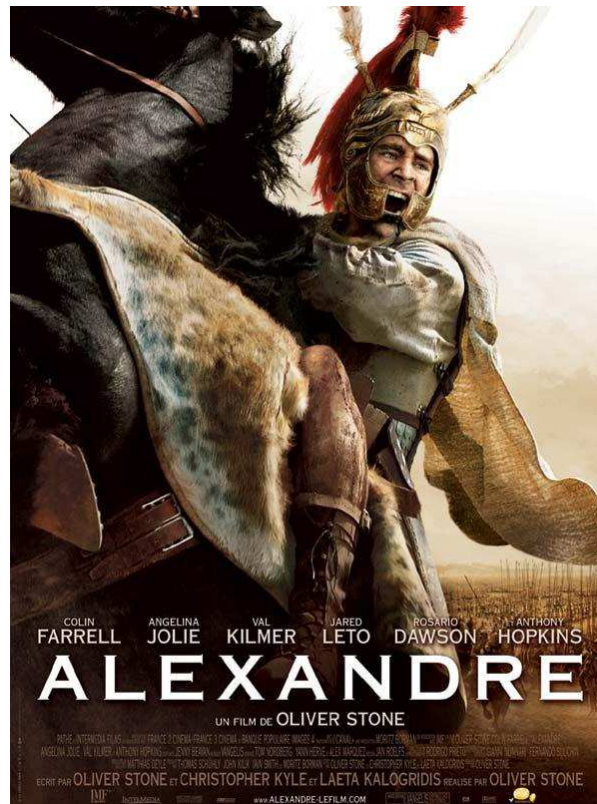
-contexto histórico:

- & Epoca de Diocleciano (243-313)
- & Sebastián, capitán y favorito del emperador acusado cristiano y desterrado
- & Justino único soldado amigo
- & Severus: relación tortuosa de trágico final
- & Persecución cristianos hasta el Edicto de Milán 313.

- primera película describe relaciones entre varones como una completa línea de conducta,
- sin connotación social o marginal

- San Sebastián se representa asateado desde el Renacimiento (retratos de amantes)
- tradición cristiana y mito alternativo hasta nuestros días
- originalidad: naturalidad del mundo antiguo, realismo (influencia del neorealismo italiano)
- espiritualidad-humanidad-principios
- figura sincretismo pagano y religioso
- símbolo lucha como el SIDA y de sinceridad ante el mundo



**Anexo 12: Alexander 2004.**

<i>Título original</i>	Alexander
<i>Año</i>	2004
<i>Duración</i>	175 min
<i>País</i>	Estados Unidos
<i>Director</i>	Oliver Stone
<i>Guión</i>	Christopher Kyle, Oliver Stone, Laeta Kalogridis
<i>Música</i>	Vangelis
<i>Fotografía</i>	Rodrigo Prieto
<i>Protagonistas</i>	Colin Farrell, Angelina Jolie, Val Kilmer, Anthony Hopkins...
<i>Productora</i>	Warner Bros
<i>Género</i>	Película biográfica, péplum
<i>Idioma</i>	Ingles



**Anexo 13: Alexander****alejandro**

- típica coproducción  
españa/usa'50
- Burton difícilmente creíble:  
aparenta más edad falta  
complejidad sexual del  
personaje
- rudeza personajes lejos canon  
griego de belleza
- censura y puritanismo:  
algunos guiños eróticos

**alexander**

- producción europea: permite a  
Stone tratar sexualidad del  
personaje/fracasó en usa
- utiliza la  
controversia/transgresión?  
/comercial?
- hay q reconocer el intento q  
realiza aunque  
representación más bien  
afeminada de los personajes  
/escenas *heterosexuales*, más  
abundante



**Anexo 14: La tía Tula**

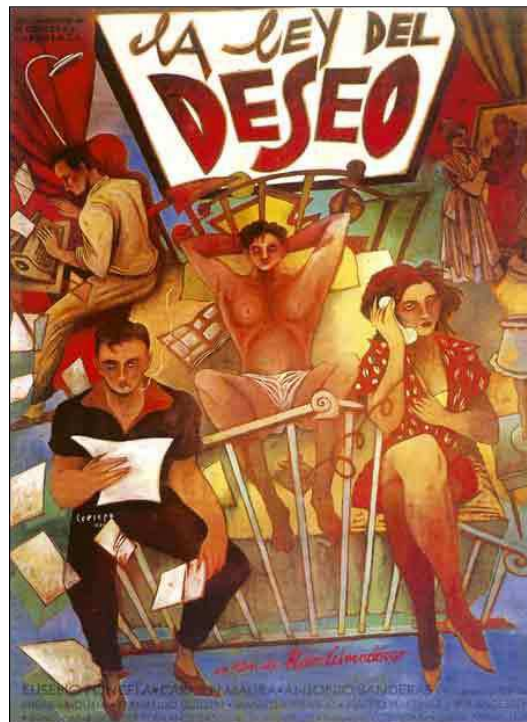
<i>Título original</i>	La tía Tula
<i>Año</i>	1964
<i>Duración</i>	105 min
<i>País</i>	España
<i>Director</i>	Miguel Picazo
<i>Guión</i>	José Miguel Hernán, Luis Sánchez Enciso, Manuel López Yubero
<i>Música</i>	Antonio Pérez Olea
<i>Fotografía</i>	Juan Julio Baena
<i>Protagonistas</i>	Aurora Bautista, Carlos Estrada, Enriqueta Carballeira....
<i>Productora</i>	Eco Films / Surco Films
<i>Género</i>	Drama
<i>Idioma</i>	Español



**Anexo 15: *Mí querida señorita***

	<i>Mi querida señorita</i>
<i>Año</i>	1972
<i>Duración</i>	80 min
<i>País</i>	España
<i>Director</i>	Jaime de Armiñán
<i>Guión</i>	José Luis Borau, Jaime de Armiñán
<i>Música</i>	Rafael Ferro
<i>Fotografía</i>	Luis Cuadrado
<i>Protagonistas</i>	José Luis López Vázquez, Julieta Serrano, Antonio Ferrandis, Chus Lampreav...
<i>Productora</i>	El imán/Incine
<i>Género</i>	Comedia, drama
<i>Idioma</i>	Español



**Anexo 16: La ley del deseo.**

<i>Título original</i>	La ley del deseo
<i>Año</i>	1987
<i>Duración</i>	100 min
<i>País</i>	España
<i>Director</i>	Pedro Almodóvar
<i>Guión</i>	Pedro Almodóvar
<i>Música</i>	Bernardo Bonezzi
<i>Fotografía</i>	Ángel Luis Fernández
<i>Protagonistas</i>	Eusebio Poncela, Carmen Maura, Antonio Banderas, Miguel Molina, Fernando Guillén, Rossy de Palma...
<i>Productora</i>	El Deseo S.A
<i>Género</i>	Drama/Masculinidad/Divergencia /Transexualidad. Melodrama
<i>Idioma</i>	Español



**Anexo 17: Historias del Kronen.**

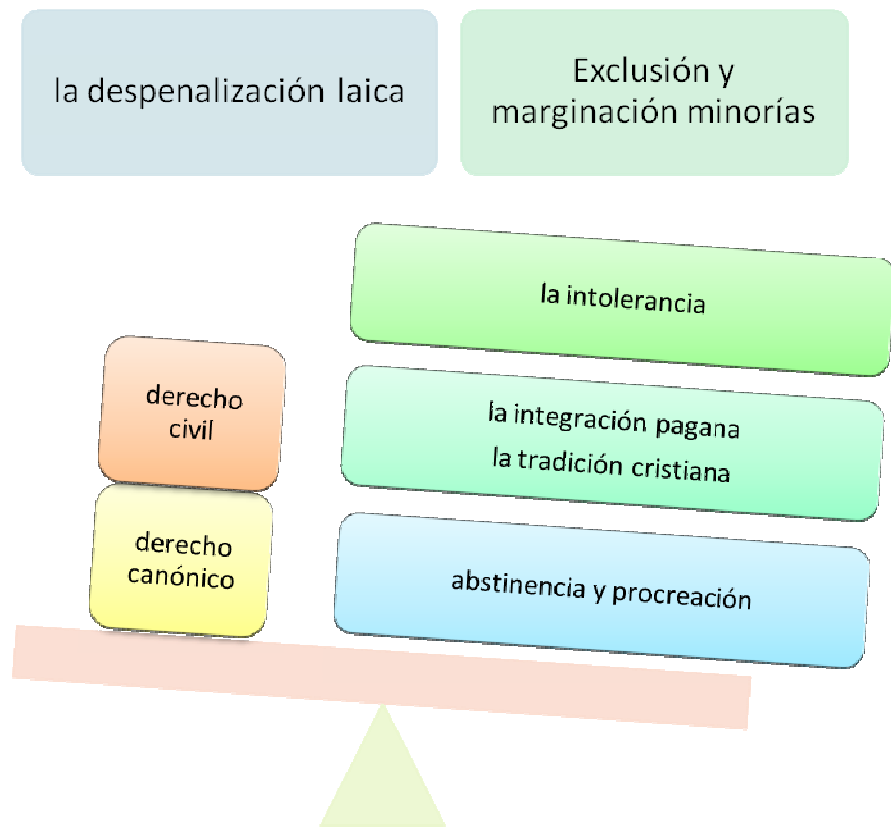
<i>Título original</i>	Historias del Kronen
<i>Año</i>	1995
<i>Duración</i>	95 min
<i>País</i>	España
<i>Director</i>	Montxo Armendariz
<i>Guión</i>	Montxo Armendariz, José Ángel Mañas
<i>Música</i>	Bruno Galindo
<i>Fotografía</i>	Alfredo F. Mayo
<i>Protagonistas</i>	Juan Diego Botto, Jordi Mollà, Núria Prims, Aitor Merino, Armando del Río...
<i>Productora</i>	Alert Film, Elías Querejeta Producciones Cinematográficas S.L., Victoires Productions
<i>Género</i>	Drama
<i>Idioma</i>	Español



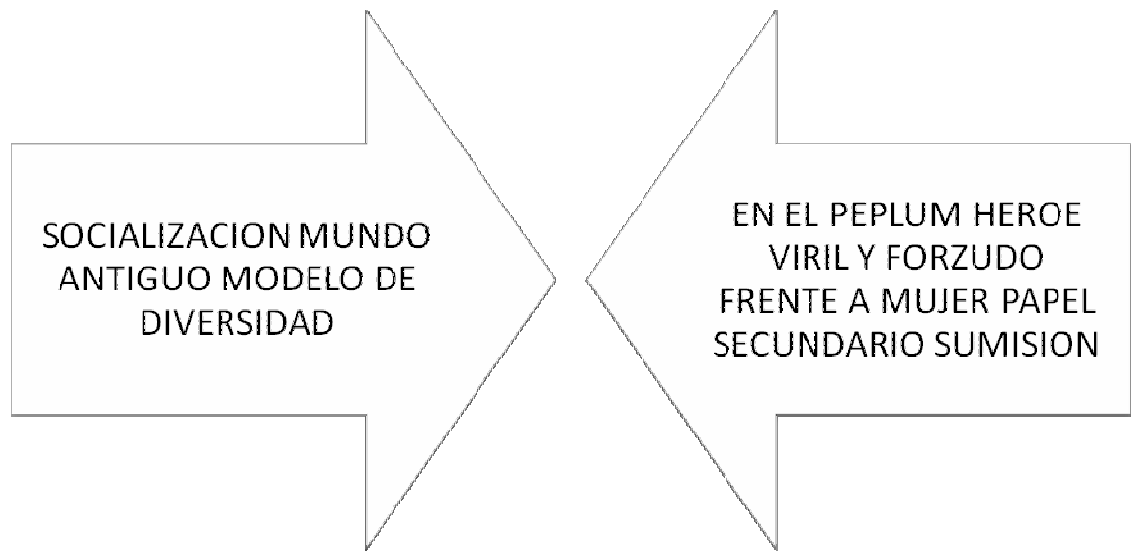
**Anexo 18: Blancanieves**

<i>Título original</i>	Blancanieves
<i>Año</i>	2012
<i>Duración</i>	104 min
<i>País</i>	España
<i>Director</i>	Pablo Berger
<i>Guión</i>	Pablo Berger
<i>Música</i>	Alfonso de Vilallonga
<i>Fotografía</i>	Kiko de la Rica (B&W)
<i>Protagonistas</i>	Macarena García, Maribel Verdú, Sofía Oria, Daniel Giménez Cacho, Ángela Molina, Pere Ponce, ...
<i>Productora</i>	Arcadia Motion Pictures, Noodles Production, Mama Films
<i>Género</i>	Drama / Fantasía, cine mudo

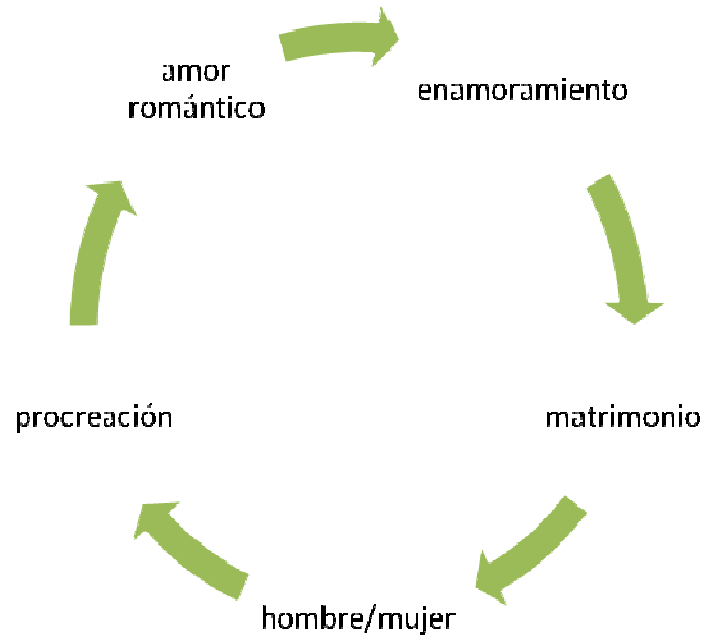


**Anexo 19: el modelo tradicional**

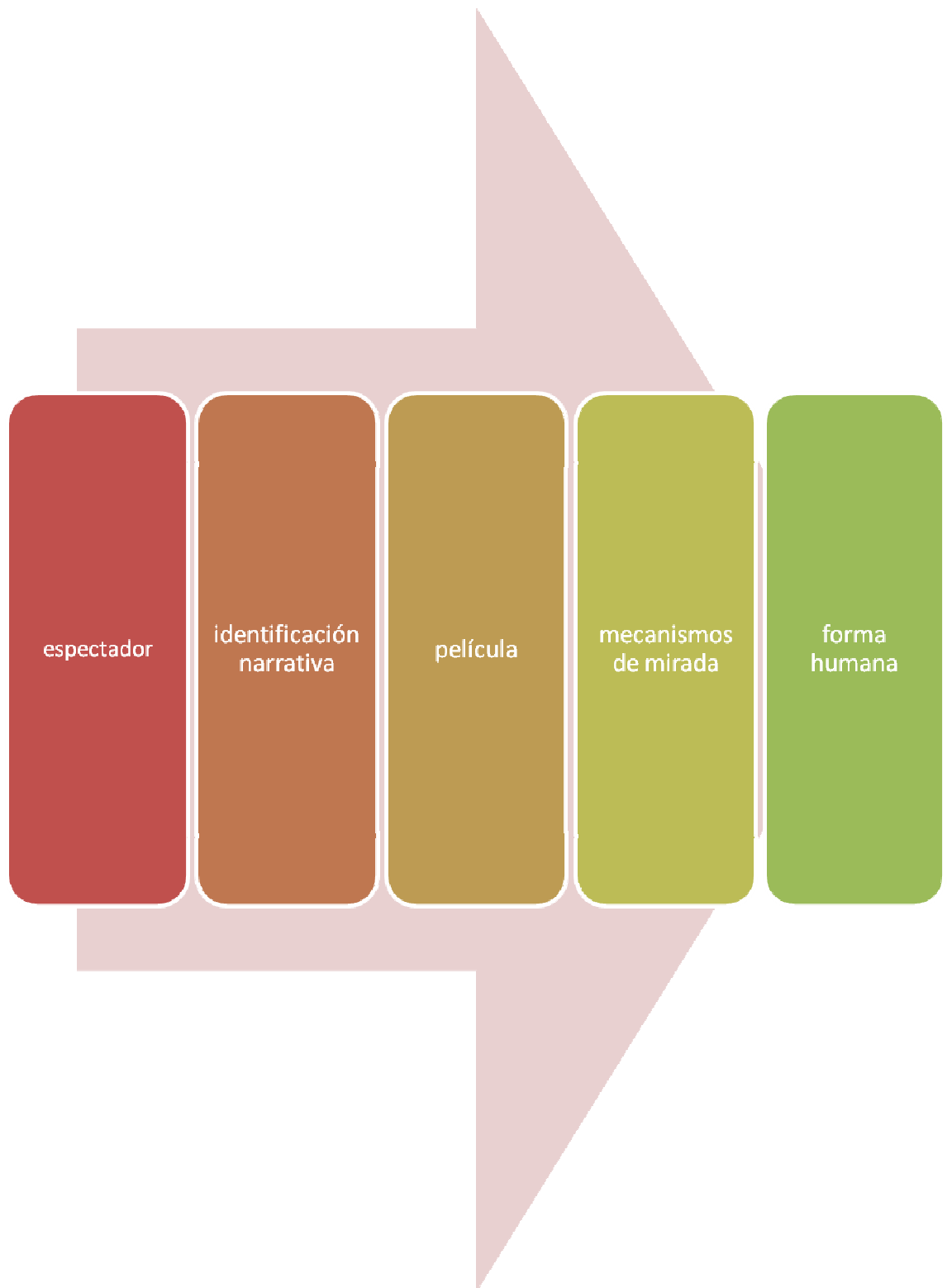


**Anexo 20: El Cine de Romanos.**



**Anexo 21: El modelo tradicional y el amor romántico.**



**Anexo 22: La identificación con el personaje.**



**Anexo 23: construcción negativa de masculinidad.**