



***Perspectivas
desde las
ciencias
sociales
y humanas***

Tipos de cuidado: comedia ranchera y continuidad interna cuir en el filme *Dos tipos de cuidado* (1952) de Ismael Rodríguez¹

Dr. Dorian Lugo Bertrán²

Artículo revisión documental y reflexión

Recibido: 15 de octubre de 2021

Aceptado: 2 de junio de 2022

Fecha de Publicación: diciembre de 2022

Resumen

Este artículo se propone leer el tema de lo cuir en la película “*Dos tipos de cuidado*” (1952) de Ismael Rodríguez. El objeto de estudio es digno de mención, ya que se trata de una película que para muchos críticos es uno de los últimos ejemplos de la ‘comedia ranchera’, un género popular del ‘Periodo Dorado’ del cine mexicano, tachado a menudo de conservador y tendencioso. Sin embargo, el tratamiento que Rodríguez da a los vínculos masculinos en esta película no permite el sentido *fácil de cierre a la que muchas de las «comedia rancheras» solían aspirar en ese momento. Para articular mejor una lectura cuir de dicho trabajo, se detallará el*

uso de ciertos tropos en la película, en particular los relacionados con “la traición de la confianza de hombre a hombre”, la “enfermedad” y los “matrimonios cruzados”. El objetivo es no solo profundizar en la temática de este clásico del cine mexicano, como lo han hecho investigaciones recientes, sino también intentar desplazar la discusión del cine más allá del paradigma actual del ‘bromance’ [amistad intensa entre varones heterosexuales] y sus géneros derivados, como la ‘bromance comedy’ en el cine estadounidense, en un momento de la historia imbuido por los seductores intentos de hegemonía o domesticación de este género. En consecuencia, ‘dos tipos de cuidado’ también puede convertirse en ‘tipos de cuidado’, es decir, formas de desconfiar que son cómplices de la pulsión homoerótica y, al mismo tiempo, desafían las políticas de identidad como entidades fijas.

1 En primer lugar se agradece encarecidamente la labor prestada de edición de artículo por parte de mi asistente de investigación y estudiante de nuestro programa de posgrado al momento, Paula Esther Roque Rivera, en lo que atañe al ajuste de mi artículo a las normas de composición de la revista; en segundo lugar, el campo semántico del título de este artículo se enriquece notablemente si se traduce al inglés, ‘Ways of Bewaring’, lo cual denota tipos o modos de cuidado o de prestar atención, semantema muy pertinente para el análisis de este artículo; en tercer lugar, se utiliza el término “cuir” a modo fonetizado al español del vocablo anglicado “queer”, tal cual es uso y costumbre en la investigación cultural actual sobre el tema en Latinoamérica.

2 Doctor de Filosofía y Letras; Institución: Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, Facultad de Humanidades, Programa de Estudios Interdisciplinarios; dorian.lugo1@upr.edu ORCID: 0000-0002-6483-8676

Palabras clave: estudios de masculinidad, cine latinoamericano, cine de la ‘Edad de Oro’ mexicano

Abstract

Ways of Bewaring: ‘Comedia Ranchera’ and Queer Internal Continuity in the Film “*Dos tipos de cuidado*” [“*Two Guys to Reckon With*”] (1952) by Ismael Rodríguez.

I intend to read the subject of queerness in the film “*Dos tipos de cuidado*” (1952) by Ismael Rodríguez. The object of study is noteworthy, since it has to do with a film that for many critics is one of the very

last examples of the ‘comedia ranchera’, a popular genre of the ‘Golden Period’ of Mexican cinema too often dismissed as conservative and tendentious. Rodríguez’ treatment of male bonding in this film, however, does not allow the easy sense of closure that many of the ‘comedia rancheras’ usually aspired to at the time. To better articulate a queer reading of said work, I will elaborate on the film’s use of certain tropes, particularly the ones pertaining to ‘the betrayal of male-to-male trust’, ‘illness’, and ‘crossed marriages’. The aim is to not only to further elaborate on the subject matter of this classic of Mexican cinema, as recent research has done, but it is also an attempt to displace the discussion of the film beyond the current paradigm of ‘bromance’, in a moment in history imbued by this genre’s seductive attempts at hegemony or domestication. As a result, ‘two guys to reckon with’ (“dos tipos de cuidado”) can also become ‘ways of reckoning’ (Tipos de cuidado), that is to say, ways of bewareing that are complicit with the homo-erotic drive and, at the same time, challenge identity politics as fixed entities.

Keywords: Masculinity studies, Latin American Cinema, Golden Age Mexican Cinema

* * *

El filme *Dos tipos de cuidado* (1952) de Ismael Rodríguez emplaza y desplaza concepciones de sexo, roles de género y sexualidad. Ello le ha merecido justa atención desde el punto de vista de la investigación cuir³. No será, en efecto, el primer filme del corpus total de Rodríguez que haya sido objeto de estudio al respecto. Pero de todos los filmes de Rodríguez con relación al tema, parece ser el más complejo. Instancias del mismo, por añadidura, prefiguran el género cinematográfico contemporáneo de los EEUU conocido como la “bromance comedy” (género sobre la intensa amistad entre hombres heterosexuales), pero desde un paradigma Sur⁴. Valiéndose de enfoques teóricos cuir y de

3 Por su análisis profundo al filme, marca un hito en la investigación la monografía de De la Mora (2006). Sobre el filme, expone el estudioso: “[...] the rivalry between the two male protagonists [in *Dos tipos de cuidado*] registers a crisis of masculinity that reflects social anxieties about the limits of the Mexican economic miracle of the World War II period, the huge social contradictions that the Revolution had not resolved, and the onset of the crisis of the film industry, which in effect marked the end of the Golden Age” (p. 98).

4 Sirve el término Sur para discutir con amplitud paradigmas más allá del conjunto euroestadounidense.

los estudios culturales en general y latinoamericanos en particular, se analizará la estrategia del filme en cuestión, el cual parece “negociar” su espacio signifi- cante⁵ y político mediante una instalación específica en la hegemonía de época⁶. Ciertamente, pondrá en entredicho presuntos roles de sexo, género y sexualidad como resultado, pero al velo siempre de discursos heteronormativos. Queda por analizar si ello menoscaba la efectividad de su estrategia.

Es un lugar común de la crítica indicar que el filme en cuestión retomó el género cinematográfico de la comedia ranchera en un momento en que el género se debilitaba. La comedia ranchera se distinguía por los enredos que enfrentaba su protagonista por razón de amor en un “rancho” o ambiente rural mexicano. Al final, el amor triunfaba, no sin que antes desfilaran varios actos musicales de rancheras, boleros y demás géneros de la música latinoamericana. Incluso, puede figurar en el género más de un protagonista. *Allá en el Rancho Grande* (1936) de Fernando de Fuentes se tiene como filme pionero del género para muchos historia- dores de cine⁷.

5 Se utiliza el término “significante” en traducción a la usanza de “signifying” o generador de significación.

6 No será el primer filme de Rodríguez que se discute desde un punto de vista de la escenificación de hegemonías o consensos sociales de época, sea bien con relación al tratamiento estereotipado para con el sujeto femenino (González Manrique y Jiménez-Pelcastre, 2018), bien con relación a la empatía demostrada para con los sectores desventajados por clase social (Aviña, 2019), aunque para algunos críticos la empatía es problemática (“profiláctica”) (Rocha Dallos 2017), bien por su compleja inserción en los discursos nacionales de época (Mena Brito, 2020).

7 La comedia ranchera se trata de un género de «grandes salas» del cine mexicano de la Edad de Oro, la cual comprendió aproximadamente de 1936-1956. El género gozó de éxito taquillero tanto en su país como fuera del mismo, entre el público hispanohablante latinoamericano. En general, no supuso grandes experimentaciones en el lenguaje formal del cine, y hacía más hincapié en la fábula / diégesis / historia (el «qué se dice») que en el recitado (neologismo del francés «récit»: el cómo se dice). Más específicamente, en este artículo nos acogeremos a la distinción clásica de la narratología fílmica entre argumento, que hace las veces de asunto o materia; fábula, diégesis o historia, que es de lo que trata el filme como material que se abstrae, en orden cronológico y haciendo caso omiso de sus anacronías, etc., y el ‘recitado,’ que refiere aquello de que trata el filme teniendo en cuenta las anacronías, y no la cronología



Como se sabe, *Dos tipos de cuidado* es, en parte, un pretexto para el junte de dos ídolos de la canción y del cine internacionales a la sazón: Jorge Negrete y Pedro Infante. Así, lo dirige el “director del pueblo”, Ismael Rodríguez, y lo protagonizan “el Charro Cantor”, Jorge Negrete, y el “Ídolo de México”, Pedro Infante, fórmula ganadora para más señas si se tiene en cuenta el criterio taquillero. Y, en efecto, al día de hoy se le considera uno de los filmes mexicanos de mayor éxito de la Época de Oro. Desde el punto de vista crítico, se ha advertido parejamente aspectos formularios del filme, como es propio del cine de grandes salas, si bien no se ha despreciado su guion ágil, agudo y bien amarrado, de Ismael Rodríguez y Carlos Orellana; superlativas interpretaciones de ambas estrellas y actores/actrices de reparto, y la dirección certera del propio Rodríguez. Desde el enfoque teórico de la sociología de la comunicación, la crítica no ha dejado de reprobar tampoco de su final de ideologías conservadora, burguesa y machista: su desenlace a fuerza de la domesticación de lo “torcido” en el personaje de Pedro Malo (Hart, 2004). Para efectos de la contextualización de este artículo, merecen lugar especial, sin embargo, ciertos comentarios críticos en particular.

Desde temprano, para la discusión de época, el renombrado erudito del cine mexicano Jorge Ayala Blanco (1993) afirmó que había en el filme “homosexualidad latente” entre sus personajes principales. Décadas después, no pocos críticos ubicaron la importancia del filme junto a otros dos, *A.T.M.: ¡A toda máquina!* (1951) y su secuela *¿Qué te ha dado esa mujer?* (1952), ambos también de Ismael Rodríguez, con interpretaciones de Pedro Infante y Luis Aguilar. En ambientes cuir mexicanos, es común escuchar la referencia de *A.T.M.* como el primer filme gay de su país. No por casualidad, la aseveración corriente se emite en el contexto de la proliferación actual de cine de arte gay o cuir en México, con directores como Julián Hernández o filmes como *Y tu mamá también* (2004) de Alfonso Cuarón, para no mencionar a precursores del tema como lo sería la filmografía toda del director mexicano Jaime Humberto Hermosillo.

de sucesos. Así, pues, en la comedia ranchera en general (con salvedad de excepciones) todas las unidades del lenguaje cinematográfico-montaje, puesta de escena, fotografía y sonido estaban puestas al servicio de relatar una historia, a través de un lenguaje cinematográfico inteligible y actuaciones que susciten la «empatía» de la espectadoría. Como se demostrará en este artículo, sin embargo, el filme en cuestión hace gala de sutilezas en el lenguaje formal que abonan a una lectura socio-política compleja, de una realidad epocal no menos compleja.

El argumento del filme trata de dos mejores amigos, Jorge Bueno (Jorge Negrete) y Pedro Malo (Pedro Infante), quienes se enemistan luego que Pedro se matrimoniara con la novia de Jorge, Rosario, aprovechando supuestamente un momento de fragilidad en la pareja, tras el cual Jorge se marcha del pueblo para atender un asunto profesional por un año. Después de varios episodios de tensa y a la vez hilarante rivalidad entre los dos “cuates”, ambos encontraron solución de conflicto amoroso y continuación de amistad en ambigua fórmula temporera, que les “permitió” conservar sus amores respectivos en “armonía” con un severo ambiente provinciano: Jorge continuó su relación amorosa con la esposa de Pedro, Rosario, y Pedro continuó la suya con la hermana de Jorge, María, antigua pretendiente, todo ello *a pesar de* un pueblo que desaprobaba de los “cuernos” de Pedro y la “inmoralidad” de Jorge, en la medida en que, con todo, se guardaban las apariencias. La “solución” posibilitó la convivencia hegemonizada entre amores “cruzados” y pueblo, sin rupturas ni posicionamientos expresos, sin duda, pero con escenificación de quiebres ‘significantes’, y no significativos, al menos para la espectadoría. Si bien es cierto que al final “todo” se esclarece, y se resuelve según dicta la tradición, con des-casamientos y re-casamientos en lo sucesivo, y acto musical celebratorio como la guinda del postre.

Para entender mejor las especificidades que discutir del filme, es provechoso repasar su fábula⁸. En la misma se aprecia a dos amigos que hacen alarde de sus andanzas de ‘copas y mujeres’ al comienzo de la misma en un ambiente provinciano. Jorge Bueno pretende a Rosario, prima de Pedro Malo, y Pedro, a María, hermana de Jorge. Rosario parece anuente a Jorge, mientras que María le ofrece resistencia a Pedro por mujeriego. Sin embargo, Jorge y María se separan sobre la marcha, en la medida en que ella lo descubre con una mujer, a partir de cuyo momento Jorge decide marcharse por un año para atender un asunto de negocios. A su regreso, y sin que mediara noticia entre Rosario y Pedro, por un lado, y Jorge, por otro, Jorge se entera de que Pedro y Rosario se habían casado, lo cual lo hace sentir despechado, curiosamente, antes que por Rosario, por Pedro, toda vez que Jorge sentía que Pedro había traicionado su amistad. Lo que Jorge no sabe es que Rosario quedó muy triste por la separación, y que un día que visitó la capital con unas amigas, la narcotizaron y la violaron, de lo que quedó embarazada. Contrario a formularle cargos a quienes lo hicieron, opción que se discutió en

⁸ Véase apunte al calce número 6, en cuanto a distinción entre argumento, fábula y “recitado”.

la historia, ella solo tenía ganas de suicidarse. Pedro le propone casarse con ella a modo de “reconocer” a la criatura, lo cual ella acepta, pese a que el padre de ella no aprobaba a Pedro: según la historia la relación entre ellos nunca se consuma. El mismo día en que ella concibe su hija, llega Jorge, quien al encontrarse con Pedro en una cantina en plan de ‘copas y mujeres’, le reprocha inicialmente lo que llevó a cabo con Rosario, y deciden continuar la conversación en un cuarto aparte de la cantina, donde Jorge continúa sus reproches y, una vez advierte que Pedro se sonríe, lo abofetea, lo cual Pedro no corresponde, según dicta la costumbre machista. Jorge lo acusa de “cobarde”, y se marcha. A su salida, Jorge decide aceptar una oferta de compra de tierras que integran un manantial, de cuyas aguas depende el rancho de Pedro y otros agricultores del área. Conversa a continuación con el suegro de Pedro, quien le da cuenta de lo acontecido entre Pedro y Rosario en lo que le reparan el auto a Jorge: interesadamente, la cámara se encuadra en un letrero en el taller de mecánica que reza: “Parchamos sus llantas y ponemos herraduras a sus cavayos [sic]” (se volverá a ello en el análisis más tarde). Una vez sale del taller, procura humillar el sentido de masculinidad de Pedro en cada ocasión que puede, con no poco “bullying” o acoso entre pares, e incluso se niega a permitirle utilizar el manantial de sus tierras a no ser que Pedro le pagara una cantidad absurda de dinero. Jorge en cambio le propone matrimonio a la hija del General, Genoveva, lo cual se ve como un “buen” matrimonio en sociedad.

El General tiene buenas relaciones con Pedro, y le invita a la fiesta de compromiso. Pedro asiste, y allí obviamente se topa con Jorge, y ambos se prestan a un desafío de coplas musicales, en el cual cada uno hace alarde de rasgo de ingenio, con frases de doble sentido, que pretenden herir al otro, y sobre las cuales se volverá en este análisis. Justo cuando estaban a punto de pelear físicamente, los separan, y Pedro procede a cortejar a María, aunque ella sigue renuente. Jorge interrumpe el cortejo, y le dice en un aparte a Pedro que si no se ha marchado al otro día lo mataba. Pero al otro día Pedro no se ha marchado, y Jorge va al bar en donde él se encontraba jugando un juego de mesa junto a otros amigos, y allí lo desafía a duelo, pero Pedro se rehúsa pues no tenía arma: Jorge le da una, y Pedro le indica que primero conversen en un cuarto aparte y que de no llegar a un acuerdo, acontecería el duelo. Se encierran por diez minutos, con los amigos y comensales del bar algo ansiosos por el desenlace posible, y cuando Jorge sale del mismo, el duelo no ha tenido lugar y se marcha: en la escena no se muestra tampoco a la espectadoría la discusión. En la noche, en un montaje paralelo famoso, Pedro lleva mariachis donde María, y

le canta, mientras que Jorge por su parte le canta a Rosario: como detalle que destacar, pese a que se encuentran en diferentes espacios, ambos le cantan la misma canción a sendas pretendientes, alternando en ocasiones la parte interpretativa de la misma, cantando al unísono en otras, encuadrados todos hacia el fin de la secuencia por el procedimiento de pantalla dividida, dejando atrás el procedimiento inicial de montaje paralelo: Rosario y María en un plano de pantalla dividida, las casas de cada cual en otro, y Jorge y Pedro en otro, procedimiento al que se habrá de volver en el análisis.

Al día siguiente, toda vez que el pueblo se ha enterado de lo acontecido, y reacciona escandalizado por los “cuernos” de Pedro e “inmoralidad” de Jorge, los comentarios y bromas sobre todo hacia Pedro no se hicieron esperar, entre ellas bromas alusivas a “toros” en referencia a Pedro mismo. Pedro no parece tomar nada de ello muy en serio, interesadamente. Cuando más tarde Jorge y Pedro se encuentran en un campo, ambos se reprochan el proceder intempestivo de cada cual, y pelean físicamente para después reconciliarse. Acuerdan que Jorge invitaría a Pedro a un festejo a su casa, y que este se presentaría con Rosario para darle a Jorge una oportunidad de cortejarle, mientras que María se encontraría en el festejo de Jorge, lo cual le daría espacio a Pedro de hacer lo propio: Genoveva sería invitada a dicha fiesta, y en la medida en que le viera cortejando a otra mujer, se separaría de Jorge, y dejaría el camino libre a la relación entre Rosario y él. Pedro y Jorge son conscientes, sin embargo, que una vez que Pedro se descase de Rosario y que, de acontecer según lo proyectado, se recase Rosario con Jorge y Pedro con María, no les quedaría otra salida que migrar a la capital y después a EEUU, por el escándalo mayor que les sucedería. A continuación, Jorge le comienza a escribir una carta de despedida a Genoveva, aduciendo una “enfermedad incurable” de la que padece, y que lo mejor que hace es ahorrarle mayor sufrimiento, enfermedad que no se define pero que parece dar a entender que es el mal “hereditario” de ser mujeriego. De otro lado, Pedro se topa con el General, quien indignado por el escándalo que generó Jorge por haberle cantado una serenata a una mujer casada, la de Pedro, le expresa que estaba dispuesto a matarle, pero que en última instancia debiera ser Pedro quien lo matara pues la suya es una humillación mayor. Instándolo con fuerza a la acción, acompaña a Pedro a que fuera a matar a Jorge, cuando de pronto Pedro le dice al General que todo lo acontecido no era más que un plan en concierto con todas las partes, incluyendo las mujeres, para ahorrarle futuro sufrimiento a Genoveva, amiga de Rosario y María. En susurro inaudible al oído, incluso de la espectadoría, Pedro parece indicarle, como se colige entre palabras



después, que Jorge padecía de la “enfermedad incurable”, a partir de la cual los hijos de Genoveva y Jorge nacerían “chuecos”, “jorobados”, “con los ojos en blanco” y “cabezones”⁹. Horrorizado, el General insiste sin embargo en que Pedro debería acompañarle para que Jorge les dijera a la cara si es cierto lo de la “enfermedad incurable”. Cuando se topan con Jorge a la salida del correo, él corrobora lo de dicha enfermedad, que nunca se define, por lo menos para con el espectador, pero todos los personajes parecen entender algo diferente por ella, y Jorge le muestra al General, bajo su insistencia, la carta que le iba a enviar a Genoveva, a lo cual luego de leerla el General le dice que no hay necesidad de ello, que él mismo la llevaría al festejo nocturno para que cuando viera a Jorge cortejando a Rosario, se desilusionara y le dejara: en el ínterin se descubre que Pedro mismo padecía de la enfermedad, si bien Pedro aclara que no al grado de Jorge. Éste se da cuenta, sin embargo, que al despedirse el General no le quiere dar la mano, casi por temor a contagiarse. Cuando quiere correr donde el General para aclararle a lo que él se refería por la enfermedad incurable, Pedro lo detiene, alegando que le explicaría después. Sin embargo, es de suponer que el General y Pedro no entendían por dicha enfermedad lo mismo que Jorge, y que en la versión que le da Pedro de la enfermedad se insinúa que puede tratarse de algo más que ser mujeriego, lo cual en el paradigma machista de época no era gran mal: se da a entender que o bien podía ser “homosexualidad” o “alguna enfermedad venérea”, toda vez que en la escena anterior el General le pregunta a Jorge que cómo no podía sentir bochorno por la misma, y Jorge le dice que no, que era enfermedad que se padecía pero que se gozaba también, para escándalo del General.

En el festejo, Pedro corteja a María, quien finalmente es anuente a sus avances, y Jorge a Rosario, quien también acepta la propuesta de descasamiento de Pedro y recasamiento con Jorge, pese a que al padre de Rosario no le agradaban en absoluto los avances de Jorge, y había hecho todo lo posible tanto anteriormente como durante

el festejo para que los mismos no se materializaran. Genoveva llega con el General, descubre a Jorge con Rosario en plan cortejo, y se desilusiona y se niega a casarse con él, de lo cual el General queda muy complacido. Sin embargo, una vez sobre el correr de la historia descubre en el festejo por el propio médico de ambos que ninguno de los dos padecía de una enfermedad incurable, el General se dispone a llevarlos a la plaza pública para ejecutarlos. Mientras tanto la madre de Jorge, doña Josefa, se entera por boca de Rosario y María no solo de lo que le aconteció a Rosario en un pasado, que le llevó a contraer matrimonio con su primo, sino que, cancelados los planes de boda entre Jorge y Genoveva, y aprestados a descasamientos y recasamientos en lo sucesivo, el General, enterado y humillado, iba a ejecutar a ambos en la plaza. Doña Josefa llega a la plaza, detiene la ejecución, le explica al General todo lo acontecido que llevó a que Pedro y Rosario se casaran, y por tanto a todas las situaciones que ello desencadenó, y culmina todo con un festejo en plena plaza pública, entre todos los personajes principales y secundarios y el pueblo. En medio del festejo ocurre lo que parece una prolepsis momentánea, y aparecen Jorge y Rosario en curso de matrimoniarse. Culmina la historia con un cuadro en que aparecen Jorge y Pedro al medio, sus esposas al lado de ellos, junto al resto de los personajes, mientras concluyen el acto musical.

Ahora bien, sirven para la lectura del filme algunos supuestos teóricos, entre ellos los de la teoría cuir, los cuales se resumirán a continuación. Desde el corpus crítico que desarrollan las obras fundantes de Michel Foucault (2013), Judith Butler (1990) y Eve Kosofsky Sedgwick (1985), se pretende leer las instancias heteronormativa y no heteronormativa de prácticas sociales y culturales. Se trata lo heteronormativo en general como conjunto de formaciones discursivas y performativas/realizativas que van desde la “heterosexualidad obligatoria”¹⁰ hasta la consensualidad o matrimonio de parejas del sexo opuesto y familia nuclear como prácticas que disfrutaban de privilegios sociales. La teoría cuir se propone leer, entre otras cosas, inscripciones o desplazamientos al interior de prácticas sociales o culturales de sexo, rol de género o sexualidad, teniendo en cuenta su componente discursivo, antes que “natural” (Foucault, 2013); performativo o realizativo, antes que constatativo o expresivo (Butler, 1990); representativo del “deseo homosocial” en la relación entre hombres rivales amorosos por una mujer, o de meramente íntimos amigos heterosexuales, al interior de las prácticas homosociales mismas (Sedgwick, 1985).

⁹ No deja de llamar la atención las instancias en que para hacer uso de terminología establecida de análisis estructuralista de cine, tanto la ‘ocularización’ o punto de mira como el ‘punto de escucha’ están más del lado de los personajes principales, Jorge y Pedro, que de la espectadoría: por ello, es ‘invisible’ lo que los héroes acuerdan a puerta cerrada en la escena de la cantina descrita antes, cuando Jorge se presenta para matar a Pedro, y es ‘inaudible’ lo que Pedro le susurra al General, desubicando el comfortable lugar de espectadoría omnisciente y omnipresente común en el cine tradicional.

¹⁰ Traducción acostumbrada del concepto de “compulsory heterosexuality”.

Huelga decir que la mirada a lo cuir va más allá de la academia. La producción hollywoodense del sub-género de la “bromance comedy” (además de términos que definen prácticas sociales en inglés como el “bro-gay”¹¹) parecen pedir acercamientos epistemológicos semejantes, sea por parte de la crítica especializada como de la ciudadanía en general. Se puede agregar que la “buddy movie” (comedia de amigos heterosexuales en pos de aventuras) estadounidense y la “comedia del compadrazgo” o “de cuates” mexicana son sin duda precursoras de la discusión del tema. La diferencia entre la “buddy movie” de EEUU o la “comedia del compadrazgo” / “de cuates” de México, de un lado, y la “bromance comedy”, de otro, se sugiere, es que en las primeras el tema principal no es la amistad sino una aventura en común para los amigos, mientras que en la segunda lo es la amistad misma, puesta a prueba por diferentes circunstancias¹².

Como enfoque teórico, sirve por igual los Estudios Culturales, entre ellos la escuela latinoamericana. Los mismos centran su interés en las posibilidades de “posición subjetiva” de la espectadoría de época ante el filme, integrando el criterio de “lectura negociada” (Hall, 1973), entre otros. Se ensaya abordar las identidades sociales como pedacerías de emergencias, dominantes y residuos, constituyentes de la hegemonía (Williams, 1978). No se trata ya, en cambio, de necesariamente satanizar la hegemonía o de glorificar la ruptura o postura expresa. Acercamientos como los de algunos pensadores de los Estudios Culturales en Latinoamérica se acercan a la hegemonía como consenso social o cultural presente en todas las sociedades democráticas y posdemocráticas, consensos que vale aclarar no solo responden a sectores del poder: antes bien, afirman que todos los sectores sociales luchan por participar de la construcción de hegemonía, la cual es producto de negociaciones sectoriales contingentes y no fijas (Laclau & Mouffe, 2004). Las rupturas acarrear, a su vez, elementos de consenso y no solo de exclusiva “postura”, entre ellos consensos

11 Alusivo a vinculación afectiva, y puede que sexual, entre dos hombres que se asumen como primordialmente heterosexuales, pero supuestamente sin prejuicios homófobos.

12 “Otra forma de representación del tema del homo erotismo es el llamado ‘*buddies movies*’, donde la amistad entre dos amigos, llega a extremos de amor y fidelidad, de embeleso amoroso o de infinita tristeza, cuando se pierde la relación o hay una separación entre la pareja del mismo sexo. Los mejores ejemplos son ‘A.T.M. (A toda máquina)’ y ‘¿Qué te ha dado esa mujer?’” (Mercader, 2008).

al interior de los propios ambientes de “avanzada” o de “izquierda”. Se verá cómo se aplican dichos enfoques teóricos a la lectura del filme.

Nadie duda de las discursividades conservadoras o burguesas del filme que estudiar; lo que es meritorio de análisis es la hegemonización de los discursos en el objeto de estudio. Para más señas de lo discursivo, Jorge Bueno es el terrateniente, cuyo abuso de poderío económico en contra de Pedro el Malo, aunque fuese por despecho, privándole del uso del agua de manantial del que dependen lo mismo tanto otros agricultores como él mismo para subsistencia de sus cosechas, no parece cuestionarse en la economía ‘significante’ de la historia. De procedencia popular, Pedro funge a su vez en varias instancias del doble cómico de Jorge, provocando risas —y por tanto identificaciones distanciadas— a fuerza de hacerse de la vista larga de ‘puntillos de honor’ propios. Al final de la historia, ser “aceptados” temporalmente para los protagonistas por desacatos a los puntillos de honor en un medio provinciano es hacer en parte el juego de la doble moral, de guardar las apariencias mientras ‘se echan las canas al aire’ de turno y se pergeñan mil mentiras como defensa, tal si por momentos el orden establecido debiera conservarse a toda costa, hasta que, con el desenlace, en efecto así se cumple, en cierta medida. La resignación profesa de mujeres ante las infidelidades de los hombres en la diégesis es otra prueba de dichas discursividades. Es indudable, por tanto, el feroz machismo y heteronormatividad de ciertas discursividades del filme. Pero es de ver también lo que la economía textual hace con la gramática discursiva¹³.

Ya desde el título, el filme se propone un tanto poner al descubierto la presunción del mote “tipos de cuidado” de dos hombres fanfarrones y que se las dan de “muy machos”. El apelativo, en este caso, parece irónico. Es como si dijera: vamos a ver cuán “de cuidado”, cuán admirables, temibles y “machos” son en verdad, en cuyo caso, al menos en principio, no se propone tanto poner en entredicho las discursividades sino ponerlas a prueba, confirmar o reprobar una hipótesis. Pero, en el ínterin, no se deja de echar una mirada igualmente irónica a los sujetos y al entorno, dialogizando o relativizando los mismos discursos escenificados. El mote de ser “tipos de cuidado” resuena, en adelante, de otra forma: por los muchos modos de cuidado o de prestar atención a las cosas particulares que los protagonistas

13 Se crea contraposición entre discurso o enunciado interesado y texto o economía significativa, la cual depende en parte de sus tropos. La polisemia de los tropos o “retórica” bien puede deshacer o poner en entredicho la “gramática” discursiva, para el teórico Paul de Man (1991).



observan, con acuerdos a que llegan a puerta cerrada en el fueracampo en más de una ocasión, toda vez que actúan conforme con un miedo de que ciertas cosas salieran a la luz pública, cosas que debían quedar por tanto “entre ellos” o al menos “en grupo”; de lo contrario, la otra opción que se discute en la diégesis es la migración. Lo llamativo es que, incluso, una instancia en particular ocurre a las espaldas del propio Jorge, a quien Pedro no le dice del todo ni tampoco a la espectadora, al menos en la diégesis, lo que le había susurrado al oído al General sobre su enfermedad incurable. En el filme, el secreto es la orden del día. Y la espectadora participa y a la vez es privada de ciertos secretos.

El filme no escatima tampoco en utilizar ciertas frases o recursos de doble sentido, procedimiento común de la comedia, mediante la creación de situaciones graciosas que ponen en ridículo al hombre con sentido de suficiencia o que se cree muy “macho”. Pese a que en ocasiones dicho procedimiento se usa para confirmar la efectividad del discurso machista acusando de ineffectividad la masculinidad sobre todo del personaje de Pedro, no siempre es el caso. Con su desenlace, si bien casi punto por punto tradicional, la fábula del filme pareciera también poner al desnudo no sólo la doble moral social sino el carácter compositivo de la identidad masculina, su hacerse a fuer de ensamblaje de lo masculino y femenino tradicionales, ensamblaje que combina lo “moral” y lo “inmoral”, lo dicho y lo no dicho, lo heterosexual y lo divergente/sexodiverso. Parece quedar expuesta una naturaleza masculina con más de performativa/realizativa que expresiva, con más de compuesta que íntegra, con más de “parchada”¹⁴ que pura.

Lo interesante en el filme es también que lo heterosexual masculino aquí da prueba de su constitución mediante acogida, y no exclusión o superación como quiere la heteronormatividad, de la pulsión homoerótica. Ser “macho” es entonces saberse “jodido” como prueba de virilidad, sí, y sobre todo saberse “jodido” e incluso “preñado” por otro “macho”, pues en la propia historia se indica los “hijos” particulares que su situación ha generado: los hijos “chuecos” y “jorobados” que Jorge y Genoveva pudieran engendrar de no detenerse el noviazgo, por un lado, pero ellos son los mismos hijos que Pedro celebra en su duelo de coplas con Jorge, como si por “hijos chuecos” se entendiera no

solo los hijos posibles entre Genoveva y Jorge sino los hijos ya “engendrados” por Jorge y Pedro en la situación de relaciones cruzadas ya puesta en marcha por ellos mismos. Ser un “tipo de cuidado” es, pues, saberse —valga la redundancia— “de cuidado” o muy frágil ante el otro o el sí-mismo. Es saberse también menesteroso, ávido de cuidado. Así, se deja entrever en el desenlace que “entre hombres”, cuánto más agresión, tanto mayor es la amistad/amor. Cuán de “cuidado” —susceptible— es la performatividad de lo “macho” es el chiste, en una sociedad que es cómplice a derechas y a ciegas de sus construcciones sociales masculinistas. El macho queda aquí como una construcción demandada por la sociedad, aunque sea una mentira, una puesta en escena que consumir, para la “tranquilidad” circular del “todo social”, que, aunque sea a palos, maltrecha o simulada, debe quedar en pie a toda costa —por alguna razón, que no se explica ni parece importar, por lo menos en la historia de la película en cuestión.

Por ello, el filme no oculta el cincel de frases, de discursos, encarceladores que forjan dichas masculinidades. A continuación, se verán algunos ejemplos de frases o diálogos constitutivos de discursos heteronormativos de masculinidad en el filme, si bien los mismos no dejan de poner en nuestro, por su frecuencia y carga, cuánta importancia el filme le brinda al tema:

- “Yo vengo a buscar ganado. Los bueyes no me interesan”, alega Jorge al principio del recitado, cuando después de no haber visto a Pedro desde hacía un año por atención a asunto profesional, le preguntan si desea verlo: sin embargo, el desarrollo de la fábula da cuenta de que sí viene a buscar “bueyes”, esto es, a reprocharle su traición a Pedro.
- “Encárgate de ésta [refiriéndose a Rosario, su pretendiente]” (Jorge). “Oye, Jorge, ya yo tengo mi paquete [refiriéndose a la conquista del momento]” (Pedro)
- A un padre viudo que se preocupa por su hija, reprende con cariño la conducta mujeriega de su yerno/sobrino (Pedro) y cuida de su nieta con mimo, se le moteja de: “Suegra molona y metiche”.
- Rosario justifica las infidelidades de Pedro aduciendo que lo importante es que “él me quiere” mientras que, más tarde, la madre de Jorge, doña Josefa, justifica ante el General las infidelidades aducidas para con su hijo con una filosofía tipo todos los hombres son así.
- El hombre que no contesta una bofetada es un “cobarde” [Jorge le replica a Pedro, una vez le propina la misma]. Asoman otros enunciados sucesivos al respecto como: “No es actitud de hombres”.
- Rosario, la esposa de Pedro, le dice a él en un mo-

¹⁴ Lo “parchado”, lo “híbrido”, lo “regular”, lo “contrahecho”, lo “monstruoso”, lo “chueco”, lo “jorobado”, lo “cruzado”, lo “mezclado”, lo “feo”, son todos términos que se connotan con parecido campo semántico en la diégesis fílmica para describir la situación desencadenada por los personajes principales.

mento dado en torno de su petición de que se reanude la relación entre su mejor amigo y ella: “Jorge te domina, te jala como buey”. Pedro responde: “No seas mal pensada”. El buey, ya que no el toro, connota masculinidad dominada o a medias, y no dominante o entera.

- “Hablemos como los hombres” (Le indica el personaje del General a Jorge).
- Se escuchan en otras instancias frases como: “Hablar a lo macho”.
- El hombre a quien su esposa le es infiel es objeto de burla de hombres y mujeres por “cornudo” (por ej. Pedro), está “deshonrado” y debe vengarse (como le insta el General a Pedro).

Pero, en contraposición dialógica, así también circulan otras situaciones o frases que acusan continuidades internas, decires a medias o de doble sentido, conivencias a puerta cerrada, contradicciones flagrantes, reticencias o fuerzas asordadas en juego, lascivias añejas y flotantes, finales complacientes y ecuménicos, sí, pero “parchados”, de los que dejan ver sus costuras o su constitución “troceada”, con efectos concomitantes para con estas masculinidades y trama en cuestión, retrospectivamente. A tal efecto, asoman los siguientes diálogos o situaciones, que relativizan o dialogizan los anteriores: “Si una mujer nos traiciona, la perdonamos y en paz. Al fin y al cabo, es mujer. Pero cuando la traición viene de quien uno cree que es su mejor amigo... Ah, Chihuahua, cómo dueles [Jorge]”. Interesan las contraposiciones establecidas en el enunciado: amor de mujer y amor de mejor amigo hombre, lo cual supone por un lado el discurso misógino de que el amor de mujer es inferior por la naturaleza femenina misma, discurso que se remonta incluso a la Edad Clásica, y por otro lado, de que hay un amor específico de un hombre para con otro, que no se define demasiado para no correr riesgos. La traición de uno importa más que la del otro/de la otra.

A tal efecto, llama la atención también el frecuente uso de primeros planos de encuadre recto de un rostro y de otro de los personajes principales en estructura de plano-contraplano, con sendas miradas directas a la cámara por parte de ellos: la instancia del primer juego de naipes por apuesta; la de las coplas; la de la pelea física entre los dos. Apunta, primero, a los requisitos rentabilistas del “close-up” aplicado a estrellas; segundo, a cuánto se nutre el filme de la intertextualidad de las imágenes públicas de Negrete e Infante, dizque mujeriegos y rivales de la pantalla y la canción en la vida real, y de ahí que incluso los nombres de los personajes principales sean los mismos que los de los actores reales, con apellidos alegóricos, Bueno y Malo, para más señas; tercero y último, y es lo que más importa: cuando los close-ups son sucesivos y, más aún,

frontales, con mirada directa a la cámara —más inusual, pues rompe la “cuarta pared”—, y en estructura de plano-contraplano, sugieren una intimidad hermélica, casi una comunicación exclusiva entre ellos, por más que los rodee gente o que participe de ello la espectaduría, como acontece con esas cosas que “no se pueden explicar”, en repetida frase del filme, como si ser “dos tipos de cuidado” fuera por momentos un yugo que los instara a “salvar cara” para desempeñar, en definitiva, cierta performatividad de lo masculino. El filme es efectivo en mostrar la dialéctica —y precio que pagar— de tal ejercicio de función masculina. La masculinidad normativa como un hacer, no un ser, lleno de “parches” y ocultaciones, no exenta de carga, pérdida o dolor. El tono serio de ciertas circunstancias en que se encuentran los personajes principales y que la fábula no rehúye, lo acerca al drama, o lo que llamarían en inglés: “dramedy”, o comedia dramática.

El final es, hasta cierto punto, previsible: luego de que ambos protagonistas se plantearan el imperativo de abandonar el pueblo, por todo lo que se decía de ellos, para descasarse y re-casarse con sus verdaderos amores en la capital, y de ahí marcharse a los Estados Unidos, donde supuestamente serían más libres, algunas eventualidades de última hora, como de comedia de errores, sugieren que al cierre de la diégesis las dos parejas han sido finalmente “aceptadas” por la comunidad, a fuerza de domesticaciones (Hart, 2004)... Pero quedan las huellas, que el filme no se esfuerza tampoco en tapar.

La posibilidad de “casamientos cruzados”, al decir de la historia, de los que la madre de Jorge, doña Josefa, en principio desapruueba, genera múltiples transversalidades que la conclusión de la fábula no cierra ni amarra del todo. Por el contrario, se quedan deliberadamente cabos sueltos. Es como si la máquina de los “cruzamientos”, una vez echada a andar, fuese imparable: a toda máquina (A.T.M.), como quiere el título del otro filme de Rodríguez. Cruzamientos de parejas, de familia y, con ello, de posibilidad incestuosa, y por último cruzamiento de “bueyes”, en plan reprimido o sublimado sin duda. Ninguna pareja está “a solas”, en éxtasis unitivo-heteronormativo. La acompaña (la mirada de) el Otro/lo Otro, como espectador/objeto causa de deseo. En el caso de las relaciones entre hombres, heterosexuales, les acompaña el deseo homosocial.

Lo ejemplifica bien la metáfora que se repite en la historia de la “enfermedad incurable”, el supuesto mal de “herencia” sin definir que aduce Pedro para sacar de líos a Jorge, y que luego implica a Pedro también, como enfermedad de la que padecen no solo los protagonistas sino también el entorno: doña Josefa asegura en un momento que era mal del que padecía su marido, y confronta al General, para su desagrado y quien lo niega a



toda costa, que era mal del que padecía él mismo. “Enfermedad” que en palabras de Jorge se sufre y se goza, y que en palabras de Pedro, engendra “hijitos chuecos, jorobados”. De acuerdo, engendra hijos chuecos... Pero es el mismo Pedro quien en el desafío musical con Jorge celebra las mescolanzas, así engendren “monstruos”. Vale la pena citar tal célebre parte del intercambio de coplas. Así canta Pedro:

“[...] bueno y malo mezclado/
en regular se convierte./
Yo soy malo, no lo niego,/
Pero quiero mezclar/
Malo y bueno, por si sale/
Algo que sea regular”.

Palabras que encolerizan a Jorge en el desafío, y que casi los lleva a la pelea física. En efecto, “regular”, como de punto medio, nada excepcional, ha terminado todo. El padre de Rosario —tildado en un momento de “suegra molona y metiche”—, este suegro/suegra asume al final con resignación cómica su próxima ventura de padre de hija divorciada de Pedro y recasada con Jorge, acto que hará de él un “híbrido” [sic] de padre y tío de Pedro, padre de Jorge y de su hermana María, y esposo y hermano de doña Josefa, la madre de Jorge y María. Vida “parchada” y moderna que, a diferencia del final de otros filmes de gran distribución para la época, acá no se censura. Entre todos, y en específico entre Jorge y Pedro, engendraron el hijo “chueco”, la situación en que se encuentran todos, familia o nación, pero chueco, contrahecho y regular es por lo visto mejor que los anteriores “perfecto”, “hecho” y “puro” (macho). El final confirma la “regularidad” de todo, cuando en el último plano, en palabras del estudioso de la Mora, figuran los personajes más destacados de la historia, Jorge y Pedro, al centro, y sus esposas a los lados, poniendo en primer plano la importancia del restablecimiento de esta relación, acaso más que las relaciones con sus verdaderos amores. El personaje del General como antagonista cómico, macho de machos, queda un tanto como el más ridículo de todos, arcaico y de lejos, ante el ruido jubiloso del acto musical final.

En conclusión, el filme en cuestión no es flagrantemente subversivo, pero tampoco parece que pretendió serlo. Antes bien, “negocia” su textualidad con las hegemonías y auditorios de época. Le echa una mirada a las convenciones y las mantiene pero desde otro lugar, resignificadas o relativizadas —no reinstaladas— por el doblez irónico, donde la convención “aprieta pero no ahoga”. Quizá, en palabras del filme, de eso trate la “comedia de nuestro cariño”.

Referencias

- Aviña, R. (2019). *Un cineasta llamado Ismael Rodríguez*. México D.F.: Cineteca Nacional.
- Ayala, J. (1993). *La aventura del cine mexicano: En la época de oro y después*. Reedición. Ciudad de México: Grijalbo. (Publicado originalmente en 1968).
- Butler, J. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- De la Mora, S. (2006). Dos tipos de cuidado (1952). En S. de la Mora, *Cinemachismo* (pp. 98-103). Austin: University of Texas Press.
- Foucault, M. (2013). *Historia de la sexualidad: La voluntad de saber*. Ciudad de México: Siglo XXI. (Obra original se publica en 1976).
- García, E. (1987) *México visto por el cine extranjero* (Tomo I). México: Ediciones Era, S.A.
- González Manrique, Manuel J. y Araceli Jiménez-Pelcastre. “La Negra Angustias: Ruptura de moldes en el cine mexicano.” *Archivos de La Filmoteca*, no. 74, 2018, pp. 121-139.
- Hall, S. (1973). *Encoding and Decoding in the Television Discourse*. Birmingham [West Midlands]: Centre for Contemporary Cultural Studies, University of Birmingham.
- Hart, S. M. (2004). *A Companion to Latin American Film*. Woodbridge: Tamesis.
- Laclau, E. & Mouffe, Ch. (2004). *Hegemonía y estrategia socialista: Hacia una radicalización de la democracia*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Man, P. de. (1991). *Visión y ceguera: ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*. En Hugo Rodríguez Vecchini (trad.) y Jacques Lezra (ed.). San Juan: Universidad de Puerto Rico.
- Mena-Brito, Llamil. “La crítica cinematográfica en México en la década de los cuarenta: notas para una historia de la crítica de la época de oro del cine mexicano.” *Acta Hispánica*, II, 2020, pp. 711-720.
- Mercader, Y. (2008). La diversidad sexual en el cine mexicano. V *Jornadas de Sociología de la UNLP*, 10, 11 y 12 de diciembre de 2008, La Plata, Argentina. En Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.6244/ev.6244.pdf
- Tuñón, J. (1999). La imagen de los españoles en el cine mexicano de la Edad de Oro, *Revista de Estudios Históricos sobre la imagen*, 31, 198-211. Recuperado el 18 de diciembre de 2009 de http://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?tipo_búsqueda=CO-DIGO&clave_revista=156

- Rocha Dallos, Silvia J. Intervenciones contaminantes y profilaxis cinematográfica en la vecindad de Pepe El Toro: La trilogía de Ismael Rodríguez (1948-1953). *Latin American Literary Review*, vol. 44, no. 88, 2017, pp. 71-79.
- Rosas, A. (2000, Julio-Diciembre). Auge, ocaso y renacimiento de la exhibición de cine en la Ciudad de México (1930-2000). *Alteridades*, 10, 107-116. Recuperado el 17 de diciembre de 2009 de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=74702009>
- Sedgwick, E. Kosofsky. (1985). *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press.
- Williams, R. (1978). *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press.

