

Configuraciones de masculinidades en la serie televisiva *Hermanos y Detectives* (Argentina, 2006)



Hernán Maltz

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - Universidad de Buenos Aires, Argentina
hermaltz@gmail.com

Martina Guevara

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - Universidad de Buenos Aires, Argentina
guevaramartina@gmail.com

Leticia Moneta

Universidad de Buenos Aires, Argentina
leticitamoneta@yahoo.com.ar

Recibido: 31/7/2020. Aceptado: 29/4/2021.

Resumen

Nos interesamos por las configuraciones de masculinidades en la serie televisiva *Hermanos y Detectives* (2006), con idea original de Patricio Vega y dirigida por Damián Szifron. En primer lugar, contextualizamos la presencia de la serie en la televisión argentina de fines del siglo XX y comienzos del XXI, en que el género policial se manifiesta de manera significativa en una variedad de programas. En segundo lugar, analizamos la configuración de las masculinidades en dos ámbitos distinguibles de *Hermanos y Detectives*: el laboral (con la centralidad de la institución policial) y el personal (con énfasis en la convivencia entre los protagonistas). En las conclusiones, destacamos que, si bien la serie contiene una indudable crítica a los modelos dominantes de masculinidad, asimismo reproduce dicha lógica.

Palabras clave: Hermanos y detectives; televisión argentina; género policial; estudios de género; masculinidades.

Configurations of Masculinities in the Television Show *Hermanos y Detectives* (Argentina, 2006)

Abstract

We are interested in the configurations of masculinities in the TV show *Hermanos y Detectives* (2006), devised by Patricio Vega and directed by Damián Szifron. First, we provide a context for the show's presence on Argentine television at the end of the 20th century and the beginning of the 21st, in which crime fiction genre appears significantly in a variety of programmes. Secondly, we analyze the configuration of masculinities in two distinguishable areas of *Hermanos y Detectives*: work (with the police institution on the forefront) and private life (with an emphasis on the cohabitation of the protagonists). In the conclusions, we emphasize that, although the television show undoubtedly criticizes the dominant models of masculinity, it reproduces that logic at the same time.

Keywords: Hermanos y detectives; Argentine Television; Crime Fiction; Gender Studies; Masculinities.

1. El género policial en la televisión argentina de fines del siglo XX y comienzos del XXI

Resulta imposible comenzar un análisis de la serie televisiva *Hermanos y Detectives*, con idea original de Patricio Vega, dirigida por Damián Szifron y emitida por primera vez en 2006 por el canal Telefé, sin la mención de su exitosa antecesora –en términos de dirección y guion–: *Los simuladores* (2002-2004).² En el contexto nacional inmediatamente posterior a la crisis integral de 2001 –que implicó la eclosión de un modelo político-económico de exclusión, desempleo estructural, apertura indiscriminada de la economía, aniquilamiento de gran parte del tejido industrial, etcétera–,³ *Los simuladores* supuso una apuesta novedosa para la televisión abierta, que se alejaba tanto de las renovaciones costumbristas de Pol-ka como del realismo “crudo” de Ideas del Sur.⁴

El arribo a la televisión de *Hermanos y Detectives* en 2006 contaba, por lo tanto, con el respaldo –o la “presión”– del inmejorable éxito de la serie precedente, así como con el capital simbólico adquirido por la figura de su director y co-creador. Por entonces, Szifron ya tenía en su haber dos películas con positiva y significativa recepción: *El fondo del mar* (2003) y *Tiempo de valientes* (2005).⁵ De hecho, si consideramos el éxito

1 Hoy en día es posible mirarla a través de la plataforma de contenidos YouTube, con los capítulos subidos por el usuario oficial del canal Telefé (<https://www.youtube.com/user/OficialTelefe>).

2 Tanto en *Los simuladores* como en *Hermanos y Detectives*, Vega y Szifron comparten la autoría del guion (en el caso de la primera, junto con otros dos participantes: Gustavo Malajovich y Diego Peretti).

3 Para una aproximación comprensiva a diferentes dimensiones de la crisis de 2001, sugerimos la consulta de Rapoport (2009: 859-977). Si bien en este trabajo no suscribimos a algún tipo de vinculación directa entre las series histórico-política y artística, al día de hoy sigue resultando muy llamativo el contexto histórico en que aparece una serie de las características de *Los simuladores*. Para una referencia rememorativa sobre el contexto social y cultural de recepción original de *Los simuladores*, las apreciaciones de Labra (2020) resultan valiosas.

4 Desde mediados de la década de los 90, se inicia un contexto de emergencia y renovación de las series audiovisuales, con el impulso de productoras como Pol-ka e Ideas del Sur, a través de creaciones como *Poliladron: una historia de amor* (1995-1997), *Gasoleros* (1998-1999), *Campeones de la vida* (1999-2001) y, en especial, *Okupas* (2000) y *Tumberos* (2002) (Cerdá, 2012: 41).

5 A través de estos films, de manera paralela a sus producciones para la televisión, Szifron se estableció en el ámbito nacional como director cinematográfico. El cenit consagrador vendría, de todas formas, unos años después, con el gran éxito de taquilla que conllevó su tercera película, *Relatos salvajes* (2014). Desde luego, las producciones para ambos medios –televisión y cine– resultan sin duda afines, especialmente a través de algunas alusiones a la filmografía desde las producciones televisivas, como apreciamos en el segundo capítulo de *Hermanos y Detectives*, cuyo clímax elabora una parodia local –en la estación de micros de Retiro– de la ilustre escena de la escalera en Odessa en *El acorazado Potemkin* (1925), de Sergei Eisenstein. Asimismo, la aparición de Szifron se enmarca en una coyuntura filmográfica, entre fines del siglo XX y comienzos del XXI, que suele ser agrupada bajo la categoría de “Nuevo Cine Argentino” y que, además de un subconjunto de ficciones policiales significativas –como *El bonaerense* o *Un oso rojo*–, incluye una variedad heterogénea de realizadores –Lucrecia Martel, Martín Rejtman, Adrián Caetano,

de las series de Szifron a través de su exportación a otros países, cabe destacar que tanto *Los simuladores* como *Hermanos y Detectives* han sido adaptadas a otras latitudes, como México y España.⁶

En cuanto a las presencias del género policial en la televisión argentina de entre fines del siglo XX y comienzos del XXI, además de las dos emblemáticas producciones de Ideas del Sur, *Okupas* (2000) y *Tumberos* (2002), observamos una significativa continuidad en las producciones de Pol-ka: *Poliladron: una historia de amor* (1995-1997), *22, el loco* (2001), *099 Central* (2002), *Sin código* (2004-2006) o *Noche y día* (2014-2015), emitidas por El Trece. Por su parte, debemos recordar que la señal Telefé, entre *Los simuladores* y *Hermanos y Detectives*, introdujo un policial paródico de la vertiente “dura”, *Mosca y Smith* (2004-2005), que sin dudas contrasta con el estilo más sutil de las producciones de Szifron.⁷

En *Los simuladores* ya era posible percibir una orientación, ciertos detalles estilísticos y algunas tramas aledañas a la literatura policial; por ejemplo, hallamos una participación genérica plena en el episodio “Fin de semana de descanso”, en que Mario Santos (Federico D’Elia) es re-caracterizado en una taxativa y ostentosa estela sherlockholmesiana. En *Hermanos y Detectives*, esta orientación se consolida de manera flagrante: el propio título de la ficción nos exige decodificar la serie desde los parámetros del género policial y, en particular, desde su vertiente clásica. La construcción de uno de sus protagonistas –Lorenzo Montero (Rodrigo Noya)– se inspira en el prototipo del *detective kid*,⁸ heredero de los *armchair detective* británicos,⁹ dotado de una inteligencia superlativa y de saberes enciclopédicos. A nivel narrativo, los diez episodios del unitario cuentan con tramas estructuradas a la manera de los *whodunit*, con un crimen inicial que debe ser investigado, con un sistema de pistas que muchas veces presenta falsos indicios y con un repertorio de referencias semánticas a la literatura policial

Pablo Trapero, entre otros–. Para un análisis detallado sobre el fenómeno del Nuevo Cine Argentino, una referencia insoslayable es el libro de Aguilar (2010), así como los de Ana Amado (2009) y Agustín Campero (2009). Por último, para un panorama más extenso sobre el género policial en la filmografía argentina del siglo XX (precisamente, entre 1933 y 2001), nos remitimos al libro de Blanco Pazos y Clemente (2004).

6 Curiosamente, la versión peninsular de *Hermanos y Detectives*, en que se repite la actuación de Rodrigo Noya, consta de tres temporadas (entre 2007 y 2009), frente a la única temporada de la “versión fuente” en la Argentina.

7 Más allá de las diferencias entre *Mosca y Smith* y *Hermanos y Detectives*, no deja de haber una continuidad entre ellas, por ejemplo, mediante sus usos paródicos y humorísticos del género policial –e incluso podríamos identificar un posible guiño de parte de la serie de Szifron, puntualmente a través de un torpe policía del tercer capítulo de *Hermanos y Detectives* al que, quizá no por mera casualidad, se lo llama “Smith”–. Por cierto, no olvidemos que la ficción “dura” por antonomasia de la televisión argentina de comienzos del siglo XXI, coetánea de manera parcial a *Los simuladores*, es la serie carcelaria *Tumberos* (2002). En este linaje, podríamos inscribir a *El marginal* (2016-2019), producida originalmente para la Televisión Pública y, posteriormente, sumada a la plataforma Netflix. Esta mención, a su vez, puede remitirnos a otras series inmediatamente anteriores a *El marginal*, como *Malicia* (2015), *Cromo* (2015) y *Variaciones Walsh* (2015), todas gestadas por iniciativa estatal y emitidas por la Televisión Pública, que en 2015 terminó por hacer una apuesta fuerte por el género policial. Otra ficción criminal de gran éxito de audiencia, durante la primera década del siglo XXI, fue *Mujeres asesinas* (basada en el libro homónimo de Marisa Grinstein, que contó con cuatro temporadas emitidas entre 2005 y 2008). Cabe recordar que la presencia del género policial en la televisión argentina de fines del siglo XX y comienzos del XXI no se reduce solo a las ficciones en sentido restringido, ya que, asimismo, podríamos traer a cuenta una variedad de formatos: el periodismo de policiales y de casos célebres (con el antecedente de *Sin condena*, emitido a mediados de la década de los 90, así como, ya en la segunda década del siglo XXI, *Cámara del crimen* y *El expediente*); los *realities* (como el duradero ciclo *Policías en Acción*, que, dicho sea de paso, aparece mencionado de manera paródica al comienzo del tercer episodio de *Hermanos y Detectives*); y los programas de divulgación cultural y, en particular, literaria (como el ciclo *Disparos en la biblioteca*, conducido por Juan Sasurain, o aquellos otros pergeñados y encabezados por Silvia Hopenhayn, como *Policiales de colección* y *Libros que matan*).

8 El motivo del detective infantil cuenta con numerosos antecedentes internacionales: por ejemplo, en un sinfín de versiones adaptadas de Sherlock Holmes a la literatura infanto-juvenil –además del motivo literario de los niños-investigadores que asisten a Holmes en las propias ficciones de Arthur Conan Doyle– o en el *manga* –y también serie televisiva– *Detective Conan* (que, de hecho, fue indicada como posible fuente de plagio parcial por parte de *Hermanos y Detectives*). A nivel nacional, un par de referencias filmicas son *Toscanito y los detectives*, de 1950 (protagonizada por Andrés Poggio, que podría ser pensado como una suerte de antecedente análogo a la consagración de Rodrigo Noya como figura estelar infantil, y basada, a su vez, en la novela germana *Emilio y los detectives* de Erich Kästner, que también contó con una trasposición al cine en su país de origen) y *Si muero antes de despertar*, de 1952 (protagonizada por Néstor Zavarce y basada en un relato homónimo de William Irish); en esta última también hallamos, por cierto, el vínculo familiar unido a la adscripción genérica del policial (no mediada por el vínculo fraternal al que apelan Vega y Szifron, pero sí a través de la relación entre un padre policía y su hijo).

9 Para una historización y problematización del *armchair detective*, nos remitimos a Chitarroni (2016).

(ya desde el primer capítulo se plantea un típico crimen de cuarto cerrado, resuelto por medio de la referencia a una novela del escritor Ellery Queen).

A las iterativas señales de afiliación con el policial clásico, podemos sumar otras marcas que permiten una asociación con la vertiente “dura” del género, como la corrupción policial, las secuencias de persecuciones y disparos o el uso de lenguaje coloquial. Sin embargo, la serie de Vega y Szifron, desde el propio título y desde la secuencia de presentación, se apropia de los modelos genéricos del policial dentro de un linaje nacional, especialmente claro en la construcción de la pareja de detectives. El motivo central de la fraternidad, mediado por el famoso pasaje del *Martín Fierro* (Hernández, 2009: 263), une a Franco Montero (Rodrigo de la Serna) y a Lorenzo en la función de investigadores. En efecto, si la serie elabora dos figuras clásicas de detectives con atributos complementarios –al modo de duplas como Holmes y Watson o Poirot y Hastings–, asimismo introduce cierto aspecto novedoso mediante el lazo sanguíneo: Lorenzo queda bajo cuidado de su hermano mayor luego de la muerte del padre. Franco, quien se mantenía alejado de su familia y desconocía la existencia de Lorenzo, acepta el encargo forzado por una obligación legal irrenunciable. Sin su aquiescencia inicial, Lorenzo se incorpora como una suerte de investigador asistente en las labores de su hermano, que se desempeña como integrante de la Policía Federal Argentina. Franco será luego ascendido a líder de una división de homicidios de la institución y, posteriormente, a subcomisario; todos estos logros son conseguidos gracias a la ayuda de Lorenzo. De este modo, para resolver los casos, asistimos a la comprobación de que “los hermanos sean unidos” (Hernández, 2009: 263).

2. El género (*gender*) en el género (*genre*): configuraciones de masculinidades en *Hermanos y Detectives*

Con la explosión y centralidad de los estudios de género (*gender*) en lo que va del siglo XXI,¹⁰ en una primera aproximación a *Hermanos y Detectives* podríamos –y deberíamos– destacar la centralidad de los roles masculinos. Estos predominan en el guion y también en el orden social representado: los hombres son policías, jefes de policía, profesores de literatura, dueños de joyerías, mentes criminales, asesinos, conductores de televisión, coordinadores recreativos, vendedores de armas, cirujanos, músicos aficionados, *cafishios*, francotiradores, psicólogos, actores, directores, productores, utileros, taxistas, obreros, etcétera. En cambio, los papeles desempeñados por las mujeres tienen funciones no eminentemente activas y usualmente secundarias (tanto en el escaso tiempo de apariciones en pantalla como en las posiciones ocupadas en la jerarquía de personajes); por lo general, se les asignan roles de cuidado y asistencia dentro el orden social representado: madres, esposas, mozas, amantes, viudas, empleadas de limpieza, prostitutas, asistentes sociales, tías chismosas, enfermeras, etcétera.¹¹

Aquí pretendemos estudiar la configuración de modelos genéricos (en términos de *gender*) en la ficción, no con un análisis de las apariciones de figuras femeninas, sino a través de la observación y descripción de los modelos de masculinidades que despliega la serie.¹² Partimos de la indagación en torno a la co-construcción identitaria

10 No solo pensamos en la proyección de los trabajos de algunas figuras estelares por fuera del ámbito estrictamente académico, tal como resultan los casos de Judith Butler o Rita Segato –por mencionar un ejemplo internacional y otro nacional–, sino en la instalación del género como asunto prioritario en una agenda más amplia –pública, mediática, político-partidaria, etcétera–, a través de la visibilización de una serie de desigualdades entre géneros, de prácticas violentas, de femicidios, de discusiones sobre sanciones de leyes (como la ley sobre la legalización del aborto), de manifestaciones masivas (como el emblemático ejemplo, desde 2015, del movimiento aunado por la consigna *Ni una menos*), etcétera.

11 Un par de excepciones están dadas en los capítulos segundo y quinto, en que dos mujeres son criminales, aunque, curiosamente, no delinquen de manera individual, sino complotadas con figuras masculinas.

12 Desde luego, más allá del predominio masculino, la figura del detective en las ficciones criminales ha contemplado,

entre ambos protagonistas, los hermanos y detectives Franco y Lorenzo Montero. Si bien esta dupla se emparenta, como señalamos, con las parejas de detectives de larga tradición en la serie literaria clásica, se trata de una co-construcción que también se elabora mediante relaciones contrastivas y/o complementarias con otras masculinidades, más propias del *noir* o las *buddy movies*:¹³ el subcomisario Serrano (Carlos Moreno), como burdo representante de “lo masculino” en la variante de “macho”; Biancini (Julián Cavero) y Fortunato (Jorge Noya), como policías torpes y machistas; Gustavo Mansilla (Osqui Guzmán) y Kamijo (Ignacio Huang), *buddy cops* de Franco y con quien conforman una suerte de “comunidad de excluidos”.

De este modo, la construcción de masculinidades se manifiesta en varios niveles: en el orden social gestado desde la ficción y, en particular, en la configuración de la institución policial; en las regularidades codificadoras del género policial; y en el propio orden social de referencia. A continuación, entonces, nos detenemos en personajes y escenas, en temas y motivos, en estilos y retóricas, que, a casi tres lustros de su primera aparición, nos permiten indagar una dimensión genérica de indudable pertinencia.

2.1. Orden masculino en la institución policial

El androcentrismo como característica sistémica de la institución policial ha sido abordado por la crítica especializada (por mencionar algunas referencias, nos remitimos a Sirimarco, 2004; Garriga Zucal, 2012; Daich y Sirimarco, 2014). Dentro de la perspectiva de género, el universo inherentemente masculino de esta institución se subraya por entender la feminidad como un rasgo no solo ajeno, sino también amenazante para el sostenimiento del poder policial.¹⁴ La masculinidad, no obstante, más que una virtud que deben detentar quienes quieran integrar la fuerza policial, es un modelo al cual adecuarse. En este sentido, la concreción de esa meta implica un aprendizaje cercano a un rito de iniciación. En afinidad con los desarrollos de Sirimarco, podemos señalar que, a fin de ser modelizados, los cuerpos de los cadetes y aspirantes son humillados a partir de su emasculación; en ellos “se entremezclan lo civil que ya no son y lo policial que aún no adquieren, se convierten, en virtud de este estado liminal y de su condición de subordinados, en sujetos feminizados y denigrados: en ‘soretitos’ o ‘maricas’” (Sirimarco, 2004: 65). La lógica de este orden institucional es referenciada y reelaborada en el marco ficcional de *Hermanos y Detectives*.

en muchos casos, una significativa dispersión genérica (de *gender*) de sus protagonistas, que en ocasiones se corresponde con formas de subjetivación “no legítimas”, en un extenso y heterogéneo rango de prácticas y atributos identitarios sobre rasgos físicos, preferencias gastronómicas, orientaciones sexuales, prácticas profesionales, etcétera —una referencia al respecto podemos hallarla en un trabajo de Knight (2004: 162-194), quien estudia, en particular, los procesos de diversificación de algunas ficciones criminales que incorporan los giros feminista y racial en sus figuras detectivescas—. Solo por traer a cuenta algunos ejemplos, pensemos en la obesidad de Nero Wolfe (el detective de Rex Stout), la pasión *gourmet* de Pepe Carvalho (de Manuel Vázquez Montalbán) y de Salvo Montalbano (de Andrea Camilleri), la bisexualidad de Nicholas Duffy (de Julian Barnes), la pertenencia eclesial del Padre Brown (de G. K. Chesterton), el daltonismo de Frank Cannon (de la serie televisiva *Cannon*) o la mudez de Mr. Peters (de Mary Elizabeth Braddon).

13 Las *buddy movies* tienen su principal desarrollo durante la década de los 80 en los Estados Unidos. Un subgénero, los *buddy cop films*, se caracterizan por estar protagonizados por una pareja de policías hombres. La masculinidad juega un rol central en el desarrollo de las tramas, ya que esta identidad compartida permite saldar las diferencias personales, muchas veces contradictorias, entre ambos personajes. Los une un ideal masculino construido a partir de la misma narrativa de, al decir de Jeffords, heroísmo, éxito, rudeza, fuerza y los valores tradicionales norteamericanos (cit. en Seckler, 2009: 1). Otro punto distintivo que comparten varios exponentes del género (como la saga *Lethal Weapon*) es el carácter interracial de la pareja de policías. Esta particularidad se explica, según estudios especializados (Artz, 1998; Diawara, 1993), por una intención de resolver u ocultar simbólicamente y desde el plano de la ficción el racismo estructural de la sociedad estadounidense. A raíz de estos antecedentes, en *Hermanos y Detectives* es posible identificar, en la relación de Franco con sus compañeros Mansilla y Kamijo, una suerte de efecto de sutura que tiende a borrar rasgos de alteridad (la tez oscura de Mansilla y la “japonesidad” de Kamijo) a través de la masculinidad compartida.

14 Cabe aclarar que existen debates y disensos al respecto. Por ejemplo, en contraste con las posturas referidas y en base a sus trabajos etnográficos sobre la feminidad en el ámbito policial, Calandrón (2010) sostiene que la profesión policial no demanda necesariamente un ejercicio y un ejecutor masculinos.

Como primer rasgo sobresaliente, los dos espacios dependientes de la institución policial, la comisaría y el campamento para hijos de policías, cuentan casi exclusivamente con presencia masculina.¹⁵ Esta peculiaridad es enfatizada en el séptimo capítulo (“Muerte en escena”) por Franco, que comenta: “No sé si el mundo de los actores es muy divertido, pero por lo menos están más rodeados de mujeres que nosotros”.¹⁶

En segundo término, la pertenencia a este universo institucional masculino implica más que el dato genérico: se sostiene por una adecuación a una masculinidad abiertamente machista, misógina y homofóbica, cuya estructura involucra sometimientos y complicidades. En la forma de mando de Serrano se produce un equilibrio entre autoritarismo, insultos y chistes ofensivos, que tiene la particularidad de entremezclar su conducta laboral con su comportamiento prepotente en el ámbito doméstico. El solapamiento de ambos mundos se evidencia en el desprecio y engaño explícitos hacia su esposa en el entorno de la seccional, con el fin de buscar la connivencia del resto de los hombres que conforman la brigada.¹⁷ Por ejemplo, en el tercer capítulo (“El caso del asesino gordo”), luego de gritarles a su subordinados y, en especial, a Franco, por hacerlo ir a la seccional a la mitad de la noche, distiende la situación por medio de un comentario jocoso que insinúa que interrumpieron las relaciones sexuales que mantenía con su amante (“de otras camas me sacaron”). Dentro de una lógica similar, en el cuarto capítulo (“El extranjero solitario”), los coordinadores del campamento fomentan el sentimiento de camaradería entre los chicos, al hacerlos entonar versos cuya comicidad se sostiene en el machismo y la homofobia: “Mi papito es policía/ mi mamita ama de casa/ cuando papi va al trabajo/ al pintor ella se gaaar/ Gardelito era uruguayo/ argentina era su cepa/ hay quien dice que era trolo/ o inclusive bufarreta”. En ambas escenas hay quienes no participan del espíritu gregario: Franco, a diferencia de sus compañeros, no se ríe de la ocurrencia del jefe; Lorenzo permanece en silencio mientras el resto de los chicos cantan.

Ante la identidad hegemónica del hombre-policía, la inadecuación de los dos protagonistas repercute, en tercer término, en una concepción diferencial de la institución policial. La estructura narrativa de *Hermanos y Detectives* se sostiene con dos protagonistas que antagonizan con el paradigma del policía masculino, modelo concentrado y exacerbado en la figura del subcomisario Serrano. Este maltrata a las mujeres –desvaloriza a su esposa, golpea a su amante, es “cliente” en prostíbulos–, denigra a sus subordinados –en especial al personaje de Mansilla– y hace ostentación de su dinero como símbolo de poder y de hombría –entre otros rasgos estereotipados, se enorgullece de conducir una camioneta grande y lujosa–. Por el contrario, tanto Franco como Lorenzo se enamoran, respectivamente, de una mujer y de una niña que resultan objetivadas por el resto del universo masculino; buscan establecer vínculos de compañerismo con sus colegas –en especial con aquellos que son también relegados en el interior del cuerpo policial, como Mansilla y Kamijo– y carecen de dinero. Esta caracterización polarizada entre Franco y Lorenzo, por un lado, y Serrano, por el otro, no solo es subsidiaria de un contraste del orden de la personalidad, sino también en su accionar concreto como policías. Mientras Franco –con la indispensable ayuda de su hermano– se involucra y resuelve los casos, Serrano ejerce su cargo menos con

15 Si bien el campamento no pertenece estrictamente a la institución–y, de hecho, sus coordinadores no forman parte de la fuerza policial–, está destinado exclusivamente a los hijos varones de integrantes de la Policía Federal y supone una lógica identitaria sustentada en ese rasgo común.

16 Más allá de que se trata de la norma habitual en el género policial audiovisual, no resulta menor recordar que algunas ficciones policiales contemporáneas, como las ya referidas *Poliladron* o *099 Central*, contaban con mujeres-policías en roles protagónicos.

17 El menosprecio hacia su esposa es equivalente al maltrato público que ejerce sobre su hijo desarrollado, sobre todo, en el cuarto capítulo. Son recurrentes las amenazas de agresión física (“Pero bajá porque te voy a agarrar del forro del culo si no y te voy a sentar en el colectivo, dale, mierda, vamos, ¡carajo!”), los insultos (“Agustín, ¿quién carajo te crees que sos para hacer lo que hiciste? Mocosos de mierda”) y los comentarios despectivos (“No, no le da la cabeza, no, no. No por el tamaño, viste”).

una voluntad de servir a la comunidad que de enriquecerse ilegalmente. Cuando, al final de la serie, Franco consigue reemplazar a Serrano en el puesto de subcomisario, triunfa, por lo tanto, un modelo virtuoso del hombre y del policía.

La diferenciación entre el hombre-policía honesto y el hombre-policía corrupto se configura con marcas propias del género policial. En este punto, la vinculación entre el *gender* y el *genre* problematiza la referencia al marco social y es una cuarta clave distintiva de análisis de las masculinidades policiales presentes en la serie. Como adelantamos en la introducción, el personaje de Lorenzo se construye a partir de parámetros literarios provenientes de la vertiente clásica del género policial. Para él, la prosecución de la verdad y la justicia es la meta primordial del trabajo de un policía. Confía, por lo tanto, en que existe una armonía social que se restituye cada vez que se resuelve un caso. En el noveno capítulo, brinda una atendible razón para justificar su deseo de ser detective en la adultez: “Una vez resueltos, asesinos que podrían reincidir al crimen quedan atrapados y los familiares de las víctimas quedan en paz”. Es decir, considera que llegar a la verdad de un enigma a partir de una reconstrucción fundamentalmente racional habilita la aplicación de la ley por parte del Estado y el restablecimiento de la armonía entre los sujetos. La composición de este personaje según el modelo del *armchair detective* británico se elabora de manera explícita en la serie. Los libros, en combinación con el pensamiento deductivo, son el insumo fundamental con que Lorenzo construye su perspectiva de lo que es –o debería ser– el trabajo de su hermano; al instante de conocerlo, se apresura a definirlo como detective (“–Trabajo en la división de homicidios”/ “–¿Sos detective?”/ “–No exactamente”). Cuando Franco le pregunta, en el segundo capítulo (“El secreto de Roque Peralta”), sobre la fuente de su razonamiento deductivo, el chico responde con naturalidad: “De mis libros”. El primer episodio sienta las bases de este modelo: el asesino es un profesor de literatura que copia sus métodos delictivos de un cuento de Ellery Queen y Lorenzo lo descubre por conocer el relato. A su vez, el móvil del crimen consiste en la apropiación de la autoría de una novela inédita.

Sin embargo, el accionar intachable de Franco no responde tan claramente, como el de su hermano, a visiones idealizadas de la profesión policial. Por el contrario, sopesa en él la medianía y corrupción de la realidad laboral que le toca en suerte. Al principio de la serie, Franco se refugia en el trabajo burocrático para evitar corromperse como su entorno; el costo es su falta de involucramiento en la resolución de los casos y un puesto irrelevante dentro de la brigada. La irrupción de Lorenzo –junto a sus cientos de libros– en su monótona vida lo impele a tomar un rol activo. Así, la unión entre hermanos también representa un punto de inflexión a partir del cual se convierten en detectives (con un cargo formal, en el caso de Franco). Son otros, no obstante, los motivos literarios que articulan la construcción del mayor de los Montero como personaje detectivesco: si Lorenzo representa la brillantez de la razón del *armchair detective*, en Franco impera la destreza física y el coraje, rasgos vinculables con el detective de la tradición negra. El propio Mansilla le recuerda a Franco la serie de acciones desplegadas:

¿Quién se subió a los techos para perseguir al gordo Tolosa?; ¿quién se metió en el manicomio a interrogar a ese loco que se creía King Kong?; ¿quién capturó a Roque Peralta?; ¿quién peleó contra los acróbatas rusos?; ¿quién estaba convencido de que alrededor de la heredera de Reyes había algo raro?; ¿quién evitó que mataran al subcomisario Serrano?; ¿quién salvó a Lorenzo de que lo enterraran vivo?; ¿quién se preocupó cuando los chicos del edificio lo tomaban de punto?; ¿quién arriesgó su vida para sacar a Lorenzo de las vías del tren?

Las referencias a la vertiente negra del policial son más acentuadas en la representación de los sujetos con cargos de poder. La conducta réproba de Serrano no es un

caso aislado, sino que se corresponde con un entramado más amplio, simbolizado en su pertenencia al “Grupo de los cuatro”: cuatro comisarios que, como se nos informa en el noveno capítulo, “manejan una red de corrupción que incluye prostíbulos, desarmaderos de autos, contrabando de electrodomésticos y [...] zona liberada para el narcotráfico”. Tras la decisión de asumir su rol como detective, Franco no puede continuar al margen de esa realidad. Una vez que logra desterrar a Serrano, para sostener su nuevo puesto de subcomisario y, a la vez, cambiar la lógica de la Policía Federal, se ve impelido a violar códigos tradicionales de la institución. Quebranta la pauta de fidelidad absoluta a sus superiores, imperativo máximo de la lógica de mando verticalista, explicitada por Mansilla en el noveno capítulo: “No se estila eso en la Fuerza, vos no traicionás a los que te pusieron ahí”. La ejecución de tal conducta, alentada por Lorenzo (“Sí, no traicionás. Pero si son una manga de sátrapas que lo único que quieren es poner un títere para seguir delinquiendo, al carajo con la traición. Acá estamos hablando de revolución, señores”), precisa de recurrir a métodos incluso inmorales como la extorsión. En efecto, la prueba final que lo consagra como subcomisario de la seccional es amenazar al subcomisario mayor de la Fuerza y a su hombre de confianza con una grabación incriminatoria. En ella, se escucha a los superiores instando a Franco a no modificar de manera drástica las pautas en la comisaría; esto implicaría transgredir el código masculino imperante, sostén de una suerte de cofradía que protege a todos sus miembros:

¿Sabe lo que pasa, Montero? Tantos casos resueltos en tan poco tiempo habla muy bien de usted, pero muy mal de la Fuerza. Para hacerla corta, nos está haciendo quedar a todos como una manga de boludos y eso hace que mucha gente se ponga nerviosa. La sugerencia, y espero que usted la acepte, es que distienda un poco, que levante el pie del acelerador. Usted es joven y la carrera es muy larga. Nosotros queremos que las cosas cambien, pero no tanto. No sé si me explico [...] no te pases, forrito, que yo a vos te hago cagar fuego en cinco segundos.¹⁸

Aun así, ni la valentía de Franco ni la capacidad deductiva de Lorenzo son suficientes, por sí mismos, para constituir un ejemplo virtuoso de masculinidad policial. Los atributos de ambos funcionan de manera complementaria: como ilustra la secuencia de títulos, “los hermanos sean unidos” es la clave que permite resolver, una y otra vez, el misterio. Una misma lógica opera en la construcción de los personajes: tanto para Franco como para Lorenzo es necesaria la presencia mutua para completar su proceso de maduración. Así, la trama de *Hermanos y Detectives* se desarrolla a través de un paralelismo entre el proceso formativo de un “buen policía” y el pasaje madurativo del niño al hombre, en una suerte de parentesco estructural con la novela de formación.¹⁹ El punto de contacto entre ambos desarrollos se expresa con claridad en que, tanto en el proceso de constitución del sujeto policial como en el de crecimiento personal, los protagonistas deben atravesar el desafío de enfrentarse a los imperativos de masculinidad del orden social en que viven.

¹⁸ Esta misma advertencia de que la propia eficiencia no delate la inoperancia del resto del cuerpo policial es recibida por Franco por parte del subcomisario Serrano en, por lo menos, dos ocasiones: en el segundo capítulo, luego de felicitarlo por resolver un caso, le pide que su eficacia no se tan recurrente (“Pero aflojá un poco con el ritmo que me vas a serruchar el piso vos”); y, ya en el capítulo siguiente y con temor a que las prácticas de Franco sean imitadas por otros policías (“No me gusta un carajo lo que está pasando acá [...]. Resolviste dos casos intrincados y ahora tengo a todos los jefes de brigada buscándome la quinta pata al gato por cualquier pelotudez”), dice, sin tapujos, que prefiere menos casos resueltos a que se desestabilice el funcionamiento de la seccional: “Las pocas nueces no me molestan, pero el excesivo ruido sí”.

¹⁹ Al sugerir una filiación estructural con la novela de formación o *Bildungsroman*, debemos señalar que este subgénero narrativo, como subtipo de la novela de iniciación, suele delimitarse a un conjunto de obras de origen alemán situada de manera sustantiva en los siglos XVIII y XIX (Koval, 2018). Aun cuando *Hermanos y Detectives* no sea un *Bildungsroman* en sentido estricto, consideramos que resulta productivo concebirla en dicho linaje, dada la ponderación del proceso de formación de los protagonistas en la estructura narrativa de la serie.

Para cumplir con este rito de iniciación, Franco y Lorenzo necesitan del impulso mutuo. Ya desde el primer episodio, Lorenzo insta a Franco a salir de la oficina para buscar pistas y resolver los casos (“No lo puedo creer: te gusta más llenar informes que investigar”), y refuerza su argumentación apelando a una imagen y un tópico icónicos de las ficciones literarias: encuentra una gran lupa en desuso y, mientras la sostiene, insiste en que es necesario ir a ver “la escena del crimen”. A medida que sale a buscar pistas y esclarece los casos, Franco no solo se percata paulatinamente de la utilidad y necesidad del método deductivo que aporta Lorenzo, sino que escala posiciones dentro de la institución policial. Sin embargo, Franco percibe que a Lorenzo “le falta calle” (capítulo 4). Esta es su principal inquietud y, como hermano mayor, procura que Lorenzo “salga a la calle, que se embarre las rodillas jugando al fútbol, algo un poquito más arriesgado que leer un libro”, ya que, en sus propias palabras, “no todo se encuentra en los libros” (capítulo 4). En consecuencia, impulsa a Lorenzo a realizar una serie de experiencias significativas, como tener amigos, llevarse bien con los chicos del barrio, jugar al fútbol, ir a campamentos, ir a fiestas, adquirir el argot del habla popular y besar a una chica. Se trata de ritos de iniciación que Lorenzo lleva a cabo y que representan los hitos que, según Franco, debe atravesar un adolescente varón. Cuando, al final de la serie, los dos hermanos se separan, ya están preparados para afrontar de manera individual las vicisitudes del orden social. Franco es capaz de tomar la conducción de la seccional policial y Lorenzo cuenta con las habilidades sociales suficientes para poder vivir en otro país.

La serie permite vislumbrar la correlación entre los procesos de formación y los modelos masculinos hegemónicos. Así, del mismo modo en que Franco consigue convertirse en un sujeto policial de liderazgo alternativo por no aceptar las reglas imperantes de ascenso en la carrera policial, Lorenzo logra constituir un modelo positivo de masculinidad por no cumplir con ciertas expectativas machistas del proceso de crecimiento. Esto queda especialmente claro en el octavo capítulo (“Tiempos difíciles”), cuando Franco y Serrano tienen un entredicho respecto de cómo debería ser la iniciación sexual del pequeño Montero:

SERRANO: –Che, va a haber que hacerlo debutar a este pibe. ¿Vamos a mojar las chauchas, Monterito?

FRANCO: –Subcomisario, es un chico.

SERRANO: –Es un chico, pero pronto le van a salir pendejos, le va a cambiar la jeta. ¿Y qué va a pasar? El tío Serrano lo va a llevar a conocer a las mejores putas de Capital. Y de paso lo llevamos a mi hijo también a ver si se aviva, la puta madre.

FRANCO: –Con todas las enfermedades que hay dando vuelta, me parece una barbaridad lo que está diciendo, con todo respeto, señor. Además, yo me ocupo de la educación sexual de mi hijo... cuando tenga un hijo. Ahora me ocupo de la de mi hermano.

Es importante subrayar que la instigación a la práctica sexual con prostitutas implica más que hacer cómplice a un niño de una conducta éticamente réproba. También supone involucrarlo en una forma de dominación inherente al sistema policial, de la cual Franco busca diferenciarse; como señalan Daich y Sirimarco (2014: 37) en referencia al orden institucional de la policía *real*:

En este contexto de significación, donde el poder policial se erige como un poder que descansa, en buena medida, en la capacidad de manipular o disponer del cuerpo del otro, la prostituta se vuelve la figura por excelencia de lo femenino a ser sometido. Y la estructura de género se vuelve, por lo tanto, un insumo invalorable a partir del cual asomarse a la clave con que se resuelve el control cotidiano policía-prostitución.

Sin embargo, el camino ascendente de los protagonistas no deja de obedecer a una concepción machista, aspecto que se ve con claridad en la relación final que logran establecer con las mujeres y con el resto de los hombres. Las identidades masculinas de Lorenzo y Franco se afirman cuando se “conquista” a la mujer más deseada “quitándosela” a su rival. Franco no solo logra ponerse en pareja, sino que lo hace con Marcelita (María Marull), admirada por su belleza por toda la brigada y amante de su antagonista, el subcomisario Serrano. Una situación análoga se produce entre Lorenzo y Valentina. Ella es la chica con la que quiere salir el líder de un grupo de vecinitos que molesta constantemente a Lorenzo y que, de hecho, describe la posibilidad de noviazgo entre Lorenzo y Valentina como un chiste: “la ley del embudo: la más linda con el más boludo” (capítulo 8). Asimismo, este proceso de crecimiento parece completarse cuando los protagonistas son aceptados por el resto de la comunidad masculina. Si bien Lorenzo y Franco generan su propio colectivo con otros sujetos masculinos excluidos, como Kamijo y Mansilla, persiste la necesidad de aprobación del grupo dominante: los chicos del barrio y los policías de la seccional. Estas dos cofradías masculinas operan, en el desarrollo de la serie, como entidades paralelas que ponen en duda, cuestionan y se burlan de las masculinidades de los protagonistas. De hecho, los chicos desvalorizan la profesión de Franco con epítetos homofóbicos, como “rati puto” (capítulo 1), y los policías se ríen de las capacidades intelectuales de Lorenzo al llamarlo “Calculín” (capítulo 2). Ganarse el respeto de ambos grupos e, incluso, revertir la relación de fuerzas y pasar a liderarlos, como en el caso de Franco, confirma el cumplimiento del proceso de autoafirmación del sujeto masculino y de su rol como policía.

2.2. Unidad fraterna, entre lazos sanguíneos, “matrimoniales” y domésticos

Como señalamos anteriormente, además de la construcción de modelos de masculinidades ligadas al ámbito laboral y, en particular, a la institución policial, la serie propone una trama paralela, que consiste en la historia íntima de la pareja de hermanos. Esta atraviesa todos los episodios y cuenta con distintos nudos conflictivos propios, aunque a veces entrecruzados con las peripecias de los casos policiales: la convivencia en el ámbito doméstico; la intervención de Marcelita como ordenadora de dicho ámbito; los intercambios con otros vecinos –en especial con “El avestruz” (Adriano Dantonni)–; y el trasfondo de modelos de paternidad.

Uno de los primeros problemas de los hermanos pasa por la convivencia. Franco vive en un monoambiente, por lo que el arribo de Lorenzo no solo implica la necesidad de compartir un reducido espacio doméstico, sino también de hacer entrar allí los cientos de volúmenes de libros que el niño trae desde Mercedes (donde vivía junto a su difunto padre). Luego del enojo inicial de Franco, Lorenzo se dedica a calcular y resolver cómo “meter mil doscientos libros en un departamento de apenas cuarenta y siete metros cuadrados”. Finalmente, Lorenzo diseña y encarga la construcción e instalación de una biblioteca con estantes móviles, lo que permite colocar y ordenar todos sus libros en una sola pared del departamento y, así, restablecer el (des)orden habitual del espacio doméstico de Franco.

El acomodamiento de los libros es el primer episodio de una serie de problemas de convivencia doméstica, en que la pareja de hermanos tiende a ser representada según las configuraciones habituales –fílmicas y televisivas– de las parejas matrimoniales más tradicionales (compuestas por un hombre y una mujer adultos, heterosexuales, etcétera). Detalles de la vida cotidiana van marcando una agenda de discusiones, rencillas y reconciliaciones, cuyo cenit observamos en el doble capítulo final, con una despedida que se extiende a través de distintas escenas de celos, peleas, reencuentro y separación final. Una de las imágenes más fuertes que brinda la serie se deriva de cierta condición infantil de Lorenzo, quien, luego de tener pesadillas a partir del caso

del manicomio (“El caso de Roque Peralta”) y bajo la excusa de sentirse incómodo en el sillón-cama, le pide permiso a Franco para dormir con él. Así, el segundo capítulo se cierra con el primer plano de ambos compartiendo la cama, imagen por antonomasia de la intimidad del ámbito doméstico y matrimonial. En particular, el detalle específico de un pie de Lorenzo que se mueve y hace contacto con el de Franco constituye una escena poderosa. Esta se repite al momento de clausura, en el final del último capítulo; es una imagen que condensa cierta unidad “matrimonial” de los hermanos y que, además de una evidente carga paródica, funciona para simbolizar el proceso de cohesión de ambas identidades, al punto de compartir el lecho.²⁰

En el sexto episodio (“El loco de la azotea”), observamos la (aparente) incidencia del poder estatal sobre la vida doméstica, mediante el arribo de una auditora de las condiciones de vida de Lorenzo. Elvira Petrucci (Susana Ortiz) se presenta como miembro del Patronato de la Infancia y, más precisamente, de la sección de Adopciones y Niños Huérfanos con Vivienda Adquirida: “Tengo que corroborar las condiciones de vida del menor, para ver si sigue bajo su custodia o es entregado a una familia sustituta”, le dice a Franco, en presencia de Lorenzo y Mansilla, y agrega que debe inspeccionar el cumplimiento de ciertos requisitos de vida para Lorenzo, como la vivienda digna, la vestimenta, la alimentación, la contención afectiva, el no sometimiento a un régimen laboral y la presencia femenina en el hogar. Al comienzo, la responsable estatal se lleva una pésima impresión del ámbito de adopción del pequeño Montero.²¹ Sin embargo, Marcelita interviene con una aparición, en una suerte de puesta teatral dentro de la ficción, con la que “completa” la unidad familiar en un sentido de familia burgués y tradicional (con un núcleo centrado en la pareja heterosexual del hombre y la mujer). Su sorpresivo arribo al departamento de Franco, con bolsas de supermercado y comida saludable, produce un rápido cambio en la percepción de Elvira, quien entiende que la presencia de una mujer facilita la armonía doméstica y la convivencia familiar. Apenas ingresa en escena, Marcelita propone un ordenamiento de la dieta del niño: “Mirá, traje para hacer una ensaladita de atún”, le dice a Lorenzo, mientras le muestra una lata de pescado (lo que contrasta con la inmediata escena anterior, previa a su llegada, en que las únicas opciones ofrecidas por Franco eran carne vacuna y pastas). Asimismo, su arribo le permite a Franco asistir a su trabajo, a expensas de que Marcelita se ausente del suyo.

En el mismo episodio y luego de su jornada laboral, Franco vuelve al hogar en compañía de Mansilla, quien propone una nueva pantomima frente a Elvira: encubre, a través de un juego, las consultas policiales a Lorenzo. Sin hacer mención explícita a una serie de homicidios, reproduce los crímenes con muñecos Playmobil y le permite a Lorenzo adentrarse en los detalles del caso policial (armas empleadas, ubicaciones geográficas, edades de los asesinados). Elvira mira la escena “lúdica” de reojo y suspira ante una juventud que ya no comprende (“Qué lejos quedó la infancia, mi amigo”, le dice a Franco, mientras este le rellena la copa de vino). Sin embargo, ante un descuido del hermano mayor en la despedida, que despierta dudas sobre la solidez de su relación con Marcelita, la asistente social insiste en que debe volver al día siguiente.²² Lo curioso es que, luego de la partida de Elvira, se da una “genuina” escena familiar:

20 La escena también contrasta con otra anterior del segundo capítulo, en que se da la situación inversa: Franco despierta a Lorenzo para pedirle ayuda en la resolución del caso policial. Esta escena simboliza una suerte de “paternidad detectivesca”, de Lorenzo hacia Franco, que puede pensarse como complementaria frente a la paternidad simbólica que ejerce Franco a nivel personal.

21 La primera vez que aparece en escena, sorprende a Franco manifestando su enojo ante Mansilla, porque su hermano deja colocada la llave del departamento en la puerta y le impide el acceso: “Te juro que a veces lo recargaría a trompadas a este pibe, me tiene las pelotas por el piso” (en un insulto percibido de manera jocosa por parte del espectador).

22 Franco ignora el apellido de Marcelita e inventa una confusión de nombres con una ex-novia, ante lo que Elvira vuelve a su tono distante, que denota su voluntad de que la presencia femenina en el hogar debe corresponderse con una relación estable.

los dos hombres y el niño se concentran en la dilucidación de los asesinatos, mientras que Marcelita continúa con su rol de ordenadora y facilitadora doméstica (despeja la mesa para el trabajo, prepara café y una modesta comida dulce).²³

En el quinto episodio (“La única heredera”), también en el ámbito doméstico, se nos presenta otra figura masculina: el músico *metalero*, un vecino que supone la presencia de otra masculinidad “dura”, la del “renegado” que escucha y toca música en altos niveles de volumen, sin importarle si esto supone ruidos molestos para el resto de los vecinos. Lorenzo se dirige a hablar con él y le demuestra que, pese a su corta edad y su indudable apariencia infantil, es capaz de hablar el lenguaje de los “curtidos” (si bien entremezclada con una forma de interpelación protocolar): “Mirá, tus asuntos con el portero y con el administrador me chupan bien un huevo. En cuanto a tu música, no es mi estilo y no sos ningún virtuoso; si lo fueras, estarías grabando un disco y no discutiendo conmigo, pero está todo bien, la tolero”. El músico –“El avestruz”– aprueba su intervención y se dispone a ayudarlo en su caso (Lorenzo le solicita depurar los sonidos de una grabación de un cassette con la ayuda de un “procesador dinámico”, a fin de poder escuchar un sonido impreciso de la grabación, lo que finalmente resulta una clave para el esclarecimiento del caso).

En la ya referida escena en que el subcomisario Serrano propone la manera de iniciar sexualmente a Lorenzo, Franco responde con un equívoco: “yo me ocupo de la educación sexual de mi hijo”. Inmediatamente, se corrige: “Cuando tenga un hijo. Ahora me ocupo de la de mi hermano”.²⁴ Se trata de un desliz que permite reponer otro de los niveles en que se pone en cuestión el vínculo fraternal: además de la tendencia “matrimonial” que ya hemos analizado, hay sin dudas otra orientación hacia la asimetría propia del vínculo padre-hijo. Desde el primer capítulo, Franco se preocupa por la crianza de su hermano menor y, en particular, por que aprenda a comportarse en situaciones de adultos (aun cuando estos aprendizajes, en el marco del trabajo de la institución policial, supongan la adquisición y el empleo de un lenguaje soez). Una de sus principales inquietudes, según sus propias palabras, radica en que Lorenzo “crezca como un hombre” (además de la previa referencia a que “le falta calle”). Ahora bien, podríamos entrever que, detrás de este eje “padre/hijo”, de manera espectral y con apenas algunas escasas referencias, aparece la figura del padre de ambos, Gregorio. Negado de principio a fin por Franco,²⁵ tampoco deberíamos obviar el hecho de que su influjo sobre Lorenzo es más perceptible, al menos en la voluntad póstuma de que su hermano mayor lo cuide, así como en el anhelo de garantizar su educación posterior en un ámbito de excelencia (a través del “Programa Internacional para Mentes Brillantes”, con sede en París y dependiente de las Naciones Unidas). Más allá de este detalle de cuidado del hijo desde ultratumba, no caben dudas de que la serie nos propone una crítica del modelo de paternidad hegemónico.²⁶

23 Al final del sexto episodio hay una peripecia sobre la intervención de Elvira: un detective de la policía le informa a Franco que Petrucci había sido despedida –por maltrato infantil– hacía más de quince años del Patronato de la Infancia. Desde entonces comete “estafas” que consisten en buscar datos sobre adopciones para aparentar que trabaja y, especialmente, para procurarse alimentación (cabe señalar que, si bien los crímenes están atenuados por deberse a motivos de supervivencia, matizan de todos modos los valores de la vida familiar que Elvira representa). Por último, Mansilla agrega: “Por lo menos esto nos sirvió para hacernos más amigos de Marcelita”, cuando se repite una nueva reunión hogareña que, además de a Franco, Lorenzo y Marcelita, los incluye a él y a Kamijo.

24 Luego de que se retira Serrano, Kamijo acota: “Yo debuté el año pasado”. Ante las miradas atónitas de Lorenzo, Franco y Mansilla, añade: “Nada, lo digo para que Lorenzo sepa que no hay urgencia”. Como último giro humorístico de la escena, Lorenzo comenta: “Yo uno o dos años más, aguanto”.

25 En el noveno episodio, cuando se reencuentra con el gestor de la sucesión, dice: “Discúlpeme, ‘Montero padre’ no es correcto; conmigo nunca se comportó como tal”.

26 Se trata de una crítica que, una vez más, podemos remitir al subcomisario Serrano, en tanto portador de todos los atributos de masculinidad dominante que la serie pone en jaque y, en particular, de un modelo paterno basado en el maltrato al hijo, tal como observamos de manera iterativa en el cuarto capítulo.

3. Masculinidades pesquisadas

En *Hermanos y Detectives*, observamos la apelación a una masculinidad predominante, caracterizada de manera negativa: se trata de hombres que maltratan, abandonan, traicionan, agreden, se burlan, abusan de los débiles y ostentan. Este prototipo de hombre resulta representado principalmente por el subcomisario Serrano, pero ilustrado también por su séquito de policías obedientes, sus socios criminales y sus superiores de mando, así como por el padre ausente de los hermanos Montero, la banda de vecinos de Lorenzo e incluso el Avestruz –aunque este último no sea un personaje plano, pues también presenta otros rasgos–. En contraposición, una minoría de varones se opone a este tipo de masculinidad: Franco, Lorenzo, Mansilla y Kamijo. En ellos notamos ciertos atributos de valía positiva: la humildad, la camaradería, el respeto, el esfuerzo y la generosidad. De este modo, nos situamos ante una dicotomía maniquea que acaba por revelar cierto aspecto “ingenuo” de la serie, ya que el grupo de los “débiles” logra imponerse y consigue revertir –al menos parcialmente– el predominio del modelo de hombre caracterizado negativamente: los miembros de la brigada se reeducan policialmente, el Avestruz ayuda a los hermanos Montero y los vecinos de Lorenzo se vuelven sus amigos.

En el primer apartado del desarrollo de nuestro artículo, nos enfocamos en las relaciones entre los modelos de masculinidades recién recapituladas y la constitución del sujeto policial. Comprobamos no solo la significativa presencia de elementos conectados con el orden social de referencia, sino también la configuración de tipologías asociables al género policial y a la estructura de la novela de aprendizaje. Así, observamos que la construcción de una masculinidad no machista del hombre-policía se sustenta, en buena medida, en un conjunto de atributos propios de los detectives ficcionales, al tiempo que el proceso de formación remite al itinerario paradigmático de autoafirmación identitaria. En el segundo apartado, nos centramos en la configuración de masculinidades en la esfera íntima. Así como, en el ámbito laboral, Franco y Lorenzo proponen un modelo de policía distante del sujeto policial machista y violento, en el espacio privado despliegan una dinámica familiar y una conducta amorosa distantes respecto de los parámetros hegemónicos de las prácticas machistas.

Ante tales ámbitos de configuración de masculinidades, podríamos concebir un desdoblamiento de la figura paterna en dos esferas: por un lado, la familiar, representada por el progenitor ausente de los hermanos; por otro, la laboral, encabezada por Serrano. Mientras que la muerte del padre habilita la evolución personal de parte de los hijos, la caída del subcomisario permite el crecimiento laboral. De esta forma, el modelo hegemónico representado por el dominio simbólico patriarcal se resquebraja y tal declive acarrea –al menos en la trama simbólica desplegada por la ficción– el retraimiento de las formas más “rudimentarias” de masculinidad. Sin embargo, la serie no pone en cuestión otros rasgos constitutivos de las masculinidades dominantes, aspecto que contemplamos especialmente por medio de la persistente marginación de las participaciones femeninas:²⁷ en el capítulo final, las reestructuraciones en el cuerpo policial no involucran la incorporación de mujeres; asimismo, en el ámbito privado, la presencia femenina –ejercida por Marcelita– refuerza la tradición del núcleo familiar burgués, pero, precisamente por esto, su función se reduce a ocupar el lugar de amante, ama

27 En 2006 no existía una asentada opción de representar, en ficciones televisivas argentinas, a figuras genéricamente disidentes, no binarias, etcétera (tengamos presente que la instalación de este tipo de subjetividades en la agenda pública y en los repertorios probables de ficciones se remite, en mayor medida, a la segunda década del siglo XXI).

de casa y madre.²⁸ Por lo tanto, a fin de cuentas, la serie plantea una inteligente crítica –con recursos paródicos y humorísticos– de los modelos dominantes de masculinidad, al mismo tiempo que, también, los reafirma.

²⁸ Es posible trazar un paralelismo entre el camino ascendente de los protagonistas y el de Marcelita. Mientras que los primeros logran conquistar un lugar de poder dentro del orden social ficcional, el proceso de autoafirmación identitaria de Marcelita está ligado únicamente a su conducta amorosa: se transforma de amante de un hombre casado –de mujer “más bien rapidita”, en palabras de Mansilla en el capítulo noveno– a tener una pareja estable y ocupar el lugar de “madre ideal” según Lorenzo (“yo nunca tuve una mamá y siempre soñé con tener una, pero nunca pensé que iba a ser tan buena como vos”).

Bibliografía

- » Aguilar, G. (2010). *Otros mundos: Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- » Amado, A. (2009). *La imagen justa: cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue.
- » Artz, B. L. (1998). "Hegemony in black and white: Interracial buddy films and the new racism". En: Kamalipour, Y. R. y Carilli, T. (eds.), *Cultural diversity and the US media*. Nueva York: Suny Press, 67-78.
- » Blanco Pazos, R. y Clemente, R. (2004). *De la fuga a la fuga: El policial en el cine argentino*. Buenos Aires: Corregidor.
- » Calandrón, S. (2010). "Putas, monstruos y monjas. Feminidades en la configuración de la profesión policial: un acercamiento etnográfico". En: Frederic S. y Soprano G. (eds.), *El Estado argentino y las profesiones liberales, académicas y armadas*. Rosario: Prohistoria, 331-362.
- » Campero, A. (2009). *Nuevo Cine Argentino: de Rapado a Historias extraordinarias*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- » Cerdá, M. (2012). "Televisión Elefante. Algunas notas sobre el Nuevo Cine Argentino y la televisión. Las miniserries". *Kilómetro* 111, 10, 41-69.
- » Chitarroni, L. (2016). "Armchair // Sleuth. Decadencia no estudiada y caída presunta del armchair detective". Setton, R., y Pignatiello, G. (comps.), *Crimen y pesquisa. El género policial en la Argentina (1870-2015): literatura, cine, televisión, historieta y testimonio*. Buenos Aires: Título, 17-22.
- » Daich, D. E. y Sirimarco, M. (2014). "Policías y prostitutas: el control territorial en clave de género". *Publicar-En Antropología y Ciencias Sociales*, 17, 27-45.
- » Diawara, M. (ed.). (1993). *Black American Cinema*. Nueva York, Londres: Routledge.
- » Garriga Zucal, J. A. (2013). "Géneros en acción: Prácticas y representaciones de la masculinidad y la femineidad entre policías bonaerenses". *Intersecciones en Antropología*, 14, 483-492.
- » Hernández, J. (2009). *Martín Fierro*. Buenos Aires: RTM.
- » Jeffords, S. (1994). *Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- » Koval, M. I. (2018). *Vocación y renuncia: La novela de formación alemana entre la Ilustración y la Primera Guerra Mundial*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.
- » Knight, S. (2004). *Crime Fiction, 1800-2000: Detection, Death, Diversity*. Basingstoke: Palgrave-Macmillan.
- » Labra, D. (2020). "Los simuladores (2002-2004) de Damián Szifron". *Guay: Revista de lecturas*. En: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.11553/pr.11553.pdf
- » Rapoport, M. (2009). *Historia económica, política y social de la Argentina (1880-2003)*. Buenos Aires: Emecé.

- » Sirimarco, M. (2004). “Marcas de género, cuerpos de poder. Discursos de producción de masculinidad en la conformación del sujeto policial”. *Cuadernos de antropología social*, 20, 61-78.
- » Seckler, D. A. (2009). *Engendering genre: the contemporary russian buddy film* (tesis de doctorado). Pittsburgh: University of Pittsburgh.
- » Szifron, D. (dir.). (2006). *Hermanos y Detectives* [serie de televisión]. Argentina: Telefó Contenidos.