

Sexualidad, Salud y Sociedad

REVISTA LATINOAMERICANA

ISSN 1984-6487 / n. 28 - abr. / abr. / abr. 2018 - pp.178-205 / Peidro, S. / www.sexualidadsaludysociedad.org

Una hermenéutica de sexualidades anti-identitarias en el cine argentino contemporáneo

Santiago Peidro

CONICET - UBA
Buenos Aires, Argentina

> santiagopeidro@gmail.com

Resumen: El objetivo de este artículo es analizar cinco exponentes del cine argentino contemporáneo a la luz de los elementos aportados desde la matriz conceptual de la *Queer Theory* de tradición principalmente butleriana. Se procura ubicar la posibilidad de una erótica por fuera de los límites impuestos por la heteronorma y la clasificación de identidades.

Palabras clave: cine argentino; heteronormatividad; teoría *queer*; identidad

Uma hermenêutica de sexualidades anti-identitárias no cinema argentino contemporâneo

Resumo: O objetivo deste trabalho é analisar cinco expoentes do cinema argentino contemporâneo à luz de elementos aportados da matriz conceitual da Teoria Queer, principalmente da tradição Butleriana, para localizar a possibilidade de um erótico fora dos limites impostos pelo heteronorma e a classificação das identidades.

Palavras-chave: Cinema argentino; Heteronormatividade; Teoria queer; Identidade

An hermeneutics of anti- identity sexualities in contemporary argentine cinema

Abstract: This work analyzes five Argentine contemporary films through some elements of Judith Butler's Queer Theory in order to investigate the possibility of an eroticism beyond the limits imposed by heteronormativity and the classification of identities.

Key Words: Argentine cinema; Heteronormativity; Queer Theory; Identity

Una hermenéutica de sexualidades anti-identitarias en el cine argentino contemporáneo

Introducción

El objetivo de este trabajo es analizar cinco exponentes del cine argentino de los comienzos del siglo XXI, a la luz de los elementos aportados desde la matriz conceptual de la *Queer Theory* de tradición butleriana, con el fin de postular una erótica por fuera de los límites impuestos por la heteronorma y la clasificación de identidades. Intentaremos dar cuenta de cómo, en cierto cine argentino contemporáneo, en sintonía con una lógica *queer*, pueden observarse subjetividades que no responden cabalmente a categorías identitarias de sexo y género predefinidas. Un cine donde las sexualidades que atraviesan trama y personajes no son cartografiadas a partir de una línea que divida lo esperable de lo indeseable, o lo idéntico de lo múltiple. *La queeridad* del corpus seleccionado es aprehensible a partir de la deconstrucción de las identidades sexo-generizadas presentes, así como desde la visibilización de la existencia de ciertas subjetividades y cuerpos que, en la historia del cine, han sido por lo general ubicados en lugares de abyección.

Para la presente investigación partimos de considerar al cine como texto, entendido este último como un sistema coherente de significación (Bertorello, 2009) que no necesita de su inscripción en la escritura fonética, sino que es independiente de cualquier soporte material. Emplearemos como metodología la hermenéutica textual. El método comienza por la fijación del corpus de análisis, que en nuestro caso está compuesto por una selección representativa de cinco films argentinos del llamado “Nuevo cine argentino”¹ (Aguilar, 2006), en los cuales las identidades sexuales aparecen desdibujadas. Es decir, el criterio de selección de los films a examinar se fundamenta en delimitar ciertos exponentes del cine argentino producido en el contexto de la última gran crisis social y económica que atravesó el país (2001), en los cuales es posible observar con claridad el modo a partir del cual el despliegue de la sexualidad y el erotismo, en sus diversas formas, trascienden los límites impuestos por las identidades sexo-generizadas. En un época en la cual los grandes relatos y los ideales de progreso colapsaron, los films seleccionados permiten dar

¹ Los films seleccionados son *La Ciénaga* (Lucrecia Martel, 2000); *Vagón fumador* (Verónica Chen, 2001); *Tan de repente* (Diego Lerman, 2002); *La niña santa* (Lucrecia Martel, 2004) y *Ronda nocturna* (Edgardo Cozarinsky, 2005).

cuenta de una puesta en jaque de la rigidez de las identidades sexo-generizadas. Y esto se debe a que ciertos rasgos del modelo neoliberal que comandó a la Argentina, fundamentalmente durante la década de 1990 y a comienzos del nuevo milenio, han sido plasmados también en el cine, específicamente, en la representación de las sexualidades no heteronormativas.

A partir del corpus establecido de films, hemos constituido un texto de análisis que recortó determinadas isotopías referidas a las identidades sexuales no hegemónicas. Estas figuras han sido interpretadas como motivos que fueron investidos por diversos temas vinculados a la lectura de la *Queer theory* respecto de las identidades sexo-generizadas. De este modo, se confronta la tesis sobre las sexualidades no hegemónicas implicadas en el mundo ficcional del corpus elegido, en función de esa teoría. Finalmente, nuestra hipótesis de trabajo es el instrumento heurístico que nos permite recorrer el corpus seleccionado, proponiéndonos desarrollar la presunción de que las identidades sexo-generizadas operan como obstáculo para el despliegue del erotismo y la sexualidad. La elección del discurso cinematográfico para esta investigación se fundamenta en que las normas socioculturales del sexo y el género se evidencian allí fuertemente. De modo que el cine no sólo refleja y transmite roles sociales, creencias culturales y roles sociales de la comunidad en la que se produce sino que, por sobre todas las cosas, es creador, productor y re-creador de imaginarios culturales, ideologías y supuestos, a partir de los cuales se edifican imágenes y significaciones específicas. Es decir, opera performativamente, transmitiendo (masivamente) un modo de leer la contra-hegemonía sexual. La manera en que es leída la sexualidad tiene una relación intrínseca con el modo desde el cual el cine produjo y creó narraciones, tópicos y motivos vinculados tanto a la sexualidad como a las relaciones entre los seres sexuados.

La selección de films que aquí realizamos no significa que no se hayan producido otros, en este mismo período, a partir de los cuales también pueda efectuarse una lectura similar a la que aquí esbozaremos. Sin embargo, detenernos en el análisis de todos ellos nos requería una extensión mayor a la prevista para este escrito. Asimismo, hemos escogido un corpus compuesto por films de disímil repercusión comercial, para poder dar cuenta de que la hipótesis a desarrollar no se circunscribe a un tipo de espectador en particular.

Vale aclarar también que de ningún modo los films seleccionados agotan la apertura cinematográfica a la disidencia sexual que se ha producido en este mismo período.

Finalmente, para el análisis de los textos fílmicos se priorizará el plano semi-narrativo de profundidad, siendo las unidades de análisis los programas narrativos, la actuación, la espacialización, la temporalización, los temas y los motivos. Antes que ocuparnos de las propuestas formales de los films escogidos, nos interesa más destacar las preocupaciones que revelan.

Más allá de las identidades sexuales.

La matriz conceptual de la tradición *queer* desarrollada por la norteamericana Judith Butler se centra principalmente en el rechazo al orden simbólico heterosexual; en el cuestionamiento a la heteronormatividad patriarcal y lazos de parentesco heteronormativos; en la crítica a la estabilización de las identidades esencialistas y naturalizadas del sexo, del género y del deseo; y fundamentalmente, en su intento de dismantelar la estructuración binaria, y complementaria, del sexo y del género. Para llevar a cabo su propuesta, Butler toma la noción de *differance* desarrollada por Jacques Derrida, tanto como la de performatividad, trabajada por el filósofo británico John Austin.

Una de las ideas medulares de su libro, *Gender trouble* (1990), es desarrollada considerando la iteración de prácticas, hábitos y códigos que nos vienen del Otro y permiten que nos inscribamos en la norma cultural, social y antropológica de la sexualidad, leída desde la diferencia binaria de los sexos y el ejercicio de un poder de normativización. Asimismo, Butler (1989) sostiene que la identidad aparece como una producción, en respuesta a una demanda por hacerse visible. Afirma en consecuencia no acordar con la categorización de identidades sexogenerizadas, ya que éstas representan instrumentos de regímenes regulativos, sea que respondan a categorías de normalización o a puntos de reunión para liberarse de esa misma opresión. La identidad sería, entonces, necesaria y operativa para combatir en el terreno de la política, pero hasta cierto punto, ya que se corre el riesgo de hacer consistir no sólo a ellas, sino también a otras identidades contrapuestas o disímiles, en vez de deconsistir cualquiera de ellas. Es decir, otorgar valor a la identidad gay, por ejemplo, reforzaría de igual manera la identidad heterosexual. En esta línea, la teórica posestructuralista Teresa de Lauretis² (2014), quien acuñara el término de teoría *queer*³ en los años 1990, manifestó que cuando ella sugirió ese término, se había propuesto indagar acerca de las sexualidades; pero con el correr del tiempo, los discursos de la identidad de género fueron obturando las investigaciones sobre sexualidad, aminorando su fuerza y perdiendo su poder transformador

Como la misma Butler sostiene, “Nietzsche comprendió acertadamente que

² La italiana Teresa De Lauretis es doctora en lenguas modernas y literatura, y una teórica feminista postestructuralista que realizó importantes contribuciones a los estudios de género, *queer*, cinematográficos, así como al psicoanálisis.

³ Las teorías *queer* se ocupan de poner en acto las diversidades sexuales en coalición con otras diversidades, articulando los discursos y prácticas gays y lesbianas en relación con el género, la raza, la clase y demás variables.

uno inicia el relato de sí mismo solo frente a un 'tú' que le pide que lo haga" (2005:23). Es decir, uno siempre *es* algo para alguien. Siempre *es* interpelado desde algún lugar. De Lauretis (1987) se apropia de una frase de Louis Althusser y propone una modificación que consiste en sustituir la palabra ideología por la de género. De este modo, indica que "el género tiene la función (que lo define) de constituir individuos concretos como varones y mujeres" (De Lauretis, 1987:6. La traducción me pertenece). La construcción del género se propaga en los aparatos ideológicos del Estado e incluso en la academia y la comunidad intelectual. De Lauretis entiende que, así como para Althusser la ideología representa la relación imaginaria de los individuos con las relaciones reales en las que ellos viven y que gobiernan su existencia, esta idea describe a su vez el funcionamiento del género. La autora italiana subraya que el sistema sexo/género es un aparato semiótico, un sistema de representación que asigna significado (identidad, valor, prestigio, ubicación en la jerarquía social, etc.) a los individuos en la sociedad. Las "identidades de género" masculina y femenina comportan grados brutales de conflicto para aquellos que no se identifican con ninguna de ellas. Si el género tiene la función de construir varones y mujeres, como señala De Lauretis, éstos son obligados a responder respecto de su deber ser en la comunidad respecto de lo que en cada aparato ideológico se espera de cada uno.⁴ Pero son precisamente las mismas identidades masculinas y femeninas estandarizadas las que se ocupan de sancionar reiteradamente a aquellos que escapan al binarismo mandatorio, cual policías del género, para, a su vez, reafirmar y asegurar su propia identidad. De esta manera, podríamos preguntarnos si la asunción o aceptación de una identidad contraria o disímil respecto de la hegemónica no refuerza precisamente la hegemonía. ¿No plantea acaso una disputa infinita en una misma matriz de inteligibilidad? "Tener una palabra, contiene y fija una identidad" (Dyer, 1993:9).

Siguiendo con esta idea, si bien las identidades sexuales han permitido a muchos reconocerse dentro de un colectivo –cultura y comunidad– que permitió lazos de sociabilidad, protección, solidaridad, militancia y construcción de redes simbólicas, así como favoreció la lucha por el reconocimiento de derechos civiles de modo colectivo; reconocerse en una identidad sexual, sea ésta gay, lesbiana, trans, hétero(cis)sexual, bisexual, etc., supone darle entidad y protagonismo a la identidad sexual de cada quien, colocando a ésta última como catalogadora de los seres humanos, enfatizando que la preferencia sexual dice sobre quiénes somos. Es

⁴ En las escuelas argentinas, por tomar otro ejemplo, los niños que no juegan al fútbol con otros varones son, muchas veces, estigmatizados.

decir, si la elección sexual es signo de clasificación, eso es debido a las reglas de juego de la normativa social vigente. Vale la pena entonces preguntarse si acaso es la mejor opción la de disputar por el desmantelamiento de la heteronormatividad en esas mismas coordenadas de inteligibilidad, o si acaso hacerlo conduce al surgimiento de otras formas de violencia y segregación.

Necesitamos descentrar la sexualidad del centro de la interpretación cultural de la experiencia sexual (...) Los modernos burgueses occidentales están tan obsesionados con la sexualidad, como convencidos de que es la llave de una hermenéutica del sí. (Halperin, 2000:38)

Las palabras de David Halperin podrían sugerir una profunda deconstrucción de las identidades hegemónicas, un verdadero desmantelamiento de la lógica identitaria, sin necesidad de reforzar las sexualidades contra-culturales. Veremos luego de qué manera es posible pensar universos no regidos por una disputa entre identidades hegemónicas y contra-hegemónicas, focalizándonos para ello en el discurso cinematográfico.

El cine argentino como promotor de identidad

Si la propiedad de la tierra y la exportación agrícola-ganadera fueron consolidando a la oligarquía argentina de finales del siglo XIX, el control de los asuntos públicos a través de la configuración ideológica de la argentinidad –liberalismo, positivismo y laicidad– le otorgó legitimidad. Lo rural se convirtió en la expresión cultural representativa de la nueva Argentina, convalidada por ficciones literarias y cinematográficas. “Un mundo rural tan natural e inagotable como pródigo en virtudes y riquezas, y en el que el desprecio del inmigrante hacia el nativo convivía con el recelo del criollo hacia el extranjero” (Tranchini, 1999:108). Frente a este escenario, ¿qué otro lugar para los inmigrantes del sur de Europa, que llegaban al país escapando de la miseria, que las míticas e inabarcables pampas húmedas? La pregunta por el ser argentino que atormentaba a los pensadores de la Generación del Ochenta –e intentaba encontrar denominador común para los terratenientes, la élite gobernante, la oligarquía, los nativos, los inmigrantes y los criollos– iba encontrando una respuesta: el criollismo organizó un universo imaginario que caracterizó a la literatura desde 1880 hasta poco después de 1910, y abasteció de ficciones a la cinematografía nacional, por lo menos hasta fines de la década de 1940. Todas las producciones criollistas, proveyendo de elementos de identidad tanto a nativos como a inmigrantes, buscaron

responder a ese interrogante que intentaba definir una identidad común a los habitantes de la nueva Argentina.⁵

Como ya desarrollamos en otro lugar (Peidro, 2017), el cine argentino tuvo, desde siempre, la función de promover y fortalecer la construcción de una identidad nacional. El imaginario criollista, basado en la representación de íconos pampeanos como símbolo de la argentinidad y del culto nacional al coraje, fue incorporándose la vida cotidiana de los argentinos, cumpliendo una función de igualación cultural e inclusión social. El cine criollista estuvo articulado en relación a un ideal, que fue guiando a los habitantes de la nueva nación en su ingreso al lazo social y en la configuración de una comunidad, organizando un mundo de ideas moralmente dicotomizadas: el campo, como espacio idílico, por un lado, y la depravación de la ciudad, por el otro. La valentía, el coraje, la honestidad y la honradez se levantaron como valores incuestionables, que caracterizaron a los héroes. El gaucho⁶ y el trabajador⁷ personifican los valores positivos de un mundo en el cual el trabajo, la solidaridad y la honestidad configuran las características del buen argentino. La construcción de la virilidad a lo largo de gran parte de la historia del cine nacional también estuvo relacionada con el imaginario criollista. El trabajo arduo en el campo, la doma de caballos, el arado de la tierra, los momentos de ocio -que en diversos films se representan con cantos y música de guitarras- van constatando y construyendo una virilidad, delimitando lo permitido y prohibido para los varones (y las mujeres). De esta manera, la virilidad, la femineidad, así como las relaciones entre los seres sexuados, se van construyendo performativamente. La consolidación de la identidad nacional se fue configurando con lugares designados para los hombres y las mujeres.

La tradición criollista se expandió hasta mediados de siglo XX, época en la cual los tópicos fueron modernizándose y parodiándose, tal como se advierte en *La Fuga* (Luis Saslavsky, 1937), o en *Kilómetro 111* (Mario Soffici, 1938). Cuando las bases del criollismo ya estaban bien asentadas; cuando la respuesta a la pregunta por la identidad del ser argentino ya había encontrado respuestas

⁵ Según Adolfo Prieto, para los grupos dirigentes de la población nativa, el criollismo pudo significar una forma de afirmar su propia legitimidad y el modo de rechazo del extranjero; para los sectores populares de esa misma población, ese criollismo pudo ser una expresión de nostalgia o rebelión contra la imposición de lo urbano; y para los inmigrantes, finalmente, significó el pasaporte que les permitió integrarse a la flamante República (Prieto:1988:18).

⁶ Cfr. los films *Nobleza gaucha* (Cairo, Gunche & De la Pera, 1915); *Juan sin ropa* (Georges Benôit, 1919); *Perdón Viejita*, (José Agustín Ferreyra, 1927); y *Juan Moreira*, (Luis José Moglia Barth, 1948).

⁷ Cfr. *Prisioneros de la tierra*, (Mario Soffici, 1939); *Las aguas bajan turbias*, (Hugo Del Carril, 1952)

desde el imaginario criollista, con lugares demarcados para los hombres, las mujeres y las relaciones entre ambos, el universo criollista fue pasible de ser parodiado. Es así como surge cierto tipo de filmes que se permite jugar con la movilidad, transitoriedad y transformación identitaria. Tal como ya profundizamos en otro trabajo (Peidro, 2015), *La estancia del gaucho Cruz* (Leopoldo Torres Ríos, 1938), *Luisito* (Luis César Amadori, 1943), *Vidalita* (Luis Saslavsky, 1949) y *La niña de fuego* (Carlos Torres Ríos, 1952), entre otros, se proponen romper, transitoriamente, con las identidades sexo-generizadas estancas. Una plasticidad solamente posible siempre que la mutación se produzca dentro de los límites ofrecidos por las identidades impuestas por el imperativo heteronormativo y la matriz de inteligibilidad heterosexual, que permite ciertas identificaciones sexuales e invisibiliza y excluye otras. En esta línea, así como en todas las sociedades, el calendario cultural incluye una o varias fiestas, como la de carnaval, donde la ley puede ser infligida, y la práctica de goces prohibidos es avalada en ese lapso de tiempo, se produce un paréntesis de las identidades masculinas y femeninas, generando comicidad, malos entendidos y desdoblamientos que deben ajustarse hacia el final de los relatos y adscribirse a las leyes que no separan sexo biológico de género, ubicando lugares y funciones específicas para cada uno de los sexos conforme al contrato social heterosexual supuesto. En este sentido, si el disfraz que transforma transitoriamente a una mujer en un hombre –como ocurre principalmente en estos filmes, en un procedimiento que se remonta al teatro renacentista– propone una inestabilidad y volatilidad que se contrapone con la supuesta fijeza de las identidades sexuales, éstas siempre encuentran su límite en el contexto de enunciación en el que se producen estos relatos. La transgresión pasajera que se lleva a cabo con la desestabilización de las identidades –y esta es la ideología que subyace a los films que participan de esta serie– culmina, en todos los casos, con una clausura heteronormativa que elimina cualquier tipo de ambigüedad. La necesidad de aclarar los equívocos hacia el final, e instituir un amor heterosexual, se produce no sólo para el personaje de la mujer transgenerizada, sino para censurar cualquier esbozo de homoerotismo producido entre el galán y el semblante masculino que viste a la mujer. Porque si bien en todos los casos el espectador está advertido de que se trata apenas de una farsa, el héroe heterosexual de cada relato no lo está, y entonces se vuelve imperioso invalidar, en la última escena, la posibilidad de un deseo homosexual.

De este modo, bajo el recurso de la comicidad y los malos entendidos, subyacen lugares específicos y heteronormativos para hombres y mujeres. Identidades sólo alterables por un breve período de tiempo y con el fin último de hacer reír, a partir de la puesta en duda de los lugares que cada quién debe ocupar conforme a la normativa social vigente. Este recurso no se agotó en la década del cincuenta,

sino que bien puede rastrearse en un centenar de filmes, enmarcados en un cine industrial masivo de género de comedia producido durante la última dictadura militar argentina (1976-1983), así como en los años inmediatamente previos y posteriores a la misma.

Es evidente que la potencia performativa del cine industrial opera con mucha más fuerza que en aquellos exponentes de la cinematografía nacional que no cuentan con un aparato detrás, tal como podremos analizar en la mayoría de los filmes escogidos en el corpus a examinar en los apartados venideros.

Cine argentino contemporáneo

De acuerdo con Gonzalo Aguilar (2006), “El Nuevo cine argentino”, característico de los directores y guionistas surgidos a finales de los años noventa, se distingue del realizado en décadas precedentes no sólo por su modo de producción, sino también en cuanto a sus temas y formas. En relación al cine de los años ochenta, estas nuevas películas se alejan de la pedagogía, la moraleja y los finales cerrados. Se presentan en cambio relatos con desenlaces abiertos, y con personajes menos costumbristas que ambiguos. En los filmes de este nuevo cine, se exhiben mundos herméticos, donde la necesidad de un contexto político está por lo general ausente. “Antes que mostrar a los representantes del poder, lo que interesa es exhibir los funcionamientos de la maquinaria social y de sus engranajes más imperceptibles” (Aguilar, 2006:31). Si convenimos en que la modernidad del cine se inaugura en Argentina principalmente con películas como *Rosaura a las diez* (Mario Soffici, 1958) y *La casa del ángel* (Leopoldo Torre Nilsson, 1957); y si tomamos paralelamente como modelos a la *nouvelle vague* francesa, el neorrealismo italiano y los filmes de Michelangelo Antonioni, se puede afirmar que el cine de los años noventa, tal como lo sugiere Emilio Bernini (2003), permite concluir en forma tardía con el proyecto moderno.

Desde un punto de vista disímil al de Aguilar, Bernini no se refiere al “Nuevo cine argentino”, sino que habla de “Cine argentino de los noventa”. Esta diferencia se relaciona con la hipótesis de que las películas del período en cuestión retoman los “programas interrumpidos por motivos políticos que la generación del sesenta, el *Grupo de los cinco* y aun las vanguardias estética y política habían iniciado hacia mediados del siglo XX” (Bernini, 2003:87), y cuya continuidad se vio quebrada por la coyuntura socio-política que se vivió en Argentina durante fines de los setenta y principios de los años ochenta.

El cine de los noventa surge entonces una vez finalizada la etapa testimonial, crítica y de denuncia respecto de los temas ligados al terrorismo de Es-

tado.⁸ Los cineastas del neoliberalismo parecen entonces haber abierto nuevas vías. El cine argentino de esta época busca fundar un discurso capaz de producir conocimientos referidos a la sociedad, resistiendo desde la autonomía de lo estético (*Rapado*, Martín Rejtman, 1992) o interpelando a los sujetos para la acción política (*Pizza, birra y faso*, Bruno Stagnaro e Israel Adrián Caetano, 1998).

Este cine, siguiendo con la tesis de Bernini (2003), puede dividirse entre realista y no realista. En el primer caso encontramos a directores como Adrián Caetano, Pablo Trapero y Bruno Stagnaro, quienes propusieron una idea de cine como transparencia, respecto de una realidad que debía registrarse.⁹ En cuanto al segundo grupo –el cine no realista– surge algunos años antes que el primero. Rejtman quizá haya sido su mayor representante, con la película *Rapado* (1992), que inicia una vuelta completa sobre la tradición moderna, valiéndose del laconismo bressoniano y la composición de una imagen neutra, plana, sin profundidad.

Respecto a los personajes de sexualidades no hegemónicas en este período, y extendiéndolo hasta bien entrados los años dos mil, podemos sostener que los mismos ya no se presentan como necesariamente transgresores. La inclusión de gays, lesbianas, travestis, trans, se torna más compleja, y los estereotipos tienden (en el mejor de los casos) a desaparecer. Ya no se trata de defender con orgullo la homosexualidad frente a la homofobia social, como ocurría, por ejemplo, en los filmes *Adiós Roberto* (Enrique Dawi, 1985) y *Otra historia de amor* (Ortiz de Zárate, 1986). No se trata tampoco de filmes de tinte pedagógico, ni construidos desde una mirada abiertamente condenatoria. En las narraciones de los noventa y de la primera década de los años dos mil, se trata más de pensar los deseos, goces y devenires de los personajes de sexualidades contra-culturales, en conexión con aquéllos propios de las sexualidades dominantes. Vale la cita al film *Un año sin amor* (Anahí Berneri, 2004), sobre el cual Aguilar sostiene que “la historia no pide que aceptemos los deseos homosexuales sino que se pregunta qué hacer con ellos” (Aguilar, 2008:326).

Ahora bien, desde gran parte del cine argentino contemporáneo puede leerse cierta construcción discursiva, donde las sexualidades no hegemónicas no son problematizadas al modo de las narrativas previas. En este sentido, las identidades (homo, gay, bi, hetero, etc.) pierden consistencia. Si en gran parte del cine previo las sexualidades no hegemónicas no eran abordadas sino desde un problema iden-

⁸ Ver, por ejemplo, *Hay unos tipos abajo* (Rafael Filipelli, 1985), *El ausente* (Rafael Filipelli, 1989), *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985), *Los miedos* (Alejandro Doria, 1980), *Darse cuenta* (Alejandro Doria, 1984), entre otras.

⁹ Véase *El bonaerense* (Pablo Trapero, 2002), *Bolivia* (Israel Adrián Caetano, 2001), *Pizza, birra y faso* (Bruno Stagnaro e Israel Adrián Caetano, 1998), *Mundo grúa* (Pablo Trapero, 1999).

titario, el cine de fines de los noventa y comienzos de los dos mil al que aquí nos referimos no necesita apoyarse en categorías de identidad para abordar las diversas formas de sexualidad.¹⁰ Además, este cine hace un uso preferencial de la figura del adolescente, para ubicar especialmente los deseos eróticos de manera inestable, volátil y variable. Como indica la filósofa argentina Natalia Taccetta,

es posible leer en estas películas una inestabilidad vinculada a la imposibilidad de clausurar la sexualidad, abriéndola a la posibilidad, a la potencia. La identidad que surge se define menos por su clasificación que por su relación con un punto de sutura que no es otro que el de la temporalidad *queer*, extrañada e indefinible, que no se decodifica fácilmente, sino que propone una tarea de desciframiento vinculada a la superposición de planos temporales heterogéneos, de complejos entramados deseantes (2013:368).

El modo cómo el cine argentino contemporáneo aborda las sexualidades contra-culturales se produce tangencialmente, y no como un tema en sí mismo. Los filmes de comienzos del siglo XXI construyen una temporalidad ficcional, ilusoria, inclasificable desde los cánones habituales. La operación ideológica de estos filmes, como subraya Taccetta, su forma de politizar la sexualidad, se da “a partir de una inescindible relación con las construcciones estéticas que realizan, a partir de las cuales instauran una imagen que es temporal y sexual, espacial y de deseo” (Taccetta, 2013:369). Las “identidades” que surgen en estos nuevos espacios cuestionan los modos de construcción identitarios y representacionales tradicionales. Se trata de identidades que, paradójicamente, impugnan la categoría de identidad. Esta idea –aunque no desde el punto de vista de las sexualidades no hegemónicas especialmente– es llevada al paroxismo por la vertiente no realista del “Nuevo cine argentino” en la década del noventa.¹¹ Si esta ruptura estética formal le corres-

¹⁰ Aquí merece la pena que distingamos entre un cine comercial, de género, de otro independiente o de autor. Por lo general, en la historia del cine mundial, en los films industriales, cada género cinematográfico ha reservado lugares específicos para los personajes de sexualidades disidentes. De acuerdo a la época, los homosexuales han sido o criminales, enfermos, asesinos, “normales” o afeminados. No significa que en el cine contemporáneo esto no siga vigente, en muchos casos. Nos interesa destacar, del corpus elegido, un modo de crear universos, donde la sexualidad no se refiere expresamente a una identidad sexual. Esto es, que haya relaciones sexuales, afectos o deseos entre personajes de un mismo sexo-genero, no significa que pueda desprenderse de allí alguna identidad sexual en particular. Más aun, no significa que un afecto o deseo en particular implique la puesta en escena de una identidad, y mucho menos, hacer de ella un tópico que atraviese el film.

¹¹ Allí, los diálogos se distancian del referente realista y tienden a un ligero absurdo, caracterizado por palabras irrisorias e intención de artificializar las frases. Se trata de puros significantes, superficies cuya función es simplemente repetir lo que indica el guión. El cine de Rejtman, por ejemplo, se articula alrededor de una anécdota pequeña que siempre deriva en

ponde al “Nuevo cine argentino” en su vertiente no realista, podemos sugerir que el cine contemporáneo del nuevo milenio también produce una ruptura estética y política en el entramado de las identidades sexuales, liberándolas del peso que supieron tener, alejándose del sitio desde el cual son localizadas ciertas identidades como deseables, y otras como descartables.

Los textos fílmicos que repasaremos a continuación permiten pensar, en clave *queer*, la posibilidad de un universo regido por una lógica de contingencias, transitoriedad, volatilidad, de construcción de subjetividades, estéticas y política identitaria, alejadas de cualquier clase de esencialismo sexo-generizado, y distanciada también de posicionamientos rígidos de cualquier tipo de identidades, sean estas hegemónicas o disidentes. Si en el segundo apartado ubicamos ciertos elementos de la matriz conceptual de la *Queer Theory* en relación a las identidades, veremos en las próximas secciones de qué modo esos elementos se ponen en juego en los textos fílmicos escogidos. Para hacerlo, nos detendremos en algunas consideraciones. En primer lugar, diremos que el discurso cinematográfico incluye una diversidad de instancias (guión, montaje, fotografía, vestuario, sonido, música, dirección de arte, producción, actuación, etc.) que haría imposible poner, en una misma línea, a la persona que dirige la película y al sujeto de enunciación, que sólo existe considerando la totalidad del film. De este modo, el resultado de la enunciación puede divergir de las intenciones del director, las cuales no revisten el interés que sí envuelve al sujeto de la enunciación –o al “gran imaginador”, en palabras de Gaudreault & Jost (1995)–. Por ende, por más que en lo sucesivo nos reframos a los directores de los films a analizar, debe tenerse en cuenta que se trata más del sujeto de enunciación que de la persona detrás de la cámara.

un mundo repleto de absurdos: un adolescente al que le roban la moto y decide robar otra (*Rapado*, 1992); una mujer que descubre que hay otra con su mismo nombre (*Silvia Prieto*, 1999); un hombre que decide vender su auto para importar guantes (*Guantes mágicos*, 2003). Los rasgos principales de este tipo de cine los podemos ubicar en el nivel del plano, los personajes y los diálogos. En cuanto a los segundos, se hallan vaciados de clase social, no presentan ningún tipo de profundidad, están ausentes de calidez, sentimientos y afectos. Le escapan al psicologismo hollywoodense, son fichas de un juego que el sujeto de la enunciación mueve a su gusto. No sufren, no lloran, no se ríen. Respecto del diálogo, éste juega con la repetición, y ese mismo rasgo se da en los objetos, que pasan de mano en mano: un billete falso, una moto, una muñequita, un saco Armani, entre otros. Hay un sistema de intercambios. El trabajo, en estas películas, no ocupa un lugar importante. Si en narrativas previas se le daba especial importancia al tipo de trabajo que realizaban los personajes, en los años noventa lo importante parecería ser tener o no trabajo, sin importar cual. Por último, el plano está construido sobre la frontalidad y la falta de profundidad en la puesta en escena. Cuando en *Silvia Prieto* se ve a Silvia cortando pollo, es sólo eso. Silvia cortando pollo. Los espacios no están adornados, la fotografía es mayoritariamente plana, los movimientos de cámara se limitan a lo necesario.

Indeterminación identitaria

El cine dirigido por Lucrecia Martel se enmarca en lo que podríamos llamar “cine de autor”.¹² Ya desde su cortometraje *Rey muerto* (1995), se propone un tipo de cine que no solamente se ocupa de describir la decadencia de la pequeña burguesía salteña, sino que sobresale por la apuesta formal. Los encuadres fragmentan el cuerpo, y el oído es privilegiado como borde corporal, en muchísimas ocasiones. Así, el sonido cobra un rol protagónico, que no sólo acompaña la imagen sino que se independiza de ésta, brindando menos información extra que acentuando climas y situaciones específicas.

Aguilar ubica, conforme a su orientación, dos tipos de cine dentro del “Nuevo cine argentino”: “la narración pondrá el acento en los descartes del capitalismo o en la descomposición de las instituciones sedentarias” (2006:42). El primero de ellos es reconocible porque en él predominan los vagabundeos erráticos y su relación con todo aquello que, en el imaginario capitalista, se asocia a lo marginal. La otra línea, la sedentaria, se caracteriza por sus espacios claustrofóbicos, donde todo tiende a desintegrarse. En este último tipo de cine ubicaremos a *La Ciénaga* (Lucrecia Martel, 2000).¹³ El film ofrece un universo que, desde el comienzo, no deja en claro cuáles son los roles familiares. Desconocemos quienes son los padres, las madres, los hijos, los hermanos. Las identidades no están del todo definidas. Si bien a medida que avanza la narración vamos conociendo quién ocupa cada lugar, esos lugares son flexibles. Un claro ejemplo de ello lo representa la cama, la cual se vuelve un espacio privilegiado de contacto de cuerpos familiares y extraños a la vez. Hermanos que rozan sus cuerpos desnudos, madres e hijos adolescentes que comparten un mismo espacio que indefectiblemente remite a cierta promiscuidad, que nadie parecería notar ni mucho menos denunciar. Aquí compartir el espacio del dormitorio, y de la cama especialmente, no significa necesariamente ningún tipo de intercambio o afianzamiento de vínculo amoroso en este clima de ambigüedad que inunda el relato y lo empantana.

¹² Se entiende como tal a un tipo de cine donde el propio director suele ser el guionista, plasmando su visión del mundo y realizando su obra al margen de las presiones, convenciones y limitaciones que supone el cine de industria.

¹³ La película transcurre en la ciudad de La Ciénaga (Salta). Allí, en una casa, viven Tali y su marido Rafael, con cuatro hijos pequeños. A unos noventa kilómetros de ahí se encuentra la finca La Mandrágora, donde se cosechan y secan pimientos rojos, y donde pasa el verano su prima Mecha, una mujer de unos cincuenta años de edad, junto a su marido Gregorio y sus cuatro hijos adolescentes. José, el mayor de los hijos de Mecha, que vive en Buenos Aires con Mercedes, quien es su compañera de trabajo y a la vez su novia. Otra de las hijas, Momi, mantiene una relación estrecha con la mucama de la casa, Isabel.

Esta historia comienza a moverse a partir de un accidente en el cual se produce un corte con un vidrio, y se cierra también con otro, cuando uno de los hijos de Tali muere al caer de una escalera. Tal como afirma Aguilar, “mediante el accidente y la ruina, estas historias se abren al presente y al reconocimiento de que ya no hay narración previa que señale los caminos a seguir” (2006:48). De este modo, el relato presenta un mundo opaco, viscoso y ausente de definiciones identitarias y deseantes. A lo largo del film se produce una serie de relaciones imposibles, como la de José y su hermana Verónica, o la que especialmente me interesa subrayar aquí: la de Momi e Isabel. Si en los films dirigidos por Martel el deseo aparece generalmente vinculado a la clase social, en *La Ciénaga*, el deseo homoerótico de Momi produce, sin ser nombrado ni llevado al acto, una transgresión de todos los mandatos sociales imaginables, porque Isabel no sólo es otra mujer, sino que además es la mucama, a quien sistemáticamente se acusa de robar elementos de la casa. Los deseos eróticos que este film despliega en clave de transgresión (incestuosa, de clase social, homoerótica) permanecen siempre latentes, posibles. No llegan a ser juzgados, porque tampoco llegan a realizarse. Y eso es lo más interesante que propone el film: soportar la indefinición, la ambigüedad y la imposibilidad de anclaje en ninguna identidad o vínculo específico.

En el film *La niña santa* (Lucrecia Martel, 2004),¹⁴ la ambigüedad es llevada al paroxismo. La ambivalencia atraviesa a cada uno de los personajes: la maestra de catequesis que enseña a sus alumnas a ser castas pero se encuentra perdidamente enamorada de un hombre; Miriam, que trabaja como cocinera del hotel donde transcurre esta historia pero que en realidad es kinesióloga; la joven Josefina, que afirma no querer tener relaciones sexuales pre-matrimoniales, pero se hace penetrar analmente por su primo. Y su madre, uno de los personajes que más enfatiza el respeto por los buenos modales pero que no duda al decir “china inmunda y atrevida” cuando se entera de que su mucama se lava los dientes en la pileta de la

¹⁴ Después de los ensayos de coro, las chicas se reúnen en la iglesia a discutir temas doctrinarios. Por esos días, las conversaciones giran en torno a la vocación. ¿Qué quiere Dios de mí? ¿Cómo distinguir entre la tentación del Diablo y el llamado de Dios? Las adolescentes Amalia y Josefina, cuando no participan de la discusión, hablan en secreto de los besos de lengua. Josefina viene de una típica familia de clase media de provincia, Amalia en cambio, vive en el Hotel Termas, que pertenece a su familia y donde vive con su madre Helena y su tío Freddy. Durante esos días se está llevando a cabo un congreso de otorrinolaringología. El hotel está lleno de médicos. En la calle, la gente se arremolina para ver a un hombre que ejecuta un instrumento estrafalario: un thereminvox. Entre la multitud está Amalia. Un hombre, detrás, se apoya sexualmente sobre ella. Más tarde, en el hotel, descubre que ese hombre es el Dr. Jano, uno de los prestigiosos otorrinolaringólogos del congreso. Amalia anuncia a su amiga Josefina que ya tiene una misión: salvar a un solo hombre. El mundo de este respetado médico de provincia, atrapado en una trama de buenas intenciones, está a punto de desplomarse.

cocina. La ambigüedad y el doble discurso se mantienen a lo largo de todo el relato. El doctor Jano, prestigioso otorrinolaringólogo, hombre de familia, es quien apoyó su miembro en el cuerpo de Amalia, pensando que era una joven desconocida, en la multitud callejera. Se trata de un mundo de apariencias y semblantes donde es imperioso desempeñar un rol, hacerse de una identidad frente a los demás para sostener, como se pueda, un orden establecido. Como sugiere Aguilar, “Martel muestra que el deseo, en esa sociedad, no se puede representar, y que cada vez que se lo pone en escena, la visión le impone sus órdenes, sus jerarquías...” (2006:100). La indefinición y las posibilidades no encuentran límites claros.

En *La niña santa*, la cama también se presenta como un espacio recurrente. Es allí donde Amalia se masturba pensando en el doctor Jano, donde Helena duerme la siesta con su hija, donde la misma Helena y su hermano Alfredo dormitan, conversan y organizan el congreso. Pero también es el espacio donde las primas, Josefina y Amalia, se besan “sin que en ningún momento medie un discurso sobre la sexualidad (bi, homo, hetero) sino sólo sobre el misticismo” (Soria, 2009). El film ofrece una ligazón entre sexualidad y experiencia mística que trasciende las clasificaciones sexuales identitarias. En este sentido, Laura Martins destaca la creación de una lógica que une el sexo con el misticismo y no con la perversión (Martins, 2007). De modo similar, Soria sostiene que

aunque es innegable que en el mundo de Martel existen relaciones endogámicas visiblemente erotizadas, en ningún momento este universo es presentado como perverso. Más bien, el lenguaje lúdico y corporal entre hermanos y primos está naturalizado (Soria, 2009).

El film finaliza momentos antes de que, en el congreso de medicina, se lleve a cabo el *role playing* médico-paciente a cargo del doctor Jano y Helena, en el cual se revelarían todas las hipocresías. La decisión de evitar poner en escena esa revelación refuerza la idea de que el interés del film se halla en otro lado. En vez de ocuparse del *role playing*, la cámara elige quedarse con Josefina y Amalia en la piscina, en ropa interior y rozando apenas sus cuerpos, abstrayéndose del mundo adulto, las reglas y las convenciones.

Podemos sostener por consiguiente que el cine dirigido por Martel ofrece una lectura de un universo en clave *queer* que presenta un abanico de posibilidades deseantes e identitarias que, lejos de ser juzgadas o ancladas en algún lugar, desde la misma enunciación, y alejadas de cualquier hegemonía sexo-generizada, son puestas en tensión dentro del relato con las normas que se establecen desde una pequeña burguesía salteña en decadencia.

Por su parte, el film dirigido por Diego Lerman, *Tan de repente* (2002), se ins-

cribe en una línea similar a la de los otros dos. Si previamente mencionamos la idea del fin de los grandes relatos, de la inexistencia de ídolos e íconos en el cine de los noventa y los comienzos del dos mil, no debe sorprendernos –como tampoco llama la atención a los personajes de esta historia– que dos de las tres protagonistas se llamen Mao y Lenin.¹⁵ Hay un uso irónico de estos nombres, que se encuentran encarnados por dos muchachas provocadoras, que juegan con los límites de lo (hétero) normativo y de las costumbres sociales impuestas. Su estilo *darkie* y *neopunk* cuestionan, no sólo el orden sexual, sino también la lógica del mercado capitalista.

En primer lugar, podemos decir que la primera secuencia de presentación, tanto de Marcia como de Mao y Lenin, introduce también las distintas velocidades que ofrece el relato, y que facilitará luego el efecto de comicidad, cuando ambos ritmos colapsen en una misma escena. Rigurosidad, planos largos colmados de contenido rutinario y paneos para introducir a Marcia, se montan alternadamente con los planos cortos, veloces e incluso fragmentados con los que se introduce a la pareja “revolucionaria” de Mao y Lenin, las dos jóvenes que usan “borcegos”, tienen el pelo corto y negro, a la vez que, por sobre todo, son sumamente audaces.

El film comienza con un plano general de Marcia esperando la llegada del subte en el andén. En el plano siguiente se la ve sentada, leyendo. En el siguiente, bosteza mientras sigue leyendo. Luego mira a un hombre. Vuelve a la lectura. Mira a otro hombre más joven. Las miradas se corresponden pero ella vuelve a su libro. Mira al hombre mayor de nuevo. Baja del tren, camina por los pasillos subterráneos en soledad. Vemos en un plano general –ella no lo detecta– que el hombre mayor la sigue. Marcia se da vuelta. Se miran. Están solos. Todo podría suceder. Pero Marcia da media vuelta y huye a la posibilidad de un encuentro (sexual). Se aleja rápido. Vemos en ese plano, que queda vaciado de personajes, sobre una de las paredes del túnel, una publicidad de una marca de un gel íntimo de estimulación sexual masculina con el *slogan* que reza “para poder siempre más”.

Finalmente, Marcia llega a la lencería donde trabaja. Su vida rutinaria y apacible, que escapa a cualquier encuentro o situación excitante, se contrapone a la presentación de Mao y Lenin. La secuencia que las introduce, veloz e intensa, las muestra en un plano corto conectando los cables de una motocicleta a la que se suben para robarla.

El personaje de Marcia se mueve en el ámbito de lo previsible. Viste ropa de pueblo, como le señalan las *neopunks*. Su vida de vendedora no presenta sorpresas de ningún tipo. Padece su gordura y, en sus ratos de soledad, sufre al llamar a un

¹⁵ Esta película está inspirada en la novela *La Prueba*, de César Aira (1992/2002). Mao y Lenin son personajes de la ficción literaria.

ex novio al que jamás se anima a hablarle y cuelga el teléfono cuando él atiende. La oposición entre “la gorda” y “las flacas” se hace patente en otros temas: yoga vs. *flippers*; cámara fija o paneos lentos vs. planos cortos y movimientos de cámara bruscos; trabajo rutinario vs. vagabundeo errante, vagancia y hedonismo. Finalmente, la comedia se inicia cuando ambos universos se cruzan. Y esto ocurre de la siguiente manera: Marcia está caminando y pasa por el frente del local de juegos electrónicos donde se encuentran Mao y Lenin. La primera la ve desde adentro. La siguen, tal como acechaba a Marcia el hombre del subte. Y *tan de repente*, Mao le pregunta luego de mirarla de arriba a bajo y sin mediar protocolo:

Mao: “¿Querés coger?”¹⁶

Marcia: “¿Estás mal de la cabeza?”

Mao: “Es justo lo que estaba esperando. Te quiero tocar, te quiero dar un beso.”

Marcia: “Estás loca. Dejáme en paz.”

Se va, la siguen y vuelven a pararla.

Mao: “¿Te enojaste por lo que te dije antes?”

Marcia: “Sí.”

Mao: “Si te asusté, perdonáme.”

Marcia: “Bueno, dejáme.”

Mao: “Si yo fuese un tipo no reaccionarías así. ¿No creés en el amor?”

Marcia: “Sí, en el amor sí... ¿¡qué te importa!?”

Se va. Sin seguirla, Mao insiste desde lejos...

Mao: “Esperá un minuto, ¿Cómo te llamás?”

Marcia (sin darse vuelta): “Clodomira.”

Mao la persigue, se para junto a ella.

Mao: “Lindo nombre. Escucháme, lo que te dije antes es cierto. Fue verte y desearte.”

Marcia: “Vos estás loca.”

¹⁶ Esta línea de diálogo también le pertenece a *La prueba* de Aira.

Mao: “¿Por qué? ¿No creés en el amor entre mujeres?”

Marcia: “La verdad, no.”

Mao: “Pero mirá que no te estoy hablando de amor platónico.”

Marcia: “Sí, ya me di cuenta.”

Mao: “¿Y qué? ¿No creés?”

Marcia (se detiene): “¿Por qué me jodés a mí?”

Mao: “¿Cómo te llamás?”

Marcia: “Marcia.”

Mao (señalando a Lenin): “Ella es Lenin, somos amantes.”

Marcia (mirándolas) “¿Y para qué me querés a mí si ya tenés una novia?”

Mao: “No Marcia, ella no es mi novia, no te confundas. Antes cuando te vi por ahí, caminando, pensativa, me enamoré. Si a Lenin le pasara lo mismo yo lo entendería.”

Marcia: “Bueno muy lindo pero yo ahora me tengo que ir me están esperando.”

Mao: “No mientas. Dame un poco de tiempo. ¿No te gusta el sexo?”

Marcia: “No me interesa sin amor.”

Mao: “No hables de amor porque no tiene nada que ver.” (Da un paso al frente) “Mirá, lo que yo quiero es acostarme con vos. Tocarte, besarte, abrazarte.”

Marcia: “Yo no soy lesbiana.”

Mao: “Yo tampoco.”

(...)

Mao: “¿Estuviste enamorada alguna vez?”

Marcia: “Sí”

Mao: “¿Y qué pasó?”

Marcia: “No funcionó.”

En ese momento interviene Lenin, que estaba observando parada entre las dos.

Lenin: “¿Y si nos acostamos las tres juntas?”

Mao (A Lenin): “¿Te gusta?”

Lenin (mirándola de arriba a abajo): “Antes no, pero ahora sí, un poco. Hasta podría enamorarme.”

Lo que nos interesa destacar es que, en *Tan de repente*, el amor entre mujeres

se presenta casual, de un modo imprevisto y posible. Sin una significación específica y abriendo un universo poco imaginable en un cine previo.¹⁷ Podría agregarse que el personaje de Mao incluso, trivializa la idea de amor y deseo, les saca el peso que portan en otros relatos, y por sobre todo, le quita peso a las categorizaciones. “Yo no soy lesbiana”, “yo tampoco”, le dice mientras la invita a relacionarse sexualmente con ella, mientras le afirma desearla y tal vez, agrega Lenin, amarla.

La ruptura con lo establecido también se da en la relación que une a Lenin y a Mao: no son novias, sino amantes. Y si Lenin deseara tan intensamente a alguien, como le sucede a Mao, esta última lo entendería. Estos disparos de frases rompen con la rutina y con los supuestos de Marcia, alguien que busca desesperadamente que algo cambie en su vida (pide que le lean el horóscopo en la lencería) pero que no se atreve a nada (rehuye las miradas de los hombres, teme que su identidad se enquistase en el ser lesbiana, si accediera a un encuentro con estas chicas, y quiere volver a su casa cuando Marcia y Mao deciden emprender un imprevisto viaje a San Clemente del Tuyú y luego a Rosario).

Hay algo especial, que en este film puede leerse en perspectiva *queer*: la desdramatización de las identidades sexuales. Ser o no lesbiana no es la cuestión aquí. El deseo no tiene vinculación con la suposición de una identidad determinada. El vínculo entre estas mujeres no es clasificable ni categorizable. Y el film se ocupa sistemáticamente de evadir cualquier anclaje de ese tipo. Si bien, cuando llegan a Rosario, nos enteramos que Lenin se llama en verdad Verónica –y gracias a eso se reconstruye la historia de ese personaje que tiene una pésima relación con su madre, lo que aporta al film una vertiente de historización con la que no se contaba hasta entonces en ese frenesí *road movie* de puro presente– ese dato no incide en el vínculo sexual, deseante y amoroso, entre una “chica que sale del closet (la vida aburrida que llevaba hasta entonces) y dos líderes comunistas” (Taccetta, 2013:363).

Diferencia como identidad

Si anteriormente diferenciamos, con Aguilar, una tendencia de cine vinculada

¹⁷ En comparación, podemos pensar en las películas de cárceles de mujeres, tan populares en las décadas de los setenta y ochenta, donde las relaciones lesbianas se hicieron explícitas por primera vez. Allí queda en claro que las lesbianas suponen un riesgo en potencia y sólo pueden ser mostradas tras las rejas. *Procesadas* (Enrique Carreras, 1975) y *Correccional de mujeres* (Emilio Vieyra, 1986) tal vez sean los mayores exponentes nacionales de un paradigma que opera con un arquetipo de homosexualidad femenina, que incluye siempre una guarda cárcel, de aspecto varonil y un sadismo extremo con el que somete sexualmente a las internas.

a la descomposición de las instituciones sedentarias, en este caso haremos hincapié en la otra de las tendencias, vinculada al nomadismo errático, al vagabundeo incierto en torno a los márgenes del capitalismo y los espacios urbanos.

Los personajes que transitan los márgenes de estas historias, transcurridas en una ciudad de Buenos Aires nocturna, intentan implementar estrategias de supervivencia

en un nomadismo que pone en peligro la sociedad moderna. Si bien en estos films se ponen en escena los restos y márgenes de un capitalismo feroz, “lo que se produce más bien es una contaminación con ese mismo capitalismo, una inmersión en él y una búsqueda de intensidad y situaciones interesantes en sus márgenes, en sus extremos o en sus restos (Aguilar, 2006:45).

Ronda nocturna (Edgardo Cozarinsky, 2005)¹⁸ y *Vagón fumador* (Verónica Chen, 2001)¹⁹ suceden en el contexto de las consecuencias dejadas por el arrasamiento neoliberal en la región: cartoneros, *dealers*, *taxiboys*, vagabundos, niños de la calle... un universo de marginales. Es en este ámbito que Aguilar se pregunta: “¿cuándo se ha visto en el cine argentino semejante proliferación de ruinas y de cuerpos desacompañados? ¿Será que los cambios en la década del noventa han sido tan profundos, abruptos e inesperados...?” (Aguilar, 2006:48).

En estos relatos no hay ninguna identidad que se presente como estable o fija. Hay una ambivalencia que recorre ambas historias. Las identidades sexuales disidentes, en las ruinas de la ciudad neoliberal que retratan ambos films, se hacen contiguas a otras identidades, excluidas por cuestiones culturales y económicas. Los cuerpos *queer*, en estos relatos, entran en coalición con otros cuerpos residuales. La fauna de *Ronda nocturna*, como bien indica Gabriel Giorgi, “es menos un catálogo de ‘tipos’ sociales representativos, que una serie heterogénea de figuras singulares que se cruzan con Víctor en su deriva urbana” (Giorgi, 2008:344).

Lo que específicamente nos interesa rescatar de estos dos films es de qué mane-

¹⁸ Durante una larga noche en la Ciudad de Buenos Aires, Víctor, un taxi boy apenas salido de la adolescencia, cumple oficios nocturnos varios, haciendo del tráfico, en un sentido amplio, una forma de supervivencia. El film presenta una ciudad que se ha vuelto fantasmal, paupérrima y peligrosa. El paso de la noche al amanecer irá revelando la soledad de un muchacho que busca descubrir cuál es su destino, sumergiéndose en una telaraña de relaciones.

¹⁹ La película está construida como un largo flashback que reconstruye las vivencias de Reni, una veinteañera que canta en una banda de rock. Una noche, ella ve que en un cajero automático dos hombres mantienen una rápida relación sexual. Desde ese instante, Reni queda seducida por Andrés, un *taxi boy* con el que irá enhebrando una relación afectiva sin demasiadas certidumbres.

ra la ambigüedad sexual, tanto de Víctor en *Ronda nocturna*, como de Andrés en el film dirigido por Verónica Chen, elude toda definición de identidad sexual. Ambos personajes tienen sexo con hombres y con mujeres, de edades y estratos sociales diversos. No explicitan sus deseos, independientemente de que mantengan relaciones sexuales con varones y mujeres, e incluso en una recorrida en taxi (como cliente y no como *taxiboy*), Víctor transita por una calle de travestis que le ofrecen sus servicios sexuales. El joven tiene sexo con un comisario sin cobrarle, “por protección”; también tiene relaciones sexuales con un amigo en un hotel, mientras el fantasma del recuerdo de una mujer aparece en escena insistentemente hacia el final.

En una de las primeras secuencias de *Vagón fumador*, luego de espiar desde la vereda de enfrente una escena sexual entre Andrés y un cliente dentro de un cajero automático, Reni se acerca e ingresa al recinto para sacar dinero. La cámara, como siempre, nos ofrece las escenas de los cajeros automáticos en blanco y negro, desde el punto de vista de la cámara de video vigilancia. Un ojo que observa pero no interfiere para nada en lo que sucede en esos recintos. Cuando Reni está retirando dinero, Andrés se para a su lado intrusivamente. Ella se va rápidamente y oímos el aviso del cajero que advierte que ha quedado la tarjeta adentro. Andrés, se le acerca y le dice:

Andrés: “¡Ey! ¿No te olvidás algo?”

Reni (volviendo hacia Andrés): “Gracias. No me lo esperaba.”

Andrés (reteniendo la tarjeta): “Yo cobro nada más si trabajo y vos no me debés nada... todavía.”

Reni: “¿Me la das?”

En ese momento Andrés se va alejando de Reni, rodeándola en una escena de seducción.

Andrés (le muestra la tarjeta): “Agarrála.”

Reni: “No me la vas a devolver.”

Andrés: “Vení a buscarla, me gustás.”

Reni: “Yo no pago por hacer el amor.”

Andrés: “¿Y para que te lo hagan tampoco?”

Reni: “No.”

Andrés: “Qué lástima. Bueno si querés la tarjeta buscáme por los cajeros. Te voy a estar esperando.”

Posteriormente, en una escena similar, dentro del cajero, Reni encuentra a Andrés luego de que este fuera penetrado por un cliente:

Andrés: “¿Te gustó?”

Reni: “¿Qué cosa?”

Andrés: “Lo que viste.”

Reni: “¿Y a vos te gustó?”

Andrés: “Es lo que mejor hago.”

Reni: “Pero acá te ven de todos lados.”

Andrés: “Sí.”

Reni: “¿Eso no te molesta?”

Andrés: “A vos también te gusta que te miren, ¿o no?”

Reni: “Ya te dije, yo no pago para hacer el amor.”

Andrés: “¿Y para que viniste entonces?”

Reni: “No sé, te quería ver.”

Andrés: “¿De verdad?”

Reni: “Sí.”

Andrés: “Salgamos de acá...”

Ambos personajes salen del cajero y deambulan por las calles de la ciudad. Erráticamente. Parán a comer algo y siguen. Van a un hotel y tienen relaciones sexuales. Lo que queda en claro en estas situaciones es la flexibilidad y el desinterés del sujeto de la enunciación por anclar al personaje de Andrés, en este caso, en alguna identidad sexual en especial. No interesa al film esa problemática. Puede ser penetrado por un hombre, seducir a una mujer, penetrar a otro hombre, tener relaciones sexuales sólo con un hombre, tríos, sólo con una mujer... su identidad sexual no está puesta en discusión, ni desde la enunciación del relato ni por parte de otros personajes. En otra escena, Reni y Andrés están juntos y, súbitamente, éste último le dice: “ya vuelvo” y desaparece tras un cliente. Vemos que Reni se va, y Andrés regresa para retenerla.

Andrés: “¿Qué te agarró ahora? ¿Un ataque de dignidad? ¿¡Quién sos!?”

Reni: “¡Claro!, sos una mierda, un hijo de puta. ¿Sabés por qué? ¿Vas a seguir chupando pijas por ahí para ir a comer pizza, no? Con gusto a semen y no a pizza o empanadas o sorrentinos... miráte, sos un asco, además, ¿sabés qué? te vas a quedar solo...”

Lo que Reni critica de Andrés no es el hecho de que esté con hombres, no es su identidad ni preferencia sexual lo que la preocupa, y esto es claro a lo largo de todo el relato; sino su práctica solitaria, esa que lo aísla, especialmente de ella. Esta

deriva, que excede las identidades y los lugares estancos, se ve también en el film dirigido por Cozarinsky. La ambigüedad sexual de Víctor

resuena también en otros modos de ambivalencia y de indefinición que son los que la película explora y narra: al mismo tiempo que el protagonista `pasa´ entre la homosexualidad y la heterosexualidad, `pasa´ entre los niños y los adultos, entre `hombres´ y `mujeres´ y `travestis´, entre ricos y pobres, entre `incluidos´ y `excluidos´, etc. (Giorgi, 2008:346).

Principalmente en *Ronda nocturna*, pero también en *Vagón fumador*, prolifera la multiplicidad, la diversidad en todas sus formas, una *queeridad* casi absoluta, que se rehúsa a ser encasillada en cualquier identidad o lugar común. Se trata, como bien señala Giorgi, de “la propia diferencia como identidad (y como derecho a la diferencia)” (Giorgi, 2008:346). O más bien, la singularidad por sobre cualquier clase o categoría. En este sentido, el nomadismo y el movimiento incesante dan cuenta, precisamente, de una búsqueda, pero no de un objeto en particular, ni de un camino en especial. Se trata de un devenir incierto, comandado por lo inaprensible del deseo. En ambos films, y como vimos, también en *Tan de repente*, las fronteras de las categorías dejan espacio a la singularidad de los goces, amores y deseos. Ese mismo movimiento *queer* de exploración en la multiplicidad cuestiona, asimismo, las lógicas del adentro y el afuera, de lo público y lo privado. En *Vagón fumador*, así como en *Ronda nocturna*, los espacios interiores son semi-públicos: hoteles, gimnasios, cajeros automáticos, taxis, trenes, albergues transitorios, bares, restaurantes; o definitivamente públicos, como las plazas o las calles. Incluso, ciertos íconos emblemáticos del nacionalismo, personajes protagonistas de la época de los grandes relatos –como son los del General San Martín, Juan Martín de Pueyrredón y hasta Margaret Thatcher– son parodiados. El lugar de encuentro de los *taxi boys* en *Vagón fumador* es, precisamente, la plaza San Martín, junto al monumento. En *Ronda nocturna*, Víctor debe ir a ver a un cliente, embajador, hospedado en el entonces hotel *Hyat*, de la Recova de Retiro. Allí, el recepcionista le pregunta a quién debe anunciar ante el embajador, frente a lo cual Víctor, no sin sonreír, responde: “a Víctor Pueyrredón y Charcas”. El apellido patricio que utiliza el joven es, también, la intersección de calles de Buenos Aires donde suelen encontrarse los *taxiboy*s. En otra escena, una de las travestis que entra en contacto con Víctor en su recorrida nocturna, está vestida de señora inglesa. Cuando Víctor y su amigo se asoman por la ventanilla del auto para verla, ésta les dice: “por treinta dólares, te podés culear a la Thatcher”. Esta escena,

es significativa porque dispone un cuerpo ambivalente en su sexualidad y su género, en la frontera misma de la identidad nacional: ni `argentino´ ni `inglés´, el cuerpo de la travesti es el terreno donde la fantasía sexual se vuelve un `teatro de guerra´ privado, y donde la euforia nacional de la revancha bélica apenas encubre el goce posible de penetrar (eventualmente, ser penetrado) por una travesti (Giorgi, 2008:337).

A la luz de esta última observación, resulta interesante volver a uno de los textos pilares de la obra del filósofo Gilles Lipovetsky. En 1986, él escribía *La era del vacío* y caracterizaba la sociedad posmoderna como carente de ídolos, tabúes e imágenes gloriosas, así como de un proyecto histórico movilizador. Es innegable que los films en los que nos hemos centrado en este apartado (re)crean esa idea. San Martín, Pueyrredón e incluso Margaret Thatcher, son presentados de un modo llano, alejado de cualquier exaltación o respeto. No hay a la vez una idea de proyecto, o futuro, para los personajes que componen estos relatos. No la hay, en general, en casi ningún film de la vertiente no realista del llamado “Nuevo cine argentino”.²⁰ Pero si Lipovetsky no se detuvo en la idea de la caída de los grandes relatos, propia del posmodernismo, anunciada ya por Jean-François Lyotard, es porque muchos años después, en el 2001, en su texto *Metamorfosis de la cultura liberal*, agrega a su tesis previa la idea de autonomía que le es propia a cada individuo en la actualidad, una suerte de primacía de lo individual por sobre lo colectivo. Toma entonces referencias del antropólogo Marc Augé, para dar cuenta de que la época actual (escribe en 2001, recordemos, contemporáneamente a los films que aquí nos ocupan) se haya caracterizada por la proliferación de los no-lugares. El no-lugar supone un espacio carente de referencia, memoria, historia,

donde se desarrolla una apretada red de medios de transportes que son también espacios habitados, donde el habitué de los supermercados, de los distribuidores automáticos y de las tarjetas de identidad sexcrédito renueva con los gestos del comercio de `oficio mudo´, y un mundo así prometido a la individualidad solitaria, a lo provisional y a lo efímero (Lipovetsky, 2001:84).

El vagabundo errático, propio de la tendencia nómada planteada por Aguilar, no crea relaciones identitarias de ningún tipo, sino que ofrece individuos que no pueden ser categorizados dentro de ningún casillero estanco. De ahí que no hay, en estos films, lugar para las identidades gays, lésbicas, bisexuales, trans. Hay en cambio, pura diferencia.

²⁰ *Nadar solo* (Ezequiel Acuña, 2003) podría ser considerado una excepción. El personaje principal busca reunirse con su hermano en Mar del Plata.

Reflexiones finales

Pudimos analizar el modo cómo el cine contemporáneo, conforme a una lectura en clave *queer*, construye subjetividades/personajes por fuera de las categorías sexuales identitarias hegemónicas. Las sexualidades son construidas y representadas sin una clara línea divisoria que distribuya lo normal y lo patológico, lo esperable o lo deseable, lo identitario o lo múltiple. La lectura *queer* realizada se hace patente, permitiendo una deconstrucción de las identidades sexo-generizadas y ofreciendo una visibilización de ciertas vidas, que históricamente han sido relegadas, excluidas de lo pensable y lo enunciable. Se plantea, a su vez, una erótica por fuera de los límites impuestos por la heteronorma y la clasificación de identidades. De este modo, un universo donde las sexualidades no se distingan entre hegemónicas y contra-hegemónicas, se pone en cuestión en estas narraciones, y merece ser tenido en cuenta, considerando el debate propuesto al comienzo respecto de la necesidad (o no) de reafirmarse en una identidad para conseguir determinados fines. Esto no quita que el cine contemporáneo también se ocupe de aquellas identidades contra-hegemónicas que continúan siendo, sutil pero ferozmente, segregadas y patologizadas, en tanto la heteronorma social continúa operando. De este modo, la respuesta frente al interrogante acerca de la utilidad de una identidad determinada admite otras posturas, y el discurso cinematográfico crea mundos donde las identidades sexo-generizadas se encuentran, muchas veces difusas y sin lugares estancos, abriendo el abanico para un despliegue de la sexualidad menos coercitivo y una erótica que admita novedosas formas.

Enviado: 14/04/2016

Aceptado para publicación: 02/02/2018

Referencias bibliográficas

- AGUILAR, Gonzalo. 2006. *Otros mundos*. 1ª ed. Buenos Aires: Santiago Arcos editor. 249 p.
- AGUILAR, Gonzalo. 2008. "Testimonio de una disolución. Sobre Un año sin amor de Anahí Berneri". En: MELO, A. (ed.) *Otras historias de amor*. 1º ed. Buenos Aires: Lea. 464 p.
- AIRA, César. 2002. *La prueba*, 2ª ed. Buenos Aires: Era. 71 p.
- BERNINI, Emilio. 2003. "Un proyecto inconcluso. Aspectos del cine contemporáneo argentino". En *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*. N° 4, p. 87-105.
- BUTLER, Judith. 1989. "Imitación e insubordinación de género". En: GIORDANO, R. et al. (eds.). *Grañas de Eros*. Buenos Aires: Edelp. 215 p.
- BUTLER, Judith. 1990. *El género en disputa*. 6ª ed. Buenos Aires: Paidós. 316 p.
- BUTLER, Judith. 2005. *Dar cuenta de sí mismo*. 1ª ed. Buenos Aires: Amorrortu. 192 p.
- DE LAURETIS, Teresa. 1987. *Technologies of gender*. 1ª ed. Indiana: Bloomington and Indianapolis, University Press. 151 p.
- DE LAURETIS, T. 2014. "Género y teoría Queer". *Conferencia* dictada en el Centro Cultural de la Cooperación de Buenos Aires el 29/04/14.
- DYER, Richard. 1993. *The matter of images, Images on representations*, London: Routledge. 172 p.
- GAUDREAU, A. & JOST, F., 1995. *El relato cinematográfico*. Buenos Aires: Paidós. 172 p.
- GIORGI, Gustavo. 2008. "Zona común: imágenes de la ciudad neoliberal. En torno a Ronda nocturna de Edgardo Cozarinsky". En: MELO, A. (ed.) *Otras historias de amor*. 1º ed. Buenos Aires: Lea. 464 p.
- HALPERIN, David. 2000. "¿Hay una historia de la sexualidad?". En: GIORDANO, R. et al.(eds.), *Grañas de Eros*, Buenos Aires: Edelp.. 1ª ed. Buenos Aires: Edelp. 215 p.
- LIPOVETSKY, Gilles. 1986. *La era del vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. 4ª ed. Barcelona: Anagrama. 220 p.
- LIPOVETSKY, Gilles. 2001. *Metamorfosis de la cultura liberal: ética, medios de comunicación, empresa*. 2ª ed. Barcelona: Anagrama. 128 p.
- MARTINS, Laura. 2007. "Bodies at Risk: On the State of Exception (Lucrecia Martel's La Ciénaga)". En: ROCHA & HORTIGUERA (eds.) *Argentinean Cultural Production during the Neoliberal Years (1989-2001)*. p. 205-215. New York: The Edwin Mellen Press.
- PEIDRO, Santiago. 2015. "Configuración ideológica del travestismo en la época de oro del cine argentino", *Alter/nativas: revista de estudios culturales*. Primavera 2015. N° 4.
- PEIDRO, Santiago. 2017. "Disidencias sexuales en Argentina: tres películas del siglo XXI". *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*. Vol. 64 (ene), p. 257-289.

- PEIDRO, Santiago. 2017. "Disidencias sexuales en Argentina: tres películas del siglo XXI". *Latinoamérica. Revista de Estudios latinoamericanos*. Enero de 2017. Vol. 64, p. 257-289.
- PRIETO, Adolfo. 1988. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Sudamericana.
- SONTAG, Susan. 1984. *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial. 396 p.
- SORIA, Claudia. 2009. "El otro lado de la cama: la escritura femenina en el cine Mar-tel". En: *Rayando confines*. [online]. Disponible en: <http://rayandolosconfines.com/criticas.html>
- TACCETTA, Natalia. 2013. "Aproximaciones al amor adolescente entre mujeres en el cine argentino". En: TORRES, M. et al. (eds.). *Transformaciones*. Buenos Aires: Grama. 404 p.
- TRANCHINI, Elina. 1999. "El cine argentino y la construcción de un imaginario criollista". En: MARANGHELLO, C. (ed). *El cine argentino y su aporte a la identidad nacional*. Buenos Aires: Comisión de Cultura del Senado de la Nación. 190 p.