

Cine, tecnologías del erotismo y homosexualidades masculinas en Argentina

Gustavo Blázquez¹

Resumen

Este trabajo analiza los modos de amar entre varones, es decir modelos que permiten imaginar y experimentar las relaciones (homo)afectivas y las caricias entre hombres, a partir de la lectura de una serie de films argentinos. Específicamente nos interesa describir y comparar imágenes elaboradas en tres momentos históricos. En primer lugar nos detendremos en *Extraña ternura*, dirigido por Daniel Tinayre en 1964. Posteriormente será el turno de dos producciones de la década de 1980: *Adiós Roberto* (1985) de Enrique Dawi y *Otra historia de amor* (1986) de Américo Ortiz de Zárate. Por último, consideraremos *El tercero* de Rodrigo Guerrero estrenada en 2014 ya en los años de legalización del matrimonio civil entre sujetos del mismo sexo. Para acercarnos a estos textos visuales nos valemos de las nociones de «tecnologías del género» propuesta por Teresa de Lauretis y «guiones sexuales» elaborada por Gagnon y Simon (1974) en sus estudios sobre la conducta sexual. La lectura de las obras no se interesa exclusivamente por el texto visual y sonoro sino que atiende también diferentes indicios extradieгéticos y a la recepción del film a partir de datos construidos en un trabajo de campo junto con varones homosexuales en la ciudad de Córdoba.

Palabras clave: Homosexualidad – Representaciones – Guiones sexuales – Amor – Argentina

Abstract

This paper analyzes the ways of love between men, the models to imagine and experience (homo) affective relationships and caresses between men, from a reading of a number of Argentine films. Specifically we want to describe and compare images drawn in three historical moments. First we stop at *Extraña ternura*, directed by Daniel Tinayre in 1964. It will then be the turn of two productions of the 1980s: *Adiós Roberto* (1985) by Enrique Dawi and *Otra Historia de Amor* (1986) of Américo Ortiz de Zárate. Finally, we consider *El tercero* by Rodrigo Guerrero released in 2014 in the years of legalization of civil marriage between same-sex individuals. To approach these visual texts we use the notions of «gender technology» proposed by Teresa de Lauretis and «sexual scripts» developed by Gagnon and Simon in the studies on sexual behavior. The reading of the works is not interested solely by visual and audible text but also serves extradieгetic different signs and the reception of the film from data constructed in an ethnography with gay men in the city of Cordoba.

Keywords: Homosexuality – Representations – Sexual Scripts – Love – Argentina

¹ Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas/ Universidad Nacional de Córdoba. Contacto: gustavoblazquez3@hotmail.com

Hacer(se) ver

En un texto fundamental para el análisis crítico de las políticas y poéticas de los procesos históricos de diferenciación social, Teresa de Lauretis entiende al género como «el producto de variadas tecnologías sociales –como el cine– y de discursos institucionalizados, de epistemologías y de prácticas críticas, tanto como de la vida cotidiana».² Si extendemos las propuestas de la autora al campo de las prácticas sexuales podría observarse que, así como el género, también el erotismo sería producido por discursos y performances que gestan y gestionan el placer sexual. Devenir homo u heterosexual, fetichista, amo, esclavo, voyeur, bi, poli, pan o asexual en tanto identidades estables capaces de decir algo sobre el sujeto sería parte de un conflictivo proceso social. Si la variabilidad de las prácticas sexuales coagula en identidades eróticas más o menos fijas es por acción de lo que podemos llamar, «tecnologías del erotismo».

Los discursos médicos y jurídicos ocupan, como bien nos enseñó Michel Foucault³, un lugar destacado en la formación de una sexualidad «normal» y de las distintas especies que integra(ro)n el reino de los «desviados», «raros», «perversos». Las luchas de las «minorías sexuales» por el reconocimiento de derechos civiles así como los discursos mediáticos, artísticos, académicos y las industrias culturales, entre ellas la pornografía, también participan, de muy diversos modos y con muy variados intereses, en la construcción de las identidades eróticas que organizan la sexualidad contemporánea. En su repetida cita, por medio de discursos y performances, esas identidades tienden a adquirir una existencia que antes no poseían y, en el proceso, se hacen mercancías. Bajo el «capitalismo farmacopornográfico»⁴ el placer sexual se explota en circuitos de producción y consumo especializados y organizados a partir de las identidades eróticas que él mismo construye.

Entre esas tecnologías del erotismo que organizan placeres y prácticas corporales sensuales en identidades, las representaciones cinematográficas ocupan un lugar privilegiado tanto por su amplia difusión o como por ser imágenes y sonidos que se evaporan al mismo tiempo que se los contempla en la oscuridad del cine o en el espacio más privado del VHS, el DVD o la pantalla de la computadora. Semejantes a fantasmas, evanescentes y ubicuos,⁵ las películas hacen y se hacen fantasías y realidades

² De Lauretis, (2000):43.

³ Foucault, (1977).

⁴ Preciado, (2010).

⁵ Benjamin, (1984).

Los films presentan unas historias que los sujetos hacen suyas. A partir de ellas se discuten a sí mismos y a su entorno, se proyectan, identifican o distancian. La película no acaba con la proyección sino que continúa en su consumo, en las discusiones en una mesa de café, los comentarios en un foro web o con la formación de un grupo de fans. En torno a los films se organiza una experiencia «como un complejo de efectos de significado, hábitos, disposiciones, asociaciones y percepciones, resultantes de la interacción semiótica del yo y del mundo externo (en palabras de Ch. Peirce)»⁶

Para analizar esas tecnologías en su funcionamiento cotidiano a través de las producciones cinematográficas nos valemos de reflexiones de los Estudios Queer sobre el cine. Específicamente retomamos las nociones de retroespectadoriedad o la recepción «formada por las fantasías conscientes e inconscientes y la experiencia visual anterior»⁷ y de «lectura» como «el relato del encuentro de un(a) espectador(a) oyente –digamos mi encuentro– con el texto de la película, con su material de construcción y sus medios técnicos, con los efectos de significado e identificación que ejerce sobre mí y con los recuerdos, asociaciones y fantasías que la película evoca en mí conforme la veo, escucho y pienso en ella».⁸

A diferencia de esos trabajos, en este escrito pretendemos construir una perspectiva más antropológica, menos centrada en las experiencias de quien lee y más atenta a los sentidos contruidos por otros y otras. Con ese objetivo incorporamos datos contruidos en el marco de una etnografía sobre formas de sociabilidad homosexual en la ciudad de Córdoba.⁹ ¿Qué «lectura» hacían unos varones homosexuales de camadas medias que transitaban sus años juveniles entre la última dictadura militar-cívico-eclesiástica y la recuperación democrática de la década de 1980?

Otro concepto que forma parte de nuestra caja de herramientas teóricas es la noción de «guiones sexuales» elaborada en el marco de la Sociología de la sexualidad. Esos guiones, en permanente construcción y sometidos a crítica, especificarían «los quiénes, los qué, los cuándo, los dónde, y los por qué de determinado tipo de actividades»¹⁰ sin necesariamente determinarlas.

⁶ de Lauretis, (2000):69.

⁷ White, (1999):197.

⁸ de Lauretis, (2012):13.

⁹ Ese trabajo etnográfico forma parte de las actividades que coordinamos con la Dra. María Gabriela Lugones en el Programa «Subjetividades y sujeciones contemporáneas» radicado en el Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades (UNC). En la etnografía participan también Ana Laura Reches y Agustín Liarte Tiloca. Algunos resultados aparecen discutidos en Blázquez y Lugones, (2014).

¹⁰ Gagnon, (1977):6.

Los guiones operarían en tres niveles: el intrapsíquico, el interpersonal y el cultural donde el primero hace referencia a las dinámicas de formación de un *self*, el segundo a las que animan las relaciones entre diferentes sujetos y el último a las formas simbólicas públicas. Específicamente nos detendremos en los guiones que organizan el amor erótico entre varones. ¿Cómo se ama(ba)n los varones en el cine argentino? ¿Qué posiciones de género, edad y clase se realiza(ba)n en las diferentes formas de amar puestas en escena por esa tecnología del erotismo? ¿Quiénes eran esos que decían amarse? Esas preguntas deben entenderse al interior de una preocupación mayor por la genealogía de las homosexualidades masculinas en Argentina que se pregunta cómo y a través de qué dispositivos, disciplinas y tecnologías se implanta(ro)n diferentes (auto)representaciones de la homosexualidad y los sujetos homosexuales?

Para dar cuenta de los modos de amar seleccionamos cuatro producciones cinematográficas: *Extraña ternura*, *Adiós Roberto*, *Otra historia de amor* y *El tercero*. Cabe señalar que su elección está en relación con el trabajo etnográfico junto con varones homosexuales en Córdoba centrado en la formación de una noche gay en la ciudad. En las conversaciones con esos varones nacidos en la década de 1950 o antes, las tres primeras producciones aparecieron varias veces mientras hablábamos sobre el pasado. En tanto, *El tercero*, una producción local, se estrenaba en la ciudad al momento de las entrevistas.

De manera semejante, la elección de obras cinematográficas como material para el análisis de las subjetividades homosexuales se desprende del valor otorgado al cine por varios entrevistados. Para los sujetos, el cine como espacio de divertimento y ensoñación así como la fascinación por la diva que podía devenir performances transformista en una noche de carnaval o en una fiesta privada (*party*) resultaron elementos destacados en la formación de su sensibilidad y la construcción de una experiencia homosexual.¹¹

Tíos y sobrinos

En 1964 se estrenó *Extraña ternura*, una nueva producción de Daniel Tinayre. La película, filmada en blanco y negro, está basada en una novela de Guy de Cars y presenta los acontecimientos que culminan con el suicidio de

¹¹ Ese valor aparece ilustrado de manera ejemplar en «El beso de la mujer araña» de Manuel Puig.

un joven de la alta burguesía porteña. De manera elíptica, y no tanto cuando la voz corresponde a los sectores populares, la película se vale de la homosexualidad para el desarrollo de la trama policial y las canciones de Egle Martin.

En la búsqueda de una actriz para su nueva obra teatral, un exitoso y millonario dramaturgo, Andrés Forval, acaba en un cabaret de La Boca para considerar la performance de la estrella del lugar: Olga. Esa noche lo acompañan sus socios y también su ahijado, Fabián, un joven de 19 años que vive con él. Poco acostumbrado a esas formas de divertimento y al contacto (no solo) visual con mujeres (semi)desnudas el joven quedó encantado por Olga. Ya en la mansión donde viven atendidos por un mayordomo negro, en una escena donde el joven aparece con su torso desnudo, el padrino le confiesa su miedo a perderlo y lo acosa con preguntas sobre sus sentimientos por la actriz y sobre si tuvo relaciones sexuales con mujeres. «Es natural que te pase una cosa así aunque sea una mujer tan vulgar» afirma el dramaturgo

Disgustado con la situación, Forval decide construir una trampa que consistirá en poner en ridículo a Olga y comprobar si el joven era capaz de mentirle. Para ello escribe la escena que la mujer deberá interpretar en la prueba de actuación y la oculta prolijamente entre sus papeles. Luego de contarle al joven que ya tiene el parlamento para la prueba le anuncia que deberá ausentarse por varias horas. Consumido por el deseo de agradar a la mujer, el joven busca el texto y lo copia para entregárselo a ella. Al regresar, Forval descubre la traición de su ahijado.

Los sucesos se precipitan y cuanto mayor es el apasionamiento del joven por la mujer, mayores son los celos de su padrino. La situación se complica aún más cuando el marido de Olga, Raúl, quien además es su manager y el dueño del cabaret, descubre el amorío. En ese contexto, hace tres días que el joven ha desaparecido.

La policía detiene a Olga y su marido a quien se lo acusa de haber matado al joven. Sin embargo, la aparición del cadáver acaba con esas sospechas. Finalmente, el mayordomo, confesará todo lo sucedido.¹² Fabián enloquecido al ser abandonado por la actriz y acosado por su padrino decide huir de la casa y se monta a un lujoso auto en compañía del sirviente. Poseído, el joven acelera y parece querer suicidarse. Su acompañante intenta detenerlo pero la puerta del auto se abre y cae rompiéndose la cabeza contra el asfalto.

¹² Cabe señalar que es la primera vez que el mayordomo afrodescendiente habla. «El señor (Forval) dice que un negro no debe hablar delante de los blancos» le plantea al comisario quien, como los otros protagonistas, creía que era mudo. Este uso de la raza merece un análisis que escapa a los objetivos del trabajo.

La película no presenta ningún contacto corporal entre el padrino y su ahijado. Sin embargo los cuidados, los celos, los regalos, en una escena se ve el inmenso guardarropas y la importante colección de perfumes de Fabián que le obsequió Forval, y una escena final donde discuten usando palabras que bien podrían corresponder a un diálogo entre dos amantes extienden una sospecha acerca de la naturaleza del vínculo que unía a esos dos varones. «Fabián, no te vayas Fabián (...) Te quiero (...) Será como tú quieras (...) No te vayas» implora a los gritos el desesperado Forval.

Como bien se encarga de mostrar la película esas sospechas pueden transformarse, en un contexto de crisis, en una acusación. «Así que te gustan las mujeres también» le dice el marido de Olga a Fabián mientras lo golpea engeguendo por los celos. Al defenderse de la imputación criminal de Forval, Olga le grita: «Loco, Ud. está loco por ese chico» y «Vaya a la policía y cuente también quien es Ud.». La homosexualidad del dramaturgo parece ser un secreto que todos conocen. «Es un histérico» se queja uno de sus socios.

A veces ese secreto se revela y se articula en una palabra como en una tensa escena en la morgue donde están todos los protagonistas. Luego de ver el cadáver del joven y demostrar su inocencia Raúl increpa a Forval: «Quizá el señor no ha dicho todo lo que sabe. Los tipos como él...». «Calla», lo interrumpe Olga. «Por qué me voy a callar si me acusan... lo que yo digo es que esto es una historia de maricas».

A través de una producción que no ahonda demasiado en los guiones intrapsíquicos de los personajes, Tinayre acopla dos guiones culturales referidos al amor. Por una parte exhibe una figura del amor heterosexual según el cual un joven virginal y burgués es seducido y abandonado por una *femme fatal*, una mujer de mala vida, que lo conduce a su propia destrucción. La película pone en escena, también, una de las formas consagradas del amor homosexual según la cual un hombre mayor y adinerado se relacionaba con un joven a quien cuidaba, protegía y amaba. «Tú eres para mí como un hijo» le dice Forval a Fabián. «Ud. no es mi padre» le responde ofuscado el joven. «Pero es como si lo fuera (...) soy incluso algo más» afirma el padrino.

Ese último guión poseía una amplia difusión en la época cuando padrino/ahijado o tío/sobrino eran formulas utilizadas para nombrar el vínculo erótico entre varones. Los términos de parentesco funcionaban como una forma de dar inteligibilidad, de nombrar a una relación que, de otra manera, aparecía condenada bajo la fórmula de «corrupción de menores». Por medio del parentesco ritual se (in)visibilizaba la homosexualidad masculina.

Según lo representa el film, y también de acuerdo con nuestros entrevistados, ese vínculo amoroso suponía y realizaba importantes diferencias etarias y de clase. Esas diferencias eran fundamentales en la construcción de ese guión interpersonal en tanto organizaban la circulación de los bienes y los afectos. El tío/padrino, de mayor edad y mejor posición social alimentaba con sus regalos el amor por su sobrino/ahijado quien le devolvía besos y placeres. A veces, y de manera irónica, los términos servían para nombrar la prostitución masculina, especialmente cuanto los regalos se transformaban en dinero y las relaciones no se sostenían en el tiempo.

En la extraña ternura, tanto la de Forval por Fabián como la de él por Olga, se articulaban de maneras diferentes la edad y la clase, en tanto formas de clasificación social. Cuando se trataba del amor heterosexual, el varón perdía la supremacía en términos generacionales aunque la conservaba en relación a la clase. Por el contrario, en el vínculo homosexual quien ocupaba una posición dominante en un sistema también lo hacía en el otro. Más allá de esa divergencia, en ambos casos, las diferencias que funcionaban como condición de posibilidad del amor eran al mismo tiempo la razón de su final.

Sin mencionarlo, en una especie de fuera de escena, el film de Tinayre citaba otro amor, una ternura menos extraña, como la que unía a dos iguales en términos generacionales y de clase pero separados por el género. En ese sentido la producción merece ser leída como parte de las tecnologías del género y el erotismo que construyen representaciones sexo-genéricas binarias y refuerzan la hegemonía heterosexual.

Pero, cuando prestamos atención a los entrevistados, podemos observar un modo diferente de uso de esas tecnologías. Quienes nos presentaron *Extraña ternura* hablaron de la extraña sensación de encontrar en la pantalla huellas de un amor que no podía decir su nombre. «Tenés que verla!» insistían mientras recordaban la actuación de Egle Martín y su gusto por las mujeres fatales al que relacionaban con su homosexualidad, «por puto». En los intersticios, esos sujetos ensayaron otras lecturas y apropiaciones de la película que pasaban a ser parte de las tecnologías del erotismo con las que se hacían/decían homosexuales.

Buenos muchachos

Durante los inicios del gobierno alfonsinista se estrenaron dos films, *Adios Roberto* de Enrique Dawi en 1985 y *Otra Historia de amor* de Américo Ortíz de Zarate en 1986, donde se presenta a homosexuales masculinos como

protagonistas principales. Por primera vez en la historia del cine nacional, las vivencias de unos personajes homosexuales se transformaron en el eje de la historia y se presentaba en la pantalla el drama de ese amor azul.¹³

Ambos films están igualmente estructurados a partir de la relación entre un personaje homosexual que sabe de sí y su deseo erótico, aunque no necesariamente pueda enunciarlo, y un personaje que mantiene una relación heterosexual aunque poco feliz que *descubre* su deseo homosexual a partir de la atracción por un sujeto particular. Ese saber sobre sí tampoco se genera a partir de un cuestionamiento previo o una *sospecha* propia o ajena sobre la heterosexualidad sino a partir del encuentro *casual* entre los protagonistas. En las dos producciones la relación erótica rápidamente se tiñe de amor asociando el vínculo homosexual con la conyugalidad y establecen comparaciones con relaciones heterosexuales.

Estas producciones no solo innovaron al presentar historias de amor homosexual y odio homofóbico. A diferencia de los personajes homosexuales afeminados de las producciones de décadas anteriores, los films de Dawi y Ortiz de Zárate pusieron en escena a varones homosexuales cuyas performances de género eran coherentes con el género atribuido. Ya no se trataba de *maricas*.

Aunque ficcionales, ambas películas buscaron construirse y fueron recibidas como testimoniales en tanto daban cuenta de conflictos, dudas, alegrías y sufrimientos, de personajes actuales, ciudadanos comunes, adultos jóvenes de camadas medias, que compartían muchas propiedades sociales con el público al que estaban dirigidas. En ellas se presentaban vidas de homosexuales al mismo tiempo que ofrecían un espacio para la proyección de las vidas de públicos que, como los protagonistas de las películas, ya sabían de su homosexualidad o que comenzaban a *descubirla*.

Si bien la dimensión intrapsíquica de los guiones sexuales es imposible de analizar a partir de las producciones cinematográficas, esos films podrían considerarse como objetivaciones culturales de esos guiones intrapsíquicos. Las fantasías alucinatorias y sueños de Roberto que Dawi presenta a lo largo del film cuentan cómo en la construcción del *self*, el deseo (homo)erótico se enfrenta con los mandatos sociales. En *Otra historia de amor* esos conflictos no ocupan un lugar tan preponderante en la trama. Aunque sabemos del sufrimiento de los protagonistas, de sus sentimientos amorosos, de la culpa

¹³ Entre los trabajos anteriores que exploraron esa cinematografía cabe señalar: Durán, (2008); Melo, (2008) y Olivera, (2012)

que experimenta Raúl y, principalmente, de cómo los deseos y sueños juveniles fueron traicionados con el correr de los años, la producción de Ortiz de Zárate confía menos en una solución individual para esos malestares que *Adiós Roberto*. En el film se deja adivinar cierta noción de derechos humanos como cuando Jorge, quien hacía terapia de grupo, se enfrenta al directorio de la empresa que decidió rescindir su contrato. A los gritos les dice: «Soy una persona y todavía tengo el derecho a vivir, a sentir, a elegir».

Además de modelizar los guiones intrapsíquicos, los films ofrecían también una representación de guiones interpersonales que organizaban una relación de pareja. Ambas producciones desmienten cierta opinión del sentido común homofóbico según la cual los varones heterosexuales, especialmente jóvenes, estarían expuesto a la peligrosa seducción de un *degenerado* de mayor edad que podría pervertirlos y hacerlos *cambiar de bando* o *darse vuelta*. En estas producciones no hay perverso y pervertido, víctima y victimario, no hay engaño ni trampas. En estas historias ya no hay lugar para la extraña ternura de las décadas anteriores y los *tíos* y *sobrinos* han desaparecido. Los miembros de los nuevos amores ya no se diferenciaban en términos de clase o etarias. Por el contrario, se privilegiaba la endogamia social y generacional.

Aunque de manera diferente, ambos films presentan y enfatizan la agencia de varones como Roberto y Raúl quienes, heterosexuales y padres de familia, eligieron voluntariamente mantener relaciones sexuales con otro varón. Si bien a los ojos del mundo social los protagonistas principales devienen homosexuales, para ellos el conflicto no se jugaba en la oposición/opción homosexual/heterosexual. «El hecho de que yo tenga una relación con Castro, no significa que no te quiera» trataba de explicarle Raúl a su dolida esposa. El drama no consistía tanto en la erótica entre varones sino en amar a un sujeto con quien se compartía una misma anatomía, identidad y performances de género, además de una misma posición de clase y edad.

El sexo con otros varones no aparecía como imposible/impensable. Jorge, por ejemplo hablaba de prácticas como la masturbación colectiva y otros ejercicios homoeróticos adolescentes. Lo nuevo e (im)posible era el amor homosexual y su realización en forma de un vínculo interpersonal conyugal.

Estas producciones proponían un nuevo guión cultural para el amor en democracia. El amor homosexual no sería otro sino el mismo amor. Aunque cambiara el género de los sujetos, el amor romántico como sentimiento y fundamento de la relación entre dos seres humanos permanecería inalterable. El problema eran los límites y censuras que las normas sociales le impo-

nían a las emociones y no los sentimientos de los sujetos.¹⁴

Estas producciones cinematográficas del «destape» nacional no apostaron a una deconstrucción de la pareja sexual estable, donde los miembros no se diferencian ni en términos de clase, raciales o etarios, como ideal normativo. Por el contrario, buscaban presentar y legitimar a la homosexualidad como otra versión del amor y una elección antes que un destino. Estas producciones ponían en escena las dificultades para establecer una práctica homosexual de carácter conyugal, homóloga a la pareja heterosexual y, así, se acercaban y preanuncian los reclamos de la CHA y otros movimientos LGBT que comenzaban a organizar por esos años.¹⁵ En ese sentido esos films resultaron parte de las tecnologías del erotismo a partir de las cuales se implantó un nuevo modelo gay y se buscó archivar el viejo guión de *tíos* y *sobrinos*.

Nuevos amores

Cuando realizamos las entrevistas el guión cultural gay que (pre)anunciaban las películas de los años 1980 era hegemónico. En 2010 se había aprobado la ley de matrimonio igualitario y parecía que los homosexuales abandonábamos la tierra de sombras donde vivimos nuestras vidas. En esos tiempos de diversidad sexual las producciones cinematográficas que se ocupaban de las relaciones eróticas entre varones crecían exponencialmente al tiempo que se organizaban festivales que reunían producciones *queer* y se instituían premios que consagraban a ciertos agentes.

Como parte de esa dinámica, las películas comenzaron a ofrecer otros guiones sexuales. Los amores homosexuales que contaban tenían como protagonistas a sujetos que se distanciaban por su posición de clase, edad, y consumos culturales de los amantes del destape alfonsinista y de los *tíos* y *sobrinos* de décadas anteriores. Los cuándo, los dónde, y los por qué de esos amores también eran diferentes.

Distintas producciones plantearon guiones culturales del amor homosexual que ya no se relacionaban con conflictos psicológicos, el *coming out*, o una agenda de derechos civiles. Esos trabajos se focalizaban en el deseo y la atracción erótica, los juegos de seducción y poder en los vínculos homosexuales

¹⁴ En este sentido la propuesta de esos films podría relacionarse con las historias de amor que cantaban artistas como Sandra Mihanovich o Marilina Ross como la emblemática «Puerto Pollensa».

¹⁵ Ese proceso aparece muy bien descrito en Belucci, (2010).

en contextos y situaciones donde comportamientos homoeróticos no coagulaban necesariamente en una identidad homosexual y mucho menos gay. Por ejemplo, *Vil Romance* de José Celestino Campusano estrenada en 2008 trajo, por primera vez, a la pantalla nacional la vida de homosexuales suburbanos al mismo tiempo que daba cuenta del conflicto entre diferentes guiones sexuales problematizando el par activo/pasivo. Mientras tanto, otras como *Plan B* dirigida por Marco Berger en 2009 integraba, no sin conflictos, a la homosexualidad en el conjunto de prácticas eróticas posibles para jóvenes bohemios y confundía las fronteras que separaban prácticas homosociales, propias de las amistades masculinas, de los comportamientos entre amantes homosexuales desanudaba el binomio homosexualidad/heterosexualidad. En *Ausente*, también de Berger y con la cual ganó el *Teddy Award* a la mejor película en el Festival Internacional de Cine de Berlín en 2011, se hacen presentes los juegos de seducción que un adolescente ensaya para conquistar a su profesor de natación.

De ese variado universo de producciones me concentraré en *El Tercero* de Rodrigo Guerrero, estrenada en 2014 y destinada a convertirse en la primera película gay cordobesa. El film nos cuenta una historia simple. Una pareja gay de mediana edad conoce, a través del chat, a un joven a quien le proponen tener relaciones sexuales. Fede acude a la cita y se presenta en el departamento de la pareja que lo espera a cenar. La comida y la bebida dan lugar a un diálogo que, en su aparente banalidad, nos presenta los juegos de interacción entre los anfitriones, la distribución de roles y cierta conyugalidad gay. Hace ocho años que los miembros de la pareja se conocen y seis que conviven. La relación es conocida por sus familias de origen. Ellos ya no salen a boliches bailables y su sociabilidad nocturna se reduce a reuniones con amigos. También nos enteramos de los conflictos intrapsíquicos de Fede. Sabemos que su madre depresiva se suicidó y que su padre poco se preocupa de él. Finalmente se produce el encuentro sexual que ocupa diez minutos de los cincuenta que dura el film. A la mañana siguiente los tres amantes despiertan abrazados, conversan en la intimidad del baño y, mientras descenden sonrientes en el ascensor, dicen desear volver a encontrarse. La sonrisa satisfactoria de Fede cierra el film.

Con su aparente transparencia, reforzada a través de planos fijos de gran duración, *El tercero* reúne elementos presentes en el modelo tío/sobrino con otros provenientes del guion gay. La pareja gay, de mayor edad, se comporta casi como un «tío» frente al Fede quien es nombrado como «pen-dejo». El «sobrino» vive aún con su familia de origen y, en contraposición a la pareja, se presenta en una posición subalterna. Fede admira la vista desde

el balcón del departamento donde están cenando al mismo tiempo que comenta que desde su ventana solo ve una pared de ladrillos.

El film presentaba un nuevo guión sexual que complejizaba la monogamia y la sexualidad de a dos. En ese sentido formaba parte de una tecnología del erotismo que cuestionaba los modelos de relaciones hegemónicos. Según pudimos observar, luego de su proyección se daban debates entre vivir o no el desafío que arrojaba el film. En un bar dos parejas gays de mediana edad y cuya presentación personal se asemejaba a la de los protagonistas mayores argumentaban acerca de las ventajas y los riesgos de introducir un tercero en la relación sexual. Quien me recomendara tan vehemente ver *Extraña ternura* se quejaba del film porque «no pasa nada. Es como si no actuaran». «Además no se ve nada» reclamaba en relación a las escenas sexuales.

Consideraciones finales

En los cincuenta años que separan *Extraña ternura* de *El tercero* y durante los cuales transcurrió gran parte de la vida de los entrevistados, se produjeron grandes transformaciones en las formas de producción social de la homosexualidad, las figuras utilizadas para representar al sujeto homosexual y los modos en que los propios homosexuales nos experimentamos a nosotros mismos. Las producciones cinematográficas acompañaron y se nutrieron de esos cambios. Piezas de las tecnologías del erotismo, las películas hicieron y se hicieron en ese proceso que posee una dimensión global.

En la década de 1960 la homosexualidad aparecía dentro de la lista de enfermedades mentales y las leyes que reprimían los comportamientos homosexuales además de vigentes eran consideradas legítimas. En esos años los afectos homosexuales aparecían, en el cine nacional, bajo la forma de lo extraño, lo *queer*. La homosexualidad planea como un fantasma en las palabras y encuentros de los protagonistas y aparece (casi) sin mencionarse hasta que irrumpe bajo la forma del insulto infamante: «una historia de maricas». En ese universo, la clave de inteligibilidad e (in)visibilidad del vínculo homoerótico estaba dada por el parentesco. Las relaciones homosexuales, según realizaban performativamente ciertos pares de términos como tío/sobrino o padrino/ahijado reunían a dos sujetos que compartían una misma identidad sexo-genérica pero que estaban diferencialmente distribuidos según las fronteras de las generaciones y los capitales económicos, culturales y sociales.

Para mediados de la década de 1980 la OMS aun definía a la homosexualidad como una enfermedad y las reglamentaciones estatales que vigilaban y castigaban las prácticas homoeróticas se encontraban vigentes. Sin embargo, la industria cinematográfica, con el apoyo del Estado, propone otra historia para los amores homosexuales. Ese cambio debe interpretarse en el contexto de fuerte movilización de la sociedad civil asociada con la recuperación democrática cuando comienzan a formarse organizaciones de luchas por los derechos de los y las homosexuales. La nueva clave que organiza la relación erótico-afectiva entre dos varones recurre otra vez al parentesco. Pero en este caso abandona las relaciones de descendencia para orientarse hacia la alianza. Los amantes son ahora pareja. El cine ya no presenta el vínculo homosexual como un amor *extraño* sino *otro* en el sentido de una versión más de un mismo amor. La relación homosexual devino conyugal al mismo tiempo que la posición social y etaria de los miembros se hizo homóloga

Escasamente reseñadas por la crítica periodística de la época y rodeadas de algún escándalo, las dos producciones de la década de 1980 (re)presentaron una ruptura en la cinematografía nacional no tanto por el lenguaje visual que pusieron en juego como por los temas que abordaron. En el contexto de una fuerte revisión de las normas morales y prácticas sexuales heredadas de la última dictadura, unos artistas, con alguna trayectoria en el campo cinematográfico, contaban otra historia. En este sentido ambos films pueden considerarse parte de las nuevas poéticas/políticas de visibilización de la homosexualidad masculina.¹⁶

Aún sin nombrarlo, los films visibilizaron y presentaron en sociedad el nuevo guión gay encarnado por varones masculinos de camadas medias, educados, cultos, trabajadores y buenos ciudadanos como los sujetos que entrevistamos en el trabajo etnográfico. Esos sujetos se reconocían en los miedos de Roberto, los gustos de Marcelo, la desfachatez de Jorge y los conflictos de Raúl.

Ese modelo se transformó en hegemónico al tiempo que se organizaba un *pink market* centrado en la noche gay.¹⁷ En 1990, en el contexto de la epidemia del SIDA, la OMS despatologizó la homosexualidad y, veinte años después, el Parlamento argentino sancionó la llamada Ley de Matrimonio

¹⁶ En 1984 la tapa de la revista *Siete Días* presentó, por primera vez en la historia del periodismo gráfico nacional, una pareja de varones homosexuales abrazados y una nota titulada «El riesgo de ser homosexual en Argentina»

¹⁷ Blázquez & Reches, (2011)

Igualitario. Fuera de la lista de enfermedades y ofensas a la moral pública la homosexualidad salía a la luz (no solo) de las pantallas.

La multiplicidad de producciones de la última década explora las relaciones homosexuales más allá de la gaytud para presentar versiones que quedaron a la sombra, otros puntos de vista, especialmente el de jóvenes y adolescentes, y las complejidades del modelo conyugal. Los distintos films rearticulan de maneras particulares distintos marcadores de la diferenciación social como clase y edad en las historias de (des)amor que cuentan. La heterogeneidad que presentan las películas permiten imaginarnos de otras maneras, lejos de las figuras monstruosas de los años 1960 y más allá del matrimonio gay.

En este nuevo contexto de libertades conquistadas y crecimiento de la producción cinematográfica merece la pena mantener viva la pregunta acerca de aquellas formas de amores homosexuales que las actuales tecnologías del erotismo no ofrecen como posibles de ser (re)vividos en el cine. ¿Quiénes no pueden amarse?

Bibliografía

- BELUCCI, Mabel, (2010), *Orgullo. Carlos Jáuregui. Una biografía política*. Buenos Aires: Emecé.
- BENJAMIN, Walter, (1984), «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» en *Discursos interrumpidos*. Madrid: Taurus.
- BLÁZQUEZ, Gustavo y LUGONES, María Gabriela, (2014), «Cositas fuera de lugar: Miradas oblicuas en y sobre una noche cordobesa de inicios de los 80» En *Moralidades y comportamientos sexuales. Argentina 1880-2011*. Dora Barrancos, Donna Guy y Adriana Valobra (eds). Buenos Aires: Biblos.
- BLÁZQUEZ, Gustavo y RECHES, Ana Laura, (2011), «La formación de una «noche gay» en la ciudad de Córdoba» Ponencia presentado en las XIII Jornadas Interescuelas y departamentos de Historia. Catamarca.
- DE LAURETIS, Teresa, (2000), «La tecnología del género», en *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid: Horas y horas.
- DE LAURETIS, Teresa, (2012), «Panteridad: vivir en un cuerpo dañado». EU-topías. Revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos 4:9 18.

- DURÁN, Daniela, (2008), Las representaciones de la homosexualidad masculina en el cine argentino entre 1983 y 2004. Trabajo Final de licenciatura en Historia, UNC, Córdoba
- FOUCAULT, Michel. (1977), *Historia de la sexualidad. Vol 1*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- GAGNON, John, (1977), *Human sexualities*. Illinois: Scott Foresman.
- MELO, Adrián, (2008), *Otras historias de amor*. Buenos Aires: Lea
- OLIVERA, Guillermo, (2012), «Entre lo innombrable y lo enunciable: visibilidades e espacialidades LGBT en el cine argentino /1960-1991)» en *Estudios Queer. Semióticas y políticas de la sexualidad*. Buenos Aires: La Crujía.
- PRECIADO, Beatriz, (2010), *Testo Yonki*. Madrid: Espasa Calpe
- WHITE, Patricia, (1999), *Uninvited: Classical Hollywood Cinema and Lesbian Representability*. Bloomington: Indiana University Press.