

LA CONSTRUCCIÓN ARQUETÍPICA DE PERSONAJES DE SEXUALIDADES NO HEGEMÓNICAS EN EL CINE ARGENTINO

Santiago Peidro
Universidad de Buenos Aires/ Universidad del Cine Argentina

Primero la figura de piedra condujo a la idea de pez,
pero luego la idea de pez condujo a una figura de piedra (...)
Que la obra sea vista como pez, ya no es ahora lo determinado,
sino lo determinante; el ver crea ahora la obra artística,
una vez que la práctica vital aseguró ya la conquista de la forma.
Simmel,
1918:69

Si es cierto que no hay ni dos hojas que sean absolutamente iguales,
no es menos cierto que el concepto de hoja reconoce como origen
un arbitrario acto de supresión de estas diferencias individuales,
de olvido de lo distinto, y da lugar a la noción de que además
de las hojas existe en la Naturaleza algo que es "hoja",
algo así como un arquetipo de acuerdo con el cual están conformadas,
dibujadas, coloreadas, recortadas, pintadas todas las hojas, pero por manos torpes,
así que ningún ejemplar resulta una reproducción fiel y correcta del arquetipo.
Nietzsche, 1873:546

Introducción

Este trabajo se enmarca en mi proyecto doctoral de investigación sobre las identidades sexuales no hegemónicas en el cine argentino y su entrecruzamiento con el psicoanálisis, los estudios de género y la hermenéutica.

En este escrito pretendo, por un lado, evidenciar a partir de dos filmes argentinos, el carácter arquetípico con el que son presentados en el cine los personajes que no gozan de una sexualidad heteronormativa. Por otro lado, la hipótesis que plantea este texto es que la función arquetípica de la que participan los personajes de sexualidad disidente opera incluso en aquellos que la trama no explicita como tales, presentando así a la sexualidad no hegemónica como una pura forma. Esta hipótesis descansa por un lado, en la idea de performatividad de Judith Butler, y por el otro, en lo que Friedrich Nietzsche describe al sostener que "el hombre instituye un mundo nuevo y se olvida de que este es construido y este mundo aparece ahora como instancia reguladora e imperativa" (Nietzsche, 1873:547).

La elección de dos filmes nacionales producidos con más diez años de diferencia, uno en 1987 y otro en 1998, no es para nada trivial. El primer filme, *En el nombre del hijo* (Jorge Polaco, 1987), es característico del llamado "cine de autor", entendiendo por este a un tipo de cine donde el director suele ser él mismo guionista, plasmando su visión del mundo y realizando su obra al margen de las presiones, convenciones y limitaciones que supone el cine de industria. El segundo filme, *Secretos compartidos* (Alberto Lecchi, 1998), responde a los

cánones del cine de género industrial. El guión de este filme surge de una novela inédita al momento de la realización de la película, *Pescador y payaso*, que el director y el autor, Leandro Siciliano, adaptaron para tal fin. Si bien ambos filmes están contruidos a partir de estéticas diametralmente opuestas, presentan, sorprendentemente, el mismo arquetipo respecto del personaje de sexualidad no hegemónica. Cabe aclarar antes de continuar, que por sexualidades disidentes, diversas, no hegemónicas o no heteronormativas, entiendo a todas aquellas que no se corresponden con la heterosexualidad exogámica tradicional imperante.

En la Argentina, los movimientos internacionales que lucharon por el reconocimiento de las minorías sexuales se asentaron sobre las bases de la naciente democracia, y fue entonces que comenzaron a surgir títulos y directores de cine que fueron alejándose de la tradicional representación de la diversidad sexual en términos de burla y estereotipos ridiculizantes característicos del cine argentino de la llamada “época de oro” (1933-1950). Sin embargo, más allá de que el paso del tiempo haya favorecido cierta desestigmatización de las sexualidades no hegemónicas, los casos aquí propuestos intentan dar cuenta de cómo el cientifismo psiquiátrico de fines del siglo XIX continúa más vigente de lo que se podría suponer, mostrando que aquello que supo ser causa de una concepción ideológica de la sexualidad no heteronormativa en el discurso cinematográfico fue sedimentándose hasta transformarse en una tradición casi obligada para la representación de personajes de sexualidades diversas.

El método de trabajo consiste por un lado, en ubicar este arquetipo en los filmes citados, para dar cuenta de los supuestos que lo subyacen y sustentan. Además, intentaré situar el modo a partir del cual dichos supuestos se cristalizan dentro de ciertos modelos paradigmáticos. La cristalización reiterada en el discurso cinematográfico, acaba borrando el proceso que determinara el arquetipo, produciendo, como consecuencia, personajes de sexualidad disidente con características que se presentan como esenciales, acrílicas y desligadas de los determinantes que las hicieron surgir. Es decir, la reiteración de los supuestos que sustentan la sexualidad de dichos personajes que veremos desarrollados más adelante produce arquetipos universalizados sobre la base de esos mismos supuestos, que ya dejan de ser meras hipótesis, a causa de su repetición indiscriminada, para convertirse en verdades irrefutables sedimentadas en centenares de textos fílmicos.

Tomo la noción platónica de arquetipo, ya que de acuerdo con la concepción dualista (1) del mundo del filósofo griego, para establecer la jerarquía propia del mundo de las ideas, la imaginación se representa el arquetipo, que será la Idea primera entre las que comparten un mismo orden. Así, cuanto más abstracta sea la idea, más elevada estará en la clasificación jerárquica del mundo inteligible. De este modo, cuanto más cerca de la verdad esté, más alejada se hallará de los hechos fácticos del mundo material. De este modo, las ideas constituyen el arquetipo del que participan las cosas del mundo sensible, proclamándose como modelo ejemplar de la realidad.

La performatividad y la formación de conceptos: Butler con Nietzsche

La repetición sistemática de determinados arquetipos durante gran parte de la historia

del cine argentino sin ninguna clase de revisión crítica, por lo menos durante gran parte de su corta vida, opera performativamente, enquistando aquello que es enunciado iterativamente, naturalizando las figuras que se reproducen desde el discurso fílmico, produciéndose, en consecuencia, efectos ontológicos consolidados de este tipo de personajes. La performatividad, que de acuerdo con Butler, “es la reiteración de una norma o conjunto de normas , y en la medida en que adquiere la condición de acto en el presente, oculta o disimula las convenciones de las que es una repetición” (Butler, 1993:34) tiene como consecuencia, no solo beneficiar el adormecimiento y la tranquilidad de gran parte de un público que recibe estos arquetipos manteniendo intactas sus creencias e instituciones respecto de la diversidad sexual, sino que también, corolario de la performatividad es que estos mismos arquetipos resultan luego necesarios para el encuentro entre el texto fílmico y el espectador, puesto que son elementos maniqueos de rápida comprensión y catalogación. El estereotipo contribuye a una visibilización inmediata (Dyer, 1993) que al activarse en la trama con un repertorio acotado de clichés, se convierte velozmente en expresión de ideología de representación, compartiendo el supuesto de que, por ejemplo, la homosexualidad es ridiculizable, abyecta, rechazable, patologizable, etcétera. De este modo, pierden valor los posibles cuestionamientos a aquellos supuestos que colaboran en la construcción del personaje tipo del homosexual, dado que estos dejan de ser particulares y pasan a ser una cualidad universal del personaje que no amerita crítica alguna. Aquellos supuestos que construyen “la desviación sexual”, en singular, como si tratara de una entidad cerrada y universal, son olvidados como supuestos o hipótesis para pasar a ser la esencia de toda sexualidad disidente. Resulta pertinente dar cuenta aquí del modo en que Nietzsche rescata la manera en que se forman los conceptos, indicando que pasando “por alto lo individual y concreto, obtenemos el concepto, así como por lo demás la forma, siendo así que la Naturaleza no sabe de formas ni de conceptos, ni tampoco, por consiguiente, de especies, sino tan sólo de una X inaccesible e indefinible para el hombre” (Nietzsche, 1873:547). De este modo, “actuamos como si el concepto `hombre´ fuera algo efectivo, siendo así que lo hemos formado a base de prescindir de todos los rasgos individuales. Presuponemos que la naturaleza procede de acuerdo con tal concepto...” (Nietzsche, 1872:38). Si suplantamos en esta última cita el significante “hombre” por el de “desviado” ejemplificaríamos aún más la hipótesis sugerida en los párrafos anteriores.

De este modo, el arquetipo se posiciona como un universal que se repite, reforzando en su reiteración las cristalizaciones que participan de él.

Los paradigmas de la “desviación” y sus supuestos

Intentaré ahora ubicar cuáles son los supuestos de los que se parte para arribar a la idea de “desviación sexual”, de la que diversos personajes de ficción participan respondiendo de modo genérico tal como funciona con otros estereotipos. Tales son los casos, por tomar solo algunos ejemplos, de las comedias de enredo matrimonial. Este género cinematográfico agrupó a varias películas hollywoodenses entre 1934 y 1949, en las cuales su heroína siempre era una mujer casada, de aproximadamente treinta años, “ni muy joven ni muy vieja, experimentada y

sin embargo optimista” (Cavell, 1981:28). En cuanto al héroe de las películas negras de los años cincuenta, también del cine norteamericano, este “corrientemente es un hombre ya maduro, casi viejo, no muy hermoso (...) con frecuencia un personaje masoquista, verdugo de sí mismo...” (Borde & Chaumeton, 1958: 17). Por el lado de la mujer de este mismo género cinematográfico, ella es “insensible y cruel (...) experta en la extorsión y el vicio y probablemente frígida” (Borde & Chaumeton, 1958:17). Su caracterización, en nada se asemeja a las castas heroínas de los *westerns* tradicionales. En el caso de los supuestos de los personajes “desviados”, siempre antihéroes, podrían resumirse en tres paradigmas que los acompañan siempre –existen valiosas excepciones– y que el cine ha explotado a lo largo de toda su historia:

- 1- el paradigma de la patologización: desviados enfermos.
- 2- el paradigma moralista: desviados malvados o criminales.
- 3- el paradigma de la inversión: desviados maricas o afeminados.

Se podría hablar de un cuarto paradigma ligado a la tolerancia o normalización de la desviación, donde el personaje no participaría del arquetipo; el conflicto central en estos filmes es la opresión de una sociedad homofóbica que coarta el derecho de hombres y de mujeres a amar libremente a personas de su mismo sexo-género. *Otra historia de amor* (Américo Ortíz de Zárate, 1986) y *Adiós Roberto* (Enrique Dawi, 1985) son tal vez los mejores exponentes nacionales de este paradigma, producto de una sociedad recién salida de la más feroz dictadura militar.

Los primeros tres paradigmas se alternan y distribuyen a lo largo de los más de cien años de historia del cine, no solo argentino.

El primero es el que más se sustenta en la cosmovisión científicista del siglo XIX y comienzos del XX, que opone desviación sexual (enfermedad) a heterosexualidad exogámica (salud). En algunos casos, el primer paradigma suele enlazarse o ser la causa del segundo. Lo más llamativo del paradigma de patologización es que se basa, principalmente, en una concepción deformada, extraída del psicoanálisis (particularmente del complejo de Edipo freudiano), que supondría una etiología de las desviaciones sexuales vinculada a padres ausentes y madres posesivas, dominantes y estragantes. Este paradigma no solo construye personajes maniqueos basados en estos supuestos, sino que además, en su reiteración constante, deforma la teoría psicoanalítica, banalizándola. Cabe aclarar que con el término psiquiátrico de “desviación sexual” pretendo incluir cualquier tipo de vínculo, práctica o deseo sexual o amoroso comprendido por fuera de la heterosexualidad normativa, no limitándolo exclusivamente a la homosexualidad.

Uno de los ejemplos más conocidos de la historia del cine, es tal vez el de *Psicosis* (Alfred Hitchcock, 1960), donde hacia el final del relato Lila, Sam y el sheriff Chambers se encuentran a la espera del psiquiatra que ha sido llamado para examinar a Norman Bates y decir, con fundamento científico, la verdad sobre los crímenes que ha cometido. Su patología

comienza a gestarse tras la prematura muerte de su padre y la posterior dependencia de su madre, de la cual se siente desplazado, luego, por otro hombre. El vínculo estragante que de niño ha tenido con su madre sustenta su patología, agregándose a esto, que Norman nunca se enamoraría, de acuerdo con el psiquiatra, de una mujer. Si bien este personaje no sería técnicamente homosexual, y queda en claro tras la explicación del psiquiatra, puesto que se siente atraído sexualmente por Marion, este afirma también que “una parte de él es su madre” y por eso se viste con sus ropas y usa una peluca, dando pie, así, a una lectura de perversión sexual. La etiología de la perversión ligada al vínculo madre-hijo que explota el cine no se refiere, como dijimos, únicamente a la homosexualidad, sino que incluye cualquier tipo de sexualidad distinta de la hegemónica.

Sin embargo, hay casos en que el paradigma de la patologización se presenta sin el agregado criminal, como en el docudrama *Glen or Glenda* (Ed Wood, 1953) que intenta presentar el travestismo sin juzgarlo moralmente. En una escena del filme, los padres de Glen/Glenda discuten con Glen en *off* mientras el plano muestra un vestido colgado de un maniquí:

Padre: —¿Quieres el vestido de tu hermana? ¿Para qué?

Glen/Glenda: —Para llevarlo a la fiesta de Halloween.

Padre: —Hay nombres para los chicos que van por ahí vistiendo ropas de mujer.

Madre: (al padre) —No seas tonto cariño (a Glen/Glenda). Andá y ponete el vestido de tu hermana. Siempre te ha quedado mejor la ropa de chica que de chico.

Narrador (*off*): Glen usó el vestido para la fiesta de Halloween. Incluso se llevó el primer premio.

Aquello que supo ser consecuencia de una concepción científicista de la desviación sexual se cristalizó a través de la reiteración del arquetipo, transformándose en tradición de representación, donde la madre de los personajes con sexualidades disidentes, incluso en filmes no patologizantes como *Reinas* (Manuel Gómez Pereira, 2005) o *La Ciénaga* (Lucrecia Martel, 2000) adquieren un lugar preponderante.

De acuerdo con el paradigma moralista que presenta a desviados como malvados o criminales, el desviado es un transgresor. Su infracción puede leerse apelando a un discurso religioso, biológico e incluso evolutivo. Criminalidad, maldad y disidencia sexual se corresponden unas con otras. Las películas de cárceles de mujeres, donde las relaciones lesbianas se hicieron explícitas por primera vez, dejan en claro que para la concepción más tradicional, las lesbianas suponen un riesgo en potencia y solo pueden ser mostradas tras las rejas. *Procesadas* (Enrique Carreras, 1975) y *Correccional de mujeres* (Emilio Vieyra, 1986) son tal vez 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. Los personajes desviados, desde este paradigma que los liga a la delincuencia, no pueden compartir la esfera pública junto con los heterosexuales y son mostrados en el ámbito carcelario. “La gente puede tolerar

ver dos homosexuales que se van juntos, pero si al día siguiente estos sonríen, se toman de la mano y se abrazan con ternura, no pueden perdonarlo” (Foucault, 1988:10). La intolerancia que en algunos enciende esta demostración de afecto supone una “amenaza a sus privilegios” (Bersani, 1995:101), “a la forma en que una comunidad organiza su goce” (Zizek, 1993:206). Mientras que las sexualidades disidentes se mantengan alejadas de lo público, no suponen riesgos mayores para la hegemonía dominante. “El mito del marginado satánico con que sustenta en parte este paradigma, tiene raíces románticas y varios estudios sitúan la configuración de este modelo de homosexualidad en el paso entre el siglo XVIII y XIX y lo ilustran especialmente en la novela gótica” (Mira, 2008:69). Sin embargo, el carácter negativo asociado a la sodomía se remonta a la Alta Edad Media (Boswel, 1980).

Los dos filmes que analizaré a continuación se adecúan a los dos primeros paradigmas y no podrían incluirse fácilmente dentro del más explotado por el cine argentino, que llegó a su paroxismo con los filmes realizados bajo la dictadura militar, con directores como Sofovich, Moser y Carreras entre otros.

En el nombre del hijo y Secretos compartidos

Ambos largometrajes pertenecen a directores muy disímiles entre sí. El cine de Polaco está marcado por una estética de lo marginal y lo monstruoso. Desde sus orígenes, su cine ha estado centrado en las representaciones de una vejez decadente que resultó sustancial para definir la estética de toda su producción. Sus películas exhiben emociones exacerbadas, teatralidad extrema a través de una gestualidad llevada al paroxismo. Escenas que intentan perturbar e incomodar al espectador no ahorran en estrategias para conseguirlo: personajes marginales sometidos, humillados y ultrajados físicamente (*Diapasón*, 1986); llantos, gritos, desnudos interminables (*Viaje por el cuerpo*, 2000) o *performances* esperpénticas y poesía ultra *kitsch* (*Arroz con leche*, 2008) tal vez sean poco en comparación a los guisos de gatos y las escenas incestuosas entre una madre senil y su hijo (*En el nombre del hijo*, 1987). Esta última película narra la historia de una madre anciana que vende en una feria las muñecas que repara su hijo adulto en la casa en la que conviven. El filme alterna imágenes oníricas con otras que permiten, difícilmente, el avance de la trama. Una estética repugnante protagonizada por su inagotable actriz fetiche, Margot Moreyra, que como el mismo Polaco menciona en una entrevista respecto de los primeros planos de ella depilándose, “era todo un halo repugnante, tanto en el tema como en las formas” (Firpo, 2009).

La primera escena de *En el nombre del hijo* en la que sus protagonistas aparecen juntos, comienza con un primerísimo primer plano de Bobby, el hijo de Margotita, quien con una lupa y apretándole los labios observa su vello facial.

Bobby:—Tenés bigotes mamá. No te voy a besar más porque pinchás.
Margotita: —Ah! Vos te lo perdés.

La frase inaugural del filme anticipa cómo será la relación entre ese hijo y esa madre que atravesando diversas situaciones espeluznantes que entrelazan lo monstruoso con lo erótico

de la vejez, el incesto y la pedofilia, culminan en matricidio.

En las antípodas de esta estética, se ubica la producción de Alberto Lecchi, quien además de guionista y director de cine, también ha incursionado en la televisión. Sus películas suelen responder a géneros específicos y formar parte de la industria del cine nacional con actores reconocidos del teatro, el cine y la televisión; con personajes tipificados que siempre están en función del contenido más que de los aspectos formales, el cine de Lecchi se ubica muy lejos de la estética de Polaco.

Secretos compartidos responde a casi todos los cánones del policial negro: hay presencia del crimen, y el relato está producido desde el propio medio criminal. Si bien en el final triunfa la justicia, dado que el asesino serial, El pescador, es muerto, hay cierta ambigüedad puesto que el otro asesino serial termina libre y en aparente alianza criminal con la esposa de El pescador. El enigma atraviesa todo el relato y las complejas relaciones criminales conducen a desorientar al espectador hacia el final.

Voy a tomar como punto de partida el relato de *Secretos compartidos* que incluye varias historias (diégesis) entrecruzadas que expresan el contenido narrado del filme. La primera historia narra los acontecimientos que giran alrededor de la oposición de dos personajes antagónicos: por un lado, El pescador, padre de familia, casado, profesional y reciente asesino serial de mujeres jóvenes. Por el otro, el periodista Cazenave, aliado con la policía, con quien el asesino se comunica anónimamente para anticiparle sus crímenes. Una segunda historia está construida por un asesino serial de hombres, Gigo, que ataca cada cuarenta y cinco días. La investigación del asesino serial de hombres empresarios estaba en primer plano para Cazenave y la policía, hasta el primer crimen de El pescador. Una tercera línea narrativa la construyen El pescador y Gigo. Estos personajes se encuentran casualmente en un bar. Gigo trabaja de payaso y aparenta ser un personaje tímido que sabe poco sobre cómo seducir mujeres. El pescador y Gigo entablan una relación que los hace reunirse todos los miércoles a fin de que El pescador le cuente detalles de sus conquistas sexuales (sin develar que las asesina también) y así Gigo aprenda el arte de seducción del otro sexo. Ninguno sabe lo que esconde el otro. Sin embargo, el entrecruzamiento entre todas las historias se hace evidente en el modo en que está montada la primera secuencia. Allí, El pescador persigue a su víctima hasta su casa, donde la viola y la mata. En ese mismo piso donde vive la víctima, pero en el departamento de enfrente, Gigo está animando una fiesta infantil. Los planos del asesinato se alternan con los de Gigo. En el instante en que el cuchillo está por atravesar el vientre de la víctima, se produce un corte a un plano de una piñata explotando en la fiesta infantil, con Gigo rodeado de niños gritando con la misma música extradiegética característica de los filmes policiales. El montaje alterno entre el asesino y el payaso es el primer indicio que entrega la narración para inferir que el segundo asesino será Gigo.

La segunda secuencia entrega a Gigo y a El pescador en el bar donde compartirán desde ese día la misma *pizza* de anchoas para hablar de mujeres. Allí, ambos personajes se conocen y se presentan.

Gigo: —Yo soy Enrique Cappobianco, pero me podés llamar Gigo si

querés.

Pescador: —¿Gigo?

Gigo: —Sí, es el nombre artístico porque yo soy payaso.

Pescador: —Gigo, ¿Como Yiya de Murano? (2).

Gigo: —No, Gigo porque mi mamá me regaló un payaso de trapo cuando era chico que era Gigo, cepillo. Entonces me enamoré del personaje, y un poco en homenaje...

Ligado al mundo infantil y llevando un apodo en homenaje a un regalo de su madre, el arquetipo del personaje sexualmente desviado termina de definirse en la primera escena transcurrida en su casa. Lo primero que allí se ve es un primer plano de una foto en blanco y negro de una mujer y un bebé (Gigo y su madre, aparentemente) con una vela encendida a su lado y el muñeco Gigo Cepillo que suponemos fue el regalo que le dio el nombre. Todos esos elementos, a modo de altar junto al teléfono que suena. Cuando la cámara panea acompañando el movimiento de Gigo que levanta el teléfono, se observa que él habita en una casa que presuntamente, por su decoración vetusta y barroca, ha sido de su madre y respecto de la cual no ha realizado ninguna modificación. Un torso de un maniquí, elementos de payaso, disfraces descoloridos y algunos otros muñecos infantiles que rozan con lo siniestro, se observan en el lugar. Este primer recorrido por la casa de Gigo resulta casi análogo a la segunda escena de *En el nombre del hijo*, donde la cámara, también en movimiento, recorre un espacio vacío con pilas de trozos de muñecas viejas, herramientas diversas y un soplete encendido junto a una muñeca semidestruida.

Ambos espacios están contruidos con elementos que remiten a la infancia, pero incorporándole cierta extrañeza que los aleja, a su vez, del mundo de los niños. La fijación a la madre y al mundo infantil de estos personajes junto con su vida solitaria es parte de aquello que sustenta este arquetipo.

Otro signo que encasilla a estos personajes en el arquetipo que responde al paradigma patológico es una escena donde Gigo está solo viendo una película en blanco y negro en la cual un hombre golpea y hace llorar a una mujer. Gigo llora también, desconsoladamente. Esta escena mantiene una estrecha relación con una de las últimas que marcan el desenlace del filme, cuando finalmente Gigo captura a El Pescador tendiéndole una trampa.

Gigo: —Sos un hijo de puta, como todos. Igual que mi padre con mi madre. Un sorete que se divierte rebajando a la mujer.

La última escena de la película, en sintonía con este último diálogo, muestra a Gigo llevando flores a la tumba de su madre.

Tanto Bobby en *En el nombre del hijo*, como Gigo en *Secretos compartidos*, más allá de ser personajes que responden a géneros, estéticas y narrativas muy distintas, comparten varios puntos de coincidencia en relación con el arquetipo del desviado. Desde el paradigma patológico, ambos personajes participan del estereotipo del desviado sexual enfermo. Si como afirmábamos antes, este paradigma se sostiene principalmente en una lectura sesgada del psicoanálisis que supondría una etiología de las desviaciones y perversiones sexuales

vinculada a una estrechísima relación entre madre e hijo, retrotrayendo la génesis de la supuesta enfermedad a la infancia, Gigo y Bobby participan de los arquetipos enmarcados en este paradigma: ambos tienen una suerte de fijación con el mundo infantil, Bobby repara muñecas y tiene encuentros clandestinos con niñas pequeñas que incluyen erotismo, cariño y remordimiento, que hace que las termine golpeando y echando de su casa. Gigo, anima fiestas infantiles y conserva aquel nombre y muñeco que su madre le dio de chico, identificándose con ellos. El motivo de los crímenes del payaso responde a la venganza por el dolor que él supone su madre habría sufrido a causa de la violencia y los maltratos de su padre. Ambos personajes mantienen una relación simbiótica con sus madres: pornográficamente estragante en el caso de Bobby, explicitada en escenas de baños compartidos y manoseos incestuosos. No poco sugerida en el caso del payaso, aunque ligada al amor más que al goce sexual.

La sexualidad no hegemónica en el personaje de Gigo puede verificarse a partir de diversos signos que ofrece la narración: su llanto desconsolado al ver la película donde un hombre golpea a una mujer junto a su aparente timidez y desconocimiento para tratar a una mujer lo describen como a alguien que no adhiere a los rasgos viriles tradicionales. Además, su travestismo pareciera estar en línea con el de Norman Bates. Pero si este último se disfrazaba de su madre para cometer crímenes, Gigo se viste como Marta y no solo comete homicidio, sino que besa a sus víctimas y “las mata como una mujer”, de acuerdo con la hipótesis que maneja el periodista Cazenave, quien sostiene que es una asesina serial quien mata a los ejecutivos. Ahora bien, el payaso no se correspondería con el estereotipo propio del invertido o marica, puesto que se trata de un hombre fornido, excedido de peso y sin los manierismos con los que son contruidos los personajes homosexuales. Incluso se halla en las antípodas de la visión cinematográfica de los personajes travestidos, como puede apreciarse en *El juego de las lágrimas* (Neil Jordan, 1992) o *Desayuno en Plutón* (Neil Jordan, 2005). Pero resulta interesante destacar que del otro asesino serial, El pescador, no se brindan datos de su biografía, ni están presentes sus progenitores. Parecería ser que su heterosexualidad, su matrimonio y el hecho de que sus víctimas sean del otro sexo no requeriría una explicación con sustento científicista.

En el filme de Polaco, podrían pesquisarse ciertos rasgos del paradigma del desviado afeminado. El semblante de Bobby al salir de la casa simulando ser un hombre adinerado (toma un taxi junto a un grupo de conocidos suyos, pero al doblar la esquina y desaparecer del campo visual de aquel grupo, le pide al chofer que lo deje en la parada del colectivo) que viste con traje y sombrero, sumado a la delicadeza con la que se mueve en público, remite a los personajes que la historia del cine ha tipificado como femeninos por pertenecer a la aristocracia, la alta burguesía o el espacio urbano en oposición al rural. Ejemplos de estas construcciones pueden apreciarse en filmes como *Los tres berretines* (Enrique Susini, 1933), *Kilómetro 111* (Mario Soffici, 1938) o incluso en *La hora de los hornos* (Grupo cine Liberación, 1968).

Con relación al paradigma moralista, en ambos filmes, los arquetipos responden al modelo que presenta a este tipo de personajes como criminales y malvados. Por un lado, el

payaso Gigo, identificado con su madre, asesina hombres que maltratan mujeres. Bobby, por su parte, no solo comete matricidio, sino que además maltrata y abusa de niñas que llevan a arreglar sus muñecas en un juego perverso sin fin.

Paratextualidad

Hay un punto interesante con relación a *En el nombre del hijo*, y es que en ninguna escena de la película se manifiesta la homosexualidad del personaje encarnado por Ariel Bonomi. Sí es evidente su atracción por las niñas pequeñas, pero no por los muchachos. La homosexualidad referida a este personaje solamente es leída como tal en función del arquetipo del que participa. Esto se evidencia en los elementos paratextuales del filme. La homosexualidad solo es atribuida por la crítica o los comentaristas sobre la base de signos claros leídos en esa clave.

De este modo, la paratextualidad refuerza la hipótesis de este trabajo que indica que la función arquetípica de los personajes con una sexualidad disidente, puede prescindir de cualquier manifestación diegética explícita. Esta hipótesis descansa en la idea de que “la continuidad semántica de un texto requiere necesariamente la participación activa del sujeto” (Bertorello, 2010). Es decir, quien establece el sentido del texto fílmico es el lector/espectador, que en este caso construye sentido a partir de los rasgos arquetípicos que se le ofrecen.

Algunas críticas resumen la sinopsis de *En el nombre del hijo* del siguiente modo:

Una madre castradora y su hijo *homosexual* en una relación enferma llena de visiones (Manrupe & Portela, 2005:201. La cursiva es mía).

La historia narra la posesiva relación de una madre con su hijo *homosexual*. La realidad y la imaginación de ambos personajes se entremezclan de manera constante y tortuosa... (<http://www.pantalla.info/pel/0/324.html>. La cursiva es mía)

Reflexiones finales

Secretos compartidos y *En el nombre del hijo* son ejemplos claros del modo en que el arquetipo de personajes que no presentan una heterosexualidad exogámica es construido con sustentos científicistas y banalizaciones psicoanalíticas para reducir toda sexualidad no hegemónica a clichés de sesgo patológico e inmoral.

El proceso performativo al que se ven sometidos los personajes sexualmente desviados funciona sedimentando supuestos que no suelen ser cuestionados, y que, por el contrario facilitan, al modo que lo hace cualquier código genérico, cierta guía para la lectura de determinado filme.

Los arquetipos resultan necesarios para la configuración del género, puesto que “los paradigmas recibidos estructuran las expectativas del lector y le ayudan a reconocer la regla formal, el género o el tipo ejemplificados en la historia narrada. Proporcionan líneas directrices para el encuentro entre el texto y el lector” (Ricouer, 1985: 147). El acto de lectura y la puesta a punto de los elementos generizados operan performativamente reproduciendo esos mismos arquetipos que sobrepasan incluso los límites del texto fílmico.

Notas

(1) Muy resumidamente, este dualismo supone dos mundos: el inteligible de las ideas, eterno, perfecto, modélico e inmutable, y el sensible de la materia y las imitaciones, contingente, mudable y corruptible.

(2) María de las Mercedes Bernardina Bolla Aponte de Murano es más conocida como Yiya de Murano, la envenenadora de el barrio de Montserrat, en Buenos Aires. Asesina y estafadora argentina fue condenada por tres homicidios y estuvo presa durante dieciséis años. Su caso policial es uno de los más famosos en la historia argentina.

Bibliografía

- Bersani, Leo (1995). *Homos*. Buenos Aires. Manantial. 1998.
- Bertorello, Adrián (2010). "Woody Allen, hermeneuta: cine y textualidad". *Revista de filosofía de la Universidad complutense de Madrid*. Vol. VI, pp. 7-18.
- Borde, Raymond & Chaumeton, Etienne (1958). *Panorama del cine negro*. Buenos Aires, Losange.
- Boswell, John (1980). *Cristianismo, tolerancia social y homosexualidad. Los gays en Europa occidental desde el comienzo de la Era Cristiana hasta el siglo XIV*. Barcelona. Muchnik Editores. 1998.
- Butler, Judith (1993). *Cuerpos que importan*. Buenos Aires. Paidós.
- Cavell, Stanley (1981). *En busca de la felicidad*. Buenos Aires. Paidós. 1999.
- Dyer, Richard (1993). *The matter of images, Images on representations*. Londres. Routledge.
- Firpo, Hernán (2009). "Entrevista a Jorge Polaco". *El blog del lente creativo* [en línea], <http://lentecreativo.wordpress.com/2009/04/01/entrevista-a-jorge-polaco/>
- Foucault, Michel (1988). "Michel Foucault, le gai savoir". *Revista Mec* N.º 5, p. 35.
- Manrupe Raúl & Portela María (2005). *Un diccionario de films argentinos*. Buenos Aires. Corregidor.
- Mira, Aalberto (2008). *Miradas insumisas. Gays y lesbianas en el cine*. Madrid. Egales.
- Nietzsche, Friedrich. (1872). *El libro del filósofo* [en línea], es.scribd.com/doc/6929778/Libro-del-filosofo-EI
- Nietzsche, Friedrich (1873). "Sobre verdad y mentira en sentido extramoral". En *Obras Completas*, vol. I. Buenos Aires. Prestigio, 1970, pp. 543-556.
- Ricouer, Paul (1985). *Tiempo y narración*. Ciudad de México. Siglo XXI, 2009.
- Simmel, Georg (1918). *Intuición de la vida*. Buenos Aires. Nova, 1950.
- Zizek, Slavoj (1993). *Tarrying with the Negative: Kant, Hegel and the Critique of Ideology*. Durham. Duke University Press.