

El regreso de los muertos vivos. Fracaso queer y capitalismo en *Esteros* de Papu Curotto

The Return of the Living Dead. Queer Failure and Capitalism in Papu Curotto's *Esteros*

Atilio Raúl Rubino

<https://orcid.org/0000-0002-4576-5483>

Universidad Nacional de La Plata,

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

atilorubino@yahoo.com.ar

Fecha de envío: 27 de enero de 2024. Fecha de dictamen: 17 de abril de 2024. Fecha de aceptación: 13 de junio de 2024.

223

Resumen

Este artículo realiza una aproximación a la película *Esteros* (2016) de Papu Curotto (con guion de Andi Nachón) a partir de las nociones de éxito y fracaso pensadas como mecanismos del capitalismo para el control de cuerpos, vidas y subjetividades. La película propone el reencuentro amoroso de los protagonistas ya adultos luego de una relación sexo-afectiva que quedó trunca en la infancia. Alterna así dos tiempos y de ese modo se aleja del planteo de la homofobia familiar o del entorno como motivo de la separación de los amantes sino que, por el contrario, es justamente el capitalismo y el dispositivo del éxito el que genera la separación de los niños y una vida adulta heteronormativa en el caso de uno de ellos. De este modo, el zombi deviene una figura simbólica que recorre toda la cinta y se tensiona en dos polos posibles vinculados al éxito como alienación capitalista o al fracaso como una apuesta por la vida en su dimensión cualitativa. Al mismo tiempo, este marco de análisis permite redefinir la importancia del paisaje y la naturaleza en la película a partir de la dimensión afectiva asociada a la infancia queer.

Abstract

This article analyzes the film *Esteros* (2016) by Papu Curotto (with script by Andi Nachón) through the notions of success and failure viewed as mechanisms of capitalism for the control of bodies, lives and subjectivities. The film shows the amorous reunion of the protagonists, now adults, after a sexual-affective relationship that was cut short in their childhood. In this way, the film alternates between two timelines and thus moves away from the idea of family homophobia or the environment as the reason for the separation of the lovers; on the contrary, it is precisely capitalism and the notion of success that generated the estrangement of the children, as well as a heteronormative adult life in the case of one of them. Hence, the zombie becomes a symbolic figure that runs through the whole film and alternates between two possible poles linked to success as capitalist alienation or failure as a bet for life in its qualitative dimension. At the same time, this framework of analysis allows us to redefine the importance of landscape and nature in the film from the affective dimension associated with queer childhood.

224

Palabras clave: cine queer argentino; capitalismo mundial integrado; fracaso queer; infancias

Keywords: Argentine queer cinema; integrated world capitalism; queer failure; childhoods

Introducción

En *Plan sobre el planeta*, Félix Guattari sostiene que lo que él llama el Capitalismo Mundial Integrado no sólo tiene alcances globales sino que “tiende a que ninguna actividad humana, en todo el planeta, escape a su control” (Guattari, 2004: 57). En ese marco la matriz heterosexual de inteligibilidad forma parte integral como máquina abstracta de sobrecodificación de cuerpos, de relaciones, de vidas, de subjetividades, de existencias, de experiencias. Es por eso que, en *Foucault para encapuchadas*, Manada de Lobxs prefiere denominarlo HeteroCapitalismo Mundial Integrado. Se trata de “las líneas duras del ser trazadas por las identidades, en tanto sitio estratégico de

reterritorialización de la norma social” (Manada de Lobxs, 2014: 60), que se pueden oponer a “las líneas de fuga desterritorializantes potenciadas por la activación de devenires minoritarios” (Manada de Lobxs, 2014: 60).

Uno de los modos que ha adquirido esta máquina abstracta sobre todo en el capitalismo neoliberal es el imperativo del éxito (Halberstam, 2018) y la promesa de felicidad (Ahmed, 2019). Si en las sociedades de control, tal como las pensó Deleuze (1992), la lógica no es la vigilancia de la sociedad disciplinaria, sino la del control continuo que implica la competencia y el mérito de la empresa, se puede pensar también a la heteronormatividad como parte de este sistema –tal como hace Paul Preciado (2014) cuando propone el concepto de régimen farmacopornográfico–. La sociedad de control ya no encierra a los individuos para vigilarlos, sino que lo que se obstaculiza es la entrada, el acceso: para poder pertenecer hay una serie de barreras, sobre todo económicas, que deben ser flanqueadas con la lógica de la empresa. El individuo tiene que cumplir metas, autosuperarse, crecer, ascender, aumentar sus ganancias, pero también el éxito implica formar una familia, tener hijos, ser heterosexual.

225

El éxito y la felicidad se pueden pensar así como poderosos mecanismos de control, sobre todo en las sociedades neoliberales. De ese modo, las lógicas del progreso, el individualismo y la acumulación capitalista encubren nuevas formas de sometimiento y sujeción. En esta línea, se puede retomar también la propuesta de Jack Halberstam (2018), en *El arte queer del fracaso*, quien plantea algunas posibilidades para pensar el modo en el que las gramáticas del éxito y del fracaso organizan las vidas de forma heteronormativa o, incluso, homonormativa, ya que “el éxito en una sociedad heteronormativa y capitalista equivale muy a menudo a formas específicas de madurez reproductiva combinadas con la acumulación de riqueza” (Halberstam, 2018: 16).

En este artículo quiero analizar el modo en el que opera el capitalismo mundial integrado en la película *Esteros* (2016) de Papu Curotto a partir de la lógica del éxito y el fracaso como uno de sus mecanismos para el control de cuerpos, vidas y subjetividades. Dirigida por Papu Curotto con guion de la poeta Andi Nachón, *Esteros* cuenta el reencuentro entre Jero (Esteban Masturini) y Mati (Ignacio Rogers) después de unos 15 años, cuando éste vuelve a Paso de los Libres, Corrientes, a pasar el carnaval con su novia Rochi (Renata Calmon). La película alterna, así, dos tiempos: la infancia y su

reencuentro a los veintitantos años. Y es el entorno de los Esteros del Iberá y la naturaleza lo que permite que esa historia de amor que quedó trunca en la infancia se retome en la adultez. En esta estructura narrativa la película se aleja del planteo de la homofobia familiar o del entorno social como motivo de la separación de los amantes, sino que, por el contrario, es justamente el capitalismo y el dispositivo del éxito el que genera la separación de los niños y una vida adulta heteronormativa en el caso de Mati. Así, ambos significan los dos términos en tensión, el éxito de Mati implica una familia heterosexual y un trabajo bien remunerado. Jero, en cambio, decide llevar adelante una vida diferente. El reencuentro va a generar ciertos cambios en Mati, que aquí analizaremos a partir de la idea del zombi, no como concepto, sino como una figuración que recorre toda la película y permite pensarla como clave de lectura, ya que adquiere diferentes valores o sentidos, vinculados con la infancia (y la carga afectiva y lúdica asociada a ella) y la interrupción de la adultez y del tiempo productivo. Pero también como un estado entre lo vivo y lo muerto; y, por tanto, una puesta en crisis de lo que desde las lógicas del éxito capitalista se considera vida y lo que no. Desde esta perspectiva el artículo integra el análisis háptico de algunas escenas con nociones propias del llamado giro antisocial de lo queer, sobre todo a partir de la noción de fracaso queer, para relativizar la sobreinterpretación del paisaje e incorporar la noción de memoria afectiva.

226

Tocar los esterros

Esteros propone una historia de amor homosexual con un llamativo final que podemos considerar feliz en el sentido más anquilosado, ya que mediante un beso en público se sella el reencuentro de la pareja. De esta forma interviene desde los márgenes del cine argentino en un tipo de narrativa hegemónica para el cine LGBTIQ porque, paradójicamente, este final feliz se aparta de los imperativos de la felicidad (Ahmed, 2019), por lo general, heteronormativos, aquellos que delinear los guiones a seguir para una vida exitosa. Si lo que los separa de niños es el imperativo del éxito y el progreso primero de la familia de Mati y luego, podemos suponer, personal, en este reencuentro de adultos resulta necesario, justamente, renunciar a esos imperativos para poder retomar esa historia de amor. El fracaso se convierte así en una apuesta por la vida en su

dimensión cualitativa, es decir, una apuesta por la intensidad del amor y el placer, mediante la renuncia a la lógica de acumulación capitalista y el progreso.

Para Venkatesh (2021), la película de Curotto propone una visualidad háptica (Marks, 2000) que él asocia con lo que llama el *New maricón cinema*. Sostiene que hacia fines del siglo XX se produce un alejamiento del cine puramente visual hacia un cine de sensaciones que se caracteriza por ser cada vez más táctil, en lugar de meramente escópico o visual (Venkatesh, 2016). Se pasa, según el autor, de un régimen a otro, de un cine que apuesta por lo representacional a uno que apuesta por la intensidad de la experiencia cinematográfica. Las películas del Nuevo Cine Maricón provocan, entonces, “positive emotions, namely empathy, around gender and sex difference” [“emociones positivas, a saber, la empatía, en torno a las diferencias de género y sexo”] (Venkatesh, 2016: 14). Y, de ese modo, “transmit and relay affective intensities that align the viewer with sex and gender difference, producing a contagion that is individual and communal” [“transmiten y retransmiten intensidades afectivas que alinean al espectador con la diferencia de sexo y género, produciendo un contagio que es individual y comunitario”] (Venkatesh, 2016: 7). De acuerdo con este autor, en el cine maricón anterior se establecía cierta distancia entre el espectador y los personajes. En cambio, el Nuevo Cine Maricón nos permite como espectadores experimentar con otros sentidos además de la vista, ya que se propicia “a milieu of techniques, images, sounds, textures, and surfaces that engenders a polysensorial, haptic interaction with the moving image” [“un ámbito de técnicas, imágenes, sonidos, texturas y superficies que genera una interacción háptica y polisensorial con la imagen en movimiento”] (Venkatesh, 2016: 7).

El paisaje es importante en *Esteros* —es, de hecho, lo que le da título a la película— y genera una dimensión háptica en términos de la propuesta de Marks (2000) retomada por Venkatesh (2016; 2021), un cine que apuesta por una sensación táctil. Pero, si lo pensamos desde las lógicas capitalísticas de control de vidas, los espacios son también un modo de mostrar otra dimensión que escapa a la acumulativa del neoliberalismo y del éxito o fracaso. Si bien esa dimensión (llamémosla háptica) en *Esteros* es innegable, propongo que no es lo que permite una lectura *queer* de la película, sino su articulación con las lógicas del éxito y el fracaso en relación con la vidas, las identidades y las prácticas sexuales. De hecho, el agua y lo líquido son elementos vertebradores de los

espacios, pero fundamentalmente porque propician el deseo sexual, el descubrimiento del erotismo de los cuerpos de niños y el reencuentro amoroso de los personajes ya adultos. En este sentido, si los esteros, la casa de campo y los espacios acuáticos “are signalled as a site of sexual possibility” [“están señalados como un lugar de posibilidad sexual”], como sostiene Bollig (2017: 132), es también por su contraste con los modos en el que el capitalismo –en este caso, particularmente, el neoliberalismo– genera guiones de felicidad que se acrecientan en el espacio de la ciudad, a cuya matriz heteronormativa Mati se ha adecuado con éxito en su adultez. La ciudad, así, deviene en símbolo del capitalismo, una *farmacopornomegalópolis* para decirlo en términos de Preciado (2014), de la que es difícil escapar. Explotar el espacio es un imperativo capitalístico; vivirlo, sentirlo, compenetrarse sin sacar rédito económico, es otro modo de habitarlos que se corre de los imperativos sociales heteronormativos del éxito y la felicidad. Por tanto, la importancia del paisaje (y la visualidad háptica) radica en una política del fracaso queer que la película despliega en toda su complejidad a pesar de la aparente simplicidad de la historia de amor que se narra.

228

Intimidad, infancia, agua y carnaval

La escena inicial de la película nos muestra a Jero y Mati de niños (interpretados por Blas Finardi Niz y Joaquín Parada) jugando con espuma en el baño antes de ir al carnaval; por lo tanto, con un alto grado de intimidad corporal y afectiva. La imagen ingresa primero auditivamente mediante el sonido de la espuma y sus voces distorsionadas; luego, los vemos en el espejo ensuciándose entre ellos con espuma hasta que su madre ingresa al baño a buscarlos y les dice que todavía no están en el carnaval. La escena inicial marca, de este modo, el nivel de intimidad entre los dos niños que es tanto corporal como afectiva. Y, asimismo, el elemento acuoso en forma de espuma de carnaval funciona en este caso como una metáfora de la fluidez del deseo (Cochrane 2017; Venkatesh, 2021), pero también como superficie que permite al espectador transgredir el sentido de la vista y experimentar una dimensión táctil.

Esa intimidad erótica entre ellos, que claramente percibimos en la escena inicial, no creo que pueda ser asociada con una tensión sexual. Se trata, más bien, de un modo

de erotización de todos los sentidos que excede la centralidad de los considerados órganos sexuales y que, en ese sentido, es propio de un momento de la infancia o pre-adolescencia en el que todavía no está dada la configuración adulta de la sexualidad (y en compartimentos estancos de la identidad). Por eso, más que tensión sexual se trata de un modo de experimentación sexual desgenitalizada. Más allá de que luego vamos a ver una concreción de prácticas sexuales entre los jóvenes, es interesante notar que desde el inicio de la película la inocencia infantil no está vinculada con una visión de pureza desexualizada, sino más bien con la ausencia de las lógicas adultas y, por tanto, heteronormativas y capitalistas de la vida y el placer sexual. Lo que hay aquí es un contacto corporal muy íntimo que tiene también como conducto el medio líquido –que más adelante en la película va a permitir también el reencuentro sexual entre Jero y Mati adultos–, en este caso la espuma o, luego, el barro y el agua de los esteros en la que juegan desnudos.

Se trata de infancias que pueden considerarse plenas en términos de experimentación sexual. En los *flashback* de la infancia se muestra el desarrollo de ese deseo sexual entre ellos, pero también del placer que ofrecen los cuerpos, las desnudeces, el contacto entre ellos en un medio bucólico y líquido. Como con la espuma de carnaval al inicio de la película, juegan también con el barro o en el agua de los esteros, se desnudan y se tiran con los *shorts* de baño, mostrando un alto grado de intimidad y de contacto físico. De hecho, al salir del agua cuando se larga la lluvia, Mati se cae en el barro y se hace el desmayado para asustar a Jero jugando a ser un zombi. Pero éste se asusta y le dice: “Boludo, si te pasa algo me muero”.

En ese contexto, se da una escena de sexo entre ellos y también un beso: cuando los encuentra la lluvia y vuelven mojados, Marilú, la madre de Jero, los manda a bañarse inmediatamente para no enfermarse. Matías duda, pero Jerónimo casualmente lo invita a la ducha. Aunque no se exhiba la desnudez de los actores, la cámara muestra el detalle del *short* de baño que cae para indicar eso. Luego, acostados en dos camas de una plaza, Matías tiembla de frío y Jero lo invita a la suya para mantenerlo caliente; allí le frota la espalda y sopla aire caliente sobre su hombro, primero, y luego se inclina para masturbarlo. Al día siguiente, se recuestan en una hamaca paraguaya a plena luz del día y se muestra mediante planos de cerca el primer beso en la boca entre ambos. Luego se

quedan dormidos en la hamaca, uno recostado sobre el hombro del otro. De este modo, se sigue indagando en la intimidad erótica y romántica que están experimentando y que retomarán de adultos.

Si bien los espacios, el paisaje y la naturaleza acompañan esa visión idílica de la infancia, es importante notar, como se indicó antes, que el placer sexual no se circunscribe al acto de penetración fálico: hay, primero, una masturbación y, luego, un beso en la boca, pero también otros tipos de placer corporal asociados a bañarse juntos en la ducha o en el agua de los esteros. En esos casos se trata de un tipo de contacto que no necesariamente se inscribe en el binarismo homosexual/heterosexual. Al contrario, la infancia implica justamente la ausencia de los imperativos de la adultez heteronormativa y capitalista, del éxito, la felicidad y la familia, que aún no han incorporado, como Mati hará de más grande.

Asimismo, otro aspecto importante es la ausencia de rechazo a esa sexualización (o demostración de afecto mutuo) por parte de los padres de Jero. Cuando se quedan dormidos en la hamaca paraguaya, la madre de Jero les saca una foto, la misma que, cuando regresan a la casa de campo ya adultos, conservará en un portarretratos y, de hecho, le pedirá a Mati que se la lleve con él como un regalo. Como comenta Fogarty, esa foto permite crear una “memoria íntima”, pero también da cuenta de “la presencia de una relación homoerótica que Mati desesperadamente intenta reprimir” (Fogarty, 2020: 11-12). Siguiendo esta idea, podemos pensar que Marilú incluso incentiva esa relación entre los niños y ese reencuentro sexo-afectivo entre ambos ya adultos.

230

Éxitos y fracasos en el heterocapitalismo

Quiero detenerme ahora en el modo en el que se da la separación entre ellos, para pasar luego a las características de ese reencuentro. Si en el cine argentino de las décadas anteriores aparecía la homofobia interna o externa como motivo de la separación de los amantes,¹ en *Esteros* el causante de la separación es el capitalismo. O, mejor, el hetero capitalismo mundial integrado (Manada de Lobxs, 2014) que engloba todas las actividades humanas. Ahí creo que radica, en todo caso, la importancia del paisaje y los esteros que tanto ha sido señalada en la película (Bollig, 2017; Cochrane, 2017;

Venkatesh, 2016), por su funcionamiento como *locus amoenus* y como espacio donde puede fluir un deseo liberado de las restricciones capitalísticas de la ciudad.

El corto anterior a *Esteros, Matías y Jerónimo* (2015), realizado para conseguir el financiamiento para esta película, plantea una situación similar entre los dos niños. Se nos muestra un alto grado de intimidad corporal entre ellos, jugando primero en el agua y luego en el barro hasta que la madre de uno de ellos los llama para irse. Luego de bañarse y antes de ir al carnaval, juegan con la espuma a hacerse peinados uno a otro y a ponerse en el cuerpo. La diferencia con el largometraje posterior es que una vez en el carnaval sus miradas se detienen en uno de los bailarines al que la cámara –emulando la mirada de los niños– claramente erotiza. Esa mirada marica que la puesta identifica con la del espectador va a ser interrumpida por el ataque homofóbico, ya que luego ven cómo un grupo de muchachos lo arremeten, corren y golpean diciéndole violentamente “puto de mierda”. Ellos miran por debajo de las gradas del público y, al irse, ven a esos chicos jugando y riéndose con parte del vestuario del bailarín al que atacaron. En el corto no hay una separación entre los niños, ni están sus versiones adultas, pero el juego de miradas da cuenta del peligro de llevar adelante una vida homosexual. La violencia homofóbica opera como disciplinamiento no sólo para el bailarín agredido, sino también para los espectadores, sobre todo estos chicos entre los que hay un claro deseo erótico. De ese modo, la imposibilidad del amor homosexual entre ellos, si así entendemos el cortometraje, está dada en todo caso por el miedo a la homofobia exterior.

Pero esa escena no está en el largometraje, la violencia homofóbica nunca se muestra ni se sugiere que haya ocurrido, lo que permite otras posibilidades, otras intensidades y situaciones. En *Esteros*, los jóvenes se separan porque la familia de Matías se va a vivir a Brasil porque su padre consiguió un traslado para trabajar en una empresa sojera exportadora. En una escena en la que están en la casa de campo las dos familias, los padres de ambos discuten sobre esa decisión. El padre de Jero le echa en cara que ahora vaya a trabajar en privatizaciones y el padre de Matías sostiene que a él sólo le importa la “guita”, que el trabajo es ganar plata y lo que le ofrecen es una buena suma. Bollig (2017) llama la atención sobre la remera con logo de Lacoste del padre de Matías, lo que da cuenta del modo en el que el neoliberalismo se inscribe en las aspiraciones de la clase media. Mientras se lleva a cabo esta charla escuchan el tema

que aparecerá como *leitmotiv* en la película, “Amores como el nuestro”, que sonará tres veces, en esta oportunidad en la versión original de Los Charros de 1996. Marilú saca a bailar a los niños para aliviar la tensión de la discusión y, luego, los deja solos para que sigan bailando juntos. La escena marca, así, el contraste entre dos modos de concebir y experimentar, si se quiere, la vida. Por un lado, los imperativos del éxito asociados a los ideales neoliberales, la acumulación de dinero y la exhibición del estatus social. Por otro, la intensidad de los momentos y la creación de lazos, afectivos y sexuales, como el baile entre Mati y Jero. Esa intimidad es la que se verá desarmada por la necesidad de Mati de llevar una vida de éxito.

Su reencuentro de adultos a los veintitantos años se produce, nuevamente, en carnaval. Mati regresa a Paso de los Libres desde Brasil para las celebraciones. Como sorpresa, su novia Rochi contrata un maquillador para que pueda ir a la fiesta disfrazado como zombi. Y éste es justamente Jero, con quien Matías había pasado su infancia en esos espacios bucólicos de los esteros en la casa de campo. Este reencuentro es al mismo tiempo incómodo y erótico. Mientras Jero lo maquilla se preguntan sobre sus vidas, pero no dicen mucho. Hay una distancia incómoda en el reencuentro que nos va dando indicios de una historia pasada que se va a ir develando de a poco con los diferentes *flashbacks*. Esta distancia se marca también por el diferente uso de la cámara en la infancia y en la adultez, cámara en mano en el primer caso y con trípode en el segundo, porque, como explica el propio Curotto, “hice que la cámara los siguiera en el juego cuando eran chicos, y que ponga de manifiesto la distancia que había entre ellos de grandes” (como se citó en Forastelli, 2018: 188). De todos modos, el acto de maquillarlo revela una intensidad que se asocia a la intimidad y que utiliza como conducto el elemento también líquido o pastoso de los maquillajes. Los primeros planos van mostrando el modo en el que Jero recorre con los pinceles de maquillaje el rostro de Mati, con un erotismo que remite a la fluidez de la espuma de carnaval de la escena anterior, ahora con la cercanía entre ambos, la mirada de Jero fija en el rostro de Mati y el delicado deslizamiento de los pinceles por sus ojos y su boca (Cochrane, 2017; Venkatesh, 2016).

Ahora sí, ya adultos, hay una tensión sexual entre ellos, pues se trata de un modo quizás de la homosociabilidad (Sedgwick, 1998), de un deseo sexual y un contacto corporal placentero, pero que no se reconoce como tal porque Mati se ha convertido,

presumiblemente, en un adulto heterosexual y encarna el éxito y la promesa de felicidad en una sociedad heterocapitalista: terminó sus estudios, es un profesional con un muy buen puesto de trabajo y está en una relación de pareja estable. Más allá de los motivos de la separación en el pasado, en el presente también tienen vidas distintas, que podemos asociar con los ideales capitalistas del éxito y el fracaso. Matías es un exitoso bioingeniero que trabaja en la empresa del padre de Rochi, se dedica a la investigación para mejorar semillas de soja, es decir, transgénicos. Aunque dice que estudió para trabajar en los Esteros con los “bichos”, el progreso laboral y el éxito neoliberal han marcado su camino. Como hombre de éxito tiene también una relación estable, obviamente heterosexual. Su novia, de hecho, es la hija de los dueños de la empresa en la que trabaja. Jero, en cambio, es un artista bohemio, que hace muñecos (*action figure*) de superhéroes y monstruos, efectos especiales y maquillaje artístico. Estudió cine en Corrientes, pero dejó la carrera para dedicarse a esos “rebusques”. Cuando Mati le pregunta si le va bien con su trabajo responde que con eso no se hace millonario pero zafa. Vive, por eso, con lo justo y es, además, *gay*. De hecho, usa una pulsera del orgullo en su muñeca.

233

En la discusión que tienen en la vuelta a los esteros, se pone de manifiesto este contraste. Mientras Jero le recrimina que está “como en sordina”, es decir, con una vida a medias, Matías le echa en cara que es como un chico *Bonsai* porque “no te animás a un buen laburo, no hacés películas, ¿y sabés? Seguro tus historias son bien Bonsai: una o dos cogidas, una despedida y listo”. Pero Jero replica que tampoco él y Rochi son ejemplo de nada. Como vemos en ese reclamo hay una concepción de la vida exitosa asociada no sólo al éxito profesional, sino también a la relación de pareja monogámica y duradera. Para Mattio, en las narrativas sexo-afectivas que se derivan de las gramáticas del éxito-fracaso afectivo-gay, “la promiscuidad (no monogámica, no reproductiva) suele ser leída desde diversos tropos descalificatorios tales como inmadurez afectiva, riesgo sanitario o perversión sexual” (Mattio, 2019: 123). Es decir, como explica Mattio (2019: 123), “cuando una marica coge ‘más de la cuenta’, sin aspirar a ‘sentar cabeza’, hay cierto acuerdo – moralmente hipócrita- en leer su comportamiento sexual como una forma de inmadurez afectiva”. Ese es el reclamo que Mati le hace a Jero cuando le dice que es un “chico *Bonsai*”, como si hubiera una inmadurez asociada al anclaje en la infancia, no sólo por su

permanencia en el imaginario de los monstruos y los zombis ahora como un “rebusque” (y no tanto un trabajo profesional), sino también en cuanto a sus relaciones sexo-afectivas. O, al menos, a lo que Mati imagina sobre ellas. No formar una familia, no tener una pareja estable es un modo de no crecer, de no ser un adulto, de quedarse *Bonsai*.

Es interesante también tener en cuenta que estos reclamos que se hacen mutuamente se dan en el espacio de los esteros, al revivir los ritos y actividades que hacían de niños y antes de que, esa noche, vuelvan a encontrarse sexualmente. Si para Mati en este momento Jero es un chico *Bonsai*, es por una asociación entre la vida adulta y el éxito, ya que para él Jero quedó anclado en la niñez, sin crecer. En cambio, desde el punto de vista de Jero, es Mati el que logró en todo caso una vida adulta exitosa –en pareja estable heterosexual, con un trabajo profesional bien remunerado y legitimado socialmente– al costo de estar “como en sordina”, con una vida a medias, como un zombi que sigue los caminos normativos de la vida exitosa pero sin explorar las intensidades corporales y afectivas.

Siguiendo a Hocquenghem, Halberstam (2018: 105) sostiene que “la lógica capitalista presenta al homosexual como falso e irreal, como incapaz de un amor verdadero, incompetente para hacer las conexiones adecuadas entre sociabilidad, relacionalidad, familia, sexo, deseo y consumo”. Sobre este fondo de concepción capitalista y transaccional de la vida, que se pone en palabras cuando Mati se lo recrimina a Jero, se dibuja una idea del amor como algo más trascendente, como un plus que ocurre o no. Y es que, de hecho, la película no es otra cosa que una *love story*. Porque, en efecto, aborda una historia de amor (romántico, clásico) que se ve atravesada y separada no por las fuerzas de la homofobia y el odio de la sociedad, sino al modo de las sociedades de control, por el imperativo del éxito.

234

Zombis neoliberales y maricas errantes

Como sugiere Forastelli (2018), el zombi y los monstruos devienen una clave de lectura. Zombi es también ese amor, esa relación homoerótica que quedó trunca en el pasado, entre la vida y la muerte, como un fantasma, como un muerto vivo que espera para atacar nuevamente, para volver a la vida. Pero también las películas de zombis, jugar a ser

zombis, hablar sobre ellos y discutir sobre las distintas películas eran las actividades, obsesiones e intereses que compartían de niños. Una vez adultos, Jero mantiene vivo su interés en los zombis, los monstruos y los superhéroes, como un anclaje en una mentalidad infantil. Mati, en cambio, deja atrás todo eso, como cosa del pasado y de la niñez, hasta el momento en el que su novia Rochi le propone la sorpresa de contratar a un maquillador para ir como un zombi a la fiesta de disfraces del carnaval. Este gesto intenta recuperar ese gusto de la infancia de su novio, a pesar de que a ella no le gustan. En esa escena inicial hay cierta displicencia de Mati, no se siente conforme con el regalo de Rochi, probablemente porque lo conecta con una parte de su infancia, con los esteros y con Jero, algo que quiere dejar en el pasado.

Se abren así dos líneas para pensar la figura del zombi, asociadas a su vez con los imaginarios de éxito y de fracaso en la lógica capitalista. Por un lado, la imagen del zombi remite a la explotación del temprano capitalismo y a la alienación del mundo del trabajo (McNally, 2011), en este caso, extremado por el imperativo del éxito neoliberal. Por el otro, puede pensarse en vinculación con una interrupción de la temporalidad capitalista del progreso, la acumulación y la adultez.

Los sujetos parecen ser muertos vivos estancados en el tiempo. Pero también Paso de los Libres es como una ciudad que quedó en el tiempo para Matías: Jero sigue teniendo la misma chata destartalada pero que funciona, la casa de campo sigue igual que antes. Claro que no todo el pueblo es así: esa interrupción del tiempo neoliberal es un modo de resistencia frente al avance de las arroceras, con las que ganan siempre los mismos, como dice el padre de Jero en la discusión antes comentada. En este caso, si bien era una obsesión de niños, Jero sigue vinculado a esas imágenes a partir de las figurillas que realiza y su trabajo haciendo efectos especiales y maquillaje. Se abre, así, otra línea para pensar esa relación entre niñez y adultez o, más bien, el anclaje en los imaginarios y obsesiones infantiles de Jero como un modo también del fracaso, ya que se puede pensar como un desvío improductivo a la lógica capitalista de la adultez como acumulación de capital económico, profesional y cultural. Como sostiene Halberstam (2018: 15),

“El fracaso conserva algo de la maravillosa anarquía de la infancia y perturba el supuesto claro límite entre adultos/as y niños/as, entre vencedores/as y perdedores/as. Y aunque es cierto que el fracaso viene acompañado de un conjunto de afectos negativos, como la decepción, la desilusión y la desesperación, también nos da la oportunidad de utilizar esos afectos negativos para crear agujeros en la posibilidad tóxica de la vida contemporánea.”

En este sentido, podemos pensar las referencias a los zombis y muertos vivos como un modo del fracaso de la adultez, es decir, un anclaje improductivo en la infancia y en la resignificación de la cultura de masas o basura. La adultez exitosa es aquella alejada de lo aniñado. Jero moldea figurillas de monstruos y superhéroes que vende en mercados locales. Es un artesano y lleva adelante una actividad que, desde las lógicas del éxito capitalista, debería ser un *hobby*, un pasatiempo para descargarse del estrés de la vida adulta, y no un modo de vida ni una profesión.

Pero, por otro lado, Mati también encarna una figura zombi desde otro punto de vista: la alienación del capitalismo mundial integrado, la imposibilidad de reaccionar y revelarse frente a los guiones de felicidad pre-establecidos del neoliberalismo. La familia, la empresa y el éxito son modos ya no de un dispositivo de disciplinamiento (como en el ataque homofóbico del cortometraje anterior), sino de control. Para Deleuze (1992), las sociedades de control ya no tenían de modelo la cárcel y la vigilancia, sino la empresa, pues no se trata de vigilar a los sujetos o de apartarlos o excluirlos de la sociedad normal, sino que lo que está en juego es la entrada: el éxito, la empresa, la familia, el sueldo o las ganancias sustanciosas; la “guita”, como dice el padre de Mati.

El zombi como alienación del capitalismo y el zombi como híbrido entre vivo y muerto, pero también como un modo de fuga al capitalismo. Ambos personajes significan el éxito y el fracaso desde el punto de vista de los imperativos de felicidad. Matías representa el éxito en el marco del capitalismo neoliberal. Jero, por el contrario, el fracaso, pero como una política de la vida. Vive en un lugar que parece anclado en el tiempo y sigue haciendo cosas que lo vinculan con la niñez, lo lúdico, lo artístico y las actividades pre-capitalistas como la artesanía. Es, además y a diferencia de Matías, *gay*. Al referirse a *Esteros* y a *Hawaii* (2013) de Marco Berger, Forastelli (2018: 190) comenta que “el retorno de los muertos vivos despertados por el amor son también historias sobre los modos en que se vuelve a la vida como parte de una exploración que sólo puede ser colectiva aun si

se vive de modo aislado, fragmentario y personal”. En este sentido, el final feliz de la película, el beso con el que se cierra la cinta y significa un modo de retomar esa historia de amor trunca en la infancia, es una elección también por el fracaso. Es un redimensionamiento del fracaso en su sentido positivo, cualitativo de la vida, alejado de las lógicas impuestas de éxito adulto que implican la familia heteronormada y la acumulación de capital económico y simbólico.

Lo que sostenemos, en ese sentido, es que la separación de los amantes en la niñez no se da ni por la homofobia externa ni por el medio social que no los acepta, ni tampoco por una homofobia interna, por estar traumatizados y en el *closet* y no animarse a vivir la sexualidad,² sino que lo que impide la unión, lo que separa a los jóvenes, es el capital, el imperativo del éxito y la felicidad. El fracaso, en ese sentido, es un camino para retomar la experimentación y el amor. De algún modo, es la paradoja que encierra la cinta: el final feliz de la película es posible, justamente, porque los personajes traicionan el imperativo de la felicidad heteronormativa. Los espacios de los esteros y de la casa de campo son, de hecho, los que permiten no sólo el nacimiento de esa historia de amor en la infancia con la que Matías, a pesar haberse construido una vida de éxito heterosexual, sigue afectado, sino también que nuevamente y ya adultos se pueda retomar lo que quedó inconcluso.

237

Amores como el nuestro

Después de la concreción de la relación sexual de niños, tendrán que separarse porque la familia de Matías se muda a Brasil; por lo tanto ese deseo sexual naciente, dice Bollig (2017: 130), “is therefore portrayed against a backdrop of economic policy and environmental concerns” [“se presenta en oposición a un contexto de política económica y preocupaciones medioambientales”]. La vuelta a los esteros marca entonces el retorno a su historia de amor, a ese deseo sexual que quedó trunco, al menos para Matías. Cuando ambos visitan la casa de campo y van a nadar a los esteros se repiten como juego las escenas de infancia. El ingreso al agua de los esteros se corta con imágenes de la fauna y flora local, así como del agua, casi en un registro documental (Bollig, 2017). Mati pregunta si lo que ven es una garza y Jero le dice que son bueyeras. Entonces Matías

muestra ahí su conocimiento y el afecto por el lugar enumerando especies de plantas como el *urunday* o de animales como *aguará popé* (mapache), *capybará* (carpincho), *aguará guazú* (zorro) o víboras y anacondas de la región como *curiyú*, *ariyú* o *ñacaniná*. Se trata de un modo de conjurar el espacio. La pronunciación de las especies del lugar a partir de sus nombres autóctonos produce una especie de epifanía, de aparición, las vuelve reales, tangibles. Junto con el trabajo con la imagen y los planos de distintos animales y especies vegetales se recorta el lugar que se convierte en algo así como sagrado. De hecho, para Jero lo es, pues lo dice asegurando que nunca había llevado a nadie allí. "Estos refugios no se le revelan a cualquiera", asegura después de decir en tono irónico e infantil que allí es como una princesa: "este es el castillo de la bella durmiente, donde nunca nadie ha entrado a darle un beso en la frente". Con el reencuentro y la visita ese espacio vuelve a ser sagrado porque nadan en las mismas aguas en las que se generó el deseo de niños (Cochrane, 2017). Como comenta Bollig (2017: 132),

"There is no other human presence, nor even any evidence of previous human presences. The two begin to discuss the alligators or *yacarés* in the water. This replays a conversation from their youth, and the sequence is clearly aimed, in part, to show them picking up their relationship where it was broken off many years earlier." ["No hay otra presencia humana, ni siquiera evidencia de presencia humana previa. Ambos comienzan a hablar sobre los caimanes o *yacarés* en el agua. Esto reproduce una conversación de su juventud y la secuencia claramente intenta mostrar en parte cómo retoman su relación tras su ruptura muchos años antes"]

Para Bollig (2017) se trata de un alegato en contra de la privatización y en defensa de la no violencia contra el ambiente. Porque, como comenta, en esta escena, que alterna luego más tomas de animales y especies vegetales del lugar, tenemos "an observation about biodiversity too. This is what is at risk, the film seems to suggest, with the arrival of the modern farming that Matías is promoting" ["una observación también sobre la biodiversidad. La película parece sugerir que es justamente eso lo que está en riesgo con la llegada de la agricultura moderna que Matías promueve"] (Bollig, 2017: 132). Si bien esa preocupación por el cuidado ambiental y el problema de la extracción es clave en la película y adquiere en el contexto político actual de Argentina una mayor significación, también opera como el trasfondo para marcar un tipo de sexualidad no atravesada por los

imperativos del capitalismo y del rédito económico, propios de la ciudad. De hecho, Bollig reconoce que "Part of Matías's dilemma is not just coming out or leaving his girlfriend. He works for her father's company. It is implicit that abandoning her, and in particular under such circumstances, would be fatal for his career" ["parte del dilema de Matías no es solo salir del armario o dejar a su novia. Él trabaja para la empresa del padre de ella. Está implícito que abandonarla, y en particular en tales circunstancias, sería fatal para su carrera"] (Bollig, 2017: 133). No se trata, en ese sentido, de dejar a su pareja por otra persona, ni exclusivamente de replantearse su sexualidad o salir de closet, sino que "he must also abandon the economic model on which his successful career depends" ["debe amandonar también el modelo económico del que depende su exitosa carrera"] (Bollig, 2017: 134). En ese sentido, creo que la ruptura de Matías con Rochi y el final de la película cuando vuelve a buscarlo y se besan nuevamente es en realidad una fuga del éxito, una fuga hacia el fracaso como una política de la vida. No es menor el hecho de que este beso suceda justamente en el negocio de manualidades en el que Jero deja en consignación sus muñecos artesanales de monstruos y superhéroes.

239

Pero hay otro aspecto que resulta fundamental tener en cuenta. El espacio, los esteros, el paisaje, lo rural, también tienen una dimensión que resulta fuertemente afectiva. Cuando están planeando la visita a la casa de campo junto a los esteros, Rochi descubre que esa casa en realidad es de la familia de Jero y no de la de Matías. Y lo expresa con sorpresa porque Matías siempre le habló de ese lugar, pero nunca de Jero. Ese detalle permite pensar que hay para Matías una conexión con el espacio que es principalmente afectiva. El amor por los esteros y por esa casa de campo es un desplazamiento metonímico del amor por Jero y por esa historia de deseo y placer sexual de la preadolescencia que quedó luego trunca. Eso explica la omisión de Jero en sus recuerdos cargados de emotividad no sólo de los esteros, sino también de los zombis. Su afecto está ahí por la carga sexual de su relación con Jero, de la que no habla. Como dice Cochrane, en la mitificación que Matías hace de los esteros la omisión de Jero alude a su añoranza por "the place in which his desire for Jerónimo was fulfilled, and his inability to reckon with the shame of his sexuality" ["el lugar en el que su deseo por Jerónimo fue satisfecho y su incapacidad para lidiar con la vergüenza de su sexualidad"] (Cochrane, 2017: 46).

Fogarty (2020) analiza *Esteros* junto a otras dos películas para pensar la memoria *queer* como una apelación emotiva. Para él, la primera experiencia sexual o de atracción no heterosexual significa un momento de “inflexión en la vida queer que la memoria magnifica” (p. 7) y muchas realizaciones cinematográficas trabajan con ese meollo pero “añaden una sofisticación de complejidad para amplificar la experiencia—y no solamente la identidad—queer” (p. 7). De este modo, muchas narrativas siguen la línea de la memoria afectiva y presentan estas historias desde el caos (Fogarty, 2020). Si tomamos ese trabajo como punto de partida, se podría decir que el cine *queer* argentino pivotea en la memoria y el archivo, lo que resulta evidente en la proliferación de documentales subjetivos y cine-ensayo que indagan en los archivos personales o familiares e, incluso, sociales o institucionales. Pero también se puede pensar en buena parte del cine narrativo en el que suele aparecer la infancia y adolescencia como modos del archivo afectivo personal.³ Esto no quiere decir que se trate de autobiografías, sino de modos de explorar algo del orden del sentimiento que quedó guardado en el archivo psíquico, lo que Ann Cvetkovich (2018) llama archivo de sentimientos.

240

En ese uso de la memoria afectiva asociada a la infancia y adolescencia hay algo novedoso, ya que se aparta de las políticas de la identidad fija, estable, esencialista. A diferencia de narrativas como las de los años ochenta en la Argentina en la que personajes adultos descubrían el placer sexual y afectivo homosexual,⁴ las nuevas narrativas audiovisuales lo ponen en la infancia con una fuerte impronta emotiva y afectiva, ya que la adultez muchas veces marca el alejamiento de esas posibilidades de experimentación sexo-afectiva. En *Esteros* no es sólo la presencia y el reencuentro con Jero lo que hace tambalear la vida heterosexual de Mati, sino también el espacio y la conexión con lo infantil simbolizado en los zombis. Si es posible, como sostiene Venkatesh (2016), que los espacios generen un *plus* corporal en la percepción que va más allá de lo visual, es probablemente porque se trabaja a partir de la carga afectiva sensorial que esos espacios tienen. En ese sentido, más allá de las significaciones metafóricas de la fluidez del agua en las escenas comentadas lo que interesa del espacio es su carga afectiva. Los esteros para Jero y, sobre todo, para Mati, que vuelve después de muchos años, implican la posibilidad sensorial y experiencial de explorar la sexualidad y los afectos sexo-disidentes. Implica, en ese sentido, la posibilidad del placer a partir del

alejamiento improductivo y fracasado de las lógicas ciudadanas del éxito y la felicidad heteronormativos.

Entre la intensidad del recuerdo afectivo de los esteros y la elisión de Jero en él, se juega un sentido traslaticio de lo emotivo del espacio asociado a la dimensión homoerótica de la infancia, a su primer beso, su primera relación sexual y a todas aquellas intensidades corporales y emotivas que quedaron archivadas, barridas bajo la alfombra, porque la adultez significó, una vez más, lograr una vida con un sentido, con un propósito, siempre orientado a la felicidad como promesa futura (Ahmed, 2019). Y éste no es más que el éxito: la pareja heteronormativa, la empresa con un buen sueldo y un buen puesto de trabajo. Muchas películas utilizan la experiencia de la permisividad de experimentación sexual queer en la infancia, siempre y cuando eso se deje atrás en la adultez.⁵ Pero *Esteros* decide retomar esa relación en la adultez y asociarla a la fuga de las normalizaciones propias de una visión adultocéntrica y heteronormativa de la sexualidad. Quizás se trate de elegir el fracaso como modo de vida.

Claro que el final de la película obedece a cuestiones de *genre* cinematográfico: se trata de una historia de amor, de una película romántica. Y van a terminar reencontrándose en un beso en primer plano mientras escuchamos por tercera vez la canción “Amores como el nuestro”, esta vez en la versión de Leo García, cuya letra nos recuerda que la historia de amor no es más que un código genérico: “como Romeo y Julieta, lo nuestro es algo eterno”, dice parte de la letra. Como afirma su director, “*Esteros* es una historia de amor. No de cualquier amor, sino de ese amor que, de alguna forma, nos marcó porque quedó pendiente y retumbando en algún lugar de nuestra cabeza” (como se citó en Forastelli, 2018: 182-183).

Es interesante la escena anterior a la relación sexual en el presente. Después de una pelea absurda, ponen la radio y se escucha por segunda vez “Amores como el nuestro”, nuevamente en la versión original de Los Charros. Juegan a encontrarse en un boliche y Jero le pregunta a Mati a qué se dedica. “Biólogo en los Esteros”, responde a modo de chiste y también de vínculo afectivo con el lugar. Cuando le devuelve la pregunta por la profesión a Jero éste responde: “Gay”. Esta escena está marcada por una vuelta a la cámara portátil del mismo modo que las escenas de la infancia, a diferencia de la cámara fija que marcaba la incomodidad del reencuentro en escenas anteriores de la

241

adultez. De este modo, se marca una nueva intimidad entre ellos (Bollig, 2017), previa a que se concrete la relación sexual. Cuando Jero responde *gay* la palabra remite a una identidad estratégica, no tanto esencialista. Y se enuncia, a su vez, de forma irónica, ya que responde a la pregunta por la profesión. El lugar común de la pregunta “¿a qué te dedicás?” remite también a los lugares legitimados del neoliberalismo. La respuesta que le corresponde es una profesión, una ocupación, o alguna actividad más o menos formal que dé como resultado una remuneración. Es decir, se trata del lugar que se ocupa en el gran engranaje de la maquinaria neoliberal de producción de cuerpos e identidades dóciles. Jero, en cambio, responde de forma lúdica con un posicionamiento identitario que es político y, por tanto, una concepción respecto de la vida que, en este contexto, se puede pensar como resistencia al régimen de control de cuerpos y subjetividades. De este modo, implica que, a diferencia de Mati, ha apostado en su vida por el fracaso de la heteronorma, por la intensidad de la experiencia sexo-afectiva y por una vida no regida por las lógicas del éxito. Su lugar de enunciación como *gay* puede ser entendido entonces como político, como un contrapunto con los imperativos de la felicidad heteronormativa que encarna Mati. La puesta en escena intensifica esta dimensión política de la identidad *gay* de Jero al mostrar la pulsera del orgullo sexo-disidente que lleva en la muñeca durante todo el filme. Ese detalle marca quizás un modo de lo colectivo a partir de la experiencia personal. Aunque Jero esté alejado de las grandes ciudades en un lugar que para Mati parece un pueblo fantasma estancado en el tiempo, la identidad estratégica y política lo conecta con otros y genera otras formas de comunidad.

242

El espacio intersticial: a modo de conclusión

Como metáfora, también los esteros son un espacio liminal, fronterizo, un intermedio, una transición entre río y mar, entre agua dulce y salada (Venkatesh, 2021) y particularmente los Esteros del Iberá constituyen un espacio fronterizo entre naciones que marca el borde que separa la relación entre Matías y Jerónimo: “The construction of nations through invisible lines is a parallel to the structural boundaries which constitute monosexuality” [“La construcción de naciones a través de líneas invisibles es un paralelo a los límites estructurales que constituyen la monosexualidad”] (Cochrane, 2017: 47).

Pero si tenemos en cuenta que la película se centra, en realidad, en la intensidad de los momentos entre ambos, tanto en el pasado como en el presente, es importante el hecho de que éstos estén atravesados por la naturaleza y los esteros como parte de la percepción multisensorial. Desde el punto de vista de la memoria, sabemos que cualquier sentido puede despertarnos un recuerdo, no necesariamente de un hecho concreto, sino más bien de una sensación, de una experiencia intensa que guardamos como algo corporal y no necesariamente racional. El agua, el barro, y todas las liquideces, más que remitir metafóricamente a la fluidez de la sexualidad, permiten conectar el pasado con el presente en la película a partir de la memoria afectiva. De hecho, más allá de la historia que se narra, se trata de una película que bucea por esas intensidades de las experiencias.

Para Venkatesh (2021) la película forma parte de lo que él llama el *New Maricón Cinema* porque el trabajo con lo sensorial, con el sonido y la imagen, permiten percibirla de un modo que trascienda lo puramente audiovisual y se vuelva táctil, en la línea de lo que Laura Marks (2000) llama visualidad háptica. Pero lo interesante es que tanto Venkatesh (2021) como Marks (2000) asocian este tipo de percepción del cine con un aspecto afectivo. Lo que Venkatesh (2016; 2021) llama el nuevo cine maricón en efecto propicia una experiencia de visualización “that foregrounds the generation, transmission, and circulation of affective intensities that kindle a relationship and experience of empathy in the viewer vis-a-vis the characters and desires of the moving image” [“que pone en primer plano la generación, transmisión y circulación de intensidades afectivas que despiertan una relación y experiencia de empatía en el espectador de cara a los personajes y deseos de la imagen en movimiento”] (Venkatesh, 2021: 164). De este modo, para Venkatesh (2021) las tomas extremadamente largas del paisaje, del campo, nos devuelven a los sonidos, sentidos y afectos de la escena inicial en el baño. El paisaje, a su vez, no puede ser leído como un exceso narrativo sino como un vector en la relación de los personajes con el entorno porque “the natural is correlated to them having had their first (queer) sexual encounter with each other” [“lo natural está correlacionado con el hecho de que hayan tenido allí su primer encuentro (homo)sexual”] (Venkatesh, 2021: 172).

Por eso es que quizás sea conveniente no sobredimensionar la importancia de la naturaleza en la película por sí misma, sino entenderla más bien como *punctum* afectivo y como lugar alejado de las miradas censuradoras de la heteronorma, al igual que la figura del zombi. Si los esteros remiten a la infancia y al poder del placer sexual alejado de los guiones de felicidad heterocentros es porque el lugar es el que los lleva a jugar otra vez como niños de nuevo en el agua, en el barro, cuerpo a cuerpo. Pero, también, los zombis vuelven a conectarlos, entre sí y con una infancia de placer sexual y erotismo lúdico. La escena inicial ya marcaba esa sensación de pura corporalidad y placer vinculada a la fluidez de la espuma de carnaval. La película muestra, de esa manera, el modo en el que la adultez vuelve discontinuo y binario al deseo y el placer. Y ese es probablemente el conflicto dramático del filme. Que solidifica, a su vez, una identidad binaria y como compartimento estanco: Jero es *gay* y Mati es heterosexual. Y eso es así hasta reencontrarse con ese recoveco de la memoria afectiva que son los esteros pero también ese beso, la foto que saca la madre de Jero, la masturbación, el cuidado entre ambos, las películas y los juegos de zombis.

244

Detrás del reconocimiento del deseo no heterosexual está la fluidez *queer* de la sensualidad no necesariamente (o no solamente) genital. Más que el simbolismo del agua, está la experiencia táctil erótica y sexual del agua, corporal, sensorial. Al mismo tiempo, es una película provocadora al tomar la infancia como uno de los momentos de la narración, una infancia que no necesariamente es de pureza desexualizada, sino de liberación y experimentación sexual. Finalmente, el filme se aleja de la homofobia que se representaba en el corto anterior, de modo que permite pensar más bien en los dispositivos de control y de éxito heterocentros. De hecho, los padres de Jero no están en contra de la relación, sino que guardan el recuerdo, les sacan una foto, lo reciben con amor. El eje de conflicto cambia. Y la película, efectivamente, propone un final feliz, pero que, paradójicamente, implica también una política del fracaso y la deserción de la felicidad heterocentros como único modo de construir una vida vivible.

El zombi como autómatas y alienación producto de las lógicas capitalísticas del éxito neoliberal se transforma en el zombi como modo de subversión de la normalidad, como mezcla indefinida que confronta lo humano. La figura del zombi es también la del contagio. Trevor Grizzell piensa en este sentido una posible articulación entre disidencia

sexual (*queerness*) y la figura del zombi: "I do not think it is a coincidence that queer people have frequently been accused of these same actions and similarly seen as less than human and societal failures, with accusations of contagion and difference similarly upholding normative standards of intimacy and life" ["No creo que sea una coincidencia que las personas queer hayan sido frecuentemente acusadas de estas mismas acciones y vistas también como menos que humanas y fracasos sociales, con acusaciones de contagio y diferencia que, del mismo modo, refuerzan los estándares normativos de intimidad y de vida"] (Grizzell, 2014: 123). En este sentido es que este autor piensa la figura del zombi como la ruptura sexo-disidente con el orden social (Grizzell, 2014). El zombi es el fracaso de lo humano y, fundamentalmente, de las políticas neoliberales del éxito heteronormativo. Y permite, asimismo, un modo de vinculación mediante el contagio, es decir, mediante el contacto corporal profano como ocurre con el vampiro que, en términos de Deleuze y Guattari (1988), se podría vincular a un modo de relacionamiento diferente a la filiación familiar:

"El vampiro no filia, contagia. La diferencia es que el contagio, la epidemia, pone en juego términos completamente heterogéneos: por ejemplo, un hombre, un animal y una bacteria, un virus, una molécula, un microorganismo (...). Combinaciones que no son ni genéticas ni estructurales, inter-reinos, participaciones contra natura, así es como procede la Naturaleza, contra sí misma. Estamos lejos de la producción filiativa, de la reproducción hereditaria, que sólo retienen como diferencias una simple dualidad de sexos en el seno de una misma especie, y pequeñas modificaciones a lo largo de las generaciones. Para nosotros, por el contrario, hay tantos sexos como términos en simbiosis, tantas diferencias como elementos intervienen en un proceso de contagio." (Deleuze y Guattari, 1988: 248)

Ese es el tipo de relación rizomática que Mati y Jero tienen con el paisaje de los esteros, con los elementos de la naturaleza como el agua, el barro, la vegetación y la fauna local a la que Mati puede enumerar con sus nombres autóctonos. Y, en ese sentido, también la sexualidad de Jero por intermedio del paisaje puede ser un contagio zombi, una transmisión monstruosa o vampírica que se opone a la filiación familiar, heteronormativa y exitosa en el caso de Mati. En su análisis de la figura del zombi en relación con el neoliberalismo Sherryl Vint afirma que "when humans refuse to be what liberal philosophy has constituted as 'the human', new possibilities emerge, including new models of the

relationship between individual and community” [“cuando los humanos se niegan a ser lo que la filosofía liberal ha constituido como ‘lo humano’, surgen nuevas posibilidades, incluidos nuevos modelos de relación entre individuo y comunidad”] (Vint, 2017: 178). Siguiendo el concepto de profanación de Agamben, Vint sostiene que profanar implica sacar al objeto que está al servicio del capital y devolverlo a lo humano. Así, podemos pensar en el caso de *Esteros* la relación entre Jero y Matías como un modo del contagio (zombi, monstruoso, vampírico) sexo-disidente –en vez de la filiación– y la manera en la que contrarresta la producción de normalidad del Hetero Capitalismo Mundial Integrado y las lógicas neoliberales de felicidad y optimismo mediante una apuesta por el fracaso queer como alternativa vital.

Referencias bibliográficas

- AHMED, Sara. (2019). *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Buenos Aires: Caja Negra.
- BOLLIG, Ben. (2017). “The poet as screenwriter: Landscape and protagonism in Papu Curotto’s *Esteros*”. *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, 15(2), 123–139. Disponible en: https://doi.org/10.1386/ncin.15.2.123_1 [consulta: diciembre de 2023].
- COCHRANE, Kristen. (2017). *Queering the Rural in Contemporary Argentine Cinema: Taekwondo, Esteros, and Como una novia sin sexo* [Tesis para optar al grado de Master of Arts, Queen’s University]. Kingston, Ontario. Disponible en: <https://qspace.library.queensu.ca/server/api/core/bitstreams/0cf7bf9e-d939-41b7-a8a4-0949cc66c7e8/content> [consulta: diciembre de 2023].
- CVETKOVICH, Ann (2018). *Un archivo de sentimientos. Trauma, sexualidad y culturas públicas lesbianas*. Barcelona: Bellaterra
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. (1988). *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- DELEUZE, Gilles. (1992). “Postscript on the Societies of Control”. *October*, 59, 3–7.

EDELMAN, Lee. (2014). *No al futuro. La teoría queer y la pulsión de muerte*. Barcelona/Madrid: Egales.

FOGARTY, Samuel. (2020). "No sólo una fase: las narrativas queer en el cine argentino contemporáneo" [Tesis para optar al grado de Honors in Spanish and Hispanic Studies].

Union College. Disponible en: <https://digitalworks.union.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3453&context=theses> [consulta: diciembre de 2023].

FORASTELLI, Fabricio. (2018) "Narraciones de la igualdad en el cine LGBT argentino. *Hawaii* de Marco Berger y *Esteros* de Papu Curotto". *Toma Uno*, 6. Disponible en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/20906> [consulta: diciembre de 2023].

GRIZZELL, Trevor. (2014). Re-Animating the Social Order. Zombies and Queer Failure. En Shaka McGlotten y Steve Jones (eds.), *Zombies and sexuality: essays on desire and the living dead*. Jefferson, pp. 123-139. Jefferson, Carolina del Norte: McFarland & Company.

GUATTARI, Félix. (2004). *Plan sobre el planeta. Capitalismo mundial integrado y revoluciones moleculares*. Madrid: Traficantes de Sueños.

HALBERSTAM, Jack. (2018). *El arte queer del fracaso*. Barcelona/Madrid: Egales.

MANADA DE LOBXS. (2014). *Foucault para encapuchadas*. Buenos Aires: Milena Caserola.

MARKS, Laura. (2000). *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham/London: Duke University Press.

MATTIO, Eduardo. (2019). Felicidad obligatoria y fracaso marica. Notas para una gramática disidente de las emociones. En Ianina Moretti y Noelia Perrote (eds.), *Sentirse precari*s. Afectos, emociones y gobierno de los cuerpos*, pp. 111-128. Córdoba: Editorial de la UNC.

MCNALLY, David. (2011). *Monsters of the Market. Zombies, Vampires and Global Capitalism*. Leiden/Boston: Brill.

PRECIADO, Paul B (2014). *Testo yonqui: sexo, drogas y biopolítica*. Buenos Aires: Paidós.

RUBINO, Atilio Raúl. (2021). "Hacia un archivo de sentimientos maricas. Una lectura del cine de Martín Rejtman y Marco Berger". *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, (18), 399-416. Disponible en: <https://doi.org/10.7203/KAM.18.20819> [consulta: diciembre de 2023]

SEDGWICK, Eve Kosofsky. (1998). *Epistemología del armario*. Barcelona: Ediciones de la Tempestad.

VENKATESH, Vinodh. (2016). *New Maricón Cinema. Outing Latin American Film*. Austin: University of Texas Press.

VENKATESH, Vinodh. (2021). Mapping Queer Natures in Papu Curotto's Esteros. En Carolyn Fornoff y Gisela Heffes (eds.), *Pushing Past the Human in Latin American Cinema*, pp.161-180. Albany: State University of New York Press.

VINT, Sherryl. (2017). Abject Posthumanism. Neoliberalism, Biopolitics, and Zombies. En Sarah Juliet Lauro (ed.), *Zombie Theory: A Reader*, pp. 171-181. Minnesota: University of Minnesota Press.

Notas:

¹ Pienso, por ejemplo, en dos películas clave de la liberación posterior a la dictadura en Argentina como *Adiós, Roberto...* (1985) de Enrique Dawi y *Otra historia de amor* (1986) de Américo Ortiz de Zárate.

² Cochrane sostiene que en el caso de Mati no se trata de la represión de su deseo sexual sino de una orientación sexual fluida: "a sexually fluid orientation, rather than as a person who was always only attracted to men and was simply "in the closet" ["una orientación sexual fluida, en lugar de como una persona que siempre se sintió atraída solo por los hombres y simplemente estaba en el armario"] (Cochrane, 2017: 54).

³ Además de *Esteros*, una de las películas trabajadas por Fogarty es *Mi mejor amigo* (2018) de Martín Deus. Y hay otra conexión entre esa película y la de Curotto, ya que ambas evitan el lugar común del rechazo materno y paterno, evitan las escenas típicas de reacciones de homofobia o de salida del armario, etc. En *Mi mejor amigo*, asimismo, aparece también el espacio, en este caso la Patagonia y sus paisajes, como modos de experimentación erótica pero también anclado en un fuerte apego afectivo.

⁴ A modo de ejemplo, se puede pensar en las películas antes mencionadas *Adiós, Roberto...* (1985) y *Otra historia de amor* (1986).

⁵ Se puede pensar, por ejemplo, en *Plan B*, el primer largometraje de Marco Berger, y su relación afectiva con *Rapado* de Martín Rejtman (Rubino, 2021).