

Narraciones de la igualdad en el cine lgbt argentino. *Hawaii* de Marco Berger y *Esteros* de Papu CurottoFabricio Forastelli

CONICET-Universidad de Buenos Aires-Universidad Nacional de La Plata

Resumen:

El artículo propone, a partir del estudio de *Hawaii* de Marco Berger (2013) y *Esteros* de Papu Curotto (2016), elaborar sobre las tensiones entre el llamado Nuevo Cine Argentino y el cine de temática LGBT en Argentina. Por un lado, explora las disyunciones entre el modo en que se narran las historias de amor como universales y la temporalidad como principio ordenador de los materiales, focalizando en la figura de los “zombies” o “muertos vivos”. Por otro, sitúa esas narraciones en el marco de los cambios en las políticas de igualdad en nuestro país de los últimos 15 años.

Abstract:

The article proposes, departing from the study of Marco Berger’s *Hawaii* (2013) and Papu Curotto’s *Esteros* (2016), to reflect on the tensions between the so called New Argentine Cinema and the LGBT cinema in Argentina. On the one hand, I explore the disjunctions between the narration of love stories and the temporality as an structuring principle, focusing on the figure of “zombies” and “the dead alive”. On the other, I attempt to situate these narrations within the frame fo the changes in the politics of equality in Argentina during the last 15 years.

Palabras claves: Nuevo Cine Argentino; Cine Argentino LGBT; Universality; Diferencia; Pappu Curotto, Marcos Berger.

Key Words: New Argentine Cineme; Argentine LGBT Cinema; Universality; Difference; Pappu Curotto, Marcos Berger.

El Nuevo Cine Argentino como disyunción

No es mi objetivo comparar dos películas como *Hawaii* (Berger, 2013) y *Esteros* (Curotto, 2016), ni dos directores de trayectoria tan distinta como Marco Berger y Papu Curotto¹, ni dos historias de amor entre dos hombres, sino explorar a partir de ellas una constelación sobre el amor gay en el llamado Nuevo Cine Argentino. Se trata de

¹Esteros es el primer film de Curotto con guión de Andi Nachón. Berger (director y guionista del *Hawaii*) tiene una filmografía más numerosa que incluye largometrajes, cortos y colaboraciones. Los actores de *Hawaii* son Manuel Vignau (Eugenio, ya había trabajado con Berger en *Plan B*) y Matteo Chiarino (Martín); en *Esteros* son Esteban Masturini (Jero) e Ignacio Rogers (Matu).

historias de amor y reconocimiento “lindas” y “universales” según sus directores², construidas a partir de un acto de imaginación donde las diferencias han sido tensionadas, pero no conciliadas, para contar una historia de amor “gay”.

Ambos filmes están en constelación por el modo en que articulan la trama a partir de organizar la temporalidad (el pasado, el presente, el tiempo de espera entre los dos, el futuro) a través de un retorno de alguien que ha estado ausente, de muertos vivos o que viven en suspenso. La relación entre lenguaje y vida en los filmes desordena y sitúa distinto la experiencia de lo gay en la medida en que no habla de una trayectoria de la identidad situada por la injuria y el estigma. Quiero sugerir que, por el contrario, estos filmes devuelven la injuria y el estigma transformados por la propia posibilidad de que una historia de amor gay sea “linda” y “universal”, y para ello desestabilizan no sólo las formas más extremas de la homolesbotransfobia sino también aquellos discursos que han constituido un foco de las narrativas en la normalización de los sujetos LGBT, para pensarse respecto de las lógicas que se abren si ponemos en juego la igualdad.

Para leer *Hawaii* y *Esteros*, quisiera tomar como punto de partida la propuesta que realizaron Silvia Delfino y Flavio Rapisardi (2010), cuando a comienzos de la década del noventa **propusieron** unir el activismo político y académico para pensar las luchas en el ámbito público colocando como eje la noción de valor crítico de las diferencias³. Intenté retomar este desafío al situarlo en mi investigación respecto de la trama del uso de la pobreza en el campo material de la cultura y el arte para detectar el funcionamiento de un núcleo ético y político en la cultura nacional, cuyo funcionamiento no depende de un repertorio o una combinación de posiciones de los sujetos subalternos, sino de una función que radica en el uso del estigma como poder legalizador de la desigualdad.

Hawaii y *Esteros* me permiten trabajar sobre modulaciones o disonancias en el proceso de valorización del cine LGBT en el marco del NCA. Una primera cuestión radica en situar las películas como parte del NCA cuando buena parte del proceso de valorización

²Berger (2012) dice en una entrevista para la plataforma Kickstart que “es la historia de dos chicos que se reúnen después de no haberse visto por mucho tiempo. Eran amigos en la infancia y uno de ellos termina en una situación bastante desamparada y el otro le da una mano con un trabajo durante un verano y a partir de esta conexión donde uno le da un trabajo al otro comienza a armarse una amistad un poco más extraña de lo común y empiezan a moverse un poco los sentimientos, que esto genera una historia bastante linda, por así decirlo” y Curotto (2017): “Esteros cuenta una historia de amor, y de amor bastante universal. Creo que sería un error si alguien deja de verla por ser “una peli gay” y también “Más allá de una película gay, 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”.

³Delfino y Rapisardi (2010: 10-11) historizan este proceso que convocó a activistas, personas vinculadas a la producción estética y cultural e investigadores e investigadoras para trabajar “sobre las crecientes desigualdades sociales desde las luchas de diferentes movimientos políticos contra la discriminación de género, identidades de géneros, orientaciones y prácticas sexuales no normativas, pero también por edad y etnias, tratando de situar su especificidad en la lucha contra la exclusión, la marginación, la represión judicial y política”. En ese momento hablábamos de “interrogar la relación entre la desigualdad de clase y la condición crítica de las diferencias” en el neoconservadurismo.

de la filmografía reciente parece depender del modo en que se articula esta noción que suele usarse para investigar la renovación del cine nacional a partir de la década del noventa. Gonzalo Aguilar ha indicado que refiere a una producción definida por “la falta de un programa afirmativo” (2010: 23), “que no baja línea” (2010: 27) y está articulado por dos grandes rechazos: a la demanda política y a la demanda identitaria, y por lo tanto, a la pedagogía y la autoinculpación (2010: 23)⁴. Paralelamente, los filmes parecen avanzar distanciándose del cine gay previo, tal como lo analiza Guillermo Olivera (2012) cuando estudia el cine nacional respecto de lo LGBT entre 1960 y 1991 y observa que este produce una tensión entre visibilizar/invisibilizar y posibilidad/imposibilidad de nombrar las identidades LGBT. Olivera señala que este eje es de por sí político y debe leerse vinculado a la formación e inflexiones de los colectivos políticos de la diversidad sexual en el país desde fines de la década del sesenta. Observa, asimismo, tanto las dificultades de hablar de un cine LGBT hasta entrados los 80s, como la existencia a partir de ese momento de una articulación entre “una forma específica de la visibilidad –ausente en el cine argentino de los sesenta y setenta- indisociable de una retórica de la identidad que apuntaba a conferir a los gays, bisexuales y travestis el derecho a la existencia pública” (Olivera 2012: 109).

Los filmes nos confrontan con un dilema que quisiera formular, parafraseando a Jacques Ranciere como: ¿se trata de dos filmes extraordinarios, aunque no únicos en la serie del NCA, que se autoerigen fuera del modo en que el nuevo cine elabora las identidades LGBT, para contar una historia cotidiana renunciando a las implicancias políticas de la idea de una comunidad viviente para proponer una exploración de las formas sensibles de la experiencia humana? Esta sería una lectura probable: son dos películas en las que narrativamente lo gay no aparece como problema, sino como una identidad apacible, armónica y conciliada, sin aparente relación con la historia y lo colectivo. Y sin embargo, creo que en ellas podemos ver un poder diferencial de las sexualidades, es decir, de un modo de mostrar y decir diferente desde las sexualidades no heteronormativas. Podríamos entenderlas desde la tensión que Ranciere situó en *El espectador emancipado* entre “la colectividad viviente” y la “ilusión de la mimesis” (2008: 15) para pensar la performatividad política en el arte: ¿son dos filmes que sólo registran la experiencia individual y personal, en los que toda la serie de la cultura organizativa más política ha quedado fuera del marco? ¿O quizás hay en ellas algo más insidioso y perturbador, en la medida en que las películas sólo podrían ser pensadas respecto de ciertas condiciones de producción en las que el amor gay puede volverse el amor sin más y sin embargo sostener una relación que absorbe los conflictos y luchas contemporáneos? Pues, ¿cómo entender esa experiencia del amor entre dos hombres si

⁴Recientemente, al leer “La Raulito” de Lautaro Murúa, Lucas Martinelli trabajó precisamente esta cuestión con un sentido en la pregunta sobre cómo leer la producción cinematográfica de la década del setenta desde el presente, y la situó respecto de “la presencia de cierto humanismo existencialista acorde a la época que cree en la libertad [...] En este periodo utópico, la película puede pensarse con un matiz pedagógico que enseña que no hay una salida individual y que la práctica de la libertad se produce a partir de la reconocibilidad con el/la otro/otra/otrx y en esa reconocibilidad entre iguales monstruosos se despierta la conciencia de la sociedad” (2016: 290).

las distancias con lo heteronormativo parecen haber sido suprimidas en la representación o, en el gesto inverso, aislarse en la política de la identidad más restringida, de modo tal que la ausencia de conflictos resuena, disonante, entre lo que se representa y lo que se da a ver del mundo de la vida?

Zombies: operaciones sobre la temporalidad

En ambas películas la relación entre la voz y la mirada produce una disyunción que marca la temporalidad de la trama entre pasado y presente. En buena parte esto se debe a que la trama inscribe un modo de la subjetividad que tiene que ver con la sociabilidad de los varones jóvenes, el mundo de los pibes (representado como una masculinidad que no está formulada como estilización paródica de la estética “macho” sino del pibe masculino y sensible, en las que los personajes hablan poco o hacen un uso oblicuo del lenguaje, una masculinidad hecha de la cotidianidad del trabajo y los amigos de la infancia, fuera de casi toda referencia a los sentidos más comunes sobre “ser gay”). Esa disyunción está marcada por la música, los silencios y el uso de la palabra como una contraseña. En *Hawaii*, los silencios entre los personajes están acompañados de una música monocorde que en los momentos de intensidad se torna más melódica. Sobre esta música que alterna entre lo monocorde y lo melódico de Pedro Irusta se construye el conflicto. En una escena clave podemos ver la imposibilidad de Eugenio, cuando conversa con Martín, de entender la contraseña “dos ananás”, que es la marca de la amistad de la infancia que les dejó su padre (la trama es material: Martín recuerda una diapositiva de dos ananás en un campo de Hawaii que el papá de Eugenio les había mostrado). Toda la trama posterior de malentendidos estará construida a partir de la posibilidad de que Eugenio recuerde, encuentre y le dé un sentido a esa diapositiva. En *Esteros*, la narración del pasado (los flashbacks que tiene Matu de la infancia compartida con Jero, de los esteros, de los carnavales, de lo que quería hacer cuando fuera grande) tiene como música el glorioso chamamé que los hermanos Flores escribieron para la película, que envuelve el pasado en una melodía melancólica. La narración del presente tiene como música la cumbia “Amores como el nuestro”, que aunque también se usa para la narración del pasado ya que aparece en el primer flashback en la que los personajes bailan en la quinta del tamar, puntea la trama del encuentro y sitúa las escenas en las que Matu y Jero se reencuentran. La contraseña es “Amores como el nuestro” y abre a dos posibilidades de significación y de distribución de la experiencia. Por un lado, “amores como el nuestro” dice que el amor entre los personajes es distinto, raro y diferente (“como los unicornios, van desapareciendo”, dice la letra), pero, por otro lado, dice que el “amor (es) como el nuestro”, el amor entre Matu y Jero “es” el amor.

En efecto, la experiencia de lo sensible es predominantemente visual, musical y táctil en estas películas de pocas palabras o donde las palabras cuestan ser dichas, aunque quizás esto último sea más cierto respecto de *Hawaii* que de *Esteros*. Atravesadas por la estética del pibe, el lenguaje es una contraseña que da vida porque orienta hacia lo común y al erotismo construido alrededor de ver, tocar y oír. El lenguaje de estas películas consiste en esas tres operaciones encadenadas.

La palabra contraseña es el marco de la historia de amor gay, en la que se anuda la disyunción del discurso amoroso cuando remite a la vez a tocar y a ver: sitúa la distancia entre los sujetos en el proceso de volver a estar juntos. Esa disyunción está intensificada en los momentos en que la mirada se pierde en la experiencia del cuerpo de amado: en *Hawaii*, es perderse en los rostros (los rostros hablan más que las palabras, son el mapa de las palabras) y en la focalización recurrente en los torsos, los bultos y los glúteos de los personajes hasta que el que mira parece tocarlos. La mirada se hunde en las cosas y los cuerpos en una tensión erótica entre superposición, contacto y contraste, y se vuelve o integra esa cosa: enamorarse es volverse la casa, el paisaje, el cuerpo del enamorado que ha estado como muerto (contacto por el roce de la mano, de la mirada y del oído pero también fricción, caricia y penetración)⁵.

Las películas plantean esta disyunción entre el contacto y la distancia a partir de dos operaciones: por un lado, con los materiales literarios y, por otro, con la idea de retorno: uno de los amantes retorna al lugar donde fue feliz con alguien en la infancia y encuentra que todavía está allí, habitando el mismo lugar; no se sabe si retorna para buscarlo o no, no se sabe si es esperado o no, no se sabe si son los mismos o si han cambiado el uno para el otro. En lo que hace a la literatura, no se trata de una versión de la operación de adaptación del texto literario, como en la reciente *Zama* de Lucrecia Martel, aunque sí me parece que hay un uso similar de la literatura como material en el medio audiovisual concebido como una máquina de tragar y reelaborar, a través del cual las películas parecen indicar que la trama amorosa es un retorno cuando la experiencia que cuenta se deja ver, oír y tocar.⁶

Pero, ¿cómo se deja contar esta experiencia del retorno? ¿Qué de esa tensión entre la vida y el retorno, en haber estado muerto para alguien y volver a su vida (porque en eso radica la trama en volverse vivo para alguien), qué de ese estar muerto en vida aparece como disociación o disyunción para la experiencia audio/visual? Por un lado, se narra el retorno, la vuelta de alguien (Matu en *Esteros*, Martín en *Hawaii*) a un lugar, la casa

⁵En esto, estas películas avanzan narrativamente por la absorción táctil: las cosas, los materiales, se tocan; juegan con la acción de tocar y absorber por medio de la mirada a través de la que se consume la energía de la cosa. Las cosas no son meras presencias sino potencias que el espectador le roba a los indicios, en el sentido que le han dado a la noción de indicios Ximena Triquell y Santiago Ruiz (2014) cuando estudian la operación de irrupción de lo real en el texto audiovisual como un acto político (lo político).

⁶Podemos ver esta operación en Martel, que comienza justamente con una escena donde retornar y no retornar se funden en alguien que espera. En la novela, Diego de Zama espera en el río el barco que puede traer los papeles para irse de Asunción mientras ve el cadáver de un mono que retorna tragado por el “remolino sin salida”, y también vemos a Zama volverse, literalmente, el mono: “El agua quería llevárselo y lo llevaba, pero se enredó entre los palos del muelle decrepito y ahí estaba, por irse y no, y ahí estábamos. Ahí estábamos, por irnos y no”. En la película de Martel vemos a Zama ver el cadáver del mono, pero no el mono; en “El mono en el remolino” de Selva Almada, que es un diario de su filmación, no están ni el mono ni el remolino, sino la naturaleza que se “traga” las personas, el río estero se vuelve barro, “el barro se pudre. Tiene olor a bicho [...] Es un organismo que respira” y vemos los extras actuar pero no el sentido de la película sino su relación con el paisaje natural convertido en paisaje social: pobreza, racismo y discriminación.

quinta en el tajar y a Paso de Los Libres y a una quinta de un pueblo de Buenos Aires, en la que otro personaje (Jero y Eugenio respectivamente) ha permanecido, suspendidos, esperando, dormidos o devorados por el duelo. Por el otro, los sujetos parecen ser muertos vivos, zombies, estancados en el tiempo (“soy la bella durmiente” dice Jero). Las películas insisten en esta idea del muerto vivo, que sabe que lo es y por qué causa; el otro no está, no ha estado durante los últimos diez años, y toda la trama descansa en saberse un muerto en vida, y en entender por qué se es un zombi y respecto de quién. De modo más evidente en *Esteros*, pero creo que también en la morosidad narrativa, despojada de palabras, en el modo de andar de los personajes de *Hawaii*, los filmes remiten a las películas y series televisivas sobre zombies. El automatismo de los zombies, su modo de vagar sin destino ni orientación, ausentes para sí mismos, ruinas o pedazos de sí en la memoria de los vivos, y sin embargo, último lugar de la vida que actúa como una pregunta sobre qué es la vida a partir de la espera: un zombi, sobre todo, es tiempo en espera.

Pero también quisiera ver este retorno a partir de nuestros propios muertos vivos en la cultura nacional, los que cumplen una función para nada fantasmal sino que más bien nos interpelan a ignorar la sublimación de ser distintos para entender lo que hay de igual y de común. En una de sus versiones, la de Macedonio Fernández, la muerte implica la diferencia entre mirar para vivir y saberse amado en la mirada de la otra, y consiste en ver el olvido en los ojos de quien nos amó. Macedonio Fernández es nuestro más ilustre muerto vivo, pues ante la muerte su esposa Elena, produce en la literatura el núcleo de la mirada amorosa que todo lo atrapa y lo absorbe. En el poema “Hay un morir” (1912) el muerto vivo interpela: “no me lleves a sombras de la muerte/a donde se hará sombra mi vida/donde sólo se vive el haber sido” y termina con la definición del muerto vivo como sujeto que se mira en los ojos de la muerta en los que ve olvido: “Hay un morir si de unos ojos/se voltea la mirada de amor/y queda sólo el mirar de vivir” y poco después “esto es Muerte: Olvido en ojos mirantes”. De este modo todo texto es una respuesta a un llamado a la acción, los muertos vivos no nos preguntan quiénes son sino a qué vinimos a la escena del duelo si todos somos iguales ante la muerte. En otra de sus versiones la interpelación abre a los problemas de la ética. Pienso en “La teoría de Almafuerte” en la que Jorge Luis Borges nos recuerda la línea de Almafuerte “¡Yo soy un muerto que quiere que no lo tomen por muerto!” (Borges 2001: 196). Almafuerte, dice Borges, trabaja sobre la idea de una “frustración, de una vindicación y una mística” (197); su núcleo es la soledad y la “certidumbre de que el fracaso no era un estigma suyo, sino el destino substancial, igual de todos los hombres” (197). No se trata sólo de que la felicidad no es posible ni deseable, sino de que es menospreciable: “Spinoza condenó el arrepentimiento [dice Borges], Almafuerte el perdón” y también dice Borges que “Almafuerte creyó que la frustración es lo fundamental, lo central, del destino humano. Cuanto más abatido el hombre, más admirable; cuanto más invisible, más claro; cuanto más ruin, más alto” (198).

En los filmes, los muertos vivos producen no sólo ficciones del olvido, sino el procedimiento por el cual podemos ver desplegarse el núcleo ético que es, al mismo tiempo, narración y trama social: Jero hace figuras de zombies para vivir y de pequeños

piensan con Matu que la mejor película es *El retorno de los muertos vivos*; en la charla en el tajamar cuando se han reencontrado, Matu acusa a Jero de no haber hecho nada de su vida y Jero dice que está en suspenso, como la bella durmiente; y lo mismo en *Hawaii*, donde Eugenio trata de preservar la quinta que fue de sus padres, y la figura de su padre muerto es la portadora del legado del amor. De modo que el retorno de los muertos vivos pone en juego otro umbral, que es el de la renovación de los problemas de la ética que hay en el corazón del discurso amoroso, o también que lo amoroso puede ser el núcleo de una renovación de la ética en el que se rearma continuamente el vínculo entre lo universal y lo particular. Esto nos llevaría al corazón de lo LGBT descrito por Olivera respecto de la propuesta de Aguilar, que consiste en pensar un rechazo de lo identitario que podría ser a la vez condición de posibilidad para pensar lo ética como una política de la igualdad en el terreno de las diferencias⁹.

Ya indiqué que tanto Berger como Curotto han situado la literatura entre sus materiales. Berger, en una entrevista menciona que pensó el film como una novela romántica del siglo XVII y en *Esteros* Jero menciona *Teoría Bonsai* de Fabián Casas. En ambos casos, la mención abre a la cuestión del procedimiento elegido para narrar. Berger, por ejemplo, dice que toma la forma de la novela romántica del siglo XVII respecto del procedimiento narrativo (pensemos por ejemplo, en la Princesa de Cleves, en la que el vínculo entre la princesa y el duque de Namours consiste en narrar el repliegue de las emociones, las emociones y los sentimientos sobre lo amoroso en el escenario más político, la corte, y respecto de un negocio común, el matrimonio concertado que ignora los sentimientos): predominio de los planos cerrados y cortos, que usa no sólo porque implica que abaratan la filmación, sino que hacen al diseño del encuadre; la historia y Berger (2013) dice que filma “el mapa de la cabeza de los personajes”, de modo que el espectador debe ver lo que piensan y lo que sienten. Un lugar cerrado (la quinta en un pueblo de la provincia), sólo ellos dos y pocos personajes más, en el que se despliega el drama amoroso del reencuentro.

La resolución de Curotto es otra: todo se da a la luz del día, frente a todos, en la calle durante el carnaval, en un negocio, en un club, en la casa del tajamar, y los esteros (que “son el centro de la película”). Curotto (2017) explica que vio “muchas pelis de amor LGBT” e intentó “escapar de algunas situaciones que para mí eran lugares comunes”. En este caso, la inclusión del paisaje respecto de la temporalidad (narrar el presente y el pasado y el tiempo muerto no narrable entre pasado y presente) produce dos tipos de encuadre: “hice que la cámara siguiera en el juego cuando eran chicos, y que ponga de manifiesto la distancia que había entre ellos de grandes [...] de modo que nos decidimos

⁹ Operación fundamental de lo identitario según Stuart Hall (1994: 397) al reflexionar sobre el concepto de diferencia en el nuevo cine caribeño de la diáspora, me permite pensar en la producción de lo gay cuando pone en discusión su sentido transgresor y resistente. Para Hall se trata de situar en lo nuevo una perturbación de lo que entendemos sobre el mundo o un concepto, en la que la palabra diferente pone en movimiento nuevos sentidos sin borrar las huellas de otros sentidos.

por una cámara en mano en las escenas de infancia, y trabajar con trípode en la juventud” (Curotto 2017).¹⁰

Pero la trama del amor y la dificultad para olvidar depende en ambos casos del modo en que se articula ese retorno de un muerto vivo a la vida: a través de flashbacks en el caso de *Esteros* y de materiales como las diapositivas en el film de Berger, el retorno permite contar la infancia feliz respecto del tiempo en que se ha estado en suspenso hasta el presente, que es el tiempo durante el cual el otro no estuvo. Quien tiene el control narrativo de la memoria (que es un pasado futuro, lo que hay en el pasado del futuro tal como se nos cuenta que se vivió) son los padres: en *Hawaii*, Martín le recuerda a Eugenio las diapositivas de Hawaii que les mostraba el padre de Eugenio, entre las cuales una con dos ananás los representaba a ellos dos (replicada después en una escena donde los dos están tirados en el pasto, en silencio, en el presente de la narración); en *Esteros*, el padre que preserva un rincón de los esteros de la industria arrocera y del turismo y la madre que les saca fotos cuando son chicos. Los padres parecen saber algo sobre ellos (anticipar la separación, dejar algo para el reencuentro, saber que son gays) y no sólo documentan el amor, sino que además producen el lugar para el retorno. No es menor que ese reencuentro entre dos muertos vivos se realice tomando como eje el tema de las ruinas y lugares decrepitos, arruinados o asediados por la ruina: la casa en el Tajamar está intacta en medio de la sobreexplotación de los esteros; la quinta en la provincia de Buenos Aires que precisa arreglos después de la muerte del padre es la excusa para que Eugenio le de trabajo y hospede a Martín; Martín se esconde en unas ruinas en el pueblo mientras busca changas y le espera, después del verano, un trabajo como asistente de mantenimiento en una escuela; los propios disfraces de zombies en los bailes de carnaval, la ropa vieja de Martín, la casa descascarada, todo es deslustrado y sin brillo si no pobre.

El discurso amoroso registra todas estas cosas como si estuvieran vivas y en proceso de descomposición hasta que llega el amante, y como dije antes, las registra de modo que se hunde en ellas para que la mirada se hunda con él y se sepa hundiéndose en ella: como en la novela amorosa clásica, la mirada y el gesto parecen ser todo lo posible cuando se experimenta con las emociones, la ruina no es de las cosas sino también de la palabra.

Podemos ver desplegarse en *Esteros* su esplendor más sublimador en el primer flashback, que se abre cuando un Matu confundido por las emociones del reencuentro recuerda un viaje a la quinta del tajamar en la parte de atrás de una camioneta cuando eran chicos: vemos la cámara enfocar el rostro de Jero, después las manos de Jero como si tocara los árboles y el cielo; vemos a Jero volverse y mirar a Matu, y vemos a Matu mirar a Jero y luego la cámara cambia de posición y los enfoca a ambos, y después

¹⁰Como en Berger, las emociones se encuentran “ocultas”, “camufladas”. Curotto (2017) indica: “Los diálogos esconden más de lo que dicen, y cuando dicen nunca lo hacen de frente, siempre mediante la ironía y el sarcasmo. El conflicto entre ellos es sumamente interno, tiene que ver más con el no animarse a enfrentar lo que les pasa con el otro o el temor a salir lastimados, que con sucesos externos. En ese sentido, las pelis son un poco como el paisaje de los esteros”.

vemos los esteros: pocas palabras se han cruzado, ninguna fundamental, la música de los hermanos Flores envuelve las cosas y las acciones. En *Hawaii*, vemos pero no oímos a Martín hablar y no sabemos si Eugenio puede oír lo que le dice Martín; vemos a Eugenio irse a escribir (es periodista y escritor), como si buscara una respuesta en una novela cuyo argumento parece absurdo y abstracto mientras Martín lo mira sorprendido; vemos irse a Martín después de una escena que es presentada como un malentendido (Martín quiere besar a Eugenio y este lo rechaza); vemos a Eugenio recordar algo como si recién hubiera podido escuchar lo que le dijo Martín y lo vemos buscar y encontrar las diapositivas de Hawaii, y la de los dos ananás, lo vemos arreglar el pasador de diapositivas y dejarlo en las ruinas de la casa donde se refugia Martín, y vemos una mano recoger la diapositiva (no sabemos si es Martín) y vemos a Martín volver y vemos el beso final, sin que ninguna palabra haya sido dicha, sólo la música monocorde que recuerda a la que Berger usa en Plan B.

Los procedimientos en *Hawaii* están desplegados y concentrados en el uso de planos medios y cortos con eje en los rostros. En *Esteros* este procedimiento es más pronunciado porque se combina con los planos más amplios sobre el paisaje. De allí una secuencia posible de la mirada que proponen las películas: quien mira narra, quien narra siente, quien se anima a sentir es quien puede transformarse a sí mismo en la trama del amor, quien puede reconocerse en esa trama del amor puede narrar.

Pero entonces, podríamos preguntarnos si esa trama que intenté situar, y que veo como un núcleo ético y político que despliegan estos filmes sobre lo gay del cine gay en el Nuevo Cine Argentino, consiste en volverse sobre sí misma para explorar el vínculo entre la sublimación de las emociones más elevadas e íntimas y el mundo de la vida en tanto que atroz, en ruinas y desvitalizado. Quisiera recordar precisamente una tradición para leer estos procesos en los debates sobre el vínculo entre experiencia y lenguaje leído como exploración y orientación de la organización colectiva que Silvia Delfino (2001) propuso para situar la primera antología de poemas de *Belleza y Felicidad* al indicar que “lo queer estética y políticamente remite a la capacidad de articular prácticas de experimentación entre erotismo, lenguaje y deseos políticos” (2001: 6). Delfino coloca en tensión estos materiales respecto de la sobreexhibición que hacen las industrias culturales globales de las identidades LGBT cuando exhiben la diferencia sin poner en discusión las formas de exclusión, persecución y criminalización de los cuerpos y grupos. La noción de lo colectivo que propone Delfino trabaja las modalidades a través de las que el neoconservadurismo rearticula la producción cultural por medio de la idea de comunidades preexistentes, autorreguladas y armónicas respecto de las demandas de autenticidad que habían definido las políticas de la identidad, pero también respecto de las respuestas colectivas que habían constituido un modo de resistencia en el acto imaginario de reunificación identitaria. Delfino dice sobre *Belleza y Felicidad* que “no se trata de una búsqueda identitaria sino de la especificación de los modos históricos de menosprecio presentes en la lengua”, de modo que los autores ingresan a una antología “gay, provinciana, joven, hasta tapiar con palabras cualquier alusión a la poesía gay, provinciana y joven; hasta que ya ni siquiera puede darse fe

sobre la autenticidad de los nombres” y propone leer estos materiales como espacios de exploración en los que el estigma “devuelto como un desafío no es una marca de identificación positiva sino una exploración de los límites entre experiencia y lenguaje” ya que “la ironía respecto del propio lugar [...] desafía tanto la estética como cualquier estabilidad de género, incluso los poéticos”. La diferencia cultural produce valor crítico porque “no postula un “catálogo de representaciones” o la formulación de imágenes asociadas o visibilidades tolerables y controlables sino una disidencia que indica hoy el uso más político de lo queer” (2001: 5).

Estas dos películas cuentan precisamente la productividad de esa experiencia transformada por las luchas políticas y culturales de los últimos quince años, cuando la estrategia de los colectivos LGBT respecto del estigma y la discriminación fue tanto política, como legislativa y cultural. Al mismo tiempo, esos procesos fueron parte de un movimiento en el que emergieron con fuerza las narrativas del “interior”, lo provinciano que ocupa el centro respecto de la Capital Federal, que exploró por ejemplo Micaela Conti en esta misma revista. Tensión entonces entre la noción de un Nuevo Cine Argentino y el interior (la provincia, el campo, el pueblo, los esteros) como tema o geografía, pero también como energía narrativa que atraviesa el campo de las representaciones del cuerpo y de las lenguas (el español uruguayo en *Hawaii*; el portuñol en *Esteros*) hasta volverlas irreconocibles y en diferencia: ¿qué cambia en lo que se narra cuando estas nociones de gay, provinciano y nuevo entran en escena? ¿cómo dos historias de amor imposibles hace algunos años pueden ser vividas como posibles, qué cambió para que lo gay ahora se narre, como diría Curotto, “sin trampas”, “sin artimañas”, para que *Esteros* se proponga como una “película familiar”?

Creo que, por un lado, debemos mirar a los borradores de estas películas, porque las dos tienen un material previo: en el caso de *Hawaii*, el *teaser* que preparó Berger para buscar financiación en la plataforma Kickstarter; en el caso de *Esteros*, el corto “Jerónimo y Matías” que filmó Curotto para poder optar también a financiamiento. En el primer caso, aun en su brevedad, la historia está concentrada en el carácter clasista de la relación entre Eugenio y Martín, las escenas son mucho más apasionadas que las que vemos en la película, los personajes menos prolijos en su apariencia, el clima menos veraniego. La atmósfera pone en tensión la normalidad con el erotismo (el tema de la diferencia de clase después es recuperada en la película). En el otro caso, se trata de una escena perdida en la película: el corto narra cuando Jero y Matu, de niños, ven cómo una banda golpea al bailarín de una comparsa mientras le gritan “puto de mierda”, y entonces esta escena cambia el sentido del modo en que leemos su relación: si en la película los indicios parecen mostrar que se separan porque el padre de Matu se va a trabajar a Brasil a una sojera, desde el corto esa escena homófoba pone el signo a la distancia que los dos pibes no pueden decir: “puto de mierda” es lo que funda la separación.

Volvamos a nuestra pregunta inicial: ¿qué de estos dos filmes se ubica en la tensión entre lo político y lo íntimo en tanto que gay, nuevo y provincial? ¿Qué hacen estas películas con esa tensión entre narrar la sexualidad y rechazar la identidad que en

nuestro país es considerada central a la configuración audiovisual del género y las sexualidades? Creo que lo interesante es precisamente lo que hacen entre un modo dominante de hacer cine que se profundizó desde comienzos de la década del 2000, y cuyos nuevos procesos estamos por ver, y las tensiones que se desataron en el interior de lo LGBT por el reconocimiento y la igualdad

Esta discusión remite al modo en que se produce la rearticulación de materiales políticos, y particularmente legislativos, en los debates culturales y artísticos. Uno de los ejes de esa rearticulación puede ser la pregunta sobre el matrimonio igualitario que Delfino y Rapisardi formularon de este modo “¿Por qué luchan por alcanzar una institución que los heterosexuales hemos aprendido a despreciar?” (2010: 10). En efecto, esta pregunta da cuenta de una transformación que ocurre cuando pensamos lo cinematográfico no sólo en términos de campos de saberes y prácticas preestablecidos, sino de una apertura constitutiva hacia la vida que incluye en la trama política que nos permite situar y actuar respecto del menosprecio y la injuria. Delfino y Rapisardi en el mencionado artículo responden la pregunta así:

En la medida en que ese desprecio puede enunciarse únicamente desde una posición aparentemente neutra de los dominante, la pregunta no sólo sitúa la producción de valor en un vacío de la historia, y por lo tanto, de la política, sino que pone a la vista de modo privilegiado que, una vez más, tener la posibilidad de rechazar una institución del estado liberal burgués es una experiencia muy diferente a la de encontrar bloqueado el acceso. Es posible que en la historia de esa diferencia resida quizá la capacidad crítica de la cultura argentina para situar nuestras experiencias de la sexualidad no como atributo individual sino como politización de las formas organizacionales que reivindicuen la acción colectiva por una vida digna” (2010: 14).

Conclusiones

Vivir la tensión entre lo político y lo íntimo consiste en saber que en todo lo íntimo hay una diferencia que ya está articulada por desigualdades concretas respecto del discurso de la igualdad y que en el marco de los procesos más renovadores de la cultura respecto de lo LGBT en nuestro país permite historizar en la tensión entre igualdad y diferencia algo que de lo contrario implicaría una concepción de la normalización que suele tener como eje restricciones en términos de la experiencia de la propia vida. La trama de los filmes remite en este sentido al cambio político y legislativo, y aunque sabemos que no podemos leerlo como transposición directa al texto cinematográfico, sí nos orienta hacia los cambios de la subjetividad cuando está en juego la tensión entre lo que la teoría queer española llama la normalización de lo LGBT y una diferencia que no puede ser completamente simbolizada. Esa tensión nos permite leer los modos en que lo gay en estos filmes no indica un cierre sobre la inmanencia del tema amoroso, sino precisamente la tensión hacia lo social que hay en la inmanencia.

Estos filmes sobre 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. Creo también que estos filmes hacen cosas con las disyunciones producidas por el rechazo a las pedagogías políticas y a las demandas identitarias, porque el estigma ha sido

devuelto como rasgo positivo, y las colocan en otro lugar que está iluminado por el valor crítico de las diferencias, cuando estas implican no sólo la posibilidad de ampliar el marco a través del que usualmente se han representado las tramas LGBT de modo concreto, sino porque sobre todo permiten explorar, en la pregunta sobre qué hay de universal en una historia gay, las narraciones que históricamente han legalizado el desprecio por ella e incluso su imposibilidad.

Bibliografía

Aguilar, Gonzalo (2010), *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Santiago Arcos editor, Buenos Aires.

Berger, Marco (2013), “9 Festifreak:: Hawaii”. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=Xfx6Ka7cbEM>.

Berger, Marco (2012), Teaser Hawaii. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=cJ8yabUJkpo>.

Borges, Jorge Luis (2001), “Teoría de Almafuerte” en *Textos Recobrados 1931-1955*, Emecé, Buenos Aires.

Capelloni, Jorge (2017), “Papu Curotto, director de Esteros” (Entrevista). Disponible en http://www.fellinia.com.ar/?page_id=40999

Delfino, Silvia y Rapisardi, Flavio (2010), “Cuirizando la cultura argentina desde la Queerencia, Centro criollo de políticas de la diferencia”, en *Ramón* nro 99. Pp. 10-14.

Delfino, Silvia (2001) “Introducción” en AA.VV, *Aventuras. Buenos Aires, Belleza y Felicidad*. Pp. 5-6.

González, Matías V. (2017), “Papu Curotto: Esteros cuenta una historia de un amor sumamente universal. Sería un error si alguien deja de verla por ser una “película gay”” <http://www.escribiendocine.com/entrevista/0012983-papu-curotto-esteros-cuenta-una-historia-de-un-amor-sumamente-universal-seria-un-error-si-alguien-deja-de-verla-por-ser-una-peli-gay/>

Hall, Stuart (1996), “Cultural Identity and Diaspora” en Patrick Williams y Laura Chrisman *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory. A Reader*, Harvester-Wheatsheaf, Londres.

Martinelli, Lucas (2016) “Exclusión y libertad en La Raulito de Lautaro Murúa”, en Lucas Martinelli (Compilador) *Fragmentos de lo Queer. Arte en América Latina e Iberoamérica*, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires. Pp. 279-292.

Olivera, Guillermo (2012) “Entre lo innombrable y lo enunciable: visibilidades y espacialidades LGBT en el cine argentino (1960-1991)” en *Designis*, nro 19. Pp. 99-110.

Ranciere, Jacques (2008), *El espectador emancipado*, Manantial, Buenos Aires.

Triquell, Ximena y Ruiz, Santiago (2014) “La dimensión política de los discursos sociales”, *De signos y sentidos*. Pp. 125-138.