

CRISIS DE LA MASCULINIDAD EN EL CINE *QUEER* ARGENTINO: DESDE 1985 HASTA HOY

FERNANDO GABRIEL PAGNONI BERNIS¹

RESUMEN

Nuevas legislaciones que otorgan igualdad de condición entre individuos sin importar su elección sexual hace necesaria la revisión de la figura del homosexual en el cine argentino. La hipótesis de este trabajo es que la homosexualidad masculina cinematográfica está asociada a una pérdida de la masculinidad entendida esta como jerarquía social y poder económico, más que a una decisión personal sin crisis.

A principio de la década de 1980, una serie de agresiones y asesinatos cometidos hacia la comunidad homosexual argentina ocupó parte de la prensa y la opinión pública. Los mismos policías encargados de encontrar a los agresores consideraron que las víctimas eran, por su condición homosexual, proclives a muertes violentas (Rodríguez Pereyra, 8). A principios de la década de 1990, el canal de televisión argentino Telefé emite por primera vez en televisión abierta *Otra historia de amor* (Americo Ortiz de Zarate, 1986) en el año 1991; las autoridades del canal deciden cortar del film sus minutos finales, en los cuales la pareja homosexual protagónica se reencuentra para vivir su amor. Sin esos minutos, la historia es trastocada y el film termina con la pareja separada (Ferreira, 275).

Muchos (pocos en realidad) años después, Argentina contaría con un travesti (Flor de la V) como primer vedette en varios espectáculos de revista, ahora devenida en exitosa conductora televisiva.² También obtuvo gran cobertura su casamiento con un hombre. En la actualidad, Argentina es considerada mundialmente como un país “gay friendly” (Martinez, 865; McCloskey, 96) o al menos su capital, Buenos Aires lo es (Luongo, O’Malley & Pashby 40).

En julio del año 2010, Argentina garantizó a las parejas del mismo sexo los derechos legales, responsabilidades y protecciones que gozan las parejas heterosexuales (Kampwirth, 35). Además, una pareja del mismo sexo puede adoptar niños si lo desea

¹ Fernando Gabriel Pagnoni Bernis es Adscripto de la cátedra *Teorías y Estéticas Cinematográficas* de la UBA (Buenos Aires), a cargo de Emilio Bellón. Integrante de los grupos de investigación Kiné (cine) e Investea (teatro). Ha publicado en revistas y libros tanto nacionales como internacionales.

² *La pelu*, programa de televisión que se trasmite por Telefé, el mismo canal que transmitió la versión cercenada de *Otra historia de amor*.

(Beckner, 6). Personas del mismo sexo pueden pasear por las calles de Buenos Aires tomadas de la mano, y detenerse momentáneamente para besarse, sin que esto sea considerado un crimen.³ En el mes de abril del año 2012, se promulgó la ley de identidad de género, que permite que cualquier persona pueda llevar en su documento de identidad el género y el nombre que lo represente, aunque este no se corresponda con su sexo biológico.

Todo esto lleva a la pregunta ¿a que se deben estos cambios? ¿Cómo un país pasa de la no aceptación a la diversidad sexual a su legislación, siendo este país uno de los pocos latinoamericanos que se encuentran a la vanguardia con respecto a identidad de género? ¿Qué cambios se operaron en la sociedad para que esto ocurriese?

Este trabajo no presentará respuestas a esta problemática, por considerarla extremadamente compleja y cercana. Quizá solo una mirada alejada en el tiempo pueda comprender y hacer una lectura acerca de los cambios epistemológicos que permitieron que en pocos años el país pasara de ser homofóbico a *gay friendly*. Quizá la terrible crisis económica y social del año 2001 haya quebrado los imaginarios culturales y no los haya podido reemplazar con otros, o quizá como argumenta Margaret Cooper (2012) la razón se halla en el clima de opresión que los argentinos están acostumbrados a vivir debido a los constantes golpes militares lo que llevaría a que la gente sea más tolerante ante la opresión de las minorías, por lo cual se igualaría liberación nacional a liberación sexual (Rapisardi, 982)

Mi intención en este trabajo es hablar específicamente de cómo la homosexualidad y los gays han sido mostrados en el cine argentino. En un país cuya manera de pensar y sentir la homosexualidad cambia tan rápidamente, quizá una mirada analítica sobre cómo esta figura es presentada en el cine nacional pueda dar pistas para, en un futuro, intentar leer el rápido cambio histórico nacional en cuanto a la aceptación, al menos en Buenos Aires, de la presencia homosexual.

Antes de entrar en el análisis debo estipular dos aspectos: en primer lugar, un hilo conductor que atravesará todos los films es *la crisis de la masculinidad*, entendida como una crisis personal en donde se reúnen los estereotipos de masculinidad que deben caer para una reivindicación de la sexualidad y de la subjetividad plena, al tiempo que los planos económicos y de autoridad se entremezclan con lo anterior. Masculinidad es visto como poder, sea de autoridad, sea de nivel adquisitivo, y esta concepción es la que entra en crisis para uno o más de los personajes de los films.

³ No quiere esto decir que tal acto no atraerá la mirada desaprobadora de la mayoría de los espectadores de tal acto. Que esté legalizado no significa que esté moralmente y socialmente aceptado.

Imbricado a lo anterior, encontramos que en el cine *queer* nacional no hay comedias románticas de final feliz que muestren a dos homosexuales enmarcados en un acto de realización plena, como dos personajes “fuera del closet”. Al contrario, las historias siempre giran acerca de hombres que encuentran traumático abrirse a una relación sexual (e incluso solo de confianza) con otro hombre. En un país que acepta el matrimonio de personas de un mismo sexo, así como la adopción de niños, es destacable que aún no se hayan contado historias en donde el deseo gay no deba pasar por una etapa de profunda crisis subjetiva muchas veces unidas con los discursos del poder (discursos, como ya he dicho, ligados a las concepciones de masculinidad).⁴ Tal como afirma Adrián Melo (2008), “la visibilidad del personaje gay en el discurso fílmico, ya con escenas de cama incluidas, va de la mano con los destinos más abyectos. Nunca las imágenes sobre las diferencias sexuales fueron tan terroríficas y tremebundas como en numerosos films de la naciente democracia” (23). Pareciera que un film luminoso en el cual predomine la ausencia de una crisis de identidad aún no tiene cabida en nuestro país, que apela mayormente a dramas de crisis de la masculinidad a la hora de representar la figura queer.

Para el trabajo, y por cuestiones de claridad, tomaré solo los films de ficción dejando de lado los documentales. Asimismo, y por los mismos motivos, trabajaré con films que tratan la homosexualidad masculina.⁵ Por último creo importante aclarar que trabajaré con films en donde la homosexualidad o identidad queer masculina tenga un papel protagónico y no los films que la presenten de manera anecdótica o en un carácter de subtexto.⁶ Por último, trabajaré solo con películas posteriores al regreso y estabilización de la democracia en 1983, ya que antes de esta fecha la inclusión de los gays en el cine argentino solo se daba en personajes muy secundarios y con fines exclusivamente de mofa (Rodríguez-Pereyra, 2012).

El trabajo se dividirá en dos breves secciones: una que trabaja cómo los films presentan crisis de autoridad y económica y otra sobre cómo esta crisis de masculinidad lleva a los personajes al territorio de lo queer como destino. Para esto seguiré la categorización que realiza Tim Edwards (2006) sobre la crisis de masculinidad: cuando un personaje masculino pierde cualidades naturalizadas como masculinas aparece lo que Edwards

⁴ También debería llamar la atención de cualquier investigador de lo *queer* en los medios la escasa producción de cine gay en un país con tales niveles de aceptación.

⁵ La figura lésbica apenas sí está representada en nuestro cine, la mayoría de las veces bajo el marco del *sexploitation*, tal como afirma Natalia Tacceta y Fernando Martín Peña (2008).

⁶ Cómo *Rapado* (Martín Rejtman; 1992) o *Bolivia* (Adrian Caetano; 2001).

llama “crisis from without”⁷, asociada al contexto social. Luego se produce una crisis interna en el hombre que ve su propia subjetividad descentrada y desintegrada (“crisis from within”⁸). Ambas entonces, están conectadas.

CRISIS DESDE EL AFUERA

Parte de la masculinidad occidental se basa en el poder adquisitivo y de sustentación de la familia que el hombre tenga. Entre las características “esenciales” masculinas se encuentra la competitividad laboral y ser el proveedor de dinero en el hogar. Cuando esto no ocurre por crisis económicas que llevan al desempleo, se hace urgente invisibilizar la situación y procurar que la masculinidad sea lo menos afectada posible (Guerrero & Anaya, 441). Es lo que José Olavarría llama el contexto macrosocial (14), y el cual está sujeto a las políticas de la globalización y la flexibilización laboral.⁹ En un país como Argentina, en el cual las crisis económicas son una constante, conseguir y mantener un buen empleo es fuente de profunda ansiedad, especialmente en la población masculina. Cuando esto no se logra o el empleo se pierde y no es reemplazado por uno mejor, inmediatamente sobreviene la crisis de masculinidad que pone en duda cuan hombre es determinado hombre (Morgan, 99). Un hombre sin empleo, casa propia o dinero entraría inmediatamente dentro de una categoría *queer* ya que se “feminizaría.”

Adiós, Roberto (Enrique Dawi, 1985) es el primer film en tratar la homosexualidad en Argentina. Roberto (Carlos Calvo) se separa de su esposa y por problemas económicos, debe compartir un departamento para así lograr economizar. El departamento que compartirá será el de Marcelo (Víctor Laplace), un hombre abiertamente gay. Es allí donde Roberto comenzará a sentir una atracción hacia su compañero y hacia su estilo de vida “culto”, diferente al rutinario trajinar en la oficina de Roberto. Toda la película se concentra en narrar de qué manera Roberto intenta acallar los deseos que siente por su compañero, deseos que solo manifestará bajos los efectos del alcohol.

Lo que une a estos dos hombres tan dispares es la situación económica de Roberto. Él no está en posición de costear un lugar para vivir solo porque su empleo no le otorga el dinero necesario para su independencia, por lo tanto depende del soporte económico de otro hombre: Marcelo. Así, para los cánones occidentales y capitalistas en los cuales se apoyan los conceptos de masculinidad, el hombre entraría en una feminización de su

⁷ Podemos traducirlo como “crisis desde el afuera” o “crisis externa.”

⁸ “Crisis desde adentro” o “crisis interna.”

⁹ Que en la Argentina encarnó el modelo salvajemente neoliberal del Presidente Carlos Saúl Menem durante la década de los noventa.

identidad. Marcelo es un hombre cuyos gustos estéticos, culinarios, personales son típicos de la clase media-alta. En términos de género, la clase media-alta representaría cierta feminización, ya que la sensibilidad estética y el refinamiento son consideradas virtudes femeninas, así como la competitividad laboral o un empleo altamente remunerado o el empleo que requiera esfuerzo físico son rasgos considerado masculinos. En un país como Argentina, donde la clase trabajadora-obrera fue figurada bajo el gobierno de Juan Domingo Perón como aguerrida y no sumisa, donde el proletariado fue construido ideológicamente como masculino y “sano” en contraposición a la delicadamente amoral y frágilmente anémica clase burguesa parasitaria, esta dicotomía entre clases y géneros es significativa. La crisis de la masculinidad de Roberto se puntualiza cuando pierde su rol de jefe de familia y cuando se feminiza en su contacto con Marcelo. Incluso su esposa (Ana María Piccio) muestra su extrañeza ante los cambios operados en Roberto, al cual va a intentar recuperar para masculinizarlo nuevamente.

La segunda película en tratar la temática gay en Argentina de manera abierta fue la ya mencionada *Otra historia de amor*. Raúl Loveras (Arturo Bonín) es un ejecutivo de una importante empresa, casado y con hijos adolescentes, dueño de una vida modelo. Será un nuevo empleado, Jorge Castro (Mario Pasik) quien se encargará de poner la vida de Raúl en crisis. Ambos hombres no se enamoran repentinamente: Jorge seducirá sistemáticamente a Raúl con miradas y sonrisas, minando su rol de autoridad. Cuando finalmente le confiese a su jefe que gusta de él, este simplemente no sabrá que hacer con la revelación. Su primera medida será recordarle los cargos jerárquicos de cada uno. Así intenta no solo restablecer el orden que se está perdiendo, sino además su masculinidad: él es el jefe, el hombre, mientras que el empleado, por su cargo de menor valía, cumple una posición de subordinación, feminizada. Pero cuando Raúl no resista más su deseo erótico, será él quien invite a su empleado a una cita. Escena clave del film es cuando Jorge se revela en ese primer encuentro como bisexual. Jorge, según sus propias palabras, es un hombre que rechaza todo tipo de etiquetas, un hombre que proclama que la sexualidad es mucho más compleja de lo que la sociedad quiere admitir. Lo importante de esta escena es la clara desilusión en Raúl, quien cree ser uno más en la vida sexual altamente activa del muchacho. Es aquí cuando el personaje del jefe comienza a perder su autoridad, cuando deja mostrar su vulnerabilidad afectiva y por ende, se feminiza.

Cuando la esposa de Raúl se entere del affair de su marido, los altos jefes, enterados por ella, le darán al hombre un ultimátum: o el despido o el exilio en una empresa

española. Ante la posibilidad de perder el empleo, Raúl aceptará el traslado, pero en el minuto final, decide no tomar el avión que lo alejaría de su amor, y se queda en Buenos Aires, presumiblemente sin empleo. Su masculinidad ha entrado en crisis cuando dejó que un subordinado socavara su posición jerárquica, y acepta su homosexualidad quedándose sin empleo, el castigo que le espera a cualquier ciudadano que no acepte cumplir con los mandatos sociales que de él se espera según su posición.

Aún más claros ejemplos en su igualación entre economía, masculinidad y homosexualidad se pueden encontrar en dos films del llamado “Nuevo Cine Argentino”. *Vagón fumador* (Verónica Chen, 2001) como *Ronda nocturna* (Edgardo Cozarinsky; 2005) presentan como protagonistas a sendos *scorts* masculinos que se ganan la vida alquilando sus cuerpos a otros hombres por sexo. De una manera casi infantil (y gran defecto de la película de Chen) Andrés (Leonardo Brzezicki), el prostituto del film de Chen, hace alarde continuamente de su necesidad de ser tasado económicamente, de ser valorado a través de su belleza que se cambia a valor moneda. No es casual que su lugar para encuentros amorosos breves con clientes sin lugar sea entre las paredes de un cajero automático. El cliente (siempre masculino) obtiene sexo rápido y en el mismo lugar, los medios económicos para pagar a su pareja, sacando una cifra del cajero. Es precisamente allí donde conocerá a Reni (Cecilia Bengolea), quien establecerá con él un tenue romance. Ella es hippie y anticapitalista, marcando una antítesis clara con el valor monetario que Andrés confiere a sus sentimientos.

Siendo que Andrés vende su sexo, le da valor económico, se podría pensar entonces en una elevación de su masculinidad por el valor de cambio. ¿El hecho de que tener sexo con él cueste dinero funcionaría significativamente cómo salvación de su hombría? Considero que no por dos razones: en primer lugar, como ya he mencionado, todos sus clientes son masculinos. Por más que las relaciones sean por dinero, no deja por ello de ser aun acto homosexual (tampoco queda en claro la verdadera sexualidad del muchacho, si es que esta se puede definir). En segundo lugar, todas las relaciones sexuales que el film muestra presentan a Andrés en un rol pasivo, mientras los clientes cumplen el rol activo.

Lo mismo sucede con el personaje principal de *Ronda Nocturna*. Víctor (Gonzalo Heredia) es también un *scort* masculino que cobra dinero por sus servicios sexuales. Siempre se lo verá con hombres y su rol será pasivo. Esto es significativo, ya que mayormente los hombres que “consumen” (la elección de esta palabra es *ex profesa*) *scorts* lo hacen con la intención de encontrar en ellos acompañantes que cumplan un rol activo. Por supuesto, no es necesariamente raro que cumplan roles pasivos también,

pero claramente ambos films eligen mostrarlos en ese rol “femenino”. Ambos jóvenes se prostituyen y son penetrados analmente a cambio de subsistencia. Dependen económicamente de hombres que los penetran sexualmente. Latinoamérica además, como afirman en su estudio Toro-Alfonso & Díaz (2006) cuenta con la particularidad de que parte de su construcción social de la masculinidad presenta una sexualidad entre hombres en la cual el que cumple el rol activo es “hombre”, mientras que sólo quien cumple el rol “pasivo” es gay, ya que su rol emularía el de una mujer: ser sexualmente penetrado o practicar sexo oral. Este imaginario está fuertemente constituido en Argentina (Cooper, 106). Ambos jóvenes son entonces feminizados en sus roles de *scorts*. Feminización que se da doble en *Ronda nocturna*: Víctor es penetrado por un sargento de la policía, a quien no cobra, a cambio de protección personal en las calles. No solo Víctor es feminizado al ser penetrado a cambio de protección masculina, sino que además el jefe policial no oculta el amor que siente ante el muchacho, a quien quiere retirar de las calles y convertir en su amante. Al igual que en el film de Dawi, encontramos otra posición jerárquica “rebajada” por el deseo erótico homosexual.

Víctor vaga por las calles de una Buenos Aires plagada de personajes que intentan ganarse la vida durante la noche. A los planos del continuo vagabundeo del personaje de Gonzalo Heredia se le contraponen planos de “cartoneros”, hombres y mujeres que se ganan la vida juntando el cartón que la gente tira durante el día, para luego venderlo. Ambos grupos, *scorts* masculinos y cartoneros son víctimas de un sistema económico que los ha dejado afuera y los obliga a la subsistencia.

En *Vil romance* (2008) de José Campusano, el joven Roberto busca la protección del muy masculino, mayor y agresivo Raúl. La película se plantea desde un paisaje urbano de extrema pobreza, de una miseria criminal y casi animal. Raúl, un motoquero que vive económicamente de armar armas para los jóvenes delincuentes urbanos, lleva a vivir a su humilde casa al aún más humilde Roberto, luego de una noche de amor. La única manera en que Raúl se comunica con su joven pareja es a través de un sexo altamente agresivo, sin caricias ni ternura,¹⁰ a través de los celos y finalmente, los golpes. Roberto ama a Raúl, aún si por momentos su necesidad del hombre mayor pareciera deberse más a una necesidad de protección contra el rudo mundo externo. Pero cuando a Roberto se le ofrece la posibilidad de escape, cuando un amante enamorado le ofrezca la oportunidad de vivir con él en España,¹¹ el joven la rechazará para quedarse con su

¹⁰ Actitudes consideradas como femeninas según el estudio de Díaz y Toro-Alfonso (2006).

¹¹ España es, en el imaginario argentino, el lugar elegido para el exilio argentino cuando las crisis económicas empuja a buscar futuro en otras tierras. A Roberto se le ofrece entonces el duro suelo

agresivo amante. Quien sí es rebajado en su autoridad es Raúl, quien debe luchar con su necesidad de Roberto al tiempo que no quiere perder su masculinidad, aún sabiendo que si no muestra afecto próximamente, correrá el riesgo de perderlo. Es la jungla urbana de pobreza y delito lo que impide a Raúl “feminizarse”, si es que quiere sobrevivir.

No hay relación basada en el dinero en *Un año sin amor* (Anahí Berneri, 2005). Pablo (Juan Minujín) es un joven con HIV que se niega a seguir el tratamiento, mientras se malgana la vida dando clases de francés y viviendo en la casa de la tía, con la cual tiene una mala relación. Pablo siente un gran deseo por Martín (Javier van de Couter), un muchacho que conoció en una disco gay. Lo que lo atrae es su masculinidad y personalidad dominante. Martín es practicante de S&M en el rol de sadista, lo cual excita mucho a Pablo. Este lo rastreará hasta conseguir el número telefónico de Martín. En una breve escena clave del film, Pablo y Martín hablan por primera vez telefónicamente, confirmando que hay interés en ambas partes. Cuando Pablo pide ir a la casa de Martín, este le comenta que esto es imposible ya que él vive con sus padres. Un silencio incómodo llena la escena, hasta que Martín rápidamente piensa en otro lugar para la cita. Lo que incomoda de la escena y a ambos hombres es el reconocimiento de que Martín vive aún con sus padres y, probablemente, dependa económicamente de ellos. Si bien él vive con lujo su condición de “hombre” se ve disminuida. En una escena anterior, Pablo, medio en broma y medio en serio, comenta a su amigo Nicolás (Carlos Echevarría) que él está en la búsqueda de un “macho que me mantenga.” Si como explica Tim Edwards en *Erotics & Politics* (1994), el sadista es quien encarna la figura masculina en su rol de agresor y el que recibe el dolor se feminiza (80), entonces lo que excita profundamente a Pablo de Martín es su masculinidad atravesada por su rol agresivo en los juegos sexuales, y esta masculinidad es brevemente puesta en duda en la escena anteriormente mencionada.

También ocurre esto con la masculinidad del joven subversivo Olaf (Julián Krakov) de *Más que un hombre* (Dady Brieva y Gerardo Vallina 2007), que en plena dictadura militar se esconde, huyendo de los militares, en la casa de Telmo, un modisto (Luis Ziembrowski), quien tras esconderlo en su casa durante semanas, se enamora del muchacho. La relación no es posible ya que Olaf es heterosexual, pero además, por su

argentino en la figura de Raúl y la salida económica española en la figura de un joven amante (Javier de la Vega).

propia posición de joven militante no puede rebajarse no solo a una relación homosexual, sino que tampoco puede rebajarse a un mundo de frivolidad donde las ideologías políticas y militantes no tienen el mismo peso que el mundo glamoroso de las estrellas y los vestidos de lentejuelas. Olaf debe vivir dependiendo del modisto y por ello, antes que agradecimiento, debe cuidar su hombría ante cualquier feminización que pudiera producirse si se contaminan ambos mundos (como sucede en *Adiós Roberto*) manteniendo distancia. Esta es también la solución que elige Sebastián (Carlos Echevarría) el profesor de natación de *Ausente* (Marco Berger, 2011) cuando descubre que un alumno suyo, Martín (Javier de Pietro) a quien llevó a su casa luego de una serie de mentiras que el muchacho contó para pasar la noche con él, en realidad tenía como objetivo que “algo” pasara entre ellos si pasaban la noche juntos. La respuesta del profesor será una bofetada. A partir de allí la mirada llena de deseo del muchacho lo perseguirá en las clases como una amenaza de desestabilización hacia su jerarquía de profesor. Finalmente, esa amenaza desaparecerá solo cuando el alumno muera en un accidente.

CRISIS DESDE ADENTRO

Solo cuando Martín haya desaparecido y ya no sea una amenaza a la figura de autoridad del profesor, comenzará la crisis interna del mismo. Sebastián intentará negar los sentimientos y sensaciones que el joven alumno había despertado en él hasta el clímax del film, en el cual el profesor declara su deseo amoroso a una figura fantasmática, alucinatoria del muchacho. Es la ausencia del título la que marca el quiebre interno de Sebastián. Cuando Martín muere, ya no hay represión psíquica (porque ya no hay peligro) y el profesor queda solo con sus fantasmas sexuales y su deseo despertado.

Tanto en *Más que un hombre* como en *Adios, Roberto*, la crisis interna se da por una relación de extrema proximidad entre un hombre heterosexual y uno gay. Esta contaminación pondría en duda las rígidas construcciones sexuales creadas socialmente con el fin de dar nombre y etiquetar, esto último con intenciones de poder. Si a algo se le da nombre, se lo categoriza y se asume poder sobre ese algo. Olaf, para poder pasar desapercibido en la casa de Telmo, se hace pasar por la pareja de este. Al principio le resulta una violación a los principios masculinos de la ideología socialista a la cual responde. Es la compañía y la ternura de Telmo lo que lo pondrá cerca de un mundo “afeminado” que se demuestra subversivo por el simple hecho de que demostrar cariño y sentimientos hacia otro hombre *es el acto subversivo máximo*. Solo la noche antes de fugarse de la casa Olaf tendrá un acercamiento afectivo con Telmo. Este acercamiento

no será sexual, pero sí de una profunda emoción y apertura sentimental cuando Olaf se permita llorar y reconocer el cariño que siente por el afeminado Telmo, feminizándose él mismo en la exhibición de sentimientos. Olaf se fuga efectivamente al otro día, y ni él ni Telmo se vuelven a ver. Así, salva su masculinidad en crisis. Telmo le da su aval: “andá a salvar el mundo, nene.” Roberto, en el film de Dawi, en cambio ha sucumbido completamente. A medida que el deseo erótico por su compañero va aumentando, a Roberto se le irán apareciendo los fantasmas sociales que le afirman su heterosexualidad; su padre, un amigo de la infancia, la prostituta con la cual debutó sexualmente, un cura que lo condena. William Foster llama “monitores sexuales autoritarios” a estas apariciones y señala que las mismas son en realidad metáforas de todos los controles sociales a los que son sometidos todos los ciudadanos para integrar, homogeneizar y castigar a quien se desvíe, como en este caso lo hace Roberto de la heterosexualidad. Estos controles están tan interiorizados que son invisibles (198).

El final mostrará la encrucijada a la cual debe responder Roberto: el final abierto lo deja en el momento de decidir si vuelve con su esposa o con su amante masculino. Una decisión restablecerá su masculinidad, la otra lo pondrá definitivamente en la categoría de “otro.”

El final de *Otra historia de amor* es subversivo para el status quo al contar un final feliz (196), negando la idea de que un film sobre homosexuales debe terminar en un amor trágico (del Rio 63).

En *La león* de Santiago Otheguy (2007), el joven islero Álvaro (Jorge Román) vive su homosexualidad a escondidas, mientras soporta las burlas del autoproclamado guardián de las costumbres y tradiciones de la isla, Julio “el Turu” (Daniel Valenzuela). El Turu es xenófobo, machista y homofóbico y, sospechando la verdad acerca de la sexualidad de Álvaro, intenta poner al muchacho en situaciones incómodas. Pero esa homofobia oculta el terror que Turu siente hacia el deseo sexual que Álvaro despierta en él. Finalmente este deseo se concretizará en la noche en que Turu viole a Álvaro, la única manera que el primero encuentra de descargar su libido sin poner en duda su masculinidad (al menos en su forma de ver). Un intento de acallar la crisis interna que Julio siente, y que sólo puede proyectarse agresivamente, recordando al Raúl, el veterano motoquero de *Vil Romance*.

La crisis interna de la masculinidad de Raúl se produce no por el acto homosexual o por su amor y necesidad de otro hombre más joven, sino por el constante pedido de Roberto a Raúl de que este cumpla en la relación un rol también pasivo. Raúl intenta, bajo la excusa de que no se puede cambiar “de la noche a la mañana”, mantener esta necesidad

de su pareja en espera, suplantando su falta de entrega (lo que supondría su pérdida de masculinidad definitiva) por más agresividad, aún a riesgo de que Roberto acabe terminando la relación. La agresividad irá en aumento hasta que la familia de Roberto deba salir a proteger al muchacho y acaben matando a Raúl en un acto de barbarie que retrotrae a todos los involucrados a un estado arcaico donde las estructuras sociales aún no habían nacido.

Retroceso a un “mundo mejor” sin esquematizaciones de género se puede ver en la mejor película argentina sobre homosexualidad: *Plan B* de Marco Berger (2009). Bruno (Manuel Vignau) intenta recuperar a su novia seduciendo al nuevo novio de ella, Pablo (Lucas Ferraro), a quien él sospecha bisexual. Finalmente y para su crisis absoluta, será Bruno quien termine enamorado de Pablo y quien deberá lidiar con un deseo homosexual. Ambos hombres, en su profunda amistad, constantemente hablan de un virtual retorno al pasado, a una infancia donde los amigos “podían apagar la luz a la noche y quedarse hablando horas”, donde los amigos podían exhibir sus sentimientos sin poner en peligro su masculinidad porque esta aún no estaba social y rígidamente instituida.

Este film también tendrá un final feliz, cuando en el último minuto la joven pareja decida darse una oportunidad. Junto a *Otra historia de amor*, este es el segundo film con un final feliz en donde el amor homosexual pueda vivirse, pero ambos films deben hacer pasar a sus personajes por severas crisis de identidad que los obligan a tomar una posición con respecto a cómo vivir sus masculinidades.

Con un puñado pequeño de films *queer*, con solo dos ejemplos de final feliz, es posible entrever que por debajo de la aceptación de la homosexualidad en Argentina se esconde una sociedad que aún no ha dado el salto epistemológico requerido para igualarse a las leyes jurídicas. If “manhood is equated with power” (Kimmel, 136) y, como argumenta Jociles Rubio (2001) por una relación de negatividad con las características consideradas femeninas, entonces los films trabajados, como se ha visto, parten de estas ideas para conceptualizar la homosexualidad masculina como una puesta en crisis de los valores de la masculinidad: figuras de autoridad que dependen eróticamente de la figura de un subordinado, hombres heterosexuales que dependen económicamente de otro, pobreza que acerca y une, pero que al mismo tiempo exige, para sobrevivir, el mantenimiento de una masculinidad basada en los estereotipos y agresividad en las villas urbanas o en las selvas misioneras de *La león*.

El cine argentino ha aceptado, en apariencia, la diversidad sexual. Quizá como esta goza del amparo de las leyes, los argentinos se han visto obligados a aceptarla. Pero aún el

cine argentino nos debe una película de temática *queer* en la cual el argumento no gire alrededor de la masculinidad/heterosexualidad puestas en crisis. Mientras tanto, no cabe duda que ser “maricón” está emparentado necesariamente con la fragilidad masculina en un mundo y un país que ha hecho de la violencia la norma, y en el cual la exhibición de afectos aún sigue siendo el acto subversivo máximo.

BIBLIOGRAFÍA

- Beckner, L.** “Si, quiero: The Legalization of Same-Sex Marriage in Argentina.” Tesis. Revisada 21 de septiembre 2012, en <https://ida.mtholyoke.edu/xmlui/bitstream/handle/10166/879/Beckner%20-%20S%C3%AD.%20quiero%20The%20Legalization%20of%20Same-Sex%20Marriage%20in%20Argentina%20-%20MHC%20-%202011.pdf?sequence=1>, 2011.
- Cooper, M.** “The Argentinian Movement for Same-Sex Marriage.” En C. Pullen (Ed.). *LGBT Transnational Identity and the Media* (pp. 102-113). Palgrave Macmillan, New York, 2012.
- Del Rio, J.** “Identidad gay en el cine latinoamericano reciente. Estrategias de omisión, circunloquio y lugares comunes.” *Temas*, 40-41. Enero-Junio, 61-70, 2005.
- Edwards, T.** *Cultures of Masculinity*. Routledge, New York, 2006.
- Edwards, T.** *Erotics & Politics. Gay Male Sexuality, Masculinity and Feminism*. Routledge, New York, 1994.
- Ferreira, F.** *Luz, Cámara—Memoria: una Historia Social del Cine Argentino*. Corregidor, Buenos Aires, 1995.
- Guerrero, O., & Anaya, P.** “Estrategias para mantener el modelo de masculinidades en padres-esposos desempleados.” *Revista de Estudios de Género. La Ventana*, número 24. Universidad de Guadalajara, México, 440-462, 2006.
- Jociles Rubio, M.** “El estudio sobre las masculinidades. Panorámica general.” *Gazeta de Antropología*. 17. Revisada 25 mayo, 2012 de http://www.ugr.es/~pwlac/G17_27MariaIsabel_Jociles_Rubio.html, 2001.
- Kampwirth, K.** *Latin America's New Left and the Politics of Gender*. Springer, New York, 2011.
- Kimmel, M.** “Masculinity as homophobia.” In H. Brod & M. Kaufman (Eds.). *Theorizing Masculinities* (pp. 119-141). Sage, London, 1994.
- Luongo, M., O'Malley, C., & Pashby, C.** *Frommer's Argentina*. Wiley Publishing, Hoboken, 2011.

Martinez, L. “Transformación y renovación: Los estudios lésbicos-gays y *queer* latinoamericanos.”

Revista Iberoamericana, Vol. LXXIV, Núm. 225, octubre-diciembre, 861-876, 2008.

McCloskey, E. *Argentina* (2th ed.). The Globe Pequot Press, Connecticut, 2011.

Morgan, D. *Discovering Men*. Routledge, London, 1992.

Olavarría, J. “Hombres e identidades: crisis y globalización.” *Hombres: Identidades y Violencias*. José

Olavarría (Ed.). Chile: FLACSO, 13-36, 2006.

Raffin, M. “La burla como inclusión excluyente; las figuras del gay y la travesti en las películas de

Olmedo y Porcel.” In A. Melo (Ed.). *Otras Historias de Amor* (pp.233-252). Ediciones Lea,

Buenos Aires, 2008.

Rapisardi, F. “Escritura y lucha política en la cultura Argentina: identidades y hegemonías en el

movimiento de diversidades sexuales entre 1970 y 2000.” *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXIV,

Núm. 225, Octubre-Diciembre, 973-995, 2008.

Rodriguez Pereyra, R. (2001). “Género, deseo y derechos humanos en Argentina.” Revisada 18 mayo,

2012, en

http://www.facultadesjorgeamado.com.br/proj_acad/praxis/praxis_02/documentos/artigo_2.pdf, 2001.

Tacceta, N., & Peña, F, M. “El amor de las muchachas.” En A. Melo (Ed.). *Otras Historias de Amor*

(pp.115-132). Ediciones Lea, Buenos Aires, 2008.

Toro-Alfonso, J & Varas Díaz, N. “Masculinidades y Homosexualidades. La emancipación de la norma

y la resistencia del deseo.” *Ciencias de la Conducta*, 21, 169-190, 2006.

William Foster, D. *Producción Cultural e Identidades Homoeróticas. Teoría y Aplicaciones*.

Universidad de Costa Rica, San José, 2000.

