

Imágenes paganas: prácticas contra-sexuales en *Otra historia de amor*

Pagan images: contra-sexuality practices in *Otra historia de amor*

César Augusto Ricardo Luques

Facultad de Arte; Universidad Nacional del Centro
de la Provincia de Buenos Aires (Argentina)
ac.ricardo@hotmail.com

Resumen

La presente investigación propone dos recorridos superpuestos. Por un lado, establecer los tres dispositivos en que el cine argentino ha representado al homosexual en la década del 80, a través de sus cuerpos, hábitos, prácticas, sus modos de habitar el espacio y de relacionarse con lo social, a saber: la sensualización del cuerpo, la subjetividad sexual y la desterritorialización del sexo. Y por otro, analizar las diferencias que presenta el film *Otra historia de amor* (1986) del director Américo Ortiz de Zárate, en relación a esas representaciones y dispositivos, para pensarlo y reapropiarse del film como un ejercicio político y estético de contra-sexualidad, donde el binomio hetero u homosexual es desplazado hacia la proliferación de sexualidades múltiples y prácticas paródicas de la norma.

Abstract

The following research proposes two overlapping paths. On the one hand, to establish the three devices in which the Argentinean cinema has represented homosexuality in the eighties through their bodies, habits, practices, their way of inhabiting the space and of relating with the social, namely: the sensualization of the body, sexual subjectivity and the deterritorialization of sex. And on the other hand, analyze the differences presented by the film *Another Story of Love* (1986) by the director Américo Ortiz de Zárate in relation to these representations and devices, to think about it and reappropriate the film as a political and aesthetic exercise of contra-sexuality, where the binomial heterosexual or homosexual is displaced towards the proliferation of multiple sexualities and parodical practices of the

norm.

Palabras clave: cuerpo; cine, contra-sexualidad; representación.

Keywords: body; cinema; contra-sexuality; representation.

Artículo recibido: 11/04/2017; **evaluado:** entre 21/04/2017 y 20/05/2017; **aceptado:** 15/06/2017.

El homosexual en el cine argentino ha llegado a ser todo un personaje: una actitud, un carácter, una manera de ser en el mundo. Toda una forma de vida particular y claramente diferenciada. También un cuerpo que no conoce los límites de la vergüenza y el pudor. Un cuerpo que se mueve indiscreto y vulgar. Su sexualidad está presente en todo su ser; se revela en todas sus conductas; se inscribe sin pudor en su cuerpo como un secreto imposible de ocultar. “Nada de lo que el homosexual es, escapa a su sexualidad” (Foucault, 2013: 45).

El cine, como arte de la apariencia, nos dice cómo se construye la realidad. En la década del 80, luego de la dictadura militar, distintos filmes se encargaron de representar la homosexualidad y, como veremos, de construirla.

Para referirse a la época en cuestión, suele hablarse en primer lugar de *posdictadura*. Así, se piensa al terrorismo de Estado no como un simple pasado (pues no hay pasado sin resolución ni justicia, sino, más bien, pasado inconcluso, abierto) sino como un significante privilegiado para comprender una época (que se extiende hasta hoy) donde las heridas persisten y el horror de lo sucedido retorna constantemente. Por eso, el cine argentino de la década del 80 “osciló entre un tipo de representación fijado en los recursos de un realismo testimonial y una imagen de impronta alegórica” (Lusnich y Piedras, 2011: 452) para representar el pasado reciente.

En segundo lugar, suelen reservarse las expresiones “transición democrática” o “primavera democrática” para referirse a cierta atmósfera de libertad social (y sexual) que permitió el despliegue y la visibilidad de diferentes formas de acción política, de performances artísticas y modos de amar novedosos que muchas veces fueron de la mano y que involucraron, sin duda, el posicionamiento del cuerpo como superficie de placer y acción.

En definitiva, el grueso de la producción cinematográfica de la *posdictadura* temprana osciló entre el realismo testimonial y afectivo, estructurado en el modelo de representación institucional y la transparencia narrativa, con vistas a provocar la identificación del público para representar el horror de la dictadura militar; y películas más experimentales (tanto ficciones como documentales) que se opusieron a la transparencia y buscaron generar discursos menos

lineales y más críticos con los discursos oficiales, especialmente con la llamada “teoría de los dos demonios”. Pero también, más allá de la producción con contenido explícitamente político, el cuerpo pasa a ser la plataforma por excelencia donde comienzan a representarse las relaciones de poder: desde los cuerpos desaparecidos y torturados hasta los cuerpos en éxtasis. El cuerpo adquiere una mayor visibilidad, su sexualidad adquiere una mayor visibilidad y tolerancia, y así se vuelve (aún más) política. Podemos decir que el cuerpo es el gran protagonista de la época y sus condiciones de visibilidad e invisibilidad son fundamentales para entender las políticas de representación de la *posdictadura*.

En este sentido, es importante destacar que, como señala Adrián Melo, la visibilidad de personajes gais o lesbianas en el cine de la década, a pesar de incluir escenas de carácter erótico, los representa como cuerpos anormales y destinos abyectos: “Nunca las imágenes sobre las diferencias sexuales fueron tan terroríficas y tremebundas como en numerosos films de la naciente democracia” (Melo, 2008: 23).

Si la condena moral o el destino trágico marcan a cada una de estas representaciones, *Otra historia de amor* (1986), dirigida por Américo Ortiz de Zárate, es la excepción. No sólo porque es la primera película argentina en que el amor homosexual no es condenado, sino porque el film se reapropia de los discursos que habían representado y problematizado la figura del gay en las décadas anteriores.

Otra historia de amor, el film que nos ocupa, ocupa un lugar privilegiado en este recorrido. Raúl, personaje interpretado por Arturo Bonín, es -en principio- alguien normal: un marido amoroso, un padre amable y un estupendo empleado de oficina en una importante empresa. Jorge, interpretado por Mario Pasik, comienza a trabajar en la oficina y se siente atraído rápidamente por Raúl. Días después, se le declara, y luego de unas idas y vueltas, comienzan a vivir su historia de amor de una manera, si se quiere, clandestina, ocultos; Jorge es el amante de Raúl. Finalmente, cuando la situación salga a la luz, cuando enfrenten a sus familias y a sus empleadores, ambos elegirán permanecer juntos en un singular final feliz que no excluye los conflictos que atravesaron y deberán atravesar.

Esta reapropiación de los discursos acerca a *Otra historia de amor* a lo que la teórica feminista Beatriz Preciado denomina una práctica contra-sexual.

La contra-sexualidad consiste en prácticas sexuales que buscan invertir los valores que sostienen a las identidades sexuales hegemónicas. A través de una estrategia paródica que cuestiona a esas identidades como sujetos políticos, busca desestabilizar el dispositivo de sexualidad mostrando su carácter vacío. Se trata de lesbianas que afirman no ser mujeres, o de gais que afirman no ser hombres. Pero también encontramos contra-sexualidad en aquellas representaciones (artísticas o industriales) que no acuerdan con el estereotipo de identidad

sexual hegemónica, y provocan una desestabilización del dispositivo de la sexualidad al demostrar que las categorías hombre o mujer tienen menos que ver con evidencias anatómicas que con hechos sociales.

Se trata de resistir todo proceso de normalización produciendo infinidad de opciones legítimas a través de una praxis estética y política.

La presente investigación propone dos recorridos superpuestos. Por un lado, realizar una síntesis de los modos en que el cine argentino ha representado al homosexual en la década del 80: sus cuerpos, sus hábitos y prácticas, sus modos de habitar el espacio y de relacionarse. Y por otro, analizar las diferencias que presenta *Otra historia de amor* en relación a esas representaciones y que nos permitirá pensar el film como un ejercicio político y estético de contra-sexualidad, en un contexto en que, como señala el historiador Hugo Quiroga al referirse a la segunda mitad de los años ochenta, se produjo una reducción de la participación política de los sujetos en la vida pública, atravesada por el desencanto ante las Leyes de Obediencia Debida y Punto Final y la crisis económica que la democracia no podía resolver, y que instituyó a la vida privada como el ámbito de refugio para los individuos (Quiroga, 2005). La vida privada como espacio para el ejercicio político guarda semejanzas con ciertas prácticas feministas, aunque, por supuesto, con claras diferencias.

Para poder dar cuenta de todos estos fenómenos, se presentará un breve recorrido por un corpus de filmes argentinos de la década del 80, que presentan personajes abiertamente homosexuales (2). Este recorrido partirá de los aportes teóricos de Michel Foucault en su *Historia de la sexualidad*, así como los de su discípulo Guy Hocquenghem en *El deseo homosexual*, para distinguir tres aspectos que es posible encontrar en la representación que realizan esos filmes de la homosexualidad.

El primer aspecto consiste en una sensualización total del cuerpo. El gay o la lesbiana se presentan preocupados por su cuerpo, su cuidado, su salud y su estética y utilizan al cuerpo entero como instrumento de placer: sus centros de placer no se encuentran sólo en los órganos genitales, sino que son capaces de sentir y provocar placer con lo que Preciado (2002) ha definido como “órganos periféricos”: las manos, los labios, la lengua. Así, el cuerpo homosexual se cubre constantemente de una sensualidad que se revela en cada gesto y en cada movimiento, como un amaneramiento o feminización: el homosexual y la lesbiana gozan de su cuerpo sin pudor, a través de prácticas alternativas a la penetración, consideradas habitualmente femeninas: caricias, besos, sexo oral, anal. Este goce trae aparejado, por último, una crítica a las formas de conocimiento racional de la Modernidad.

El segundo aspecto es clásico: la sexualidad como esencia de la subjetividad. El descubrimiento de la homosexualidad se ve acompañado de una crisis en la identidad del

sujeto. Implica una transformación de las estructuras con las que el sujeto percibe el mundo y a sí mismo. La inclinación sexual homoerótica opera como una anomalía dentro de la sociedad heteronormativa que debe ser ocultada, castigada y corregida por el propio sujeto, que se ve cuestionado en todos sus aspectos, como individuo y persona. Hablamos de un cuidado de sí en el que el cuerpo deviene sujeto.

Finalmente, el tercer aspecto implica la desterritorialización del sexo. El cuerpo se reapropia del placer y revela las estructuras ideológicas que sostienen la práctica sexual: la sexualización del cuerpo conlleva sacar al sexo de su territorio, desparramarlo y despojarlo de sus sentidos y significaciones. La homosexualidad se presenta como una crisis de la noción de género, apoyada en el concepto biológico-anatómico de diferencia sexual y como un escándalo para la función reproductiva del acto sexual. En los filmes analizados, la representación de la homosexualidad revela las operaciones de lo que Foucault ha llamado biopolítica, y que consiste en la regulación y administración de todos los aspectos de la vida del individuo. En esta configuración del poder, la sexualidad adquiere una importancia central como norma administrativa de la energía del sujeto y se convierte en componente esencial de la identidad. Estos aspectos no son estructurales sino orgánicos. Es decir que no se dan por separado, sino que cada uno se entrelaza con los demás en mutua correlación.

El cuerpo sensual

La energía

El primer film argentino donde aparece un personaje homosexual se estrenó en 1933, con el título *Los tres berretines* (dirigido por Enrique Telémaco Sussini). Un padre inmigrante español lucha contra las pasiones de sus hijos: el fútbol, el tango y el cine. Pocholo es el amigo maricón y afeminado que acompaña a la esposa y a la hija -a las mujeres- al cine. Se presenta siempre preocupado por su apariencia: sus ropas elegantes, su peinado, su bigotín. Todo está perfectamente cuidado y contrasta con los demás personajes masculinos: trabajadores desaliñados y sin tiempo para inquietudes estéticas.

Pocholo se convertirá en la representación del hombre gay en todo el cine argentino: no sólo por las distintas encarnaciones que el actor realizará del personaje, sino porque es el mismo estilo de gay que podemos ver en películas paradigmáticas y populares como *Una viuda descocada* (Bo, 1980): Adelo Lanza interpreta a un mucamo gay, siempre al servicio de la señora; y el film *Sentimental (Réquiem para un amigo)* (Renán, 1981), un policial en el que Enrique Pinti interpreta a Frankie, un típico mariquita.

Como afirma Adrián Melo:

El mariquita fue, como en el caso de las películas de cine hollywoodense, la primera representación de la diversidad de género en el cine. Es también la más perdurable. Aparece como un recurso infalible para hacer reír y es el blanco de todas las burlas. No se representan aunque se presuponen y se aluden sus preferencias sexuales. Está despojado tanto de la masculinidad como de los espacios de poder y de la dominación masculina. Es tolerado siempre y cuando circule en universos predeterminados adoptando roles sumisos, pasivos, de subordinación o desprestigiados socialmente, a los que la misma dominación masculina suele relegar a la mujer. Fue la imagen más perdurable. Así se pensaba generalmente que eran los gays y en eso contribuyó la imagen cinematográfica (Melo, Adrián. Grupo Kane: Octubre 2009. *Entrevista con Adrián Melo*)

Esta inquietud estética por el cuerpo se identifica como femenina: Pocholo es amanerado, su voz es chillona, su bigotín no alcanza las proporciones de la virilidad. Y si bien su sexualidad nunca se declara abiertamente, podemos encontrar rasgos homosexuales en todo su accionar: cada gesto, cada mirada, cada diálogo, parece surgir en y por su construcción homosexual. Su cuerpo, sus manos, su manera de caminar, su conversación traducen constantemente lo que Pocholo es: su homosexualidad se apropia de todo su cuerpo, es imposible de ocultar.

Al mismo tiempo, esta sexualidad adquiere las propiedades de un impulso, de una falta de dominio de sí, que lleva a su cuerpo a moverse sin discreción, suelto e informal: Pocholo se mueve por todo el espacio, se entromete en cualquier conversación, responde ingeniosamente sin importarle la autoridad de su interlocutor. El cuerpo homosexual es un cuerpo en movimiento, sin vergüenza, que no se controla a sí mismo, es decir, que no domina –no domestica– su sexualidad. Y sabemos, desde Freud, que la no sublimación del deseo sexual puede ser un elemento radicalmente subversivo.

El mismo procedimiento encontramos en varios personajes paradigmáticos. En el film *La tregua* (Renán, 1974), el personaje interpretado por Antonio Gasalla –Santini– es discriminado en su trabajo por ser afeminado hasta que, hartado de las burlas, explota ante sus compañeros y les canta sus buenas cuarenta, lo que termina por hacer reflexionar al protagonista acerca del vínculo con la homosexualidad de su propio hijo. Pablo, en el film *Señora de nadie* (Bemberg, 1982), personaje interpretado por Julio Chávez es tierno, comprensivo y prácticamente tan femenino como una amiga más, y comparte, junto a las mujeres del siglo (y la protagonista), un destino de tristeza y desamor en una sociedad machista. El homosexual de *Sobredosis* (Fernando Ayala, 1986), ya no femenino y tierno sino *dealer* y violador, que no puede evitar que su deseo sexual irreprimible lo lleve a violar y abusar inocentes hijos de buenas familias de

acuerdo a la formología de su propio deseo monstruoso. Y finalmente, un antecedente: Andrea en el film *Fuego* (Bo, 1969), donde su gran apetito sexual se vincula con ciertas tendencias al lesbianismo que preocupan a su marido y protector, el propio Armando Bó. En definitiva, todos ellos no realizan ninguna acción que no esté orientada a satisfacer o revelar su sexualidad.

Puede mencionarse, como nota al pie, que en el film *La película del rey* (Sorín, 1986), en que un grupo de personas se propone rodar una película en el sur argentino sobre la vida de Orélie Antonine de Tounes, el “Rey de la Patagonia”, y que se estructura como una película sobre cómo se hace una película que no se puede hacer, el único personaje gay, bailarín devenido actor, tiene ínfulas de gran artista y hace gala de una sensibilidad muy femenina.

Por el contrario, el personaje de Jorge en *Otra historia de amor* presenta un refinamiento respecto a la forma tradicional de representar al gay como cuerpo marica: un ligero amaneramiento que se presta más bien a la ambigüedad, un cuidado del cuerpo que parece responder más a cuestiones de salud, una exhibición del cuerpo que no traspasa “los límites de la decencia” (su short cuando anda en bicicleta, sus musculosas) y que lo acerca, antes que a una obscenidad, a cierta belleza plástica. De hecho, en el inicio del film, vemos una pintura y luego de un movimiento de cámara, el cuerpo semidesnudo de Jorge. En definitiva, hasta que no le dice a Raúl que le gusta y que quiere acostarse con él, el espectador no sabe a ciencia cierta nada de su sexualidad. Ya no se trata del gay como un hombre feminizado o como un “hombre menos que hombre”. Sino de una existencia que no tiene cabida dentro de aquellos términos y que reclama una entidad propia para la cual el lenguaje de la diferencia sexual no tiene palabras.

Si en los demás films argentinos la homosexualidad se identifica con una energía incontrolable que devora al sujeto y le impide pensar, desear o hacer más allá de las fronteras de su sexualidad; en *Otra historia de amor* el gay se construye como un cuerpo capaz de traducir esa energía sin inconvenientes: cuerpo que ostenta, que no ejecuta sus funciones sino que las muestra. Un cuerpo solidario de lo inoperante (Agamben, 2011: 145). Jorge tiene una noble característica, que comparte con Pablo en *Señora de nadie* pero que es prácticamente inédita para la época: es un gay con buen humor.

La actitud

La homosexualidad implica toda una actitud que se inscribe en el cuerpo y lo sexualiza más allá de los órganos genitales. Lo gay impregna las manos, la boca, los pies, la manera de caminar. Los órganos que la sexualidad heterosexual, obsesionada con la penetración, considera “periféricos”, despiertan ahora al placer.

Pero esta sexualización del cuerpo no sólo va de los órganos genitales hacia los periféricos, sino que adquiere forma en las propias prácticas sexuales.

Las relaciones entre gays y lesbianas se representan como prácticas sin penetración. La sexualización del cuerpo significa la sexualización de las manos, la boca, los pies. La penetración deja lugar a las caricias, los besos, y hasta la conversación como prácticas de placer.

No sólo en *Otra historia de amor*, sino en filmes clase B como *Correccional de mujeres* (1986), sobre una cárcel de mujeres en que proliferan relaciones sexuales, por lo general violentas, entre lesbianas; y *Sucedió en el internado* (1985), donde nuevamente el sexo no heterosexual y no reproductivo se representa como violento, ambas dirigidas por Emilio Vieyra. O la ya mencionada *Fuego*, en la que las prácticas sexuales entre gays o lesbianas se reducen (¿o abren?) al juego de caricias, de besos que recorren todo el cuerpo y, muchas veces, el espacio donde ocurren: en la cama, en el suelo, en la ventana. Para el homosexual todo es placer, todo es sexo, todo es sexual. Sólo que Jorge y Raúl, a diferencia de los filmes anteriores, no serán condenados a la desgracia, al tormento o a la muerte. Pero sí al desprecio, sí a la idea de una “caída”, pues como afirma Preciado:

La mesa de asignación de la masculinidad y de la feminidad designa los órganos sexuales como zonas generativas de la totalidad del cuerpo, siendo los órganos no sexuales meras zonas periféricas.

Es decir, a partir de un órgano sexual preciso, este marco abstracto de construcción del «humano» nos permite reconstruir la totalidad del cuerpo. Solo como sexuado el cuerpo tiene sentido, un cuerpo sin sexo es monstruoso.

Según esta lógica, a partir de un órgano periférico (la nariz, la lengua, o bien los dedos, por ejemplo) es imposible reconstruir la totalidad del cuerpo como sexuado. Así pues, los órganos sexuales no son solamente «órganos reproductores», en el sentido de que permiten la reproducción sexual de la especie, sino que son también, y sobre todo, «órganos productores» de la coherencia del cuerpo como propiamente «humano» (Preciado, 2002: 105).

Raúl, una vez que todos sepan de su historia de amor, será despedido de su trabajo y acusado por su familia. Pero todos los personajes que lo acusan concuerdan en algo: no lo entienden, no lo comprenden. No les parece algo que Raúl haría. Más bien, parece como si la homosexualidad lo hubiera poseído de repente. Más que al odio, más que al desprecio, a lo que Raúl se enfrenta es a la indignación: ser homosexual significa perder el estatuto de padre, de esposo, de jefe, de ciudadano. Ha caído: ahora nadie sabe bien qué es.

El concepto de diferencia sexual consiste, de acuerdo a Preciado, en extraer determinadas partes de la totalidad del cuerpo (los genitales) y aislarlas. En ese aislamiento adquieren una relevancia mayor y se transforman en lo que define a un humano como tal: es lo que permite ser inteligibles para los otros como humanos, como personas. En este sentido es que hay que comprender las palabras de Foucault sobre la importancia de la penetración y el monopolio que ejerce dentro de la práctica heterosexual:

Mucho más que el cuerpo mismo, con sus diferentes partes, mucho más que el placer, con sus cualidades e intensidades, el acto de penetración aparece como calificador de los actos sexuales, con sus pocas variantes de posición y, sobre todo, sus dos polos de actividad y pasividad (Foucault, 2014: 36-37).

Ya no se trata sólo de partes del cuerpo que se vuelven significantes privilegiados, sino de prácticas. Ni lo que soy ni lo que hago, sino la posición en que lo hago. Y es por eso que para Preciado “la arquitectura corporal es política” (2002: 27): la designación de ciertas partes del cuerpo como no-sexuales define como naturales las prácticas que reconocemos como sexuales, y no-naturales aquellas que reconocemos como perversas: la penetración asociada a la virilidad masculina y las caricias y besos se asocian a cierta búsqueda femenina del placer. En el cine argentino, la penetración implica una normalidad sexual, práctica sana y común, es decir natural; mientras que el sexo oral, la penetración anal, el masoquismo, se revelan como prácticas degeneradas o indicios patológicos.

Para el cine argentino, y no sólo en los '80, el sexo heterosexual dentro del matrimonio se asocia a correctos ciudadanos trabajadores, mientras que el homosexual se encuentra restringido a cierta patología, a los márgenes sociales y a la ilegalidad.

Si en *Sobredosis*, la penetración homosexual se asocia a una violación en el marco de una *transa* y en los filmes sobre lesbianas como *Correccional de mujeres*, la ausencia de penetración revela lo patológico y anormal de esas relaciones; en *Otra historia de amor* nos encontramos ante una búsqueda de nuevas zonas de placer: las vidas de Jorge y Raúl nada tienen que ver con la marginalidad, la locura o la delincuencia. Ni uno es pasivo ni otro activo. Ellos viven su historia con cariño y con placer. Y aunque la defensa que realiza el film acerca de que la práctica sexual del ámbito privado no afecta al ámbito público (ética existencial que configura el reparto de identidades neo-liberal), podemos decir que la forma en que Jorge y Raúl se presentan ante sus jefes y ante sus familias, invierte los valores establecidos del contrato heterosexual: descubren el cuerpo no como una máquina reproductiva ni como una máquina laboral que puede descansar con placer, sino como un sujeto de placer que puede

trabajar. Y ese es el problema: pueden seguir haciendo su trabajo. No quieren dejar de ser padres de familia o esposos. El problema no es que Raúl rechace ir al psiquiatra, como le sugiere su mujer, sino que no exista enfermedad.

Es la felicidad con la que continúan eligiéndose lo que los convierte en ininteligibles: no hay marco conceptual al que se los pueda integrar.

El saber

Finalmente, la sensualización del cuerpo trae consigo una forma táctil de conocimiento. Para Preciado, las nociones modernas de ciencia y conocimiento se han estructurado en una oposición entre el tacto y la visión:

El tacto, como el amor, es asociado con la ceguera y por tanto con la falta de autonomía, con la enfermedad. (...) El Tacto y la Vista están marcados por una asimetría epistemológica radical: el Tacto es ciego, mientras que la Vista toca con la mirada sin ser contaminada ni por lo particular, ni por la materia, es decir, la Vista supone un modo superior de la experiencia que no necesita ni de la mano ni del pie (Preciado, 2002: 80).

Esta forma de conocimiento se presenta en primer lugar como irracional. Pensemos en personajes como Pocholo o Pablo: impulsivos pero conscientes de un “mal comportamiento”, que no tienen reparos en afirmar como incontrolable.

En segundo lugar determina un desconocimiento a priori del mundo y de sí mismos: sólo se conocen a sí mismos en la práctica sexual que involucra el roce de los cuerpos. La homosexualidad no ocurre, se descubre. Está ahí, oculta en una confusión de signos que la anuncian. Por eso, descubrir la homosexualidad significa la caída de todos los supuestos intelectuales y emocionales que sostienen al sujeto en relación consigo mismo y con el mundo. La homosexualidad se presenta en filmes anteriores como un descubrimiento de la identidad, del conocimiento de sí mismo, de una manera novedosa de percibir el mundo y el afuera asociada al descubrimiento del propio cuerpo como sujeto de placer y de dolor. Un conocer de la afección.

El famoso monólogo de Santini en el film *La tregua*, donde acusa a todos sus compañeros de oficina de tolerar una existencia miserable (reducida en términos de placer), se dirige a despertarlos y llamarlos no a una sexualidad diferente, sino a un placer nuevo.

En *Otra historia de amor*, cuando Raúl ya no lucha contra la atracción que siente por Jorge, no sólo se redescubre a sí mismo como un individuo que no consiguió nada de lo que deseaba, sino que se deshace de las apariencias que lo sostienen como hombre, padre y esposo. Pero

esto no provoca un discurso de verdad liberador. Raúl no se justifica ni busca explicaciones. “Las cosas me pasaron por encima”, afirma. Si la sexualidad produce un discurso sobre el sujeto, que lo antecede y se presenta como una esencia que ya estaba ahí, como una verdad que sólo hay que aplicar; una práctica contra-sexual busca desestabilizar la misma idea de verdad y ataca la aplicación plástica de verdades conceptuales a la materialidad del cuerpo. Raúl no produce discursos ni significados racionales. No hace de su homosexualidad un carácter ni un drama. Tiene la inocencia del acontecimiento lúdico y su verdad no es otra que su sensación. Su conocimiento no involucra la inteligibilidad de las ideas, sino la composición de los cuerpos: más que realizar un análisis de la situación y adaptarse, se acopla a la aceleración del cuerpo que Jorge le provoca.

Raúl no habla de saber, no sabe, simplemente se pone a vibrar con movimientos inesperados, con nuevos ritmos y velocidades que arrojan lo que somos a la deriva de lo nuevo.

Sexualidad y subjetividad

En los filmes de la década del 80, son los sujetos heterosexuales quienes se convierten en homosexuales. En esa conversión, no sólo cambian sus prácticas sexuales, sino que atraviesan una serie de crisis sobre su identidad y su relación con el mundo. Raúl en *Otra historia de amor*; Jaime, el hijo gay del personaje encarnado por Héctor Alterio en *La tregua*; Alberto, el personaje de Alberto Olmedo que cree enamorarse de una mujer para luego descubrir que es una travesti y se transforma en la comidilla de sus compañeros de trabajo y en la vergüenza de su familia, en *Mi novia, él* (Salaberry, 1975). Pero también es el caso de Laura, en *Fuego*, donde un apetito sexual incontrolable la lleva primero a desconocerse a sí misma: vive lo erótico como una pérdida de su conciencia. Cuando sucumba a las tentaciones de la homosexualidad, ya no habrá retorno a su identidad original y sólo le quedará el suicidio. Estos personajes atraviesan lo que Foucault denuncia en el concepto de sexualidad; no sólo describe una práctica sexual sino que funciona como toda una episteme de la identidad:

Formular al sexo la pregunta acerca de lo que somos. Y no tanto al sexo-naturaleza (elemento del sistema de lo viviente, objeto para una biología), sino al sexo-historia, o sexo-significación; al sexo-discurso. Nos colocamos nosotros mismos bajo el signo del sexo, pero más bien de una Lógica del sexo que de una Física. No hay que engañarse: bajo la gran serie de las oposiciones binarias (cuerpo-alma, carne-espíritu, instinto-razón, pulsiones-conciencia) que parecían reducir y remitir al sexo a una pura mecánica sin razón, Occidente

ha logrado no sólo –no tanto– anexar al sexo a un campo de racionalidad, sino hacernos pasar casi por entero –nosotros, nuestro cuerpo, nuestra alma, nuestra individualidad, nuestra historia– bajo el signo de una lógica de la concupiscencia y el deseo. Tal lógica nos sirve de clave universal cuando se trata de saber quiénes somos (Foucault, 2013: 76).

El sexo se presenta como la instancia a la cual nos sometemos para definirnos como individuos. Pero más precisamente para encontrar un lugar en la sociedad: el comportamiento sexual se inscribe en una serie de procesos que definen al individuo en relación a sí mismo y al medio social.

En la cinematografía nacional podemos encontrar tres modos en que la homosexualidad modela un tipo de subjetividad, que afecta la percepción de la propia corporalidad: la pérdida de la identidad, la revelación de la identidad reprimida y la ignorancia de sí.

La pérdida

La homosexualidad aparece como un fenómeno que viene a interrumpir, como un embrujo, el desarrollo natural de un cuerpo sano. Antes del deseo homoerótico, todo estaba bien: salud, escuela, trabajo, familia, amistades, posiciones. El sujeto como máquina heterosexual. La homosexualidad implicará, entonces, una falla: degradación del cuerpo, maltrato hacia sí mismo y desgaste de energía vital. Lejos de cuidarse a través de un régimen económico, dietético y erótico de los placeres (Foucault: 2008), el cuerpo se entrega sin límites a un placer irracional que lo condena a no ser nadie. El homosexual pierde entidad como sujeto de derechos.

La homosexualidad no tiene que ver con otro tipo de placer, sino que implica otro tipo de sociabilidad donde el sujeto no podrá dar cuenta de sí mismo. Será prisionero de su propio *pathos*: impulso sexual (y drogas) aparecen como los principales amos del sujeto “degenerado”. En *Sobredosis*, el descubrimiento de la homosexualidad del joven protagonista está directamente vinculado a fumar marihuana, aspirar cocaína, inyectarse heroína y finalmente prostituirse con el propio *dealer*. Al mismo tiempo, abandona la escuela, el trabajo y la casa familiar. En *Los gatos (prostitución de alto nivel)* (Borcosque, 1985), la práctica homosexual no sólo corona el proceso de degradación físico y moral del protagonista, sino que también la presenta como la consecuencia natural: prostituirse es malo para el hombre porque puede llevarlo a tener relaciones homosexuales.

El homosexual, prisionero de su sexo, pierde la razón y la autonomía a las que se lo asocia: un *zombie* que no busca cerebros sino sexo.

Algo similar le ocurre a Alberto en *Mi novia, él*, donde su relación con un travesti trae desazón a su familia, burlas en su trabajo y hasta hechos violentos contra él. Se le exige no abandonar los parámetros de inteligibilidad; que su práctica y su deseo sexual sean coherentes con la identidad social que supimos conseguir.

Para Foucault existe un principio de isomorfismo entre relación sexual y relación social:

La relación sexual –siempre pensada a partir del acto-modelo de la penetración y de una polaridad que opone actividad y pasividad- es percibida como del mismo tipo que la relación entre superior e inferior, el que domina y el que es dominado, el que somete y el que es sometido, el que vence y el que es vencido (Foucault, 2011: 234).

En *Otra historia de amor*, la homosexualidad no viene a inscribirse desde afuera en los cuerpos sanos de Jorge y Raúl. Más bien, adquiere la dinámica de la exploración y lo novedoso. No pierden su identidad para sí mismos, sino para los otros. No sólo porque ninguno se declara como homosexual, sino porque es imposible reconocer una actitud definible como homosexual en el sentido de los filmes anteriores. No sabemos, no podemos saber, si sus actitudes responden a prácticas activas, femeninas, pasivas o masculinas (3). Matilda, esposa de Raúl, hacia el final del film descubre el affaire y tienen la siguiente conversación:

Raúl: -Matilde, querida, el hecho de que yo tenga relaciones con Castro no significa que no te quiera. Son dos cosas diferentes-.

Matilde: -Ah bueno, me quedo mucho más tranquila Raúl. Por lo menos veo que no perdiste la capacidad de darte cuenta de que somos dos cosas distintas-.

R: -Pero es como que los quiero a los dos. Los necesito a los dos-.

M: -Raúl, en esta vida o se es hombre o se es mujer. Blanco o negro. Bueno o malo. No una mezcla indefinida-.

R: -No estoy tan seguro.

M: -No sé cómo vamos a salir de esto. Vamos a ser la comidilla de toda la parentela.

R: -¡Me cago en la parentela!”

Raúl no pierde la conciencia ni la razón. Es muy lúcido acerca de lo que provoca. Su tragedia tiene relación con los otros, quienes ahora no tienen parámetros racionales para leer sus movimientos. Por eso Matilde lo llama una “mezcla indefinida”.

Pero en lo personal, en su relación consigo mismo, Raúl se siente bien, dichoso y enérgico. Al mismo tiempo, su cuerpo no presenta signos de deterioro, al contrario: se embellece, hacen ejercicio, mejora su humor.

Por eso hablamos de contra-sexualidad: si en los filmes anteriores la homosexualidad es la pérdida de la autonomía bajo la tiranía de las pasiones, en *Otra historia de amor* ocurre una inversión de los valores nietzscheana: la homosexualidad es el despertar de la autonomía bajo el descubrimiento de la tiranía de los otros.

En Raúl y Jorge, la homosexualidad no se presenta como una falla del sistema que haya que corregir, sino como un terreno que es necesario explorar a fin de que el sistema no explote. Es lo novedoso lo que es necesario. Y en ocasiones, el terreno de lo novedoso es el terreno de lo paradójico, ya que el deseo de ser uno mismo tiene que atravesar la necesidad de ser otro: el otro que debo ser para continuar siendo yo. La contra-sexualidad se trata de no perder autonomía frente a los discursos de los otros. Se trata, en definitiva, de “cagarse en la parentela”.

La revelación

La homosexualidad surge de cuerpos ya malditos y revela una disposición existencial hacia el mal (4). No sólo suelen presentarse a los gais como *dealers* o asesinos sanguinarios, por ejemplo en filmes como *El desquite* (Desanzo, 1983), un policial que incluye una escena en que asesinan a dos gais partícipes de la organización delictiva; o como sujetos enfermos y perversos, por ejemplo en *El juguete rabioso* (Paolantonio, 1984), film basado en la novela homónima de Roberto Arlt que presenta un personaje gay como un ser enfermo y sin ninguna virtud, sino que las relaciones entre lesbianas sólo pueden ser posibles en ámbitos carcelarios o psiquiátricos. Películas clase B como las ya mencionadas *Sucedió en el internado y Correccional de mujeres*, pero también *Atrapadas* (Di Salvo, 1985), otro film en que las cárceles de mujeres se configuran como un territorio donde ellas se pasean desnudas (liberan su cuerpo) y dan rienda suelta a sus sexualidades perversas, modos que se condicen con sus actitudes criminales en otras dimensiones de la vida (el machismo y el patriarcado siempre fomentando la tautología sin causa entre perversiones que se explican mutuamente). Estas películas clase B son ejemplares: el lesbianismo no sólo ocurre entre mujeres que de antemano presentan patologías sociales, criminales y sádicas, sino que el goce de su sexualidad guarda estrecha relación con el goce que experimentan en el ejercicio de la violencia. Una sexualidad perversa no sólo acompaña sino que confirma la delincuencia, la locura o las adicciones.

Esta inscripción de una sexualidad reveladora en los cuerpos no es propiedad exclusiva de los homosexuales, sino también del cuerpo femenino. Excede a los límites de esta investigación realizar la genealogía de los discursos que operan sobre la mujer (5), pero cabe destacar al personaje de Laura, en el film *Fuego*. Es una mujer que no logra controlar su deseo sexual. Se acuesta con hombres y mujeres. Pero lo que podría significar una buena noticia, un abanico que se abre al placer, es para Laura una tragedia: que una mujer disfrute del sexo y sea lesbiana son hechos terribles que le impedirán por siempre ser feliz. A pesar de que ama a Carlos y se casa con él, nunca logra concretar su vida matrimonial soñada debido a ese impulso sexual que no cesa de angustiarse. Carlos, desesperado, acude a un médico para pedirle ayuda. El médico le explica que Laura sufre de una “apetencia sexual exagerada” y que está gravemente enferma; le explica que desgraciadamente no tiene cura. Carlos pregunta dónde está el mal. El doctor explica que hay muchas mujeres enfermas de este tipo: “que no satisfechas con el goce natural que le proporciona un hombre, buscan otras mujeres que las satisfacen sexualmente. Y esta satisfacción adquiere diferentes formas, que son unas tan enfermas como las otras”.

Un caso notable es el de *La película del rey*. Cuenta con una gran cantidad de personajes y es interesante hacer notar que, de todos ellos, será justamente el personaje gay el que abuse de un menor. Si bien el film presenta la relación como consentida y no la condena, es llamativo cómo construye un verosímil donde un abusador de menores es también aquel que goza con prácticas sexuales alternativas a la heterosexualidad matrimonial.

El cuerpo homosexual es un cuerpo condenado. El cuerpo femenino es un cuerpo sin derecho a apelación. ¿Pero qué ocurre con los cuerpos de Jorge y Raúl?

Su amor es un amor que surge en la oficina y rodeado de heterosexuales. Es uno de los pocos filmes donde la homosexualidad no es sólo una práctica sexual sino que involucra aspectos de sociabilidad: Raúl y Jorge pasean, hacen ejercicio, van al café y al cine. El film presenta la relación como una práctica sexual y como una praxis social, en la que el homoerotismo implica no tanto un nuevo objeto de deseo sino un nuevo tipo de sociabilidad atravesada por el deseo. La homosexualidad no se inscribe en ellos. Tampoco confirma pretéritas sospechas. Más bien no dice nada. Pero su silencio implica una actividad: es el escándalo del que los otros no pueden dejar de hablar.

Jorge y Raúl viven su homoerotismo con una sencillez que escandaliza a los heterosexuales. En palabras de René Schérer, la homosexualidad “no forma una categoría sexual bien definida, sino que recubre un conjunto de conductas variables, intercambiables; no hay un *tipo homosexual* y las singularidades que lo caracterizan pueden encontrarse en cualquier otro individuo que no se declara homosexual” (Hocquenghem, 2009: 9). Contra-espejo burlón es el

papel que representan Jorge y Raúl, pues su homosexualidad no viene a revelar una marca originaria en sus cuerpos que destinaria su deseo al mal (como a Nazareno en el film de Favio), sino a revelar la fragilidad en que descansa toda relación social que se pretenda resguardada de lo erótico.

No se trata de una corporalidad que sería propia del homosexual y que pondría al sujeto en conflicto consigo mismo y el mundo. Se trata de un deseo homoerótico que revela la homofobia con la que cuerpos heterosexuales se construyen a sí mismos en sus prácticas deseantes. Es una inversión. A diferencia de los demás filmes mencionados, donde siempre son los heterosexuales quienes explican a los homosexuales con discursos que remiten a una homosexualidad abstracta y genérica, es decir inexistente; la homosexualidad de *Otra historia de amor* no tiene discursos, es más bien un puro escándalo que nos recuerda lo que Guy Hocquenghem denunció a viva voz: el problema no es el deseo homosexual sino el miedo a la homosexualidad.

El escándalo es Jorge afirmando que no es ni gay ni hetero. El escándalo es Raúl afirmando que quiere a Jorge y a su esposa por igual. El escándalo es un deseo eminentemente corporal y sexual que no busca identificarse. Sólo un deseo mutilado, educado, significado, provoca en el individuo la búsqueda de una identidad social que lo englobe. En *Otra historia de amor* encontramos un deseo que se transfigura inevitablemente en una práctica contra-sexual, que involucra a una homosociabilidad atravesada por el deseo y no a un deseo que monopoliza la corporalidad, pues el deseo auténtico no presta atención a las identidades sexuales. Más bien, se les ríe.

La ignorancia

Por último, la homosexualidad se representa como un aspecto que el sujeto ignoraba acerca de sí mismo y que ahora le permite percibirse adecuadamente. Se trata de una lucidez, un nuevo conocimiento acerca de la propia interioridad pero también acerca de las estructuras que sostienen al individuo en lo social.

Para Guy Hocquenghem, quien lleva a Marx a un terreno que probablemente nunca sospechó, la sociedad capitalista y heteronormativa “fabrica lo homosexual como produce lo proletario, suscitando a cada momento su propio límite”. Pues no existe un deseo homosexual, sino distintas manifestaciones específicas de un deseo que es polívoco por naturaleza y que la dominación masculina se encarga de organizar y conceptualizar. Recordemos que Preciado se refiere a la heterosexualidad como una máquina que produce a la homosexualidad como su falla constitutiva:

Dado que lo que se invoca como 'real masculino' y 'real femenino' no existe, toda aproximación imperfecta se debe renaturalizar en beneficio del sistema, y todo accidente sistemático (homosexualidad, bisexualidad, transexualidad...) debe operar como excepción perversa que confirma la regularidad de la naturaleza (Preciado, 2002: 25).

La homosexualidad funciona así como un producto de la heterosexualidad, tal como el proletariado es un producto del capitalismo: no hay homosexualidad sin homofobia (Hocquenghem: 2009).

En los filmes mencionados, la heterosexualidad funciona como un límite a partir del cual todo falla: la familia, el trabajo, los amigos, todo entra en crisis. El caso de Roberto en *Adiós, Roberto* (Dawi, 1985), el otro gran film de la época que intenta dar una visión positiva de la homosexualidad y primer film nacional con una temática exclusivamente homosexual, es aleccionador: Roberto es el típico macho de barrio que, recién separado de su mujer, decide mudarse y compartir departamento con Marcelo, un escritor gay y con quien comienza una relación amorosa. Pero luego de coger con Marcelo, todas las estructuras que sostienen su vida social se vienen abajo. Él mismo no se entiende. No puede comprender de dónde proviene ese deseo. Pero no se enfrentará al desprecio, sino al reproche: el cura, el amigo, la esposa, todos le reprocharán no ser el que era. Le exigen que se defina, que decida, pero él no puede hacerlo. No es sólo el sexo lo que atrae, es la vida completa de Marcelo lo que lo tienta: culto, lector, escritor, oyente de música clásica, lleva una vida social muy distinta (6). Más allá del estereotipo de gay culto y refinado, Marcelo homoerotiza (es decir sensualiza) todos los aspectos de su vida social. A diferencia de los heterosexuales del film, que viven su vida erotizando sólo lo relacionado a lo genital, Marcelo tienta a Roberto con la pura potencia de su deseo. Confundido, enloquecido, Roberto terminará preso en una comisaría luego de correr desnudo por la calle, huyendo de los fantasmas que lo atormentan.

Tanto en *Adiós Roberto* como en *Otra historia de Amor*, es un heterosexual el que se ve provocado por un homosexual, pero de tal manera que no puede evitar dar una respuesta, pues su homofobia ha quedado completamente al descubierto. La homosexualidad ya no es sólo una pérdida de identidad, ni el refuerzo de otra identidad ya fijada psicológicamente, sino el descubrimiento de aspectos ocultos que hacen tambalear las nociones con las que sujeto se veía a sí mismo en lo social. Es la potencia de lo (homo) erótico que como la risa, nos dice Alejandra Pizarnik, puede corroer el mundo, o más bien "abolir sus estructuras rígidas, su estabilidad, su pesantez" (2010: 259).

Pero si en *Adiós Roberto* el problema se relaciona con la confusión de Roberto en relación a su propio deseo, en *Otra historia de amor* ya no se trata de un deseo específico del homosexual,

sino de un deseo homosexual que ya no significa un tipo específico de práctica sexual. La revelación de la corporalidad marcada y de la homofobia de los otros, se reescribe como una ignorancia acerca del deseo propiamente dicho. Jorge y Raúl comprenden, una vez despojados de la pesantez de la que habla Pizarnik, que lo homosexual no se trata de una falla sino de “la puerta de salida hacia afuera de las limitaciones en las que se encierra lo sensual” (Hocquenghem, 2009: 13).

Para comprender lo anterior, quizá sea necesario hacer un pequeño rodeo. De acuerdo con Judith Butler, todo enunciado sobre la sexualidad implica la aceptación de un marco heteronormativo que obliga a identificar el cuerpo como masculino o femenino: “tener un género significa haber establecido ya una relación heterosexual de subordinación” (2007: 15). Todo enunciado de género es performativo: decir “es una niña” o “es un niño” no implica la descripción de un hecho anatómico, sino la introducción de ese cuerpo en un patrón de inteligibilidad que permitirá evaluar y dirigir su comportamiento hacia las palabras y acciones autorizadas por la misma repetición infinita y habitual del propio patrón.

En este sentido, es paradigmático el caso *La Raulito* (Morúa, 1975): Marilina Ross interpreta a una joven proveniente de los sectores populares, hincha de Boca, que curte la calle y adopta identidad de varón para sobrevivir a un mundo que se le presenta hostil. Los médicos psiquiátricos y jueces penales se enfrentan a la imposibilidad de definirla. Una enfermera llega a decir: “Entre la gente normal y la enferma, hay un estadio intermedio, como este [La Raulito], que no cabe en ninguna parte”. Raulito es irrepresentable, es decir, un sujeto irreal, imposible. De la tesis de Teresa de Lauretis acerca de que la representación del género es su construcción (De Lauretis: 1989), se desprende que las reglas del género no son otras que las reglas de la inteligibilidad y de la representación

En *Otra historia de amor*, la homosexualidad de Raúl y Jorge funciona como una crisis de la noción de sujeto: desborda las estructuras masculino-femenino, para dar origen a un cuerpo sexual donde la práctica sexual no cumple un rol que identifique socialmente a los sujetos. Rodríguez Pereyra señala que uno de los factores que acentúa la transgresión de *Otra historia de amor* “es la ausencia de fronteras, esta condición invisible de la virilidad del macho que no pierde su condición de tal amando a otro macho” (Melo, 2009: 279).

“Estoy harto de vivir para afuera, ahora quiero vivir para mí” le dice Raúl a su esposa. Pues ya sabe que ignora el más allá de la identidad.

Desterritorializar el sexo, politizar el cuerpo

¿En qué consiste ese más allá de la identidad donde todo parece fallar? ¿Es un territorio predefinido que hay que habitar? ¿O más bien una zona inhabitable a priori, pues sólo existe en la práctica concreta de producción de contra-sexualidad?

De acuerdo con Foucault, es necesario pensar la sexualidad como una tecnología biopolítica. Es decir, como el producto de una estructura de poder propia de lo que él llama la sociedad disciplinaria y que busca, por un lado, la optimización de las capacidades del cuerpo, la maximización de su utilidad y de su docilidad, su integración en sistemas de control eficientes y económicos; y por otro, el establecimiento de las técnicas de la sexualidad.

Una técnica es un dispositivo complejo de poder y de saber que integra los instrumentos y los textos, los discursos y los regímenes del cuerpo, las leyes y las reglas para la maximización de la vida y los placeres del cuerpo.

Él denomina biopolítica al poder que deja de ser específicamente prohibitivo, negativo y apoyado en la muerte, y se transforma en un poder productivo, positivo, que se apoya en la administración total de la vida. Este poder no tiene rostro, sino que se disemina en una red de micro-poderes que ya no operan de arriba hacia abajo, sino que circulan en cada nivel de la sociedad (desde el nivel del Estado al de la corporalidad). Así, finalmente, Foucault afirma que el problema de la sexualidad se relaciona menos con prohibiciones represivas que obstaculizarían el pleno desarrollo de nuestros deseos más íntimos, que con el resultado de un conjunto de tecnologías productivas. La forma más potente de control de la sexualidad no es, pues, la prohibición de determinadas prácticas, sino la producción de diferentes deseos y placeres que se presentan como predisposiciones naturales (hombre/mujer, heterosexual/homosexual, etcétera), y que serán finalmente objetivadas como “identidades sexuales”:

Tal poder, precisamente, no tiene ni la forma de la ley ni los efectos de la prohibición. Al contrario, procede por desmultiplicación de las sexualidades singulares. No fija fronteras a la sexualidad; prolonga sus diversas formas, persiguiéndolas según líneas de penetración indefinida. No la excluye, la incluye en el cuerpo como modo de especificación de los individuos; no intenta esquivarla; atrae sus variedades mediante espirales en las que placer y poder se refuerzan; no establece barreras; dispone lugares de máxima saturación. (...) No hay que describir la sexualidad como un impulso reactivo, extraño por naturaleza e indócil por necesidad a un poder que, por su lado, se encarna en someterla y a menudo fracasa en su intento de dominarla por completo (Foucault, 2013: 49).

Si la representación de un género es -al mismo tiempo- su construcción, si la sexualidad define al individuo en relación consigo mismo como verdad íntima, es necesario que la

homosexualidad sea introducida como alternativa poco feliz y traumática al matrimonio heterosexual.

En la ya mencionada *Adiós, Roberto*, Roberto, borracho, tiene sexo con Marcelo. Luego vendrá una seguidilla de intervenciones (sus amigos, el médico, el cura: la representación literal de los micropoderes) en las que se enfrentarán sus sentimientos y su identidad como un pastiche que tiende a la confusión. Nada es claro en la homosexualidad, ya que no tiene estructuras e instituciones que la reglamenten y confirmen, es decir, que le permitan ser inteligible.

Es *Otra historia de amor* el primer film (y único, hasta 2006 con el estreno de *Plan B*) en que la historia de amor homosexual tiene un “final feliz”. El amor homosexual siempre significará tragedia, muerte, violencia y tristeza. Filmes como *Sobredosis*, *Pasajeros de una pesadilla* (Ayala, 1984), film que recrea un hecho real (el asesinato del matrimonio Schoklender) y presenta al marido como bisexual, al mismo tiempo que presenta esta perversión como la causa que convierte a sus hijos en asesinos; *El desquite*, en que el personaje homosexual es asesinado en su cama y con su pareja, mientras el asesino dice “putitos matensén”; *Señora de nadie*, en que el gay y la mujer comparten un mismo destino común: nunca serán amados; *El caso Matías* (Di Salvo, 1985), un drama en que un anciano extranjero, alcohólico y adicto a las drogas, con un cuerpo decrepito, es encerrado en un manicomio y sometido sexual y violentamente por los internos y el enfermero, es decir, que la aparición de lo homosexual se relaciona con la locura, la violación y la tortura. Como antecedente en la década anterior podemos mencionar *Furia en la isla* (Cabeillou, 1978), película de explotación clase B, donde dos chicas lesbianas terminan muertas (asesinadas) y un personaje dice “éstas siempre terminan igual”.

La pareja de Jorge y Raúl se inscribirá en otra concepción. No sólo por sus prácticas alternativas a la sexualidad genital, sino por la ambivalencia con la que disfrutan de sus cuerpos. No se trata de que tomen un placer prohibido, que está más allá, sino que se lo apropian sin irse de su lugar. Ellos operan lo que Beatriz Preciado llama desterritorialización del sexo: una estrategia para desestabilizar el dispositivo de sexualidad, mostrar su carácter vacío y establecer una estrategia contra-sexual, donde ya no sea posible instaurar nuevas verdades sexuales, porque su carácter de parodia ha sido desvelado irreversiblemente. La contra-sexualidad:

plantea la cuestión de la muerte, de la simulación y de la falsedad en el sexo. Inversamente, obliga a interrogarse sobre la vida, la verdad y la subjetividad en el sexo. (...) sabe que el placer (todo placer sexual) nunca es dado o tomado, que nunca está ahí, que nunca es real, que siempre es incorporación y reapropiación (Preciado, 2002: 70).

La contra-sexualidad “desterritorializa el sexo” de tal manera que ya no sea posible instaurar verdades sexuales. Así, al no haber una sexualidad original a la que llamar verdadera, toda identidad sexual revela su carácter de pastiche (7).

Otra historia de amor revela que la heterosexualidad y la homosexualidad no son ni verdaderas ni falsas, sino que operan como técnicas sociales: son construcciones históricas, ficciones simbólicas, invenciones fantásticas que toman la forma de cuerpos. Y no se trata de la denuncia, sino de la puesta en escena de una praxis contra-sexual.

Preciado llama contra-sexualidad a la desidentificación de las identidades sexuales hegemónicas (lesbianas que no son mujeres, gais que no son hombres, etcétera) para cuestionar a esos sujetos políticos y al mismo tiempo, parodiarlos. Desterritorializar la heterosexualidad para resistir todo proceso de normalización, produciendo infinidad de opciones legítimas: Jorge, en *Otra historia de amor* no afirma ser gay, ni hetero, ni bisexual: “Si tomamos a la Argentina como un todo, vos sos una posibilidad más entre treinta millones” le dice Raúl. “Me rayaste con eso que me dijiste”, le responde.

La contra-sexualidad (la palabra contra remite por un lado a una oposición y por el otro a un nuevo tipo de contrato) se afirma como la forma más eficaz de resistencia a la normalización. Una resistencia que ya no implica luchar contra la prohibición. Ya que si el poder ya no prohíbe, sino que produce la sexualidad, la única opción posible es la contra-productividad, es decir, la producción de formas de placer-saber alternativas a la sexualidad moderna.

En *Otra historia de amor*, el cuerpo ya no se concibe como el depósito natural de cualidades o defectos, que deben estimularse o corregirse mediante educación o disciplina. No hablamos de cuerpo enfermo o sano, destinado o libre, femenino o masculino, sino del cuerpo como una sustancia dócil en el que conviven construcciones históricas y sociales y cuyos límites se ven constantemente redefinidos por la praxis concreta de los cuerpos sexuales:

La contra-sexualidad define la sexualidad como tecnología, y considera que los diferentes elementos del sistema sexo/género denominados “hombre”, “mujer”, “homosexual”, “heterosexual”, “transexual”, así como sus prácticas e identidades sexuales no son sino máquinas, productos, instrumentos, aparatos, trucos, prótesis, redes, aplicaciones, programas, conexiones, flujos de energía y de información, interrupciones e interruptores, llaves, leyes de circulación, fronteras, constreñimientos, diseños, lógicas, equipos, formatos, accidentes, detritos, mecanismos, usos, desvíos (Preciado, 2002: 19).

A pesar de su estructura melodramática y cierta vocación de película ejemplificadora (al mejor estilo *La Historia oficial*) en que el realismo está al servicio del afecto y la identificación, el film

Otra historia de amor no clausura la historia en un sentido único (como sí lo hace *La historia oficial*), sino que permite el desborde de los afectos que pone en escena, permite el exceso de los cuerpos amantes, y permite así una relectura, amorosa si se quiere, de las prácticas homosexuales que busca trascender los límites genitales del cuerpo sexual y escapa a las denominaciones normativas de heterosexual/homosexual. Permite pensar qué tipo de praxis puede considerarse contra-sexual.

En tiempos del pos porno, podemos encontrar antecedentes quizá menos combativos, menos frontales, pero no menos arriesgados y que, en definitiva, utilizan la misma estrategia: producir saberes y placeres alternativos que visibilicen a los cuerpos marginados desde su propia visión.

Notas

(1) Este trabajo ha sido realizado en el marco de la Beca de Estímulo a las Vocaciones Científicas (Beca EVC-CIN), convocatoria 2015, y una versión preliminar fue presentada en las II Jornadas Internacionales y V Nacionales de Historia, Arte y Política organizadas por la Facultad de Arte de la UNICEN.

(2) Quedan fuera del corpus aquellos filmes en que personas heterosexuales se hacen pasar por gais, como es habitual en las comedias de Olmedo y Porcel, y aquellos en que el o los personajes presenten cierta ambigüedad en relación a su sexualidad, pero no se explicita su condición de homosexual, como es el caso de *¿Somos?* (1982), dirigida por Carlos Hugo Christensen.

(3) No sólo por las actuaciones o por el desarrollo de la historia, sino porque el propio discurso fílmico, la posición del director frente a lo que sucede, no nos da claves para comprender el amor homosexual en estos términos. Pero no porque prefiera el silencio o la libre interpretación: la película, en este sentido, dice las cosas por su nombre. Cuando la historia de amor entre Raúl y Jorge sale a luz, la gerencia de la empresa en que trabajan decide despedirlos con excusas y pretextos. Pero el film es claro al respecto: los jefes no tienen ningún motivo de queja, los echan porque son homosexuales.

(4) Lo siguiente puede leerse como un apéndice del artículo de M. J. Rossi y M. S. Aguilar (2009). "La identidad como destino. Disidencia sexual y representación fílmica". En Melo, Adrián. *Otras historias de amor. Gays, lesbianas y travestis en el cine argentino*. Buenos Aires: LEA. Mi intención es llevar el análisis un poco más allá y encontrar no sólo cómo se representa lo homosexual sino qué aspectos de esa representación permanecen indeterminados y podrían ser reapropiados desde una perspectiva contra-sexual.

(5) Véase el brillante análisis que Natalia Tacetta y Fernando Martín Peña realizan en su artículo "El amor de las muchachas" incluido en Melo, A. (2009). *Otras historias de amor. Gays, lesbianas y travestis en el cine argentino*. Buenos Aires: LEA.

(6) Esto ha sido señalado, aunque en otro sentido, por Ricardo Rodríguez Pereyra en su artículo "Adiós Roberto y Otra historia de amor. Gays en democracia" incluido en Melo, A. (2009). *Otras historias de amor. Gays, lesbianas y travestis en el cine argentino*. Buenos Aires: LEA.

(7) Si bien la parodia, de acuerdo a Frederic Jameson, conserva en cierto sentido el *original* del que es una copia, el pastiche pone en duda la posibilidad de *un original*. Judith Butler menciona que en relación al género,

el pastiche muestra que *el original* es sólo “un intento fallido por *copiar* un ideal fantasmático que no se puede copiar con éxito”. Véase Butler: 2007.

Bibliografía

- Agamben, G. (2011). *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan*. Barcelona: Paidós.
- Foucault, M. (2013). *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo veintiuno.
- Foucault, M. (2011). *Historia de la sexualidad. 2. El uso de los placeres*. Buenos Aires: Siglo veintiuno.
- Foucault, M. (2014). *Historia de la sexualidad. 3. La inquietud de sí*. Buenos Aires: Siglo veintiuno.
- Hocquenghem, G. (2009). *El deseo homosexual*. España: Melusina.
- De Lauretis, T. (1989). *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. London: Macmillan Press.
- Lusnich, A. L. y Piedras, P. (Ed). (2011). *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*. Buenos Aires: Nueva Librería.
- Melo, A. (2008). *Otras historias de amor. Gays, lesbianas y travestis en el cine argentino*. Buenos Aires: LEA.
- Grupo Kane (2009). Entrevista con Adrian Melo, recuperado de http://www.grupokane.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=185:artentrevamelo&catid=41:cateoria&Itemid=29
- Pizarnik, A. (2010). *Prosa completa*. Buenos Aires: Lumen.
- Preciado, B. (2002). *Manifiesto de la contra-sexualidad*. Madrid: Opera prima.
- Preciado, B. (2009). *El terror anal*. España: Melusina.
- Quiroga, H. (2005). “La reconstrucción de la democracia argentina”. En Juan Suriano (dir.). *Nueva Historia Srgentina. Dictadura y democracia (1976-2001)*, Tomo X, Buenos Aires, Sudamericana.

Filmografía

César Augusto Ricardo Luques

Vol. 1, N.º 54 (abril-junio 2017)

- Los tres berretines* (1933). Dir: Enrique Susini.
Fuego (1969). Dir: Armando Bo.
La tregua (1974). Dir: Sergio Renán.
La Raulito (1975). Dir: Lautaro Morúa.
Mi novia, él (1975). Dir: Enrique Salaberry.
Furia en la isla (1978). Dir: Oscar Cabeillou.
Una viuda descocada (1980). Dir: Armando Bo.
Señora de nadie (1982). Dir: María Luisa Bemberg.
Sentimental (Réquiem para un amigo) (1981). Dir: Sergio Renán.
El desquite (1983). Dir: Juan Carlos Desanzo.
Pasajeros de una pesadilla (1984). Dir: Fernando Ayala.
El juguete rabioso (1984). Dir: José María Paolantonio.
Atrapadas (1985). Dir: Aníbal Di Salvo.
El caso Matías (1985). Dir: Aníbal Di Salvo.
Los gatos (prostitución de alto nivel) (1985). Dir: Carlos Borcosque
Sucedió en el internado (1985). Dir: Emilio Vieyra.
Adiós, Roberto (1985). Dir: Enrique Dawi.
Correccional de mujeres (1986). Dir: Emilio Vieyra.
Sobredosis (1986). Dir: Fernando Ayala.
La película del Rey (1986). Dir: Carlos Sorín
Otra historia de amor (1986). Dir: Américo Ortiz de Zárate.