

processes, such as the democratic governmental policies on Human Rights and the demands of old and new Human Rights organizations, both of which implied a historic evaluation of the former period. These processes are observed in the modification of the reading contract proposed to the spectator in the films, under the different motifs which intervene in the construction of the enunciate: "testimony," "denunciation," and "memory," respectively.

Ximena Triquell es licenciada en Letras de la Universidad Nacional de Córdoba. Master y PhD en *Critical Theory*, por la Universidad de Nottingham. Becaria Posdoctoral del Conicet (2002-2004) y profesora de Semiótica en la Escuela de Ciencias de la Información y en la Escuela de Letras, de la Universidad Nacional de Córdoba.  
E-mail: xtriquell@hotmail.com

## HOMOSEXUALES Y TROPOS ESPACIALES EN EL CINE ARGENTINO INTIMISTA (1965-1976)

GUILLERMO OLIVERA

El presente artículo se ocupará de echar una mirada al cine ficcional argentino del período 1965-1976 y de analizar un corpus organizado en dos series: la intimista y la testimonial-social. El eje que articulará la lectura de los textos cinematográficos considerados será los recorridos diferenciales de la alienación imaginaria y simbólica<sup>1</sup> en la primera de dichas series, la intimista. La figura que predomina en esos textos es la alienación como entrapamiento y encierro antes que como antagonismo. De allí que la dimensión institucional-imaginaria de la alienación ocupará un lugar central.

Partiendo de un conjunto de criterios discursivos (actores, tiempo, espacio), distingo la *serie intimista* dentro de la producción cinematográfica del período, e incluyo sólo los filmes que narran historias de sujetos de clase media o alta en los espacios de la vida doméstica y laboral. La calle aparece sólo excepcionalmente como zona secreta de transgresiones o escape de la (hetero)normatividad. Representan la vida cotidiana más o menos contemporánea al momento de su producción, pero son ficcionales en la medida en que no se refieren a sujetos particulares existentes en la realidad extratextual (no están basados en historias reales). Propongo leer el recorrido de la *alienación* en estos relatos como los avatares de ciertos sujetos que siguen estereotípicamente las normas y convenciones sociales, y que, excepcionalmente, las transgreden. El análisis se centra en: *Juan Lamaglia y señora* (De la Torre 1969), *La fiaca* (Ayala 1968) y *La tregua* (Renán 1974).

## 1. LOS ESPACIOS DIFERENCIADOS DE MANIFESTACIÓN DE LA ALIENACIÓN

En la serie intimista, la temática de la alienación se espacializa en instituciones privadas como la familia y el trabajo. Esto aparece con claridad en la oficina de *La tregua* y *La fiaca*, así como también en los espacios doméstico-familiares de *Juan Lamaglia y señora*, *La fiaca* y *La tregua*. A diferencia de la serie testimonial social, la calle sólo aparece, efímeramente, en estos filmes como espacio secreto de transgresión de la heteronormatividad pequeño-burguesa. Lugar improductivo de inversión de la lógica productivo-reproductiva en *La fiaca*, zona de adulterio y abandono del hogar en *Juan Lamaglia y señora* y espacio de transgresiones secretas en *La tregua*.

En todos estos espacios la alienación se hace visible como autonomización de las respectivas instituciones, como predominio de su momento imaginario –el encierro– por sobre la dimensión funcional (Castoriadis 1975: 189), y se manifiesta en los individuos como radical *heteronomía*. La alienación aparece como enajenación, fetichismo mercantil, insatisfacción, sinsentido, dentro mismo de los vínculos familiares, eróticos o laborales. El cine de la alienación focaliza en el *encierro* en cuanto dimensión propia y específicamente *imaginaria* de las instituciones sociales.

Pero las configuraciones retóricas de esos textos señalan puntos de apertura en los espacios cerrados que estructuran la identidad/alienación como temática discursiva. Analizaré el tropo espacial más importante que puede reconocerse en la serie intimista –el tropo del *secreto abierto*–, en contraste con aquel otro del *movimiento intensivo de la fuga* o errancia, propio de la serie de testimonio social.

## 2. TROPOS ESPACIALES: EL RÉGIMEN DEL SECRETO ABIERTO

Propongo como hipótesis de lectura que la lógica tropológica que organiza la serie intimista es la del secreto abierto. En estos textos la temática de la alienación se espacializa según la lógica tropológica del *coming out* y del *closetedness*<sup>2</sup> según el régimen del secreto abierto como estructura performativa que organiza espacios. Es cierto que los contenidos de los secretos varían en cada texto: en *La tregua* son las sexualidades no heteronormativas, homo e intergeneracionales; en *Juan Lamaglia y señora* son la falta de amor y las miserias de una clase expresadas en los vínculos eróticos y afectivos; en *La fiaca*, las relaciones enajenadas que estructuran la economía doméstica de una pareja de clase media. Sin embargo, es posible plantear que la lógica del secreto abierto está integralmente atravesada e “infundida” (Kosofsky Sedgwick

1993: 49) por la sexualidad y las relaciones eróticas. Porque el *closetedness* es un régimen epistemológico fundamentalmente sexualizado, performativo y opaco. Si seguimos a Judith Butler, este *closetedness* no es exclusivo de la homosexualidad sino que constituye la *sexualidad* misma en tanto que *opacidad*: toda sexualidad, en la medida en que no puede reducirse a una definición constativa y transparente, es fundamentalmente opaca, *closeted*. La operación del *closet* designa precisamente el elemento opaco de toda sexualidad: “la sexualidad está *siempre* en alguna medida encerrada en un *closet* [*closeted*]”, sostiene Butler (1993: 315).

Recordemos aquí que *La tregua* es la primera película argentina que presenta personajes homosexuales sin recurrir al ridículo. Aun si los personajes gay Jaime y Santini no son los protagonistas, desempeñan un importante papel dentro del relato. Mi hipótesis es que constituyen *personajes sintomáticos, espejados de marcadores que hacen visible una temática central en el film: la alienación*.

Los personajes homosexuales de *La tregua* pueden leerse como figuras que condensan los mapas, las cartografías y los regímenes de saber-poder que configuran las relaciones generales de los actores y la organización de los espacios, en una trama engendrada alrededor del *secreto abierto* como “estructura productiva de narrativas” (Kosofsky Sedgwick 1993: 45). Y dichas figuras identitarias –con sus tropos performativos específicos: el *closet* y el *coming out*– dejan leer el régimen del secreto abierto como lógica narrativa no sólo en *La tregua* sino en toda la serie intimista. La hipótesis subyacente es que sus tropos específicamente homosexuales tienen la capacidad de hacer visible una configuración tropológica general: el régimen del secreto abierto como mapa configurador de la serie.

Desde el punto de vista temporal esta lógica del secreto se manifiesta en la superficie del relato como *inversión* (ironía y parodia en *La fiaca* y *Juan Lamaglia y señora*, el paréntesis de una “tregua” como *insight* en *La tregua*) dentro de una estructura narrativa profunda de *estancamiento* (Casetti y Di Chio 1990: 204-205) y como narración revelatoria o veridictoria.<sup>3</sup>

### 2.1 Escenas de coming out en *La tregua*

La homosexualidad masculina emerge como tabú, como objeto privilegiado de prohibición y secreto: los términos “homosexual” o “gay” nunca llegan a enunciarse, sólo Jaime usa la palabra “marica” para referirse a un tercero. Los personajes merodean el *coming out* que nunca llega a efectuarse en su transparencia revelatoria, sino siempre en forma desplazada: el afeminamiento de un tercero (Martín y Jaime sobre Santini) o la “claustrofobia” propia (Santini sobre sí mismo). De modo que la homosexualidad aparece como un *closetedness* recurrente y constante, es decir, como silencios específicos,

marcados a la manera de actos de habla recortados diferencialmente como “silencios” (Kosofsky Sedgwick 1990). En relación con el *coming out*, pueden considerarse las siguientes cinco escenas clave en *La tregua*:

I. En los momentos iniciales del film, el *coming out* y el *closetedness* se ponen en escena como silencio en las formas enunciativas de la *amenaza* y de la *extorsión* desde el discurso heteronormativo de Esteban (respecto de Jaime):

Esteban: Así que trabajando para tus amiguitos bacanes.

Jaime: ¿Sabés cómo se llaman los tipos como vos?

Esteban: No. Pero sé cómo se llaman los tipos como tus amiguitos.

Jaime: Mis amigos no son como los tuyos.

Esteban: No me hagas hablar que no te conviene.

Jaime: [A Martín] Tu hijito parece un gángster, hace amenazas con suspenso.

II. Cuando Santini ingresa en la oficina pide trabajar mirando a una ventana y se justifica, con tono afeminado, diciendo que se trata de “un problema psíquico”, “un trauma”: “Es que soy claustrofóbico. Lo lamento, lo lamento tanto, señor. Es psicossomático, pero con asumirlo, no se pasa”.

La homosexualidad aparece, así, como trauma innombrable, aludido por *desplazamiento* y objeto de vergüenza y disculpas: la *claustrofobia*. El síntoma del homosexual claustrofóbico marca el predominio del momento imaginario de las instituciones —el encierro— sobre el funcional (Castoriadis 1975: 228), consagrado en el orden simbólico como (hetero)normatividad identitaria: el estereotipo es aquí entrampamiento o prisión identitaria (VV. AA. 1989).

III. La *performance queer* de Santini en la escena de la oficina a propósito de su distracción y del *malestar laboral*: cámara subjetiva que muestra, en complicidad enunciativa con el espectador, el carácter miserable y alienante de la heteronormatividad de clase media. En un espacio hegemoníamente heteromasculino como la oficina, Santini marca el vacío y el sinsentido de las vidas de sus colegas:

Robledo: ¡Santini! ¡Santini! ¡¡¡Santini!!!

[Santini distraído no responde, pero con el grito de Robledo deja caer los expedientes al piso.]

Santini: Perdóneme, me distraje un momento.

Robledo: No, si ya me di cuenta... Dígame, Santini, ¿está seguro que a un tipo tan *fino* como usted le puede *gustar* un trabajo como este, un trabajo que no le interesa?

Santini: Pero sí me interesa, claro que este trabajo me interesa.

Robledo: No, a mí me parece que a usted este asunto de la claustrofobia no lo deja concentrarse. Me dijo Sierra que usted sabe mucho de signos del zodiaco. ¿Por qué no se dedica a eso? Podría tener un espacio en una revista.

Santini: Me distraje un momento. Eso le puede pasar a cualquiera. No quiere decir que yo sea un inútil.

Aquí se establece una relación especular entre Santini (estereotipo del gay afeminado, *queer*) y Robledo (oficinista), a partir del síntoma “claustrofobia”. La claustrofobia designa el malestar en un espacio cerrado, dejando leer como homólogos el *closet* homosexual y el *closet* laboral en el interior del espacio de la oficina. La claustrofobia aparece, así, como síntoma dentro de una cadena de *closets* y “secretos”: la homosexualidad como *pathos* o enfermedad y la homofobia que reprime el *coming out*. Hace emerger, además, la homosexualidad como secreto y “claustrofobia”, y el trabajo como malestar o padecimiento. El estereotipo negativo (“desviado”) del gay afeminado se constituye así en aquel síntoma en el cual se (des)conoce el amo heteronormativo en su estereotipo positivo, normal. El síntoma compartido de la “claustrofobia” los refleja, separados, en un mismo espacio: el *closet* sexual/*closet* laboral como alienación imaginaria. El malestar laboral es proyectado en Santini y este lo introyecta como síntoma, como “claustrofobia”.

Se puede decir que esas dos intervenciones performativas de Santini en la oficina (II y III) marcan, en el *closet* homosexual, el *closet* laboral a partir del *coming out* desplazado del empleado gay como “claustrofóbico”: el régimen del secreto abierto propio del primero puede leerse en el segundo (esta vez extensible a todos los oficinistas). El elemento que une ambos *closets* es la “claustrofobia”: cuando Santini ingresa en la oficina confiesa ser “claustrofóbico”, pero admite que “con asumirlo, no se pasa” (homologando “claustrofobia” y homosexualidad, e instruyendo a favor de esta lectura metafórica). Luego, cuando le marcan su distracción como displacer o malestar laboral, Santini devuelve la proyección de malestar hacia la “claustrofobia” que sus propios compañeros deberían estar sintiendo, niega que sea un malestar sólo padecido por él e interpela a todos en el *closet* del malestar laboral. Si hay claustrofobia y alienación, parece sugerir Santini, esta no es exclusiva de la singularidad de su *closet* (homosexual), sino común a la vida laboral oficinesca: de allí que Santini los interpela con otras identidades distintas del estereotipo del oficinista (“artistas”, “millonarios”, “hermosos”).

IV. Cuando Jaime se va de la casa familiar y discute con su padre:

Blanca: Papá, vos sabés lo que pasa con Jaime...

Martín: No sabía que pasaba algo.

Blanca: Sí, vos sabías, todos sabíamos, vos también decías que tenía amigos raros.<sup>4</sup>

Martín: ¿Y?

Blanca: Y bueno, él es como sus amigos.

Martín: Blanca, ¿qué estás diciendo? ¿Vos sabés lo que estás diciendo?

[Martín la toma del cuello y ella llora en su regazo.] No llores.

Martín entra entonces en la habitación de Jaime:

Martín: Así que te vas.

Jaime: Sí.

Martín: ¿Se puede saber por qué?

Jaime: Así es más fácil para todos.

Martín: Yo no quiero que sea fácil, Jaime.

Jaime: Pero yo sí. No quiero que me juzguen ni que me traten como a un enfermo, ni que hagan nada.

Martín: ¿Por qué, Jaime?

Jaime: Quiero estar solo. Quiero que me dejen tranquilo.

Martín: No es eso lo que te pregunto.

Jaime: Y ¿qué es lo que me preguntás?

Martín: Jaime, no quiero que sufras, no quiero que te quedes solo, no entiendo qué es lo que te pasó, no sé por qué no me di cuenta antes.

Jaime: Porque no querías, pero no te preocupes que igual no te hubiera servido para nada.

La expulsión y la (auto)marginación de Jaime respecto del hogar familiar heteronormativo produce, según el régimen del secreto abierto, una nueva opacidad, un nuevo *closet*: el secreto se desplaza de su sexualidad a su sociabilidad y su hábitat. El *coming out* de Jaime inaugura una nueva espacialidad inaccesible. En el momento en que Jaime deja revelar su sexualidad, abandona el *closet* familiar para producir otro secreto: su nuevo hábitat, su nueva sociabilidad; su familia no sabe dónde ni con quién se va a vivir Jaime.

V. En la escena en la cual Alejandro Ferrero (un amigo de Jaime) visita el hogar familiar de este y se encuentra con Martín, entre ellos se entabla el siguiente diálogo que subraya el amor y la sociabilidad intergeneracionales en cuanto transgresión y objeto de prohibición y secreto:

Martín: ¿Jaime vive con usted?

AF: ¿Conmigo? No, ¿por qué? Vive en una pensión, pero ¿por qué se le ocurrió que vive conmigo?

Martín: Una idea. Perdóneme, pero ¿usted no es demasiado grande para ser amigo de Jaime?

AF: ¿Y eso qué quiere decir?

M: Usted sabe muy bien lo que quiero decir.

AF: No, no sé. Me lo va a tener que decir más claro, Sr. Santomé. Usted piensa que yo soy un degenerado y no se anima a preguntármelo. Pregúntemelo. Si me lo pregunta, yo se lo voy a contestar.

M: No sé, no sé qué preguntarle. Me gustaría saber cosas de Jaime, saber cómo vive, pero no sé, no sé.

AF: Escuche, yo no soy el depravado que pervierte a su hijo, no hay ningún depravado y nadie está pervertido.

M: Yo no entiendo nada de esas cosas.

AF: [...] [Jaime] Está demasiado asustado para permitirse nada.

M: ¿Asustado de qué?

AF: De ser *distinto*. Duele ser distinto, ¿sabe?

El *coming out* se revela aquí como secreto abierto: el silencio como aquel *speech act* específico que la heteronormatividad asume en la forma de la represión (de la acusación reprimida). El *closetedness* —en cuanto *speech act of silence* (Kosofsky Sedgwick 1990)— aparece en esta escena como aquello que impide la formulación de la pregunta por la diferencia. Alejandro Ferrero hace visible ese silencio como violencia: su enunciado no es constativo —no informa sobre una presunta “depravación” o “perversión”, ni siquiera sobre su homosexualidad— sino más bien performativo, incita al padre de Jaime a la explicitación de un presupuesto inquisitivo, en lugar de responder a una pregunta inquisitiva no formulada. Transforma el silencio activo y compulsivo del *closetedness* en violencia performativa a través de la explicitación de un presupuesto (“Usted piensa que yo soy un degenerado y no se anima a preguntármelo”) y de la sollicitación desafiante de la interrogación inquisitiva (“Pregúntemelo. Si me lo pregunta, yo se lo voy a contestar”).

En síntesis, la presunta relación Jaime/Alejandro Ferrero marca como “secreto abierto” no sólo el *closet* homosexual, sino el carácter prohibido y secreto de la relación Laura/Martín, en cuanto erotismo intergeneracional. Este es otro ejemplo de cómo el secreto homosexual marca y hace visible otro secreto heterosexual.

## 2.2 La homosexualidad como dolor y el coming out como arma de doble filo

Si los homosexuales en *La tregua* hacen visible la alienación y el encierro de la (hetero)normatividad estereotípica de clase media mediante el tropo del

secreto abierto, también hay que afirmar que no oponen a ella el orgullo de la diversidad ni los placeres del cuerpo sino el dolor de la diferencia en un espacio de separatismo homosocial (Kosofsky Sedgwick 1993). “Duele ser distinto” afirma Alejandro Ferrero: lo gay aparece en relación con la norma heterosexual y su transgresión, es decir, muestra la sexualidad no como placer sino como prohibición y dolor.

Escenificado como dolor en la figura estereotípica del “muchacho triste” (Jaime) según la tipología de Dyer (1993: 44,77,80), el *coming out* en *La tregua* remite no sólo a la representación de la homosexualidad como melancolía y masoquismo, sino al carácter de *arma de doble filo* que define a todo *coming out*. La *performance* del *coming out* produce efectos hirientes no sólo en la persona homosexual que constituye su objeto, sino en las demás personas que la rodean, condenando al *closet* incluso a la familia, los amigos, los padres, etc., de la persona homosexual.

Parte de esos efectos “patógenos” y sufrientes del *coming out gay* es especificado por Dyer, para el estereotipo del muchacho triste, como *going in*: “El *coming out* [...] toma la forma del *going in* [ingreso] en otro mundo (‘cruzando la frontera hacia el medio-mundo de la homosexualidad...’)” (Dyer 1993: 84-88). La figura del muchacho triste aparece, así, como un tropo fundamentalmente liminar – “impermanente” y “transicional” – entre dos mundos sociales, el “normal” y el gay. Esta especificidad del *coming out* como *going in* tiene consecuencias sustantivas para la configuración topológico-espacial en *La tregua*. Es decir, el tropo del *coming out* en Jaime es fundamentalmente distinto de aquel que pone en escena Santini: *going in* o retirada del mundo heteronormativo y repliegue en el “medio-mundo” homosexual en el primero; *performance* del síntoma de *closetedness* como “claustrofobia” en el interior del mundo heteronormativo, en el segundo.

Lo que todas estas *performances* de *coming out* y de *closetedness* ponen en escena en *La tregua* es la *sexualidad* como siendo siempre objeto de un nuevo pliegue, de una *nueva espacialidad* y de una *nueva opacidad* identitaria: extorsión, claustrofobia, malestar laboral, erotismo intergeneracional secreto, dolor de la diferencia. Esto es así porque el *coming out* y el *closetedness* son *performances*: no se agotan en su dimensión revelatoria y no pueden nunca reducirse a un acto constativo de transparencia.

### 2.3 El régimen de secreto abierto y la serie intimista

Las figuras homosexuales de *La tregua* (Jaime, Santini) inscriben un *closetedness* o régimen del secreto abierto que deja leer el doble vínculo secreto que regula las economías erótico-domésticas en *La fiaca* y en *Juan Lamaglia y señora*. En estos filmes, el secreto de los vínculos se revela como reificación, en

las figuras del contrato de intercambio y la automatización de la experiencia (*La fiaca*) o la inautenticidad y la hipocresía (*Juan Lamaglia y señora*).

La posición epistemológica privilegiada de la homosexualidad respecto de las economías del secreto se sostiene en el argumento de Kosofsky Sedgwick que señala una identificación creciente desde el siglo XIX de la homosexualidad con *una posición cognitiva particular: el secreto*. De modo tal que la *homosexualidad* vino a constituirse en aquella *temática capaz de condensar una pluralidad de posibilidades*. Las temáticas del conocimiento/ignorancia, inocencia/iniciación, secreto/develamiento – sostiene Kosofsky Sedgwick (1993: 49) – “llegaron a infundirse no contingente sino *integralmente* con un objeto de cognición particular: ya no la sexualidad como un todo, sino más específicamente, [...], la temática homosexual”.

En *La fiaca*, cuando Néstor decide no trabajar y dedicarse al ocio improductivo, se vuelve visible una dimensión secreta: el contrato reificante que une a Marta con Néstor en el interior de la economía doméstica, esto es, el intercambio entre trabajo masculino productivo y trabajo femenino doméstico (reproductivo). La primera reacción de Marta es abandonarlo, dejar de trabajar en la casa para un vago: “A mí no me tomás de estúpida. Hoy te las arreglás solo, solo. *Yo no soy más tu cocinera, ni nada*”. Cuando Néstor se queda solo no puede pagar más cuotas y los acreedores se llevan todos sus electrodomésticos: el ex oficinista se encuentra, de pronto, con todo el tiempo del mundo, pero solo y con el departamento vacío (sin su economía doméstica: sin esposa, sin electrodomésticos). Hacia el final, cuando Néstor decide volver a trabajar y Marta regresa al piso, recuperan los electrodomésticos gracias a que Marta había preservado la libreta de ahorros: “Mirá que sos *loco, devolver todas las cosas*, menos mal que estaban los ahorros, que si no...”. De este modo, en las palabras de Marta se muestra la reificación del vínculo matrimonial: la separación como “devolución de todas las cosas” y la reconciliación como recuperación de los electrodomésticos perdidos en un momento de “locura”.

Este régimen topológico del secreto abierto se evidencia también hacia el final de *Juan Lamaglia y señora*. Luego de una escena de crisis de pareja, Juan reúne a Ana y a Tito en el living de su casa y se produce la escena revelatoria y veridictoria que interrumpe momentáneamente la diégesis para explicitar el secreto miserable del vínculo que une a los protagonistas. Juan comienza su relato con una expresión convencionalmente utilizada para introducir la ficción (“Les voy a contar un cuento”), se apagan las luces y se oye una música de suspenso:

Había una vez un niño que caminaba solo sin palabras, sin ruidos y un día sintió una necesidad acá. Después de grande supo que se llamaba “hambre” y vio

una mesa llena de comida, y cuando fue a agarrar, [bofetada], y la mano se le encogió. Miró así, sorprendido, y vio que otro agarraba, y dejó caer un pedazo de metal y nadie le dijo nada. Entonces se dio cuenta de que para comer necesitaba pedacitos de metal, y juntó, juntó pedacitos de metal y vio que la gente hablaba, los autos cruzaban, tenían casas, y quería hablar, y para hablar también necesitaba pedacitos de metal.

Ana, por su parte, se sincera contando su propia historia:

Yo, en cambio, no estaba sola. Y tenía todo: una casa, linda, en la barranca, una familia grande. Un nombre, una calle del pueblo con ese nombre, una familia importante con un tío senador, alguien en la Suprema Corte, en fin, cosas importantes y muchas cosas de esas chiquitas de las que no se habla nunca. Además, tenía plata, tenía mucha plata. Papá tenía una estancia muy grande, muy vieja, en fin, tenía todas esas cosas que habían dicho que era lógico que yo tuviera, que las iba a tener siempre, porque la familia las había tenido siempre. Pero resulta que cuando salí del colegio, papá se enfermó y se murió. Y de la estancia vieja no quedó nada más que el casco que hubo que vender para pagar deudas y después, la casa linda de la barranca, [...], empezó a decaer [...]. La decadencia. [...] y decidí que me tenía que casar bien para volver a tener todo lo que había tenido.

Y Tito relata su historia personal:

[...] Bueno, lo mío es muy cortito [...] y es simplemente que yo empecé a vivir realmente cuando vine acá con ustedes. Y me pareció que podía tener todo, absolutamente todo: había confort, poderío económico, entonces me largué, pero a la mitad me di cuenta de que *me faltaba algo, el afecto de Juan*, ¿no? Pero seguí buscando por todos lados, hasta que un buen día, terminado mi bachillerato, Juan se presentó y me dijo: “Che, vení, Tito, al negocio”. Yo dije: “No, Juan, al negocio no. Yo voy a estudiar Derecho”. Entonces Juan sopesó la cosa y dijo: “Sí, muy buena imagen, [...]”, y me fui a estudiar Derecho, y tenía un contacto muy particular con vos, pero te tocaba y te llegaba, sabés cómo, ¿no? Era para fin de mes más o menos cuando decía yo: “Juancito, necesito treinta y cinco mil mangos porque tengo que pagar la pensión, comida, libros”. Era barato, ¿eh? Y vos lo largabas con todo, y *cuando lo largabas, yo te veía así, tal cual, estaban ahí, era Juan Lamaglia* [imagen de Juan en contracampo], Juan Lamaglia. [...].

Los tropos del *closet* y del secreto abierto no son, como lo plantea Kosovsky Sedgwick, exclusivos de la vida de los homosexuales: tienen el privile-

gio de hacer visible un aspecto fundamental de la vida social occidental, de su epistemología y de las figuras topológicas fundamentales que la organizan.

Propongo leer, así, las figuras homosexuales de *La tregua* como indicativas de estos mapeos del tipo secreto/revelación o privado/público que definen las estructuras económicas y sexuales en el interior de toda la serie intimista. Estos mapas más amplios configuran aquello que la misma Kosovsky Sedgwick (1993: 48) denomina “topologías de la privacidad en la cultura”, no en cuanto sistema de oposiciones binarias entre privado/público, dentro/fuera o sujeto/objeto; así los tropos del *closet* y del *coming out* condensan ciertos lugares epistemológicamente cargados de impugnación de significados, entre los cuales se destacan los pares opositivos secreto/develamiento y privado/público: lugares epistemológicos generales pero necesariamente “marcados con la especificidad histórica de la definición homosocial/homosexual” (Kosovsky Sedgwick 1993: 48). Los tropos del *closet* y del *secreto abierto* parecen haberse liberado de sus orígenes gay, independizándose como un significante vacío y flotante, para aplicarse a una pluralidad de experiencias característicamente modernas: es en este sentido que propongo leer toda la serie intimista a partir de esos tropos, claramente homosexuales en *La tregua*, pero extensivos a los vínculos entre sexualidad y circulación de los saberes en los demás filmes de la serie.

#### NOTAS

1. Tomamos las nociones de alienación imaginaria y simbólica en su sentido lacaniano (Lacan 1966, 1973); sobre los conceptos de alienación imaginaria y simbólica en Lacan, véase Stravakakis (1999: 17, 20).
2. “*Closetedness* es una *performance* iniciada como tal por el *acto de habla silencioso* [*speech act of silence*] no un silencio particular, sino un silencio que acumula particularidad de a empujones, en relación con el discurso que lo rodea y que diferencialmente lo constituye” (Kosovsky Sedgwick 1990: 3).
3. Tales estructuras narrativas de estancamiento aproximan a este cine intimista a las telenovelas argentinas analizadas por Lucrecia Escudero (1997). Inscriptas en la estrategia narrativa clásica de la revelación –sostiene Escudero–, estas telenovelas encuentran su motor narrativo en el secreto y la intriga, en cuanto “lugar de comunicación de instancias modales y pasionales”. Con lo cual, “lo que realmente puede pasar –en términos de acción– puede ser muy poco” (Escudero Chauvel 1997: 79).
4. Aquí aparece con claridad el estereotipo gay marcado como una sociabilidad no familiar, rotulada como “rara”, *queer*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA.VV. (1989) *Prisoners of Image, Ethnic and Gender Stereotypes*. Nueva York: Alternative Museum, enero-marzo de 1989.
- BUTLER, J. (1993) "Imitation and Gender Insubordination" en *The Lesbian and Gay Studies Reader* de H. Abelove, M. Barale y D. Halperin (eds.), 307-320. Londres-Nueva York: Routledge.
- CASETTI, F. y DI CHIO, F. (1990) *Cómo analizar un film*. Barcelona-Buenos Aires: Paidós, 1991.
- CASTORIADIS, C. (1975) *La institución imaginaria de la sociedad*. 2ª ed. Barcelona-Buenos Aires: Tusquets, vol. 1 (Marxismo y teoría revolucionaria), 1993.
- DYER, R. (1993) *The Matter of Images: Essays on Representations*. Londres: Routledge.
- ESCUDERO CHAUVEL, L. (1997) "El secreto como motor narrativo" en *Telenovela. Ficción popular y mutaciones culturales* de E. Verón y L. Escudero Chauvel (eds.), 73-85. Barcelona: Gedisa.
- KOSOFSKY SEDGWICK, E. (1990) *Epistemology of the Closet*. Londres-Nueva York: Penguin Books, 1994.
- (1993) "Epistemology of the Closet" en *The Lesbian and Gay Studies Reader* de H. Abelove, M. Barale y D. Halperin (eds.), 45-61. Londres-Nueva York: Routledge.
- LACAN, J. (1966) "The Mirror Stage as Formative of the Function of the I" en *Écrits: A selection* de J. Lacan, 1-8. Londres-Nueva York: Routledge, 1989.
- (1973) "The Subject and the Other: Alienation" en *Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis* de J. Lacan. Harmondsworth-Nueva York-Ringwood-Markham-Auckland: Penguin Books, 1979.
- STRAVAKAKIS, Y. (1999) *Lacan and the Political*. Londres-Nueva York: Routledge.

ABSTRACT

*This paper analyses a corpus of the intimistic Argentine cinema produced within the period 1965-76, constituted by three films: La fiaca (Ayala 1968), Juan Lamaglia y señora (De la Torre 1969) and La tregua (Renán 1974). The theme that dominates in these texts is that of imaginary alienation as trapping and enclosure within the identity configuration of the stereotype, and the homosexual characters operate as symptomatic markers of discontent of the (hetero)normative stereotypes. A detailed analysis of La tregua is provided, concentrating in its gay characters and their specific performative figures: coming out and "closedness". The article concludes that the regime of the open secret is the performative trope that organizes the spaces in this intimistic series.*

Guillermo Olivera es licenciado en Comunicación Social y magíster en Sociosemiótica por la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina), y doctor (PhD) en Teoría Crítica y Estudios Culturales por la Universidad de Nottingham (Inglaterra). Ha sido profesor adjunto de Semiótica (Universidad Nacional de Córdoba) y docente en el Departamento de Estudios Hispánicos y Latinoamericanos y en la Escuela de Posgrado de Teoría Crítica y Estudios Culturales de la Universidad de Nottingham. Investiga en los campos de la semiótica, el análisis del discurso y la crítica cultural. E-mail: golivera1000@aol.com