

ENTRE LO INNOMBRABLE Y LO ENUNCIADE: VISIBILIDADES Y ESPACIALIDADES LGBT EN EL CINE ARGENTINO (1960-1991)

GUILLERMO OLIVERA

Esta renovación filosófica necesaria, urgente, de la problemática de lo visual, que ponga en primer plano no ya el concepto de *imagen*, gravado por todo el peso de la tradición metafísica, sino aquel mucho más global de visibilidad cultural, es esencial para comprender la imagen hoy [...]. (Renaud, 1989:15)

For how could one develop a notion of cultural politics, in the sense of the mutual implication of *power* and *representation*, without denying *both* the absolute interiority of the image *and* the radical exteriority of socially determined meaning? (Tagg, 2009:10-11)

I. EL ANÁLISIS DE LO VISIBLE Y LOS ESTUDIOS VISUALES SOBRE SEXUALIDADES

Este artículo propone abordar un corpus de filmes argentinos producidos entre 1960 y 1991 desde la perspectiva del análisis de los régimenes de visibilidad que subyacen a las representaciones filmicas de sujetos LGBT, y su articulación con los discursos sociales. El análisis en términos de visibilidad que expondré aquí apunta a superar la carga metafísica del pensamiento sobre lo visual señalada por Renaud (1989) en el primer epígrafe, a través de una estrategia de doble negación tal como la propuesta por Tagg (2009) en el segundo epígrafe que introduce el presente trabajo: negación tanto de la interioridad de las imágenes como de la exterioridad de las significaciones sociales que determinarían sus así llamados “contextos”. Es así que tomo como central la categoría analítica de “visibilidad” en el sentido en que ha sido trabajada por toda una tradición de estudios de lo visual en estrecha conexión con el orden del discurso –de lo enunciable– e inseparable de lo político, tradición que incluye entre sus representantes más destacados a Foucault (1963, 1975, 1976), Deleuze (1986), Tagg (1987, 2009) y Rajchman (1988), y dentro del ámbito de los estudios sobre sexualidad y género, a De Lauretis (1984), Silverman (1996), Schaffer (2008) y Pidduk (2011), entre otros. Dentro de los estudios mediáticos y audiovisuales, este desplazamiento del foco del estudio de las imágenes hacia aquel de las visibilidades ha sido subrayado y emprendido como una necesidad en el campo por diversos au-

tores desde los años ochenta hasta hoy (Allemand 1980; Quéré 1982; Renaud 1989; Wolf 1995; Voirol, 2005). Los conceptos de “lo visible” y “regímenes de visibilidad” son herramientas analíticas que permiten complementar a la vez que complejizar los análisis semiótico-culturales de las significaciones visuales, en la medida en que, al ir más allá de la noción metafísica de “imagen” como mera representación, apuntan a las *condiciones* históricas, políticas y discursivas que *hacen posible* la emergencia, inteligibilidad, reconocimiento público/privado y, por ende, la existencia social misma de colectivos y categorías identitarias. Este desplazamiento inicialmente foucaultiano del eje del análisis de las imágenes –en tanto que representaciones de aquello que *ya* es visible– a sus *condiciones* históricas y políticas de (in)visibilidad ha sido recontextualizado en el campo de los estudios feministas y *queer* por De Lauretis (1984:37-69) como “*imaging*” [formación o construcción de imágenes] y por Schaffer como “*condiciones de la representación*” y “*estructuras visuales del reconocimiento*” (2008:111-157). En este sentido, el concepto de visibilidad no puede ser reducido al de transparencia (Olivera 1999a:147, 152-154; Schaffer 2008:13-14), como así tampoco al de representación ni al de significación visual, aunque lo visible esté inmanentemente inscripto en las representaciones y siempre articulado con enunciados, en la medida en que los regímenes de visibilidad tienen que ver –como bien lo ha expresado Schaffer (2008:14) siguiendo a Foucault– con el orden de “lo pensable, lo decible, y por lo tanto lo ostensible”. El devenir visible de un objeto, de un sujeto o de una categoría identitaria no significa que su representación sea transparente: por definición, las visibilidades no son necesariamente revelatorias ni puramente positivas, sino fundamentalmente “*ambivalentes*” (Schaffer 2008) y *contingentes* (Olivera 1999b:112-113), esto es, están inmanentemente inscriptas en articulaciones históricamente situadas de saber y de poder que las hacen posibles (Deleuze 1987) a la vez que hacen imposible que su afuera –lo invisible– emerja a un umbral de visibilidad: aquello invisible que todo visible presupone y sin el cual no existiría como visibilidad, en el sentido más radical de que sería ininteligible, no reconocible como tal. Schaffer (2008:112-113) traduce, en este contexto, el concepto filmico-psicoanalítico de “*pantalla*” propuesto por Silverman (1996) como “*campo de visibilidad*”: la pantalla/espejo cinematográfico como matriz de reconocimiento a la vez que de desconocimiento, como verdadero “*umbral*” constitutivamente ambivalente, del “mundo visible” (Silverman 1996).

Al aceptar esta ambivalencia entre reconocimiento/desconocimiento que define toda visibilidad, y distanciándonos críticamente de ciertas ecuaciones simples basadas en un binarismo según el cual hacer(se) visible, otorgaría derechos y poder mientras que permanecer invisible equivaldría a una posición de sujeción y no-poder, acordamos con los argumentos de Schaffer (2008:51-71) en que la invisibilidad puede, de hecho, indicar o incluso definir una posición jerárquica de dominación, en tanto el término dominante y normativo en una relación de poder es el término no marcado: se define precisamente por su invisibilidad. Más aún, como lo plantea Delfino

(2011:238-239), las industrias culturales producen una extrema visibilidad en su exhibición de los cuerpos de los sujetos LGBT, pero esta presunta “hipervisibilidad”, lejos de afirmarlos en su propia identidad o de reconocerlos en sus derechos, se recorta sobre una invisibilidad mucho más poderosa: “la invisibilidad de la exclusión, de la persecución y de la violencia policial o judicial” –según la aguda formulación de Delfino y Forastelli (2009:150)– o, en términos más generales, de la ominosa invisibilidad de las “prácticas represivas de la policía, de la justicia pero también del sentido común”, según el aporte fundamental, citado por Delfino (2011:238), de las travestis argentinas a la teoría *queer*. En contrapartida, según Schaffer, la invisibilidad de los sujetos minorizados puede, en situaciones específicas, proteger derechos y dar poder –al menos de supervivencia– en el caso de que estos sujetos sean (ir)reconocidos como portando identidades ilegitimadas por el pánico moral y/o criminalizadas por el poder o la norma (invisible), tal como lo plantea Schaffer (2008:54-55) respecto de las prácticas e identidades S/M y trans a partir de los testimonios de Pat/Patrick Califia. Estas ambivalencias de lo (in)visible se explican por razones en parte ya desarrolladas en un texto clásico de De Lauretis (1984): la complejidad y la productividad del análisis en términos de visibilidad se juega no tanto en indagar aquello que es o no es visible –ni en la interioridad de la imágenes ni en la exterioridad de sus significaciones sociales o “contextuales” (Tagg, 2010:10-11)– como en interrogarse sobre las *condiciones* según las cuales los sujetos subordinados o “minorizados” adquieren visibilidad social o, en palabras de Schaffer (2008:12), “*quién* se da a ver, *en qué contexto*, y sobre todo, *cómo*, es decir en qué forma y *estructura* [...]”. En términos de De Lauretis (1984:8-9, 67-68), estas condiciones tienen más bien que ver con *quién/qué define* lo visible, y son entendidas, para el caso del cine, como aquellos “marcos de referencia” según los cuales la posición heterosexual masculina definiría lo visible cinematográfico, esto es, “el objeto y las modalidades de la visión, el placer y las significaciones en base a esquemas perceptuales y conceptuales provistos por formaciones sociales e ideológicas patriarciales” (De Lauretis, 1984:67). Son estas condiciones y formas históricas y políticas específicas las que explican la *radical ambivalencia política* (Schaffer 2008:51-71) que le es propia tanto al estatuto de lo visible como de lo invisible: de allí la necesidad de análisis tanto específicos como situados.

Ahora bien, si la investigación de Schaffer (12) consistió en “*retraducir*” la retórica política de la visibilidad LGBT al “campo de la visualidad” (en tanto que campo de producción de significaciones sociales), en este artículo me propongo indagar algunos puntos de articulación entre ciertos momentos y configuraciones de la visibilidad (e invisibilidad) *queer* dentro del “campo de visualidad” del cine argentino, y los discursos sociales de cada período. Estos puntos de articulación permitirán arrojar luz sobre el vínculo entre visibilidad y poder, a partir de un análisis *específico y situado* de sus opacidades y ambivalencias. Son precisamente estas ambivalencias, opacidades y contingencias propias de las visibilidades lo que me conduce, en el abordaje del corpus

filmico, a privilegiar el *análisis retórico de las figuras performativas* por sobre otras dimensiones de la significación visual: toda configuración de visibilidad es inseparable de unas ciertas retóricas identitarias y sus “movimientos tropológicos” entre espacios discursivos (Laclau 2001), de allí la necesidad de un análisis de las figuras performativas de género y de sexualidad en tanto que “prácticas de espacialización” (Rajchman 1988) y de la correlativa constitución contingente, parcial y provisoria de espacialidades simbólicas –discusivas y visuales– a través de los movimientos tropológicos que estas performances trazan: el closet y el *coming out* no son sino algunos ejemplos particularmente significativos de estos movimientos tropológicos que instituyen y (re)distribuyen incesantemente estas espacialidades. Se trata, además, de analizar los intersticios y las articulaciones entre dos espacialidades: entre la visibilidad como *topos* discursivo retórico-político, y la visibilidad como espacialidad visual inscripta en la pantalla cinematográfica.

Históricamente, la visibilidad de las sexualidades no heteronormativas –de aquí en más LGBT o *queer*– ha sido particularmente problemática y compleja en el cine argentino, como lo evidencian tanto la escasa presencia inicial de personajes LGBT en los textos filmicos como así también el temprano *desplazamiento* de tramas filmicas argentinas explícitamente homosexuales u homoeróticas al Brasil a través de la producción de directores argentinos consagrados que trabajan o trabajaron para la industria cinematográfica brasileña. Filmes como *A intrusa / La intrusa* (Christensen, 1979) o *El beso de la mujer araña* (Babenco, 1985) han sido producto de esta visibilidad desplazada inicial. Sin embargo, el presente trabajo considerará las representaciones LGBT en el cine argentino a partir de los años sesenta como un proceso de visibilidad y complejidad crecientes. Es decir, antes de que la visibilidad se convirtiera en una de las agendas políticas *explícitamente* centrales del movimiento LGBT argentino a partir de principios de los años noventa (Moreno, 2008:217, 226-240), es importante reconocer que en el espacio público argentino –y el cine no fue una excepción– hubo, de hecho, configuraciones de visibilidad LGBT con sus formas y estrategias específicas, aunque no hayan sido explícitamente formuladas o tematizadas como tales, y el objetivo de este trabajo es precisamente analizar las configuraciones de visibilidad LGBT inscriptas en las representaciones cinematográficas a partir de un análisis de ciertas figuras y movimientos performativos en algunos textos filmicos particularmente significativos para el periodo 1960-1991.¹

2. ENTRE LO INNOMBRABLE Y LO VISIBLE: LAS PERFORMATIVIDES QUEER DE LOS SESENTA Y SETENTA

A diferencia de la representación negativa y extremadamente superficial de los personajes homosexuales en el cine argentino anterior a los años sesenta (Rodríguez Pereyra 2004:45-70, 231-234; 2008:371-372; Melo, 2008:9-15), las *primeras re-*

presentaciones positivas y multidimensionales de personajes y problemáticas gay, lésbicas o trans, de alguna significación para la trama –esto es, más allá de la ocasional escena o viñeta homoerótica o con gays afeminados ridiculizados– comenzó tímidamente en los años sesenta y setenta. A pesar del contexto político autoritario que dominó en el país durante gran parte de los años sesenta y setenta, la así llamada tradición “socioanalítica” (Foster 1992) del cine argentino hizo posible las quizás primeras representaciones complejas, no unidimensionales de personajes LGBTQ en el cine argentino –Jaime y Santini en *La tregua* (Renán 1974), el personaje protagonístico de *La Raulito* (Murúa 1974), el homoerotismo de los hermanos Nilsen en *La intrusa*, algunas escenas lesboeróticas en *Piedra libre* (Torre Nilsson 1976) o en *Tres veces Ana* (Kohon 1961), y ya en la dictadura, la centralidad del personaje gay, Pablo, en *Señora de nadie* (Bemberg 1982). En contraste, no obstante, con la tradición claramente gay de las películas norteamericanas *underground* de los años sesenta y aun anteriores (Dyer 1990:102-173), los filmes argentinos de los sesenta y setenta efectuaron una cierta *inclusión indirecta* –aunque ya no “excluyente” o discriminatoria como lo fuera en el periodo anterior– de personajes y performatividades no heteronormativos, que hoy podrían leerse como *queer*, pero que en aquellos relatos no podían ser designados, en el orden del discurso, como identidades homosexuales o trans. Debido a esta imposibilidad de acceder al umbral de lo enunciable, las sexualidades no heteronormativas son incluidas *indirectamente* como performatividades y visibilidades densamente opacas a condición de no ser nombradas: introducen así un cierto espacio de lo “innombrable” y de lo “impensable” que siguiendo a Butler (1991) podríamos asociar a lo abyecto, y que puede leerse como la irrupción, en el interior de estos relatos, de “(a)sujetos inviables”, es decir, verdaderos “abyectos” si leemos estos modos de visibilidad y representación *indirecta* siguiendo las ideas de Butler sobre el lesbianismo. De acuerdo con Butler (1991:20), estos (a)sujetos son abyectos en el punto en que no son “ni nombrados ni prohibidos dentro de la economía de la ley”, porque “aquí la opresión funciona a través de la producción de un dominio de ‘impensabilidad’ y de ‘innombrabilidad’”. Así, por ejemplo, términos que caracterizarían una retórica propiamente identitaria –tales como “homosexual”, “gay”, “lesbiana”, “travesti” o “transgénero”– nunca llegan a enunciarse en películas de este período como *La Raulito*, *La tregua* o *Tres veces Ana*.² Esta “innombrabilidad” de las sexualidades no heteronormativas, tanto como categorías identitarias como así también tipo de vínculo entre personajes o incluso como prácticas sexuales, parece ser una constante hasta mediados de los años ochenta.

Respecto de este “dominio de innombrabilidad” –que Butler entiende como un “borramiento” o “borradura” dentro del orden del discurso y por ende de la ontología, y no como una prohibición explícita– *abierto* por el cine argentino de los sesenta y setenta respecto de las sexualidades LGBT, cabe hacerse la pregunta política

que Butler (1991:20) se formula respecto del lesbianismo: “¿Puede la exclusión de la ontología, ella misma, convertirse en un punto de despegue para la resistencia?”. La respuesta situada a esta pregunta estratégica de Butler hay que buscarla, en el corpus que nos ocupa, no en el orden de los enunciados ni de las imágenes, sino en aquél que es propio de lo visible: *La Raulito* y *La tregua* demuestran, como veremos, que esta “exclusión de la ontología”, esta violencia de no reconocimiento propiamente simbólico-discursivo de lo homo y de lo trans, pudo operar como un tímidamente partida de resistencia, en la medida en que si bien algunos filmes de este período delimitaron las identidades no heteronormativas dentro de un “dominio de innombrabilidad”, ese “dominio” no estuvo vacío: fue también un espacio de visibilidad abierto tanto por silencios –el acto de habla recortado enunciativamente como “silencio” (Sedgwick 1990:3-4) en el interior de un discurso que hace hablar y da a ver– como así también por performatividades sexo-genéricas inscriptas fundamentalmente en el orden de lo visible-filmico. Estas performatividades *queer* –la estilización *camp* de Santini– abren espacios de visibilidad social *queer*, aunque a condición de una espacialización marginal y marginalizante: por un lado, el *espacio catastrófico* –propio del excluido o “deyecto” (Kristeva 1982:8)– por el que circula la Raulito en su deriva entre las instituciones de encierro y la calle; por otro lado, los *espacios claustrofóbicos* habitados por los personajes gay en *La tregua* (la oficina para Santini y el hogar familiar para Jaime).

Los casos de *La Raulito* y *La tregua* son indicativos de esta primera inclusión indirecta a la vez que multidimensional de las identidades LGBT en el cine argentino, a partir de la producción de directores ya consagrados, sin una agenda política específicamente LGBT: Lautaro Murúa y Sergio Renán. Según diferentes regímenes complejos y multidimensionales de representación, esta emergencia de lo *queer* en el cine argentino de los setenta, se caracterizó por la inclusión de personajes gay o trans que habitan, como vimos, espacios socialmente marginales, en un movimiento de deriva dentro de un mundo diegético que Pidduk (2011:27-28) ha denominado “mundo *underground* pre-visibilidad”, correspondiente a una “ontología homosexual pre-SIDA”. Estos filmes, al no seguir una agenda afirmativa de nuevas identidades LGBT, no abrieron tampoco un nuevo espacio retórico identitario, pero sí inauguraron cierto espacio de *visibilidad crítica queer* –en el registro del *camp* (Santini) y del *drag* (Raulito)– capaz de problematizar el orden heteronormativo de los espacios sociales que habitan sus personajes desde una crítica que operó entre la subversión y el síntoma.

Aun si la caracterización se tornó más compleja en estos pocos filmes de autor, la visibilidad *queer* fue bastante limitada por varios motivos. En primer lugar, si tenemos en cuenta que obviamente ni Renán, ni Murúa ni Bemberg confirieron a sus filmes la visibilidad propia de aquellos directores cuya declaración pública como personas LGBT había constituido uno de los elementos centrales de las agendas de visibilidad de sus filmes en tanto que ‘filmes gay de director LGBT’, agendas carac-

terísticas del cine gay-lésbico afirmativo en Europa y América del Norte (Pidduk, 2011:21-29). En segundo lugar, porque los estereotipos de inversión de género y los modos grotescos y burlescos (Melo 2008:10-11; Raffin 2008) de representación de los homosexuales que dominaron totalmente el período anterior (1930-60) –el gay afeminado, la lesbiana masculina, la travesti caricaturizada– eran clichés muy usados para su caracterización en la mayoría de las películas hasta por lo menos los años ochenta. Estos regímenes estereotípicos de representación que Raffin (2008:234-235) ha analizado, siguiendo a Agamben, como estrategias de “*inclusión excluyente*”, si bien tienden a perpetrar imágenes homofóbicas y transfóbicas si nos limitamos al análisis del orden de la representación y de la significación, son fuertemente ambivalentes desde el punto de vista de un análisis de las visibilidades, en la medida en que inscriben en el cine –según la feliz expresión de Pidduk (2011:19) que sintetiza un argumento central en Dyer (1993:16)– una “gramática económica” consistente en “*hacer visible la diferencia invisible* de la homosexualidad, tanto para las lesbianas y los gays, como para la sociedad en su conjunto”: es en esta ambivalencia visiva –entre la inclusión y la exclusión, entre el reconocimiento de existencia y la discriminación– y no en el contenido de las representaciones o en su significación, donde finca la importancia social de los procesos de tipificación y estereotipificación de las identidades LGBT en el espacio público. En síntesis, si bien es cierto que es *a través de y por vía de* los estereotipos que las personas LGBT son, de hecho, criminalizadas y excluidas (Delfino y Forastelli, 2009:150-151), también es fundamental no perder de vista que los estereotipos mediáticos homofóbicos y transfóbicos *insisten en su relevancia social*, y esta mera visibilidad refuta, aun sin quererlo, las posiciones de ciertos intelectuales que los descalifican como “simulacros” o “espectáculos” irrelevantes para la política o las luchas sociales.

En síntesis, si bien es cierto que los personajes gay y trans de *La tregua* y *La Raulito* están construidos siguiendo algunos de los regímenes dominantes de tipificación social que Dyer (1993:11-51) ha descripto para el cine anglofono según diferentes figuras que reducen las *homosexualidades* a la ambigüedad o la inversión de *género*, Renán y Murúa lograron en 1974 complejizar e ir más allá del régimen de representación anterior –analizado en detalle por Rodríguez Pereyra (2004:23-27, 45-70, 82, 86-88, 231-245)–, que tendía a reducirlas a caricaturas, estereotipos negativos (identidades criminales y/o patológicas) o a la inclusión de personajes homosexuales como mero recurso al humor a través de la ridiculización o la burla, al servicio de una trama heteronormativa. No obstante, estas representaciones multidimensionales fueron limitadas en su número y reducidas a personajes secundarios. No hubo, en fin, un cine que expresara o tradujera toda una retórica política vanguardista de liberación homosexual que se venía construyendo en Buenos Aires por un movimiento gay que comenzó tan tempranamente como 1969, o incluso 1967.³

3. LA POSTDICTADURA: EN TORNO AL COMING OUT Y SUS AMBIVALENCIAS

Las primeras películas argentinas propiamente gays –esto es, películas cuya trama central y cuyos personajes protagónicos son homosexuales o bisexuales– emergieron en la primera postdictadura (1984-1986) como un intento de presentar una imagen positiva y afirmativa de las personas y relaciones homosexuales: construyeron así una política de representación y visibilidad que privilegiaba universalismo sobre particularismo, esto es, la integración y la aceptabilidad social generalizada, por sobre el separatismo homosocial homosexual con sus agendas “minoritizantes” (Sedgwick, 1990:13;87-90). Es, por lo tanto, sólo a partir de mediados de los años ochenta que los gays lograron algún tipo de visibilidad explícitamente afirmativa en el cine nacional, aunque a través de películas comerciales como *Otra historia de amor* (Ortiz de Zárate 1986) o *Adiós Roberto* (Dawi 1985), antes que en producciones independientes o experimentales.

Con estos dos filmes los gays comienzan a ocupar muy tímidamente el centro de las tramas en los relatos del cine nacional, abriendo el espectro de las sexualidades visibles y enunciables que garantizarán cierta aceptabilidad social, a condición de sujetarse a ciertas *visibilidades normativas* que afirmando lo gay, impondrán al mismo tiempo cierta normatividad tanto respecto de las *performances de género* –un modelo de masculinidad “grado cero”, desprovisto de toda visibilidad paródica: afeñinamientos, hipermasculinidades o estilizaciones *camp*– como así también ciertas *figuras performativas del coming out* que, como veremos, resultarán en parte liberadoras, pero también punitivas –objeto de castigos “ejemplificadores”– y normativizadas alrededor de binarismos del tipo privado/público o silencio/revelación. Visibilidades ambivalentes, en fin, diría Schaffer (2008), entre la afirmación legitimante de la identidad gay y la sujeción a ciertos modelos que resultan normativos tanto en términos de la performatividad de género –la distancia respecto de ambigüedades andróginas, o las ambivalencias paródicas de los géneros sexuales que proponen, de diferentes maneras, el *camp* y el *drag*– como de la producción de saberes sobre la verdad de los sujetos gay a partir de la revelación “transparente” de su sexualidad. Se privilegia, en fin, el polo de la autenticidad y la “naturalidad” a expensas del polo la teatralidad y el exceso, con la consecuente borradura del potencial subversivo que ciertos estilos homosexuales tienden generar sobre el orden del binarismo de género. Si acordamos con Meyer (1994:4-5;11-12) que el discurso del *camp* –entendido en sentido amplio como cualquier figura performativa de “parodia específicamente queer”(11)– tiene la función político-crítica de producir una “*visibilidad social queer*” (5), las representaciones afirmativas gay del cine argentino de los años 80, al renunciar a las performatividades corporales y discursivas *camp* y *drag*, tienden a fijar lo gay en una masculinidad sedimentada por la heteronormatividad, privando así a las homosexualidades masculinas de toda visibilidad *queer*, de todo exceso teatral-performativo y, por tanto, de la subversión ontológico-política que éstos son capaces de producir –a un nivel

retórico-performativo antes que semántico-cognitivo— sobre el orden sexo-genérico dominante. La visibilidad *queer-camp* de los gays argentinos sólo pudo acceder a la pantalla cinematográfica de este período, con sus obvias limitaciones en términos de políticas de representación y casting (Foster 1992:130-135), de una manera desplazada, en una producción transnacional filmada en Brasil: *El beso de la mujer araña* (Babenco 1985).

El pasaje del régimen de visibilidad LGBT de los setenta a los ochenta en el cine argentino puede leerse así a partir de las diferentes modalidades del *coming out* y del “*closetedness*” (Sedgwick 1990:3; 9-11) como estructuras performativas organizadoras de los espacios diegéticos, de los movimientos y trayectorias simbólico-identitarias y los desplazamientos físicos de los personajes que los ocupan. Si el *closetedness/coming out* en *La tregua* (1974) puede leerse en la tensión de un *silencio como acto de habla* que merodea el *coming out* (Olivera 2006:181-182) —esto es: silencios recortados diferencialmente (Sedgwick 1990:3-4) que “*producen*” el closet (Brown 2000:40-41) pero que también por momentos lo “*derriban*” (Brown 2000:44; Olivera 2006:182-183)—, en *Otra historia de amor* (1986) el *coming out* se convierte ya en un *decir* que “*derriba*” el closet (Brown 2000:37-40), *un acto de habla no silencioso* —el *coming out* deviene aquí *enunciación enunciada*— según dos modalidades. Por un lado, la modalidad enunciativa de la auto-afirmación identitaria —Jorge se presenta públicamente como bisexual— y, por otro, la forma enunciativa hiriente e injuriosa del *outing*,⁴ como lo ejemplifican tanto la delación del affaire gay por parte de una compañera de trabajo como la intrusión in fraganti de la esposa del protagonista en “el nido de amor homosexual” de su marido.

Continuando con una preocupación similar por tematizar la cuestión de la salida del closet como nudo de la trama que organiza espacios diegéticos, en *Dios los cría* (Ayala 1991), el *coming out* opera como motor narrativo central del relato: la tensión secreto/revelación tanto de la homosexualidad de Ángel como del ejercicio de la prostitución por parte de Mirna opera como estructura que produce las transformaciones fundamentales del relato. El *coming out* aparece en el filme de Ayala como movilidad entre espacios tanto metafóricos o simbólicos como “reales” o geográficos (Brown 2000), en dos de sus modalidades más convencionales: por un lado, *el silencio como productor del closet* [el encerramiento en el armario] y, por otro, la (auto) confesión y el comentario injurioso de los vecinos, como las formas dominantes de revelación verbal a través de las cuales *se efectúa la salida del armario*. Si la performatividad de tales acciones verbales consiste en una movilidad espacial y simbólica, el movimiento en ambos casos —el *outing* por chisme y el *coming out* según regímenes confessionales— resulta efecto de cierta violencia ejercida sobre las personas *queer* —la familia de *Dios los cría* está constituida por un varón gay, una madre soltera que ejerce la prostitución y su hijo pequeño— en la medida en que instituyen una visibilización forzada que l@s obliga al desplazamiento: exilio simbólico y relocalización geográfica

(Brown 2000:48-50). Más allá de la afirmación y legitimación social que confiere la visibilidad pública, tanto en *Dios los cría* como en *Otra historia de amor* es la imposición de *estas formas dominantes y particularmente opresivas del coming out*—la tecnología confesional, el *outing*— las que parecen producir *sujeción simbólica* a identidades vividas disfóricamente debido tanto a las formas mismas o tecnologías sociales de su revelación, como a la homofobia del medio social (internalizada por algunos de los protagonistas), a punto tal que producen, de hecho, *expulsión física y exilio simbólico*: ambos relatos se resuelven en una relocalización forzada. En *Dios los cría*, los protagonistas no tienen otra opción que abandonar su casa y el barrio, en tanto que en *Otra historia de amor*, ambos protagonistas son castigados por su relación homosexual con una relocalización forzada: Jorge es despedido, en tanto que Raúl es obligado a trasladarse a Madrid.

La tensión entre “visibilidad del pánico moral y sexual” [hacia las personas LGBT] e “invisibilidad de la exclusión y la represión” que plantea Delfino (2011:238-239) como rasgo central de las industrias culturales comienza a cuestionarse y problematizarse, aunque con limitaciones, en estos filmes de la postdictadura. *Dios los cría*, por ejemplo, muestra claramente la represión policial hacia el personaje de la travesti, y la exclusión, por parte del sentido común de clase media que alimenta la ideología del barrio, hacia la familia constituida por el gay, la mujer que ejerce la prostitución y su hijo. Esta visibilidad de la homofobia, de la exclusión y de la violencia familiar, policial y social, también aparece en *Adiós Roberto*, y se pone en escena *en el propio espacio público urbano* a través de lo que Foster (1998:98) ha denominado una “espacialización pública” de la homofobia.

En conclusión, si bien toda tensión *closetedness/coming out* es un movimiento tropológico-performativo constante, y se construye, por definición, a partir de actos de habla y visibilidades sin nunca resolverse a favor de ninguno de los dos términos —de allí que Sedgwick (1990) lo designe “régimen del secreto abierto”—, sus configuraciones se desplazan en el pasaje del cine argentino de los setenta a aquel de la post-dictadura desde los actos de habla silenciosos, hacia las diferentes formas de la enunciabilidad y la nominación que producen efectos diversos. Estos efectos van de la afirmación y legitimación (*Otra historia de amor*, *Adiós Roberto*) a la sujeción identitaria (*Dios los cría*) y a la expulsión y exilio (*Dios los cría*, *Otra historia de amor*, *Adiós Roberto*). Puede decirse que las representaciones filmicas gay de los años ochenta, aunque positivas y multidimensionales —ciertamente, más complejas que en las décadas anteriores— revelaron una gran confianza en la capacidad del medio cinematográfico para representar cierta “autenticidad” de la experiencia identitaria homosexual, algo que no había tenido antes presencia alguna en el cine o en otros medios. Pero este énfasis en la autenticidad de las representaciones se hizo a expensas del polo de la teatralidad y la parodia con efectos ambivalentes: si por un lado permitió distanciar las visibilidades gay de los regímenes de estereotipificación anteriores, también privó a las identidades

LGBT de visibilidades *queer* paródico-subversivas socialmente críticas del binarismo dominante de los géneros. Es por ello que estas películas, aun siendo ficcionales, tienen una fuerte intención testimonial: dan testimonio a la sociedad de la legitimidad de la vida de grupos minoritarios que hasta ese momento habían sido excluidos del orden ontológico de la nominación, esto es, de aquella *forma específica de visibilidad* –ausente en el cine argentino de los sesenta y setenta– *indisociable de una retórica de la identidad* que apuntaba a conferir a los gays, bisexuales y travestis el derecho a la existencia pública.

NOTAS

¹ Sabemos, aunque no podremos ocuparnos aquí del tema, que a partir de la segunda mitad de los años noventa se registra una producción filmica que experimenta con materiales, regímenes de visibilidad y modos de producción de la industria cultural que ha sido caracterizada como “el nuevo cine argentino”. Véase, por ejemplo: Diego Trerotola, “La ilegalidad del deseo: el nuevo cine argentino *queer*”, en III Seminario Red de Investigadores LGBT del Mercosur, septiembre 2010; Aguilar, Gonzalo (2006) *Otros mundos, un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires: Santiago Arcos; Amado, Ana (2009), *La imagen justa. Cine argentino y política 1980-2007*, Buenos Aires: Colihue.

² Adrián Melo (2008:13) ha señalado algo similar respecto de *Un guapo del 900* (Torre Nilsson, 1960): no se enuncian nunca aquellas “palabras que aclararían el vínculo” entre los personajes de la relación homoerótica del filme.

³ 1969 es el año en el que emerge *Nuestro Mundo* (Perlongher, 1985:77), la primera agrupación argentina de lucha homosexual, en tanto que 1967 es la fecha de la que datan los primeros documentos de aquel temprano activismo gay incluyendo boletines de prensa (Forastelli, 1999:129-133; Olivera, 1999a: 144-148; Olivera 1999b:117, Rapisardi y Modarelli, 2001:142-143; Fernández, 2004:122; Vespucci, 2011).

⁴ La revelación de la homosexualidad por parte de un tercero con intenciones y efectos hirientes respecto de la persona que es objeto de dicha revelación.

⁵ Agradezco a Ricardo Rodríguez Pereyra, quien con gran generosidad me facilitó los manuscritos de su tesis doctoral inédita.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLEMAND, E. (1980). *Pouvoir et télévision: les machines d'organisation*. París: Anthoropos.
- BROWN, M. (2000) *Closet Space: Geographies of Metaphor from the Body to the Globe*. Londres: Routledge.
- BUTLER, J. (1991) “Imitation and Gender Insubordination” en D. Fuss (ed.), *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories*. Londres: Routledge.
- DE LAURETIS, T. (1984) *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.

- DELEUZE, G. (1986) *Foucault*. Buenos Aires: Paidós, 1987.
- DELFINO, S. (2011) “La seguridad está en la calle” en M. Moreno, *La comuna de Buenos Aires. Relatos al pie del 2001*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- DELFINO, S. y F. FORASTELLI (2009) “Communication et culture dans les luttes politiques. Debats sur le genre et le queer en Argentine”, *Questions de Communication*, 16, pp. 141-158.
- DYER, R. (1990) *Now You See It: Studies on Lesbian and Gay Film*. Londres: Routledge.
- _____ (1993) *The Matter of Images: Essays on Representations*. Londres: Routledge.
- FERNÁNDEZ, J. (2004) *Cuerpos desobedientes. Travestismo e identidad de género*. Buenos Aires: Edhasa.
- FORASTELLI, F. “Políticas de la restitución. Identidades y luchas homosexuales en la Argentina” en F. Forastelli y X. Triquell (eds), *Las marcas del género. Configuraciones de la diferencia en la cultura*. Córdoba (Arg): UNC; pp. 117-141.
- FOSTER, D. W. (1992) *Contemporary Argentine Cinema*. Columbia-London: University of Missouri Press.
- _____ (1998). “Homoeroticism and Contested Space” en FOSTER, D. W., *Buenos Aires: Perspectives on the City and Cultural Production*. Gainsville: University Press of Florida; pp. 83-100.
- FOUCAULT, M. (1963) *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1989.
- _____ (1975) *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1989.
- _____ (1976) *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1990.
- JÁUREGUI, C. (1987) *La homosexualidad en Argentina*. Buenos Aires: Tarso.
- KRISTEVA, J. (1982) *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York-Chichester: Columbia University Press.
- LACLAU, E. (2001) “The Politics of Rhetoric” en *Material Events: Paul de Man and the Afterlife of Theory*, de Cohen, T. (ed.), 229-253, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- MELO, A. (2008) “Prefacio”, en *Otras historias de amor. Gays, lesbianas y travestis en el cine argentino* de Melo, A. (comp.), 9-28. Buenos Aires: Ediciones Lea.
- MEYER, M. (1994) “Reclaiming the Discourse of Camp”, en *The Politics and Poetics of Camp*, de Myer, M. (ed.), 1-22. New York-Londres: Routledge.
- MORENO, A. (2008) “La invisibilidad como injusticia. Estrategias del movimiento de diversidad sexual” en *Todo sexo es político. Estudios sobre sexualidades en Argentina* de Pecheny, M., Figari, C. y Jones, D. (comps.), Buenos Aires: Zorzar.
- OLIVERA, G. (1999a) “Políticas de la representación homosexual: de los discursos de transparencia a las disputas por la visibilidad” en Forastelli, F. y Triquell, X. (eds.), *op. cit.*
- _____ (1999b) “Retóricas de la identidad y configuraciones de la visibilidad homosexual en la Argentina” en *El discurso social argentino* de M.T. Dalmasso y A. Boria (eds.), vol 2, Córdoba (Argentina): Universidad Nacional de Córdoba.
- _____ (2006): “Homosexuales y tropos espaciales en el cine intimista argentino (1965-76)” en *DeSignis*, 10, Barcelona: Gedisa, octubre 2006.
- PERLONGHER, N. (1985) “Historia del Frente de Liberación Homosexual” en *Prosa Plebeya. Ensayos 1980-1992*. Buenos Aires: Paidós.

- PIDDUCK, J. (2011) “The visible and the sayable: the moment and conditions of hypervisibility” en *Cinematic Queerness, Gay and Lesbian Hypervisibility in Contemporary Francophone Feature Films* de Grandena, F. y Johnston, C. (eds.), Bern: Peter Lang.
- QUÉRÉ, L. (1982) *Des miroirs équivoques. Aux origines de la communication moderne*. París: Aubier.
- RAFFIN, M. (2008) “La burla como inclusión excluyente: las figuras del gay y la travesti en las películas de Olmedo y Porcel” en *Otras historias de amor. Gays, lesbianas y travestis en el cine argentino*, de Melo, A. (comp.) Buenos Aires: Ediciones Lea.
- RAJCHMAN, J. (1988) “Foucault's art of seeing”, *October*, 44, Spring, pp. 89-119.
- RAPISARDI, F. y A. MODARELLI (2001). *Fiestas, baños y exilios. Los gays porteños en la última dictadura*. Buenos Aires: Sudamericana.
- RENAUD, A. (1989) “Comprender la imagen hoy” en *Videoculturas de fin de siglo* de AA VV. Madrid: Cátedra, 1990.
- RODRÍGUEZ PEREYRA, R. (2004) *Visibilidad homoerótica en Buenos Aires. Una aproximación al análisis de los estereotipos gay en el cine argentino (1933-2000)*. Tesis doctoral, Buenos Aires: Universidad Torcuato Di Tella.⁵
- _____. (2008). “El cine argentino sale del closet. Cronología de películas con personajes gay 1933-2007”, en *Otras historias de amor. Gays, lesbianas y travestis en el cine argentino* de Melo, A. (comp.). Buenos Aires: Ediciones Lea.
- SCHAFFER, J. (2008) *Ambivalenzen der Sichtbarkeit. Über die visuellen Strukturen der Anerkennung*. Bielefeld: transcript.
- SEDGWICK, E. K. (1990) *Epistemology of the Closet*. Londres-New York, Penguin, 1994.
- SILVERMAN, K. (1996) *The Threshold of the Visible World*, Londres-New York: Routledge.
- TAGG, J. (1987) *The Burden of Representation*. Londres: Macmillan.
- _____. (2009) *Disciplinary Frame: Photographic Truths and the Capture of Meaning*, Minneapolis-London: University of Minnesota Press
- VESPUCCI, G. (2011) “Explorando un intrincado triángulo conceptual: homosexualidad, familia y liberación en los discursos del Frente de Liberación Homosexual de Argentina (FLH, 1971-1976)”, *Historia crítica*, enero-abril 2011; pp. 174-197.
- VOIROL, O. (2005) “Visibilité et invisibilité: une introduction” en *Reseaux*, 2005/1 n° 129-130, p. 9-36.
- WOLF, M. (1995) *Los efectos sociales de los media*. Barcelona: Paidós.