

(Auto) segregación de identidades sexo-generizadas no hegemónicas en el cine argentino: un análisis desde los Festivales de Cine TLGB

*(Self) segregation of non hegemonic sex-gendered identities in
Argentine Cinema: an analysis of TLGB Film Festivals.*

<http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s23141174/vy92e3z7a>

Santiago Peidro¹

Universidad de Buenos Aires – Argentina

Resumen

En 1977 surge el primer Festival de Cine gay en el mundo. A partir de entonces, comenzó una proliferación de circuitos de exhibición específicos para un cine TLGB. El objetivo de este trabajo es problematizar la existencia de una categoría de cine TLGB, a fin de dilucidar si la misma no opera más como una (auto) segregación que como una política de liberación y diversidad. Es decir, si acaso la existencia y proliferación de un circuito de exhibición y premiación específico para un cine vinculado a identidades sexo-generizadas subalternas favorece la visibilización de este tipo de sexualidades, o si por el contrario, la existencia de dichos dispositivos, así como la cristalización de cualquier identidad, no refuerza más bien la matriz hétero-cis-normativa vigente socialmente, contribuyendo a la homofobia y la segregación. Para dilucidar este problema, se realiza un recorrido sobre las identidades sexo-generizadas no hegemónicas en el cine argentino, analizando la tensión entre un cine TLGB y otro con mirada *queer*.

Palabras clave:

DISCURSO CINEMATOGRAFICO; TLGB; HOMOFOBIA; DIVERSIDAD SEXUAL; CINE ARGENTINO; FESTIVALES DE CINE

Abstract

The first Gay Film Festival in the world was held in 1977. Since then, specific exhibition circuits for the TLGB cinema have proliferated. The aim of this paper is to problematize the existence of a TLGB cinema category in order to discuss the possibility that it might actually operate more as a (self) segregation mechanism than as an expression of liberation and diversity. In other words, this article will analyze if the existence and proliferation of a specific exhibition and award circuit for subaltern identities favors the visibility of this type of sexuality or if, on the contrary, the presence of such devices, as well as

¹Correo electrónico:santiagopeidro@gmail.com

the crystallization of any identity, rather reinforce the current social cis-normative matrix, which leads to homophobia and segregation. Presenting a historical overview of non-hegemonic sex-gendered identities in Argentine cinema and analyzing the tension between a TLGB cinema and a cinema with a queer viewpoint will help us to elucidate this problem.

Keywords:

CINEMA DISCOURSE; HOMOPHOBIA; TLGB; SEXUAL DIVERSITY; ARGENTINE CINEMA; FILM FESTIVALS

Fecha de recepción: 18 de marzo de 2020

Fecha de aprobación: 17 de junio de 2020

(Auto) segregación de identidades sexo-generizadas no hegemónicas en el cine argentino: un análisis desde los Festivales de Cine TLGB

Introducción

El discurso cinematográfico contempla una variedad de instancias (montaje, guión, vestuario, fotografía, música, sonido dirección de arte, producción y actuación, entre otras) que dificultaría plantear una analogía entre la persona que dirige una película y el sujeto de enunciación, que sólo existe considerando el film en su totalidad. De este modo, la enunciación no necesariamente se corresponde con las intenciones del director o guionista, las cuales no portan el interés que sí tiene el sujeto de la enunciación. Se trata de un mega narrador que, de acuerdo con Gaudreault & Jost (1995), maneja el conjunto de la red audiovisual. Una suerte de narrador extra diegético que organiza el relato mediante sonidos e imágenes en movimiento.

Asimismo, todo texto filmico se encuentra enmarcado en el discurso cinematográfico como institución y hecho sociocultural multidimensional (económico, político, histórico, histórico, técnico y tecnológico) atravesado por un sistema de clasificación genérica con determinadas características y peculiaridades. Así las cosas, resulta muchas veces insuficiente analizar un film desde una mirada únicamente estética, ya que al hacerlo, estaríamos obviando las instancias de producción, distribución y exhibición, con toda la problemática que de allí se desprende. Ni siquiera el llamado “cine de autor”, por más artesanal que pretenda ser, puede escapar de la maquinaria de elaboración industrial que se ubica en una sociedad determinada y una economía específica, afectando y ordenando el modo en el que el cine se coloca socialmente en relación a sus potenciales destinatarios. En esta línea, los análisis de los textos filmicos de base semiótica y estructuralista fueron muy criticados por su excesivo formalismo, puesto que al hacer énfasis únicamente en el texto, concluían que dando cuenta de los procesos textuales dilucidaban completamente los procesos de significación. La especialista alemana en estudios de cine, Anette Kuhn, advertía que el análisis textual, al centrarse en los mecanismos internos de las películas en cuanto textos, tendía a ignorar cuestiones concernientes a los contextos institucionales, sociales e históricos de su producción, distribución y exhibición (Kuhn, 1991, p. 92). Por ello sugiere intentar unir el interés del análisis textual por la producción del significado con estudios de los contextos sociales e históricos en que se realizan las películas.

Es por este motivo que a los fines de indagar en un cine de “género” o “temática” TLGB², resulta crucial considerar qué significa pensar las películas que podrían ubicarse en esas categorías y qué consecuencias genera socio políticamente el hecho de hacerlo. ¿Se trata de un programa liberador, inclusivo y disidente de la hegemonía hetero-cis-normativa? ¿o es más bien una (auto) segregación que lejos de entramarse en un mundo amplio y diverso, se retrotrae sobre sí mismo favoreciendo precisamente la hetero-cis-normatividad que celebra la división entre un mundo hétero y otro TLGB? Estos interrogantes en torno al mundo cinematográfico cobran aún más peso si consideramos que el cine no es un simple comunicador de creencias culturales e instituidos sociales, si no que además, y por sobre todas las cosas, es creador y productor de imaginarios, ideologías y supuestos a partir de los cuales se construyen y replican imágenes y significaciones específicas. De esta manera, el cine opera performativamente. Así lo entiende también Teresa de Lauretis cuando se refiere al género, al sostener que su representación es precisamente su construcción, siendo que este “es el producto de variadas tecnologías sociales, como el cine...” (De Lauretis, 1987, p. 2).

1. TLGB o QUEER

Antes de profundizar en el objetivo propuesto, vale la pena plantear ciertas coordenadas sobre las cuales se asentará nuestro análisis.

Uno de los primeros grupos que luchó por una identidad gay fue *Gay Power*. Si antes de los sucesos del *Village*³, grupos como *Mattachine Society* peleaban, en los Estados Unidos, por conseguir la revocación de las leyes contra la sodomía ofreciendo consejos legales y

² En este sentido, es posible encontrar en cualquier plataforma con contenido multimedia, además de los géneros industriales tradicionales de comedia, comedia romántica, cine de acción, bélico, etc., el género TLGB (Trans, Lesbianas, Gays, Bisexuales) o el acrónimo que cada plataforma considere más adecuado. De todos modos, en este trabajo nos referimos especialmente al circuito de festivales TLGB existente en distintas ciudades del mundo.

³ Las diversas manifestaciones de estudiantes, trabajadores e intelectuales que ocurrieron en distintos lugares del mundo en la década del sesenta, sumadas a las manifestaciones que se produjeron en represalia de la redada policial que el 28 de junio de 1969 se llevó a cabo contra diversas personas identificadas a sexualidades no hegemónicas en el bar *Stonewall Inn* ubicado en el barrio neoyorquino de *Greenwich Village*, abrieron el terreno para que comenzaran a aparecer diferentes agrupaciones con tintes más políticos. Stonewall significó el inicio de una acelerada auto organización e interconexión de la sub-cultura gay, lésbica, trans, travesti.

psicológicos a homosexuales que se acercaban a ellos, estas agrupaciones previas a *Stonewall* no proponían la toma del espacio público, manejándose de manera más sectaria y secreta. “*Out of the closet and into the streets*” fue la consigna que empezó a propagarse en Norteamérica a fines de los años sesenta, siendo que poco tiempo después, hacia 1974, los estudios gays y lésbicos empezaron con la formación de grupos universitarios gays (*GAU: Gay Academic Union*). En el inicio, las identidades gay y lésbica surgieron al modo de otras identidades minoritarias tales como las raciales y de mujeres. Tal como indica Donald Webster Cory, el homosexual “se parecía en diversos aspectos a otros grupos nacionales, religiosos y étnicos” (Cory, 1951, p. 14). Pero hacia finales de los años sesenta y comienzos de la década entrante, empezaron a surgir cánones gays leídos históricamente desde una perspectiva pseudo esencialista. Es decir, se intentaba demostrar que la identidad gay ya existía y se iba redescubriendo, con sus rasgos peculiares en diversos momentos de la historia. Esta perspectiva esencialista equipara la homosexualidad a un todo, suponiendo una sensibilidad que uniría a Virginia Wolf con Michelangelo o a los *ergi*⁴ vikingos con los activistas de nuestros días.

Los debates teóricos y políticos dentro de las comunidades gays fueron reflejado estas tensiones. Por un lado, los partidarios de que los gays constituían una minoría se han basado en la noción de una orientación sexual preconfigurada al modo del instinto animal, no sin la ayuda de la sociobiología. Frederick Whitham (1977, 1980), un esencialista en épocas de auge del constructivismo social destacaba precisamente esa idearespecto de la homosexualidad, cuestionando la tesis de la existencia de un rol homosexual construido. Los estudios socio-sexuales que inspiraron la obra de Alfred Kinsey sostenían que la homosexualidad exclusiva era solamente un extremo del continuo de la sexualidad, cuya organización es social y no esencial. El constructivismo sostiene que no son iguales las representaciones de la sexualidad en el Medioevo, en la Antigüedad o en nuestros días. La identidad, desde esta lógica, es construida culturalmente. Para los constructivistas no hay nada que permanezca más allá de un contexto histórico en el que es definido. Es decir, no existe una esencia o una cosa gay, lesbiana u homosexual susceptible de ser reconocida, independientemente de las construcciones que de ella se hagan. Pero desde el esencialismo cabe la pregunta de “¿cómo podríamos construir analogías entre la homosexualidad moderna y manifestaciones del mismo tipo en circunstancias histórico-culturales diferentes si no existiese algo en común entre los fenómenos comparados?” (Cornejo

⁴ En la lengua nórdica antigua significaba afeminado o impropio del varón.

Espejo, 2009, p. 130). Este interrogante, como todo presupuesto esencialista, se encuentra en sintonía con las ideas kantianas ligadas a la cosa-en-sí, al *noúmeno* incognoscible e inabordable que se ocultaría detrás de los fenómenos a los que tenemos alcance. Aunque a los anti constructivistas no les atañen los problemas metafísicos sobre la esencia de la homosexualidad, sí se interesan por reconocer elementos comunes que permitan nombrar una identidad teórica entre los hechos empíricos. Son precisamente los elementos que consideran permanentes los que autorizan a referirse, por ejemplo, a la homosexualidad en prácticas sexuales propias de culturas diversas. Así, estudiar la pederastía griega, la homosociabilidad caballeresca de la Edad Media o la gaycidad de los años noventa del siglo XX en la Ciudad de Buenos Aires bajo un mismo analizador, supone una reducción problemática que iguala fenómenos muy diversos. “El constructivismo afirma que no existe identidad transhistórica de la homosexualidad porque no podemos navegar entre universos de sentido inconmensurables” (Cornejo Espejo, 2009, p. 133). Por el contrario, “el anticonstructivista dice que esta idea no resiste la prueba práctica del raciocinio, que es capaz de reconocer interparadigmáticamente hechos con una misma significación y un mismo referente, desde que sean los mismos hechos” (Cornejo Espejo, 2009, p. 133).

Podemos concluir entonces, que tanto para esencialistas como para constructivistas, la identidad existe. Si para los segundos no hay una identidad de prácticas sexuales culturalmente distintas, el hecho de que admitan la posibilidad de comparar (ya sea para diferenciar) la pederastía griega con la gaycidad actual, supone el reconocimiento de verdades sobre el uso de ciertos términos, como por ejemplo, “el mismo sexo”.

Richard Dyer (1993) se ha preguntado, en lo que llamó la paradoja del proyecto anti-homofóbico de la historia, si es posible utilizar los términos gay y lesbiana sin perpetuar las narraciones que reprueban la vida de estos y estas. Nombrar es la sustantivación de una narrativa implícita. Una de las referentes de los *Queer Studies*, Eve Kosofsky Sedgwick (1990) afirma que carece de sentido discutir si la identidad es heredada o construida socialmente, puesto que no es más que una astucia del discurso homofóbico que pretende reforzar la idea de normal/anormal ya que de tratarse de una construcción social/cultural, se la considera elección y se la criminaliza. Si en cambio es heredada, se trata de una enfermedad a ser tratada.

Así las cosas, si la militancia y activismo gay y lésbico de los años sesenta y setenta se debatía entre los dos modelos antes mencionados para abordar la homosexualidad, la propuesta superadora a la que llega Judith Butler, busca acompañar el proceso de

deconstrucción de género, que ya estaba produciéndose y merecía ser narrado. La apuesta butleriana vendrá a dislocar los polos esencialismo-constructivismo. Sus teorías brindan herramientas para pensar una deconstrucción del sexo-género que pondrá en tensión a los polos antes señalados.

Ahora bien, podemos plantear que si bien podría suponerse que sin una identidad definida no habría posibilidad de luchar colectivamente por derechos civiles o por un cese de la violencia homofóbica, logrando un mundo más habitable para todos los seres humanos; invocar una identidad implica siempre un riesgo. “Estoy en permanente conflicto con las categorías de identidad, considerándolas como topes invariables y entendiéndolas, incluso promoviendo, como sitios de conflicto necesario” (Butler, 1989, p. 88). Instalarse en una identidad, de acuerdo a la norteamericana, es volverse contra la sexualidad que esa misma categoría identitaria pretende describir y contra cualquier práctica erótica que la misma intente autorizar (Butler, 1989). En esta misma línea pueden ubicarse las afirmaciones proferidas por De Lauretis. En una conferencia dictada en Buenos Aires (29 de abril de 2014) manifestó que cuando ella sugirió el término *queer*, se había propuesto indagar acerca de las sexualidades, pero con el correr del tiempo, los discursos de la identidad de género fueron obturando las investigaciones sobre sexualidad, aminorando su fuerza y perdiendo su poder transformador. De esta manera, de acuerdo con la académica italiana, la potencialidad de la sexualidad propuesta por Freud, junto con la noción de pulsión de muerte y la concepción de las zonas erógenas de las pulsiones parciales que la autora ya venía trabajando en su libro *Freud's drive: Psychoanalysis, Literature and film* (2008), fue desplazada por las políticas de identidad TLGB que perdieron la oportunidad de hacer desplegar la mencionada sexualidad inconsciente. Siguiendo a Butler, no puede colmarse la vida con identidad. En esta línea podemos ubicar también al discurso psicoanalítico ya que desde distintas perspectivas, el psicoanálisis y la *Queer Theory* se posicionan como anti-identitarios. Es decir, ninguno propone un reforzamiento de las identidades sexo-generizadas. Para el psicoanálisis, no existe identidad del sujeto del inconsciente. Desde lugares diversos, ambos rechazan el reforzamiento de las identidades sexuales. Afirmarse a partir de una identidad, es propiciarse un semblante que permita mantener el sentimiento de mismidad de un modo imaginario. La identidad sería así, el semblante de una imposibilidad que debe ser repetido indefinidamente a fin de obtener aquello que podría resquebrajarla. Y ese modo de operar es performativo.

El filósofo español Ignacio Castro, así como Butler, coinciden en destacar un problema clave en torno a las identidades. Si por un lado,

las identidades gays y lésbicas deben ser sostenidas para evitar un borramiento subjetivo y legal por parte del discurso homofóbico imperante, ¿qué versión de gays y lesbianas debe hacerse visible para no reinstalar otra violencia en aquél lugar donde la homofobia cedería? Así, “con la misma rapidez con que uno quedaba excluido como ‘maricón’, ahora lo será como ‘machista’ u ‘homofóbico’” (Castro, 2002, p. 41).

Por lo expuesto hasta aquí, podemos sostener que si bien las identidades sexo-generizadas han permitido a muchos reconocerse dentro de un colectivo, cultura y comunidad que permitió lazos de sociabilidad, protección, solidaridad, militancia y construcción de redes simbólicas, así como favorecieron la lucha por el reconocimiento de derechos civiles de modo colectivo; reconocerse en una identidad sexo-generizada, sea esta gay, lesbiana, trans, intersex, hétero-cis-sexual, bisexual, etc. supone darle entidad y protagonismo al ser de cada quien, colocando a este último como catalogador de los seres humanos, enfatizando que la preferencia sexual o la identificación con determinado sexo-género dice sobre quienes somos, ontológicamente hablando.

De esta manera, podríamos preguntarnos si la asunción o aceptación de una identidad contraria o disímil respecto de la hegemónica no refuerza precisamente la hegemonía. ¿No plantea una disputa infinita en una misma matriz de inteligibilidad? “Tener una palabra, contiene y fija una identidad”(Dyer, 1993, p. 9). Si bien la identidad resulta importante para hacernos visibles de algún modo y aun considerando que esto no ocurre sin negociar con la normativa vigente, cabe preguntarse ¿qué se ignora y qué se refuerza al definimos como gays, putos, tortas, mujeres, intersex, trans, machos, hombres, travestis o (mujeres) lesbianas? ¿Qué se pierde y qué se gana englobando subjetividades bajo el acrónimo TLGB? “¿Qué queda permanentemente oculto por el acto lingüístico de una transparente revelación de la sexualidad?” (Butler, 1989, p. 90). En esta línea cabe la pregunta respecto de qué significa y que consecuencias tiene un cine de temática TLGB

Resulta pertinente ubicar en este punto, tal como lo hace la investigadora argentina Leticia Sabsay, que el movimiento *queer* plantea básicamente tres cuestiones:

En primer lugar (...) denunciaba los peligros que implica reducir la lucha por la liberación sexual o la justicia sexual a una lucha por la inclusión de los ‘otros sexuales’ en una ciudadanía predefinida, con unas normas sexuales más o menos predefinidas. (...) [L]o que se entendió como la

crítica del movimiento *queer* a la normalización de la homosexualidad (...) Es en este contexto que surge el movimiento *queer*, como un movimiento crítico con respecto a la normalización de los disidentes sexuales (Viteri & Castellanos, 2013, p. 106).

Podemos agregar que fundamentalmente los *Queer studies* se interesan por la deconstrucción de las identidades sexo-generizadas más que por su cristalización. Es por eso que resulta pertinente situar la tensión propuesta entre un cine TLGB y otro *queer*, aún a sabiendas de que muchas veces no es fácil trazar un límite claro, ni siquiera dentro de la filmografía de un mismo director, o aún, dentro de un mismo texto filmico.

Además de considerar los asuntos de los que se ocupa la *Queer Theory*, que globalmente señala aquello que de una u otra forma se posiciona más allá de lo esperable y lo socialmente permitido, vale la pena mencionar lo problemático que resulta la apropiación de este concepto, y esta teoría, surgido en un contexto geopolítico específico como es el de los Estados Unidos. “Latinoamericanizar” o “argentinar” lo *queer* sin tener en cuenta otros paradigmas propios resulta cuestionable no solamente para quienes vivimos en el sur. También desde el norte se ha criticado el modo en el que desde Latinoamérica se adoptan términos anglosajones sin crítica mediante. Brad Epps cuestiona la circulación del término *queer* en contextos de habla hispana ya que su fuerza lingüística es únicamente constatable en el marco anglófono donde aquel significante tuvo una historia particular. Allí, *queer* remite a una significación injuriosa y homofóbica que posteriormente fue reapropiada y subvertida como modo de afirmación política (Epps, 2008, p. 899)⁵. Epps continúa afirmando que la fuerza disidente de nombrar a una teoría, *Queer*, radica en la necesidad de explicar con una nota al pie lo que significa ese término. Algo que debe realizarse en las producciones hispanoparlantes y estamos haciendo en este instante. Frente a esto, la globalización acrítica de la “teoría *Queer*” supone un problema. Para Epps, implica directamente un daño a la misma teoría.

Por su lado, el chileno Felipe Rivas San Martín, advertido de las críticas a la globalización del término, describe dos modos en los que la teoría *Queer* se usa en Latinoamérica. Por un lado,

⁵ De modo similar, podría pensarse lo ocurrido en nuestro contexto con la agrupación política nacional “Putos peronistas”, quienes apropiándose de un significante originalmente peyorativo y correctivo, han hecho una autoafirmación de una identidad política.

‘lo Queer’ como sinónimo de teoría Queer, refiere al significante de un corpus crítico o teórico, o al menos de una bibliografía (...) que ha venido a plantear –en términos generales– una crítica a la estabilización de las identidades esencialistas y naturalizadas del sexo, el género y el deseo, junto con una lectura del poder en clave de ‘matriz heterosexual’ o ‘sistema heteronormativo’. Estas teorías se pueden reconocer a veces como Queer, o como posfeministas, posgénero, posidentitarias, de Disidencia Sexual, etc... (Rivas San Martín, 2011, p. 63)

Otro motivo atañe a que

‘lo Queer’ refiere a una posición de resistencia y localización estratégica frente a procesos de normalización de lo gay y lo lésbico tanto en las lógicas del sistema neoliberal (mercado gay), como en la institucionalización de un discurso estatal multiculturalista que promueve políticas antidiscriminatorias y de tolerancia, sin cuestionar sus bases epistemológicas heterosexistas (Rivas San Martín, 2011, p. 64)

Los dos modos de uso recién mencionados son los que aquí más nos interesa recuperar.

Considerando las apreciaciones precedentes, desde el sur del continente americano, podríamos referirnos más a una “*Teoría de negros, putos, travas y tortas*” que a una “*Queer Theory*”, ya que la elección de un nombre con significantes propios de nuestra jerga (sub)cultural le aporta a la potencia de los tópicos propios de la *Queer Theory*, toda una tradición referida a la sexualidad contra cultural local y a la compleja diversidad que constituye las bases de la Argentina desde por lo menos fines del siglo XIX en su entramado de nativos, inmigrantes, criollos y mestizos que han ido configurando un mapa de sub-culturas, prácticas, intercambios, clases y comunidades de lo más rica y variada.

La república Argentina se ha caracterizado (...) por la pluralidad de orígenes que han conformado su estructura identitaria: a la presencia originaria de las diversas comunidades indígenas que poblaban el territorio (...) se sumó la llegada de los primeros conquistadores españoles (incluso muchos criptojudíos y musulmanes llegados con ellos, quienes huían de las persecuciones inquisitoriales en

España y Portugal) y de los esclavos traídos del continente africano. Con posterioridad, las olas migratorias sumaron contingentes de ciudadanos provenientes de los diversos estados europeos (...), de la inmigración judía (...), de núcleos diversos de colectividades gitanas (...) y de la sostenida migración de los países latinoamericanos (...). Por último, en la segunda mitad del siglo XX, se sumó el arribo de grupos de colectividad japonesa y, hacia fines de siglo, de las colectividades china y coreana, por lo que el arco de la diversidad cultural argentina incluyó a gran parte de los grupos étnicos nacionales y culturales del planeta (Villalpando, 2005, pp. 102-103).

Dicho esto, al referirnos a la *Queer Theory* o a los *Queer Studies* elegimos hacerlo en inglés y con itálicas, para no olvidar que se trata de un concepto importado que deberá ser ajustado al ámbito local cuando pretendamos analizar complejidades propias del cine y la historia nacional.

Finalmente, la utilización del acrónimo TLGB o TLGB merece también algunas consideraciones. Según refiere Juan Péchin (2017), considerando la genealogía de activismos y movimientos sociales en Argentina, el acrónimo actual de autodefinición política de colectivos transgéneros, transexuales, travestis trans, gays, lésbicos, bisexuales, *queer* e intersex, se sintetiza como TLGB, a partir del señalamiento por parte de colectivos trans sobre la preponderancia cis o no-trans que mantiene el movimiento en su articulación y se reflejaba en el uso LGTB o LGBT. A comienzos de los años 2000 era habitual que el acrónimo circulara como GLBTTTI. Posteriormente, con la discusión en torno a la hegemonía androsexista que indicaba la preponderancia gay frente a la lésbica, se transformó en LGBTTTI. Asimismo, se ha tendido a usar sólo una T, que unifica “lo trans”. El activismo intersex, por su lado, tiene un agenda específica y se ocupa de asuntos que habitualmente conciernen a las luchas TLGB. Así, “en la mayoría de los casos es incluido en el acrónimo sólo como un gesto políticamente correcto” (Péchin, 2017, p. 92). Finalmente, la inclusión de *queer* en el acrónimo suele indicar modos articulados de intervención política más que un atributo clasificatorio de una identidad. En nuestro caso, decidimos continuar con la utilización de TLGB, pero separando de allí lo referido a la *queer*, en términos de una lógica anti identitaria separada de las demás siglas.

2. Cine TLGB o QUEER

Establezcamos una gran división entre lo que podríamos llamar, por un lado, cine TLGB, y, por otro lado, cine *queer* (o un tipo de cine con mirada *queer*). En el primer grupo incluimos a todo texto filmico que busque instituir, reforzar, construir, avalar, subrayar, defender o visibilizar una determinada identidad sexo-genérica no hetero-cis-normativa, cualquiera esta sea. También relatos donde el padecimiento de alguno de los personajes se explique en términos de una identidad sexo-generizada no hegemónica. No se trata de films donde tan solo co-existan personajes lésbicos, gays o trans, si no que son aquellos relatos que hacen de eso el sostén de la trama y la narración. En el segundo caso encontramos un tipo de cine que ofrece una mirada alejada de la consolidación de cualquier clase de identidad, en sintonía con la matriz conceptual desarrollada principalmente por Butler, caracterizada por una crítica a la estabilización de las identidades naturalizadas del sexo, del género y del deseo; y fundamentalmente, en su intento de dismantelar la estructuración binaria, y complementaria, del sexo y del género.

Se trataría entonces de dos universos filmicos tan distintos como opuestos, a pesar su aparente similitud y a pesar de que es muy habitual encontrarse, en distintos ámbitos, con la sigla TLGBQ o bien simplemente TLGB, que como indicamos precedentemente, incluiría lo *queer* en términos de intervención política. No obstante, desde nuestro punto de vista, unos abrazan la identidad, mientras que otros le son esquivos o no se dejan categorizar por ella. Pero tal como detallamos en la introducción, no sería suficiente con analizar los textos filmicos como unidades cerradas fuera del tiempo y contexto político y social. Por el contrario, merece la pena pensar qué lugar ocupan determinados films en una matriz genérica que los clasifica como de “temática TLGB” o de género gay o lésbico, considerando también toda la maquinaria de festivales, circuitos de distribución, premiaciones y etcéteras que operan a partir de la organización en categorías. Podemos preguntarnos si acaso la existencia de esos canales dedicados a films TLGB no opera, en la actualidad, en contra de la inclusión y proliferación de la diversidad en todas sus formas. La hipótesis que nos planteamos en este punto sostiene que la visibilización de las sexualidades no hétero-cis-normativas a partir de un tipo de cine específico (con sus festivales, premios, circuitos específicos, sub-géneros, etc.) no hace más que subrayar la diferencia entre dos universos disímiles: films de / sobre / para / el colectivo TLGB por un lado, y un cine hegemónico de / sobre / para un público supuestamente no TLGB, por el otro. Es factible categorizar films por géneros

cinematográficos (comedia, policial, bélico, aventuras, acción, documental, etc.), por origen, por su duración (cortometraje, medimetraje, largometraje), etc. ¿Pero qué implicancias tiene hacerlo a partir de las identidades sexo-generizadas de sus personajes o tramas? La existencia de circuitos creados para un cine con “temática” TLGB, ¿no segrega en su intento de abrirse a la diversidad? ¿No sería más diverso que los films, independientemente de las preferencias sexuales de sus personajes o las temáticas que aborden, participen de los mismos circuitos de los que forman parte los films con personajes o tramas hétero-cis-normativas?

A fin de evitar responder anticipadamente estos interrogantes, y a riesgo de no considerar el lugar abyecto que las sexualidades contra hegemónicas han tenido en la historia del cine, resulta necesario mirar un poco hacia atrás para trazar un recorrido de cómo las identidades sexo-generizadas no hegemónicas participaron del discurso cinematográfico y por qué motivos, los circuitos de distribución TLGB comenzaron a proliferar. Para este trabajo nos detendremos en el análisis de films argentinos, considerando el auge actual que películas de ese país y de “temática” TLGB están teniendo en el mundo⁶.

3. Cine argentino TLGB y QUEER

Considerando la pluralidad de orígenes que conforma la argentinidad, a la que hemos hecho alusión en el segundo apartado de este trabajo, no resulta difícil entender que el cine argentino favoreció, desde sus orígenes, la construcción de una identidad nacional. El imaginario criollista en la cinematografía argentina se extendió hasta finales de la década del cuarenta. Estas producciones fueron proveyendo de elementos de identidad tanto a los nativos como a los inmigrantes de la pujante Argentina, buscando responder el interrogante sobre el ser argentino que intentaba definir una identidad común a los habitantes de la nueva nación, a la vez que cumplían una función de igualación cultural e inclusión social. Tal como indica Adolfo Prieto, para los grupos dirigentes de la población nativa, el criollismo significó un modo de afirmar su propia legitimidad y el modo de rechazo del extranjero; para los sectores populares de esa misma población, ese mismo criollismo pudo ser una expresión de nostalgia o

⁶ Para dar cuenta el auge mencionado, basta recorrer diferentes noticias publicadas en medios internacionales sobre el cine argentino TLGB actual. El 24/2/2020, por ejemplo, la *Deutsche Welle* publicó un artículo titulado “El cine LGBTI argentino cautiva en Berlín y el resto de Europa”. Disponible en <https://www.dw.com/es/el-cine-lgbti-argentino-cautiva-en-berl%C3%ADn-y-el-resto-de-europa/a-52509912>

rebelión contra la imposición de lo urbano; y para los inmigrantes, por último, significó el pasaporte que les permitió integrarse a la flamante República (Prieto, 1998). En definitiva, el criollismo en el cine cartografió un mundo maniqueo que impartía moralidad: el campo, como espacio idílico, se oponía a la perversión de las urbes. La valentía y el coraje eran los valores a alcanzar para diferenciarse de los indignos y mal vivientes. De este modo, el gaucho y el trabajador, siempre hombre heterosexual, se erguían como personajes icónicos de una Argentina floreciente. *Nobleza gaucha* (Cairo, Gunche & De la Pera, 1915), *Juan sin ropa* (Benôit, 1919), *Perdón Viejita* (Ferreira, 1927), *Juan Moreira* (Moglia Barth, 1948), *Prisioneros de la tierra*, (Soffici, 1939) y *Las aguas bajan turbias* (Del Carril, 1952) son sólo algunos ejemplos donde puede observarse cómo los héroes personifican los valores positivos de un mundo en el cual el trabajo, la solidaridad y la honestidad determinan los rasgos del buen argentino.

De esta manera, durante gran parte del siglo XX, podemos ver cómo la búsqueda de una identidad encontraba su respuesta en los tipos de héroes/hombres que se configuraban como modelos a seguir, ofreciéndose como puntos de identificación y referencia. En esta instancia, podemos preguntarnos de qué manera las identidades sexualmente no hegemónicas se insertaron dentro de estas coordenadas.

Dentro del llamado cine de oro argentino de mediados del siglo XX podemos ubicar varios films que, entre los años 1930 y 1950 aproximadamente, proponían una transgeneridad pasajera en la que no se problematizaba sobre la identidad de género o el objeto del deseo de quien vistiera las ropas de un sexo distinto que el propio, pero sí se proponía una inestabilidad, dentro del género de comedia, que se contraponía con la supuesta fijeza de las identidades sexuales. Sin embargo, en todos los films de este período, esa transgresión pasajera que se llevaba a cabo con la desestabilización de las identidades, culminaba siempre con una clausura heteronormativa que echaba por tierra cualquier clase de ambigüedad que hubiera quedado sugerida. La necesidad imperiosa de aclarar todos los equívocos hacia el final del relato, instituyendo, a su vez, un amor heterosexual, era patente en todas estas producciones. Es decir, todo film de estas características restituía la “verdadera” identidad del personaje hacia el final de la trama, junto con la concreción del amor heterosexual que se insinuaba de manera esquiva desde el inicio. Podemos ubicar dentro de este corpus a una serie de películas, entre las que destacamos *La estancia del gaucho cruz* (Leopoldo Torres Ríos, 1938), *Luisito* (Luis César Amadori, 1943), *Vidalita* (Luis Saslavsky, 1949) y *La niña del fuego* (Carlos Torres Ríos, 1952).

Durante los años sesenta y setenta se produce un desplazamiento que deja de lado, aunque no siempre, el estereotipo caricaturesco de los personajes homosexuales antes vigente, para pasar a construirlos principalmente desde la marginalidad, la fatalidad, la muerte y la promiscuidad. En esta serie podemos destacar *El rufián* (Daniel Tinayre, 1961), *Extraña ternura* (Daniel Tinayre, 1964), *La piel del amor* (Mario David, 1972), *El octavo infierno, cárcel de mujeres* (René Mugica, 1964), *Las procesadas* (Enrique Carreras, 1975), *¿Qué es el otoño?* (David José Kohon, 1977), *El pibe cabeza* (Leopoldo Torre Nilsson, 1975), entre otras.

Otros relatos, enmarcados en un cine industrial masivo de género de comedia producido durante la última dictadura militar argentina (1976-1983), así como en los años inmediatamente previos y posteriores a la misma, incluye comedias de situación donde personajes con sexualidades no hegemónicas aparecen parodiados y ridiculizados. Gran parte de estas películas estuvo protagonizada por Alberto Olmedo y Jorge Porcel

La proliferación del SIDA a nivel mundial durante los primeros años de la década del ochenta generó un proceso de visibilización de las sexualidades no hegemónicas que fue tomado por medios masivos de comunicación como el cine. En Argentina, podemos resaltar un corpus de films donde este tema aparece en primer plano: *Fotos del alma* (Diego Musiak, 1995), *La cruz del sur* (Pablo Creyro, 2004), *Un año sin amor* (Anahí Berneri, 2005), *Sensaciones (historia del Sida en la Argentina)* (Hernán Aguilar, 2006) y *El resultado del amor* (Eliseo Subiela, 2007). A este contexto internacional se le sumó, en Argentina, la naciente democracia y fue así que comenzaron a surgir producciones que se fueron alejando de la tradicional representación de la disidencia sexual en términos de burla y estereotipos ridiculizantes, característicos del cine de la llamada “época de oro” (1933-1950), así como también fue quedando atrás el cine que desde los años sesenta y hasta los ochenta representaba personajes homosexuales ligados a la perversión y la marginalidad (Rossi & Aguilar, 2006). Sin embargo, esto no significa que tanto la ridiculización como la depravación estuvieran ausentes en varias producciones posteriores, más allá de que con el paso del tiempo se haya producido cierta desestigmatización de las sexualidades no hegemónicas junto con producciones menos ridiculizantes o peyorativas.

En la década del noventa aparece el llamado “Nuevo Cine Argentino”, característico de directores y guionistas surgidos a mediados de los años noventa, cuando empiezan a proliferar las escuelas e institutos de cine en nuestro país. Este cine se distingue del realizado en décadas precedentes no sólo por su modo de producción,

sino también en cuanto a sus temas y formas. En relación al cine de los años ochenta, estas nuevas producciones se alejan de la pedagogía, la moraleja y los finales cerrados. Se presentan en cambio relatos con desenlaces abiertos y con personajes menos costumbristas que ambiguos. Respecto a los personajes de identidades sexuales contra hegemónicas en este período, y extendiéndolo hasta bien entrados los años dos mil, podríamos decir que los mismos ya no se presentan como necesariamente transgresores. La inclusión de gays, lesbianas, travestis, trans, se vuelve más compleja y los estereotipos tienden a desaparecer (en el mejor de los casos). De esta manera, ya no se trata ya de defender con orgullo la homosexualidad, como ocurría en los filmes *Adiós Roberto* (Enrique Dawi, 1985) y *Otra historia de amor* (Ortiz de Zárate, 1986), frente a la homofobia social. Tampoco estamos frente a películas de tinte pedagógico ni construidas desde una mirada abiertamente condenatoria. En las narraciones del nuevo siglo se trata más de pensar los deseos, goces y devenires de los personajes de sexualidades diversas en conexión con aquellos propios de las sexualidades dominantes.

Sin dudas, la crisis económica, política y social del 2001 que destruyó a la Argentina existente hasta el momento, produjo un gran vaciamiento de sentido. Si consideramos la pregunta que atravesaba la filmografía argentina desde sus orígenes: la búsqueda de una respuesta al ser argentino, podemos intuir que cien años después, cualquier respuesta esbozada a ese interrogante fracasó. El estallido social, político y económico de comienzos del nuevo milenio se tradujo en producciones donde los personajes vagabundean erráticamente por una ciudad de Buenos Aires decadente, donde se hacen presentes las consecuencias dejadas por el arrasamiento neoliberal en la región: cartoneros, *dealers*, *taxiboy*s, vagabundos, niños de la calle, un universo de marginales que coexisten y se entran sin brújula alguna. Un escenario bien distinto a la presencia de identidades fuertes y consolidadas.

Retomando la división entre un cine pro identidad y otro anti identitario que planteamos más arriba, podríamos decir que en cierto cine argentino contemporáneo, ya desde el surgimiento del “Nuevo Cine Argentino” (que en gran medida se centralizó en la Ciudad de Buenos Aires y por tal motivo también se lo ha llamado “Nuevo Cine Porteño”) y en sintonía con una lógica *queer*, pueden observarse subjetividades que no responden cabalmente a categorías identitarias de sexo y género predefinidas. Esto no significa que paralelamente, la homosexualidad en términos burlones o patologizantes haya desaparecido, o que la defensa de determinadas identidades, en sentido pedagógico y de aparente liberación no esté presente. No obstante, se trata de un nuevo cine donde las sexualidades que atraviesan trama y

personajes no son cartografiadas a partir de una línea que divide lo deseable de lo indeseable, o lo idéntico de lo múltiple. La *queeridad* de cierto cine argentino de fines del siglo XX y comienzos del siglo XXI se hace presente a partir de la deconstrucción de las identidades sexo-generizadas, así como desde la visibilización de la existencia de ciertas subjetividades y cuerpos que, en la historia del cine, han sido por lo general ubicados en lugares de abyección. Estas producciones abren la posibilidad para pensar la posibilidad de un universo regido por una lógica de contingencias, transitoriedad, volatilidad, de construcción de subjetividades, estéticas y política identitaria alejadas de cualquier clase de esencialismo sexo-generizado, y distanciada también de posicionamientos rígidos de cualquier tipo de identidades, sean estas hegemónicas o disidentes. Podemos destacar en esta serie a *Tan de repente* (Diego Lerman, 2002), *Ronda nocturna* (Edgardo Cozarinsky, 2005) y *Vagón fumador* (Verónica Chen, 2001), así como gran parte de la filmografía de Lucrecia Martel⁷.

Si el “Nuevo cine Argentino” vino junto con el fin de los grandes relatos y la inexistencia de ídolos e íconos, no debe sorprendernos, como tampoco llama la atención a los personajes de la película dirigida por Diego Lerman, *Tan de repente*, que dos de las tres protagonistas se llamen Mao y Lenin. Hay un uso irónico de estos nombres que se encuentran encarnados por dos muchachas provocadoras que juegan con los límites de lo (hétero) cis normativo, y las costumbres sociales impuestas⁸. Se trata de una época en la cual los ideales de progreso colapsaron, y muchas películas reflejan esa

⁷ En *La niña Santa* (Martel, 2004), por tomar solo un ejemplo, la ambigüedad es llevada al paroxismo: una maestra de catequesis enseña a sus alumnas a ser castas pero se encuentra perdidamente enamorada de un hombre; otro personaje trabaja como cocinera de un hotel pero en realidad es kinesióloga; la joven Josefina que afirma no querer tener relaciones sexuales prematrimoniales pero se hace penetrar analmente por su primo. Y su madre, uno de los personajes que más enfatiza el respeto por los buenos modales pero que no tambalea al afirmar “china inmunda y atrevida” cuando se entera de que su mucama se lava los dientes en la pileta de la cocina. Un tipo de cine donde no está claro quién es quién ni que significa ser alguien.

⁸ El estilo *darkie* y *neopunk* de los dos personajes cuestionan no solo el orden sexual, sino también la lógica del mercado capitalista. Lo que nos interesa destacar, como bien indica también Natalia Taccetta, es que en *Tan de repente* “el amor entre mujeres se presenta casual, posible” (Taccetta, 2013, p. 362). Podría agregarse que el personaje de Mao incluso, trivializa la idea de amor y deseo, le saca el peso que portan en otros relatos, y por sobre todo, le quita peso a las categorizaciones. “*Yo no soy lesbiana*”, “*yo tampoco*”, le dice mientras la invita a relacionarse sexualmente con ella y le afirma desearla y tal vez, agrega Lenin, amarla.

realidad. Hay una puesta en jaque de la rigidez de las identidades sexo-generizadas.

Ya más entrado de lleno en el siglo XXI, desde el 2007 y hasta la actualidad, el cine dirigido por Marco Berger puede pensarse también como rupturista de cualquier idea cristalizada que pudiera relacionar causalmente sexo, género y deseo. *Plan B* (2010), *Ausente* (2011) *Hawaii* (2013), así como su cortometraje *Platero* (2011), cuestionan los ideales que correlacionan sexo, deseo y género dentro de la masculinidad. Subvierten el modo de pensar la virilidad, rompiendo con la hegemonía binaria de viril-afeminado, hétero-gay. Algo similar puede encontrarse en el film *La León* (Otheguy, 2006).

Dentro del cine *queer* contemporáneo, y alejando de la cristalización de identidades TLGB, podríamos ubicar entonces a Lucrecia Martel, Marco Berger, Edgardo Cozarinsky, Santiago Otheguy, Albertina Carri, Diego Lerman y Verónica Chen, entre otros.

En paralelo siempre han existido historias de superación, de iniciación y de salida del clóset de personajes que padecen a causa de sus deseos y placeres. Films que podríamos ubicar dentro de la llamada temática TLGB, separados de un cine con una mirada *queer* que esté más allá de las identidades.

4. Festivales de cine TLGB

Como señala Leanne Dawson (2018),

las películas LGBTI*Q y el panorama de los festivales cambió mucho en las últimas cuatro décadas, donde un mayor número de festivales permitió programas diversos en los que se entramaban identidades con distintos tipos de contenido, desde películas industriales, de vanguardia y pornográficas (La traducción es nuestra).

Desde 1977, fecha en la que se inauguró el primer festival de cine gay en San Francisco, Estados Unidos, alrededor de cuatrocientos nuevos festivales aparecieron alrededor del mundo. El clima de liberación lésbico-gay al que hicimos referencia más arriba, fue fértil para el nacimiento de diversos circuitos en Estados Unidos y Europa occidental. Ya durante los años noventa, festivales de cine TLGB siguieron creciendo en esas latitudes, a la vez que se fueron sumando nuevos en Australia, Sudamérica, África y Asia. Los primeros festivales de cine comenzaron siendo exclusivamente gays, como ser precisamente el *Gay Film Festival* de San Francisco de 1977. Este mismo festival, en 1982, pasó a llamarse *San Francisco International LGBT Film Festival* y ya en 2005, se expandió agregando la letra *Q* a

su título. Resulta interesante señalar que la inclusión de la letra Q, de *queer*, no fue sin tensiones y discusiones, ya que la incorporación de lo *queer* como una identidad más, entra en contradicción con la lógica *queer* en sí, anti identitaria.

Los aproximadamente cuatrocientos festivales de cine TLGB activos a la fecha tienen estructuras de funcionamiento y financiación de lo más diversa, así como temas, sub-géneros e identidades específicas a las que se abocan. Algunos de ellos son sólo de cine gay, otros de cine lésbico, otros de cine de mujeres afrodescendientes, etc. Alemania ha sido pionera en relación a los festivales de cine basados en identidades. El festival de cine de mujeres (*Feminale*) en Colonia, desde 1984 a 2005, es prueba de ello. En 1985 se lanzó en Berlín el festival de cine lésbico llamado *Lesben FilmFestivalBerlin*, que funcionó hasta 2004, así como el *Schwule Filmwoche Freiburg*, activo desde 1985 a la fecha, dedicado al cine gay masculino. El país germano es uno de los de mayor tradición de festivales gays, lésbicos y *queer* en el mundo. En 1992, el comité organizador del Festival Internacional de Cine de Berlín reconoció al premio *Teddy*, que venía entregándose desde 1987, como premiación oficial para películas de temática TLGB. La idea era lograr que este tipo de cine tuviera repercusión más allá del ambiente gay-lésbico. Resulta paradójico, para el estudio que venimos realizando, el lugar otorgado para este tipo de films en este festival. En primer lugar, el premio se da una noche antes de la premiación central (hegemónica). En segundo lugar, se entrega no el Oso emblemático de la ciudad de Berlín que se lo llevan los ganadores del Festival principal, si no otro, de nombre *Teddy* (osito de peluche). La jerarquía es clara.

Recién veintisiete años después de la creación del primer festival gay de San Francisco surgió en Argentina el Festival Internacional de Cine Gay, Lésbico y Trans: el *Diversa*. Fue el primero de estas características en Hispanoamérica. Este hito inicial fue acompañado rápidamente por otros en distintos lugares de América del Sur. En el año 2014, también en Argentina, vio la luz el Festival Internacional *Asterisco*, producido por la Secretaría de Derechos Humanos de la Nación, con el apoyo de Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), UNTREF, Canal Encuentro, el Ministerio de Desarrollo Social y el Ministerio de Cultura. Los festivales TLGB proliferaron en la Argentina en los últimos años. A los principales de *Diversa* y *Asterisco*, se le sumaron luego *Cine Versátil*, *Espacio Queer* y *Amor es Amor*, entre algunos otros. En el ámbito latinoamericano, se han destacado los Festivales *Rio Festival de Género & Sexualidade no Cinema*, *Festival de Cine LesBiGayTrans de Asunción*, *DIGO*, *Festival de Cine Movilh*, entre otros.

En los últimos años, el cine argentino de “temática” TLGB ha sido muy bien recibido en todo el mundo, sumando nominaciones y galardones en diferentes latitudes. No es fácil encontrar una causa única. Sino que hay una multiplicidad de factores que podrían explicar el gusto o éxito del cine argentino (TLGB o *Queer*) en el mundo y especialmente en Berlín, donde el cine nacional recibió tres nominaciones a los premios *Teddy* de la Berlinale, más que ningún otro país hispanoamericano.

En principio, podríamos afirmar que el Festival de Cine Independiente que se realiza en Buenos Aires todos los años desde 1999 (BAFICI) creó un gran respeto internacional por el fomento que existe en la Argentina para nuevos directores y producciones especialmente de cine independiente. Por otro lado, en los últimos años, en toda América latina, pero especialmente en Argentina a partir de comienzos del nuevo milenio se tornó muy presente la búsqueda por una identidad, un intento de volver a encontrar una respuesta al ser argentino, estallada tiempo atrás. Y en esa tensión constante entre la lógica de las sexualidades en términos identitarios o *queer* (entendido aquí como anti identitario) actualmente prevaleció la primera. La modificación de la Ley de Matrimonio en Argentina en el año 2010, así como la sanción de la Ley de identidad de género del 2012, sumado al movimiento *Ni una menos* o al *Me too* a nivel global, junto a la militancia activa en varios países sudamericanos por una soberanía económica y política, potenciaron la búsqueda del respeto y reconocimiento hacia las diferentes identidades (no sólo sexo-genéricas). Se trata de una época del auge de la identidad. Por lo tanto, no es sorprendente que hoy en día sea bienvenido un cine que asienta y defiende determinadas identidades, mostrando o denunciando el padecimiento y la segregación padecida por el no reconocimiento de ellas. Si bien este tipo de relatos no estuvo ausente en las últimas décadas, films de este tipo suelen ser hoy muy celebrados y premiados en festivales y circuitos contemporáneos. En este sentido podemos tomar como ejemplo la película *Marilyn* (Rodríguez Redondo, 2018), inspirada en un caso real y nominada a los premios *Teddy* en Berlin. En el film puede verse el sometimiento que padece el personaje de Marcos por partida doble: la intolerancia sexual va a la par de la opresión de clase. Si bien la película esquiva los golpes bajos e intenta alejar al protagonista de una victimización, ya en el *trailer* el espectador sabe que se trata de un personaje en búsqueda de su identidad. Es decir, Argentina puede exportar a los festivales del cine de todo el mundo conflictos de clase sumados a luchas identitarias a nivel del sexo-género.

La capacidad técnica y artística de los cineastas argentinos, el fomento a los directores independientes así como los avances que

nuestra sociedad ha tenido en términos de derechos humanos de la población TLGB en los últimos tiempos, podrían dar un pista sobre el auge de este tipo de cine argentino a nivel global.

Tal como explicamos anteriormente, el nacimiento del “Nuevo Cine Argentino” trajo un nuevo modo de abordar personajes con identidades sexo-genéricas no hegemónicas. Los personajes gays u homosexuales dejaron de ser solamente personajes con esas características, pasando a ser la preferencia sexual un elemento más del personaje y no su condición de existencia necesaria para la trama. Uno de los primeros casos donde esto se hizo patente fue en el film *Bolivia* (2001, Caetano) con el personaje protagonizado por el fallecido Héctor Anglada. En este nuevo cine, el personaje gay era más que solamente un personaje de sexualidad no hegemónica.

En definitiva, en los circuitos de exhibición TLGB siempre han convivido films *queer* con otros que pregonan determinadas identidades.

Nos preguntábamos al comienzo de este escrito si acaso la existencia y proliferación de un circuito de exhibición y premiación específico para identidades subalternas favorece la visibilización de este tipo de films catalogados como TLGB por su trama, los rasgos de sus personajes o las problemáticas que abordan. Evidentemente, hacia finales de los setenta, previo a la creación del primer festival de cine *gay* de San Francisco, películas de temática TLGB no eran bien recibidas por el público masivo. La homofobia social, la patologización de la homosexualidad, y gran parte de la sociedad mundial en su conjunto condenaba este tipo de lazos eróticos. En Argentina, los años ochenta y las nuevas posibilidades narrativas que ofrecía la naciente democracia no fueron del todo permeables a las sexualidades contra culturales.⁹

En este sentido, y considerando el contexto global, resultaba más que obvia la necesidad de construir lugares de pertenencia y exhibición de películas que abordaran estos temas y que no tenían lugar en otras plataformas. Independientemente de las diferencias y tensiones entre los diversos circuitos y festivales TLGB, todos ellos representaban modos de visibilizar formas eróticas alternas a la hegemónica y de generar lazos entre realizadores de todo el mundo

⁹Tal es así, que cuando la película *Adiós Roberto* se emitió por Canal 11 – Telefé, a comienzos de los años noventa, se editó el final modificando por completo el mensaje de esta historia. La familia argentina promedio no estaba, aparentemente, preparada para el amor entre varones. El nuevo editor, al modo del código Hays norteamericano, prefirió recortar la escena culminante de los amantes abrazados y finalizar el film con la partida en avión que trasladaba a uno de los *partenaires* de la pareja maldita.

Circuitos posibles para producciones que no encontraban otros espacios donde exhibirse. En ese sentido, la consigna a la que hacíamos mención al inicio de este escrito: “*Out of the closet and into the streets*” sonaba incuestionable. No obstante, podríamos pensar que hoy en día, el origen liberador de esa consigna ha mermado, pudiendo agregarse a la frase mencionada: “...*and into the closet again*”, siendo que los circuitos de exhibición TLGB no hacen más que cerrarse sobre sí mismos. Como bien señala Butler, la salida del clóset lleva a otros clósets (1989).

De todos modos, en este punto debe hacerse una salvedad. No hay porqué suponer que un cine TLGB tenga necesariamente que entramarse en un cine que no sea de esas características. Es decir, es factible que la (auto) segregación a la que hacemos referencia no tenga, necesariamente, connotaciones negativas. Dependerá de la lectura que se haga del discurso cinematográfico como hecho social, político y cultural. Es decir, si la apuesta es hacer deconsistir la matriz hétero-cis-normativa que ordena las sociedades, desde nuestro punto de vista, un cine cerrado sobre sí mismo no logrará los efectos deseados. No obstante, para aquellos espectadores y/o realizadores que se satisfagan especialmente en este tipo de cine, los circuitos creados a tal fin resultan formidables. Es evidente que no toda identidad TLGB pretende entramarse en un universo global, a fin de que las mismas identidades se vacíen de sentido logrando una inconsistencia de las mismas y una deconstrucción tanto de las hegemónicas como de las contra-culturales como camino para reducir la homofobia y acabar con el ordenamiento social en base a ellas. Son posiciones éticas y políticas distintas. En este trabajo nos preguntamos acerca de los efectos que esta (auto) segregación provoca en la mencionada matriz hétero-cis-normativa. Y si bien sostenemos que este tipo de circuitos representa un nuevo modo de clóset, hay voces que opinan lo contrario, tal como Leo Bersani (1995), quién se pregunta si la borrada simbólica de los lugares de excepción propios de los “homos” no puede acaso traer aparejada altos grados de violencia. Efectivamente, podemos sostener que la anulación de las diferencias y su retorno bajo el nombre de “tolerancia” puede generar fuertes rechazos junto con una incapacidad para soportar deseos y afectos distintos de los propios. Pero habrá que evaluar en qué lugar y en qué formas podría reaparecer la violencia homofóbica en el cine en la actualidad, si las identidades sexuales contra-culturales tuvieran mayor presencia en el circuito *mainstream*¹⁰.

¹⁰ No nos referimos a la tolerancia o espacio acotado que se le brinda, en el cine industrial hegemónico, a producciones de temática TLGB al modo que cupo de films disidentes mutipremiados.

Reflexiones finales

El interrogante que recorre este trabajo es si acaso la existencia de una categoría de cine TLGB no opera más como una (auto) segregación que como una política de liberación y de diversidad. Por lo analizado, podemos sostener que bajo determinadas coordenadas, la existencia de un circuito de cine TLGB ofreció un lugar de socialización para un público determinado, así como una posibilidad de distribución y exhibición de films que no tenían acceso en otros canales. En este sentido, la propagación de festivales de cine gay, lésbico, trans, etcétera funcionó como lugar de visibilización en sintonía con el lema “*out of the closet and into the streets*”. Este proceso estuvo acompañado por la producción, en las últimas décadas, de innumerables películas con personajes o tramas TLGB. Ahora bien, esta estructura, aún vigente, ofrece la posibilidad de encontrar rápidamente films de estas características y brinda un lugar de pertenencia para esos colectivos. No obstante, desde nuestra lectura, la existencia de estos circuitos, así como la cristalización de cualquier identidad en el terreno que sea, refuerza la matriz hétero-cis-normativa vigente, dividiendo al cine en dos universos disímiles conforme a las sexualidades de sus personajes o problemáticas ligadas a la sexualidad presente en las tramas.

Finalmente, fuera de este problema entre dos mundos en tensión, un cine con mirada *queer* ofrece una inconsistencia de las identidades sexo-generizadas, una profunda deconstrucción tanto de las identidades hegemónicas como de las contra-culturales. Un cine que trasciende las categorías, las identidades y las clasificaciones, y representa una vía distinta a la cartografía identitaria. Se trata de un tipo de cine que transita diferentes circuitos sin dejarse categorizar fácilmente.

Referencias

- Bersani, L. (1995). *Homos*, Buenos Aires: Manantial.
- Butler, J. (1989). Imitación e insubordinación de género. R. Giordano y G. Graham (Eds.), *Grañas de Eros*, Buenos Aires: Edelp.
- Castro, I. (2002). *Crítica de la razón sexual*, Barcelona: Del Serbal.
- Cornejo Espejo, J. (2009). La construcción de la diferencia sexual. *Límite Revista de Filosofía y Psicología*. 4 (19), pp. 127-149.
- Cory, W.D. (1951). *The homosexual in America: a subjective approach*, New York, USA: Greenberg.
- Dawson L.y Skadi L. (2018). *Queer/ing film festivals: history, theory, impact, Studies in European Cinema*, 15:1, 1-24, DOI: [10.1080/17411548.2018.1442901](https://doi.org/10.1080/17411548.2018.1442901).

- De Lauretis, T. (1987). *Technologies of gender*, Indiana: Bloomington and Indianapolis University Press.
- De Lauretis, T. (2008). *Freud's drive: Psychoanalysis, Literature and film*, New York: Palgrave Macmillan.
- De Lauretis, T. (29 de abril de 2014). Género y teoría *Queer*. Conferencia llevada a cabo en el Centro Cultural de la Cooperación, Buenos Aires, Argentina.
- Dyer, R. (1993). *The matter of images, Images on representations*, Londres: Routledge.
- Epps, B. (2008). Retos, riesgos, pautas y promesas de la teoría queer. *Revista Iberoamericana*. 74(225), pp. 897-920.
- Gaudreault, A. y Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico*, Buenos Aires: Paidós.
- Kuhn, A. (1991). *Cine de mujeres. Feminismo y cine*, Madrid: Cátedra.
- Kosofsky Sedgwick, E. (1990). *Epistemology of the closet*, California: California University Press.
- Péchin, J. (2017) Entre lo queer y lo cuir: arte, política y críticas pedagógicas en Argentina. *Interalia. A Journal of Queer Studies*, N° 12. Pp 86-105.
- Prieto, A. (1998). *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Rivas San Martín, F. (2011). Diga `queer` con la lengua afuera. Sobre las confusiones del debate latinoamericano. *Por un feminismo sin mujeres. Fragmentos del segundo circuito disidencia sexual*, Santiago de Chile: Territorios sexuales ediciones.
- Rossi, J. (2007). *El cine como texto*, Buenos Aires: Topía.
- Taccetta, N. (2013). "Aproximaciones al amor adolescente entre mujeres en el cine argentino". Torres y otros (Eds.), *Transformaciones*, Buenos Aires: Grama.
- Villapondo, W. (2005). Hacia un plan nacional contra la discriminación. La discriminación en Argentina. Diagnóstico y propuestas, *Alto comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos, Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo, Proyecto Arg/02/024*, Buenos Aires, INADI, 2005, pp.102-103.
- Viteri, M.A., & Castellanos, S. (2013). Dilemas *queer* contemporáneos: ciudadanías sexuales, orientalismo y subjetividades liberales. Un diálogo con Leticia Sabsay, *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*. (47), 103-118.
- Whitham F. (1977). The homosexual role: a reconsideration, *Journal of Sex Research*. 13, I-II. 205.
- Whitham, F. (1980). The prehomosexual male child in three societies: the United States, Guatemala, Brazil, *Archives of sexual Behavior*. 9(2), 87-99.