

HACERSE PUTO EN LA CÁRCEL. MONSTRUOS, DELINCUENTES Y MARICAS EN EL CINE ARGENTINO.

POR Atilio RUBINO

Becoming queer in prison. Monsters, criminals and fagots in Argentine cinema

Resumen:

En este artículo retomo una de las tesis que Jeffrey Jerome Cohen (1996) planteó para hablar del monstruo en la cultura, la de la policía de los bordes, para pensar dos películas de fines de los noventa y principios del 2000 como *La Furia* (1997) y *Plata quemada* (2000) como una clausura de un modo de representación cinematográfica de la homosexualidad vinculado a la criminalidad y la delincuencia. *Plata quemada* puede ser considerada como una reformulación marica del género de gánsteres. La cárcel se convierte en un espacio utópico en el que, como dice uno de los personajes, uno puede volverse puto. De este modo el devenir marica y criminal se convierte en una liberación respecto al mundo capitalista. Al contrario, en *La Furia* se plantea la historia de un joven encarcelado injustamente y allí se juega la vinculación de la homosexualidad con la violencia machista. Lo que está en peligro es el ano castrado del hombre cis hetero. Ambas películas plantean asimismo diferentes regímenes de la mirada. En esa última se exhibe el cuerpo del protagonista a la mirada marica sólo para sancionarla como perversa y monstruosa. En *Plata quemada*, en cambio, las miradas entre los personajes y del espectador generan un rompimiento de los bordes que separan la camaradería heterocismasculina y la homosexualidad.

Palabras clave: cine argentino, cine queer, homosociabilidad, monstruos, masculinidades

Abstract:

In this article I take up one of the theses that Jeffrey Jerome Cohen (1996) put forward to talk about the monster in culture, that of the policing of borders, to think about two films from the late 1990s and early 2000s, such as *La Furia* (1997) and *Plata Quemada* (2000), as a closure of a mode of cinematic representation of homosexuality linked to criminality and delinquency. *Plata Quemada* can be seen as a queer reformulation of the gangster genre.

Prison becomes a utopian space where, as one of the characters says, one can become a faggot. Thus, becoming a queer and a criminal can turn into a form of liberation from the capitalist world. On the contrary, in *La Furia*, the story of a young man who is unjustly imprisoned is presented, and there the link between homosexuality and macho violence is played out. What is in danger is the castrated anus of the cis-hetero man. Both films also pose different gaze regimes. In the latter, the protagonist's body is exposed to the queer gaze only to sanction it as perverse and monstrous. In *Plata Quemada*, on the other hand, the gazes between the characters and the spectator generate a rupture of the borders that separate cis-hetero-masculine camaraderie from homosexuality.

Keywords: Argentine cinema, queer cinema, homosociability, monsters, masculinities

La policía de los bordes

En el capítulo inicial de *Monster theory. Reading culture* Jeffrey Jerome Cohen (1996) propone siete tesis para pensar el monstruo en la cultura o, como lo dice él, “un método para leer las culturas desde los monstruos que engendran”¹ (1996: 3). La tesis 5 de la teoría monstruo de Cohen sostiene que “el monstruo vigila las fronteras de lo posible”², es decir, lo concibe como la policía de los bordes, como el límite que no se puede cruzar y que define, justamente, el ámbito de lo humano y, por exclusión inclusiva, la zona fronteriza de lo monstruoso:

El monstruo impide la movilidad (intelectual, geográfica o sexual), delimitando los espacios sociales por los que los cuerpos privados pueden transitar. Salir de esta geografía oficial es correr el riesgo de ser atacado por alguna monstruosa patrulla fronteriza o (peor) volverse uno mismo monstruoso (Cohen, 1996: 12).³

Atravesar los límites de lo posible (diríamos, de lo humano definido biopolíticamente) implica ser atacado por la policía de los bordes o (peor) convertirse en monstruo (Cohen, 1996: 12). Esos bordes son los que permiten “establecer vínculos estrictamente homosociales, lazos entre varones que mantienen funcional una sociedad patriarcal”⁴ (Cohen, 1996: 13). La homosexualidad es un borde que no se puede cruzar o es más bien el monstruo que acecha del otro lado del límite geográfico de la normalidad heterosexual o, lo que es lo mismo, homosocial. La cárcel, como lugar de sociabilización entre varones cis sin intervención de mujeres, desde esta perspectiva, se vuelve un espacio propicio para los lazos de camaradería heteropatriarcal con

1. “a method of reading cultures from the monsters they engender”

2. “the monster polices the borders of the possible”

3. “The monster prevents mobility (intellectual, geographic, or sexual), delimiting the social spaces through which private bodies may move. To step outside this official geography is to risk attack by some monstrous border patrol or (worse) to become monstrous oneself”

4. “to establish strictly homosocial bonds, the ties between men that keep a patriarchal society functional”

la posibilidad de volver difusos algunos de los límites pero sólo dentro del espacio-tiempo de la misma, porque romperlos es convertirse en monstruo. Me interesa la configuración y significación de este espacio en dos películas argentinas comerciales de fines de los noventa y principios del 2000: *La Furia* (Juan Bautista Stagnaro, 1997) y *Plata quemada* (Marcelo Piñeyro, 2000). Ésta última narra la historia de un robo y el asedio policial a los delincuentes, pero dos de los mismos tienen una relación homosexual y uno de ellos, El Nene (Leonardo Sbaraglia), sostiene en un momento “Me hice puto en la cárcel”, marcando así la definitiva transgresión de los límites de lo monstruoso. Por otro lado, *La Furia* presenta la encarcelación de un ciudadano inocente, Marcos (Diego Torres) que se ve sometido a todas las vejaciones de ese espacio representadas como el monstruo homosexual. Si la cárcel en *La Furia* implica el peligro del sometimiento homosexual y la pérdida de la masculinidad como baluarte del poder cisheteropatriarcal la referencia de *Plata Quemada* al devenir homosexual en ese espacio apunta a una liberación monstruosa. A su vez, en ambas películas se configuran distintas articulaciones de la mirada y el deseo marica que incentivan o castigan la monstruosidad del espectador.

Maricas, delincuentes y enfermos

Plata quemada (2000) inaugura el nuevo siglo y cierra de alguna manera la década anterior, en la que Marcelo Piñeyro se había consagrado como director de un cine taquillero con películas como *Tango feroz: La leyenda de Tanguito* (1993), *Caballos salvajes* (1995) y *Cenizas del paraíso* (1997), las tres con guiones de Aída Bortnik. En este caso el guion está realizado en colaboración con Marcelo Figueras y basado en la novela homónima de Ricardo Piglia de 1997. Si la pensamos en el contexto de los años noventa, se trata de una película extraña porque presenta en el cine comercial a una pareja de protagonistas maricas en 1965. El Nene y Ángel (Eduardo Noriega) son amantes y criminales conocidos como “los mellizos” por trabajar siempre unidos. Junto a El cuervo (Pablo Echarri) y a una banda de cómplices que organiza la operación llevan a cabo el robo de siete millones de pesos. Pero algo sale mal y como resultado mueren dos guardias y resulta herido Ángel. Como consecuencia deben “guardarse” primero en Buenos Aires y luego en Montevideo con la intención de cruzar la frontera hacia Brasil, pero un operativo policial los embosca en Uruguay y resisten durante 12 horas hasta terminar muertos, aunque no sin antes quemar el dinero a modo de venganza (que debía dividirse entre todos los cómplices y organizadores del robo).

Con proyección internacional por tratarse de una coproducción con España *Plata Quemada* ha sido leída en el marco del cine queer pero también como parte del cine negro y de gánsteres (von Tschilschke, 2017) o, incluso, como un “Gaynster”, tal como la considera el propio Piñeyro (Lema-Hincapié, 2015:67). La tradición del cine de gánsteres está vinculada a la homosociabilidad porque plantea generalmente relaciones entre varones heterosexuales. Si bien en muchos casos abren la posibilidad a lecturas queer en clave,⁵ en general, como sostiene von Tschilschke, tienen “una actitud homófoba y misógina, ya que, si bien señalan el comportamien-

5. Se puede consultar mi lectura en este sentido de las películas de gánsteres en el primer cine de Rainer Werner Fassbinder en Rubino (2017: 171-184) y Rubino, Saxe y Sánchez (2021: 228-237).

to sexual apartado de la norma, lo estigmatizan al mismo tiempo como dañino, patológico o ridículo” (von Tschilschke, 2017: 160). *Plata quemada* articula, así, dos líneas narrativas: además del hecho policial, la historia de amor entre el Nene y Ángel, sus encuentros y desencuentros.

Si los personajes están caracterizados por una doble marginalidad, como sostienen von Tschilschke (2017: 162) y Kokalov (2011: 100), ya que son delincuentes pero también putos dentro del ambiente de la masculinidad y los códigos del heroísmo delictivo, creo que se debe, justamente, al paso de la homosociabilidad propia del género de gánsteres a la homosexualidad afirmativa. De hecho la ruptura del código heroico y del mundo criminal es lo que da origen a la narrativa. Cuando Ángel resulta herido durante el robo, deben dejarlo atrás, pero el Nene decide salvarlo y eso pone en riesgo la seguridad del grupo y tienen que moverse a Uruguay.

Al inicio de la película Ángel rehúsa el contacto íntimo con el Nene, probablemente por las voces que escucha y por su carácter supersticioso. Y recién al final, con el asedio policial, recupera la intimidad afectiva y sexual. Por esa distancia afectiva y sexual, El Nene sale durante las noches de Montevideo en busca de sexo en lugares públicos, baños y cines y comienza, luego, una relación con Giselle (Leticia Brédice). Esto es también motivo de celos por parte de Ángel.⁶

Es importante notar que estos espacios de socialización están marcados en la película, ambos se conocen, de hecho, en los baños de la Estación Constitución donde El Nene iba a buscar sexo casual. La cinta nos muestra ese primer encuentro en un flashback. Se abre la puerta y ambos están cerrándose los cierres de los pantalones, pero completamente vestidos, Ángel con la remera levantada, como si el Nene le hubiera practicado sexo oral. Es interesante esta representación porque da cuenta de un encuentro que podemos pensar en términos de lo que Perlongher llamó relación órgano a órgano en oposición a las relaciones persona a persona que impondría el modelo gay posterior como “una suerte de normalidad paralela” (2013: 41).

La relación amorosa y afectiva entre El Nene y Ángel tiene su origen en la promiscuidad y los espacios clandestinos de sociabilidad homosexual, aquellos caracterizados por relaciones anónimas, entre distintas clases, edades y atravesadas también por la ambigüedad o flexibilidad de las identidades sexuales. Una vez en Montevideo, en los momentos en los que Ángel no quería tener intimidad por las voces que escuchaba, el Nene sale a recorrer la plaza de juegos y deambula también por los espacios nocturnos marcados por la presencia de homosexuales y trabajadores sexuales. Hay dos escenas de levante que se muestran en la película y que marcan la cotidianeidad de esa práctica. En un caso se trata de un cine porno, el movimiento de la cámara muestra hombres en las butacas, algunos practicando sexo oral, lo que ocurre también con el Nene cuando se sienta en ellas.

El otro encuentro resulta interesante porque se da, nuevamente, en un baño. Cuando El Nene y Ángel salen juntos pero se desencuentran, el primero termina en un baño público y el segundo en una Iglesia. El Nene se mira con otro en los mingitorios y comienza a insultarlo: “¿Qué mirás? Maricón, invertido, ¿me oís? Pervertido, puto”. Luego lo apunta con el revólver y sigue:

6. Si bien podemos pensar la relación entre el Nene y Ángel como no monogámica, es importante notar que sus escapadas durante la noche y sus encuentros casuales en el cine o los baños, así como su relación con Giselle, son motivo de celos y crisis en su relación con Ángel.

“sodomita, lacra, ¿Vas a llorar?”. Finalmente se hinca y le practica sexo oral. Luego de una elipsis, el Nene se enjuaga la boca. Estos movimientos están intercalados mediante montaje alterno con el ingreso de Ángel en una iglesia. Ambos personajes se ponen de rodillas al mismo tiempo, sólo que en el caso de Ángel frente a la Cruz se utilizan también tomas en picado. De este modo, la mirada de la divinidad desde arriba marca el poder de los discursos religiosos y contrasta con las prácticas mundanas del Nene. Pero, al mismo tiempo, marca una especie de ascetismo religioso en las prácticas sexuales promiscuas y casuales. Por un lado, Ángel se rehúsa a la intimidad porque piensa que con el semen se le irá la energía (“La leche es Santa y hay que guardarla, si nos quedamos sin semen nos quedamos sin Dios”, le dice). Por otro lado, podemos pensar también la implicación religiosa de las prácticas de El Nene. En el análisis que Eribon (2004: 116-117) hace de la obra de Jean Genet sostiene que las prácticas de abyección son un modo de la ascesis que mediante la humillación se transforma, como en una metamorfosis monstruosa, en orgullo, en reivindicación de sí mismo a partir de lo que la sociedad ha hecho de él. En ese sentido, es interesante el modo irónico en el que el Nene lanza insultos homofóbicos para luego ‘rebajarse’ y encarnar ese lugar. Tengamos en cuenta que para la época también las relaciones homosexuales estaban marcadas por el rol que cumple cada persona, el mote de marica le cabe sólo al pasivo, en tanto el homosexual activo puede mantener su identidad heterosexual.

La escena del sexo oral en el baño en montaje paralelo con la devoción religiosa de Ángel marca un modo de la marginalidad extrema: homosexuales, delincuentes y enfermos, como si encarnaran todos los modos del paria social, pero para subvertir el sistema. Según Eribon, los homosexuales pre-Stonewall han estado sometidos a una represión policial y a una hostilidad que los convierte en monstruos criminales y enfermos (2004: 169). Pero, en ese sentido, también la figura del homosexual como delincuente, uno de los “esquemas organizadores de la literatura homosexual masculina” (2004: 176), constituye un modo de convertir la vergüenza en orgullo. Cuando la homosexualidad se asocia con la criminalidad y la locura, sostiene, ésta “asume plenamente su carácter corrosivo, clama su voluntad de ser un peligro social, un veneno, y se enorgullece de ser un fermento de destrucción del orden establecido, del orden y de los valores que prohíben a los individuos vivir como desean” (Genet, 2004: 190). Desde esta perspectiva, podemos considerar que los delincuentes de *Plata Quemada* representan esa anormalidad monstruosa, encarnan todos los males de la sociedad, para oponerse a ella, para destruirla y, finalmente, para quemar el mayor símbolo de la sociedad mayoritaria, el dinero.

El culo del Cuervo

Para David Foster (2003) *Plata quemada* es una película que resulta queer “malgré lui” (2003: 132), es decir, “a su pesar”, fundamentalmente porque según él Piñeyro no los ve como personajes gay o queer (132), incluso no encajan tampoco en lo que, desde la perspectiva de Foster, en Argentina se denomina maricón (134). Y critica fuertemente la masculinidad macho que sostiene el homoerotismo del filme (2003: 130) y la incapacidad de representar relaciones sexuales entre los dos protagonistas (2003: 132) en tanto sí hay escenas heterosexuales del Cuervo y Vivi y del Nene y Giselle (2003: 133). De modo similar, von Tschilschke sostiene que

hay “una disociación significativa entre las imágenes, que dan más espacio a deseos heterosexuales, y la historia, que se narra más estrictamente desde el punto de vista homosexual” (von Tschilschke, 2017: 165).

Sin embargo, podríamos matizar un poco la carga de homofobia que Foster le atribuye a la película si pensamos el modo en el que las escenas heterosexuales están quizás queerizadas o, más bien, el modo en el que la película produce una mirada marica sin ningún tipo de sanción moral. Cuando todavía están en Buenos Aires y el Nene le está curando el hombro a Ángel, ocurre una escena de sexo entre el Cuervo y Vivi. Pero la vemos en parte desde el punto de vista de El Nene y a través del marco de la puerta, que resalta la puesta en escena de esa relación sexual, como si, tal como sostiene Foster, el exhibicionismo sexual del Cuervo deviniera una transacción erótica con El Nene porque, de hecho, “el Cuervo está actuando para la mirada de El Nene”⁷ (Foster, 2003: 135). Una vez que se cierra la puerta y mientras siguen teniendo relaciones, Vivi le comenta al Cuervo que El Nene los estaba mirando pero él le aclara que seguro lo espiaba a él porque “mirá que yo también tengo un muy buen culo”. Luego le insinúa la idea de invitarlo a El Nene a participar, algo que erotiza también al Cuervo. Para Foster, esta escena sí es propiamente queer porque escenifica “la explotación de la confusión heterosexual”⁸ (2003: 136). En efecto se trata de una triangulación homosocial (Sedgwick, 1998), un modo de sublimar el deseo homoerótico entre dos varones mediante el intermedio de una mujer. Pero lo más interesante es que al enmarcar la escena desde la mirada de El Nene habilita una mirada marica que a partir de la identificación con el espectador erotiza el culo del macho cisheterosexual. La mirada de El Nene se compromete afectivamente con la del espectador y, de este modo, habilita una mirada deseante marica que puede objetivar o convertir en objeto de deseo al chongo hetero e, incluso, al sexo hetero. De este modo, más allá del tipo de relaciones sexuales que se representen en la película, se puede pensar que *Plata quemada*, desde el punto de vista afectivo, propicia una mirada homoerótica.

Como sugiere Subero medio al pasar en las pocas líneas que dedica a la película de Piñeyro, “Este es uno de los pocos filmes en los que la mirada es redirigida para el placer escopofílico de la audiencia gay mediante la erotización de cuerpos masculinos leídos como homosexuales”⁹ (Subero, 2014: 89). Desde esta perspectiva, las escenas de sexo entre El Nene y Giselle pueden también ser torcidas para el erotismo de la mirada marica. De hecho, si bien se trata de relaciones heterosexuales cargadas de erotismo que apuestan obviamente a un espectador mainstream (es decir, hetero), también están construidas para la mirada marica, aquella que tuerce la lógica heterocentrada de la mirada y el deseo como en la escena descripta anteriormente. Así como El Cuervo tiene sexo con Vivi “para” El Nene, se podría decir que el Nene tiene sexo con Giselle para el espectador marica o, tal vez, convirtiendo la mirada del espectador en una escopofilia marica. Por ejemplo, en una de esas escenas, ella lo pone de espaldas y se le echa encima

7. “el Cuervo is playing for El Nene’s gaze”

8. “the mining of heterosexist confusions”

9. “This is one of the few films in which the gaze is redirected for the scopophilic pleasure of the gay audience by eroticising masculine bodies read as gay”

para preguntarle “¿te gusta que te monten?”. La pregunta marca la mirada extrañada desde la perspectiva heterosexual de Giselle sobre las relaciones homosexuales. Pero, al mismo tiempo y aunque se trate de una relación heterosexual y del único desnudo integral de Sbaraglia (y de Brédice), la puesta en escena parece estar motivando también la fantasía marica (como ya había pasado con la erotización del culo de El Cuervo). En ese sentido, aunque El Nene luego invierta los roles para ocupar nuevamente el del activo en la relación, la pregunta de Giselle ya llamó la atención para mirar de forma desviada el acto heterosexual.

Me interesa mencionar una última escena que da cuenta de la relación homosocial entre Ángel y el Nene con el Cuervo. O lo que Foster (2003: 136) llama la confusión heterosexual, es decir, cierta inquietud, como si se tratara de un deseo elidido para no atravesar el límite entre homosociabilidad y homosexualidad. Cuando llegan a las costas de Uruguay, el Cuervo se cambia los pantalones y la ropa interior y nota que Ángel lo mira desnudo. La escena se construye de tal modo que la postura de Ángel arrodillado en el piso y El Cuervo de pie deja sus ojos a la altura de su entrepierna. Como espectadores vemos la desnudez de El Cuervo/Echarri y la mirada de Ángel. Equiparable a la del espectador, la mirada deseante de Ángel pone en cuestión la masculinidad fálica de El Cuervo que, por lo tanto, responde con violencia: “¿Qué me mirás, eh? ¿No sabés que el frío te la achicharra?”, esgrime mientras se pone la ropa. Luego le dice “¿qué querés, seguir viendo?” y vuelve a bajarse los pantalones para enseñarle su pene. Los insultos siguen: “¿Mirás por oligo directamente o mirás por puto? ¿O las dos cosas, cómo es?”, “¿Naciste así o le fuiste tomando gustito de a poco?” Lo que resulta llamativo es que Ángel se enoja no porque lo trate de puto sino de “retrasado” y por eso le da una trompada, a pesar de que El Nene intenta detenerlo. “Puto, te llamé puto, gallego”, insiste el Cuervo. Si bien es evidente la homofobia en los insultos de El Cuervo, a la vez hay también cierta inquietud. Como si la confrontación con una pareja de varones y con la mirada deseante de una marica le dejara el culo también lleno de preguntas y, en confrontación, exhibiera el pene y argumentara sobre su tamaño y las condiciones climáticas como protección ante el peligro de la homosexualidad. Lo cierto es que en esta escena que podría terminar mal, los tres terminan riendo y mostrando, de esa manera, cierta complicidad.

La invitación del Cuervo (“¿querés ver?”) es irónica y homofóbica pero responde también a un tipo de sexualidad permitida: se le puede ofrecer el pene a una marica. Es como si fuera una forma traslaticia y vicaria de ofrecerlo al placer marica de la mirada del espectador, pero siempre en un registro fantasmático, sin práctica real. Se ofrece simbólicamente, como si fuera un deseo que se mantiene en el orden de la fantasía. De ese modo, los comentarios homofóbicos de El Cuervo pueden pensarse en el marco de la homosociabilidad, como un modo de mantener a toda costa el límite que la separa de la homosexualidad y, con eso, de la degradación de lo masculino.

Una de las escenas finales, como se mencionó, marca la recuperación de la intimidad afectiva y sexual entre El Nene y Ángel. Cuando están en el departamento asediado por la policía, tirados en el piso en ropa interior, justo antes de la muerte de El Cuervo y la quema del dinero, Ángel se reposa sobre el pecho de El Nene y ambos tienen una erección. “Te apoyás en mí y se

me pone dura, es matemático”, le dice el Nene. Luego se besan y Ángel le toca la entrepierna y responde “A mí también”. Luego El Nene sostiene entre risas que “No es el mejor momento”. Corte y plano de El Cuervo, apoyado sobre la pared, tomando pastillas y alcohol, que está formando parte de este reencuentro sexo-afectivo entre la pareja. Luego, El Cuervo muere en los brazos de Ángel y se podría decir que, como sostiene von Tschilschke, finalmente “las fronteras entre homo y heterosexualidad se borran una vez más” (2017: 163).

Con el personaje del Cuervo la película introduce la mirada heterosexual pero para socavarla, para marcar que los límites entre heterosexualidad y homosexualidad en realidad son fronteras porosas. O bien que más que una explicación (legal, médica, etc.) de la homosexualidad como desviación de la norma, se puede revelar la heterosexualidad como una sublimación de cualquier tipo de deseo homoerótico.

Hacerse puto en la cárcel

Otro de los aspectos interesantes a tener en cuenta es la afirmación que realiza el Nene en voz en off, parte de su monólogo interior en la novela de Piglia: “En la cárcel me hice puto, drogadicto, tumbero, peronista. Aprendí a pelear a traición, a jugar al ajedrez, a partirle la cara de un cabezazo al que me mira mal”. Foster considera esta afirmación como otro de los elementos que rozan la homofobia ya que, sostiene, no es claro el modo en el que el Nene o Piñeyro pueden llegar a entender qué significa volverse puto (being made “gay/queer”) (2003: 132). Sin embargo, nuevamente resulta interesante retomar las ideas de Eribon sobre Genet ya que dan cuenta de la sexualidad pre-Stonewall. Para Eribon el presidiario es una figura mítica, una idealización, y la cárcel un “mundo de amor (...) al margen de la sociedad” (2004: 144). Allí los límites entre homosociabilidad y homosexualidad se rompen y se vuelve posible el amor sexo-disidente. Implica también la idealización de la masculinidad (2004: 144), pero como objeto de deseo.

Para pensar el modo en el que esta afirmación trae a cuento los imaginarios maricas de la cárcel como lugar utópico, es importante pensar las diferencias con su representación en otra película de la misma época. Me refiero a *La Furia* (1997) dirigida por Juan Bautista Stagnaro con guion de Carlos Mentasti, un filme también altamente taquillero. Probablemente la escena más recordada, que estaba en el trailer de promoción así como en algunos afiches y con la que la anunciaban en sus muchas retransmisiones televisivas, es la violación en la cárcel de su protagonista, Marcos (Diego Torres). La escena de Diego Torres agarrado a las rejas y llamando al guardia se veía una y otra vez en los avances televisivos y quedó en el imaginario de esa época. Ahora bien, ¿qué función cumple esta violación o intento de violación en la lógica de la película?

A diferencia de la película de Piñeyro, *La Furia* plantea la historia de un joven recluso injustamente y transcurre, por eso, mayormente en el espacio de la cárcel. Marcos es hijo de un prestigioso juez y como un modo de apriete a su padre lo detienen en Misiones cerca de la frontera cuando intentaba cruzarla para llevar a su amigo Sebastián (Damián de Santo) a visitar a su madre. Allí le encuentran droga que su amigo había puesto en complicidad con la clase política y la policía. La tensión que recorre la cinta es, por un lado, la vida

en la cárcel y, por otro, la relación con su padre que, como hombre de bien, no cree en su inocencia y, hasta el desenlace final, no está dispuesto a hacer nada fuera de lo legal para ayudarlo. La perspectiva sobre la cárcel como espacio de socialización cambia, ya no es la del delincuente/homosexual que encuentra un lugar utópico de liberación monstruosa, sino la del inocente/heterosexual sometido a los peligros del monstruo anal.¹⁰ En la cárcel se juega entonces todo un imaginario de la violencia sexual y la pérdida de la masculinidad como vinculación de la homosexualidad con la violencia machista. La homosexualidad/delincuencia ahora es un peligro, ya no una liberación. Y lo que corre riesgo es, justamente, el ano castrado del hombre cis hetero.

Carolina Rocha (2012) examina las masculinidades en el cine argentino y se detiene en *La Furia* para analizar el modo en el que el cuerpo de Diego Torres/Marcos es objetivado en la película para la mirada del espectador, un rol que tradicionalmente ocupaba el cuerpo femenino (2012: 173). Por ejemplo, en el interrogatorio policial antes de ingresar a la cárcel, destaca el hecho de que él esté desnudo (2012: 172). En efecto, vemos a varios policías de uniforme sentados y tomando mate frente a Marcos que está parado de espaldas y en ropa interior blanca. Hay, por supuesto, un disfrute sádico por parte de los policías que lo maltratan por “lindo”. Pero al tiempo que se resalta esto, la cámara nos muestra su culo, aquel que de ahora en más va a correr riesgo. Pero es sólo el primer elemento de una escalada de violencia que tiene como objeto el culo de Marcos. En el ingreso al penal, es maltratado por el guardia (Osvaldo Santoro) que lo obliga a limpiar el piso, pero Marcos lo desafía negándose a hacerlo:

GUARDIA. ¿Es machito?

MARCOS. No, señor

GUARDIA. Ah, es puto entonces o tiene la cara demasiado bonita para usar el lampazo.

Ser “machito” es cometer desacato, desobedecer las órdenes, revelarse, convertirse de algún modo en el delincuente que debería ser si está ahí, sin importar su inocencia. Pero la otra opción es ser puto. Esa parece ser la dicotomía carcelaria. Dominar o dejarse dominar, Penetrar o ser penetrado. Luego de esta respuesta tira el contenido del balde y le dice “Usted ensució todo esto, va a limpiar su mierda o quiere que yo le revise el culo”. El trato de los guardias y la policía, como dice Rocha (2012: 176), está articulado en un tono que es marcadamente sexual. Pero se puede agregar que hay también una obsesión por el culo de Marcos/Torres y por las metáforas anales para hablar de relaciones violentas de poder, como un modo de desmasculinizar, de deshumanizar, de la humillación que culmina con la sustracción del último reducto de masculinidad cis hetero que le quedaba: el ano castrado, cerrado.

Esa fijación en lo anal crece hasta la escena de violación. En su ingreso a la celda conoce a

10. Tomo la expresión del capítulo 7 de Rubino, Saxe y Sánchez (2021) que reelabora la idea del terror anal de Preciado (2009) como constitutiva de las masculinidades heterocis.

Del Vecchio (Pepe Novoa), el capo de la misma, que lo invita a sumarse al equipo de fútbol, con marcado tono de ironía y peligrosidad. Pero otro de los internos tiene dudas, como si jugaran al bueno y al malo. Del Vecchio sostiene entonces: “necesitamos un nueve”, pero el otro interno, que está tomando mate, acerca la bombilla a la boca de forma libidinosa y responde: “lo que necesitamos es un siete”, en alusión ahora ya no sólo al rol en el equipo de fútbol sino al ano de Marcos. En línea con lo que sostiene Rocha sobre la erotización del cuerpo del efebo, se puede decir que también parece haber una obsesión con su culo. “¿Qué pasa? ¿Te bajó la regla o qué?” le dice Del Vecchio luego de que Marcos lo rechace al día siguiente de haber presenciado una violación durante la noche. Y le aclara a modo también de amenaza: “Si no soy yo es otro, pendejo”.

Hay una equiparación entre la violencia y la demostración del poder con la masculinidad. Si el ingreso en la cárcel implicaba para Marcos la pérdida de la masculinidad, como una especie de castración de la libertad, la violación será el punto cúlmine de ese proceso y el momento más fuerte de la película, exacerbada por una banda de video y sonido en cámara lenta. Y también éste es el climax del drama trágico. Si su padre está engegucado en su corrección anticorrupción y no ve que es justamente él el que, en un país injusto, provoca todas las desgracias de su hijo por tratar de ser justo, entonces en el momento en el que finalmente se da cuenta, abre los ojos y vuelve a ver es cuando ya su hijo perdió completamente la masculinidad cis hetero, la impenetrabilidad del ano.

Después de la violación lo involucran en el asesinato de Del Vecchio y su padre ya no puede ayudarlo legalmente.¹¹ La masculinidad (cisheterosexual) y su pérdida (lo que Rocha llama emasculación) es lo que está en juego en el ingreso en la cárcel, es el peligro que se le presenta a Marcos, a Del Vecchio, al Juez Lombardi. Me interesa retomar otro acontecimiento que resulta significativo en ese sentido. Luego de su ingreso a la celda y antes de presenciar la violación de uno de los internos durante la noche, hay una escena en las duchas que presenta uno de los desnudos integrales del protagonista, rodeado de otros internos. En off escuchamos un flashback de una escena anterior en la que charla con su novia Paula (Laura Novoa) sobre la posibilidad de tener hijos. “Nunca te imaginaste cómo sería un hijo nuestro”, le dice él. Es parte de la escena de sexo del principio, en la que ambos imaginan una familia juntos. Corte, las duchas se desocupan y queda Marcos solo, vemos un plano medio de espaldas, que nos muestra su culo desnudo, el objeto de disputa dentro de la cárcel y el símbolo de la pérdida de la masculinidad y el asedio a la institución de la pareja y familia heterosexual.

A la vez que se nos lo presenta erotizado, se marca la violencia que esa mirada deseante implica sobre el cuerpo del chico bien, comprometido, honesto y, sobre todo, de clase social alta, blanco y cisheterosexual. El cuerpo de Torres/Marcos se exhibe, entonces, para el goce del espectador pero la homosexualidad se asocia en la película a la violencia machista y, por tanto, a la mirada deseante. Entramos, entonces, en una especie de trampa en la composición de la mirada, que nos ofrece el cuerpo del efebo (como lo denomina Rocha, 2012: 174) para un goce que se

11. Es interesante tener en cuenta que este personaje muere empalado. Como si fuera un castigo no tanto por el abuso sexual sino por quitarle la masculinidad sana a otros, termina entonces él deshumanizado, desmaculinizado, empalado.

nos atribuye como perverso, violento y monstruoso. De este modo, quizás sí se puede decir que *La Furia* se trata de una película homofóbica, no tanto por la representación o no de relaciones heterosexuales y homosexuales, sino por el modo en el que organiza la mirada en torno a la homosexualidad como una perversión monstruosa y violenta vinculada a la violación del ano castrado del machito cishetero blanco y de clase alta. Si los cuerpos de Echarri o de Sbaraglia se ofrecen al placer visual marica, el de Torres en *La furia* no. O sí, pero para decirnos que esa mirada es monstruosa y violenta, que profana la institución de la familia heterosexual.

De ese modo, aunque no es exactamente el tópico que trabaja la película, la homosexualidad aparece en la organización de las miradas configurada como un peligro. Al comienzo de la película, hay una escena de sexo entre Marcos y Paula, anterior a los créditos iniciales. Mientras ellos están teniendo relaciones, vemos a su amigo Sebastián fumando en el auto. Al terminar fantasean con la posibilidad de tener un hijo, el diálogo que se escuchará en off como flashback en la escena de las duchas de la cárcel. A Sebastián es a quien van a llevar a la casa de su madre cruzando la frontera esa noche y es también quien los traiciona. El detalle homosocial es que ella se queja de que el amigo siempre está ahí, viéndolos, como si estuviera también cogiendo con ellos. “Parece que está escuchando detrás de la puerta. ¿Por qué no le decís que se venga a acostar a la cama con nosotros?”, le reclama como si la incomodara una especie de intromisión, como si a través de su amistad con Marcos formara parte también de su relación con él. De hecho, se trata de una escena de celos de Paula, que se vuelve bastante explícita. “No seas celosa” le pide él. El peligro en la mirada del amigo que lo va a traicionar está marcado también como una intromisión en la relación de pareja heterosexual. Se trata en este sentido de una amenaza a la heterosexualidad, como si escenificara al monstruo que acecha si se cruzan los límites de la homosociabilidad.

Carolina Rocha analiza la tematización de la frontera en *La Furia* como una pared que simultáneamente atrapa y libera a los ciudadanos (Rocha, 2012: 177). Pero la frontera puede pensarse también, en la línea que venimos desarrollando, respecto de la masculinidad cis hetero. Atravesar la línea divisoria entre la homosociabilidad y la homosexualidad puede otorgar el goce de la liberación sexual (como en *Plata quemada*) pero también el costo de la pérdida de la masculinidad y el aniquilamiento de la familia y la pareja heterocis.

Miradas y castraciones

Hacerse puto en la cárcel no es entonces, en el modo en el que El Nene lo dice en *Plata quemada*, una línea homofóbica, sino que más bien rearticula un modo de la liberación del cuerpo que se aleja del disciplinamiento. Si la boca y el ano son órganos sexuales, puede descubrirse ese placer en la cárcel. O el amor. Como un modo de la ascesis, como sostiene Eribon. Pero también puede ser una forma de humillación y feminización del machito producido por la castración anal, como en *La Furia*.

Plata Quemada me resulta interesante, justamente, por el modo en el que retoma algunas tradiciones, no sólo la del gansterismo cinematográfico homosocial ya mencionada sino también la habitual representación de la homosexualidad como enfermedad, como delincuencia, como monstruosidad, peligro y amenaza al orden heterocis de la sociedad en el cine argentino

de los ochenta y noventa.¹² Pero para darle un giro al asunto, un cambio de signo. Ya que, de hecho, la historia de los dos protagonistas maricas es representada sobre todo al modo de la tragedia (Foster 2003: 127-8, Kokalov, 2011: 95, Lema-Hincapié, 2015: 55), sacando a los personajes “del registro habitual de lo grotesco, de lo cómico, de lo siniestro o incluso pornográfico, para elevarla al registro serio y al nivel más noble” (von Tschilschke, 2017: 164), algo ya marcado en la novela cuando en el epílogo Piglia dice que escuchó la historia como si se encontrara “frente a una versión argentina de una tragedia griega” (Piglia, 2000: 225).

Lo cierto es que el mundo del hampa, extremadamente varonil y violento, es propicio a la homosociabilidad, así como otros espacios habituales de varones cishetero que permiten cierta intimidad, como los vestuarios o la cárcel. *Plata Quemada* trasciende el límite de la homosociabilidad para contar una historia de amor homosexual. *La Furia*, en cambio, en su intento por actualizar uno de los temas del cine argentino de la postdictadura como el de la imposibilidad de llevar una vida justa y recta en una sociedad corrupta,¹³ reactualiza la lógica de exhibición de aberraciones sexuales del destape y su vertiente más homofóbica. La violación de Marcos y todas las escenas de objetivación de su cuerpo son una forma de marcar el modo en el que esa putrefacción del sistema accede y corrompe el cuerpo, en este caso el intocable ano castrado del macho heterosexual. *La Furia* propone, así, una especie de *gaze* marica pero para una salida homofóbica. Propicia una erotización marica para luego volverla monstruosa y antinatural, puesto que el deseo homoerótico deviene cercenamiento de la masculinidad y la familia, intromisión ominosa, ejercicio de la violencia, vejación y violación del cuerpo hetero.

Carolina Rocha lee las masculinidades en el cine argentino *mainstream* de los noventa como una crisis de identidad en relación con el neoliberalismo y la ausencia del Estado, en el caso de *La Furia* figurada en la ausencia del padre. Pero si anulamos la lectura alegórica (Marcos/Diego Torres como la Nación, o Luis Brandoni/Juez Lombardi como el Estado), lo que encontramos es la materialidad de los cuerpos y las miradas y su potencialidad erótica y deseante. Claro que como algo oscuro, vicioso, truculento, antinatural y monstruoso. En *La Furia*, el deseo homosexual resulta, entonces, una violencia monstruosa sobre el cuerpo masculino cisheterosexual, blanco, de clase media o alta y, encima, en el caso de Marcos con ínfulas de compromiso de izquierdas. Lo que la película castiga en última instancia es, justamente, lo que *Plata quemada* propicia: la mirada marica.

Bibliografía

Cohen, Jeffrey Jerome (1996). “Monster Culture (Seven Theses)”. Jeffrey Jerome Cohen (editor). *Monster theory. Reading culture*. Minnesota: University of Minnesota Press.

12. Por cuestiones de espacio no es posible ahondar en otros casos además de *La Furia*, pero se puede mencionar sólo a modo de ejemplos películas como *Pasajeros de una pesadilla* (Fernando Ayala, 1984), *El juguete rabioso* (Aníbal Di Salvo y José María Paolantonio, 1984), *Sobredosis* (Fernando Ayala, 1986) o *Bajo bandera* (Juan José Jusid, 1997), entre otras.

13. Pienso, por ejemplo, en películas como *El arreglo* (Fernando Ayala, 1983).

- Eribon, Didier (2004). *Una moral de lo minoritario. Variaciones sobre un tema de Jean Genet*. Barcelona: Anagrama.
- Foster, David William (2003). *Queer Issues in Contemporary Latin American Cinema*. Austin: University of Texas Press.
- Greven, David (2013). "Making Love While the Bullets Fly: *Plata Quemada* (Burnt Money), Representation, and Queer Masculinity". *Bright Lights Film Journal*. April 30, 2013. (s/p). Disponible en: <https://brightlightsfilm.com/making-love-while-the-bullets-fly-plata-quemada-burnt-money-representation-and-queer-masculinity/#.ZCBSt3bMKUk>
- Kokalov, Assen (2011). *Pólvora, sangre y sexo: dialogismos contemporáneos entre la literatura y el cine en América Latina* [Tesis]. Doctor of Philosophy. Arizona State University.
- Lema-Hincapié, Andrés (2015). "A Gaynster Quasi-Tragedy: Eroticism and Secrets in *Plata quemada* (Marcelo Piñeyro, 2000)". Andrés Lema-Hincapié y Debra Castillo (editores). *Despite all Adversities. Spanish-American Queer Cinema*. New York: Suny.
- Perlongher, Néstor (2013). *Prosa plebeya*. Buenos Aires: Excursiones.
- Piglia, Ricardo (2000). *Plata quemada*. Barcelona: Anagrama.
- Preciado, Paul B. (2009). "Terror anal: apuntes sobre los primeros días de la revolución sexual". Guy Hocquenghem y Paul B. Preciado (autores). *El deseo homosexual (Con terror anal)*. Barcelona: Melusina.
- Rocha, Carolina (2012). *Masculinities in contemporary Argentine popular cinema*. Nueva York: Palgrave Macmillan
- Rubino, Atilio Raúl (2017). *Sexualidades disidentes en la literatura y el cine de habla alemana (1969-1980)*. [Tesis]. Doctorado en Letras. Universidad Nacional de La Plata. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1406/te.1406.pdf>
- Rubino, Atilio Raúl, Facundo Saxe y Silvina Sánchez (2021). *Lecturas monstruo. Género y disidencia sexual en la cultura contemporánea*. Madrid: La oveja roja
- Sedgwick, Eve Kosofsky (1998). *Epistemología del armario*. Barcelona: Ediciones de la Tempestad.
- Subero, Gustavo (2014). *Queer masculinities in Latin American cinema. Male bodies and narrative representations*. Nueva York: I.B. Tauris.
- von Tschilschke, Christian (2017). "Cuerpo a cuerpo. El cine negro goes queer: *Plata quemada* (2000) de Marcelo Piñeyro". Sabine Schmitz, Annegret Thiem y Daniel A. Verdú (editores). *Descubrir el cuerpo: estudios sobre la corporalidad en el género negro en Chile, Argentina y México*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.

Atilio Rubino (CONICET / IdIHCS-FaHCE-UNLP)

atilorubino@yahoo.com.ar

Atilio Raúl Rubino es Profesor y Doctor en Letras por la Universidad Nacional de La Plata, Jefe de Trabajos Prácticos de Introducción a la Literatura (Letras-FaHCE-UNLP) e Investigador Asistente en el CONICET con lugar de trabajo en el Instituto de Investigaciones

en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS-UNLP/CONICET). Ha publicado artículos y participado en congresos nacionales e internacionales con temas referidos a las disidencias de sexo-género en el cine y la literatura alemanes y argentinos. Es autor junto a Facundo Saxe y Silvina Sánchez de *Lecturas monstruo. Género y disidencia sexual en la cultura contemporánea*. Madrid: La oveja roja, 2021. Asimismo, dicta seminarios en grado y posgrado sobre literatura y género, sobre disidencia sexual y sobre escritura académico-científica y escritura de tesis.