

# El acto violento como restaurador del semblante viril: deseo homoerótico amenazante en el film *La León*

*La León* | Santiago Otheguy | 2007

Santiago Peidro\*  
CONICET - UBA

Recibido: 01/06/2014; aceptado: 28/07/2014

## Resumen

A partir del análisis del film argentino *La León* (Otheguy, 2007), el objetivo de este escrito es indagar la irrupción de la violencia cuando se torna necesario sostener los semblantes que aseguran una identidad masculina heterosexual que se percibe amenazada. Esta propuesta descansa en la hipótesis de que el acto violento aparece como una forma posible de restituir el poder reducido del semblante viril. Así, el acto violento reincorpora al sujeto a un código socialmente compartido que le permite evitar la amenaza desestabilizadora, que en el film propuesto, se encuentra caracterizada por un deseo homoerótico que se torna imposible de asimilar para el personaje que lo agencia. Un deseo que va más allá de los límites permitidos por el Ideal viril.

**Palabras clave:** violencia | homoerotismo | virilidad | cine argentino

## Abstract

Considering the Argentinian film *La León* (Santiago Otheguy, 2007), the aim of this work is to investigate the emergence of violence when the semblances that guarantee the heterosexual masculine identity seems to be threatened. The proposed research is based on the hypothesis that suggests that the violent act emerges as a possible way to restore the reduced power of the virile semblance. Therefore, the violent act in *La León*, reintroduce the agent of that violence into a socially shared code that allows him to avoid the unstable threat, which is characterized by an homo erotic desire that becomes impossible to assimilate for the agent. A desire beyond the limits permitted by the virile ideal.

**Keywords:** violence | homoeroticism | virility | Argentinian cinema

## 1. Introducción

La propuesta de este trabajo se sostiene, por un lado, en la definición de semblante que brinda Jacques-Alain Miller (2002), quien afirma que éste no opone una verdad a una apariencia, sino que lo que vela es aquello irrepresentable para un sujeto. Por otro lado, en la tesis sostenida por Jacques Lacan, quien sostiene que “lo que hace que la imagen se mantenga es un resto” (1972-1973 [1992], p.14). Es decir, una imagen totalizante o una identidad se construyen en base a un Ideal que es soporte de semblantes imaginarios que permiten crear un

conjunto. Este último, para configurarse como tal, debe dejar excluido un resto, segregando así la alteridad, la sexualidad no heteronormativa en este caso. Aquello que define al conjunto de hombres heterosexuales, al mismo tiempo define el elemento externo que es leído como un Otro cuya modalidad de goce se torna insoportable y amenazante, produciendo una homofobia como respuesta. Eso que no se soporta no implica, como podría suponerse, la identidad diferente del Otro, una identidad disidente respecto de lo normativo, su imagen; sino la suposición de la existencia de un Otro goce fantaseado como ilimitado, carente de privación alguna.

\* santiagopeidro@gmail.com

Por último, este trabajo descansa también en la tesis de la filósofa norteamericana Judith Butler, quién plantea que “la realidad de las identidades heterosexuales es constituida de un modo performativo mediante una imitación que se coloca como el origen y el fundamento de todas las imitaciones” (2000, p. 99).

## 2. Identidades en el cine argentino

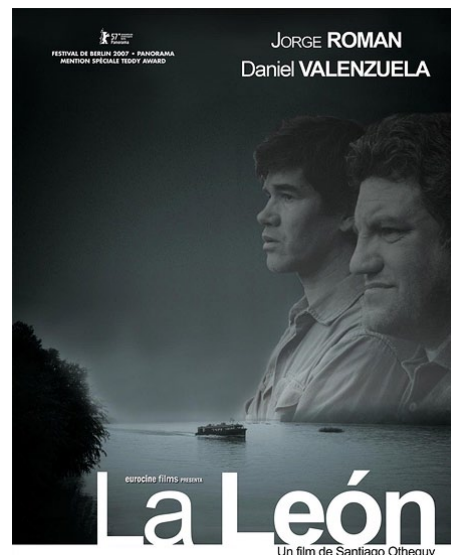
El cine argentino tuvo desde sus inicios la función clave de favorecer la construcción de una identidad nacional. El criollismo organizó un universo imaginario que caracterizó a la literatura desde 1880 hasta poco después de 1910 y abasteció de ficciones a la cinematografía argentina, por lo menos, hasta fines de la década del '40. Todas las producciones criollistas, proveyendo de elementos de identidad tanto a nativos como a inmigrantes, buscaron responder el interrogante sobre el ser argentino que intentaba definir una identidad común a los habitantes de la nueva nación.

El imaginario criollista basado en la representación de íconos pampeanos como símbolos de la argentinidad y del culto nacional al coraje, se incorpora a la vida cotidiana de los argentinos cumpliendo una función de igualdad cultural, e inclusión social. El cine criollista se articula en relación a un Ideal que guía a los habitantes de la nueva nación en su ingreso al lazo social, organizando un mundo de ideas moralmente dicotomizadas: el campo, como espacio idílico se opone a la depravación de la ciudad. La valentía, el coraje y la honradez se levantan como valores supremos que caracterizan a los héroes y los diferencian de los indignos. El gaucho (*Nobleza gaucha*, Cairo, Gunche y de la Pera, 1915; *Juan sin ropa*, Benôit, 1919; *Perdón Viejita*, Ferreyra, 1927; *Juan Moreira*, Moglia Barth, 1948) y el trabajador (*Prisioneros de la tierra*, Soffici, 1939; *Las aguas bajan turbias*, Del Carril, 1952) personifican los valores positivos de un mundo en el cual el trabajo, la solidaridad y la honestidad configuran las características del buen argentino.

## 3. La León

El film aquí abordado alude a ciertos tópicos criollistas, poniendo en primer plano la cuestión identitaria. Esta producción franco-argentina pone en crisis la idea de masculinidad, impugnando aquellos imaginarios culturales que la describen desde una ideología hegemónica<sup>1</sup>. La

película propone una búsqueda identitaria al tiempo que cuestiona los instituidos culturales de una identidad disidente u homosexual<sup>2</sup>. La no correspondencia entre el artículo femenino “la” y el sustantivo masculino “león”, que componen el título del film, remite ya de entrada a una imposibilidad de adecuación.



En medio de la naturaleza salvaje y solitaria de una isla del Delta del río Paraná, en la costa de Argentina, donde no hay más que la pesca y la tala de juncos como recursos para ingresar dinero, es que sucede esta historia. En estas islas el tiempo transcurre muy lentamente. Los planos fijos apenas capturan el movimiento del agua, las canoas y las hojas de los árboles. *La León* fue filmada en blanco y negro y los colores grises predominan en cada secuencia. El relato no ofrece muchos diálogos y las situaciones que suceden son cotidianas pero no insignificantes, ya que en cada una de ellas se pone en evidencia la tensión que existe entre los dos personajes principales: Álvaro (Jorge Román) y “El Turu” (Daniel Valenzuela). El primero vive en una casa humilde en una de las islas. Gana dinero para vivir modestamente talando juncos y reparando libros para la biblioteca del pueblo. El Turu es quien maneja el barco ómnibus que permite la entrada y salida al pueblo costero. Su personaje es el encargado de cartografiar las identidades existentes en esa región. Tal es así, que Álvaro adquiere un estatus de marginal por su amor por los libros y de “puto”, por no habérselo visto nunca con una mujer. Además, existen los misioneros, a quien desde el discurso de El Turu se los construye como la otredad amenazante por ser ladrones y ocupar tierras que no les pertenecerían. Solo existe un único vínculo entre esta esquina perdida en la inmensidad del río y el pueblo: *El León*, el pequeño barco colectivo conducido por El Turu.

No es la intención aquí realizar un análisis semiótico exhaustivo del film, sino que, resumidamente, y por lo que detallaré a continuación, lo que nos interesa destacar es cómo este texto narra el modo a partir del cual el semblante viril de El Turu se ve amenazado por un deseo homoerótico que le resulta imposible de representarse desde la virilidad que sostiene, y que se le presentifica de modo acechante desde la otredad personificada por Álvaro.

#### 4. Masculinidades

Como afirmábamos al comienzo con Butler, las identidades son constituidas performativamente mediante imitaciones de prácticas que no tienen un origen en sí, sino que adquieren valor en su misma iteración. Esto se evidencia en el imaginario criollista, donde “el ser argentino” es construido *ex nihilo*, a fin de homogeneizar la diversidad de nativos, inmigrantes y criollos. La identidad heterosexual masculina de hombre corajudo, valiente y trabajador es reforzada por prácticas que van afianzando esos semblantes de virilidad en permanente reproducción. Históricamente, los filmes argentinos que responden al imaginario criollista, presentan como héroes a hombres trabajadores de la tierra, los frigoríficos, los yerbatales, valientes domadores de caballos, conquistadores de mujeres y patriotas que combaten a los indios afianzando la identidad nacional. *La León* presenta un personaje que responde a muchas de esas características. El Turu maneja el barco más grande de la isla con un motor que se hace oír de modo intrusivo en varias escenas, es un personaje construido como el macho portador del semblante fálico más vistoso y ruidoso de toda la región. En una de las primeras escenas del relato, transcurridas en el velorio de un trabajador, se oye un motor acercándose, al tiempo que la voz de un personaje en *off* dice: “ese es el ruido del León”. Posteriormente vemos el barco que avanza, movilizandole la quietud del agua, rompiendo el silencio y arrinconando a la pequeña canoa de Álvaro contra la orilla. El Turu es además el director técnico del equipo de jóvenes futbolistas del lugar, siendo él mismo jugador en otro equipo. Es el encargado de hablar en las reuniones sociales representando a la comunidad, es un hombre que baila con mujeres en fiestas y que se junta a beber alcohol con otros varones. Un personaje que respondería en principio a los cánones del héroe criollista: trabajador, heterosexual, digno de respeto, valiente, líder y protector de las tierras locales contra la presencia desafiante de los misioneros. Hasta aquí, nada novedoso. Los semblantes de

la virilidad son reiterados, como sostiene Butler, siendo el yo, un sitio de repetición, que solo alcanza la apariencia de identidad a partir de una cierta repetición de sí mismo.



Efectivamente, el semblante fálico de macho que se actualiza constantemente en el relato, remite a la significación de fortaleza y poder. Se trata de un semblante viril que da cuenta de que “es por la invención de un parecer que se sustituye al tener, para protegerlo por un lado y enmascarar la falta” (Lacan, 1958, p. 674). Lo que vela el semblante es una falta estructural, un tener ilusorio, que en palabras de Butler podría leerse como “una imitación que no tiene original” (2000, p. 99). Así, para garantizar que un hombre sea tal cosa, resulta necesario un semblante viril que se cristalice y repita constantemente.

Esta noción de masculinidad, carente de un original, junto con la que sostiene la constitución de la virilidad desde una reiteración imaginaria de prácticas y semblantes, puede leerse también en otro texto de Lacan. Allí, el autor hace uso de la lógica para sostener lo siguiente:

- 1- un hombre sabe lo que no es un hombre.
- 2- los hombres se reconocen entre ellos por ser hombres.
- 3- “yo afirmo ser un hombre, por temor a que los hombres me convenzan de no ser un hombre” (1945, p. 203).

Resulta crucial entender que “estos tiempos de la identificación no parten de un saber sobre lo que sería ser un hombre, sino que parten de lo que no es un hombre” (Laurent, 1999, p. 33). En otras palabras, no parten de un original, de una esencia de masculinidad. Esta identificación no dice nada del *ser* de la masculinidad o la hombría, se trata en cambio de la configuración de un conjunto, en el cual prácticas y códigos se comparten dando la ilusión de existencia de una instancia previa fundacional del mismo. Pero como señalábamos antes con Lacan, es a partir de ubicar a un Otro por fuera del conjunto que se logra dicha

sensación e ilusión de unidad, de imagen cerrada. Así, la frase final del último punto de los tres citados: “por temor a que los hombres me convenzan de no ser un hombre”, incluye la novedad recién subrayada. Esta última frase está fundada en un rechazo: “un hombre sabe lo que no es un hombre pues no goza como yo” (Laurent, 1999, p. 33). Su goce es Otro y lo que este film enseña es que la presencia latente de ese goce Otro encarnado en Álvaro se torna insoportable para la afirmación de la propia identidad heterosexual de El Turu, en tanto despierta precisamente aquello que en la iteración de los semblantes viriles queda obturado constantemente. Ya veremos de qué manera.

### 5. Mirada *queer*

Si con la descripción hecha hasta aquí podríamos ubicar al héroe de este film dentro del imaginario criollista, el film puede ser leído, considerando el desarrollo de la narración, desde una lógica *queer*<sup>3</sup>, siendo que un aspecto fundamental del proyecto teórico *queer* es la desestabilización de las construcciones normativas de sexualidad y género, que se presentan en cambio, de modo inestable.

Ahora bien, a lo largo de la historia del cine no solo argentino, los personajes homosexuales han sido generalmente englobados en por lo menos tres paradigmas: enfermos, villanos o afeminados (Peidro, 2012). Pero el personaje de Álvaro en *La León* se resiste a cualquier categorización y por ende, no puede ser ubicado fácilmente como fuera del conjunto de hombres para su segregación.

Una de las primeras escenas del relato muestra a Álvaro intercambiando miradas con un hombre que toma sol en un velero. Inmediatamente lo vemos tener relaciones sexuales con él. Pero todas las escenas posteriores lo mostrarán como uno más de la comunidad y del grupo de los hombres. Aparecerá jugando al fútbol y dando indicaciones a los futbolistas más jóvenes también. En otras escenas, la narración lo presenta trabajando duro y bebiendo alcohol a la par de los demás. La mirada de El Turu operaría como un patrullero encargado de controlar el sexo-género de los hombres de la comunidad (la cámara se encarga de subrayarlo con largos planos de este personaje mirando detenidamente a Álvaro) que se ve confrontado por el hecho de que Álvaro participa de las convenciones viriles, pero portaría además un agregado, ese Otro goce fantaseado como ilimitado, que lo distanciaría del resto. En varias oportunidades, frente a situaciones diversas, como cuando se ve la canoa de Álvaro agujereada por el agua, El Turu lo interpela diciéndole: “si te viera tu viejo...” ofreciendo en varios niveles de sentido

la idea de un hombre que no ha seguido el camino de su padre, un descarriado de la virilidad.

### 6. La violencia restituye el semblante

Miller (2002) caracteriza al semblante como una categoría que se opone a lo real<sup>4</sup>. Es justamente en el momento en que este velo deja deslizar aquello imposible de representar, que la violencia resulta la única salida posible para restituir el equilibrio perdido, para restablecer el semblante viril jaqueado. A lo largo del relato, la perturbación de El Turu frente a la presencia de Álvaro se va incrementando cada vez más, enfrentándolo a sus propios deseos irrepresentables.



Es una secuencia en especial la que muestra con claridad el deseo homoerótico de El Turu y cómo éste trasciende sus límites subjetivos. Ambos personajes están jugando un partido de fútbol. Álvaro juega de delantero y está esperando que le llegue la pelota en el área rival. La cámara toma en un plano más cerrado a El Turu marcando de atrás a Álvaro. Apoya la parte delantera de su cuerpo contra la parte trasera de su rival, lo agarra de atrás, se mueven juntos, vuelven a separarse, El Turu vuelve a tomarlo de atrás. El contacto ejercido, la fricción de esos cuerpos no es solo consecuencia de la marca proferida sobre el adversario, incluye además un roce corporal sostenido activamente por El Turu, que se resignificará en la escena siguiente. El plano que le sigue es de Álvaro, de espaldas, desnudo. Se está duchando luego del partido. Ambos están solos en el vestuario de hombres. El plano siguiente muestra a El Turu frente al espejo, donde se lo ve reflejado también a Álvaro, desnudo, en profundidad de campo. El Turu se está peinando y terminando de vestir. Mira fugazmente la desnudez de su rival. El espejo refleja luego a ambos personajes en la misma imagen, compartiendo un deseo que rápidamente es censurado por el conductor de

*El León*, que sale de escena dejando solo a Álvaro, que se ha dado vuelta para ver la partida de su adversario.

Las escenas subsiguientes dividen las aguas de cada personaje: la primera captura a El Turu al frente de una reunión con una copa de vino en la mano, dirigiéndose a la comunidad cual líder. La siguiente muestra a Álvaro trabajando en el monte y espionando a otro trabajador que se está bañando en el río. Luego, en una escena posterior, fundamental para la argumentación aquí expuesta, se ve a El Turu con un amigo bebiendo alcohol en una cantina. Llega Álvaro y se queda en la barra del local esperando ser atendido:

El Turu— (a Álvaro) ¿Vos sos puto, no?  
Amigo— Dejalo...  
El Turu— (a Álvaro) ¡Che, a vos te hablo!

Álvaro permanece de espaldas. Vemos su rostro en primer plano totalmente imperturbable.

El Turu— (al amigo) Este es puto. ¿Alguna vez le viste a alguna mina? Es puto este, seguro.  
El Turu— (a Álvaro) Eh, puto...  
Otra vez primer plano de Álvaro, serio.  
Amigo— (a El Turu) Ey, pará Turu, pará.  
El Turu— ¡Puto!

Primer plano de Álvaro en silencio.

El Turu— (al amigo) ¿Cuándo lo viste con una mujer? No le conocí ninguna...

En ese momento aparece “El alemán”, dueño del lugar.

El Alemán— (a Álvaro) Vení, no les hagas caso, están borrachos...

El alemán y Álvaro salen de la escena.

La falta de respuesta por parte de Álvaro es lo que más perturba a El Turu, puesto que lo que más lo inquieta es ese goce que Álvaro se permitiría y al cual él no tendría acceso. El timonel de *El León* ha provocado a Álvaro en varias oportunidades, incluso dejándolo en el pueblo sin pasarlo a buscar con la lancha colectivo cuando aquél había ido a la biblioteca. Pero Álvaro jamás lo ha enfrentado, tal como ocurre en una escena posterior a la de la cantina, luego de la muerte de otro de los trabajadores más viejos de la zona. Ambos están viendo la final del partido de fútbol de los jóvenes. La cámara los toma juntos en un plano cerrado:

El Turu— ¿Y cómo estás?  
Álvaro no responde, da indicaciones a los futbolistas.

El Turu— Qué lástima lo del viejo, vos lo querías como un padre...

Álvaro continúa dando indicaciones sin mirar a su interlocutor.

Finalmente el equipo gana la final y hay una fiesta en el club. El Turu está borracho, es quien toma la posta de la reunión y se prepara para dar unas palabras:

El Turu— (a todos los asistentes) Este es un triunfo de todos de los que nacimos acá en la isla...

En cuanto dice esto, Álvaro se retira de la sala. Es importante resaltar que tal como se mencionó antes, la identidad del personaje de El Turu es percibida como amenazada por Álvaro por un lado y por los misioneros por el otro. A esta altura del relato, El Turu ha quemado las casas de los foráneos secretamente, acusándolos de la muerte de un trabajador y de la usurpación de las tierras. Álvaro ha trabajado con aquellos y ha entablado a su vez una relación amistosa, por lo que el discurso persistentemente segregativo de El Turu para con los que no han nacido en la isla no es tolerado por él, quien se retira de la sala. El Turu lo sigue y lo persigue entre los árboles, exaltado.

El Turu— ¿Quién carajo te creés que sos? ¡Yo estaba hablando Álvaro! ¡Álvaro! ¡Esperá Álvaro!

Álvaro se aleja corriendo por el bosque.

El Turu— Vos y yo tenemos que hablar.

Álvaro se detiene. El Turu se le acerca por detrás. Se quedan quietos.

El Turu— Álvaro, vos y yo tenemos que hablar.

Álvaro se da vuelta, quedan frente a frente.

El Turu— ¿Qué me mirás con esa cara?

Álvaro le da un golpe en el estómago. El Turu cae. Álvaro se acerca para ayudarlo, pero el otro lo tira al suelo y lo sujeta.

El Turu— Quedáte quieto, marica, puto de mierda.

Tras unos pocos movimientos, El Turu se ha colocado detrás de Álvaro. Forcejean y el piloto de *El León*, sin preámbulos, comienza a penetrarlo (esta secuencia puede pensarse en continuidad con las dos resaltadas anteriormente, en las cuales El Turu marcaba a Álvaro por detrás en el partido de fútbol, y donde luego lo veía bañarse desnudo de espaldas).  
El Turu— ¿Esto es lo que querías?, ¿eh?

Álvaro en silencio. El Turu continúa penetrándolo, con más fuerza cada vez.

El Turu— ¿Te gusta? ¿Eh?

Álvaro— Sí, me gusta.

El Turu— ¡Hijo de puta! ¿Te gusta? ¿Te gusta hijo de puta?

De a poco, El Turu se detiene. Ha terminado. Se levanta, lo deja a Álvaro tirado en el suelo y se va.

Como sostuvimos al comienzo, tras el acto violento, el sujeto queda reincorporado al código compartido, al conjunto de machos que le permite a El Turu obturar cualquier deseo que pudiera desestabilizar su ilusión de identidad. La penetración vuelve a ubicar a cada uno en su lugar, tanto a nivel social como en lo que al goce sexual respecta, clausurando esa incertidumbre, ese vacío que en El Turu no llega a desplegarse. Así, al macho heterosexual, le corresponderá el uso de su órgano viril con el que demuestra su potencia. A Álvaro, le corresponde la zona erógena anal, lugar socialmente relegado para los homosexuales. El patrullero pone orden en acto, delimitando las identidades. “El sistema simbólico anal y el fálico están inextricablemente unidos en la cultura moderna. Si el ano de un ‘macho’ es penetrado, ese ‘hombre’ es castrado y feminizado (...) es decir, se resigna la virginidad del ano como condición de la masculinidad. Quien usa bien su pene debe proteger su ano” (Acha, 2000, p. 58). Es interesante cómo, más allá de que sean dos hombres los que están teniendo relaciones sexuales, solo queda ubicado como homosexual aquél que es penetrado. El Turu logra continuar siendo un hombre en tanto feminiza y somete al otro, que además, dice disfrutar

de la penetración, placer que a El Turu incluso sorprende y llena de ira. Solamente allí puede el macho volver a diferenciarse del otro, volver a erguir su semblante viril que lo protege de ese deseo acechante, de un goce Otro que se presenta perturbador. Solo así podrá diferenciar a Álvaro del conjunto de los hombres reduciéndolo al lugar de homosexual al que lo ha relegado discursivamente a lo largo de todo el relato.

Resulta interesante pensar lo expuesto anteriormente a la luz de lo que plantea Hannah Arendt cuando afirma que “cada reducción de poder es una invitación a la violencia” (2005, p. 118). *Álvaro se ha retirado de la reunión, desmereciendo el lugar social de macho alfa que ocupa El Turu, quien percibe ese acto como una reducción de su poder. “Pero el punto no es que esto nos permita descargar nuestra tensión emocional (...) sino que el asunto está en que bajo ciertas circunstancias, la violencia es el único medio de reestablecer el equilibrio [perdido]...”* (Arendt, 2005, p. 86).

La violencia, en este caso, aparece donde la seguridad de creerse un hombre está puesta en duda y lo que peligra, tal como se ve en el personaje de El Turu, es la irrupción de aquello que podría hacer vacilar el semblante de macho de una virilidad aparentemente constituida. Lo que el film enseña, puede pensarse más allá de esta ficción, siendo que el acto violento como restaurador del semblante viril excede tanto las fronteras cinematográficas como las argentinas.

## Referencias

Acha, O. (2000) *El sexo de la historia. Argentina: El cielo por asalto.*

Arendt, H. (2005) *Sobre la violencia. España: Alianza.*

Badinter, E. (1993) *XY, La identidad masculina.* España: Alianza.

Butler, J. (2000) “Imitación e insubordinación de género” en *Grafiás de Eros.* Ed. Raúl Giordano y Graciela Grabam. Argentina: Edelp. 87-114.

Connell, R. (2003) *Masculinidades.* México: Programa Universitario de Estudios de Género.

Lacan, J. (1972-1973 [1992]) “Aun” en *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 20.* Buenos Aires: Paidós.

Lacan, J. (1945 [1975]) “El tiempo lógico y el aserto de certidumbre anticipada. Un nuevo sofisma” en *Escritos II.* Buenos Aires: Siglo veintiuno.

Lacan, J. (1958 [1975]) “La significación del falo” en *Escritos II.* Buenos Aires: Siglo veintiuno.

Laurent, E. (1999) *Las paradojas de la identificación.* Buenos Aires: Paidós.

Miller, J-A. (2002) *De la naturaleza de los semblantes.* Buenos Aires: Paidós.

Peidro, S. (2012) “La construcción arquetípica de personajes de sexualidad no hegemónica en el cine argentino” en *Question*, Vol. 1, N° 35. Disponible en: <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/1572/1378>

Warner, M. (1993) *Fear of a Queer Planet: Queer politics and Social Theory.* USA: University of Minnesota Press.

<sup>1</sup> En términos heteroeróticos, lo masculino estaría asociado a “poseer, tomar, penetrar, dominar y afirmarse” (Badinter, 1993, p.123). La heterosexualidad hegemónica implica a su vez que “la preferencia por las mujeres determine la autenticidad del hombre” (Ibíd). De este modo, uno de los rasgos más específicos de la masculinidad y la virilidad, sería la heterosexualidad. Así, deseo, actividad sexual y expresión de género quedan estrechamente vinculados. A un sujeto que le ha sido asignado el sexo-género masculino al nacer, debe corresponderle una mujer, para poseerla y penetrarla y así afirmarse como hombre.

<sup>2</sup> Como sostiene Robert Connell (2003), los varones son sancionados o tildados de homosexuales si su accionar es percibido como infantil, suave, femenino, delicado, y hasta se consideran raros aquellos hombres pacifistas o con falta de coraje. A su vez, merece distinguirse la homosexualidad de la identidad gay. Para ello, puede remitirse a los textos *Homos* de Leo Bersani o *How to be gay*, de David Halperin

<sup>3</sup> Con Warner (1993), “la cualidad de *Queer [queerness]* se caracteriza por una resuelta resistencia a los regímenes de lo normal” (p. 26)

<sup>4</sup> Lo real, para el psicoanálisis lacaniano, no es la realidad. Lo real es un concepto críptico, de difícil precisión que se va modificando a lo largo de toda la enseñanza de Lacan. Para definirlo, se requiere de los otros dos registros desarrollados por el psicoanalista francés, ya que no se trata de lo Imaginario ni se puede simbolizar. Con lo real, Lacan alude a aquello que no podemos pensar ni representar: lo inconceptualizable, lo inaccesible, punto que se define como imposible de nombrar en la medida en que no puede ser aprehendido por el significante.