

Lazos visibles. Proyecciones políticas de la familia en el cine argentino contemporáneo

Visible ties. Political projections of the family in contemporary Argentine cinema

Marcos Zangrandi

Universidad de Buenos Aires /
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)
Buenos Aires, Argentina
marcoszangrandi@gmail.com

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s22504524/kukahdoz3>

Resumen

Este artículo estudia la forma en que numerosas ficciones del cine argentino de los últimos años recurrieron frecuentemente a la figura de la familia ya no como alegoría, sino de manera literal, enfatizando de este modo la problemática misma que atraviesa los aglutinantes lazos y montajes familiares contemporáneos. En este sentido, estos films dialogan con cambios sociales y culturales recientes, intervenciones teóricas alrededor del concepto de género y activismos de colectivos LGBTIQ+ y feministas. En Argentina es insoslayable el vínculo de estas ficciones con los debates producidos en torno a las leyes de Matrimonio Igualitario, Educación Sexual Integral, Identidad de Género y el proyecto de Aborto Legal. A partir de este desplazamiento, es posible advertir un giro en relación

Palabras Claves

familia, cine argentino, cine contemporáneo, género, sexualidades

Recibido: 28/07/2020 - Aceptado: 19/10/2020
TOMA UNO (N° 8): Páginas 19-34, 2020

ISSN 2313-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico) | <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/>

Esta obra está bajo Licencia [Creative Commons BY-NC-ND 2.5 Argentina](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/argentina/).



Universidad
Nacional
de Córdoba

con el eje privado/público que organizó históricamente no sólo el orden doméstico, sino la dimensión política de los objetos distribuidos. En este caso, la problemática familiar (y sus derivaciones: crianza, xarentesco, orden patriarcal y sanguíneo, gestación, corporalidad, deseo, sexualidad) franquea el ámbito privado y se expone a la luz pública, y con ello, adquiere una politicidad ostensible y renovada. De acuerdo con este planteo, se estudia la vinculación de construcción de la familia en relación con la violación, el deseo y las sexualidades en las películas *Los sonámbulos*, *Un rubio* y *Fin de siglo*.

Abstract

Key words
family, argen-
tinian cinema,
contemporary
cinema, gender,
sexualities

This article studies the way in which many fictions of Argentine cinema frequently resorted to the figure of the family, no longer as an allegory, but literally, thus emphasizing the problem that runs through contemporary family binders, ties and montages. In this sense, these films dialogue with social and cultural changes produced in recent years, theoretical interventions around the concept of gender and activism of LGBTIQ+ and feminists groups. In Argentina, the link of these fictions with the debates produced around the laws of Equal Marriage, Comprehensive Sex Education, Gender Identity and the project of Legal Abortion is unavoidable. From this displacement, it is possible to notice a turn in relation to the private/public axis that historically organized, not only the domestic order, but also the political dimension of distributed objects. In this case, the family problem (and its derivations: upbringing, kinship, patriarchal and sanguine order, pregnancy, corporality, desire, sexuality) crosses the private sphere, and is exposed to public light; in this process, it acquires an ostensible and renewed power. In accordance with this approach, the link between family construction in relation to rape, desire and sexuality is studied in the films *Los sonámbulos*, *Un rubio* and *Fin de siglo*.

La familia ha sido una figura privilegiada en el cine argentino de los últimos diez años. Ficciones que desmontan o revisitan los hábitos y los afectos familiares como *Sueño Florianópolis* (Katz, 2018), *Familia* (Castro, 2019) y *Las buenas intenciones* (García Blaya, 2019); reformulaciones de la gestación, la reproducción y la crianza, como *De nuevo otra vez* (Paula, 2019), *Mi amiga del parque* (Katz, 2015) y *Los adoptantes* (Gimelberg, 2019); tensiones entre el deseo y los lazos xarentales¹ como *Un rubio* (Berger, 2019) y *Fin de siglo* (Castro, 2019); y replanteos alrededor de nuevas prácticas del duelo, como *Abrir puertas y ventanas* (Mumenthaler, 2011) y *Los miembros de la familia* (Bendesky, 2019), entre otras muchas películas, muestran un interés sostenido alrededor de la problemática y la deriva familiar². No se trata de la familia como referente dramático o como núcleo moral, motivos reiterados en ficciones de distintos tiempos y geografías. Estos films, atravesados por nuevas perspectivas de género, ponen énfasis en las transformaciones de la estructura familiar y en aspectos vinculados con su funcionamiento (reproducción, deseos, corporalidades, domesticidad, disciplinas y otros), y de acuerdo con esto, señalan y la revisten de un nuevo cariz político.

La construcción de la familia en el cine argentino estuvo frecuentemente habitada por proyecciones políticas. Como lo ha señalado Clara Kriger (2009), numerosas ficciones audiovisuales de la época peronista mostraban la gestación y el cuidado —sobre todo aquellos que estaban fuera de la regularidad familiar— contenidos por la intervención de un Estado presente, como es visible en las películas *La cuna vacía* (Rinaldi, 1949), *De padre desconocido* (De Zavalía, 1949) y *Deshonra* (Tinayre, 1952). En la etapa de modernización que se abrió a partir de 1957, a menudo el cine recurrió a la familia como alegoría o como complejo simbólico de distintos procesos políticos y sociales. Este era el modo en que se configuraban, por ejemplo, la decadencia de las familias tradicionales en *Paula cautiva* (Ayala, 1963), la violencia doméstica acoplada con la brutalidad política en *Fin de fiesta* (Torre Nilsson, 1960), la filiación con el movimiento peronista en *Los hijos de Fierro* (Solanas, 1972), y, la adopción con los crímenes de la dictadura en *La historia oficial* (Puenzo, 1985). En estas y otras muchas películas, la familia parecía tener una carnadura doble. Se la proponía (y se la leía) como grupo amalgamado (o tensado) por su propia dinámica, y, al mismo tiempo, como andamiage simbólico que hablaba sobre el derrotero argentino. Una línea reciente de ficciones y películas de ensayo —*Los rubios* (Carri, 2003), *Papá Iván* (Roqué, 2004), *M* (Prividera, 2007), *Infancia Clandestina* (Ávila, 2012), *Cordero de Dios* (Cedrón, 2008)— se inscribe en una línea contigua: la búsqueda en los miembros y lazos faltantes señalan al mismo tiempo las operaciones criminales por parte del Estado durante la dictadura militar y las complicidades sociales que sostuvieron aquellas acciones.

En contraste, las ficciones de la familia de la última década no se corresponden con aquel perfil doble. La reunión en ocasión de las fiestas de fin de año de la película *Familia* (2018), dirigida por Edgardo Castro, por ejemplo, no quiere ser metáfora de un estado social o de un proceso político. Se trata, sencillamente, de una escena en la que se exponen los lazos domésticos de una familia de clase media en una

1 Este texto utiliza algunas expresiones en lenguaje inclusivo.

2 Todas las películas nombradas se encuentran referidas de forma completa en la Filmografía que se encuentra al final del artículo.

ciudad de provincia. Es un rasgo que Gonzalo Aguilar (2010) ha advertido como característico del llamado Nuevo Cine Argentino: la evasiva del contorno alegórico y la preferencia por la literalidad. Los films se plantearían así, no como entramados simbólicos complejos, sino como “trazos” que ofrecerían al espectador “un lenguaje, un clima, unos personajes” (p. 23)³. No se trataría de un aspecto excluyente del cine, sino que estaría vinculado también con los modos generalizados de la producción y de la lectura de las ficciones contemporáneas. Josefina Ludmer (2010) ha referido las escrituras recientes “sin densidad, sin paradoja, sin indecidibilidad (o, como dice Tamara Kamenszain, ‘sin metáfora’)” (p. 150). En particular Ludmer pone de relieve la dimensión mediadora que tuvo la literatura latinoamericana respecto del presente. En aquella instancia, “la ‘ficción’ era la realidad histórica, política y social pasada (o formateada) por un mito, una fábula, un árbol genealógico, un símbolo, una subjetividad o una densidad verbal” (p. 152), que hoy se habría agotado. En las ficciones del presente, el árbol genealógico no es más (ni menos) que la exposición y la exploración de los lazos familiares.

Ahora bien, esta dimisión alegórica no implica una renuncia política. Por el contrario, la novedad de la presencia visible de la familia en el cine contemporáneo argentino es su politicidad. Estas películas ponen de manifiesto, efectivamente, aspectos que previamente estaban escamoteados o desplazados. Este giro responde a una reterritorialización de la problemática familiar. La familia, históricamente ligada a los asuntos del universo privado (y por ello despojada de proyección política), ha sido emplazada en el espacio público y, por ende, la división de la vida social que organizaba el eje público/privado fue notablemente alterada. Un cambio que responde a décadas de transformaciones biopolíticas y sociales, de intervenciones teóricas y de activismos feministas y LGBTIQ+ que propiciaron debates claves en relación con el género, el deseo, el cuerpo, la reproducción y el xarentesco. En Argentina la familia se convirtió en un verdadero campo de batalla alrededor de nuevas normativas que movilizaron intensamente a la sociedad y la opinión pública en los últimos años: la ley y la implementación referentes a la Educación Sexual Integral a partir de 2006, la ley de Matrimonio Igualitario aprobada en 2010, la ley de Identidad de Género de 2011 y el proyecto de legalización de la Interrupción Legal del Embarazo que obtuvo media sanción en 2018.

En este marco, la puesta en escena de los lazos familiares en la pantalla de modo literal conlleva distintos modos de politicidad. La narración de lo familiar ya no está trazado por el secreto, la disciplina, el honor ni virtud del hogar (aunque algunos de estos aspectos siguen presentes), sino por el desmontaje y la reinención de los aglutinantes de los lazos familiares. En esta línea, lo familiar ha prescindido de su doble alegórico y, en una operación de coming out, señala una repolitización de sus propios órdenes, conceptos y prácticas. A partir de tres películas argentinas de 2019, *Los sonámbulos* (Hernández, 2019), *Un rubio* (Berger, 2019) y *Fin de siglo*

3 No por esto las películas del “Nuevo Cine Argentino” o del “Cine Contemporáneo” (según el enfoque) carecen de dimensión crítica o evitan categorías sociológicas básicas, como las de clase, institución o Estado. De hecho, estas nociones están notablemente presentes en películas de este corpus como *La mujer sin cabeza* (Martel, 2008), *Los dueños* (Radusky y Toscano, 2013) y *Los sonámbulos* (Hernández, 2019). Sin embargo, en ninguna de ellas se asume el gesto totalizante propio de las ficciones alegóricas de la etapa anterior.



Imagen 1. Berger, M. (2019). *Un rubio*. Argentina.

(Castro, 2019), propongo, así, analizar las distintas formas en que la figura ficcional de la familia pone en juego su politicidad alrededor de dos enclaves: el cuerpo y el deseo.

La literalidad de la violación

Los sonámbulos (2019), dirigida por Paula Hernández, se desarrolla en una quinta durante las fiestas de fin de año. La vieja casa quinta circunscripta en la ficción familiar recibe a la abuela Meme con sus tres hijos, Emilio, Sergio e Inés, cada uno con sus hijos. La narración focaliza en la familia de Emilio, su pareja Luisa y su hija Ana, cruzada de tensiones, tanto entre Emilio y Luisa, como entre Luisa y Ana. Durante las comidas, las fricciones se extienden al resto del grupo, atizadas por los desacuerdos en relación con la venta de la casa y los dilemas económicos (esto es, por la herencia). La llegada tardía del hijo de Sergio, Alejo, lleva al límite el tejido de malestares y deseos. La maniobra de ambigüedades, transgresiones y seducciones de Alejo conducen a la escena de la violación de Ana. Este pasaje es la culminación de la narración. La intensidad de esta imagen no sólo se corresponde a la violencia misma de este acto, sino al énfasis que la película pone en la violación en el marco de la trama familiar dominada por una pauta masculinista. Tanto es así que implica el punto de ruptura entre el sonambulismo, planteado como un mal de la familia, y el despertar, eje simbólico que propone el film.

Los sonámbulos (Hernández, 2019) se diferencia notablemente de otras escenas de violación del cine argentino. Hay un antecedente obligado que, además, tiene puntos de coincidencia con la película de Paula Hernández. Se trata de *La casa del ángel* (Torre Nilsson, 1956), el film rodado por Leopoldo Torre Nilsson en 1956, con guion desarrollado a partir de la novela homónima de Beatriz Guido. En el argumento de *La casa del ángel* también hay una adolescente (con el mismo nombre: Ana) que es violada por un hombre joven, vinculado al padre de familia con quien comparte las mismas convicciones políticas conservadoras, y en este sentido,

sindicado como heredero patriarcal en una familia que sólo tiene descendientes mujeres. El film de Torre Nilsson marcaba, sin dudas, la gravedad de aquella violación y de su efecto traumático (aunque secreto) en un marco de una disciplina doméstica alterada. Sin embargo, ese acto quedaba obturado por una dimensión simbólica: la violación remitía a la derrota de una clase y de un sistema adherido a su hegemonía. El eufemismo “pérdida de la inocencia” (condensado en la imagen del ángel), con su peso, señalaba necesariamente a una dimensión política y social, puesta en relieve por la coyuntura del fin del peronismo, como si la sola imagen de la violación de Ana Castro no fuera suficientemente relevante por sí misma y requiriera un doble alegórico para dimensionarse.⁴

Sólo unos pocos años después de *La casa del ángel* (Torre Nilsson, 1956), se estrenó *La patota* (1960), dirigida por Daniel Tinayre. Ya no como punto culminante sino como giro inicial, la narración postulaba la violación como atracción principal del film —más aun, explotaba esta imagen con un registro sensacionalista—. Paulina, una joven idealista perteneciente a una familia acomodada, comienza a dar clases en una escuela de un barrio suburbano. Le advierten que es peligroso e inadecuado para una mujer de su clase; ella decide seguir adelante. Una noche, un grupo de alumnos la ataca y la viola. Antes que renunciar a su tarea docente, Paulina continúa su trabajo docente sin denunciar a los violadores, y soportando los rechazos de su padre y de su prometido (y, en este sentido, resistiendo un orden de pertenencia patriarcal). Después de enterarse que ha quedado embarazada y de ser despedida de la escuela por este dato deshonroso, vaga perdida por el barrio, hasta que sus estudiantes, aquellos mismos que la habían atacado, la rescatan de un posible suicidio. Este film de Tinayre tenía como valor la puesta en escena de una violación de forma expresa, de poner la voz y el cuerpo de la víctima y de dar cuenta, aunque de manera esquemática, de determinadas desobediencias (la negativa a cumplir un rol de esposa y de ama de casa, la capacidad para defender sus decisiones vinculadas a su cuerpo). Y en este sentido, marcaba un hito en la visibilidad de la violación. No es un aspecto menor. Georges Vigarello, en su *Historia de la violación* (1999), señala que este acto estuvo históricamente marcado por el silencio, la impunidad (o la desestimación de su gravedad), y la invisibilización y/o el silencio de las víctimas. El correlato en la justicia estaba alineado con la trama patriarcal: la violación de una mujer era considerada como una intromisión en las propiedades y los honores de padres y maridos, quienes eran los que tenían que ser resarcidos. La transformación social, psicológica y jurídica recién se produjo en la segunda mitad del siglo XX, acompañada por movimientos feministas que pusieron en debate el sistema patriarcal de poder sobre cuerpos y deseos. Hasta entonces, la idea de un “consentimiento” no formaba parte de las relaciones sexuales, incluso dentro de la institución matrimonial. *La patota*, no obstante, antepone un esquema moral y religioso a la denuncia de la violación. Tanto es así que la cita evangélica con la que se inicia el film funciona como intertexto y como pauta valorativa de las acciones de los

4 Numerosas narraciones literarias y cinematográficas de los años 1950 y 1960 plantearon la figura de la familia como modo de leer la alteración de la vida social y política que había traído el peronismo. Desarrollé este tema en mi libro *Familias póstumas. Literatura argentina, fuego, peronismo* (2016).

personajes⁵. Paulina señala expresamente que ella es católica. La violación es, por ende, un pecado sujeto al perdón cristiano; la investigación policial es desestimada por su incapacidad de otorgar justicia; el ataque no es sino un acontecimiento que pone a prueba el orgullo de la víctima (otro pecado); ninguna chance hay para un aborto de alguien que ha sido violada (incluso para quien la posibilidad del aborto estaba legalmente habilitada)⁶. La preponderancia de la cuadrícula moral de *La patota* (Tinayre, 1960) obstruye la posibilidad de considerar la trascendencia del acto de violación en la trama patriarcal, aun cuando la película se asomara a cierta complejidad social⁷.

Las imágenes de estas películas no son excepcionales. La violación aparece una y otra vez en el cine argentino de los años 1950 y 1960. Está presente en la banda que viola a una muchacha en el cementerio en *El secuestrador* (Torre Nilsson, 1958), en el asalto inicial en el servicio militar de *Dar la cara* (Martínez Suárez, 1962) (elidido del film de José Martínez Suárez, y narrado de forma explícita en la novela homónima de David Viñas) y en el ataque de los niños en el río en *Crónica de un niño solo* (Favio, 1965), entre otras. En cada una de ellas, el sometimiento sexual de cuerpos asignados como débiles nunca es sólo una violación, sino una metáfora de otros rasgados sociales, políticos y culturales⁸.

5 La película se inicia con la cita bíblica: "Señor, ¿cuántas veces deberé pecar contra mi hermano cuando pecare contra mí? ¿Hasta siete veces? Respondióle Jesús: No te digo yo hasta siete veces, sino hasta setenta veces siete, o cuantas te ofendiere".

6 La posibilidad de aborto frente a un embarazo producido por una violación estaba habilitada por la reforma del Código Civil de 1921, sin embargo, cada caso requería ser judicializado para su consideración. En la práctica, esto suponía una obstaculización. Aun así, en la película de Tinayre esta eventualidad legal no está siquiera contemplada.

7 El acento moral está enfatizado en los violadores, quienes rescatan a Paulina de una posible muerte y, "redimidos" de su pecado, ponen de manifiesto su conversión interna en la frase que cierra el film: "¡Qué flor de lección nos dio la maestra, y no la vamos a olvidar en la vida!". En 2015 Santiago Mitre rodó una remake de *La patota* (Tinayre, 1960), con el título *Paulina* (Mitre, 2015), que tuvo una circulación destacada en festivales, y a la vez encendió críticas en el marco de los debates sobre la legalización del aborto en Argentina.

8 La imagen de la violación (y su correlato simbólico, la intrusión a la casa) fue frecuentemente utilizada en ficciones literarias y cinematográficas como imagen de la irrupción del peronismo en la vida argentina durante los años 1950 y 1960, y en este sentido, apostaba por el eje civilización/barbarie. Al respecto ver el estudio de Ernesto Godar (1971). Esta pauta se hizo explícita en la célebre lectura que realizó Juan José Sebreli (1964) del cuento de Julio Cortázar "Casa tomada" como alegoría de los miedos burgueses frente a la emergencia de las multitudes de trabajadores y excluidos. Ya en 1961, en esta misma línea, Germán Rozenmacher había intervenido sobre el uso de la ocupación de la casa/violación invirtiendo los términos de Cortázar en su relato "Cabecita negra". Sobre este tema ver el análisis de Carlos Gamerro (2007). Finalmente, no puede dejar de señalarse la conocida hipótesis de David Viñas acerca de que la literatura argentina se habría iniciado con la imagen de una violación, en referencia al ataque del unitario en *El matadero* (Echeverría, 1871) y la intrusión a la casa de *Amalia* (Mármol, 1851). Hay que señalar al respecto que esa conjetura fue planteada en el ensayo *De Sarmiento a Cortázar* (1971) y luego incorporada en el ensayo más importante de Viñas, *Literatura argentina y política*. No obstante, la primera edición de este libro publicado en 1964 (con el nombre de *Literatura argentina y realidad política*) no contenía tal formulación. Alejandra Laera realizó un agudo análisis de



Imagen 2. Castro, L. (2019). *Fin de siglo*. Argentina.

Los sonámbulos contrasta de modo manifiesto con aquella línea simbólica de mitad del siglo XX. Despojada de atributos alegóricos, la pantalla pone en escena la literalidad del sometimiento sexual forzado de una adolescente. Como en *La casa del ángel*, la violación es la culminación de las tensiones dramáticas, pero en la película de Paula Hernández, no hay silencio de la víctima ni invisibilidad del acto. Ese acto es, en cambio, el punto de quiebre inmediato no solo entre la víctima y su violador, sino más, entre Luisa y la familia de Emilio. Es decir, con todo lo que está presente en esta trama familiar: el relegamiento de la palabra propia —Luisa es traductora de la editorial de Emilio—, la obstaculización del deseo de la pareja, el conflicto edípico entre madre e hija, la disputa por la herencia patrimonial. Luisa, cuya metamorfosis física da cuenta de una transformación simbólica, se rebela explícitamente en contra de cada uno de esos aspectos y huye con Ana no solo en calidad de madre, sino, contrariando los roles del xarentesco y complicidad patriarcal, de sorora de su propia hija.

La nitidez y legibilidad de la violación de *Los sonámbulos* es fruto de una maniobra por la que se anula el contorno alegórico y, como sustituto, se construye una red discursiva enlazada con el concepto de género, con la potencia crítica que implica esta noción para las sexualidades, la corporalidad, el deseo y la familia. La imagen que propone la película como desarreglo familiar —los sonámbulos: los que actúan dormidos, y desde aquí el patriarcado como red ideológica— se rompe con el abandono de Luisa y Ana de la escena familiar. Con este movimiento no solo invocan una vigilia —una nueva vigilancia, y junto con esto, una nueva forma de ver— sino también la réplica de la imagen simbólica de la violación: a la penetración del cuerpo “débil” le responde el rasgado de la trama (o del texto) familiar.

este caso en su artículo “Para una historia de la literatura argentina: orígenes, repeticiones, revanchas” (2010).

Familia y/o deseo

Dos películas recientes de temática gay, *Un rubio* (Berger, 2019) y *Fin de siglo* (Castro, 2019), muestran la complejidad de la tensión entre deseos no normativos y la búsqueda de reconocimiento instalado en la familia, y, en este sentido, apuntan a la politicidad de la imagen de la familia. No se trata ya de aquellas homosexualidades configuradas como prácticas de los márgenes y peligros sociales que estaban presentes en películas argentinas como *El protegido* (Torre Nilsson, 1956), *Extraña ternura* (Tinayre, 1964) y *La terraza* (Torre Nilsson, 1963). Tampoco de aquellas que se planteaban como descubrimiento genuino de deseos en contra de las expectativas heteronormativas, como las que irrumpieron los años 1980 con *Adiós Roberto* (Dawi, 1985) y *Otra historia de amor*⁹ (Ortiz de Zárate, 1986). En las ficciones dirigidas por Marco Berger y Lucio Castro, en cambio, la homosexualidad no es novedosa por sí misma, ni las hermosas imágenes de sensualidad y erotismo de ambos títulos resultan provocadoras. Lo que es disruptivo en ellas es la presencia de la familia como variante frente a la potencia extática de los deseos.

Una imagen similar está en el centro de los encuadres de *Un rubio* (Berger, 2019) y *Fin de siglo* (Castro, 2019): dos hombres jóvenes, seduciéndose o en la cama. Las proyecciones sociales que atraviesan esta imagen son las que ponen de relieve nuevos sentidos que rondan las sexualidades y que señalan un estado contemporáneo del debate. *Un rubio* narra la historia de dos hombres jóvenes, compañeros de trabajo de un taller, que conviven en una casa del conurbano de Buenos Aires. Uno de ellos, Juan, es el dueño de la casa. Alquila una habitación a Gabriel (el rubio al que hace alusión el título de la película). Los roces homoeróticos entre Juan y Gabriel se inician poco después —un registro que Berger maneja con mucha efectividad en toda su filmografía—. No tardan en llegar a las relaciones y la proyección de una pareja. Esta posibilidad que está presente en Gabriel, sin embargo, se diluye en las prácticas y las convicciones de Juan, que prefiere mantener en el clóset su bisexualidad o cualquier actividad que le haga perder el horizonte de la masculinidad barrial. Hacia el final de la narración, Juan se entera que será padre y necesitará que Gabriel desaloje la habitación para su nueva familia. Por su parte, a lo largo del relato, Gabriel va revelando otra parte de su vida: muy joven estuvo casado, quedó viudo y dejó a su hija al cuidado de sus padres. No sólo los miedos vinculados a la homofobia obstaculizan la relación entre ambos, también las formas familiares colisionan en el deseo entre Juan y Gabriel.

Fin de siglo se desarrolla en una Barcelona soleada y cosmopolita. Allí, después del *cruising* y del encuentro sexual, Ocho y Javi salen a caminar por la ciudad. En el curso de la charla aparece una reminiscencia: ellos ya habían estado juntos, varios años antes, en la misma ciudad. Aquel había sido un encuentro importante para los dos. Para Ocho, iniciático; para Javi, emocionalmente significativo. Aquella vez Ocho había escapado e iniciado una nueva vida en Estados Unidos. Javi se mudó a Berlín e hizo una pareja estable (y abierta). En este reencuentro, Ocho dice

⁹ Vale destacar las elipsis y eufemismos con los que están representadas las homosexualidades en los tres primeros títulos. Sobre la diversidad de las figuras LGBT en la pantalla nacional, sugiero el volumen compilado por Adrián Melo, *Otras historias de amor. Gays, lesbianas y travestis en el cine argentino* (2008).

desear libertad total, no depender de nadie y estar solo. En el momento de la nueva despedida aparece una realidad alternativa: Javi y Ocho son una pareja establecida, tienen una niña a la que cuidan, se reparten las tareas domésticas y los tiempos de trabajo. Se han convertido en una familia. La irrupción de este plano temporal (que interpone la naturaleza ambigua de lo acontecido y de lo recordado) se deshace. El relato vuelve al escenario de la nueva separación entre los dos personajes.

Ambos films ponen de manifiesto una perspectiva concurrente y compleja, propia del estado contemporáneo de los debates alrededor de las sexualidades y la familia. La homosexualidad no es ya la disidencia negativa y emergente (aunque tampoco completamente normalizada), alternativa al orden heterosexual, y en este sentido, resistente a una disciplina *straight*. Tampoco la homosexualidad está vinculada al exterminio, la muerte y la enfermedad, construcción frecuente en la literatura y el cine argentinos durante el siglo XX, como lo ha mostrado Gabriel Giorgi (2004). En la actualidad, la unión entre personas del mismo sexo parece ampliarse, proyectarse en la pareja y, más aún, se coloca en el horizonte de la vida afectiva y reproductiva de la familia. Lo homosexual no está inscripto ya en la soledad, la marginalidad o la furtividad sino en la posibilidad de una vida socialmente e institucionalmente reconocida. Dentro de esta expectativa recientemente conquistada, la imagen de la homosexualidad traspuesta en el territorio de la familia, en sus distintas dimensiones (el xarentesco, la propiedad, el cuidado, la gestación), adquiere politicidad en un marco complejo, ya que trae un estado problemático entre el contorno familiar, las potencias del deseo y otras proyecciones comunitarias (Butler, 2006). Este dilema se traduce en una mecánica de exclusiones en *Un rubio* y *Fin de siglo*. Mientras que en la primera acentúa el carácter espacial —el alquiler de la habitación y el posterior desalojo—, en el film de Lucio Castro el problema familia/deseo se instala en la hipótesis de tiempos alternativos, y en este sentido, se inscribiría en las fisura del tiempo hétero- lineal o *straight time* (Muñoz, 2020).

Desde 2010, el Estado argentino reconoce, ciertamente, el matrimonio entre personas del mismo sexo, en el marco de un proceso internacional de legalización de uniones conyugales de este tipo. Aun cuando todavía hay obstáculos sociales, existe un marco estatal de contención de parejas gay y lésbicas y, desde este punto de vista, hay una legitimación institucional para la formación de vínculos familiares no heterosexuales, contruidos por fuera de la trama edípica supuestamente edificante de la cultura y de la política (como las que expuso Roudinesco [2010] y otros psicoanalistas en el marco de los debates por el PACS)¹⁰. A la par de estas discusiones, la filósofa estadounidense Judith Butler (2006) se pregunta si esta búsqueda de universalidad e inteligibilidad social contenida en el matrimonio no clausura otras formas de deseo, sexualidad y corporalidad. “Debemos plantearnos si el impulso para lograr ser reconocible dentro de las normas existentes de legitimidad” —apunta Butler— “requiere que nos adhiramos a una práctica que deslegitima aquellas vidas sexuales estructuradas de una forma externas a los lazos

¹⁰ El PACS o Pacto Civil de Solidaridad fue la primera forma de unión civil que admitía personas del mismo sexo en Francia. Fue aprobado en 1999 en un marco de fortísimos debates, de los cuales se desprenden los trabajos de Élisabeth Roudinesco (2010) y Didier Eribon (2001) referidos en este artículo.



Imagen 3. Hernández, P. (2019). *Los sonámbulos*. Argentina y Uruguay.

del matrimonio y a las suposiciones de la monogamia” (p. 167). El reconocimiento de igualdad institucional obtenido en los últimos años, en este sentido, no puede generar ni formas de normalización ni la negación de aquello que se escapa a la forma pareja. Y aquí se presenta un peligro:

La exigencia de reconocimiento, que es una demanda política muy poderosa, puede conducir a nuevas e ingratas formas de jerarquía social, a una obstrucción precipitada del campo sexual y a nuevas formas de apoyar y extender el poder del Estado si no instituye un desafío crítico a las propias normas de reconocimiento (Butler, 2006, p. 167).

Ciertamente, si no se contempla la tensión constante entre prácticas y formas familiares legitimadas y lo que está por fuera de este ejido, se acorta sensiblemente la politicidad de la familia. Un ejemplo de estas limitaciones es la que plantea la comedia *Los adoptantes*, dirigida por Daniel Gilmelberg y estrenada en 2019, en la que una pareja gay, reconocida y alentada como tal, con un comodísimo pasar económico, alimenta un conflicto frente a la posibilidad de una adopción que alteraría sus vidas. En la propuesta de la película, lo homosexual soslaya el destino de enfermedad y esterilidad al que estuvo adherido en otros momentos, sin embargo, se estabiliza de tal forma que bloquea la emergencia de cualquier horizonte de alteridad, horizonte sobre el que se construyeron muchas de las vidas disidentes que se proponen en la ficción. ¿Es esta imagen la que expresa las expectativas y demandas queer? ¿Tener (y reproducir) una familia como aquellas que se constituyeron como modelos sociales hegemónicos? ¿O en cambio optamos por la renuencia a la familia por su carácter disciplinante y restrictivo?

No se puede obviar, respecto de este punto, las ansiedades alrededor de la familia que se generaron en personas LGBTQ+. Didier Eribon (2001) señala que, en efecto, la disputa alrededor de la familia es propia de una comunidad que tuvo una crianza conflictiva referida a su deseo y/o su corporalidad y que, en una buena parte, debió romper con las expectativas de xadres y familiares, cuando no, como es común en las vidas trans, ser expulsadxs de sus hogares. Los lazos familiares, así, se constituyeron entre vínculos comunitarios de protección, convivencia y cuidado por

fuera de la familia biológica. Este pasaje permitió desnaturalizar la ficción del linaje y el xarentesco sanguíneos, pero a la vez suscitó una melancolía por aquellos lazos y hogares perdidos. En este marco, el anhelo de reconocimiento social e institucional de la familia LGBTIQ+ está vinculado con la demanda de recuperar un “anclaje familiar perdido” (p. 58). No obstante, junto con esa ansiedad, coexiste, por parte de una buena parte de personas de este colectivo, la resistencia a un modelo disciplinario o conservador que reside en la imagen de la familia, aun de aquellas que están formadas por personas del mismo sexo.

La oscilación entre la forma familiar y la violencia contra ella están presentes en las prácticas y los imaginarios de las sexualidades contemporáneas. Es esta tensión la que captan las narraciones de *Un rubio* y *Fin de siglo*. En ambas ficciones aparece un ida y vuelta no resuelto entre el anhelo familiar y la transitividad luminosa del deseo y del encuentro sexual. En *Un rubio*, Gabriel busca cerrar la distancia entre la relación con Juan y sus expectativas vinculares (una pareja, la perspectiva de una familia junto a su hija). Esta posibilidad se frustra en el clóset en el que Juan prefiere vivir su vida sexual, efectivamente, pero también en el juego de seducciones y de roces que generan ambos, y que no puede ser estabilizado en la forma familiar —por el contrario, cuanto más se enciende la relación entre Juan y Gabriel, más se aleja éste de su familia—. En *Fin de siglo*, por su parte, la misma tensión se transfigura en una hipótesis evanescente: la imagen de un hogar armonioso que no encuentra correspondencia con la vitalidad del rodeo, “levante” y sexo entre Ocho y Javi. No es una oposición entre familia y deseo la que se formula en estas películas, ni una exclusión entre la fugacidad y la normalización. Más bien la fricción entre dos direcciones que asedian la figura contemporánea de la homosexualidad: la politicidad que adquiere la forma familiar no heterosexual y no binaria en intermitencia con la necesaria dimensión utópica (e inestable) del deseo (Muñoz, 2020). La imagen de la familia plantea un nuevo valor político, entonces, no sólo en la conquista y transformación de las formas antes asignadas a los aglutinantes patriarcales y sanguíneos, sino en esta sombra tensa, problemática y no conciliada que rodea, necesariamente, los lazos y las expectativas familiares.

Bibliografía

Aguilar, G. (2010). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

Butler, J. (2006). *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós.

Eribon, D. (2001). *Reflexiones sobre la cuestión gay*. Barcelona: Anagrama.

- Gamerro, C. (2007). Julio Cortázar, inventor del peronismo. En G. Korn. (Comp.), *El peronismo clásico (1945-1955) Descamisados, gorilas y contreras* (pp. 44-57). Buenos Aires: Paradiso.
- Giorgi, G. (2004). *Sueños de exterminio. Homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Goldar, E. (1971). *El peronismo en la literatura argentina*. Buenos Aires: Freeland
- Kruger, C. (2009). *Cine y peronismo. El estado en escena*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Laera, A. (2010). *Para una historia de la literatura argentina: orígenes, repeticiones, revanchas*. Prismas. *Revista de historia intelectual*, 14, pp. 163- 169.
- Ludmer, J. (2010). *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Melo, A. (Coord.). (2008). *Otras historias de amor. Gays, lesbianas y travestis en el cine argentino*. Buenos Aires: LEA.
- Muñoz, J. E. (2020). *Utopía queer. El entonces y allí de la futuridad antinormativa*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Roudinesco, E. (2010). *La familia en desorden*. Buenos Aires: FCE.
- Sebrelli, J. J. (1964). *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*. Buenos Aires: Siglo XX.
- Vigarello, G. (1999). *Historia de la violación. Siglos XVI- XX*. Madrid: Cátedra.
- Zangrandi, M. (2016). *Familias póstumas. Literatura argentina, fuego, peronismo*. Buenos Aires: Godot.

Filmografía

- Ávila, B. (director). (2012). *Infancia clandestina* [largometraje]. Argentina, España, Brasil: Habitación 1520 Producciones, Historias Cinematográficas, Antártida, Academia de Filmes.
- Ayala, F. (director). (1963). *Paula cautiva* [largometraje]. Argentina: Aries.
- Berger, M. (director). (2019). *Un rubio* [largometraje]. Argentina: Universidad del Cine.

- Bendesky, M. (director). (2019). *Los miembros de la familia* [largometraje]. Argentina: Varsovia, Volpe Films.
- Carri, A. (directora). (2003). *Los rubios* [largometraje documental]. Argentina y Estados Unidos: Cine Ojo.
- Castro, E. (director). (2019). *Familia* [largometraje]. Argentina: El Pampero Cine.
- Castro, L. (director). (2019). *Fin de siglo* [largometraje]. Argentina: JW Productions.
- Cedrón, L. (directora). (2008). *Cordero de Dios* [largometraje]. Argentina y Francia: Goa Films, Les Films d'Ici, Lita Stantic Producciones.
- Dawi, E. (director). (1985). *Adiós, Roberto* [largometraje]. Argentina: Dawi Producciones.
- De Zavalía, A. (director). (1949). *De padre desconocido* [largometraje]. Argentina: Artistas Argentinos Asociados.
- Favio, L. (director). (1965). *Crónica de un niño solo* [largometraje]. Argentina: Real Films.
- García Blaya, A. (directora). (2019). *Las buenas intenciones* [largometraje]. Argentina: Bla Bla Cine, Nos, Tarea Fina, INCAA.
- Gimelberg, D. (director). (2019). *Los adoptantes* [largometraje]. Argentina: Duermevela, Oh My Gomez! Films, Non Stop.
- Hernández, P. (directora). (2019). *Los sonámbulos* [largometraje]. Argentina y Uruguay: Tarea Fina, Oriental Films, INCAA.
- Katz, A. (directora). (2015). *Mi amiga del parque* [largometraje]. Argentina y Uruguay: Campo Cine, 23-24 Audiovisual, Mutante Cine, Río Rojo Contenidos.
- Katz, A. (directora). (2018). *Sueño Florianópolis* [largometraje]. Argentina, Brasil, Francia: Bellota Films, El Campo Cine, Groch Filmes, Laura Cine, Pródigo.
- Martel, L. (directora). (2008). *La mujer sin cabeza* [largometraje]. Argentina, Francia, Italia, España: Aquafilms, El Deseo, Slot Machine, Teodora Film, R&C Produzioni.
- Martínez Suárez, J. (director). (1962). *Dar la cara* [largometraje]. Argentina: Productora América Nuestra.
- Mitre, S. (director). (2015) *Paulina* [largometraje]. Argentina, Brasil, Francia: La Unión de los Ríos, Lita Stantic, Telefé.

- Mumenthaler, M. (directora). (2011). *Abrir puertas y ventanas* [largometraje]. Argentina, Holanda, Suiza: Ruda Cine, Alina Film, INCAA, Fortuna Films, Waterland, RTS, Bordu films, The Film Kitchen.
- Ortíz de Zárate, A. (director). (1986). *Otra historia de amor* [largometraje]. Argentina: Muruzeta Producciones.
- Paula, R. (directora). (2019). *De nuevo otra vez* [largometraje]. Argentina: Varsovia Films.
- Prividera, N. (director). (2007). *M* [largometraje documental]. Argentina: Trivial.
- Puenzo, L. (director). (1985). *La historia oficial* [largometraje]. Argentina: Historias Cinematográficas, Cinemanía, Progress Communications.
- Radusky, E. y Toscano, A. (directores) (2013). *Los dueños* [largometraje]. Argentina: ECT, INCAA, TyPA.
- Rinaldi, C. (director). (1949). *La cuna vacía* [largometraje]. Argentina: Artistas Argentinos Asociados.
- Roqué, M. I. (directora). (2004). *Papá Iván* [largometraje documental]. Argentina y México: CCC, Zafra.
- Solanas, F. (director). (1972). *Los hijos de Fierro* [largometraje]. Argentina, Alemania, Francia: Tercine, Little Bear, Telepool, WDR.
- Tinayre, D. (director). (1952). *Deshonra* [largometraje]. Argentina: Interamericana, Mapol Film.
- Tinayre, D. (director). (1964). *Extraña ternura* [largometraje]. Argentina: Argentina Sono Film, Daniel Tinayre.
- Tinayre, D. (director). (1960). *La patota* [largometraje]. Argentina: Argentina Sono Film.
- Torre Nilsson, L. (director). (1956). *El protegido* [largometraje]. Argentina: Cinematográfica General Belgrano.
- Torre Nilsson, L. (director). (1958). *El secuestrador* [largometraje]. Argentina: Argentina Sono Film.
- Torre Nilsson, L. (director). (1960). *Fin de fiesta* [largometraje]. Argentina: Ángel Producciones.
- Torre Nilsson, L. (director). (1956). *La casa del ángel* [largometraje]. Argentina: Argentina Sono Film.

Torre Nilsson, L. (director). (1963). *La terraza* [largometraje]. Argentina: Germán Szulem.

Marcos Zangrandi

Marcos Zangrandi es doctor en Ciencias Sociales e investigador de Conicet del Instituto de Literatura Hispanoamericana (Universidad de Buenos Aires). Se desempeña como docente en la Universidad Nacional de las Artes y en la Universidad Nacional de San Martín. Publicó numerosos artículos sobre la literatura y el cine argentinos. Compiló los libros *La Ciudad Viva* (2009), *Pedro Pago* (David Viñas), *Policiales por encargo* (2011) y *Montajes y derivas de lo gótico en la literatura argentina* (2020). En 2017 publicó el volumen *Familias póstumas. Literatura argentina, fuego, peronismo*.

Contacto: marcoszangrandi@gmail.com

URL:

https://www.conicet.gov.ar/new_scp/detalle.php?keywords=&id=28596&datos_academicos=yes.

Cómo citar este artículo:

Zangrandi, M. (2020). Lazos visibles. Proyecciones políticas de la familia en el cine argentino contemporáneo. *TOMA UNO*, 8(8). Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/30789>.

