

Masculinidades, género y sexualidad en el cine de José Celestino Campusano.

por Lucas Sebastián Martinelli*

Resumen: Este artículo reflexiona sobre las masculinidades en el cine de José Celestino Campusano. En el mismo, se construyen elementos clave para la figuración de problemáticas contemporáneas, dando lugar a la vinculación de procesos de índole social con las imágenes que los universos cinematográficos despliegan. Con un anclaje principal sobre su película *Fango* (Campusano 2012), se describen ficciones que vinculan la masculinidad con lo metálico, la organización del poder político y familiar, la figura combate de duelo, la masculinidad femenina y la trata de mujeres. Este cine construye un nuevo marco de visión que interrumpe las representaciones tradicionales sobre el género y la sexualidad.

Palabras clave: masculinidades, género, sexualidad, José Celestino Campusano.

Abstract: Abstract: This article reflects on the construction of masculinity in José Celestino Campusano's cinema. It analyzes the link between key elements and contemporary issues, that is, it links processes of a social nature with his cinematic images. In *Fango/Mud* (Campusano 2012), masculinity is linked to metal, to the organization of political and familial power, to the figure of combat, to female masculinity and to the trafficking of women. This cinema builds a new frame of vision, which disrupts traditional representations of gender and sexuality.

Key words: masculinities, gender, sexuality, José Celestino Campusano.

Introducción

La masculinidad como tópico de investigación se ha desarrollado en el campo académico desde la década del ochenta. En un artículo que realiza un recorrido sobre numerosas investigaciones realizadas en América Latina y Estados Unidos, Mara Viveros Vigoya plantea la emergencia de este ámbito de estudios en relación con el desarrollo de nuevos tipos de masculinidades que ponen en crisis los modelos tradicionales hegemónicos.

En cierto sentido, todavía es un lugar común la referencia a las llamadas crisis de masculinidad en América Latina, una expresión del choque entre atributos culturalmente asignados a los hombres y las reacciones subjetivas por parte de los mismos cuya relevancia social, económica y transformación ideológica producen esta brecha y son instigados y sostenidos en varias formas por las mujeres [...] Por lo tanto, la crisis de la masculinidad refiere a los cambios operados en los hombres con respecto a sus identidades masculinas contemporáneas y a sus prácticas asociadas con hombres que están fuera de sincronía con aquello comúnmente considerado como “tradicional” en algún sentido.¹

De este modo, se resquebrajan los parámetros sociales que vinculaban la construcción de cierta identidad masculina con valores rígidos y tradicionales. En los últimos años, la paternidad, la homosociabilidad, la reproducción y la salud, en definitiva, las prácticas y representaciones de los varones, atraviesan profundas modificaciones. Los cambios se explican porque lo que se considera masculino y femenino en una cultura resulta determinado por cada situación histórica y geográfica particular. “La masculinidad existe sólo en contraste con

¹ In a sense it is already a commonplace to refer to the so-called crisis of masculinity in Latin America, an expression of the clash between attributes culturally assigned to men and subjective reactions on the part of men to important social, economic, and ideological changes that produce this gap and that are instigated and supported in various ways by women [...] As such, the crisis of masculinity refers to challenges faced by men with respect to contemporary masculine identities and practices associated with men that are out of synch with those commonly regarded as “traditional” in some sense.

la feminidad. Una cultura que no trata a las mujeres y los hombres como portadores de tipos de carácter polarizados, por lo menos en principio, no tiene un concepto de masculinidad en el sentido de la cultura moderna europea/americana.” Los lazos de sociabilidad de cada cultura distinguen un tipo de organización diferencial, por medio del cual se asignan funciones, caracteres y conductas de manera binaria. En una reflexión sobre la cuestión de la masculinidad en la cultura argentina, Eduardo Archetti se detiene en el mundo del tango y el fútbol como dos modos por los cuales se expresan las conductas y sentimientos que se esperan de los varones. En un aspecto, el tango es portador de la voz de un hombre que pasa el tiempo con sus amigos varones en un espacio homosocial, desea románticamente a una mujer que probablemente lo abandone y se vaya, y por lo tanto idealiza la figura de la madre. Por otro lado, el fútbol construye un espacio exclusivo para los varones, donde la masculinidad se construye de manera colectiva en el seno de los cantos de cancha. Las canciones realizan una puesta discursiva que disminuye a la hinchada del equipo contrario. Este proceso se da acompañado por una idea de paternidad con su consecuente infantilización del otro, en la que se destaca la reconocida frase “hijos nuestros”. También aparece la idea de penetración, en la cual el acto sexual se realiza discursivamente para poner al otro equipo en el rol pasivo, haciéndolo perder su masculinidad y privilegios de hombre.

En el ritual del fútbol, el orden moral, sea tradicional o subversivo, sea permanente o transitorio, se presta a una suerte de evaluación masculina de la autonomía, la dependencia, el control, la dignidad, la autoestima y la fidelidad de los compromisos. Se trata por lo tanto de un mundo pleno de significados explícitos e implícitos. Un mundo donde aparecen claramente las fronteras simbólicas a partir de la reflexión sobre un conjunto de relaciones sociales importantes: padre/hijo, adulto/niño y “hombre de veras”/homosexual. Ser un niño, un adolescente o un homosexual implica el riesgo de perder la autonomía. Esto también se relaciona con el hecho de “aguantar” una ideología explícita basada en la importancia de resistir el dolor y los desengaños.

En este sentido, el valor de lo masculino aparece en la cultura argentina como una propiedad ligada al “aguantar” el dolor. Esa resistencia también se erige como imposición activa de la fuerza y la dominación de los otros: los niños, las mujeres y los homosexuales.

Resulta posible reflexionar sobre los mecanismos por los cuales una serie de películas, en tanto despliegue de imágenes que tienen una relación de figuración con lo social, puede tensionar el sentido común con el que se asocia la masculinidad en la cultura argentina. Este artículo analiza algunos modos en los que el cine de José Celestino Campusano propone nuevos modos de entender la construcción de las masculinidades. En una primera instancia, se hacen algunas consideraciones estilísticas sobre este cineasta, la construcción de los espacios y la presencia del metal. A partir de esa introducción, se proponen y describen algunos elementos de la película *Fango* (Campusano, 2012) que fracturan los modos tradicionales de asociación a lo masculino en la cultura argentina. Las alianzas y traiciones entienden una arena de lo político que excede a la homosociabilidad como espacio de poder tradicionalmente inherente y destinado a los varones. La representación de este tipo de espacio se puede observar en películas emblemáticas del cine argentino como *El jefe* (Fernando Ayala, 1958). Esa película, basada en un cuento de David Viñas, puede ser analizada como una proyección del imaginario del ser socio-sexual masculino ligado al peronismo, que se postula en esa época como un modelo ideal.

Me atrevería a afirmar que más allá de los contextos sociales, históricos o de clase que dan origen a masculinidades múltiples diversas, sí existe un ideal hegemónico del hombre argentino que atraviesa las clases, la historia y la política. Un ideal que abre el espacio a una masculinidad dominante (pero incompleta o inconclusa) constituida sobre masculinidades que solo existen como exclusiones. La debilidad, la delicadeza, la ternura, la blandura, la irresolución y otras características ligadas al afeminamiento, por ejemplo, son señales de las masculinidades excluidas.

Por otro lado, es menester considerar el duelo que aparece en *Fango* como un espacio que tradicionalmente ha sido asociado al aprendizaje de lo masculino, pero con la particularidad que se da entre un hombre y una mujer. Se propone la categoría de masculinidad femenina para comprender desde una perspectiva de género cuáles son los alcances de dicha posibilidad enunciativa. Hacia el final del artículo, se reflexiona sobre la configuración de las familias y se realizan algunas consideraciones sobre las mujeres cautivas y la prostitución como una clave para entender una figuración sociopolítica contemporánea que resulta apremiante respecto a las relaciones de género.

Conurbano y metal



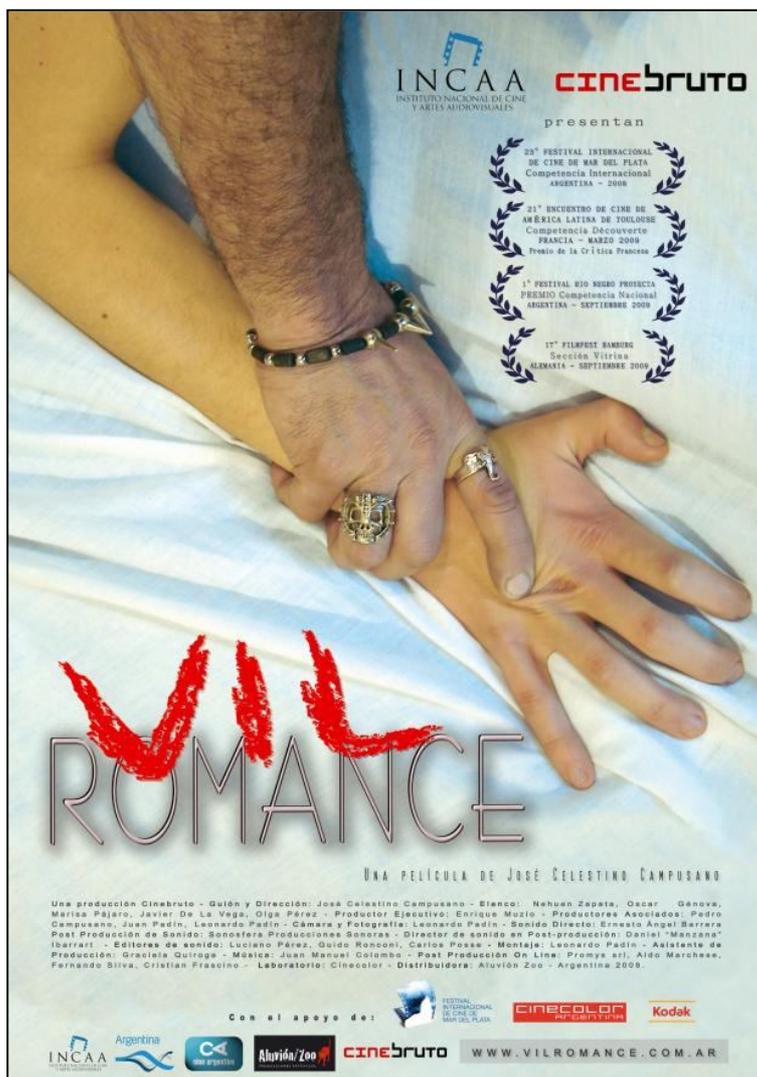
Vikingo (2009)

Campusano cuenta con cinco películas de ficción en las que ocupa el rol de director y guionista: *Vil romance* (2008), *Vikingo* (2009), *Fango* (2012), *Fantasmas de la ruta* (2013) y *El perro Molina* (2014). Las estructuras

narrativas de estos guiones pueden ser relacionadas con los modelos genéricos del cine clásico, principalmente, el *western*, el policial y el melodrama. Sin embargo, más que la reproducción del género cinematográfico clásico, la superficie visual evidencia elementos de conflictos de orden social en un proceso que expone la experiencia de los cuerpos desde zonas intensas y novedosas.

El conurbano bonaerense es el territorio y el mundo donde se producen material e imaginariamente estos relatos. Los espacios por los que transitan los personajes pueden dividirse en dos: las calles que delimitan lo urbano y lo rural, y los interiores domésticos. En la continuidad del espacio público de la calle, los *topoi* recurrentes son los bares de Rock, los prostíbulos y las comisarías. Los cuadros cinematográficos están repletos de objetos que llenan la pantalla de un modo similar al de la estética costumbrista, pero sin ser parte de ella. Más que hablar del efecto de realidad, Campusano denomina signs de vida a esos elementos que construyen el verosímil realista. La chatarra al costado de una calle, los afiches y banderines en las paredes de las casas, los imanes de las heladeras, la vestimenta y todo aquello que está en el mundo de manera contingente, pero conforma la identidad de las personas, inscriben los signos de lo real. Si se tienen en cuenta los desplazamientos de la cámara por los intersticios de las ciudades, aun en la era digital, no es menor la posibilidad de las imágenes cinematográficas de ser afectadas por cierta figuración y representación del mundo como un referente directo. En tanto reproducción plástica del territorio espacial, la producción *in situ* marca un vínculo con aquellos espacios a los que se refieren los relatos. Aunque su tarea no pueda aferrarse a categorías estables, Campusano es comparado con un etnógrafo porque conoce los terrenos en los que introduce la cámara y sabe cómo retratarlos. En pleno paradigma de desconfianza en las imágenes, el proyecto creador de este cine vuelve a una de las búsquedas más antiguas del dispositivo: mostrar el espacio “tal cual es”. Así como en el Neorrealismo fue imperiosa la necesidad de sacar las cámaras a la calle y dar cuenta de la

miseria de un mundo devastado, Campusano se vuelve cronista de las ruinas gracias a la transformación radical de las tecnologías disponibles para el registro fílmico.



En todas estas películas, el metal es un elemento presente en diferentes formas. En la primera está aludido en el juego del título, *Vil romance*, el cual recuerda esa frase de vil metal en relación a la necesidad de dinero. En lo musical, el Heavy Metal (Metal pesado) construye todo un mundo propio, asociado a las tribus urbanas, que va acompañado por una predilección por el cuero y el pelo largo en los varones, con accesorios como cadenas, aros y

anillos. El metal reaparece en los objetos que utilizan los personajes, por medio de las *fakas* y *armas tumberas*.² En *Vikingo* y *Fantasmas de la ruta* todo gira alrededor de las motocicletas. Tal vez lo más llamativo de la estética motoquera sea el protagonista de *Vikingo*, cuyo casco nórdico tiene dos cuernos enormes en puntas. Más que como signo de modernidad o desarrollo,

² La *faka* remiten en la jerga a los cuchillos, y las *armas tumberas* son las armas fabricadas de forma casera. *Tumba* remite en la jerga de la cultura argentina a la cárcel.

el metal se convierte en el límite de lo humano al enfrentar al hombre con la máquina. La herramienta toma los cuerpos y se hace parte de ellos, sea la motocicleta o el arma, el metal se adapta al cuerpo y lo constituye. El elemento filo del peligro corta los límites de la comunidad y hace entrar en juego un sistema de legalidades que pone en valor la vida de cada uno. El dinero, las armas, el sexo y las drogas dinamizan los conflictos. El metal se vuelve el elemento terrenal para hacer justicia y organizar la vida. El vil metal –el dinero–, el Heavy Metal y las armas detentan el poder sobre los placeres de los cuerpos: el sexo y las drogas. Los motoqueros a toda velocidad recorren las calles en busca de justicia y las armas aplican las leyes de cada grupo, sea la ley de la lealtad, la del talión o cualquier tipo de creencia grupal que equilibre el mundo en defensa de los débiles. Es necesario aclarar que este tipo de legalidades es aplicado sin distinción de género. Así como en el hampa los cuchillos asesinan y ajustician a los violentos, todos los personajes se cargan de metal, como una armadura para la supervivencia en medio de la hostilidad. La imagen final de *Vil romance* se construye con anillos de metal cayendo sobre una cama que remiten a la justicia metálica e indican el final de la violencia doméstica que sufría el protagonista varón con la muerte del varón violento que lo hostigaba.

Fango, alianzas y traiciones

Las historias centrales que vertebran los guiones surgen de situaciones que alguien le relata al director. Se trata de acontecimientos personales y privados a los que la ficción da marco. Es decir, Campusano busca primordialmente sucesos de la realidad y su entorno, a los cuales complementa cierta imaginación. En *Fango* se observan dos líneas argumentales. La primera evoluciona en relación a El Brujo (Oscar Génova) y El Indio (Claudio Miño), que buscan conformar un grupo de *Tango Trash*.³ La condensación entre el tango y

³ La palabra Fango alude al nombre de la banda que se organiza durante la película. Se puede pensar en el juego posible entre el sentido de Fango como barro, y su contigüidad significativa del barro y el barrio. Pero también es llamativa su proximidad con la palabra Tango.

el *Heavy Metal* establece un cruce significativo. Por un lado, el tango propone lo relativo a la construcción de una “identidad nacional”, ya que entre otras consideraciones resulta un elemento de la cultura argentina que se reconoce a nivel mundial y forma parte de lo descrito por Archetti como expresión de la masculinidad. Por otro lado, el *Heavy Metal* (definido como *trash* o “basura” en inglés) indica el ingreso del universo de lo metálico en una apropiación particular de lo Nacional en lo Local. Una subcultura territorial ligada a lo que se denomina “cultura del aguante”, otro rasgo de lo masculino. Si bien, el *Heavy Metal* es un género musical extranjero, su apropiación en una configuración de resistencia establece un puente que conecta cierta idea de Ser Nacional al territorio Local.⁴ Las dos cabezas impulsoras de la banda alternan sus visitas a otros músicos y establecen alianzas diferentes con cada uno, según sus intereses. En la progresión de la película, el espectador puede ver el proceso de conformación de una grupalidad a partir de los pactos que los personajes llevan a cabo, hasta que Fango llega a presentar su propio recital.



⁴ El movimiento musical de Heavy Metal, en la cultura argentina y particularmente en el Conurbano Bonaerense tiene un arraigo fuerte de Nacionalismo. Tal vez el referente paradigmático lo constituya el cantante Ricardo Iorio de la banda *Almafuerte*.

Fango cuenta dos historias. Una de ellas es la conformación de la banda de Metal. Es posible contraponer cierto registro del cine nacional, considerando que no se utiliza la cumbia como un tipo de representación típica de lo marginal, sino que la cualidad del *Heavy Metal* es no poder ser digerido por el entretenimiento jocosos en círculos sociales de las clases altas. Las letras y la música elaboran duras críticas al sistema establecido. La otra línea por la que deriva el relato la constituye la historia del rapto y captura de una mujer. Dos matrimonios y sus entornos familiares y afectivos se desunen por un adulterio. Una mujer cansada de que su marido le sea infiel⁵ hace mediar a su prima Nadia (Nadia Batista) y le explica que la angustia generada por la falta de atención le hizo perder el embarazo de una hija. Nadia, cuyo valor más grande reside en el amor hacia la infancia, amenaza a Beatriz (Olga Obregón) para que deje de hacerlo. Ante la desobediencia, la rapta –como gesto pedagógico– en la casa desocupada de su propia abuela. La situación se le escapa de las manos y provoca la búsqueda de la cautiva en la que se conforma un bando que disputa contra aquel al que pertenece Nadia. Varios personajes comienzan a incluirse en el conflicto a partir de los vínculos que tienen con uno u otro. La sensación que provoca en el espectador todo el cine de Campusano es que esas grupalidades son inabarcables, y la posibilidad de quiénes pueden ser los que se vean afectados por los acontecimientos no tiene límites claros. Las cadenas de amigos y familiares siempre están disponibles para volverse parte del curso de los sucesos. Como en todas sus películas, un personaje acciona en un mundo relativamente armónico y genera un conflicto que crece hasta convertirse en una avalancha que arrastra a una gran cantidad de personajes sobre un complejo entramado de consecuencias, que a su vez abren nuevos conflictos. El problema original se pierde en las condiciones desencadenadas y se eleva el flujo de reacciones de una manera completamente vertiginosa para

⁵ La idea de fidelidad que maneja solo este personaje resulta asociada a la idea de traición. En otros casos, como los del matrimonio de Beatriz y El Brujo, son ambos los que se exponen sobre una situación de infidelidad matrimonial, sin que ello resulte ninguna traición en sí misma. De hecho, El Brujo aparece con una joven mucho menor que él, repitiendo la transgresión a un tabú que se utilizó en la anécdota central de *Vil Romance*.

dar paso a un panorama que compromete a un colectivo de fuerzas. La generación de ese campo relativo de tensiones hace de cada película un panorama de la organización política de grupos sociales. Lo político se constituye en tanto orden sobre un esquema de conflictos, articulado por los afectos, pactos y traiciones que comprometen las relaciones de amor, de familia y de amistad.



Sexualidades y masculinidades posibles

Los personajes de los relatos están vinculados al delito. Se trata de mandras, lumpenes, prostitutas, rockeros, motoqueros, ex-presidarios y policías. Ese rasgo tan marcado en las historias no es determinado por un enfoque que los trate como miserables y amoraes, sino que comprende las motivaciones y circunstancias de cada uno de ellos. Más allá de la marginalidad asociada a los

crímenes policiales y la delincuencia, circula por el cine de Campusano una sexualidad que también resulta marginal. En un primer aspecto, los cuerpos que tienen relaciones sexuales difieren de las imágenes hegemónicas de belleza que imponen los cánones de nuestra cultura y generan una disputa visual contra los patrones establecidos. En otro aspecto, las denominadas sexualidades disidentes –consideradas como un tipo de sexualidad marginal– tienen una presencia importante en las ficciones, que de un modo novedoso la consideran desde un enfoque no punitivo.⁶ Teniendo en cuenta el contexto social, es posible pensar este ingreso de las denominadas desviaciones sexuales en relación a las comunidades minoritarias organizadas para reclamar sus derechos y poder tener una voz que sea escuchada. En Argentina, las Leyes de Matrimonio Igualitario y la Ley de Identidad de Género, entre otras, responden a un proceso de organización en el cual se logró abrir el marco legal para permitir el ingreso a lo aceptable, en tanto visible y vivible. Sin embargo, es necesario considerar que:

La fantasía de que vivimos en un mundo posideológico donde la deconstrucción nos ha librado de una vez por todas de la ilusión de una verdad última de la historia, la ilusión de que tenemos plena autoconciencia de la relatividad de nuestras verdades, parecería ser, de hecho, la ideología de hoy. Este es un delito generalizado del que las democracias en las que vivimos son un claro ejemplo: “¿Antes éramos discriminadores? Pues de ahora en más no lo seremos”; esto es una negación si se quiere, y lo que conlleva es que aquello que se intenta suprimir o negar (el sexismo, el heterosexismo, la transfobia; o la xenofobia, el racismo cultural o el integrista), vuelve como el retorno de lo reprimido, el fantasma que sigue ahí, acechando y resurgiendo.

⁶ Se entiende por *sexualidades disidentes* aquellas sexualidades que atentan contra la heteronorma, entendida a su vez como: “principio organizador del orden de relaciones sociales, política, institucional y culturalmente reproducido, que hace de la heterosexualidad reproductiva el parámetro desde el cual juzgar (aceptar, condenar) la inmensa variedad de prácticas, identidades y relaciones sexuales, afectivas y amorosas existentes (Pecheny, 2008, pág. 14)”.

Por lo tanto, las fantasías de exterminio del otro –o los otros, sea por sus condiciones sexuales, religiosas, de género, de raza o de clase– pueden continuar presentes en el imaginario contemporáneo. Da cuenta de las políticas de exterminio en el siglo XXI, la situación actual en varios países del mundo, entre los que se destaca Rusia, que en vez de avanzar en materia de derechos sobre minorías sexuales promulgan leyes en su contra.

El duelo

En el cine argentino son varios los espacios donde el duelo puede vincularse al combate de la masculinidad. De hecho, como relato central para la tradición nacional puede pensarse en *El reñidero* de Sergio De Cecco como paradigma de tensiones, en el cual se hace efectivo ese combate. También en las producciones de Leopoldo Torre Nilsson y Leonardo Favio se hace uso de este espacio masculino, particularmente en las peleas de gallos que generan círculos donde la presencia y la medición de fuerzas determinan la hombría. En ambos directores y en el cuento de Borges "El sur", un personaje desciende al mundo de lo bajo y se enfrenta con el signo de verdad que marca la masculinidad. El espacio de duelo deviene una pedagogía viril.

En *Fango* aparecen dos duelos que se vuelven significativos, uno en la mitad del relato y otro en el final. Además de cierta tradición nacional, pueden vincularse estos duelos, por sus procedimientos narrativos, con el género cinematográfico del *western* o con las películas sobre samuráis. El cruce resultaría interesante ya que se trata de géneros reconocidos como masculinos.⁷ Más allá de las características y las relaciones de este tipo de género textual y su vinculación al género sexual, hay algo que toda ficción enseña y es que cada duelo provoca una medición de fuerzas con una modificación de las mismas en posterioridad a él. Es decir, el duelo es un

⁷ Lo particular de *Fango* es subvertir toda consideración sobre una naturaleza de los géneros y las sexualidades.

choque de fuerzas que deviene un pasaje y una modificación, en el que el personaje victorioso de algún modo se beneficia y demuestra su superioridad en tanto dominación masculina.

El primer duelo se da luego de una discusión. En un momento en que Beatriz se encuentra cautiva, un amigo de Nadia (la captora) se acerca a reclamarle a Pablo en el patio de su casa que no se meta con ella. Ante la mirada de los compañeros de Pablo, se arma una pelea con cuchillos. El hijo de Beatriz empuja por la espalda –en un gesto de traición– al amigo de Nadia que con un tajo en el cuello muere de rodillas. Esto provoca revanchas que culminan en otras muertes. Pablo también termina asesinado, y así como el amigo de Nadia es llorado por su madre –una peluquera que grita en tono trágico– él es lamentado por sus compañeros y enterrado junto a sus armas, drogas y algunas cervezas en el patio del fondo de su casa. La muerte violenta aparece en *Fango* como un suceso negativo producto de la mezquindad, la hipocresía y la traición de la gente que no puede resolver sus asuntos sin intermediación de terceros. Ese duelo acelera los acontecimientos y el enfrentamiento hasta el duelo final, que comienza algunas escenas antes del cierre. El inicio de la película plantea por un montaje alternado, la presencia –en posible combate– de ambos personajes. El Brujo y Nadia son los centros conflictivos de los dos bandos que se agrupan y dividen en relación a la cautiva. De este modo, el rol de determinación, valor y poder que en el duelo se reserva a los varones es ocupado por un varón y una mujer. El cierre resulta enigmático y al mismo tiempo distanciador. Todo llevaría a pensar, dentro de las posibilidades de un cine cercano al desarrollo clásico, en la victoria de El Brujo como inminente: es él quién abre el relato y con quien se comparte en mayor medida el punto de vista a lo largo de la película. En el duelo final, ninguno de los dos personajes sale victorioso, ambos caen malheridos y ensangrentados por la batalla. Parecería ser que este último duelo, al no clausurar, no modifica en nada a los personajes, sino que constituiría una modificación solo para el espectador. En el momento culminante del relato, la película argumenta contra la violencia y

muestra que el derramamiento de sangre no resuelve ninguna situación conflictiva, sino que solo provoca sufrimiento. El relato no elige un vencedor sino que en algunos planos que muestran a los personajes ensangrentados en el piso los iguala como los vencidos por la violencia de la cual son parte.⁸

Masculinidad femenina



Ya que no existen nombres que definan la sexualidad independientemente de las condiciones sociales en las que se producen, es necesario entender las categorías identitarias no como categorías esencialistas y trascendentes, sino como anclajes subjetivos que permiten la visibilización de la disidencia sexual. Por lo tanto, categorías como homosexual y lesbiana pueden ser utilizadas

⁸ En otra línea de análisis, resulta interesante pensar en los elementos trágicos que atraviesan el cine de Campusano y en ese caso se puede vincular la caída de los personajes a causa de la *hybris*.

como estrategia política de visibilización. Las lesbianas ocupan un lugar jerarquizado en *Fango*. Un tipo de sexualidad que ha sido marginal en el cine argentino (y mundial) y ha aparecido en contadas ocasiones encuentra un espacio positivo de representación, a pesar de seguir siendo asociada a la delincuencia. Respecto a lo positivo o negativo de la representación de una identidad sexual se puede considerar:

La identidad, por lo que parece, como estrategia de representación, produce poder y a la vez es peligrosa; supone un obstáculo a la identificación y un lugar de –problematización necesario. Así, el estereotipo, la imagen que anuncia una identidad excesiva, es necesariamente problemática para la articulación de una identidad lesbiana, pero también es fundacional; el estereotipo butch, además, hace que el lesbianismo se lea en el registro de la masculinidad y, en realidad, colabora con la noción mayoritaria de que las lesbianas no pueden ser femeninas.

La aparición del estereotipo de una identidad sexual tiene una posibilidad de codificación doble, puede ser una reproducción condenatoria o positiva. Resulta interesante que Judith Halberstam afirme que ante las imágenes de lesbianas, aunque sean condenatorias, siempre se debe privilegiar el derecho a su existencia, ya que en la historia del cine la aparición de determinados personajes femeninos con características masculinas –lo que en inglés se denomina *butch* y en Argentina en el lenguaje coloquial se llama chonga– permitió un lugar identificatorio para aquellas subjetividades que en su propia construcción necesitaron de un reflejo especular. Es por ello que se ocupa de reevaluar las representaciones de la masculinidad femenina en el cine.

Las masculinidades femeninas no han sido consideradas hasta ahora porque han sido representadas, por una parte, como una otredad singular respecto a la femineidad de las mujeres. La presencia de mujeres masculinas en nuestra cultura, e incluso su aumento, hace necesario que reevaluemos lo que creemos conocer sobre la representación visual de un estereotipo supuestamente tóxico.

En *Fango*, son tres las lesbianas destacadas y resultan relacionadas con Nadia, la mujer que sale de la cárcel y en colaboración con su prima, mantiene encerrada a Beatriz. Una de ellas Paola (Paola Abraham), delata su relación diciéndole que la defraudó como mujer, pero no como persona, y por eso la ayudará con el secuestro. La tercera lesbiana aparece vinculada con Nadia y genera los celos de Paola. Ese triángulo amoroso se complica aún más con Beatriz, la cautiva. La mayor masculinidad de Nadia se observa cuando se bate a duelo con El Brujo, en donde asume un espacio masculino, tradicionalmente destinado a los varones. A pesar de construir estereotipos masculinos, el modo en que se las presenta no resulta condenatorio sobre sus condiciones sexuales, ni mucho menos se las ridiculiza. Por lo tanto, estas lesbianas masculinas, así como los diferentes estereotipos de homosexuales que circulan por *Vil romance*,⁹ resultan un emergente novedoso en el cine que tradicionalmente utiliza estos estereotipos como figuras condenables, risibles y exterminables.

Maternidad masculina y paternidad femenina

Las relaciones familiares en todas las películas de Campusano se dan de manera compleja y subvierten las relaciones de los imaginarios familiares tradicionales en Argentina. En *Fango*, es Beatriz la que resulta una madre dura que abandona a su hijo porque le recuerda al padre, y El Brujo como padrastro lo adopta desde una actitud tierna y sensible. El Indio no reconoce su paternidad, pero cuando lo hace ya no tiene oportunidad, otro ha reconocido su rol y vive con su ex-novia embarazada. *Vil romance* comienza con una madre y una hija compartiendo una fiesta en la que tienen relaciones sexuales con dos hombres y de la cual el hijo es testigo por medio de una ventana. Todo ocurre de manera tal que los roles familiares, más que ser retratos de fijaciones naturales, se muestran como construcciones arbitrarias y sociales.

⁹ En *Vil Romance*, surgen tres tipificaciones de homosexuales, los que se pueden denominar Chongos, Gays y Locas o Maricas, según sus grados de masculinidad y consumos culturales.

Mujeres cautivas y prostíbulos

Otra de las vueltas significativas de las circulaciones sexuales en el cine de Campusano aparece en una idea de la prostitución vinculada a las mujeres encerradas. La cautiva es una figura que se vuelve recurrente en el cine de Campusano. El tema central de *Fango* es el rapto de Beatriz por parte de Nadia como castigo por su infidelidad y supuesta pérdida del embarazo de una niña. Lo particular de ese caso, como se señalaba en el punto anterior, es que las captoras son mujeres masculinas que violan a la mujer maniatada. En *Vil romance*, Raúl (Oscar Génova) –el varón violento– encierra en un cuarto de su casa a su amante Roberto (Nehuén Zapata) –el homosexual afeminado– mientras asesina a un español con el que este le fue infiel. Si bien está presente en todas sus películas, el funcionamiento del encierro se da de lleno ligado a la prostitución en los prostíbulos. La representación del *topoi* resulta diferente en *Fantasmas de la ruta* y en *El perro Molina*, sin embargo, ya que están recubiertos de una denuncia a la red de poder que permite su existencia. Por un lado, en *Fantasmas de la ruta*, se vincula directamente al espacio carcelario, en el cual Antonella (Antonella Gomez), víctima de la trata de mujeres, resulta constantemente abusada y desea escapar a toda costa. Sus pedidos de auxilio incluyen la intervención de un gendarme-cliente que está más interesado en seguir la ruta del narcotráfico que en rescatar una mujer en cautiverio explotada sexualmente. En este sentido, puede observarse en otra ficción contemporánea la misma ansiedad por la temática.¹⁰ En *Beya (Le viste la cara a Dios)* Gabriela Cabezón Cámara e Iñaki Echeverría también relatan – en una novela gráfica– la vida de una mujer cautiva víctima constante de la violencia por parte de hombres que la maltratan. Como una reivindicación imaginaria, en ambas ficciones las víctimas logran escapar en una balacera sangrienta y recomponer su vida, que no volverá a ser la misma. Por otro lado, en *El perro Molina* el prostíbulo, más que como cárcel, se muestra como

¹⁰ Que junto a la legalización del aborto, se vuelve un debate central en la discusión de las agendas feministas contemporáneas en Argentina.

espacio doméstico. La protagonista se prostituye desencantada por su marido y llega al prostíbulo por elección propia. Sin embargo, Campusano no plantea una mirada ingenua ante el asunto. En el momento en que el cafiolo necesita desembarazarse de ella por el gran amor que siente, la vende como mercancía y la traslada a un prostíbulo mayor, propiedad de su tío. Si bien en la primera película es muy clara la denuncia ante la trata de mujeres como una red que involucra los poderes gubernamentales, en la segunda este aspecto, que parecería no estar presente, queda en ese momento en evidencia con la consideración de la complejidad del asunto. Las mujeres cautivas para la violencia sexual encuentran en Campusano una imaginación creadora que atiende sus fantasías de liberación. Hacia los finales de *Fango*, Beatriz, la “mala madre” cautiva, y en *Fantasmas de la Ruta*, Antonella, la cautiva sexual, en un gesto similar al de Nora en *Casa de muñecas* de Henrik Ibsen, deciden y pueden irse de su entorno y así salvan la vida.

Conclusión

Una de las mayores complejidades con las que debemos enfrentarnos al reflexionar sobre el cine contemporáneo es la dificultad de evaluar la posibilidad que tendrán las obras en el futuro de seguir despertando interés. Más allá de la permanencia temporal, resulta fundamental el modo en que el cine de Campusano expresa las transformaciones vertiginosas del campo social. En *Fango*, la masculinidad tradicional se pone en jaque por las figuras que permiten emerger subjetividades que no tuvieron lugar en el cine argentino por fuera de un marco que resultase punitivo. Esa brecha por la que las identidades pueden aparecer y no ser condenadas por sus condiciones sexuales, de género, de raza y de clase conduce a un tipo de representación que merece destacarse y permanecer como una renovación del imaginario socio-sexual contemporáneo de la cultura argentina.

Referencias bibliográficas

Archetti, E. P. (1998). "Masculinidades múltiples. El mundo del tango y del fútbol en la Argentina". En: D. B. (Comp.), *Sexo y sexualidades en América Latina* Buenos Aires: Paidós, pp. 291-312.

Connell, R. (1997). "La organización social de la masculinidad". *Ediciones de las Mujeres*, N°24 *Masculinidad/es Poder y crisis*, pp. 31-48.

Halberstam, J. (2008). *Masculinidad femenina*. Barcelona: Egales.

Montenegro, P. (2008). "Masculinidades competitivas y deseo homosocial en *El Jefe* (1958)". En: A. M. (Comp.), *Otras historias de amor. Gays, lesbianas y travestis en el cine argentino*. Buenos Aires: Ediciones Lea, pp. 283-306.

Pecheny, M. (2008). "Investigar sobre sujetos sexuales". En: C. F. Mario Pecheny, *Todo sexo es político. Estudios sobre sexualidades en Argentina*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, pp. 9-17.

Sabsay, L. (2011). *Fronteras sexuales. Espacio urbano, cuerpos y ciudadanía*. Buenos Aires: Paidós.

Vigoya, M. V. (2004). "Contemporary Latin American. Perspectives on Masculinity". En: M. C. (Ed.), *Changing men and Masculinities in Latin America*. United States of America: Duke University Press, pp. 27-57.

* Lucas Sebastián Martinelli es Doctorando en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires con la orientación en Estudios de Género. Licenciado en Artes y docente de la materia de Análisis de Películas y Críticas Cinematográficas en la misma Facultad.