

LA HOMOSEXUALIDAD QUEMADA (HACIA UNA INTERPRETACIÓN DE UN FILME DE MARCELO PIÑEYRO)

Elisa Martínez Salazar

«Hay que ser muy macho para hacerse coger por un macho»
(Ricardo Piglia, *Plata quemada*).

La postmodernidad se caracteriza por descubrir, aceptar, integrar y reivindicar la diferencia, incluida la sexual. La oposición genérica propia del orden anterior —todavía hegemónico— tiende a diluirse en muchas producciones literarias y cinematográficas, y el género deja de implicar unos gustos sexuales determinados. Se recogen la homosexualidad y la bisexualidad en los textos con una frecuencia antes impensable. David Lyon lo explica así:

Están en cuestión los tradicionales estereotipos heterosexuales, y se proponen las prácticas e identidades lesbianas, gay y bisexuales como formas de expresar lo que ha sido reprimido o rechazado por los discursos dominantes. De esta forma, el cuerpo se convierte en un portador visible de autoidentidad. Apoyado como forma de expresión por el estado democrático liberal, lo que en el pasado fue condenado como perversión no sólo se tolera sino que se celebra como diversidad. (2000: 126).

En esta línea puede situarse la película *Plata quemada*, del argentino Marcelo Piñeyro¹, basada en la novela homónima de su compatriota Ricar-

¹ Piñeyro es, junto con Marcelo Figueras, autor del guión. Su carrera de director de largometrajes comenzó en 1993 con *Tango feroz*, la *leyenda de Tanguito*, a la que siguieron *Caballos salvajes* (1995), *Cenizas del Paraíso* (1997), *Plata quemada* (2000), *Kamchatka* (2002) y *El método* (2005).

do Piglia, que se inspiró a su vez en un suceso ocurrido en los años 60. La cinta narra el asalto a un furgón blindado por una banda de ladrones, contratados para ello: el Cuervo y los llamados «mellizos», Ángel (Eduardo Noriega) y el Nene (Leonardo Sbaraglia), que siempre trabajan juntos y mantienen una intensa relación sentimental. La cosa se complica durante el robo, hay derramamiento de sangre y han de esconderse y posteriormente huir con el dinero a Uruguay, donde permanecerán encerrados en un apartamento para evitar ser descubiertos. Finalmente, delatados por una amante del Nene, son cercados por la policía y, al ver que no hay salida, deciden quemar el botín.

El hecho de que los personajes homosexuales sean delincuentes y acaben mal, y uno de ellos (Ángel) padezca, además, una enfermedad mental, puede ser entendido como homófobo. Sin embargo, espero justificar una lectura de *Plata quemada* en el sentido inverso, como canto a la libertad sexual por encima de todo tipo de determinismo, represión y ocultamiento, en la línea de teóricos como Judith Butler. Esta diversidad de posibilidades interpretativas no debe extrañar. Si, en general, cada lectura es subjetiva, el tema concreto de la homosexualidad ha generado polémicas a propósito de muchas obras, que han sido consideradas reivindicativas por unos y represivas por otros. Porque, como señala Javier Gurpegui,

[...] no existe un consenso crítico sobre cuál es una imagen homosexual discriminatoria o cuál emancipadora. Sin embargo, esto no supone para nosotros frustración alguna; sino que constituye la confirmación de una idea: una película no es un texto encapsulado herméticamente en una urna de cristal. Antes bien, el mensaje en la botella recorre ámbitos sociales imprevistos, y se impregna progresivamente de interpretaciones diversas o de miradas nunca esperadas por los guionistas. (2001: 34).

El final trágico de los protagonistas podría entenderse como un castigo ante quienes llevan una vida moral y sexualmente reprobable. De hecho, uno de los prejuicios contra la homosexualidad más arraigados en la mentalidad social ha sido «la obligación de que los homosexuales paguen por su condición con su propia vida (sea como víctimas o suicidándose) a modo de acto de contrición» (Lechón, 2001: 15). Sin embargo, todo texto de denuncia genera un mayor impacto si las consecuencias negativas de aquello que se critica son mostradas con toda su crudeza. Por otra parte, Ricardo Piglia y Marcelo Piñeyro adoptan una postura ambigua con respecto a sus personajes que saben hacer llegar al lector y al espectador:

los rechazan como delincuentes, pero los admiran por su fidelidad a sus principios por encima de todo. Y es esa coherencia extrema en sus actitudes la que los conduce, inevitablemente, a la muerte. En palabras de Piglia:

el héroe está frente a una opción imposible, porque tiene su sistema de valores propios y, enfrente, un sistema de valores que se le trata de imponer y que no va a aceptar. Por eso nos atrae tanto, me parece, la escena trágica, porque el héroe es el que dice: «No voy a traicionar mis convicciones», a veces por motivos equívocos, pero siempre firme entre esta tensión de una ley pública que está ahí y la ley propia. En el caso de *Plata quemada*, esta ley por supuesto no era la que yo sostengo; no es que yo esté de acuerdo con que haya que matar gente por la calle como hacen estos personajes, pero sí estoy de acuerdo con que ellos son fieles a una ley propia y la llevan hasta el fin. (2001: 15)

Esa tensión entre una ley personal y la ley pública puede entenderse no sólo como la oposición entre delincuencia y orden legal establecido, sino también desde la perspectiva genérica desde donde voy a interpretar *Plata quemada*: la libertad individual de cada acto sexual frente al paradigma heterosexual imperante. Como ha señalado Judith Butler (2001: 20), «constantemente castigamos a quienes no representan bien su género», y el género lleva inevitablemente aparejado el deseo hacia el sexo opuesto. *Plata quemada* representa, de un modo metafórico, las consecuencias de ese castigo.

Además de la muerte final, otro aparente punto negativo de la película hacia la homosexualidad es redundar en el tópico del asesino y el enfermo mental homosexual. El personaje que reúne estas tres características (criminalidad, homosexualidad, locura) en *Plata quemada* es el Ángel de la película (Eduardo Noriega), llamado «Gaucho Dorda» en la novela. La asociación entre las tendencias no heterosexuales y la desviación mental fue una convicción médica durante mucho tiempo. Hubo que esperar nada menos que hasta 1973 para que la *American Psychiatric Association* excluyera la homosexualidad de su listado de problemas emocionales y desórdenes psíquicos (Gurpegui, 2001: 28). En Argentina, la vinculación desde el poder de homosexualidad, crimen y enfermedad se creó durante las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX, con una gran influencia en las principales instituciones y normas de conducta del estado argentino moderno (Salessi, 1995), lo cual explica el firme arraigo de la homofobia en la mentalidad del país.

Este tipo de prejuicio frente a los homosexuales penetró en el séptimo arte, y no sólo en Argentina. El de degenerados criminales era uno de los

papeles que desempeñaban los personajes homosexuales en Hollywood y en la España franquista (junto con el de camareros afectados o compañeros sensibles de las heroínas) (Lechón, 2001: 38). Javier Gurpegui (2001: 28) denuncia cómo la insistencia en el «problema homosexual» por parte de una buena parte del cine aparentemente «liberal» desencadena una amplia galería de personajes enfermizos que de una manera u otra incurrirán en el crimen.² Manuel Lechón defiende el filme de Piñeyro frente a acusaciones de este cariz:

Una de las quejas más habituales, durante mucho tiempo, entre los colectivos gays y lésbicos era la de que en las contadas ocasiones en las que aparecía un personaje homosexual en una película, éste era o bien un perverso o un asesino. Esta consideración no cabe ante *Plata quemada* ya que el tratamiento que se hace de los personajes parte de un respeto tan extremo que, lejos de tener nadie que sentirse ofendido, se debe agradecer el grado de humanidad otorgado a cada uno de ellos. Hasta el punto de que las consideraciones que se forma cada espectador de cara a los personajes son tan complejas como las que provoca cualquier otro personaje considerado en su totalidad. Y no meras consecuencias sacadas a partir de una base inicial: la homosexualidad. (2001: 67)

Efectivamente, no tiene demasiada importancia, en un primer nivel, literal, de recepción, la homosexualidad de dos de los delincuentes de *Plata quemada*. Sin embargo, los crímenes de la obra de Piñeyro sí pueden estar en cierto modo vinculados con las prácticas sexuales de los protagonistas, si entendemos que esa criminalidad es consecuencia de la represión homófoba del orden social establecido. Metafóricamente, claro. Y no se trata sólo de que el conflicto que les ha creado la matriz heterosexual los convierta en asesinos porque no puedan soportar el entorno y se vean obligados a vivir en la marginalidad o pierdan la cabeza. Como apunta Matias Viegner (1994), la presencia en la reciente cultura gay de la violencia vinculada con lo homosexual supone una búsqueda de experiencias límite que sobrepasen la seguridad de la sexualidad burguesa y una resistencia —a través de la violencia— al pensamiento único, a una subjetividad unificada.

² Marlon Brando en *Reflejos de un ojo dorado* (1967), Al Pacino en *A la caza* (1980), Sharon Stone en *Instinto básico* (1992), Tommy Lee Jones, Joe Pesci y Kevin Bacon en *JFK* (1991) o *Buffalo Bill* en *El silencio de los corderos* (1991).

En la novela de Ricardo Piglia se aprecia mejor que en la película cómo la locura del Gaucho Dorda (Ángel en el filme), que «oye voces», no es causa de una tendencia sexual no normativa, sino resultado de la brutalidad de instituciones que consideran que la homosexualidad es un mal que hay que curar.³ Las voces que oye Ángel son contradictorias, especialmente en lo referente a sus relaciones sexuales: algunas le animan, otras son represivas. Es la lucha entre el deseo y la prohibición, entre los verdaderos impulsos y lo políticamente correcto; en términos freudianos, entre el ello y el superego. Al rechazar una de las aproximaciones eróticas del Nene, la voz en *off* de Ángel explica por qué lo hace: «Yo también tengo gana, yo también quiero, pero no puede ser. No es por las voces, ellas me dicen que sí, me dicen que no, me gritan puto, marica, santo, quieren confundirme».

El plano con que comienza la película anuncia ya el dilema que desgarrará a Ángel por dentro: está haciendo flexiones, con el torso desnudo, con un movimiento de claras connotaciones sexuales; ese movimiento provoca que la cadena con iconografía religiosa que cuelga de su cuello choque contra el suelo. La pulsión sexual es inseparable de sus arrebatos de misticismo. A lo largo de la cinta, tratará de reprimir un deseo que no parece acabar de aceptar y vuelve sus ojos a la Iglesia, cuyo discurso es, precisamente, en buena medida el causante de dicha represión.

Además de las voces internas de Ángel, son destacables aquellas que con más fuerza se oyen: las que aparecen amplificadas por un altavoz. También éstas guardan relación con el deseo homosexual y resultan contradictorias: por un lado, aparece la voz del deseo, la llamada homosexual del hombre claramente gay que aborda a Ángel en el parque de atracciones, durante una salida del apartamento donde están confinados en Montevideo; por otro, la voz del orden establecido, de lo políticamente correcto, que obliga a reprimir esos deseos, representada por la policía que cerca a los delincuentes al final de la película.

³ Las referencias que hace Piglia al pasado y al pensamiento del Gaucho son muy significativas para comprobar el efecto altamente negativo que la intolerancia y la incompreensión generaban en los homosexuales desde su infancia. El psiquiatra del Gaucho lo catalogaba de «obseso sexual, perverso polimorfo, libido desmedida. Peligroso, psicótico, invertido» (71). Desde niño le decían: «No sea marica, Dorda, no sea puto, se mea encima el manflorón» (201). Le vaciaron la cabeza con *shocks* eléctricos «para que fuera como todos»; «Por eso lo trataban con las inyecciones y las pastillas en el hospital, para curarlo, para volverlo sordo, para sacarlo del pecado de la sodomía» (203-204).

Si las fuerzas de seguridad simbolizan el poder autoritario y represor del sistema heterosexual imperante, se puede entender también de un modo metafórico la herida de bala que provocan a Ángel durante el asalto al furgón, y que el Nene le va curando. Esta herida tiene gran importancia en el desarrollo argumental de la película, puesto que obliga a los delincuentes a esconderse y a huir para no ser descubiertos, del mismo modo que tienen que ocultarse y escapar de la matriz heterosexual. El proceso de su curación es paralelo al psíquico: al final, Ángel ha dejado de oír voces. En el departamento sitiado, y al parecer ya ajeno a sus reparos sexuales, vive una escena erótica con su pareja que no culmina al ser interrumpida por el ataque policial. Ángel parece haber abandonado sus escrúpulos místicos con respecto a su homosexualidad. «Estuvimos cerca», reflexiona, melancólico. La contestación del Nene presupone que su amado estaba hablando de la huida con el dinero («Si todavía no nos rendimos, todavía tenemos la guita...»). Sin embargo, también podría referirse a lo cerca que estuvieron de poder mantener una relación sana, que incluyera lo sexual libremente; y, tal vez, de mostrarla al espectador, puesto que el sexo explícito en *Plata quemada* sigue siendo heterosexual.

Pero con la plata, arden definitivamente sus esperanzas. Un tiro alcanza al Nene, que acaba agonizando en los brazos de su pareja, como un Cristo en el regazo de la Virgen de la Piedad. Ahora es él quien oye voces. Ángel grita: «¡Callaroooo!» y dispara hacia el frente, por donde ha de llegar la policía. Así, las voces se identifican con ese mundo policial, sucio, violento, del orden, de la doble moral, de lo políticamente correcto que esconde la porquería debajo de la alfombra (dentro del armario). El mundo que persigue a esos delincuentes por el dinero, no por sus asesinatos. El mundo que demoniza la homosexualidad.

Judith Butler (2001: 171) habla de «la violencia de las normas del género»; se trata de «la violencia de la vida de exclusión, [...] aquella cuya encarcelación implica la suspensión de la vida, o una sentencia de muerte sostenida». Ése es el tipo de existencia que llevan los protagonistas de nuestra película, permanentemente encerrados y «enterrados», muertos en vida, ya que si salen se exponen a ser identificados, apresados, asesinados. El primer encierro, el previo al asalto, recibe el nombre de «entierro» en el lenguaje de los delincuentes; se trata de «ocultarse en un sitio hasta que llegue la hora de salir a dar un golpe. Enterrarse, desaparecer, hasta

que sea su hora». Posteriormente, el Nene compara su permanencia indefinida en el departamento de Montevideo con la estancia en un penal y habla de esa interrupción de la propia existencia a la que alude Butler. Además, expresa claramente la imposibilidad de mantener relaciones sexuales: «Con el cuerpo no contás. No podés coger, no podés llorar, te vigilan, te están encima». Y esa puede ser la forma en que se siente un homosexual en un mundo de heterosexuales.

Cuando el ahogo no permite seguir encerrado por más tiempo, es necesario salir, pero siempre protegidos por la mentira, el disfraz y el disimulo. Es interesante una salida nocturna del Nene y Ángel a un parque de atracciones. Lo que ocurre esa noche, y cómo es narrado filmicamente, muestra que ninguno de los mellizos tiene asumidos sus deseos sexuales. Cuando el hombre del altavoz («¡Pasen y vean!») intenta seducir a Ángel, éste se enfada, le pega, toma el megáfono y sale corriendo hacia una iglesia. Parece sentirse agredido porque se haya descubierto —¿pregonado?— su homosexualidad y porque intenten que salga su leche santa —el semen—, que ha de guardarse si se desea la salvación, según sus supersticiones. Entretanto, el Nene se da cuenta, en unos urinarios, de que un joven lo está observando. Reacciona violentamente, echándole en cara todos los insultos de buena parte de la sociedad contra los homosexuales. Incluso saca la pistola y le apunta. Ambas escenas se solapan, van alternando planos de lo que sucede al Nene y a Ángel, que parecen el mismo, pero en distintos contextos. Los dos se arrodillan, el uno ante la Cruz; el otro, al practicar una felación. Marcelo Piñeyro utiliza las normas de *rac-cord* para que el espectador espere una continuidad que no es tal, pues los personajes y las situaciones son diferentes. Así, quedan resaltados tanto la oposición como el paralelismo de las dos situaciones. La sociedad laica (como el Nene en los baños públicos) rechaza unas prácticas sexuales que sin embargo contiene en su seno. La homosexualidad también está presente dentro de la Iglesia, de un modo igualmente hipócrita. En cuanto a la caracterización de los personajes, es destacable que cuando salen al mundo exterior Ángel y el Nene reprimen sus auténticos deseos y se refugian el uno en la Iglesia y el otro adoptando el papel del heterosexual intransigente con los «invertidos».

En una escapada posterior, en que el Cuervo y los mellizos van a un chiringuito de la playa, se produce una división espacial relevante entre la arena, donde bailan los cuerpos semidesnudos, y el bar. Apoyados en la

barra, apartados, vestidos con sus trajes, absolutamente inapropiados, se encuentran Ángel y el Nene, como fuera de lugar. Los homosexuales se ven abocados a la marginalidad social y a la ocultación de su condición sexual. No pueden bailar con todos bajo el sol. A lo largo de la conversación que mantienen en el chiringuito, se descubre que el Nene tiene una amante. Ángel se aleja, atravesando el mundo de parejas hombre/mujer que bailan agarradas sobre la arena, choca con un par de ellas (la heterosexualidad le estorba), se mete en la orilla y está a punto de disparar hacia el mar. El Cuervo se lo impide, pero será el Nene quien dispare su arma. Todos gritan. La sociedad heterosexual se escandaliza.

Estos encierros y salidas implican una alternancia entre ocultamiento y exhibicionismo. Se trata de esconderse o de mostrarse ante los ojos de los demás. La mirada, el observar y ser observado, cobra una enorme importancia en el plano simbólico y en el juego de relaciones de esta película. No es éste el lugar de analizar todas ellas, pero importa destacar el hecho de que a los mellizos no les gusta ser mirados: ni por homosexuales (el hombre del altavoz, el chico de los baños), ni por heterosexuales (cuando Vivi, la novia del Cuervo, observa al Nene curar a Ángel, el Nene la echa, airado). No quieren ser observados porque tienen algo que ocultar a la sociedad. Poco después de haber expulsado a Vivi, el Nene la espía mientras mantiene una relación sexual con el Cuervo. Ella sí que permite que los mire, sonrío, disfruta con ello. Ella no tiene necesidad de esconderse.

Otras dos miradas de ida y vuelta se producen entre Ángel y el Cuervo. El Cuervo va evolucionando en su actitud hacia la homosexualidad de sus compañeros, desde el rechazo defensivo y agresivo propio de todo heterosexual masculino temeroso de ver temblar su virilidad, hasta su comparación de la relación de los mellizos con la suya con Vivi. De sentirse entre ofendido y halagado si lo miran, a mirar él. Al ser observado por el Nene mientras practica el sexo con su novia, después de enfadarse en un primer momento («Me estaría mirando a mí y no a ti, qué hijo puta»), fanfarronea, jocosos, de su capacidad de atraer también a los hombres. En la playa, nada más llegar a Uruguay, se está cambiando de ropa y reprocha a Ángel que le esté mirando los genitales. Ángel lleva gafas oscuras, y al quitárselas mira los cristales y no al Cuervo. Es al oír sus reproches cuando levanta la vista hacia él. El Cuervo representa la paranoia heterosexual de que a los homosexuales les atraen absoluta-

mente todas las personas de su mismo sexo, sobre todo uno mismo, lo cual inquieta especialmente a los hombres, dado que se sienten ofendidos en su virilidad, y reaccionan de una manera tan desproporcionada que induce a la sospecha de que no están dispuestos a admitir una parte de sí mismos que les han enseñado a reprimir. «¿Qué me mirás? ¿Eh?» — dice el Cuervo, en tono agresivo— «¿No sabés que el frío te la achicharra? ¿Qué, querés seguir viendo? ¿Querés seguir viendo?» — y se baja los pantalones.

Cuando se van en el coche el Nene pregunta al Cuervo qué se puede hacer por ahí. «¡Putas!», responde el Cuervo, y saca una agenda repleta de teléfonos de mujer, orgulloso. El Nene se ríe con él y le pregunta: «¿No estabas tan enamorado, vos?». «La Vivi se quedó con mi alma pero la pija me la dejó puesta». Ángel, desde el asiento trasero, comenta: »No toda, se ve». Y el Cuervo le da un cachete amistoso, Ángel ríe y se lo devuelve. Se desmonta y ridiculiza así el mito de que los heterosexuales son más viriles que los gays.

Posteriormente, al Cuervo no le importará la posibilidad de ser objeto de una mirada masculina que lo erotice (al bailar el twist, semidesnudo, en el piso) e incluso será él quien observe a Ángel mientras se quita los pantalones. Acaba equiparando el amor homosexual y el heterosexual: «¿Se creen que no duele? ¿Que no extraño a la Vivi viéndolos a ustedes dos tan de luna de miel?». Y al descubrirse la infidelidad del Nene, le dice a Ángel: «La garantía que te doy es que yo no fui». Cuando parece que va a insistir en su heterosexualidad como prueba de que no fue él con quien se acostó el Nene, añade riendo: «Yo seré lo que vos quieras pero no rompo culos que pertenecen a mis amigos».

Con todo, la homosexualidad aparece como algo sucio, que ha de limpiarse. El hecho de llevar a Ángel consigo pone a los delincuentes en peligro de ser encontrados: él se dejó el arma del crimen, él va herido, chorreando sangre, dejando un rastro para los perseguidores. Sin él, todo iría bien, no habría homosexuales entre ellos. De hecho, es significativo que sea el Cuervo el encargado de limpiar la sangre. Es lo que hace la sociedad, esforzándose por esconder la homosexualidad para conservar la falsa apariencia de una homogeneidad heterosexual.

Si Ángel representa la homosexualidad y el Cuervo encarna la asunción del rol heterosexual, las prácticas del Nene son bisexuales. Pero no se trata

de que cada uno posea una esencia sexual que lo defina, sino de que van practicando actos sexuales en un sentido o en otro.⁴ Judith Butler (2001) parte del cuestionamiento de la noción de identidad para negar la naturalidad de conceptos como el género, la orientación sexual e incluso el sexo biológico, que no son, a su entender, sino creaciones culturales. Defiende la construcción variable de la identidad frente a la idea de «matriz heterosexual», que vendría a decir que debe haber un sexo estable expresado mediante un género estable (masculino expresa hombre, femenino expresa mujer), definido históricamente mediante la práctica obligatoria de la heterosexualidad. Las declaraciones de Ricardo Piglia acerca de las tendencias sexuales en su obra narrativa sintonizan con estas teorías. El escritor muestra su interés por ámbitos únicamente masculinos: el ejército, el boxeo, el deporte, las pensiones y, como en *Plata quemada*, «la pesada», es decir, las bandas que roban con armas, relacionadas a su vez con la cárcel. A Piglia le atraen, más que la llamada cultura gay, esos ambientes donde la rigidez de la matriz heterosexual pierde consistencia:

Veo, más bien, circulaciones del deseo, que se dan entre hombres a veces y se dan entre hombres y mujeres o entre mujeres. No veo ahí la cuestión en términos de lo que sería una particularidad sexual que debe ser trabajada aparte. Porque lo que me parece que tienen estos universos es que son lugares de cruce, nada es muy fijo, no tienen las categorías de la clase media, diga-

4 Gonzalo Navajas (1987: 24-29) señala, a propósito de la novela postmoderna española, la indeterminación genérica y la personalidad sexual mutable y oscilante de los personajes como una manifestación más de la disolución de la identidad en la postmodernidad: «De este modo, uno de los principios más seguros del yo clásico —la fijación sexual del sujeto— queda impugnado. El yo se convierte en un recipiente sexual vacío que puede ser llenado de varios modos simultánea o alternadamente» (1987: 27). Manuel Lechón Álvarez se muestra defensor de esta libertad, del hecho de «que el sexo es algo ocasional, que nadie es de una tendencia toda su vida y que, puestos en el caso, todos somos capaces de mantener relaciones con personas que, en principio, no son susceptibles de atraernos» (2001: 21). En la misma línea escribe Javier Gurpegui (2001: 26):

No querríamos sustantivar el adjetivo 'homosexual' de manera que parezca que la homosexualidad es una cosa evidente en sí misma, sin una construcción social e histórica, que los individuos tienen o no de la misma forma que los subsaharianos tienen la piel oscura. De hecho, hay quien propone [Bordieu, *La dominación masculina*, 2000: 143-49] que la homosexualidad consiste tan sólo en una determinada práctica sexual, o sea, en algo que se hace. Lo cual no impide que alrededor de la misma se conformen unas determinadas mentalidades y costumbres que varían con el tiempo y según las personas. Así pues, ni lo masculino, ni lo femenino, ni lo *hétero*, ni lo homosexual (tampoco lo gay o lo lesbiano) son una esencia, algo fuera de la historia y la sociedad. Por ello, cuando aquí hablamos de «personajes homosexuales» hay que entenderlo con todas estas precauciones. (Gurpegui, 2001: 26).

mos, categorías pequeño-burguesas o estabilizadas para establecer las identidades con su carga de queja social, de traducir las fantasías sexuales en términos de lo que es políticamente correcto, o definido como reivindicación de ciertas identidades, me parece que en el mundo popular, en las clases bajas este juego de las identidades sexuales, como quiera que sean son menos fijadas. (2001: 205-206).

Lo que a Piglia le interesa es reflejar «un espacio de circulación entre cuerpos sin que nadie se quede fijo a un tipo de conducta establecida que la sociedad considera normal, anormal o desviada» (2001: 206).

Plata quemada defiende, con la figura del Nene, que se hizo «puto» en la cárcel, cómo se pueden mantener relaciones sexuales tanto con personas del propio sexo como del opuesto. De hecho, según Bordieu (Gurpegui, 2001: 31), históricamente la oposición entre homosexuales y heterosexuales es algo muy reciente y sólo después de la Segunda Guerra Mundial la heterosexualidad o la homosexualidad se imponen como una opción exclusiva. Hasta entonces, eran muchos los que pasaban de una pareja masculina a una pareja femenina. Ese ambiente relajado y de probar de todo un poco también se ha dado en épocas posteriores, como los años 60 con el amor libre o la movida española de los 80.

El Cuervo trata al Nene como a un heterosexual: le muestra su agenda de prostitutas en el Uruguay, le da consejos para triunfar con las mujeres y jamás le insulta como a Ángel por su homosexualidad. El Nene, escudado de algún modo por su lado hetero, problematiza más asumir su parte homosexual frente a la sociedad que su bisexualidad ante sí mismo: «me da por rachas, ¿qué tiene?», confiesa a su amante Giselle. Pero le cuesta reconocer ese lado de su deseo.⁵

En una de sus salidas nocturnas, el Nene acude a un cine. En la pantalla se ve la imagen de una mujer desnuda claramente erotizada; está orientada, indudablemente, al deseo masculino por la mujer, y aquéllos que tienen inclinaciones homosexuales —los espectadores son parejas de hombres y hombres solitarios en busca de sexo— han de consumir unos pro-

5 Así lo demuestran diversos episodios, como el ya comentado de los baños públicos. En el chiringuito de la playa se incomoda ante la llegada de una pareja heterosexual que se acaricia y decide que se van ya. En la feria, al intentar seducir a la que será su amante Giselle, el chico con el que ella estaba se va con otro hombre, y el Nene dice: «Cuánto maricón hay en este bar». Le miente inventando que tiene hijos y mujer, pero ella no lo cree. En las ocasiones en que Giselle le sugiere sus gustos homosexuales, él reacciona a la defensiva.

ductos que les sirven de tapadera. En ese lugar cerrado (otro tipo de encierro) el Nene hace un gesto de aproximación a un joven que se sienta cerca de él. Después, una vez al aire libre, adopta el papel heterosexual, coqueteando con mujeres.

Al final, el Nene acudirá al piso de su amante Giselle con el Cuervo y Ángel, cuando tengan que huir de la policía. Finalmente ella le obliga a elegir. Sin lugar a dudas, la película no es una simple alegoría: los personajes son individuales, complejísimo, con múltiples caras. Pero tampoco se puede pasar por alto, y menos al analizar el tema de las tendencias sexuales en el filme, que al Nene, al bisexual, se le hace escoger entre un hombre y una mujer. El hombre le llevará a la muerte y la mujer le posibilitaría la huida, el fin del peligro. El Nene acaba priorizando sus sentimientos por encima de su seguridad. Giselle, según le dice a Ángel cuando ella ya no está, no le importaba: «Era un lugar donde esconderse, nada más».

La mujer es para el Nene, efectivamente, un lugar donde esconderse, una tapadera de sus inclinaciones homoeróticas. Los personajes femeninos de *Plata quemada* son secundarios, pero sus comportamientos acaban teniendo consecuencias tremendamente negativas para los protagonistas: Vivi, amante del Cuervo, confiesa a la policía, bajo tortura, que han huido a Uruguay; Giselle denuncia que los asesinos argentinos están en su departamento, lo que supone su muerte.⁶ Además de la delación, la única actividad femenina es el sexo: Vivi es una especie de ninfómana y Giselle, una prostituta. Sus esfuerzos están orientados —además de a su propio placer, siempre de la mano de un hombre— a satisfacer el deseo de ellos. Las mujeres se muestran como aquello que representan para el hombre, por sí mismas no valen nada. Vivi y Giselle corresponden a uno de los dos estereotipos de mujer tradicionales: frente a la esposa y madre, honesta, casta y pura, representan a la mujer de mala reputación que termina siendo castigada. Ambas acaban infelices, solas, traidoras y expulsadas de un lugar de hombres.

De la perspectiva homosexual masculina de *Plata quemada* se deriva una cierta misoginia: la mujer es un elemento que estorba y cuya existencia es necesaria para que sea posible la heterosexualidad y su imposición.

⁶ Es ésta una de las múltiples diferencias de peso entre la novela y el filme: en el relato de Piglia, prima la lealtad de las mujeres, que no traicionan a sus hombres.

Simboliza, desde el punto de vista psicoanalítico y en tanto que carente de pene, la amenaza de castración para el hombre (Mulvey, 1985: 1-2). Pero en *Plata quemada* esta castración viene dada, además, por el resto de elementos que representan el orden heterosexual obligatorio (la policía, las voces, la Iglesia), ya que suponen la anulación del derecho a desarrollar la propia sexualidad. Es más, Ángel practica la abstinencia sexual. Podríamos decir que el sistema imperante le ha arrebatado su falo.

Pero ello no implica que sea menos «masculino». A lo largo de todo el metraje de la película, y especialmente durante el asedio al departamento de Giselle, se produce una contradicción desde el punto de vista de la norma heterosexual a la que se nos tiene acostumbrados. Ángel y el Nene son violentos, fuertes, rudos, valientes... «masculinos», en definitiva. Y sin embargo son gays. En un receso del ataque policial al piso donde se encuentran, los mellizos protagonizan una escena de amor, llena de erotismo, hasta que llega la policía. Se disponen a luchar, se arman hasta los dientes y, en ese momento, Ángel besa apasionadamente al Nene. ¿Nos imaginamos a Rambo haciendo lo mismo? Resultaría ridículo, pero *Plata quemada* logra que lo veamos como algo lógico y normal: es posible que mueran en pocos minutos y se aman con locura. De este modo, introduciendo algo tan inocente como un beso entre hombres en una situación fílmica tradicionalmente ya no sólo heterosexual, sino falocéntrica, de exaltación del valor del macho, se deconstruyen tanto el estereotipo del hombre homosexual afeminado como el modelo masculino que se nos impone particularmente desde la institución cinematográfica, sobre todo desde Hollywood. Se está poniendo de manifiesto el carácter performativo del género del que habla Butler: al realizarse un acto en principio impensado por parte del prototipo de esencia masculina, se llama la atención sobre lo artificial y absurdo de dicho ideal de masculinidad.

A estas alturas de la película, un espectador implícito ha podido recorrer el mismo camino que el Cuervo: si al principio podía chocarle el vínculo homosexual de dos de los protagonistas, al final, después de haber visto retratada esa relación sin los tópicos habituales asociados a los gays, puede entender que *Plata quemada* es una historia de amor conmovedora e intensa, al margen del sexo de los amantes. Pero en la última secuencia el público, que se ha acabado por identificar con los protagonistas a pesar de ser delinquentes y de ser homosexuales, termina tiroteado por un Ángel desgarrado por el dolor y por la rabia, que dispara a la cámara. De golpe,

somos extraídos de un bando para ser situados en el otro. Así, la instancia narradora parece devolver a un hipotético espectador heterosexual y de conducta intachable a su auténtico ámbito, con lo que se fomenta la reflexión y el examen de conciencia.

Por tanto, la elección está en nuestras manos. Cada uno puede optar entre ser un elemento más del sistema de represión o vivir al margen de normas impuestas, lo cual puede implicar, en ocasiones, la necesidad de ocultarse o el dolor de ser rechazado. Entre disparar a Ángel, al final de la película, o morir con él. ¿De qué lado estás tú?

BIBLIOGRAFÍA:

- Butler, Judith. 2001. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. México, D.F.: Paidós y Universidad Nacional Autónoma de México.
- Gurpegui, Javier. 2001. «La imposible inocencia de la mirada. Sobre cine, homosexualidad y emancipación». En VVAA. *Over the rainbow. III Jornadas de Cine Lésbico y Gay en Zaragoza*. Zaragoza: Tierra. Pp. 17-37.
- Lechón Álvarez, Manuel. 2001. *La sala oscura. Guía del cine gay español y latinoamericano*. Madrid: Nuer.
- Lyon, David. 2000. *Postmodernidad (Segunda edición)*. Madrid: Alianza.
- Mulvey, Laura. 1985. «Placer visual y cine narrativo». *Eutopías*. 1-22
- Navajas, Gonzalo. 1987. *Teoría y práctica de la novela española postmoderna*. Barcelona: Ediciones del Mall.
- Piglia, Ricardo. 2000. *Plata quemada*. Barcelona: Anagrama.
- , 2001. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama.
- Salessi, Jorge. 1995. *Médicos, maleantes, y maricas: higiene criminología y homosexualidad en la construcción de la nación argentina (1871-1914)*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Wiegner, Matias. 1994. «Men who kill and the boys who love them». *Critical Quarterly*. Vol. 36. 1. 105-114.

PERSPECTIVAS (DELIBERADAMENTE) INCONEJAS SOBRE EL SEXO

Alejandro Martínez Rodríguez

Quisiera ofrecer en lo que sigue algunas reflexiones deliberadamente inconexas y asistemáticas sobre el sexo, sin ninguna voluntad retórica, ni siquiera con una pretensión sugerente: sencillamente sin razones, sin motivos, esto es, en honor a esa aleatoriedad sin causa que nos orienta de continuo.

1. El sexo, motor de la historia

Ha no mucho me decía un latinista a quien aprecio que la envidia es el motor de la historia. Claro, le dije, y con ella el sexo: porque somos cuerpos en medida mayor de la que a menudo sospechamos, y nuestro comportamiento es, en fin, más vaporoso y sensual cuanto más intentamos someterlo. De modo que somos metáforas de carne, capaces de esa profundidad a flor de piel que señaló Paul Valéry, capaces de desentrañar la tierra por un labio, ni siquiera por un beso. Por eso, en la laguna reseca de la Historia, el sexo merece un pensamiento nuevo, que diga alto su valor, que proclame sin recato que hasta su ausencia produce sentido.

2. El cuerpo del delito

El sexo es lugar de claroscuros, espacio de placeres y de riesgos, horizonte, en resumen, donde se confunden el paraíso y el infierno. Penden del sexo lo mismo el amor que la enfermedad, lo mismo el delito que el respeto. El sexo es el cuerpo del delito, y hay que aprender con él, precisamente, a vivir en cierto modo con el delito. El sexo, bien pensado, nos anuncia en cada lecho que todo puede cambiar a la mañana que amanece, que nada hay seguro, y que en última instancia, eso es una suerte, pre-