



**Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación**

**Título del documento: Los muchachos también lloran : nuevas subjetividades no heterosexuales del cine contemporáneo**

**Autores (en el caso de tesis y directores):**

**Walter Santiago Luján Orellana**

**Ernesto Meccia, tutor**

**Datos de edición (fecha, editorial, lugar,**

**fecha de defensa para el caso de tesis: 2020**

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.  
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.  
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: [https://creativecommons.org/choose/?lang=es\\_AR](https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR)





**UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES**

**FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES**

**LICENCIATURA EN CIENCIAS DE LA  
COMUNICACIÓN**

**TESINA DE GRADO**

***LOS MUCHACHOS TAMBIÉN LLORAN***

*Nuevas subjetividades no heterosexuales del cine contemporáneo*

**ORELLANA, WALTER SANTIAGO LUJÁN**

**santiagorellana@gmail.com**

**DR. MECCIA, ERNESTO**

**Octubre 2019**

## ÍNDICE

|   |           |
|---|-----------|
| <b>INTRODUCCIÓN</b>   | <b>4</b>  |
| <b>OBJETIVO GENERAL</b>   | <b>6</b>  |
| <i>Objetivos específicos</i>  | 6         |
| <b>CINCO PELÍCULAS DE ÉXITO</b>   | <b>8</b>  |
| <i>Call Me by Your Name (2017)</i>  | 8         |
| <i>Love, Simon (2018)</i>   | 8         |
| <i>Moonlight (2017)</i>   | 9         |
| <i>Beach Rats (2017)</i>  | 9         |
| <i>God's Own Country (Tierra de Dios) (2017)</i>                              | 10        |
| <b>CAPÍTULO I: ESTADO DEL ARTE Y CONTEXTO CONCEPTUAL</b>                      | <b>11</b> |
| <i>Algunas investigaciones previas.</i>                                       | 11        |
| <i>Investigaciones del campo académico argentino.</i>                         | 15        |
| <i>El cine como medio de expresión.</i>                                       | 19        |
| <i>Cine y homosexualidad: una relación tóxica.</i>                            | 23        |
| <i>Homosexualidad, el camino histórico.</i>                                   | 26        |
| <i>La narrativa.</i>  | 30        |
| <i>¿De qué manera comprender cada historia?</i>                               | 32        |
| <b>CAPÍTULO II: “CALL ME BY YOUR NAME”</b>                                    | <b>35</b> |
| <i>Presentación</i>   | 35        |
| <i>Estructura actancial</i>   | 35        |
| <i>Actantes Favorables</i>  | 36        |
| <i>Actantes Oponentes</i>   | 43        |
| <i>El caso de Oliver</i>  | 44        |
| <i>Definiciones del relato</i>  | 46        |
| <i>Homosexualidad en Call Me by Your Name.</i>                                | 47        |
| <b>CAPÍTULO III: “LOVE, SIMÓN”</b>  | <b>50</b> |
| <i>Un primer acercamiento.</i>  | 50        |
| <i>Actantes Favorables</i>  | 51        |
| <i>Actantes Oponentes</i>   | 53        |
| <i>Valoraciones hacia el mundo homosexual</i>                                 | 56        |
| <i>Aceptación</i>   | 58        |
| <i>Responsabilidad social y construcción argumental de la homosexualidad.</i> | 61        |

|  |            |
|--|------------|
| <b>CAPÍTULO IV: “MOONLIGHT”</b>  | <b>64</b>  |
| <i>Contexto narrativo</i>  | 64         |
| <i>“Pequeño”</i>   | 65         |
| <i>“Chiron”</i>  | 67         |
| <i>“Black”</i>   | 69         |
| <i>Construcción identitaria de la homosexualidad</i>                     | 71         |
| <b>CAPÍTULO V: “BEACH RATS” (Ratas de Playa)</b>                         | <b>74</b>  |
| <i>Primeras definiciones</i>   | 74         |
| <i>Estructura actancial</i>  | 75         |
| <i>Homosexualidad</i>  | 77         |
| <b>CAPÍTULO VI: “GOD’S OWN COUNTRY” (Tierra de Dios)</b>                 | <b>82</b>  |
| <i>Sinopsis</i>  | 82         |
| <i>Introducción al análisis</i>  | 82         |
| <i>Pasión y visibilidad sexual</i>                                       | 87         |
| <b>CAPÍTULO VII: REPRESENTACIONES: DIFERENCIAS Y PUNTOS DE ENCUENTRO</b> | <b>91</b>  |
| <i>Componente sexo afectivo.</i>   | 91         |
| <i>Representaciones sociales hacia la identidad no heterosexual.</i>     | 92         |
| <i>Ocultamiento.</i>   | 96         |
| <i>Autoconocimiento y composición argumental.</i>                        | 97         |
| <b>CONSIDERACIONES FINALES</b>   | <b>99</b>  |
| <b>BIBLIOGRAFÍA</b>  | <b>103</b> |

*A mi familia, por la oportunidad.*

*A mis amigos, por la insistencia.*

*A Ernesto Meccia, por la paciencia y dedicación.*

## INTRODUCCIÓN

Este trabajo tiene como propósito fundamental el análisis de películas que traten explícitamente como temática relaciones no heterosexuales entre varones y que cumplan con la condición de ser actuales, comerciales y de repercusión. Con el estudio de las nuevas subjetividades gay presentes en las narrativas cinematográficas del cine comercial contemporáneo buscamos dar cuenta del modo de representación de la homosexualidad. Esta tesina no anima una intención representativa, no aspira a generalizar sus resultados, sino que consiste en un estudio introductorio y exploratorio para desarrollar en una eventual investigación a futuro. El desarrollo del mismo será a partir de la elección de cinco películas de éxito referidas a esta temática: *Call Me by Your Name* (2017) ; *Love, Simón* (2018) ; *Moonlight* (2016) ; *Beach Rats* (2017) y *God's Own Country* (*Tierra de Dios*) (2017).

En este último tiempo, el mundo ha sido protagonista de cambios culturales que han propiciado una nueva perspectiva acerca de relaciones y prácticas sociales que supieron estar marginadas del espectro social por no estar adecuadas al modelo de enseñanza que supieron inculcar nuestros antepasados. La cuestión de la sexualidad ha sido desde siempre planteada como reticente a hablarse con liviandad dentro del ámbito social, mucho menos del familiar. El modelo de familia conformado por padre, madre e hijos significaba una institución sagrada que debía estar alejada de temas vetados como el sexo, pero implícitamente, se sabía que ese modelo familiar estaba constituido por figuras que no podían de ninguna manera salirse del rol que les era asignado por convención.

Actualmente, todavía es posible notar la incomodidad que representa al núcleo familiar escenas de relaciones sexuales en la pantalla, sea del cine o de la televisión, esto es porque suponen aún un tema tabú para personas con una formación fuertemente religiosa o conservadora, por supuesto que lo es más aún cuando la orientación sexual de quienes las practican corresponde a la atracción del mismo sexo.

Sin embargo, existe desde hace poco tiempo, y en parte gracias a los cambios sociales a nivel mundial, una intención por parte de la industria cinematográfica de ampliar la percepción de la sexualidad. Cada vez son más las películas de temáticas LGBT en la

pantalla grande, dentro del cine comercial e independiente. Lo mismo ocurre en la televisión.

Es la intención de esta tesina llevar adelante un análisis de la representación de la homosexualidad gay en la industria del cine comercial contemporáneo teniendo en cuenta este factor, la popularidad que han tenido las películas de esta temática en el último tiempo.

El interés para la realización de este trabajo está vinculado a la construcción y representación que se hace de la sexualidad y de la subjetividad gay en esas películas.

La elección del cine como medio de representación que permite el análisis está basado en el entendimiento del mismo como un poderoso soporte que opera en las transformaciones sociales que incluyen la homosexualidad como una manera de vivir, colaborando con los cambios que se están dando, otorgándoles un espacio dentro de su industria.

La narrativa audiovisual les permite a esta comunidad verse reflejados en su historia, sus vivencias e identificarse con la subjetividad planteada desde la pantalla, pudiendo obtener una completa visibilidad que venía siendo postergada en décadas anteriores. El cine en relación a historias homosexuales ha presentado en cada ocasión personajes que han caído en el cliché del gay afeminado o atormentado. En esos primeros años, ser homosexual resultaba, en cierto punto, cómico, provocando las risas del público ante un personaje cuasi caricaturesco.

Generalmente, las historias de amor heterosexuales en el cine están contadas desde lo romántico, la tragedia o amores imposibles, es la intención aquí entender qué sucede en el presente cuando los protagonistas de esos hechos son del mismo sexo. En este sentido, el capítulo I del trabajo presentará el recorrido histórico y las conceptualizaciones teóricas que fundamentan el análisis, los capítulos del II al VI abordarán el análisis propio de las películas elegidas y el último capítulo, definirá las similitudes y diferencias representacionales de la homosexualidad en esta selección.

## **OBJETIVO GENERAL**

- Indagar en la construcción narrativa de subjetividades gays en películas del cine comercial contemporáneo.

### **Objetivos específicos**

1. Identificar similitudes y diferencias en las tramas, el repertorio de actantes y la “resolución” de las mismas, especialmente atentos a pensar la identidad gay.
2. Reflexionar sobre los destinatarios (o comunidades de escucha) en las que quieren impactar estos productos.

La homosexualidad ha sido estudiada y tratada en distintos ámbitos académicos, es por eso que resulta interesante un estudio sobre su representación en la cinematografía, considerando la actualidad como eje principal del análisis. A principios del siglo pasado, la concepción corriente era definirla como enfermedad o desviación de los valores morales y éticos, por lo que sólo era posible en la narrativa cinematográfica tratar la homosexualidad como lo que era para el común de la gente. La muestra de la sexualidad explícita sólo respondía a los cánones del mundo heterosexual. Entender esta concepción nos abre el camino para comprender la manera en la que se construye en el presente la identidad sexual en el cine y reparando en ello, identificar y analizar en profundidad cuáles son los recursos que complementan la construcción de esa identidad.

Asimilando las subjetividades al interior de los films y atendiendo a la identidad de los protagonistas, es menester dar cuenta de la existencia o no de un hilo conductor dentro de las mismas, es decir, si existen entre las tramas un nexo común, una continuidad que nos permita establecer al mismo tiempo diferencias.

El rol de la sexualidad explícita y como identidad es decisivo al interior de estas producciones, por lo que indagar en su construcción cinematográfica en la actualidad es clave. Este ejercicio de análisis posibilita una mirada global de las cinco películas que se

estudiarán, entendiendo que todas representan formaciones y prácticas sociales que aún hoy, son vistas con resquemor.

La elaboración de este trabajo contempla una mirada sobre las comunidades que valoran estas producciones cinematográficas, que las agradecen, pertenezcan o no al colectivo LGBT. La sociedad en su conjunto y la industria del cine asisten a un momento de reflexión en el que se da cuenta de la falta de producciones de este tipo a lo largo de la historia de la propia industria. La comunidad gay necesita de estas historias en las que verse reflejados para desmitificar ideas y concepciones preestablecidas sobre su mundo. Lograr captar qué modelo de representaciones sociales son manifestados y cómo son planteados permitirá vislumbrar lo legítimo del mismo.

## CINCO PELÍCULAS DE ÉXITO

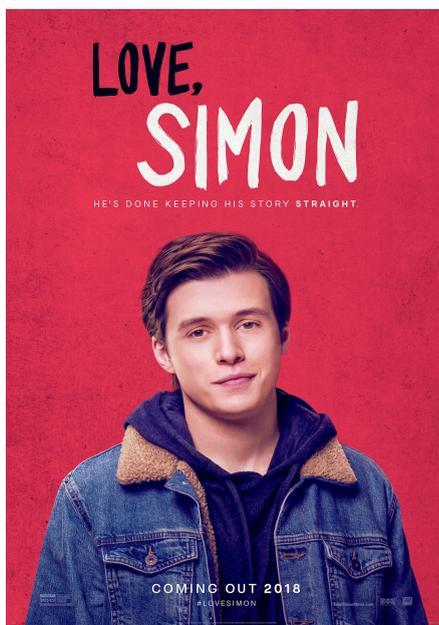


### *Call Me by Your Name* (2017)

Protagonizada por Armie Hammer y Timothée Chalamet, este film cuenta la historia de Elio (Chalamet), un joven de 17 años que se enamora perdidamente del ayudante de su padre, Oliver (Hammer), quien visita a su profesor durante el verano.

Ganadora del Oscar y de Premios BAFTA a mejor guión adaptado por James Ivory.

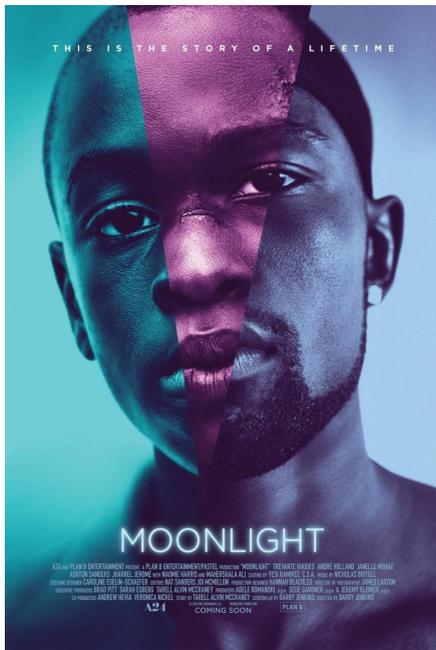
Nominada a los Premios Oscar, BAFTA y Golden Globes a mejor película, mejor director, mejor actor, actor de reparto y mejor canción original.



### *Love, Simon* (2018)

Simón es un adolescente de Atlanta (EE. UU.) del que nadie sabe su condición sexual. No conoce a su enamorado, sólo sabe que es compañero de clases. Tendrá que resolver ambas cuestiones para lograr encontrar el amor.

En la piel de Simón, Nick Robinson. Ganadora del premio Teen Choice Award a la Mejor Película de Comedia, Teen Choice Award al Mejor Actor Revelación en una Película y del MTV Movie Award al Mejor Beso.



### ***Moonlight (2016)***

La película narra la vida de Chiron, un joven afroamericano que crece en los suburbios de Miami. La trama recorre desde su infancia hasta la edad adulta. Chiron sobrevive a su madre adicta y al bullying por su homosexualidad.

Moonlight compitió en los Golden Globes en 6 categorías: mejor director, mejor actor y actriz de reparto, mejor guión, mejor banda sonora y mejor película dramática, ganando el galardón de esta última.

Obtuvo 3 premios Oscars, a mejor actor de reparto, mejor guión adaptado y mejor película en su edición N°89.

En Argentina, Mahershala Ali, obtuvo el premio Alfredo Alcón como mejor actor en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata.



### ***Beach Rats (2017)***

Frankie es un adolescente de Brooklyn que vive una crisis permanente. Para salir de ella recurre a la droga, al incipiente noviazgo con una joven y a relaciones homosexuales.

Protagonizada por Harris Dickinson, este film fue multipremiado y nominado en más de 10 Premios y Festivales de Cine en todo el mundo.



### ***God's Own Country (Tierra de Dios) (2017)***

Un joven granjero de Yorkshire con problemas familiares y para relacionarse con los demás, ve cambiada su vida cuando un inmigrante rumano llega a su pueblo trabajar en la tierra de su padre.

Protagonizada por Josh O'Connor y Alec Secareanu. Dirigida por Francis Lee, ha sido exhibida en múltiples Festivales de Cine, ganando en la mayoría de ellos en mejor dirección, guión, sonido, actor de revelación y mejor película.

Ha sido el único film producido en el Reino Unido en participar de la categoría *World Cinema* en el Festival de Cine de Sundance de 2017, allí ganó el premio a la mejor dirección.

En sintonía con los objetivos de trabajo propuestos, todas las películas elegidas cuentan con la presencia de personajes cuya identidad gay está o estará expuesta en los espacios propios a las narrativas de cada una y por supuesto, con tratamientos distintos.

## CAPÍTULO I: ESTADO DEL ARTE Y CONTEXTO CONCEPTUAL

### *Algunas investigaciones previas.*

El estudio de la homosexualidad puede resultar interesante o atractivo desde el ámbito académico si consideramos en perspectiva el valor que se le atribuía hace un tiempo largo atrás. Han sido varios los investigadores y especialistas que proporcionaron un trabajo de análisis destinado a esta cuestión.

Sujetos a la línea de investigación propuesta, podemos observar a continuación algunos trabajos e investigaciones dentro del campo académico sobre la relación entre la homosexualidad y el cine, donde además, se delimitaran similitudes y diferencias respecto al diseño de investigación planteado para esta tesina.

La primera investigación que compone este estado del arte es la tesis de Nawamin Prapakamol (2011) *El Análisis de la representación de la homosexualidad masculina en el cine mexicano contemporáneo*. Este trabajo tiene como objetivo central el análisis de la homosexualidad en el cine mexicano contemporáneo exclusivamente. La investigación cuenta con una exhaustiva incorporación de datos estadísticos de películas con tiempos históricos diferentes que sirven a modo de referencia para comparar las 5 películas elegidas entre sí. En nuestro caso, y a diferencia de lo que se buscará en este trabajo en particular, no es la intención un análisis de datos en los que se consideren porcentajes o gráficos para comparar las películas, sino más bien un riguroso estudio de cómo se cuenta la historia en cada una, en la que el eje central está puesto en la homosexualidad, conector y temática de las 5 películas que se analizarán aquí también. El autor retoma concepciones clásicas acerca de la representación histórica que se ha hecho de los homosexuales en el cine mexicano. En ese sentido, desarrolla su punto de partida desde los estereotipos definidos socialmente para las relaciones no heterosexuales con un recorrido histórico que también será planteado aquí en las páginas subsiguientes.

*No fue hasta los años sesenta, bien después de la famosa Época de Oro, que se percibe la inclusión de los personajes homosexuales con papeles importantes. Los espectadores vieron aparecer, desde época temprana del cine mexicano, personajes homosexuales. No*

*obstante, estos sujetos están fuertemente caricaturizados y tratados con sátira, burla y desdén. Es decir, los homosexuales están tratados con estereotipos popularizados desde aquella época. [...] Es evidente que existen más películas en las que pueden encontrarse personajes de papeles secundarios caracterizados con el afeminamiento, vestimenta y comportamiento peculiar que fungen como el alivio cómico a la trama o como objeto de burla de otros personajes. Este estereotipo sufrido, efectivamente, tiene antecedentes históricos. (Prapakamol, 2011; p. 39)*

El punto más fuerte que une ambos trabajos es tomar el concepto de representación y el análisis de la narración que implementan Francesco Casetti y Federico Di Chio en su libro *Cómo Analizar un Film* (2007). Su elección de estudiar el tratamiento de las historias gay en el cine seleccionando 5 películas mexicanas se enlaza con esta tesina compartiendo el mismo campo de trabajo pero con criterios de elección diferentes: como se expuso más arriba, el autor elige trabajar con películas que representen la homosexualidad masculina únicamente en el cine mexicano, reduciendo su corpus e incorporando films realizados en diferentes tiempos históricos.

El objetivo para este trabajo es el análisis de 5 películas que correspondan a producciones actuales y con poco tiempo entre una y otra, es decir, contemporáneas entre sí. Otro factor a tener en cuenta es el éxito que las mismas han tenido a partir de su exhibición en festivales internacionales.

La tesis del autor concluye a grandes rasgos con un conjunto de reflexiones acerca de la visibilidad de la condición homosexual. En primer lugar, no se modifica la percepción que el personaje tiene sobre su propia condición sexual, por lo que su muestra pública conlleva reacciones negativas dentro de la trama. Afirma que la representación homosexual en el cine mexicano se caracteriza por un no prejuicio al momento de exhibir sexualidad física explícita. En este sentido, el personaje homosexual en el cine se caracteriza por lo que el autor define como *acciones diferenciales de carácter sexual*, en la que predomina la forma explícita de representación, no se opta por sugerir, se exhibe.

*Se presenta en sus narrativas audiovisuales una nueva finalidad que es mostrar la realidad cotidiana y la condición del ser homosexual en la sociedad contemporánea, una preocupación ausente de los discursos cinematográficos anteriores.*

(Prapakamol, 2011; 109,110). Estas nuevas formas de presentar la homosexualidad masculina se condicen con el avance de la sociedad en términos de aceptación hacia la diversidad, tal como manifiesta Nestor David Polo Rojas (2013) en *La representación de la homosexualidad masculina en el cine latinoamericano de los últimos 20 años*. Esta tesis realizada en Ecuador, en 2013, parte de la idea de que los discursos manifestados en los medios y en particular en el cine, está alimentado por los discursos sociales y políticos que conciernen a la vivencia del momento histórico que transita América Latina. El análisis comienza con un recorrido histórico incluyendo conceptos como la homofobia, como desencadenante de las nuevas representaciones sexuales que se manifiestan en los discursos sociales de actualidad, donde se abre el camino a la aceptación e inclusión, dejando de lado prejuicios anclados a otros tiempos.

*Los principales prejuicios históricos tienen un componente de paranoia que busca enemigos, los considera inferiores y tienen una naturaleza narcisista que no permite la existencia de personas diferentes. La homofobia guarda estas características y constituye uno de los principales elementos del discurso heterosexual discriminatorio dominante. (Polo Rojas, 2013; p. 38).*

Considera, en definitiva, que en el último tiempo hay discursos más tolerantes respecto a la homosexualidad, borrando huellas de estereotipos típicos de los homosexuales en ficción.

*El continuum de estas películas es un discurso que pretende no solo revertir las representaciones clásicas del homosexual, sino también criticar la autoridad patriarcal, exponer los dobles sentidos de la homofobia y humanizar al hombre queer para colocarlo en la misma categoría del heterosexual en cuanto a sus aspiraciones y sufrimientos.*

*(Polo Rojas, 2013; p. 139).*

Este trabajo cuenta con un gran componente teórico que permite entender la relación entre la representación homosexual y las producciones cinematográficas. Parte de este marco teórico es compartido en el trabajo que pretendo realizar. El corpus está compuesto por 4 películas que representan historias gay en diferentes tiempos históricos concernientes a los últimos 20 años. Una vez más, el criterio de elección del corpus difiere al criterio elegido para la formación del corpus de esta tesina. Cuestiones como la liberación y el ocultamiento también están presentes en ambas.

El autor confirma su postura respecto a la apertura del cine como un medio de expresión, permite un espacio de liberación en la representación de la realidad. En el análisis de su corpus de estudio, se concluye que las representaciones de las relaciones no heterosexuales rompen las cadenas del reduccionismo y se manifiestan en sintonía con las transformaciones sociales. Transformaciones, que por su parte, permiten visibilizar no solo la homosexualidad entre varones, sino que presentan la diversidad lésbica de igual modo. En este sentido, el trabajo realizado por Clarissa González (2011) *Visibilidad y diversidad lésbica en el cine español. Cuatro películas de la última década*, tiene como objetivo identificar los patrones comunes a películas donde se representa la homosexualidad femenina, entendiendo el contexto en la que se produjeron y los estereotipos en los que se ha caído para mostrar a las lesbianas en el cine. Trata de dilucidar si la representación en los largometrajes contemporáneos tienen una percepción más amplia y plural para este colectivo.

Atenta a los acontecimientos en España, donde en el último tiempo se han ampliado derechos y se han promulgado leyes concernientes a nuevas políticas de género, evalúa la visibilización y la diversidad del colectivo de lesbianas en el cine con una metodología que resulta interesante y que es compartida con el trabajo presente para el análisis de la homosexualidad masculina en el cine contemporáneo. Utiliza la descripción como base de su trabajo, privilegiando el estudio narrativo de los personajes y sus acciones para echar luz sobre los 4 films con los que trabaja. En este sentido, la autora afirma que aún vivenciando un presente de apertura a las comunidades LGBT, la representación de la diversidad en el cine contemporáneo no se caracteriza por ser abarcativa y plural. Las lesbianas aparecen en subtramas dentro de series televisivas o películas comerciales, son pocos los films que logran trascender más allá del circuito comercial.

*Esto demuestra que tanto un vehículo como el otro se ha ocupado de absorber el personaje central del debate en torno a la “normalización social” de lesbianas y gays una vez instaurada la discusión acerca de la igualdad civil reclamada por el colectivo LGTBQ, que culmina en la posterior aprobación de la ley que permite el enlace entre personas del mismo sexo en España.*

*(González, 2011 en ICONO 14, Revista de comunicación y tecnologías emergentes, p.251)*

La autora concluye su investigación, estableciendo un paralelismo entre la normalización que aboga España en este último tiempo con la manera que el cine de este país representa la diversidad sexual y específicamente al colectivo de lesbianas.

### ***Investigaciones del campo académico argentino.***

Es importante destacar que se han hecho estudios referidos a la homosexualidad dentro del campo académico en Argentina. Las siguientes investigaciones se corresponden al libro de Adrián Melo, *Otras historias de amor. Gays, lesbianas y travestis en el cine argentino*. (2008).

El primer trabajo que podemos rescatar para valorar los estudios referidos al campo que nos concierne es el de Maria Jose Rossi y Maria Sol Aguilar *La identidad como destino. Disidencia sexual y representación filmica*. Este artículo plantea en sintonía con un abordaje hermenéutico, las oposiciones vigentes a lo largo de la historia en lo que a género refiere. En ese sentido, relaciona a las mismas con los estereotipos reflejados en el cine. Según las autoras, como industria cultural de masas, el cine ha seguido la dirección establecida por una sociedad, machista, patriarcal y homofóbica.

Las primeras representaciones de parejas de gay y lesbianas en la pantalla grande han promovido una jerarquización de la sociedad en la que estaba claramente definidos los roles permitidos que debían establecer hombres y mujeres, por lo que una representación del gay afeminado y de la lesbiana con actitudes masculinas relegaba según las autoras, a estas personas a un estadio de subesclavitud.

*Desde este punto de vista, sostenemos que los estereotipos contruidos socialmente, y vehiculizados desde la industria cultural, consolidan, reproducen y refuerzan las estructuras de dominación y marginalidad al sistema de creencias vigente. [...] las personas homosexuales se vieron desterradas a una realidad de infrahumanidad. (p.215)*

El artículo plantea además, tres periodos del cine argentino en el que las representaciones sexuales no heterosexuales están subordinadas al sistema patriarcal y dicotómico (masculino/femenino) que analizan las autoras.

En primera instancia, la llamada “época de oro” del cine nacional, ha sido vehículo de los prejuicios establecidos por el sistema, en donde el lesbianismo no era representado y la

homosexualidad masculina era derivado a un personaje secundario. No se mencionaba el término homosexual.

La segunda etapa, desde los años 60 hasta el retorno de la democracia, marca el giro narrativo del homosexual afeminado al marginado. Se sostiene un destino inevitable para estos personajes: el sadismo, muerte, tragedia y fracaso eran los caminos posibles representados en la pantalla.

Por último, luego del retorno de la democracia, el cine es protagonista de una visible reducción del estereotipo grotesco. La temática homosexual se vuelve más presente.

Las autoras, referencian al cine como un espacio que ha sido proclive a falsas dicotomías, aunque con los avances sociales ha podido dar lugar a nuevas subjetividades vinculadas a cuestiones de género.

*[...] la presencia de las orientaciones sexuales o identidades de género disidentes en los medios masivos, y en el cine en particular, evidencia el derrotero político que el sistema de creencias imperante ha protagonizado al menos en la última centuria. (p.221).*

Las nuevas subjetividades, destacan una idea de identidad que las autoras sostienen a lo largo del artículo, y es la identidad como destino. Es decir, alejada de un punto de construcción subjetiva y de una percepción determinista de la identidad.

La reducción de la representación “grotesca” que plantean las autoras encuentra sintonía con la propuesta de Ricardo Rodríguez Pereyra en *Adiós, Roberto y Otra historia de amor. Gays en democracia*. El autor hace un extenso análisis de la película argentina *Adiós, Roberto* (1985) dirigida por Enrique Dawi. Este film fue la primer película del cine nacional en narrar una historia homosexual, donde sus principales protagonistas son actores reconocidos.

En el artículo, se hace una contextualización del momento en que fue realizada y las críticas de los especialistas. Es puesta en comparación con otras películas cómicas argentinas que han referido indirectamente algunas características del colectivo gay. En *Adiós, Roberto*, sus personajes son visiblemente masculinos, con diferentes personalidades uno y otro, pero en definitiva, alejados del estereotipo del homosexual afeminado que venimos mencionando como una característica propia cuando se representa a estos personajes. Sin embargo, esta nueva cualidad, afirma el autor, no aleja a la película de rasgos homofóbicos

debido al contexto social de aquel entonces. El hecho de no visibilizar varones amanerados como se hacía hasta el momento, no quita de la película y de la construcción de su narrativa, un componente masculino presente en toda su duración, algo propio de la sociedad patriarcal.

*La cámara es pudorosa con los cuerpos, y lo será a lo largo de toda la película. Entre los amantes, no hay besos, y apenas un juego de manos en medio de una borrachera de Roberto, que desencadenara el vínculo homoerótico de ambos, y que se transforma en una broma para el espectador [...] descartando de este modo la culpa que puede originar el contacto homosexual en algún momento de la vida. (p.256)*

Además, el autor hace un paralelismo entre este film y *Otra historia de amor* (1986), otra película de temática gay en Buenos Aires. Los protagonistas de esta nueva película manifiestan su amor de manera más explícita y cariñosa. La homofobia como conflicto se presenta de manera diferente en ambas, la primera está sometida a prejuicios de uno de los protagonistas apoyadas por su entorno, mientras que en la segunda, el amor de ellos es injuriado por el mundo exterior. Aquí, la corporalidad se trata de forma libre, transmitiendo el erotismo que necesita la película. No sucede lo mismo en *Adiós, Roberto*.

El autor concluye que en ambas películas existe una representación de los varones homosexuales no inscriptos en “desviaciones” reconocidas por la sociedad como hombres que buscan ser una mujer. Este aspecto, *constituye precisamente la visibilidad del deseo homoerótico entre hombres, cuya masculinidad no difiere de la norma (p.279)*. El artículo finaliza exponiendo que el campo de la sexualidad está dejando de ser un área exclusiva para la heterosexualidad, para pasar a ser un lugar de mayor apertura, donde prevalece el deseo.

Otra de las investigaciones que ponen en discusión la identidad gay y su representación cinematográfica es la realizada por Lucas Rozenmacher con *Apariencias. Homosexualidad y timidez, el acontecimiento como forma*. En este recorrido, Rozenmacher pone en debate la construcción de la identidad gay representada en la película argentina *Apariencias* (2000). Para esto, propone la figura del *huésped*, a modo de entender la manera en la que el personaje principal lleva adelante su identidad, alternando la propia con la de *un otro* que lo ayuda a cumplir sus propósitos. El personaje de Suar, es heterosexual y busca acercarse a la

chica que le gusta, pero su timidez se lo impide. El quiebre en la trama ocurre cuando en un momento de confusión, esta chica (Andrea del Boca), lo reconoce y cataloga como homosexual, lo que usará el este hombre para conquistarla.

La película aborda esta dicotomía continuamente, representando la homosexualidad de manera más abierta, y es la figura del *huésped* utilizada por el autor para definir el estadio de constante cambio que presenta el personaje principal. Un hombre heterosexual que se pone en la piel de un gay para conquistar a la muchacha que lo enamora, viviendo a lo largo de la película situaciones que lo incomodan frente a su entorno, algo obvio teniendo en cuenta que no es quien dice ser.

El *ser* del personaje fluctúa continuamente, el autor define esta situación como un proceso de reconstitución permanente de la identidad: *es este quien comienza a experimentar un proceso de confusión en el que no termina de asimilar qué se constituye como “verdad” y qué como “mera construcción”*. (p.314).

El autor concluye afirmando que la película pone en cuestión aspectos del mundo homosexual que se dan por sentados en otras películas, tales como manifestaciones “propias” de este colectivo que de alguna manera representan y le es común a “todos” ellos. Resulta interesante en la búsqueda de un análisis de la representación de la homosexualidad masculina, conocer el lugar que ocupa la pasión y el goce en ese sentido. Es por eso que atendiendo a esa necesidad, recurrimos al trabajo de Gonzalo Aguilar, que en *Testimonio de una disolución. Sobre Un año sin amor*, de Anahí Berneri le adjudica a esta película la no-intención de mostrar la homosexualidad, sino la estetización del goce. Este punto tiene como dato adicional los vientos de cambio que asomaban en nuestro país durante el tiempo de su realización (2004).

La película si bien cuenta con un protagonista homosexual, no cae en el cliché de las películas que la anteceden, es la dimensión del deseo la que prevalece.

*Sin estereotipos pero tampoco sin representaciones compasivas o tolerantes que se mantienen como una jugarreta imaginaria, la película no se esconde en una supuesta transgresión para acercarse a un personaje gay y a su mundo. No es la transgresión lo que importa sino la condición del deseo y aquello que pone en juego*. (p.322)

Además, establece un paralelismo entre esta película y las mencionadas anteriormente, *Adiós, Roberto y Otra historia de amor*. Sostiene el autor que *Un año sin amor* no tiene como objetivo exhibir la homosexualidad como algo heroico y que las películas hasta el momento tenían la obligación de acompañar los tiempos de apertura mental en la sociedad. La película, según su visión, tiene una postura de la sexualidad más allá de lo genital, enlazando deseo, placer y dolor desde una perspectiva homosexual. No es la intención hacer denuncias ni visibilizar derechos.

Estas investigaciones, compiladas en *Otras historias de amor. Gays, lesbianas y travestis en el cine argentino* (2008) sintetizan estudios referidos a películas del cine argentino y su relación con la homosexualidad, cuya visibilidad y representación a lo largo de la historia mundial del cine ha sufrido modificaciones concernientes a cambios políticos y sociales. Los conceptos abordados por cada uno de los autores da cuenta de aspectos definidos y establecidos del homosexual que se vinculan con los aquí propuestos y trabajados para el desarrollo de este trabajo.

Por último, debemos contemplar las conceptualizaciones de Ernesto Meccia, quien dirige esta tesina, y ha proporcionado desde hace 20 años, artículos y libros referidos a esta temática que cumplen una guía importante y han servido de marco teórico a partir del cual se busca echar un poco de luz a las narrativas del cine contemporáneo para entender la construcción de la subjetividad gay en este trabajo.

En el *Tiempo no para* (2016) Meccia hace un estudio minucioso de las narrativas homosexuales concernientes al período 1983-2013 a partir de testimonios de hombres homosexuales adultos y adultos mayores. El énfasis que tiene en las narrativas es clave para entender y desarrollar el análisis que se propone en esta tesina.

### ***El cine como medio de expresión.***

Para adentrarnos al punto en cuestión, debemos primeramente considerar los mecanismos que le permiten a las historias ser representadas. Es por eso, que el cine como un poderoso medio de expresión tiene un rol fundamental, junto a sus mecanismos, en el trabajo que proponemos realizar.

El lenguaje cinematográfico amplía los horizontes desde los cuales nuestra percepción de una película puede emocionarnos, divertirnos o provocarnos ira. Los sentidos se magnifican, todo se vuelve más duradero e indudablemente real durante el tiempo que estamos frente a la pantalla. Creemos lo que estamos viendo, percibimos realidad. Ese es el poder del cine.

Sin embargo, cuando decidimos abstraernos del punto de vista del espectador y nos proponemos como objetivo desmembrar cada uno de los componentes del film, caemos en la realidad objetiva de su armado. La música, el guión, el montaje y la edición son capaces de hacer una representación tan crudamente real que nos hace compenetrarnos con la historia. De esta manera es fácil amar u odiar a sus personajes, dado que más allá de las capacidades actorales que en muchos casos son innegables, están cubiertos por una estructura mayor.

Las materias usadas que son propias del cine y que con el correr de los tiempos han sido adoptadas por otros medios de expresión, le permiten al film mostrar un contenido único, dotado de una significación particular. Esto es lo que hace que cada película que vemos sea distinta a otra, a pesar de tocar las mismas temáticas y abordar los mismos problemas. El modo de exhibirse corresponde a una construcción que le es propia y que a la vez está en sintonía con normas generales que guían su particularidad.

*Un film expresa, significa, comunica, y lo hace con medios que parecen satisfacer esas intenciones; por ello entra en la gran área de los lenguajes.* (Casetti; Di Chio 2007; 65).

La masividad de las producciones filmicas han sido desde siempre limitadas debido a las características y a la estructura del medio. Los films son vistos por quienes desean verlos y su llegada masiva tiene relación con la recepción de ese primer público cinéfilo, en tanto garantes de tal film. Sin embargo, Martin-Barbero (2002) propone una nueva teoría respecto a los los medios masivos, estos están íntimamente vinculados a las nuevas experiencias sociales que hoy protagonizan con más libertad los jóvenes. En palabras del autor, los medios se han convertido en poderosos agentes de una cultura-mundo que como mencionamos, se configura a partir de la perspectiva de los jóvenes. Esta conceptualización nos permite acercarnos a las nuevas sensibilidades e identidades que provienen de mundos culturales muy diversos, y justamente, la producción y reproducción de los films que

analizamos, vienen a mostrar al gran público la existencia de esos mundos que muchas veces, no percibe una gran mayoría. *Esas nuevas sensibilidades conectan con los movimientos de la globalización tecnológica que están disminuyendo la importancia de lo territorial y de los referentes tradicionales de identidad.* (Martin-Barbero; 2002; p.9).

El cine se diferencia de la televisión en su público precisamente, el primero es concentrado, mientras que el segundo es diverso, heterogéneo y de fácil llegada. En este sentido, resulta necesario retomar los planteos de Casetti y Di Chio (1997) en *Análisis de la televisión: Instrumentos, Métodos y Prácticas de investigación*. Si bien este estudio se corresponde con un análisis de la televisión, es posible de vincular nuestro trabajo y sus propósitos con los lineamientos de los autores. Casetti y Di Chio vuelcan su campo de trabajo hacia los productos de los medios masivos y el contexto cultural que las envuelve, definiendo un concepto que es importante resaltar: *negociación*.

*El texto no entrega al destinatario un sentido definido y realizado, sino que le facilita una propuesta para que la interprete. El significado del texto nace, pues, de la confrontación entre dicho texto y su destinatario; una confrontación que desemboca en una negociación de sentido propiamente dicha.* (Casetti y Di Chio, 1997;p. 299).

En relación a nuestra investigación, podemos decir entonces, que los mensajes que circulan en base a la intencionalidad narrativa, construyen su sentido de acuerdo a la posición que le atribuyen los procesos sociales en los que están inmersos. No pueden aislarse de su contexto y en palabras de los autores, “*organizan su existencia*” en torno a dicho contexto. Estas conceptualizaciones vienen a colación de uno de los objetivos de esta tesina, reflexionar acerca de las comunidades de escucha de estas películas. La determinación social y los mundos culturales diversos que vivenciamos a través de nuestra experiencia y de los medios que referencian Martin Barbero (2002) y Casetti y Di Chio (1997) permiten comprender la subjetividad e identidad que nos interesa en nuestro análisis. Podemos decir entonces, que el momento histórico de producción de estos films condiciona en términos de los autores, la determinación y propuesta narrativa en lo que refiere a los modos de representación de la homosexualidad en el cine.

Estamos atravesando como sociedad la experiencia de vivir en un mundo hiperconectado, donde lo que sobra son pantallas, que parecen multiplicarse cada vez más. Es este proceso

el que permite sentir el cine desde otro lugar, desde lo físico como desde lo sensorial. Existe la posibilidad de ver películas desde esas pantallas, por lo que el ritual de sentarse en una sala solo queda para los amantes de esa experiencia. Asistimos a nuevas prácticas para entrar en contacto con la producción audiovisual, con nuevos espectadores que distan enormemente de aquel público cinéfilo de los años 50, aunque por supuesto debemos tener presente las temporalidades históricas y los avances que cada una representa.

Eduardo Russo (2012) explica este fenómeno de conexión cambiante entre el cine y su público en el *Espectador, reinventado*:

*Ya entrado el siglo veintiuno, entre la virtualización creciente con imágenes hiperdiseñadas y la renovación (también potenciada por el digital) de su valor de registro del mundo sensible, puede advertirse que el cine también ha reconfigurado, a la par de distintos aparatos al espectador que lo viene asistiendo en la larga marcha. El cine y su espectador se revelan, entonces, como un inquietante par de gemelos mutantes. (Russo; 2012;p.86)*

En la actualidad, podemos observar que cada estreno cuenta con el desafío de cautivar al público, algo que no resulta novedoso si consideramos los grandes avances en materia de tecnología, infraestructura o efectos especiales. Existe la sensación de que todo está hecho, es por eso que las películas que no cuentan con estos componentes que puedan resultar atractivos, tienen la necesidad imperiosa de serlo a través de su historia. De esta manera, el contexto histórico entra en juego en el proceso de la comunicación de medios, tal como sostienen Casetti y Di Chio (1997), estos medios contribuyen a reorganizar los ambientes y situaciones de relación en las que intervienen los individuos. Los autores retoman los aportes a las teorías de la comunicación de Stuart Hall para dar cuenta de este proceso de ida y vuelta en el reconocimiento del sentido de los mensajes que proponen los medios masivos. Estos mensajes son construidos y este proceso junto a su interpretación son operaciones activas radicadas en la sociedad. No hay una visión de un espectador pasivo, sino que la audiencia en términos generales, constituye una masa de diversos grupos sociales a los que se deben considerar.

El qué contar es hoy por hoy el gran desafío y es este nuestro punto de partida para analizar desde lo cinematográfico cómo son contadas las historias de homosexuales en la industria del cine contemporáneo.

### ***Cine y homosexualidad: una relación tóxica.***

Al principio de esta tesina, se planteó en los objetivo general abordar y analizar las subjetividades gay presentes en los films del cine contemporáneo. Para eso, fueron seleccionadas 5 películas que se mencionaron anteriormente y que, en el último tiempo, han sabido alcanzar popularidad y reconocimiento a nivel mundial. La percepción que la industria del cine tenía a principios del siglo XX del mundo homosexual es diferente por completo a la que hoy vemos. La identidad sexual no era comprendida más allá de lo establecido por las formaciones sociales existentes. Difícil era pensar una suerte de fanatismo por estas películas o el reconocimiento de un público joven que hoy venera algunas de ellas y que se han puesto como ejemplo para el análisis. La expansión de este fenómeno y la aceptación/adopción de las mismas puede ser comprensible si contemplamos las formas elegidas para contar las historias y sobre todo la incorporación de algunos patrones que identifican al film como diferente a las demás, haciéndola especial.

*La cinefilia gay territorializa la relación con el cine estableciendo cánones, íconos, un repertorio de gestos, géneros, personajes y frases; la cinefilia convierte el acto convencional, incluso cotidiano, de ver cine, en un discurso compartido que apunta a la mitología [...]*

*La cinefilia gay utiliza esta actitud básica de maneras que, como veremos, son recurrentes y precisas. (Mira;2013; p.3)*

Este punto forma parte del análisis en profundidad que busca indagar en las representaciones de la homosexualidad en cada una de estas películas.

Volviendo a la relación histórica entre cine y homosexualidad, no podemos dejar de mencionar la insistencia que ha existido en representar al homosexual, sea hombre o mujer, a partir de estereotipos claramente definidos.

En un principio, el personaje homosexual<sup>1</sup>, si aparecía, lo hacía en un papel secundario y con características y posturas impuestas y/o exageradas que permiten entenderlo como alguien diferente, y auspiciamos a pensar “diferente” en el sentido “no igual”, es decir, desigual. Aquí encontramos una definición en la cual situarnos para avanzar un poco más. Las tramas de los films los envolvían en una nebulosa para adentro de la propia historia, pero estaban en un halo de claridad para el espectador. Es decir, están incorporados dentro de la misma, cumplen un rol, ocupan un espacio y al mismo tiempo son excluidos a partir de la demarcación de su diferencia. Eran terminantemente diferentes al resto. Acudimos entonces, a un momento en el cual la subjetividad gay ocupaba un lugar narrativo comparativamente subordinado.

Esta desigualdad, que en los tiempos que corren notamos no es natural, es una realidad que forma parte de un proceso histórico enmarcado por su coyuntura patriarcal y machista. Es parte de una relación de dominación que se fundamenta en la carencia por parte de las comunidades homosexuales de un plan de visibilidad y lucha por derechos que existía en los primeros años del cine. Esta carencia se explica a partir de las teorías antropológicas que indagan acerca de la construcción que realizan los hombres de otros hombres.

*El Nosotros no sólo se apropia de algo sino que, además, participa activamente y a veces de modo determinante en la conformación de los atributos del “otro”. Los atributos del “otro” son coproducidos por la relación Nosotros-Otros.*

(Boivin, Rosato, Arribas; 2004; p 103-104).

Generalmente, cuando referimos al concepto de estereotipo en cualquier ámbito de la vida, hablamos de que éste representa aquello que podemos ver; en relación a características de grupos sociales determinados. Por supuesto, consideramos la individualidad dentro del grupo y las diferencias con otros cuerpos sociales.

En lo que respecta al estereotipo o arquetipo cinematográfico, debemos tener presente un conjunto de actitudes y características propias del personaje: la forma de expresarse, de moverse, si su vestimenta es colorida o sobria, los ademanes, etc. Estos son algunos de los elementos que nos guían para definir el estereotipo del personaje en cuestión y nos ayudan a deducir la forma o el camino a partir del cual el film contará su historia. Expresan

---

<sup>1</sup> ACLARACIÓN: Definimos al personaje como “homosexual” y no “gay” porque esta denominación es relativamente nueva en relación al periodo histórico del que estamos hablando.

apariencias que en definitiva, determinan lo real y establece una concepción o idea que se desarrolla por medio de la narrativa.

Los estereotipos definidos instalaron al varón homosexual como un personaje extremadamente afeminado, extravagante y colorido o desde las antípodas, como un ser aislado, sufrido y marginado. Los homosexuales afeminados están presentes en el cine desde los comienzos, o precisamente a partir del momento en que se optó por incorporarlos a la historia. El homosexual en estos casos era reducido a un punto de feminidad extraordinario, que como dijimos, tendía a lo extravagante. Para el gran público era fácil percibir a varones intentando desarrollar en su propia fantasía, el ser mujer, era una suerte de explicación del porqué de ese personaje. Sus relaciones se mantienen a escondidas, por temor a ser denunciados u enjuiciados.

A modo de ejemplo, podemos citar *Código Enigma (2014)*, película que retrata la vida del matemático Alan Turing, enjuiciado por sodomía por la ley británica en los tiempos de la segunda guerra mundial y quien debió aceptar un tratamiento hormonal para “revertir” su situación. Si bien en la película no es un personaje afeminado, era considerado enfermo, asociando la homosexualidad a un desorden patológico. Los paradigmas reinantes de la época definían el estereotipo que la narrativa cinematográfica adoptaría para representar estos personajes tan diversos en sus tramas, más allá que *Código Enigma* es una película relativamente actual que no se corresponde con un film LGBT, pero representa la homosexualidad en un contexto diferente. Esta visión científica de la sexualidad a principios del siglo XX existió hasta principios de los años 90.

La trama en estas películas se desarrolla en torno a los personajes homosexuales estereotipados, los cuales son mostrados como co-responsables de las actitudes o comportamientos de los demás personajes, lo que incide directamente en crecimiento o decrecimiento del personaje homosexual dentro de la historia. El estereotipo tiene su reacción en los otros, incluso es visto como provocación. Desde esta perspectiva es que podemos comprender estas historias, en las que se muestra al homosexual sufrido, marginado o afeminado y alegre.

Con el paso del tiempo, la homosexualidad en el cine se vio adaptada a la “normalidad”, es decir, a la normalidad de una sociedad heteronormativa. Comenzaron a aparecer

homosexuales alegres, cada vez más aceptados por los demás, dentro y fuera de la propia narrativa cinematográfica, el público empezó a mirar con simpatía a estos personajes. Comenzó a construirse una idea de la homosexualidad más cercana a lo masculino, a los cánones y patrones comunes de “todos los hombres”. Se presentaban personajes cada vez más parecidos a los varones heterosexuales (es decir, masculinos) que buscaban tener una relación o vivir una historia de amor con otro varón, incorporando cuotas de romanticismo y drama en algunas películas, visibilizan un amor que no podía ser totalmente aceptado por los demás. La construcción del varón gay con características visiblemente asociadas al heterosexual también se corresponde a un giro del estereotipo. En este sentido es necesario decir que existen los estereotipos para el varón heterosexual, aunque no reconozcamos rasgos llamativos a simple vista como en el varón gay. Es precisamente esa incapacidad producto de una visión heteronormativa.

En resumen, asistimos a una disputa entre dos modelos provenientes de un mismo sistema, el heteronormativo, que en las películas de mayor apertura presentan modos visibles de reconocer identidad. El reclamo de mayores derechos para esas minorías todavía no era mencionado en este tipo de películas, donde apenas se recurre a un poco de libertad para el amor.

### ***Homosexualidad, el camino histórico.***

A lo largo de las páginas precedentes, venimos exponiendo el lugar que ocupaba la homosexualidad dentro del campo cinematográfico en los primeros tiempos. Es por eso que resulta necesario delimitar y caracterizar los diferentes momentos que atravesó la diversidad sexual y específicamente la homosexualidad masculina para dimensionar el trabajo que nos proponemos.

Ernesto Meccia presenta una periodización de los últimos 30 años de la homosexualidad en Argentina que resulta adecuada para indicar desde qué lugar vamos a hablar del ser homosexual. En primera instancia, el autor presenta la primera etapa denominada *Período Homosexual*, que tuvo lugar hasta la primera mitad de la década del 80. En este periodo, la homosexualidad se vivió a escondidas, debido a la falta de lugares de socialización y como consecuencia de la persecución feroz por parte de las fuerzas policiales. No existía una

comunidad como tal, por lo que la falta de derechos se hacía más que evidente. El autor sostiene que la narrativa cinematográfica de este período caracteriza de forma negativa al mundo homosexual. El hombre no heterosexual era representado desde el humor, como personajes que incitaban a la burla y al menosprecio, constituyen en términos de Meccia una *colectividad sufriente*.

*El sentimiento de pertenencia a una colectividad o a una minoría tenía, por aquellos años, una importante ligazón con una lógica descriptiva de tipo negativa creada y recreada por el pensamiento heterosexista. (Meccia, 2016: p.122).*

En este sentido, toda representación de la homosexualidad era una manera de autoconocimiento por parte de los homosexuales, en tanto falta de contestación política a discursos y representaciones basadas en ideas heterosexistas. Sin embargo, los tiempos de cambios a nivel social modificaron este sistema rígido y regulado de presentación de la homosexualidad y a fines de los años 80 y principios de los 90 se asistió a una nueva etapa, el *Periodo Pre-Gay*. Durante esos años se dieron lugar a importantes cambios que modificaron la situación de una “colectividad sufriente” para dar el paso a una “colectividad discriminada”. Es durante este tiempo que aquel discurso inexistente producto de ideas y normas heterosexistas arraigadas en la sociedad, comienza a tomar forma mediante recursos y acciones políticas para transformar la concepción tenida hasta el momento de la homosexualidad. *Lo que empezaba a manifestarse en los años 90 era un clima moral más abarcativo que trascendía la homosexualidad y que representaba un malestar respecto de distintos mandatos de la cultura heterosexista y normalizante (Meccia, 2016. P. 142)* El surgimiento de luchas sociales para el reconocimiento de derechos y promover la igualdad nace y toma fuerza, este empuje de visibilización promueve un nuevo discurso: *el coming out*, como una muestra en contra de la homofobia y para dar cuenta de que es posible un mundo mejor y más justo para la experiencia gay.

*El coming out, hacía uso de un lenguaje altamente sentimental y emotivo , aunque lo emparentaba con aquellas las denuncias de los responsables de la obligación de que se mantuviera la vida en secreto (Meccia, 2016. P. 151).*

En definitiva, la conjunción de un discurso como el *coming out* y la firmeza del avance político en materia de igualdad social caracterizan este momento dando lugar a otras formas de pensar la homosexualidad

La periodización de Meccia finaliza con el *Período Gay*, que se inicia a mediados de los 90 y es protagonista de cambios sociales, culturales y políticos que ventilan aires positivos acerca de la homosexualidad. Según el autor, es posible distinguir a este momento a partir de dos grandes factores, por un lado, el avance del colectivo LGTB, referente de las decisiones políticas en materia de derechos humanos que envuelven al periodo. Un conjunto de leyes a favor del entendimiento de la diversidad sexual son sancionadas a lo largo de los primeros 10 años.

*Piénsese la enorme cantidad de discursos y narrativas personales y grupales que durante todo este tiempo irrumpieron [...] ampliando el espacio de lo decible, [...] poniendo a circular nuevos recursos cognoscitivos para percibirse y narrar la historia personal y social. (Meccia, 2016; p. 159)*

La otra clave es la del proceso de des-diferenciación, comprendida como *un proceso de atenuación en la percepción social de diferencias alto impacto en el imaginario y en las relaciones sociales* (Meccia, 2016; p. 159) a través de tres factores: “desenclave espacial”, “desenclave relacional” y “desenclave representacional”.

El desenclave espacial explica cómo la comunidad homosexual pierde exclusividad de sus territorios al mismo tiempo que logra ocupar otros, más plurales, donde comparte con los demás sus experiencias.

En segundo lugar, el desenclave relacional consiste en una diferenciación interna dentro del colectivo gay, como consecuencia del boom del *coming out* y de la gran apertura hacia la diversidad sexual. *Cuando desapareció la represión transversal del pasado, las personas homosexuales quedaron de varias formas activas para construir su identidad social y personal con el uso diferencial de recursos variados* (Meccia, 2016; p.193). Existen, por lo tanto, diferenciaciones al interior del colectivo que consisten en el modo diverso de relacionarse con el otro.

En última instancia, el desenclave representacional se caracteriza por la lucha para obtener “la representación correcta” de la homosexualidad ante la amplia diversificación de

imágenes propuestas para su representación. Son los mismos homosexuales en esta instancia, quienes han ampliado las formas de representación de su propio colectivo.

*Las lógicas de desenclave representacional que pueden caber en la metáfora “guerra de imágenes” desliza la situación para que se produzca lo que nunca se produce: que gane la imagen más “legítima”, la que ostenta la “figuración correcta” de los homosexuales y de la homosexualidad.* (Meccia, 2016. P. 202/203). En este sentido, Ernesto Meccia propone un recorrido por las películas argentinas que han representado la temática de diversas maneras.

La periodización de la homosexualidad que formará parte de este trabajo necesita vincularse a un concepto que debemos tener en consideración si el propio análisis de las tramas narrativas así lo requieren, la *interseccionalidad*. Atentos a pensar la cuestión de las relaciones de clase, género y demás factores que intervengan en situaciones de marginalidad y exclusión, podemos decir que este concepto es una de problemática social que se manifiesta en articulación con el funcionamiento de esa misma dinámica. La interseccionalidad hace referencia a las “desviaciones” del sujeto en tanto elemento de una determinada formación social. Aquello que conocemos comúnmente como la “norma” dentro del sistema social que nos envuelve, delimita y al mismo tiempo visibiliza las diferencias al interior de espectro social, conformando el arquetipo de dominación que borra las diferencias. El estudio de las particularidades y subjetividades proporciona una mirada más global de la situación y de las experiencias al interior de ese marco normativo, en este sentido Mara Viveros Vigoya (2016) sostiene que: *El análisis de configuraciones sociales particulares puede relativizar las percepciones del sentido común sobre el funcionamiento de la dominación.* (p.9-10)

En definitiva, y de acuerdo a los repases teóricos de la autora sobre este concepto, Kimberle Crenshaw (1989) definió por primera vez el concepto de interseccionalidad, que acuña la intención de englobar las discriminaciones de raza y género. Estas categorías no pueden considerarse excluyentes de la experiencia. Los análisis basados en una sola categoría de discriminación, sea raza, género, sexualidad o clase social, limita el correcto estudio de los actos que atentan a la identidad del individuo.

Apostar por un estudio de esta selección de películas considerando este concepto clave en los casos que estas lo requieran, significa comprender las relaciones sociales como formaciones de las categorías que mencionamos anteriormente: clase, género, sexualidad y raza.

### ***La narrativa.***

La narrativa es un concepto que guiará el recorrido que haremos en nuestra investigación. Desde el punto de vista de lo cinematográfico, la narrativa como mecanismo, pone en acción a los personajes a través de las situaciones, los diálogos y las acciones que llevan adelante al interior de la historia. En definitiva, podemos sintetizar su función en tanto garante de sentido. Esta función primordial que utilizamos para guiar y desarrollar el trabajo, no deja de lado otras dimensiones que alza la narrativa. Omar Rincón (2006), establece algunas funciones de la narración en el libro *Narrativas Mediáticas, o cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento* que valen rescatar a fin de establecer su vínculo con lo propuesto en este trabajo.

*[...] Para transmitir enseñanzas sobre éste o «el otro» mundo. Para jugar y entretenerse. Para explorar. con la imaginación los mundos posibles, los misterios del universo o los fantasmas del inconsciente. Para alabar, para criticar, para burlarse de los demás. Y también para explorarse a sí mismos. (Rincón 2006; p. 91)*

Las películas que serán analizadas aquí, cuentan con un gran componente que es la homosexualidad dentro de sus tramas y en este sentido, vale reconocer las vías de representación para visibilizar esta cuestión que enlaza a cada una de ellas. Cuando hablamos, cuando queremos contar algo, lo hacemos con la intención de dar cuenta de eso que queremos decir, siempre hablamos desde un lugar. Tenemos una perspectiva, una idea que queremos transmitir acerca de algo, para lo que delimitamos con precisión nuestro relato, seleccionando una parte de una dimensión mayor. Existe, por ende, una carga valorativa en el orden de lo decible. Rincón (2006) sostiene que los seres humanos desconfiamos de aquellos discursos que no posibilitan decirnos sobre cómo somos. Existe una necesidad de contar, y sólo podemos comunicar lo que vivimos o deseamos si

convertimos nuestras experiencias en historias. El autor afirma que siempre que buscamos explicarnos, nos convertimos en una historia.

En la búsqueda del contar, las narrativas de la representación homosexual que están presentes en este trabajo corresponden al mundo de la ficción, dando un marco a una historia que no es representativa de lo real, aunque no carece de una intencionalidad discursiva, tal como mencionamos.

*El acto de narrar la homosexualidad se compone del acto de comunicar la experiencia homosexual y, paralelamente, de modelar mundos dignos de ser vividos por los homosexuales; estas actividades provienen del mundo y luego procuran impactar en él. (Meccia, 2016; p. 62).*

Esta carga valorativa que también refiere Meccia en su trabajo, puede visualizarse a partir de las acciones realizadas dentro de la narración y de las películas que vamos a analizar más adelante. Las historias contadas que veremos, dan cuenta de los actos que manifiestan sus protagonistas, (con una finalidad clara por parte de la narrativa) y es en este sentido que algunas de ellas están cargadas de un componente común: la afectividad. Esto no podemos entenderlo sino a partir del estudio de la pasionalidad en los relatos. La relación entre acción y pasión conlleva una alteración en el análisis de la significación debido a la incorporación del componente afectivo. En este campo intervienen nuevos elementos que completan el análisis, tales como gestos, miradas, movimientos, procesos musicales. La corporalidad asume un rol fundamental.

*Al poner en evidencia la dimensión de la acción también introducimos la posibilidad de reflexionar sobre la pasión del signo [...] Creo que la verdadera novedad de la semiótica actual es precisamente esta insistencia [...] Estos actos siempre están relacionados -como decía Descartes- con sus efectos sobre el otro, es decir, con las pasiones.*

*(Fabbri, 1998; p.62)*

El planteo de Fabbri entra en consonancia con un punto que nos interesa remarcar y que hemos tomado como eje para el trabajo, que es la manera de mostrar o representar. Las pasiones y la corporalidad que manifiestan las películas de esta selección cumplen su función de acuerdo a la contextualización que delimita los alcances de esa representación al interior de la trama narrativa. Es en ese sentido que nos sirve hacer alusión a la cita que

hace Rincón (2006) de Aníbal Ford, quien aduce la importancia de un factor que venimos contemplando desde el principio, la cultura. Su protagonismo determina las reglas del juego, las convenciones establecidas para contar algo. El impulso natural de narrar es en términos de Ford, transcultural y transhistórica. Es la cultura lo que determina qué es lo que merece ser contado y la manera de contarlo. Por todo esto decimos que *No hay narrativa sin cultura* (Ford, 2001: 256-257).

Finalmente, los actos de sentido pasibles de interpretación que nos interesan se enriquecen a partir de estos elementos que mencionamos para su análisis. De allí, partiremos en el estudio de la narrativa que buscamos dar cuenta en la investigación.

### ***¿De qué manera comprender cada historia?***

En la búsqueda de profundizar cada historia, cada película, debemos saber que existen múltiples formas para el análisis del texto cinematográfico. Para el objetivo que propone esta tesina, se ha decidido trabajar a partir de los conceptos, categorías y definiciones propuestas por Francesco Casetti y Federico Di Chio en su libro *Cómo analizar un film*.

Los autores sostienen que es necesario referirse a la estructura, al producto terminado más que al camino que llevó a ese producto final. Es decir, el eje del análisis debe estar en la composición y la dinámica presentes en el interior del film.

*Lo que se va a delinear aquí, y esto hay que dejarlo bien claro, es la huella de un análisis ideal referido a un objeto preciso, es decir, al film como texto, contemplado desde múltiples perspectivas, sino desde todas ellas: un ejercicio en realidad poco practicable. Será así el lector-analista quien deba escoger: un ámbito específico de intervención, una angulación concreta, o incluso una simple categoría que pueda conducirlo hacia lugares que este libro no puede frecuentar.*

*(Casetti; Di Chio, 2007; p. 14)*

Del conjunto de propuestas para el análisis de las películas, y tal como venimos mencionando, tomaremos el eje puesto en la *narración*. Este concepto es definido por los autores como *una concatenación de situaciones, en las que tienen lugar acontecimientos y en la que operan personajes situados en ambientes específicos*.

(Casetti; Di Chio, 2007 p. 172). Además, presentan categorías narratológicas, que son componentes de la narración; estas son: existentes, acontecimientos y transformaciones. Estos elementos intervienen en la estructura narrativa, organizándolo y diferenciando cada uno de ellos al interior mismo del film.

Están articulados en tres niveles: *fenomenológico, formal o abstracto*. Dentro de ellos es que podemos valorar a los personajes (existentes), acciones (acontecimientos) y transformaciones.

Según el texto, el análisis adecuado es aquel que se sitúa en un sólo nivel y a partir del mismo, elabora su estudio de los tres componentes de la narración.

El nivel fenomenológico refiere al personaje en tanto persona, único, con un perfil propio y con el campo de acción basado en comportamientos de la misma manera, atraviesa transformaciones como cambios reales en tanto personaje.

Al nivel formal estaríamos frente a un personaje como rol, del que deben atenderse valores y características. Las acciones se las define en tanto funciones. En el componente transformación, las mismas serán procesos, en definitiva, un camino, que puede ser de mejoramiento o empeoramiento.

A nivel abstracto el personaje será considerado un actante, valorando el lugar que ocupa en la narrativa, es un núcleo efectivo dentro de la historia que se cuenta. Las acciones serán entendidas como acto, es decir, *frente a una realización de una relación entre actantes, una estructura relacional en donde podemos entender el acto en relación con otros actos*. (Casetti; Di Chio p.173). En última instancia, en el nivel abstracto se consideran las transformaciones como variaciones estructurales de la narración, es decir, operaciones lógicas que pueden ocurrir dentro del relato.

Para el análisis que debemos realizar, y considerando los niveles de los componentes narrativos, nuestro trabajo estará regido por el nivel abstracto. Es decir, el elemento que nos ocupa son los actantes. Estos son elementos válidos dentro de la historia por el lugar que ocupan y por su desempeño para que la misma avance.

Su noción fue desarrollada considerando al actante como una posición que remite a una categoría general, independientemente si se trata de humanos, animales, situaciones o conceptos que inciden en el desarrollo de la historia.

A partir de esta conceptualización, es que nos encontraremos con un Sujeto que desea un Objeto y se mueve hacia él para conquistarlo, poseerlo. Es en este sentido, además de moverse, actúa sobre él y su entorno. La relación entre ambos está determinada por la presencia de Ayudantes y Oponentes, quienes modifican para bien o para mal la relación. Su situación está ligada directamente al Sujeto de la narración.

Lo que nos interesa en definitiva es identificar el lugar que ocupan cada uno dentro de la historia y su capacidad operativa dentro de la narración.

Casetti y Di Chio (2007) mencionan cinco variaciones estructurales producto de las transformaciones generadas por los actantes. Las mismas van a servirnos para guiar nuestro análisis: saturación, inversión, sustitución, suspensión y estancamiento.

La *saturación* se corresponde al tipo de variación en el que la situación final representa la conclusión lógica o esperada.

La *inversión*, por el contrario, significa una variación en el que la situación inicial se convierte en su opuesto. Se disuelve el final que generaba la expectativa desde el comienzo.

La *sustitución* es aquel tipo de variación cuya situación de llegada parece no tener relación con lo planteado o esperado al comienzo. Implica una variación total de la situación en juego.

La *suspensión* es aquel tipo de variación cuya situación de partida no encuentra su resolución en un estadio de llegada completo.

Finalmente, la última variación estructural posible dentro del relato es el *estancamiento*, que representa de alguna que otra manera, la permanencia de los primeros indicios iniciales. No hay variación.

## CAPÍTULO II: “CALL ME BY YOUR NAME”

### ***Presentación***

*Call Me by Your Name* (en su traducción al español, *Llámame por tu nombre*) es una película de género dramático y cine romántico estrenada en 2017. Ha sido recibida por la crítica con excelentes comentarios y considerada por su público como una verdadera historia de amor. Ganadora del Premio Oscar a Mejor Guión adaptado. Es protagonizada por Timothée Chalamet y Armie Hammer.

Basada en la novela de André Aciman, la película narra la historia de Elio Perlman, un joven de 17 años que se enamora perdidamente del asistente de su padre, Oliver, quien llega a su casa de verano para colaborar en un trabajo antropológico de su padre. Los hechos suceden en un pequeño municipio de Italia.

### ***Estructura actancial***

Ateniéndonos al modelo propuesto de la estructura actancial, procederemos a continuación a delimitar sus componentes a partir de *Call Me by Your Name* (CMBYN).

El Sujeto del deseo, en este caso Elio, se da cuenta, medida que van sucediendo de los días de vivir en la misma casa, que siente algo especial por Oliver, enmarcado aquí como el Objeto de su deseo. En consecuencia, asume un desafío que implicaría dar un giro en su vida cotidiana, o por lo menos durante el corto tiempo que se encuentre Oliver en su casa. Elio es un joven por esencia impulsivo, atrevido y decidido en sus actos. La llegada de Oliver significa un cambio en su forma de actuar para con él y para con quien hasta entonces era la chica que ocupaba su situación amorosa, Marzia.

En el proceso de aceptar lo que le ocurre, intervienen diversos actores que contribuyen o no a que se concrete su nueva historia de amor, los ayudantes y los oponentes.

Es importante definir y caracterizar a cada uno de ellos para situarnos al interior de esta historia y acercarnos un poco más al camino que debe emprender Elio, y en consecuencia, Oliver.

### *Actantes Favorables*

Antes de conocer a cada uno de ellos, retomemos la definición de actantes que proponen Casetti y Di Chio en *Cómo analizar un film*.

*“Es una posición en el diseño global del producto y por otro lado un operador que lleva a cabo ciertas dinámicas” (Casetti, Di Chio; 2007; 184).*

Quienes se disponen a hacer lo posible para que Elio viva su historia de amor son sorprendentemente, sus padres. Destacamos el “sorprendentemente” debido a que si bien es una producción actual (y es condición *sine qua non* para formar parte del cuerpo de nuestra investigación), la historia transcurre en un período en el que la homosexualidad no era aceptada con naturalidad. Sin embargo, los padres de Elio son particularmente una pareja de mentalidad abierta para la época. Conozcamos a cada uno.

#### *Annella Perlman.*

Como madre de Elio, es presentada como una mujer comprensible, sociable y directa. La relación entre ambos es de conexión absoluta, es en quien Elio confía para abrirse en sus sentimientos o en momentos de vulnerabilidad. Acompaña el proceso de su hijo desde el entendimiento, y proporcionando, a lo largo de la historia, la confianza y la audacia necesaria para aventurarse a su nueva relación amorosa.

Desde la relación que puede establecerse entre Annella y la homosexualidad, la película la muestra favorable a todas las relaciones amorosas entre personas, independientemente de lo que advierte, está sucediendo con su hijo. Durante el transcurso de los hechos, es fácilmente percible su receptividad frente al tema y a la manera en la que lo trata.

Ya pasados unos días de la estadía de Oliver en casa de los Perlman, Elio y Oliver se disponen a compartir momentos juntos, nadando, andando en bicicleta y recorriendo las localidades linderas.

Los padres son testigos de esa situación y notan el cambio positivo que produjo Elio respecto de la primera impresión que tuvo al conocer al nuevo asistente de su padre. La primera que enfrenta esa situación es Annella, quien ante la pregunta de Elio acerca de dónde se encontraba Oliver, decide dar un paso adelante en un intento de hacerle saber,

indirectamente, que está al tanto de lo que les está sucediendo. Su mirada refleja astucia, superación y complicidad.

*Annella: ¿Te agrada, verdad, Oliver?*

*Elio: A todos nos agrada Oliver.*

*Annella: Creo que también le agradas. Más de lo que crees.*

*Elio: ¿Te dio esa impresión?*

*Annella: No, él me lo dijo.*

*Elio: ¿Cuándo te lo dijo?*

*Annella: Hace tiempo. (Le acaricia el rostro y su pecho, cariñosamente. Sonríe.)<sup>2</sup>*

Es importante decir, para dar un contexto de la situación y poder seguir el análisis, que para el momento de esta conversación madre-hijo, los protagonistas ya habían tenido, momentos antes, su primer beso. Lo que había significado para ambos, un gran paso para afrontar lo que estaban sintiendo el uno por el otro.

Más avanzada la historia, llega el momento en que Oliver debe comenzar a vivir sus días de despedida, debiendo realizar un viaje a Bérgamo para luego retornar a su hogar definitivamente. Es en ese momento, en el que se da una situación poco habitual en una película contextualizada en un período en el que las relaciones entre hombres, incluso siendo sociales, eran distantes. El padre de Elio, le comenta a Annella los planes de Oliver para volverse y el viaje que debía realizar antes de cumplir con su estadía.

*Mr. Perlman: Oliver tiene que irse a Bérgamo unos días, a una investigación de la universidad y volará a Estados Unidos desde Linata.*

*Annella: ¿Y qué pasará con Elio? Tal vez sería bueno que los dos se fueran unos días. ¿Qué piensas?<sup>3</sup>*

Es la madre quien en conocimiento de lo que estaba viviendo su hijo, propone que realicen un último viaje juntos, sabiendo que, posiblemente, ese amor no pueda ser concretado en el futuro. Los padres en conjunto, promueven ese amor, haciendo lo que está a su alcance para que vivan y experimenten lo que es estar enamorado, aunque sólo sea por un verano.

---

<sup>2</sup> Conversación entre Elio y su madre, Annella. Hora 01:03:10.

<sup>3</sup> Conversación entre Annella y el padre de Elio. Hora: 01:43:12.

*Mr. Perlman.*

Ya mencionamos que es un actante favorable dentro de la narrativa. Sin embargo, vale destacar su postura como padre frente a una relación homosexual que incluye a su hijo. Es un hombre educado, con valores y principios propios de su época, en la que los prejuicios de una sociedad heterosexista definían y condenaban toda relación amorosa entre personas del mismo sexo. A pesar de esto, su estilo de vida y su personalidad no se vio afectada por este paradigma. Es culto, con valores, aboga por el bienestar de su familia, con quienes tiene una relación excelente y cariñosa, no sin marcar los límites en la forma de actuar de su hijo. Quiere que Elio sea un hombre de bien.

Luego de su viaje con Oliver, Elio vuelve destrozado sentimentalmente. Saluda a su padre, quien le da la bienvenida y es aquí que Perlman luce su postura con unas palabras muy sentidas en plena conversación con su hijo. Definitivamente uno de los momentos más fuertes de la película.

*Mr. Perlman: Bienvenido a casa. ¿Oliver disfrutó el viaje?*

*Elio: Sí, creo que sí.*

*Mr. Perlman: Hicieron una bonita amistad.*

*Elio: Sí...*

*Mr. Perlman: Eres muy inteligente para no saber lo único y especial que ustedes dos tuvieron.*

*Elio: Oliver fue Oliver. Oliver es muy inteligente, pero...*

*Mr. Perlman: Es más que inteligente...Lo que ustedes tuvieron tuvo todo y nada que ver con la inteligencia. Fue bueno. Ambos tuvieron la suerte de encontrarse porque los dos son buenos.*

*Elio: (Suspira) Creo que él era mejor que yo... Creo que él era mejor que yo... (Se recuesta sobre los brazos de su padre).*

*Mr. Perlman: Cuando menos lo imaginas, la naturaleza encuentra nuestros puntos más débiles... Sólo recuerda que estoy aquí... Tal vez ahora mismo no quieras sentir nada...tal vez nunca quieras sentir nada... Y... tal vez no sea yo con quien quieras hablar de estas cosas, pero... siente lo que obviamente sentiste... Tuviste una hermosa amistad, tal vez más que una amistad... y te envidio.*

*En mi tiempo, la mayoría de los padres habría querido que estas cosas pasen de largo, rezarían para que sus hijos se corrijan... Pero no soy ese tipo de padre.*

*Hacerte el duro para no sentir nada... es un desperdicio.*

*(Silencio)*

*¿He hablado de más?*

*Elio: (Con la mirada, asiente cada una de las palabras)*

*Mr. Perlman: Cómo vivas tu vida es tu asunto, pero recuerda... Los corazones de nuestros cuerpos nos fueron dados sólo una vez. Ahora mismo hay dolor, sufrimiento... no lo mates. Quédate con la alegría que sentiste.*

*Elio: (Visiblemente emocionado, acepta las palabras)<sup>4</sup>.*

Desde lo cinematográfico, la puesta contribuye al sentimiento que la escena requiere, con los actores uno al lado del otro, interpeándose, con miradas que dicen todo en el caso de Elio y con la contundencia de su padre. Estas miradas son las que definen el carácter emotivo y la relación psicológico/reflexivo a la que apela la escena. Desde lo narrativo, podemos identificar en este actante (Mr. Perlman) el camino hacia la aceptación de la homosexualidad, a pesar de haber crecido con concepciones religiosas o conservadoras. Con sus acciones, Perlman otorga la posibilidad a su hijo de vivir el amor como todos pueden hacerlo. Gracias a esto, Elio puede finalmente compartir los últimos momentos con su enamorado.

*El amor*

Podemos mencionar al amor como actante, en el sentido de considerarlo una fuerza interna en la relación afectiva de los protagonistas. Es el empuje para aventurarse a una experiencia distinta en la vida de ambos, ya que sus relaciones anteriores y dentro de la misma película, son con mujeres.

Podemos decir que es el amor que sus padres le tienen a Elio lo que los lleva a tomar la decisión de promover, como dijimos, un último viaje con Oliver. Pero también, desde el interior de la pareja protagónica, existe esta fuerza que los moviliza en varios momentos de la historia.

---

<sup>4</sup> Conversación entre Mr. Perlman y su hijo, Elio. Hora: 01:57:30.

Luego de tener su primer beso, Oliver toma la decisión de alejarse del Elio para no lastimarlo, lo que provoca en él una sensación de vacío que manifiesta durante esos días. Es el amor lo que moviliza a Elio a buscarlo, a tratar de convencerlo de que se le acerque nuevamente, a tenerlo a su lado para poder sentirlo, como lo habían hecho hasta ese momento. Se lo ve al interior de su cuarto intentando escribirle una nota, explicándole lo que siente por él, diciéndole que no tolera su indiferencia, su silencio: “*Por favor, no me evites, me mata. No aguanto pensar que me odias*” ; “*Tu silencio me mata, prefiero morir a que me odies*”; “*soy un cobarde*”<sup>5</sup> son algunas de las frases que escribe para tratar de recuperarlo. Podríamos decir que, simultáneamente, el acto de alejarse de Oliver está impulsado por el amor, no quiere lastimarlo. Necesita protegerlo.

Desde el amor también podemos situar a la realización del acto sexual. *Call Me by Your Name* presenta la sexualidad vinculado a lo afectivo, su concreción es desde el amor y es lo que lleva a Elio y Oliver a tener su primera experiencia juntos. La manera de representarlo es a partir de la insinuación, si bien los cuerpos aparecen desnudos, no es una desnudez explícita que busque erotizar, sino que está construida desde el amor que sienten el uno por el otro. No hay una exhibición de sexo entre hombres, cuando esto ocurre, la cámara se mueve a un costado y se produce una elipsis, recurso de la narración para dar cuenta del paso del tiempo. El acto ya sucedió. Aquí, el relato nos oculta su evidencia, el espectador debe recurrir al campo de su imaginación. Estos recursos de representación entran en sintonía con los presentes en *Adiós, Roberto*, como señala Rodríguez Pereyra en el libro de Melo (2008). La cámara, como refiere el autor, es “pudorosa” , se aleja en ambas películas cuando el erotismo se apodera de la pantalla. En este caso, CMBYN, muestra el contacto físico, pero como ya mencionamos, no la sexualidad de los cuerpos.

Es el amor el que define el nombre de la película también, explicado desde el momento de intimidad entre ambos, el punto más álgido de la película, en el que se demuestran con el cuerpo lo que siente el uno por el otro. Se representa una vivencia de amor tan fuerte que Oliver, después de pasar su primera noche de amor, recostados y mirándose a los ojos, le pide a Elio que lo llame por su nombre (Elio) y que él lo llamara por el suyo (Oliver).<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> El amor como actante favorable: Hora: 01:09:58

<sup>6</sup> Escena correspondiente a la hora: 01:26:28

A partir de ese momento, Elio es Oliver y Oliver es Elio. Son uno. Es la forma que encuentran para demostrarse amor.

### *El deseo*

Como actante, podemos identificar dentro del relato tres momentos claramente definidos en los que el deseo impulsa la acción de los protagonistas y el avance de la historia.

En el primer momento, la relación de los protagonistas era tirante, no se conocían profundamente y las actitudes de Oliver recién llegado no cayeron del todo bien a Elio, algo que manifestó a sus padres. Sin embargo, con el transcurso de los días, se fue acentuando el deseo en ambos, con actitudes y acciones que pasan inadvertidas para los mismos protagonistas pero que son evidentes a los ojos del espectador.

Uno de los primeros días, hay un baile en las cercanías a la casa, Elio y Oliver van acompañados de sus chicas. Todos estaban maravillados con Oliver, tanto hombres como mujeres, admiraban verlo bailar. Mientras, Elio lo observaba detenidamente, indiferente, pero visiblemente molesto pero por los comentarios acerca de la química que tenía Oliver son su chica. Se lo observa claramente celoso<sup>7</sup>.

Aquí, la representación del deseo por un otro igual se hace presente mediante los celos internos hacia Oliver y con un recurso del cine que es la implementación musical. No inocentemente, la realización de este momento se construye con una canción que habla de “amar a mi manera” o “del modo que yo quiera” con clara alusión al amor entre los protagonistas. En ese momento, todos salen a la pista, Elio incluido, a bailar el tema *Love My Way* de The Psychedelic Furs. Un fragmento de lo que podemos oír en la película:

*Aquí hay un ejército en la pista de baile. Es una moda con arma, mi amor.*

*En una habitación sin puerta, un beso no es suficiente.*

*Amo a mi manera, es una manera nueva. Sigo a donde va mi mente.*

*Nos pusieron en el camino del tren, podríamos pagarlo caro por reírnos en sus caras.*

*Amo a manera, es una manera nueva. Sigo a donde va mi mente.*

*Amo a mi manera, es una manera nueva. Sigo a donde va mi mente.*<sup>8</sup>

El segundo momento identificable en el que el deseo como actante acompaña las intenciones de Elio es cuando encuentra la habitación de Oliver vacía, con su ropa interior

---

<sup>7</sup> Escena correspondiente al minuto 27:40.

<sup>8</sup> Traducción propia.

en la cama. Lo huele, lo siente. Idealiza el momento del encuentro sexual con el traje de baño de Oliver puesto en su cabeza, haciendo movimientos pélvicos correspondientes al acto sexual.<sup>9</sup>

El tercer momento en el que podemos dar cuenta del impulso del deseo es a partir de la primera experiencia sexual entre los protagonistas. Este último cuenta con un factor que no está presente en los momentos anteriores y es la corporalidad. No son las miradas, ni el campo de la imaginación lo que interviene, sino la materialización del deseo a partir del roce de los cuerpos. Esta materialización se corresponde, como mencionamos, a una superficialidad extrema en su forma de representación, las caricias, los besos, los abrazos y las palabras de amor vuelcan la balanza del erotismo ganándole a la sexualidad explícita. Desde ese lugar es que el relato interpela, así elige contar.<sup>10</sup> Volvemos a la importancia del cuerpo dentro de la narrativa que menciona Fabbri (1998), se re-significa el valor afectivo a partir de la manifestación del cuerpo, de su roce, de su complementariedad.

*Elio.*

El actante que mayor propone el avance de historia es el propio Elio. Mediante sus actos va en búsqueda de obtener el amor de Oliver, ya sea desde el intento de recuperarlo con las notas que le escribe, queriendo impresionarlo tocando el piano o insinuándose mientras caminan por el pueblo.

Su personalidad es intensa, decidido. Podemos identificar el rol de actante en tanto ayudante a su propia historia en un momento en el que Oliver luego de haber estado con él íntimamente, se vuelve a alejar para protegerlo. Elio no pudiendo con su personalidad decide ir a buscarlo al lugar de revistas en el que sabía que lo encontraría<sup>11</sup>.

*Oliver: ¿Todavía no te hartaste de mi?*

*Elio: No, yo sólo quería estar contigo.... (Duda) Eh, me iré.*

*Oliver: ¿Sabes lo feliz que estoy de que hayamos dormido juntos?*

*Elio: No sé.*

*Oliver: Por supuesto que no sabes. No quiero que te arrepientas de nada. Y odio la idea de que te haya lastimado. No quiero que ni tu ni yo lo paguemos.*

---

<sup>9</sup> Escena correspondiente al minuto 40:00.

<sup>10</sup> Escena correspondiente a la hora: 01:22:35

<sup>11</sup> Escena correspondiente a la hora: 01:32:23

*Elio: No le voy a decir a nadie. No voy a meterte en problemas.*

*Caminan juntos unos metros y Elio pregunta: ¿Estás feliz de que haya venido?*

*Oliver: Te besaría si pudiera.*

Las acciones que lleva adelante Elio, transforman positivamente los pensamientos y miedos de Oliver acerca de su relación. Podemos ver que la mayor cantidad de situaciones en las que triunfa el amor entre los dos, es a partir de las iniciativas del propio Elio, que es sin dudas el artífice de su propia historia.

### ***Actantes Oponentes***

#### *El tiempo*

Desde el comienzo de la historia sabemos que la relación que puedan establecer los personajes será por poco tiempo, debido al motivo que lleva a Oliver a hospedarse en la casa de los Perlman. En la sucesión de los días venideros, con el afianzamiento en su vínculo, sabemos también que esa relación corre a contrarreloj. Una cuestión que los mismos protagonistas notan y reclaman al interior del relato.

Es el propio Elio quien le reclama a Oliver esta situación que los aqueja.

*Elio: Desperdiciamos muchos días. ¿Por qué no me diste una señal?*

*Oliver: Te la dí.*

*Elio: No me la diste.*

*Oliver: ¡Qué sí! ¿Recuerdas cuando estábamos jugando voleibol, y te toqué? Era para demostrarte que me gustabas. Tu reacción me hizo sentir que te había violado.*

*Elio: ¡Perdón!*

*Oliver: Está bien, sólo que decidí mantener mi distancia.*<sup>12</sup>

El tiempo como actante transforma la felicidad de Elio por tener a Oliver a su lado. Su vulnerabilidad sale a la luz y atrás queda el muchacho rebelde, valiente e insistente de los primeros momentos. Este actante lo modifica, haciendo variar el relato. Podemos percibirlo en una ocasión en la que Oliver lo encuentra indefenso, días previos a finalizar su estadía. Elio se quiebra por primera vez, necesita estar con él, lo besa y lo abraza fuerte. Llorando le dice: “No quiero que te vayas”.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> Conversación Elio y Oliver, Hora: 01:40:25

<sup>13</sup> Escena correspondiente a la hora 01:38:00.

### *El regreso*

Este actante podríamos decir que cumple su función junto al actante anterior, el tiempo. Es el regreso de Oliver lo que produce el quiebre de la relación, impide el triunfo del amor. Como venimos viendo, son varias las piezas dentro del relato que se movilizan estructuralmente por el retorno de Oliver. Desde la decisión de los padres de Elio de que su hijo haga el último viaje con Oliver, hasta la desesperación y por ende transformación de la esencia de Elio como personaje, volviéndolo vulnerable.

El momento de la despedida simboliza el fin del amor. Elio y Oliver están en el andén, cuando llega el tren que pondría fin a la historia de ellos dos. La representación está planteada nuevamente desde lo emotivo, no hay palabras, no existe el diálogo, sólo miradas de resignación y un abrazo fuerte que desean que no termine más. Es junto al quiebre de Elio, la escena más triste de la película.<sup>14</sup>

Luego, como adelantamos anteriormente, Elio queda desconsolado y llama a su casa pidiendo por su mamá, le pide que vaya a buscarlo. Annella nuevamente como actante favorable, interviene en favor de su hijo, consolándolo en el viaje de regreso a la casa.

### *El caso de Oliver*

El caso de Oliver es particular, porque a lo largo de la película, se lo presenta en roles diferentes que cambian y dinamizan el relato. Podemos identificarlo en tanto actante como ayudante y como oponente de su propia historia.

Veamos a continuación algunos ejemplos.

En uno de los primeros días de llegado, Oliver necesita hacer unos trámites en el pueblo y Elio se ofrece a acompañarlo, para ese momento, ya había comenzado a verlo con otros ojos. Una vez en el lugar, Oliver destaca lo culto que es Elio y los conocimientos que tiene de cultura general, valorándolo positivamente. Sin embargo, Elio le plantea que no conoce de las cosas que realmente importan. Oliver le pregunta qué cosas son las que considera importantes, a lo que le responde: “*Ya sabes qué cosas*”. En el relato, podemos identificar este planteo como un blanqueo de lo que le está sucediendo, por lo que Oliver reacciona de manera fría y distante, visiblemente incómodo por el comentario. Le cuestiona el por qué le

---

<sup>14</sup> Escena correspondiente a la hora 01:51:17.

dijo eso, Elio simplemente responde: *“Porque quería que lo supieras”*, frase que repite para sí mismo varias veces, *“Porque no se lo puedo decir a nadie más que a ti”*. En ese mismo instante, la cámara sigue a Elio girando y observando una cruz en la cúpula de una vieja iglesia, una clara alusión de la película al factor religioso y al conservadurismo post declaración entre pares. Oliver concluye su rol de actante opositor diciéndole que no pueden hablar de ese tipo de cosas<sup>15</sup>.

Cuando concretan su primer beso, Oliver toma la decisión de alejarse del Elio para no lastimarlo, incluso siendo él quien da el primer paso para besarlo. En esa situación, identificamos nuevamente el empuje que le da Elio a su propia historia.

Están recostados en el pasto, descansando después de andar por el pueblo un largo rato. En un momento Elio le dice: *“Amo esto Oliver”*, a lo que Oliver le responde: *“¿Te refieres a nosotros?, Elio: “Mmm, no está mal tampoco”*. En ese instante, es Oliver quien se acerca y rodea con sus dedos suavemente los labios de Elio, girando su rostro. Elio sin dudar, se recompone y acerca sus labios a los de Oliver, besándolo suavemente, intenta seguir, pero Oliver corta el momento pese a provocarlo, preguntando irónicamente si estaba mejor. Elio vuelve a poseerlo y lo besa nuevamente. Sin embargo, Oliver, decidido, lo detiene diciéndole que no y que deberían irse. *“Me conozco, ¿si?... Y hemos estado bien, no hemos hecho nada vergonzoso de lo que estar arrepentidos, y eso es bueno. Quiero portarme bien”*. Elio pone sus manos sobre los genitales de Oliver, preguntándole si lo estaba ofendiendo, pero con una sonrisa es Oliver el que se las retira: *“Sólo no lo hagas”*.

Esta escena cumple una cuestión de rigor que nos plantea Marentes (2017) en *Amor gay en dos ficciones televisivas argentinas. Entre la reproducción y la contestación de la heteronorma*. El autor reconoce el punto de inflexión de la historia de amor a partir del primer beso, citando a Le Breton (1999) afirma: *Es por eso que el primer beso es tan esperado cuando la historia reactualiza la matriz romántica entre dos amantes que no debieran amarse. El beso, visto como una de las formas más explícitas de la sexualidad, marca una especie de punto de no retorno: la relación afectiva deriva en otro tipo de vínculo.* (Marentes 2017; p. 145)

---

<sup>15</sup> Escena correspondiente al minuto 47:45.

*Luego de este momento, en la película los actantes definen efectivamente su atracción con el primer encuentro sexual, el beso deriva en el incremento del vínculo afectivo.*

Vale aclarar que, en base al análisis que estamos realizando, es necesario precisar la característica de su estudio, el cual implica un ida y vuelta en las acciones propias de los actantes, y cómo esto va agilizando o contrayendo el relato.

En las escenas que acabamos de describir, vemos claramente los atributos de Elio en tanto actante que favorece mediante sus acciones a que la historia de amor se concrete, tal como lo mencionamos en su apartado, y de la misma manera identificamos las dos posturas que tiene Oliver dentro de la trama. Por un lado, es un actante que desea vivir su historia de amor, la busca, la vive durante la segunda mitad de la película y al mismo tiempo detiene su continuidad en varias ocasiones luego de haber disfrutado de un momento de amor previamente. Sin embargo, podemos decir que los motivos que movilizan a este actante a frenar en ciertos momentos la fluidez del romance tienen que ver con lo afectivo, es desde el amor que siente por Elio que detiene el avance de su historia. No quiere lastimarlo, aunque su distancia y posterior ausencia signifique un dolor en la vida de Elio.

### ***Definiciones del relato***

En cuanto a transformaciones dentro del relato, hemos identificado a lo largo del análisis de las distintas escenas y mediante las acciones de sus actantes, los cambios estructurales que sufre la trama en su recorrido. De todos modos, podemos aquí mencionar los cambios más significativos que se dan a partir de las acciones vistas en *Call Me by Your Name*.

El retorno de Oliver es el gran motor que define la mayor cantidad de acciones que transforman actitudes y obligan a algunos personajes a tomar decisiones.

Luego de despedirse definitivamente de Oliver, en la estación de tren, Elio queda destrozado sentimentalmente, su madre es quien va a buscarlo y lo trae nuevamente a su casa por pedido expreso de su hijo. Esto provoca un cambio de perspectiva en un personaje que hasta el momento había quedado relegado en la historia, Marzia, la chica de Elio. Ella, al verlo en ese estado, entendió finalmente qué era lo que estaba sucediendo y por qué la había descuidado tanto. Pasó del enojo a la compasión/empatía. Es Marzia quien le dice que

lo siente, que lo quiere y le propone ser amigos.<sup>16</sup> Podemos decir entonces, que *Call Me by Your Name* pone en el lugar de sufriente a la mujer frente a su pareja homosexual.

El regreso obligado, incrementa la intensidad del amor que se tienen los protagonistas, buscando recuperar de alguna manera, el tiempo perdido. Al mismo momento, esa intensidad provoca el desconsuelo de Elio al final de la historia, confirmando el conocimiento de sus padres sobre la relación entre Oliver y su hijo. Una relación diferente a la que sabían que existía con Marzia, un amor nuevo y verdadero del que Elio era el protagonista. Conocen de este modo la sexualidad de su hijo, lo que los conecta directamente con el campo de la homosexualidad.

La vuelta de Oliver, significa, por sobre todas las cosas, la no-realización de la historia de amor. Es la transformación en tanto variación estructural más importante de la película.

*Call Me by Your Name* invierte el final esperado, el amor no se concreta. Sin embargo, a lo largo de su recorrido nos propone variaciones en su estructura narrativa que podemos identificarlas a partir de lo mencionado por Casetti y Di Chio (2007). Hay avances, propuestos por Elio y demás actantes en tramos del relato (identificados anteriormente), pero también hay estancamientos, propuestos por la inseguridad de Oliver (previamente mencionados). Aunque definitivamente, hay inversión, un giro en la historia llevado a cabo por la ausencia de Oliver al final del recorrido, impidiendo todo futuro y el triunfo del amor.

### ***Homosexualidad en Call Me by Your Name.***

El esquema actancial del que nos hemos guiado para comprender el modo de representación de la homosexualidad y la presentación de la subjetividad gay, nos ha permitido adentrarnos en la construcción que ha hecho esta película referida la temática que nos concierne. Sus componentes nos aproximan a la manera en la que se elige tratar y presentar el romance entre dos hombres. Mediante las escenas que han sido descritas, la caracterización de sus actantes y las acciones que estos llevaron adelante, entendemos la posición desde la cual *Call Me by Your Name* construye esa historia. Se presenta una “normalización social” del homosexual en términos de lo propuesto por González (2011), es decir, la necesidad de

---

<sup>16</sup> Escena correspondiente a la hora 01:54:54.

incluir a los vínculos no heterosexuales en el espectro dominado por la heteronorma. De igual modo, repasemos los tratamientos que ha tenido la homosexualidad en términos generales a lo largo del film.

En la película, la contextualización histórica remite al período homosexual que plantea Meccia (2016). Si bien no existe el desprecio de quienes los rodean, hay una clara intención de ocultar el romance. El tratamiento de los padres frente a la homosexualidad es la característica por la que podríamos decir que CMBYN es una película particular. Frente a una evidente relación homosexual de su hijo, Annella y Mr. Perlman lejos de reprimirlo, excluirlo o castigarlo, fomentan ese vínculo, promueven la historia favorablemente. Esto no es común para el período en la que podemos situar a la película. Existe de esta manera, una producción fílmica actual que piensa y propone un amor verdadero desde el campo homosexual en un período en el que éste no sería posible.

Podemos destacar el hecho de que es una película que no presenta en ningún momento *coming out*. En este punto, vale considerar que en vistas de lo que acontece y de la manera en la que se presenta el relato, no existió la necesidad de plantearlo argumentalmente. Se toma conocimiento de la relación entre Elio y Oliver, de manera natural dentro del ámbito familiar. En los últimos minutos, podemos presenciar la conversación que tienen Elio y Oliver por teléfono. Oliver habla unos minutos con los padres de Elio saludándolos, luego es el propio Elio quien le comenta “*saben de lo nuestro*”. Oliver, le responde que ya lo había notado por la manera en la que Mr. Perlman le había hablado, como si fuera un yerno, le dice que tiene suerte, porque *su padre lo hubiera arrastrado hasta la correccional* si conocía de su relación con otro hombre.<sup>17</sup> Nuevamente la película nos remite al período homosexual, en la que los valores heterosexistas condicionan cualquier tipo de relación amorosa que se aparte de su norma. Del mismo modo, debemos referir que en ningún momento del relato, se menciona la palabra “*homosexual*” para referirse a esta relación, pese a contar una historia amorosa de ese estilo. No hay desenclave representacional, en términos de Meccia (2016)

En lo que a pasión refiere, y como ya hemos mencionado de acuerdo a Fabbri (1998), la corporalidad manifiesta en este relato, la afectividad que contempla la relación amorosa

---

<sup>17</sup> Escena correspondiente a la hora 02:04:19

entre Elio y Oliver. Esto se hace visible en varios momentos, ambos tienen sus promesas pero igualmente sienten atracción el uno por el otro, dejan fluir la pasión y el amor entre ellos. El espectador es testigo de estos momentos, sin embargo, se elige dejar de lado la visibilidad del goce. No hay representación del acto sexual entre dos hombres, este factor es intervenido y llevado al campo de la imaginación del público. No existe por lo tanto, la sexualización del cuerpo masculino.

Finalmente, en virtud de los objetivos propuestos para este trabajo y de acuerdo al análisis de este primer film, podemos establecer que, respecto al objetivo general: *Indagar en la construcción narrativa de subjetividades gays en películas del cine comercial contemporáneo*, podemos concluir que los varones de *Call Me by Your Name* expresan el acercamiento al varón heterosexual en plenitud si atendemos a los cánones vistos para cada uno en el primer capítulo. Las subjetividades que se presentan expresan la intención de vivir el amor de forma desprejuiciada pero al mismo tiempo están sometidas a la mirada del otro debido al contexto histórico del relato. Sin embargo, hemos mencionado también que no existe una manipulación del entorno para evitar el vínculo entre los actantes más allá de lo planteado por la trama argumental: el regreso de uno de los protagonistas.

Respecto al primer objetivo específico, *identificar similitudes y diferencias en las tramas, el repertorio de actantes y la “resolución” de las mismas, especialmente atentos a pensar la identidad gay*, podemos decir que por ser la primera película analizada, las similitudes y diferencias surgirán a partir del próximo capítulo. Igualmente, podemos pensar la identidad gay manifiesta, como una idea abstracta a esta categoría. El film nunca propone ni define categóricamente a sus personajes, estos experimentan el amor independientemente del género y de sus elecciones sexuales pre-establecidas al interior del relato. Es decir, ambos son visiblemente apasionados con sus mujeres, masculinizados desde la composición argumental y al mismo tiempo, experimentan el amor con otro hombre. De acuerdo al último objetivo específico, *reflexionar sobre los destinatarios (o comunidades de escucha) en las que quieren impactar estos productos*, podemos concluir que el mensaje que busca dejar *Call Me by Your Name* es la idea de una sexualidad libre, en la que cada uno elija su manera de amar, transmite al público en general, su convicción de que es posible vivir un amor entre dos personas del mismo sexo, aunque en esta ocasión no se haya concretado.

### CAPÍTULO III: “*LOVE, SIMÓN*”

En el capítulo anterior pudimos dilucidar, a partir del análisis mediante el esquema actancial que nos proponen Casetti y Di Chio (2007), las subjetividades gay y su representación en una película de éxito como *Call Me by Your Name*. Es importante para nuestro estudio las relaciones que se establecen entre lo que la narrativa de cada una de las películas propone y las definiciones y conceptos teóricos que hemos recorrido en el capítulo I.

En esa dirección, procederemos a abocarnos a un nuevo análisis de la representación homosexual en otro film, que como el título de este capítulo lo indica, se llama:

*Love, Simón.*

#### ***Un primer acercamiento.***

*Love, Simón* es una película de género comedia dramática estrenada en 2018 que cuenta la historia de un joven homosexual que aún no ha dado a conocer su preferencia sexual a su familia y amigos, Simón. Está protagonizada por Nick Robinson en el papel protagónico. Este joven tiene 17 años y está transitando los últimos años del colegio, en donde encuentra a través de una página web compartida en la comunidad escolar, a un joven gay que se declara a toda la comunidad de manera anónima. Simón descubre en ese entonces que no es el único gay en el colegio, siente el impulso de escribirle de manera anónima también, ambos entablan una relación vía web en la que cuentan sus experiencias personales y se acompañan mutuamente. Comienza a enamorarse de su compañero anónimo, por lo que intenta descubrir quién es realmente el joven misterioso que logró cautivarlo. Sin embargo, no todo le resulta fácil al protagonista en esta historia.

El esquema de análisis actancial será el que utilizaremos para recorrer el camino que propone la película para identificar la construcción de la subjetividad gay presente en *Love, Simón*. Retomando los conceptos propuestos por Casetti y Di Chio en el capítulo I, comenzaremos reconociendo a los actantes favorables y oponentes presentes en el relato y cómo influyen sus acciones en las variaciones estructurales que se presentarán en

consecuencia. En este sentido, esta metodología nos proporcionará la manera de conocer la identidad de nuestro protagonista, los procesos que transita en tanto homosexual y fundamentalmente identificar desde qué lugar el relato nos propone esa representación de la homosexualidad. Por supuesto, la carga valorativa presente en toda narración será expuesta a partir de su análisis.

### *Actantes Favorables*

La presentación de los actantes favorables dentro del relato nos lleva a partir en dos grandes momentos la película para entrar en un análisis de cada uno de ellos.

*Love Simón*, refleja la historia más común de lo que puede llegar a vivir un joven que no ha expuesto públicamente su orientación sexual, por lo que en la mayor parte del relato, el joven mantiene en secreto esta cuestión, es solamente él quien decide lo que tiene que hacer, no permitiendo identificar actantes favorables durante la primera mitad de la película. No es posible descubrir quienes alientan durante el proceso de conocimiento entre los jóvenes que se conocen en la web a que fluya y se concrete esa relación homosexual.

En este sentido, analizaremos el único actante favorable dentro del relato durante esta primera parte: Simón.

#### *Simón.*

En tanto actante, es quien lleva adelante por voluntad propia el inicio de lo que sería su relación online con el joven desconocido (“Blue”). Simón es familiar, sociable y amigo de sus amigos, que son pocos. Se lo presenta como un joven alejado de la exposición, no busca en ningún momento destacarse y prefiere mantener un bajo perfil dentro del ámbito escolar. Vale destacar que su homosexualidad no define estas particularidades, sino que forma parte del conjunto de características que constituyen su personalidad.

Desde el primer momento, es el propio Simón el que le cuenta al espectador en voz en off que tiene un secreto. En ese instante, podemos verlo mirar por la ventana a un joven musculoso que trabaja al frente de su casa, dándonos a entender que su gran secreto es su homosexualidad.<sup>18</sup> El protagonista interpela al espectador, le habla, presentándose él

---

<sup>18</sup> Escena correspondiente al minuto 02:10.

mismo, a sus amigos y a su familia. Nos cuenta que es un joven normal, como todos, excepto que tiene ese gran secreto.

Como ya hemos mencionado, Casetti y Di Chio, estructuran el análisis de un film a partir de diferentes modelos posibles para comprender la construcción de la narración en los mismos. En nuestro caso, a partir del modelo actancial, hemos expuesto que existe un Sujeto (Simón) que lleva adelante acciones para conquistar su objeto de deseo (el joven gay de la escuela). Esta búsqueda se define a partir de la iniciativa e insistencia que tiene nuestro actante en poder convencer a su enamorado de que le revele su verdadera identidad. Dentro del marco contextual de nuestro relato, podemos situarnos en el *período Gay*, según Meccia (2016). Sin embargo, la película está desarrollada principalmente en el ámbito escolar, que no es proclive en muchos casos al entendimiento de la diversidad sexual. En este sentido, durante esta primera parte, observamos comentarios homofóbicos por parte de algunos personajes recurrentes en el relato que forman parte del círculo cercano de nuestro actante. A pesar de esto, Simón, cuando toma conocimiento de la existencia de “Blue”, asume una identidad ficticia (“Jacques”) para escribirle a su casilla de mail.

Simón le hace saber de su situación a “Blue”, que aún no les ha dicho a sus padres de su preferencia sexual a pesar de que sabe que ellos no lo tomarían de mala manera. De este modo, podemos confirmar que el actante tiene conocimiento del contexto social e histórico que lo incluye, el período gay.

En las conversaciones vía mail que mantiene con “Blue”, es el propio Simón quien cuenta al espectador con un recurso cinematográfico que se repite a lo largo de la película como la *voz en off*, las experiencias que ha tenido relacionadas a su despertar sexual, desde sueños eróticos hasta la concreción de un noviazgo con una chica que le producía fobia. La película adecúa, de esta manera, la mayor cantidad de vivencias propias de cualquier joven que no está cómodo con su identidad sexual en los primeros años de adolescencia.

Simón intenta de todas las maneras posibles conocer la verdadera identidad de “Blue”, como actante dentro de la narrativa y sobre todo en esta primera parte, lo identificamos como decidido, valiente y seguro de sí mismo. En un encuentro con amigos en una cafetería, descubre que el mozo es alumno del colegio y que éste lo recordaba de años anteriores, demostrando su simpatía para con Simón. Las actitudes del joven y el uso del

teléfono celular llevan a Simón a acercarse y establecer un diálogo con él, creyendo que posiblemente fuera “Blue”.<sup>19</sup>

En el proceso de conquista de su objeto de deseo, el actante toma una decisión importante en su vida. Asistimos al primer *coming out* dentro del relato. Como explicamos en el capítulo I, Meccia (2016) enmarca el surgimiento del *coming out* como discurso a fines de los 80 y principios de los 90, atribuyéndole una carga emotiva que le es propia y que es consecuencia de los años de silencio de su protagonista.

Impulsivamente, Simón decide sincerarse con una de sus amigas, que paradójicamente no era con la que más confianza tenía.<sup>20</sup> Esta decisión es motivada por “Blue” quien le había comentado que le contaría esa misma noche a su padre que le gustan los hombres. Simón, decide escribirle contándole que había podido asumir su sexualidad frente a su amiga: “*Querido Blue: Espero que todo salga bien con tu papá. Pase lo que pase, tu me inspiraste. Hoy salí del closet con una amiga, jamás lo habría hecho sin ti. Deberíamos abordar el tren de la valentía y revelar nuestra identidad. Me muero por saber quien eres. Con amor, Jacques*”. Simón recibe la negativa, “Blue” no está preparado para dar un salto más y revelar su identidad.

### ***Actantes Oponentes***

#### *Martin.*

Este actante tiene un rol fundamental a lo largo del film. Se lo presenta como desfachatado, impulsivo y dispuesto a todo para conseguir lo que desea. No presenta el componente de la crueldad, que no aparece en todo el relato. Está enamorado de Abby, amiga de Simón y la primer confidente de su homosexualidad en el film. Asume con sus actos la denominación de oponente porque condiciona la relación virtual establecida entre Simón y “Blue”.

En uno de los días en los que el protagonista de esta historia intenta conocer más a su pretendiente, decide enviarle un mail desde una computadora del colegio, siendo interrumpido por el director, quien se acerca a hablarle. Simón apaga la pantalla y se va pero no cierra la conversación, que sería leída casi inmediatamente por Martin, que descubre en ese momento la sexualidad de Simón. Al día siguiente, decide contarle y lo

---

<sup>19</sup> Escena correspondiente al minuto 53:10.

<sup>20</sup> Escena correspondiente al minuto 56:38.

extorsiona con contar su verdad si no lo ayuda a enamorar a Abby.<sup>21</sup> Es en este momento y a partir de este actante, que Simón desequilibra su personalidad, evidenciamos las transformaciones de Simón como Sujeto. A pesar de mostrarse seguro de sí mismo y pretender avanzar en una relación homosexual, se ve condicionado ante la extorsión y accede a lo que le obliga Martin, por miedo a que todos conozcan su sexualidad.

Martin, recurrentemente a lo largo del relato le insiste a Simón en que lo acerque a Abby, debiendo éste incorporarlo a su grupo de amigos, algo que causa sorpresa y malestar en los demás.

Este actante es el responsable de dar un quiebre en la historia, donde comenzamos a identificar las variaciones dentro del relato y las transformaciones de los demás actantes. Es Martin quien luego del rechazo de Abby, hace públicas las conversaciones de Simón en el blog del colegio, exponiéndolo y obligándolo a asumir su sexualidad frente a todos. Asistimos a la segunda parte de la historia.

A partir de aquí, podemos identificar y traer al análisis conceptos que hemos visto anteriormente. La salida del closet obligada de Simón, conlleva la apropiación de un derecho personalísimo del protagonista. Esta idea la vemos manifestada en la película mediante el reclamo del Simón a Martin. *“No me importa lo que creas de mi salida del closet, Martin. Tú no puedes decidir eso. Se supone que yo debía decidir cuándo, dónde y cómo, quién lo sabía y cómo lo decía. ¡Eso me correspondía a mí y tú me lo quitaste!”*<sup>22</sup>

El proceso del *coming out* es propio de quien siente la necesidad de manifestarlo para poder vivir libremente, en este caso, Martin se apropia y despoja lo que por derecho le correspondía a Simón. Esta apropiación forma parte de lo que hemos manifestado a lo largo del primer capítulo, la desigualdad existente entre las comunidades homosexuales y la sociedad heterosexista. Hemos citado una definición desde el campo antropológico que conviene retomar nuevamente para comprender mejor esta idea.

*El Nosotros no sólo se apropia de algo sino que, además, participa activamente y a veces de modo determinante en la conformación de los atributos del “otro”. Los atributos del “otro” son coproducidos por la relación Nosotros-Otros.*

(Boivin, Rosato, Arribas; 2004; p 103-104).

---

<sup>21</sup> Escena correspondiente al minuto 26:15

<sup>22</sup> Escena correspondiente a la hora 01:24:30

Esta yuxtaposición entre la definición y la acción de Martin sobre el derecho de Simón tiene lugar a partir de la autodeterminación del *Nosotros* de producirle atributos al *Otro*, construyendo y despojando al mismo tiempo la definición de su identidad.

### *Inseguridad.*

Este actante se manifiesta a través de “Blue” como actante, bloqueando la acción de dar a conocer su verdadera identidad, no está completamente seguro de que todos deban conocer su sexualidad a pesar de haber decidido contarle a su padre.

La inseguridad impide la concreción de la historia de amor durante la primera parte del relato. Aunque en los primeros momentos afianzan su relación y se dan confianza el uno al otro, luego de que ambos hacen su primer *coming out*, “Blue” no accede a dar el siguiente paso pedido por Simón como mencionamos antes:

*“Ya le dije a mi papá. Fue increíblemente incómodo, pero no estuvo tan mal. Y... estás equivocado, eres tú quien me inspira... pero lo siento, aún no estoy listo para revelar nuestra identidad. Con amor, Blue”*<sup>23</sup>

Otro momento en el que podemos identificar las transformaciones que produce la inseguridad como actante es a partir de la acción llevada por Martin, exponiendo a Simón frente a la comunidad escolar. El nombre de “Blue” era ya conocido por todos, la comunidad sabía de la existencia de otro joven gay, que escribía desde el anonimato. Esto provoca el alejamiento y un impasse en la relación entre los jóvenes.

El análisis de los actantes, se define a partir de las acciones y variaciones que ellos llevan adelante en el relato. El atractivo de *Love, Simón* es el enamoramiento virtual del protagonista con “Blue”. La trama gira en torno a ese vínculo desconocido para todos, excepto para Martin, durante la primera parte del film. En consecuencia, son pocos los actantes que intervienen en ese vínculo. Esta situación particular del relato, nos obliga a incorporar el análisis de la carga valorativa de la homosexualidad en este film, donde sí podremos identificar el tratamiento concreto que se le da al tema, cómo lo abordan y desde qué lugar nos “habla” esta historia.

---

<sup>23</sup> Escena correspondiente al minuto 58:35

### ***Valoraciones hacia el mundo homosexual***

*Love, Simón* constituye su mirada representacional de lo homosexual desde un lugar diverso. Esta construcción podemos verla a lo largo del relato en la representación de los personajes que son abiertamente homosexuales o con una posible tendencia homosexual.

Nuestro protagonista, Simón, es un joven gay que no es presentado con las características y atributos “propios” del homosexual representados en el cine desde los años 50. Es masculino, sociable, amigo de sus amigos, su familia lo apoya y es querido por todos. El propio Simón se presenta en dos oportunidades dentro del film con estas cualidades, “*tengo una vida perfectamente normal y soy como tú*”. En este sentido, el lugar relegado y la condena social manifestada de diversas maneras a los primeros homosexuales del cine se aleja de la construcción del gay actual de esta película. O por lo menos, la concierne a nuestro protagonista.

“Blue”, como construcción de personaje cumple con las mismas características que Simón. Los jóvenes que posiblemente fueran “Blue” a lo largo del film, no manifiestan afeminamiento ni se dan indicios de que puedan estar sufriendo la marginalidad.

Sin embargo, la valoración y representación del mundo gay que existe en este film presenta además otro personaje, abiertamente gay, en el ámbito escolar. Este joven sí sufre la condena de sus compañeros varones heterosexuales quienes le manifiestan en cada ocasión el desagrado hacia su persona. Él los enfrenta orgulloso, algo que también es novedoso, porque pueden ser fácilmente contruidos como sumisos y débiles<sup>24</sup>. En este sentido, podemos destacar desde una perspectiva actual, la reivindicación de aquel gay afeminado y sufrido, claramente estereotipado, al gay afeminado en un contexto más amplio de relaciones y representaciones sociales que se anima a desafiar las normativas del sistema que lo oprime. El modo de representación de estos personajes en *Love, Simón* se manifiesta por medio de este desafío, que podemos comprender más aún si retomamos la reflexión de Prapakamol (2011) en el capítulo I.

*Es evidente que existen más películas en las que pueden encontrarse personajes de papeles secundarios caracterizados con el afeminamiento, vestimenta y comportamiento peculiar*

---

<sup>24</sup> Escena correspondiente al minuto 06:45.

*que fungen como el alivio cómico a la trama o como objeto de burla de otros personajes. Este estereotipo sufrido, efectivamente, tiene antecedentes históricos. (Prapakamol, 2011; p. 39)*

Hemos propuesto desde una concepción antropológica que los estereotipos referidos a la homosexualidad manifestados a partir de la construcción narrativa del cine traen aparejados modelos de reacción en el otro. Ante la presencia de un otro diferente, y homologamos diferencia con desigualdad, encontramos reacciones negativas frente a esa presencia que desagrada. Eso es lo que sucede con este personaje gay afeminado. La homofobia constituye en plenitud esa reacción negativa, y por ende agresiva, de los varones heterosexuales que vemos en el film.

*La homofobia guarda estas características y constituye uno de los principales elementos del discurso heterosexual discriminatorio dominante. (Polo Rojas, 2013; p. 139).*

Dentro del universo gay propuesto por el relato, reconocemos los dos modos posibles del “ser gay”, distinguiendo entre Simón, *masculinizado* y Ethan, el joven *feminizado*. La diferenciación se da en la misma interacción de los personajes, en una escena en la que ambos hablan de sus experiencias y de lo difícil de su situación.<sup>25</sup> El desenclave relacional es un concepto propuesto por Ernesto Meccia (2016), en sus trabajos referidos al modo de construcción de la homosexualidad durante el período gay y consiste en una diferenciación interna dentro del propio colectivo gay, enmarcado en el proceso de apertura hacia un mundo donde la sexualidad es diversa. [...] *Las personas homosexuales quedaron de varias formas activas para construir su identidad social y personal con el uso diferencial de recursos variados* (Meccia, 2016; p.193). En este sentido, la necesidad de diferenciarse de un otro también se hace presente al interior de personas que muchas veces comparten la misma historia, necesidad que los lleva a relacionarse de varias maneras. Los jóvenes que se nos presentan se manifiestan el uno con el otro las diferencias que tienen y es el espectador de la misma manera, el que puede ver esa semejanza al verlos juntos por primera vez. El relato nos muestra una vez más, las diversas maneras del ser.

La exposición de la homosexualidad de Simón, es un componente argumentativo central de la trama. La perspectiva desde la que se la plantea nos lleva al lugar de incomodidad propio

---

<sup>25</sup> Escena correspondiente a la hora 01:22:25

de un joven que no desea hacer pública su sexualidad, debido a los temores y la inseguridad propias que la sociedad genera. Las normas sociales que condenan las relaciones homosexuales reflota en la superficie argumental. La película se posiciona a partir de la visibilización de este hecho que acostumbramos a ver como sufriente.

### ***Aceptación***

La necesidad de partir el análisis en dos se fundamenta en las variaciones estructurales que se producen a partir de la acción llevada adelante por Martín para exponer a Simón frente a todos. Ante el conocimiento de su homosexualidad por parte de comunidad escolar y de su familia, aquellos temores previos se incrementan en primera instancia, pero finalmente ese acontecimiento trae saldos positivos.

Simón se ve en la obligación de darles a conocer su secreto a sus padres. Su madre, psicóloga, tiene valores sociales comprometidos con las minorías. En cambio, su padre no es homofóbico, pero tampoco no tiene las palabras adecuadas para definir lo que considera “diferente”. Se produce el segundo *coming out* en el relato.

Durante la mañana de Navidad, Simón decide sincerarse con sus padres luego de haberle contado previamente a su hermana menor.<sup>26</sup> *“Quería hablar de algo con ustedes. Soy gay... y no quiero que piensen de manera diferente... sigo siendo yo.”* Su madre no tuvo reacción más que mirarlo dulcemente, tratando de entender, pero su padre no lo pudo asimilar, retirándose del lugar.

Más tarde, la aceptación se manifiesta mediante la conversación que tuvo primero con su madre.

*Simón: ¿Tú lo sabías?*

*Madre: Sabía que tenías un secreto. Cuando eras pequeño nada te preocupaba, pero estos últimos años, cada vez más era casi como verte contener la respiración. Quería preguntártelo, pero no quería entrometerme. Tal vez me equivoqué...*

*Simón: No, mamá, no te equivocaste.*

*Madre: Ser gay es algo tuyo... y hay cosas que vas a tener que vivir sólo. Odio eso. En cuanto lo contaste dijiste: “mamá, sigo siendo yo”.*

---

<sup>26</sup> Escena correspondiente a la hora 01:14:40.

*Necesito que escuches esto: Sigues siendo tú, Simón. Sigues siendo el hijo al que adoro molestar y del que depende tu padre para casi todo... eres el mismo hermano que siempre felicita a su hermana por la comida, aunque sea horrible. Ya puedes exhalar, Simón. Podrás ser más auténtico de lo que has sido en mucho tiempo.*

*Mereces todo lo que quieres.*

*(Se acerca y lo besa)*

*Hijo mio.*<sup>27</sup>

Minutos más tarde, el relato nos presenta una nueva aceptación, la del padre.

*Padre: ¿Desde cuándo lo sabes?*

*Simón: Empecé a sentirlo cuando tenía 13 años.*

*Padre: ¿Cuatro años? Cuatro años de cenar juntos, de ir al cine juntos, de pasear a Bieber juntos... lo siento... debí darme cuenta.*

*Simón: No, papá.*

*Padre: Esos estúpidos chistes...*

*Simón: Sé que no piensas así...*

*Padre: No importa, debí darme cuenta. Pero en caso de que hayas recibido el mensaje equivocado, sólo quiero que sepas que te amo... y estoy muy orgulloso de ti.*

*No cambiaría nada de ti. (Llora).*

*(Se abrazan)*<sup>28</sup>

El *coming out* impulsado por la acción de Martín profundiza la relación de padre-hijo dentro de la historia, permitiendo comprender los sentimientos más allá de las superficialidades. La construcción de estas dos escenas desde lo emotivo significan un cambio en el modo de representación de la historia gay que venimos presenciando durante el relato, la variación inicia desde lo alegre y finaliza en el campo de la afectividad.

Otra de las transformaciones que podemos identificar es el que involucra a Simón con su mejor amiga, Leah. La joven, siente un amor por su amigo que no es correspondido en ningún momento del relato. En primer lugar, debido a la timidez frente a la confianza y la relación de amistad de años que llevan, el temor de romper la amistad le obstruye el camino

---

<sup>27</sup> Conversación entre Simón y su madre. Hora 01:28:00.

<sup>28</sup> Conversación entre Simón y su padre. Hora 01:32:40.

para declararle su amor. Luego de la noticia sobre la homosexualidad de Simón, Leah siente la libertad de contarle lo que siente por él.

La exposición de la sexualidad representa, como dijimos, reacciones diversas que podemos distinguir como base argumental dentro de la película. Simón es burlado frente a todos por varones heterosexuales compañeros de colegio, del mismo modo que lo es Ethan. Esto representa la condena de algunos estudiantes, que con la mirada reprueban las acciones homofóbicas y sienten pena por Simón<sup>29</sup>. Este punto expresa la toma de conciencia acerca de la violencia homofóbica y al mismo tiempo la inacción por parte de pares frente a la injusticia. La representación cinematográfica de este hecho nos lleva a la actualidad del “dejar hacer” de una sociedad arraigada a concepciones culturales y morales propias del siglo pasado, una sociedad que predica con el silencio y no se mete en ciertos temas. Este presente se refleja en la reflexión que nos propone Marshall (2010):

*La cultura heterosexista se siente más comfortable cuando representa a la juventud gay en tragedias -como la trágica narrativa común de un queer siendo acosado en el patio de la escuela- porque se ajusta a un sistema de valores en lo que heterosexual se alinea con feliz y fuerte y homosexual se alinea con triste y débil. (Marshall, 2010, pág. 5)*

En sintonía con lo que plantea el autor, podemos identificar desde la perspectiva académica o escolar, la homosexualidad como un problema. Esta posición no contempla una visión resolutive del problema de fondo, que según el autor y tal como hemos observado en el film, es la homofobia. Las visiones conservadoras de la sexualidad tienen vigencia en la proyección de los programas académicos todavía en la actualidad y es precisamente este punto lo que expresa *Love, Simón* en su trama argumentativa. La inclusión de un plan de contribuir a la aceptación de la diversidad sexual debe hacerse desde la valoración y desde la perspectiva del estudiante según Marshall, dejando de lado la visión que busca reducir la exposición de los jóvenes homosexuales a actos discriminatorios y homofóbicos.

---

<sup>29</sup> Escena correspondiente a la hora 01:20:50.

### ***Responsabilidad social y construcción argumental de la homosexualidad.***

*Love, Simón* manifiesta una construcción de la subjetividad gay claramente plural y lo representa a partir de continuidades y modificaciones a los estereotipos vigentes desde el siglo XX. Encontramos al gay masculino, familiar y sociable en Simón, el protagonista y actante favorable al desarrollo de su propia historia. El gay afeminizado y desairado por sus pares en Ethan, con una composición argumental potente en términos de reacción frente a la discriminación. La figura de este joven representa simbólicamente al homosexual de los primeros años del cine que hemos caracterizado a lo largo de este trabajo, que en el presente es capaz de confrontar con las agresiones heterosexistas y homofóbicas.

Conocemos además, al final del relato, a “Blue”. La representación en este caso, incluye cuestiones raciales y religiosas, donde prevalece una vez más la diversidad con un joven “*gay, negro y judío*” tal como se presenta “Blue” frente a Simón. Estas categorías con las que se define el joven se corresponden a vías de discriminación en lo que hemos visto de interseccionalidad. Cada una de ellas le significan al sujeto que las experimenta motivos de ocultamiento y distancia para con los demás, en clara alusión a lo visto en el film. Viveros Vigoya (2016) refiere a las teorías fundadoras de la interseccionalidad de para dar cuenta del desequilibrio estructural de poder que generan las múltiples formas de opresión. La condición de “gay”, “negro” y “judío” constituyen la identidad de “Blue” de manera global, estableciendo simultáneamente, más factores de disputa en sus ámbitos de socialización. De esta forma, a través del estudio interseccional de este personaje identificamos a las personas que por estas categorías alejadas de la idea preconcebida del sujeto heterosexual y blanco, sufren las desigualdades en los entornos comunes. La exposición de los comentarios y valoraciones homofóbicas también constituyen la formación del sufrimiento gay. A partir de comentarios del padre de Simón, del director de la escuela y de los varones homofóbicos que ridiculizan a los gays es que el relato interpela al público en tanto individuos que sufren situaciones similares desde otro lugar, nos vuelca a la piel del sufriente.

La identificación y revalorización del *otro diferente* surge de esta construcción. Podemos decir, en términos de Pêcheux (2016), que el conjunto de estas representaciones nos

enseñan las *evidencias de sentido*, entendiendo el efecto ideológico del discurso narrativo/cinematográfico.

*“... una palabra, una expresión o una proposición no tienen un sentido “propio” en tanto que ligado a su literalidad, sino que su sentido se constituye con cada formación discursiva, en las relaciones que tales palabras, expresiones o proposiciones mantienen con otras palabras, expresiones o proposiciones de la misma formación discursiva. [...] hay que admitir que palabras, expresiones y proposiciones literalmente diferentes puedan, al interior de una formación discursiva dada, “tener el mismo sentido”, lo cual, si lo entendemos bien, constituye de hecho la condición para que cada elemento esté dotado de sentido” (Pêcheux, 2016; pág. 143)*

En este sentido, la película tiene la necesidad de acercarse al espectador a partir de estas vivencias que generalmente son cotidianas en una sociedad heteronormativa. Desde la contextualización de un joven gay en el ámbito escolar, con un padre incomprensivo en primera instancia, hasta la reflexión familiar sobre la homosexualidad como consecuencia del *coming out* que en este caso fue obligado.

En términos actanciales pudimos definir las variaciones estructurales dentro del relato de acuerdo a la división del film en dos partes: la primera, previo al *coming out*, en la que claramente el único actante favorable a la historia de amor homosexual es el propio Simón, ante el desconocimiento general de su identidad sexual. La segunda parte, a partir de la exposición de su intimidad y por ende, la obligación de dar a conocer su sexualidad frente a todos.

*Love, Simón* propone una historia de amor homosexual que contiene los elementos comunes a cualquier otra historia de amor, presentando obstáculos y victorias. El miedo y la ansiedad recurrente que observamos en Simón a lo largo de la primera parte del relato frente a lo que pueda acontecer una vez establecida la relación con su enamorado, es lo mantiene en vilo el desarrollo de la trama. La última parte es la que definitivamente nos encamina hacia el mensaje a dar. El relato nos posibilita la realización de una historia de amor que tuvo altibajos, dada la presentación de una *suspensión* en la misma como variación estructural del relato.

A pesar de esto, el camino ascendente de la narración nos concreta el final feliz esperado al comienzo de esta historia.

Finalmente, y según lo dispuesto por los objetivos generales y específicos, podemos decir que este film expresa según el objetivo general, una construcción de la subjetividad gay planteada frontal y directamente al espectador como una característica más del sujeto. Sin embargo, el film sigue sosteniendo esta cualidad como algo a ocultar dentro de la visión del protagonista. La dualidad se manifiesta en la naturalidad desde la que se plantea argumentalmente la identidad sexual y en su dificultad para hacerla pública. De acuerdo al primer objetivo específico, y por lo tanto a diferencia de *Call Me by Your Name*, esta película refleja en términos generales, el rechazo hacia la homosexualidad por parte del entorno, (*CMBYN* lo hace mediante su contextualización histórica y no mediante los actantes) aunque ambas coinciden en la emotividad de la aceptación propia del protagonista y de su círculo más cercano. *Call Me by Your Name* no finaliza con el triunfo del amor, mientras que *Love, Simón* si logra el final esperado.

Respecto al último objetivo específico, este film propone el lugar común de sufrimiento que atraviesa todo joven homosexual en sus primeros momentos de reconocer su identidad, en un proceso de pleno despertar sexual y de vincularse con un otro. Del mismo modo, visibiliza el acoso escolar vinculado a la intolerancia por la diversidad sexual. Este es el mensaje que plantea argumentalmente y que es identificable desde el primer momento del relato.

## CAPÍTULO IV: “MOONLIGHT”

### *Contexto narrativo*

*Moonlight (Luz de luna)* es la primer película dentro de esta selección de cinco que no cuenta con un componente que hasta ahora venimos repitiendo, el romance. Por esta razón, es que el análisis será pasible de modificaciones en cierto sentido. Recorreremos el camino representacional que tiene la película de la homosexualidad a partir de las líneas argumentales y en cierta medida, del esquema actancial que venimos utilizando.

Esta película, ganadora del Oscar en su edición del 2017, tiene la particularidad de contar con una estructura del relato que consta de tres momentos definidos. *Moonlight*, cuenta la historia de Chiron, un niño de Miami que tiene problemas con su círculo más cercano. Las tres etapas representan a este personaje en su etapa de niñez, adolescencia y adultez, definidas cada una como “*Pequeño*”, “*Chiron*” y “*Black*” respectivamente.

La estructura nos obliga a identificar en cada una de ellas los tratamientos de la homosexualidad del protagonista, cuestión que nos interesa y es el objetivo de nuestro trabajo.

Comencemos conociendo la identidad del protagonista y actante de nuestro relato. En primer lugar, es posible definir a Chiron en la primera etapa, como un niño con problemas para relacionarse con sus amigos y con su madre, Paula, único familiar presente en la película. Su madre atraviesa un proceso de adicción intenso a las drogas, lo que la imposibilita para educar con responsabilidad a su hijo. Chiron divide su tiempo entre la calle y la compañía de Juan, un amigo adulto que conoció mientras otros niños lo perseguían para golpearlo. La personalidad de Chiron es sumisa frente a los demás, inseguro y a la vez independiente frente a la incapacidad de su madre de cuidarlo. Su sensibilidad es un punto clave dentro del relato, dado que la construcción argumental representada mediante los demás actantes (varones heterosexuales) que identifican esta cualidad de un niño con la debilidad/homosexualidad. Este punto se expresa reiteradamente y define a futuro la personalidad de Chiron. Identifiquemos el proceso de construcción de su subjetividad gay mediante el análisis de cada una de las etapas propuestas.

### ***“Pequeño”***

La primera etapa nos presenta el desarrollo mental y social de Chiron a partir de los agentes que intervienen en su vida cotidiana. Un niño con un espíritu solitario, cuyo único amigo de su edad es Kevin, quien lo anima a moverse dentro del campo de la masculinidad jugando al fútbol con los demás varones. Kevin lo incentiva a defenderse de las burlas y de los malos tratos.

La homosexualidad en los niños no es tratada dentro del relato con mayor claridad, lo visible nos permite comprender únicamente a un Chiron sensible e inseguro, no logra comprender qué es lo que lo diferencia tanto del resto. No existe el universo de lo gay ni un contexto social favorable a la *gaycidad* (Meccia 2016). La discrepancia entre lo que atraviesa el niño y este contexto generan dudas respecto a su personalidad. En una de las escenas, podemos presenciar una conversación entre Chiron y Juan, el amigo adulto interpretado por Mahershala Ali, referida a esta cuestión.

*Chiron: ¿Qué es “marica”?*

*Juan: (Hace un largo silencio, dubitativo) “Marica” es la palabra que usan para que un gay se sienta mal.*

*Chiron: ¿Yo soy “marica”?*

*Juan: No, no... tal vez gay... pero nadie puede decirte “marica”.*

*Chiron: ¿Cómo lo sabré?*

*Juan: Tú vas a saber... No tiene que ser ya. ¿De acuerdo? Aún no<sup>30</sup>.*

Este momento es el único del relato en el que hay una mención directa a la palabra “gay”, es el primer acercamiento a comprender lo sufriente del mundo homosexual por parte de Chiron. Previamente, su madre, Paula, había discutido con Juan, quien paradójicamente, proporciona la droga que consume. La mujer, visiblemente drogada, le reclama la relación de confianza que tiene con el niño.

---

<sup>30</sup> Conversación entre Chiron y Juan. Minuto: 33:25.

*Paula: ¿Tú vas a criar a mi hijo? Viste la manera en la que camina, Juan...*

*Juan: Cuidado con lo que dices...*

*Paula: ¿Le dirás por qué los niños lo golpean todo el tiempo?*

*¿Se lo dirás? No eres nadie.* <sup>31</sup>

Esta conversación nos proporciona el conocimiento que tenía su madre acerca de la posible orientación sexual de su hijo pequeño, ridiculizándolo desde su estado de drogadicción, por su manera de caminar. En este sentido, el pensamiento de su madre constituye la validación del estereotipo del “gay afeminado” que hemos manifestado previamente, los ademanes propios de este gay son necesariamente puestos en relación con los de su hijo. El concepto que tiene la madre de su hijo remite a la noción subyacente de creer la “desviación” como un mecanismo para constituirse en el sexo opuesto. Ante la falta de desarrollo cognitivo y en consecuencia, la imposibilidad de definir su identidad, su madre proyecta la identidad sexual que considera, tiene Chiron a partir de sus conocimientos/prejuicios del mundo gay. Este punto nos obliga a rescatar la noción de identidad homosexual que plantea Alberto Mira (2013):

*“La identidad homosexual tiene una vertiente psíquica, pero la psique queda acotada, estructurada, por discursos que se sitúan fuera de ella: la identidad como concepto siempre participa de lo individual y de lo social.”*

*(Mira, 2013; p. 2;3)*

*Moonlight* nos acerca al contrasentido más evidente en un film de este estilo, la discriminación hacia el niño por su propia madre. Podemos inferir que esta etapa, y principalmente las acciones sobre Chiron, sintetizan el primer paso para entender la transformación final de este personaje en tanto construcción de su subjetividad.

Evidentemente ante la presentación de un niño como protagonista no existe la pulsión del deseo, por razones obvias. La sexualidad de Chiron comienza en la etapa siguiente.

---

<sup>31</sup> Conversación entre Juan y Paula. Minuto: 29:00.

## **“Chiron”**

Durante esta etapa, encontramos un Chiron adolescente, con un desarrollo mental acorde a su edad. Comienza su etapa del despertar sexual con los primeros sueños eróticos. La característica principal de este nuevo período es que a diferencia de la primera, no se discute ni se plantea nada, sólo se experimenta.

En la escuela, Chiron es víctima de bullying, el blanco constante de un grupo de varones que lo tratan de mujer, de débil. Encontramos una vez más el patrón de lo “gay” ligado a lo “femenino”. El único amigo que tiene para refugiarse es Kevin, el mismo niño que lo integraba a los partidos de fútbol de pequeños en la etapa anterior. Es mediante esta relación que podemos inferir el principio del deseo en esta historia. Kevin es el objeto del deseo de Chiron, sin embargo, éste no lleva adelante ninguna acción concreta para poseerlo. Desde su timidez y falta de personalidad, manifiesta el acto del deseo a partir del carácter cognitivo. Casetti y Di Chio (2007), sostienen la naturaleza dual del acto, entendiendo que es posible identificarlo desde lo pragmático como desde lo cognitivo, explicando el segundo a partir de movilizaciones interiores, de sentimientos.

*La doble naturaleza del acto termina, en otros términos, expresando por un lado una actuación destinada a una intervención sobre el mundo, [...] y por otro, una actuación que desemboca en la construcción o simulación de un mundo.*

*(Casetti y Di Chio, 2007, p. 194,195).*

Sólo mediante una escena en la que Chiron sueña con Kevin es que vemos por primera vez el interés que le genera. La *acción cognitiva* se interrumpe cuando descubre a su objeto de deseo teniendo relaciones sexuales con una chica<sup>32</sup>. Concretamente, es Kevin quien con una personalidad más avasallante e impulsiva avanza en un primer acercamiento sexual con Chiron. Kevin es presentado en el relato como un muchacho heterosexual durante esta etapa, no es posible percibir en él algún rasgo o indicio que nos permita entender porque acciona de esta manera con Chiron. Sólo sabemos de su apertura sexual a través de sus acciones.

---

<sup>32</sup> Escena correspondiente al minuto 42:27.

Mencionamos anteriormente que durante este periodo de construcción de la subjetividad de nuestro protagonista no hay cuestionamientos, ni externos ni internos acerca de la homosexualidad, sólo se experimenta. Se llevan adelante acciones. Kevin y Chiron están en la playa fumando y hablando de cuestiones profundas, cuando empiezan a reírse y se acercan. Kevin, luego de mirarlo a los ojos, lo besa, repite el beso y comienza a introducir su mano en los pantalones de Chiron. No hay desnudez. La escena finaliza con los protagonistas de espaldas a la cámara, sólo escuchando el placer de Chiron.<sup>33</sup>

Desde el análisis actancial del relato identificamos durante este periodo, variaciones estructurales en la personalidad del principal actante (Chiron) a partir de las expresiones de burlas de los compañeros de colegio. Estos actantes no son oponentes en la relación que puede establecerse entre Kevin y Chiron, dado que desconocen la elección sexual del protagonista. Sus manifestaciones homofóbicas tienen que ver con la idea social común que vincula al joven sensible con la debilidad homosexual. Esa idea social común que en términos de Eliseo Verón (1993), llamaríamos *semiosis*, construye la realidad social experiencial que aquí podemos observar. Existe una relación entre los comportamientos grupales de estos jóvenes homofóbicos con el sentido que otorgan a sus actos, constituido dentro de las normas cognitivas de socialización. La semiosis social constituye el origen de la construcción de sentido de la realidad, de los significados que les asignamos a las acciones, encuadres o performances. Es de esta manera que los discursos siempre están en relación con otros discursos. Es decir, como el discurso encuentra su sentido en base a esa red infinita, el significado de las acciones homofóbicas que se presentan en el relato expresan su sentido en base a las nociones pre-establecidas de vincular la debilidad a la homosexualidad o al “sexo débil”.

El escarnio constante produce una transformación en la personalidad de Chiron, del joven débil e inseguro pasamos a reconocer un joven decidido y fuerte. Esta variación del relato trae aparejado también una transformación en la posible relación con Kevin.

Chiron es golpeado salvajemente por Kevin, éste había aceptado una apuesta de los jóvenes que acosaban a Chiron. Esta acción es el punto de quiebre en la personalidad de Chiron como actante. La homofobia y el bullying se expresan en el momento más álgido del film.<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> Escena correspondiente al minuto 52:00.

<sup>34</sup> Escena correspondiente a la hora 01:00:30.

Al día siguiente, es el propio Chiron el que en va en busca del muchacho que lo molestaba y en clase le rompe una silla en la espalda, dejándolo tirado en el piso.<sup>35</sup> Este acto pone en suspenso la relación a futuro que puede tener con su objeto del deseo. Es llevado a un reformatorio de menores y el relato finaliza su segunda etapa.

### **“Black”**

La tercera y última etapa de *Moonlight* constituye el producto final en la personalidad de Chiron. En su etapa adulta, el protagonista expresa su manera de ser como consecuencia de los actantes que intervinieron en su pasado, representados en las etapas anteriores: la homofobia, una vida sin oportunidades y el acoso escolar. Como dijimos, estos actantes determinaron la personalidad decidida del protagonista, provocando además, variaciones dentro del relato que pusieron en suspenso la relación de deseo de nuestro actante con su objeto.

La representación de la homosexualidad en este último tramo tiene que ver con la presentación de una subjetividad gay expresada en términos masculinos. Los rasgos como la contextura física robusta del nuevo Chiron y su manera de dirigirse a los demás son atributos propios de una construcción masculina del hombre. En este sentido, podemos identificar una continuidad en la línea de construcción de la gaycidad que nos presenta el relato desde el primer momento. El actante y protagonista no se asemeja al estereotipo del “gay femenino”, no expresa en consecuencia, ninguna relación con el mundo homosexual en ninguna de sus etapas. Vive su sexualidad a lo largo de todo el relato consigo mismo, en silencio. No hay, siguiendo a Meccia (2016), una narrativa propia de su homosexualidad, una forma de contarla.

Luego de su expulsión del colegio, el relato hace un salto temporal de 10 años, en el que nos presenta a Chiron viviendo solo en Atlanta. Su vida se basa en el negocio de la droga, siguió el camino que conoció a partir de su amigo Juan, en la primer etapa. Kevin lo llama por teléfono luego de todos esos años sin tener contacto. Esta acción le remueve todos los recuerdos, siendo este actante (la llamada) el desencadenante de un proceso de transformación íntima del nuevo Chiron y el disparador de las variaciones estructurales del

---

<sup>35</sup> Escena correspondiente a la hora 01:04:20.

relato de ahora en más. La expresión del deseo sexual se corporiza durante la presentación del sueño homoerótico por parte de la historia. Aquí vemos que este mecanismo es recurrente en nuestro protagonista y condice con la personalidad más íntima de él a pesar del paso del tiempo. Sus sueños cargan el sentido que tiene Kevin para su vida y su historia personal, constituyen el deseo latente no consciente de un amor inconcluso. La teoría psicoanalítica contemplaría esta expresión del relato como la realización de un deseo por parte de Chiron, aunque en esta ocasión no es posible evidenciar el sueño como en la etapa que precede.

El llamado desencadena también la reconciliación con su madre, el acercamiento se da a partir del arrepentimiento de Paula por la crianza de su hijo. En este sentido, no hay referencias en la conversación que mantienen ambos a la posible inclinación sexual de Chiron, pero en la estructura argumental define más adelante el sinceramiento del protagonista. Su madre le expresa lo culpable que se siente, mientras él solamente la escucha hasta que finalmente se quiebra:

*“Me equivoque, lo arruiné todo, lo sé. Pero tu corazón no tiene que ser negro como el mío. Te amo Chiron, de verdad, pero tú no tienes que quererme. Dios sabe que no tenía el amor para ti cuando lo necesitabas, lo sé... así que no tienes que quererme. Pero tienes que saber que yo te amo.”<sup>36</sup>*

La variación estructural produce el regreso a Miami, en donde nuestro Sujeto va en búsqueda finalmente y por primera vez a lo largo de todo el relato, de su Objeto de deseo. Sin embargo, luego de una primera charla, Kevin le cuenta que se casó y tuvo un hijo. Esto desconcierta la emoción del reencuentro en Chiron, quien en su interior tenía la esperanza de que Kevin fuera homosexual. Nuevamente el retroceso de la historia modifica el futuro de la relación entre ambos.<sup>37</sup>

Finalmente, Kevin lo hospeda en su casa, en donde intenta tener una conversación más profunda acerca de la vida de ambos. En este punto, Chiron entra en un proceso de

---

<sup>36</sup> Escena correspondiente a la hora 01:18:40.

<sup>37</sup> Escena correspondiente a la hora 01:29:50.

regresión emocional que lo lleva a sincerarse: “*Eres el único hombre que me ha tocado. Eres el único. No he estado con nadie desde entonces.*”<sup>38</sup> Luego de un largo silencio, Kevin le sonríe. Un salto de plano nos lleva a ambos sentados, a oscuras, con Kevin sosteniendo a Chiron en su hombro. La película finaliza con un nuevo plano del pequeño Chiron de espaldas mirando al mar en una noche de luna.

Este recurso cinematográfico, nos permite evidenciar la regresión emocional que comentamos anteriormente y la paradoja de una construcción física y mental fuerte de nuestro protagonista que ante el amor y el deseo se quiebra dándole vida a aquel niño sensible que conocimos en las primeras dos etapas.

### ***Construcción identitaria de la homosexualidad***

*Moonlight* nos presenta el camino de formación identitaria y personalísima de su protagonista a partir de la contextualización de su infancia, adolescencia y adultez. Podemos ver la evolución que tiene Chiron y comprender por qué define su personalidad de una manera tan distinta a la que tenía en un principio, por lo que en el mismo sentido, interpretamos su subjetividad como gay de acuerdo a los acontecimientos que transformaron su vida y evidenciamos a lo largo del relato. La ausencia de la familia constituye el primer paso para acercarse al conocimiento de la homosexualidad a través de terceros (Juan). Del mismo modo que la madre, no expresa acciones favorables al entendimiento de lo que significa el primer cuestionamiento identitario.

La estructura argumental nos plantea la experiencia de cualquier joven homosexual que debe afrontar el desarrollo de su identidad en un contexto que no es favorable. En este sentido, como expusimos, no hay en ningún momento la presencia de un actante favorable dentro de la historia. Sólo acciones directas relacionadas a la homofobia en un claro vínculo con el acoso escolar. Las situaciones de acoso y discriminación se fundamentan en el análisis en lo que hemos mencionado como *interseccionalidad*. Vale decir que los protagonistas de estos actos violentos son parte de la misma comunidad étnica del acosado, por lo que el bullying radica en la sexualidad o el comportamiento de alguien de su misma

---

<sup>38</sup> Escena correspondiente a la hora 01:42:20.

comunidad que no encuadra en los cánones del joven, negro y heterosexual al que debían pertenecer todos los varones.

El análisis integral de la película podría hacerse en base al concepto de interseccionalidad, dado que es la única película que construye al homosexual en su versión completamente alejada al sujeto universal establecido como varón, blanco y heterosexual. Sin embargo, la construcción de la subjetividad gay del film puede percibirse con el análisis actancial que hemos propuesto y realizado hasta el momento. Los análisis interseccionales exponen como hemos visto, la gran cantidad de experiencias de sexismo y racismo posibles de interpretación y análisis vividos por sujetos que no se adecuan a la norma establecida, lo que significa por otro lado, la existencia de personas o grupos sociales que no son objetos de la discriminación, porque precisamente, constituyen y como lo es en el caso de este film, respaldan la norma misma.

Al principio, dijimos que *Moonlight* no presenta romance, característica del film que se expresa a partir del lugar de construcción de la línea argumental, haciendo saltos temporales dentro del relato. Esto define las variaciones estructurales en constante suspenso, que se corrobora en el cierre de la historia.

Debido a su estructura, no podemos identificar en *Moonlight* una relación homosexual ascendente o descendente. El final cumple con el factor suspenso. No sabemos el futuro de la relación entre ambos, de la misma manera que no esperábamos ese final ante la irregularidad del mismo relato. El desenlace de la historia queda abierto.

Siguiendo el objetivo general del trabajo, podemos decir que *Moonlight* establece mediante su protagonista, una subjetividad gay que atraviesa a lo largo de su vida una sensibilidad interior que se hace visible sobre todo durante las dos primeras etapas de representación. Del mismo modo, y tal como hemos expresado, el hombre homosexual no se cuestiona en ningún momento su identidad, sólo experimenta mental y físicamente esta atracción. Se complementa al final del recorrido, una personalidad aparentemente frontal aunque la esencia del principio siga intacta.

Respecto a las similitudes y diferencias con las películas anteriores, el primer objetivo específico, podemos establecer la ausencia del romance en este film si consideramos *Call Me by Your Name* y *Love, Simón*. *Moonlight* visibiliza el desentendimiento y la incompreensión de la familia y del entorno ante la sensibilidad del pequeño y del joven Chiron. En ese sentido, *Love, Simón* contempla la misma situación aunque invierta su posición al final. El contrapunto de *Call Me by Your Name* es la no realización de la historia de amor, algo que en el segundo film si sucede y en este último está en duda.

Las definiciones que se plantean de acuerdo al último objetivo específico, *reflexionar sobre las comunidades de escucha*, se corresponden con la necesidad de visibilizar y empatizar con las comunidades afroamericanas que sufren acoso escolar y discriminación de la misma manera que los “jóvenes homosexuales blancos”. La cuestión racial en conjunto con la sexualidad son categorías que permiten el análisis interseccional del planteo narrativo-cinematográfico. Exponer la vivencia de un niño, adolescente y adulto “negro y gay” en un film de industria estadounidense tiene su fundamento en la necesidad de ampliar el espectro visible de marginalidad hacia comunidades que no son vinculadas normalmente con la homosexualidad y la discriminación en ese sentido.

## CAPÍTULO V: “*BEACH RATS*” (*Ratas de Playa*)

### *Primeras definiciones*

Este film con producción de 2017 presenta la historia de Frankie, un joven que busca sexo con hombres mayores en internet. Su situación familiar lo obliga aislarse de la realidad que le toca vivir, un padre muriendo de cáncer y su madre y hermana pendientes de esta realidad no hacen más que generarle tormento y depresión. Encuentra en las relaciones homosexuales, las drogas compartidas con sus amigos y en el incipiente noviazgo con una chica el refugio ideal ante semejante situación.

Hemos venido trabajando en los análisis precedentes el modelo actancial a partir de la identificación de un Sujeto que se moviliza para obtener un Objeto. Las tramas anteriores nos presentaban un Objeto claro de deseo desde el cual el relato daba origen a la línea argumental, siendo en todas las ocasiones este Objeto una persona que se deseaba conquistar. En este caso, el Sujeto (Frankie) no tiene a lo largo del relato un sólo Objeto del deseo, podemos decir que primeramente su Objeto es lograr el acto sexual con hombres mayores. Del mismo modo, y de forma paralela, fluctúa su conducta de acuerdo a un nuevo objeto de deseo, una joven que conoce en los alrededores de Brooklyn, su barrio en Nueva York.

El camino que tomaremos para analizar y comprender la construcción de la subjetividad gay que nos propone el film será considerar los mecanismos de identificación con el mundo homosexual que plantea el propio protagonista a partir de sus actos durante el relato, es decir, ver de qué manera afronta las situaciones de relación homoerótica y en consecuencia qué transformaciones produce esto en el relato. Para esto, es necesario comenzar entendiendo la personalidad de nuestro actante principal.

Frankie es un joven adulto que es presentado por el relato a partir de su estética corporal, desde los primeros segundos podemos ver su cuerpo frente al espejo mientras se toma fotos para subirlas a las redes desde donde toma contacto con los hombres que desea. Este atributo lo convierte en un obsesivo de su imagen, en varios momentos podemos ver su

torso desnudo mientras hace ejercicio o juega al básquet con sus amigos. Más adelante, veremos como la cuestión de la corporalidad asume gran importancia en el relato.

Desde un principio podemos encontrar una contradicción en su personalidad, su cuerpo avasallante y la seguridad que manifiesta para con los demás no condice con la visible timidez al momento de relacionarse con hombres. Sin embargo, nunca se vuelve para atrás en sus decisiones.

### ***Estructura actancial***

Siguiendo el modelo de estructura actancial, no identificamos *actantes oponentes* en las relaciones sexuales y en el juego erótico que practica en internet. Como dijimos, a pesar de su timidez, acciona a favor de los encuentros. Nadie conoce de esta situación, por lo que es imposible encontrar factores más allá de los internos, que se opongan a que pueda concretar su deseo. Vale mencionar que en reiteradas ocasiones su rostro simula una suerte de desentendimiento de lo que él mismo hace frente a la pantalla.

El otro Objeto de deseo, expresado en un chica que conoció una noche con sus amigos, encuentra actantes oponentes que surgen de su propio interior: *el cuestionamiento de su sexualidad y la falta de atracción sexual que le genera*. Identifiquemos con precisión la representación de estos actantes en la construcción narrativa.

### ***Cuestionamientos internos***

En tanto actante, surge como consecuencia de los reiterados encuentros sexuales previos con hombres que sí concreta a lo largo de todo el relato. Al mismo tiempo, siente la necesidad de formar un vínculo con una mujer para un futuro acto sexual. La presencia de sus amigos varones heterosexuales, condiciona y presiona esta decisión. La relación cercana y constante que mantiene con ellos, lo coloca en un contexto de necesaria exposición a relacionarse con la joven. Luego de la primera noche de conocerse, deciden ir a la casa de Frankie a tener relaciones, durante la previa él se droga y aduce su estado ante la falta de apetito sexual que le genera. Destrata a la joven y ella se va, molesta.<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> Escena correspondiente al minuto 10:00.

Días después, él va a buscarla para invitarla a salir. Durante la salida, le pregunta acerca de su parecer para con una chica que estaba frente a ellos, indagando le pregunta si alguna vez ha besado a otra chica. Ella dice que sí, porque es “sexy” ver dos chicas besándose.

“¿Crees que es sexy cuando dos chicos se besan?” vuelve a cuestionar. “No, no es sexy, simplemente es gay” responde ella sin dudar.<sup>40</sup> Inmediatamente, él la besa. El relato nos presenta esta escena de manera posterior al primer encuentro sexual que vemos de Frankie con otro hombre, por lo que el cuestionamiento y la pregunta a la joven no eran inocentes. Su sentido se justifica a través de la ubicación de las escenas y los diálogos establecidos por los actantes. De acuerdo a la periodización de Ernesto Meccia, situamos la contextualización del relato en el período gay, en primera instancia por la definición de “lo gay” establecido en la escena precedente y por la libre circulación de contenido homoerótico en internet, que justifica la concepción de una sexualidad más abierta en términos de relaciones sociales.

De la misma manera, podemos definir la construcción del sentido en tanto visibilidad de la experiencia gay, a partir de esa pregunta con doble intención para el actante. El sentido se explica de acuerdo a la línea que sigue la formación discursiva y en las relaciones entre escenas, que contienen palabras y proposiciones que unifican la significación global del relato.

#### *Deseo al mismo sexo*

El actante interviene en la indefinición constante que se presenta a través de Frankie. La atracción sexual y el morbo que le significan los encuentros a oscuras cerca de la playa impiden la realización total de una relación estable con la chica. Esta situación se reitera en varias oportunidades en las que nuestro Sujeto busca poseer el Objeto de su deseo, como dijimos, su comportamiento fluctúa sin inconvenientes entre sus dos deseos, pero este segundo se ve afectado por el primero. Durante una noche de fiesta, Frankie con su chica y sus amigos concurren al barco en el que se realizaba. El barman que los atiende esa noche era el mismo hombre con el que había tenido sexo casual la noche anterior. Una vez más la construcción del relato nos construye el sentido de esta indefinición. El Sujeto se encuentra por primera vez en el mismo espacio con la disputa de sus dos deseos, desconcertándolo y

---

<sup>40</sup> Escena correspondiente al minuto 40:00.

confundiéndolo. Se aleja y la chica se le acerca, intentan tener relaciones sexuales en el lugar pero él no puede, y se retira del lugar dejándola sola nuevamente.<sup>41</sup>

La confusión en tanto definición del personaje motivada por este actante obstruye el aclaramiento de su situación frente a la familia, su madre sabe de la incipiente relación con la joven, pero no conoce las experiencias homosexuales de su hijo. Frankie no comenta en ningún momento la preferencia sexual a su círculo íntimo.

A su vez, este actante le permite el acceso a la droga que consume en conjunto con sus amigos, por lo que utiliza este recurso para la obtención de tal fin. En complicidad con ellos, idea un plan para robar hierba a uno de los hombres que conoce por la red, pero esta situación se le escapa de las manos, resultando el hombre brutalmente golpeado por sus amigos.

El relato constituye su estructura actancial de acuerdo a las constantes variaciones estructurales producto de la búsqueda de sus objetos de deseo, por lo que no es identificable un final promisorio. Las consecuencias de las acciones llevadas adelante por el actante principal (la golpiza a un hombre inocente) producen una transformación en su personalidad, buscando librarse de las relaciones tóxicas que lo rodeaban. El actante elimina las vías de comunicación con aquello que le generaba deseo.

La *suspensión* como variación estructural caracteriza esta indefinición dentro de la trama narrativa hacia el cierre de la historia, quedando inconclusa la obtención final de alguno de sus objetos de deseo.

### ***Homosexualidad***

*Beach Rats (Ratas de playa)* aborda la cuestión de la homosexualidad desde un lugar diferente al de la historia de amor. Frankie, no es un joven que busque enamorarse, independientemente de que sea hombre o mujer la persona en cuestión, sólo persigue el placer, motivado por su situación familiar. Del mismo modo, la película no propone el camino del trauma ni recurre a una experiencia sensible como hemos visto a través del coming out. No hay una intencionalidad de reivindicar derechos del colectivo gay, ni de

---

<sup>41</sup> Escena correspondiente a la hora 01:00:10.

exponer la diversidad de subjetividades al interior del mismo. Encontramos así, similitudes con el trabajo de Gonzalo Aguilar, que en su artículo *Testimonio de una disolución* aborda la película *Un año sin amor* de Anahí Berneri. En su análisis, el autor plantea la necesidad del film de abordar la cuestión del mundo gay a partir de la estetización del deseo, con un gran componente sexual, dejando de lado la reivindicación de cualquier derecho del mundo homosexual.

En el relato, nos encontramos con este factor desde lo argumental como desde la representación. El deseo de la realización del acto sexual motiva la línea de acciones que se desarrollan a lo largo del film, en primera instancia desde la homosexualidad y luego desde el juego heterosexual con la joven. En definitiva, asistimos a la exposición del goce, de un placer que al mismo tiempo se mezcla con angustias y sinsabores.

Previamente, destacamos la importancia de la corporalidad dentro de la narrativa que analizamos. En *Beach Rats* la representación de las escenas sexuales están ligadas al morbo que generan tanto el acto como la conquista erótica en la vía pública. Los cuerpos se exponen durante el placer con los dos objetos de deseo de Frankie, existe la necesidad de transmitir el erotismo de forma explícita. En el Capítulo I mencionamos la importancia de la afectividad en las narrativas, dado que todas las acciones de sus protagonistas están fundamentadas por este componente. Paolo Fabbri (1998) aduce la importancia del estudio de la pasionalidad para comprender la significación de la narrativa y señala elementos que podemos observar en el film, miradas, movimientos y gestos corporales que representan el deseo y el goce en los momentos de acto sexual.<sup>42 43 44</sup>

Nos alejamos de la representación grotesca del gay, la identidad del protagonista mantiene una masculinidad exacerbada en todo momento. Sin embargo, la película manifiesta a través de sus ojos la disconformidad en los momentos en los que busca hombres en la red. Este mecanismo permite entender la autopercepción de su realidad, no entendiendo lo “grotesco” de la homosexualidad, lo considera alejado de su identidad y de sus deseos. Podemos inferir una dicotomía entre los estereotipos planteados argumentalmente que se condicen con el pensamiento y cuestionamiento del protagonista. Por un lado, observamos

---

<sup>42</sup> Escena correspondiente al minuto 49:00:00.

<sup>43</sup> Escena correspondiente al minuto 32:40:00.

<sup>44</sup> Escena correspondiente al minuto 42:02:00.

el estereotipo tradicional de representación del gay afeminado, vinculado a lo “grotesco” del cine de los años 50 que analizamos durante el primer capítulo. Luego nos encontramos con una representación más actual del joven gay y el utilizado como referencia para *Beach Rats*: un joven masculino, corpulento e íntimamente vinculado a amigos varones heterosexuales. La disconformidad que planteamos tiene que ver con el prejuicio del joven al mundo homosexual, pese al placer que le generan los encuentros nocturnos con hombres. Durante una conversación con un joven que conoce en redes expresa por primera vez la consideración de su sexualidad.

*Joven: No haces mucho esto, ¿verdad?*

*Frankie: ¿Por qué? Sí lo hago.*

*Joven: ¿Soy tu tipo?*

*Frankie: No, los mayores. Así no conocen a nadie que yo conozca.*

*Joven: Entonces no saliste del clóset.*

*Frankie: No me veo a mi mismo como alguien gay.* <sup>45</sup>

Esta autodefinición representa la idea de la *gaycidad* del protagonista. La homosexualidad no entra en el campo de su identificación personal, sólo le interesa mantener relaciones sexuales con hombres. La posibilidad de mantener una relación estable con alguien de su mismo sexo no está dentro de sus intenciones. Ernesto Meccia (2016) sostiene que la “des-diferenciación” es el camino para, dentro del campo homosexual, identificar la *gaycidad* de la que hablamos. En la película no encontramos pugna en torno a la mejor representación del mundo gay, de acuerdo al esquema actancial desde el que hemos trabajado, el principal actante solo tiene como objetivo la concreción el placer sexual sin cuestionarse “el modo válido de representación de la *gaycidad*”, del mismo modo que los homosexuales con los que concreta sus encuentros no proponen ni explicitan definiciones certeras acerca de esta cuestión. En definitiva, no hay *desenclave representacional* en la trama narrativa.

Otro campo que podemos analizar como propuesta narrativa del film es la relación homoerótica a partir del acceso a la red. Internet se presenta en el relato como un espacio destinado no solamente a los heterosexuales sino abierto al surgimiento de las relaciones no

---

<sup>45</sup> Conversación entre Frankie y un joven en la hora 01:22:40.

heterosexuales como primer encuentro. Nuestro actante va en busca de su objeto de deseo a un lugar concreto que fija previamente como punto de encuentro, de esta manera se omite su presencia en lugares exclusivos de la comunidad gay. La propuesta de la red como medio de encuentro entre homosexuales es clave para entender el desenclave espacial presente en el relato. Las vías de socialización están determinadas por las preferencias de quien las impulsa, en este caso, un joven que no se identifica con la construcción social identitaria del gay.

En vistas de una perspectiva heteronormativa, hemos asistido a la relación entre un joven adulto presentado con las características sociales propias de un heterosexual y que por lo tanto no se considera gay, con homosexuales declarados. La relación entre estos dos mundos es posible gracias a la transformación en los campos de relación social hacia lo diverso, lo mixto.

La dualidad manifiesta de su personalidad, no le genera culpa tener relación simultánea con los dos deseos, pero se evidencia la confusión cuando los tiene uno al lado del otro como en la escena que citamos anteriormente. Podemos decir que por un lado concreta experiencias homosexuales y por el otro heterosexuales. Por eso es que el film no cuenta una historia exclusivamente gay, sino que basa su argumento en este tipo de relaciones, que hemos manifestado se vincula con el planteo de un análisis propuesto durante el primer capítulo. Presenta una subjetividad gay abierta a la idea de concretar nuevas experiencias, no circunscribiendo el campo del deseo a un solo sexo.

La representación de la homosexualidad en *Beach Rats* se basa en el componente de la corporalidad y de la pasionalidad, aludiendo a una concepción libre de la sexualidad sin romance. El goce se representa a partir de las experiencias del actante principal del relato, definiendo también la subjetividad propia del protagonista.

Respecto al objetivo general, la película expresa una subjetividad gay en disputa consigo misma. Existe una contradicción constante respecto al placer en el joven protagonista, su campo de atracción se completa con hombres y mujeres, aunque no opte por ninguno para una relación estable. La identidad gay del film está compuesta principalmente por la pasión. De acuerdo al primer objetivo específico, el film encuentra similitud con todas las películas anteriores en la representación del protagonista homosexual en tanto masculinizado y

alejado del prototipo más conocido para el gay. Respecto a la primer película, comparte la pasionalidad aunque se expresa de diferente manera. *CMBYN* construye la pasión del cuerpo con la sugerencia y desde el amor, mientras que *Beach Rats* no incorpora romanticismo. La segunda película expresa la comprensión final hacia la sexualidad del protagonista, algo que no sucede en este film. Simón reconoce abiertamente su sexualidad y no la cuestiona, el joven Frankie padece y goza su contradicción. *Moonlight* comparte con este film el no romance, sus protagonistas no atraviesan un vínculo afectivo a lo largo del relato. Sin embargo, *Moonlight* presenta el acoso y el sufrimiento, mientras que *Beach Rats* representa únicamente la pasión a escondidas, por lo que el cuestionamiento externo no existe. El sufrimiento encuentra su punto más fuerte al final del recorrido.

Finalmente, siguiendo el último objetivo específico, podemos sintetizar la necesidad del film de visibilizar a aquellos jóvenes que desean vivir su sexualidad libremente sin compromisos. Permitirse el autoconocimiento a través del placer sexual es el gran mensaje de este film, que motiva a experimentar y poner la libido en aquello que resulte novedoso, interesante o controversial. Lejos de acercar su posición a una colectividad sufriente, la película expone la aventura de un joven que tiene contradicciones, como cualquier joven, pero que decide fríamente gozar de encuentros sexuales con desconocidos. El énfasis del film definitivamente radica en el placer y en la pulsión sexual.

## CAPÍTULO VI: “*GOD'S OWN COUNTRY*” (*Tierra de Dios*)

### *Sinopsis*

God's Own Country es una película de género drama y cine romántico basada en la vida de campo de un joven en Yorkshire, Reino Unido. Johnny Saxby vive con su padre, enfermo e imposibilitado de trabajar en sus tierras, y con su abuela, que controla cada uno de sus pasos. Impulsivo y rebelde, asume la responsabilidad de mantener el ganado y los animales de sus tierras para el bienestar de su familia. Ante esta situación, su padre decide contratar a Gheorghe, un joven rumano para que ayude en las tareas de campo, recibéndolo en su casa. Su llegada desestabiliza la personalidad de Johnny.

### *Introducción al análisis*

Los capítulos anteriores basaron su análisis a partir del esquema actancial desarrollado por Casetti y Di Chio en *Cómo Analizar un film* y en la forma explícita de la representación y el tratamiento de la homosexualidad en cada una de las películas para lograr identificar la construcción de las nuevas subjetividades gays en el cine comercial contemporáneo, el objetivo central de nuestro trabajo. Siguiendo este lineamiento, proseguiremos con la misma metodología para adentrarnos en el análisis de la última película que conforma el corpus de esta tesina.

La presentación del actante principal, Johnny, constituye una personalidad distante a su entorno, no desea el contacto cercano/afectivo con los demás personajes al principio de la historia. El vínculo familiar lo obliga a estar al tanto de las necesidades de su padre y abuela para el bienestar común, pero necesita aislarse durante las noches de esa situación. Su gran distracción son el alcohol y el sexo con hombres que no conoce. Podemos decir que su objeto de deseo comienza a revelarse cuando conoce a Gheorghe, el joven rumano que llega a su granja a trabajar. El vínculo entre ellos determinará la relación homoerótica de este film. Johnny, como sujeto de deseo, es el artífice debido a su personalidad y al rol que ocupa en el relato, de su relación con su objeto de deseo, Gheorghe. Para entender con

claridad este esquema y tal como hemos hecho en los capítulos anteriores, es preciso atender a los actantes que intervienen en esta relación del Sujeto con su Objeto del deseo.

### *El viaje a cuidar las ovejas*

El padre de Johnny los envía a ambos a unas tierras lejanas para cuidar el rebaño y finalizar la construcción de un paredón de ladrillos, por lo que deben convivir durante un par de días aislados. La situación de aislamiento los obliga a relacionarse más íntimamente a pesar del poco diálogo que existe entre ambos durante esa estadía.

Las personalidades de cada uno aparecen para el conocimiento del otro, lo que favorece a los primeros acercamientos entre ellos, la forma de trabajar de Gheorghe detiene la mirada de Johnny y al mismo tiempo, el vacío que éste le hace atrae la atención de Gheorghe.

El viaje que realizan por su trabajo en tanto actante, es el primer paso dentro de la narrativa que nos permite identificar primeramente la posible relación que pueden establecer los protagonistas y actantes dentro del propio relato. Decimos esto ante la falta de conocimiento hasta entonces de la existencia de Gheorghe y por ende, sus preferencias sexuales y por la falta de empatía que genera Johnny para con sus cercanos, incluso con los hombres con los que mantiene relaciones sexuales durante las noches. Sólo conocemos hasta este momento, una subjetividad gay presentada por el relato. La otra entra en acción a partir del transcurso de los días trabajando en el aislamiento.

### *Johnny*

Este actante podemos definirlo como el impulsor de la relación homoerótica de esta historia y como hemos puesto en consideración en los capítulos anteriores, el artífice de la concreción de su propia historia con otro hombre. Hemos logrado identificar a los impulsores de estas historias a través de su motivación, en algunas el factor clave fue la afectividad y en otras el mero impulso sexual. El caso de Johnny representa, en primera instancia, este último móvil, en sintonía con su personalidad decidida. Mediante su carácter es que guía el camino de esta relación y su rumbo dentro del relato. Se nos presenta a este actante con una libido puesta en el sexo ocasional y en el alcohol.

El rol de este personaje se conoce en profundidad en los días que conviven aislados en las tierras cuidando a las ovejas. En un comienzo, la relación con Gheorghe era distante cuando él estaba recién llegado, el trato que le daba a su nuevo compañero no fue el mejor. En cierto punto se condice este recibimiento con la forma de expresarse y de relacionarse con los demás de este actante. A medida van pasando los días, la relación toma mayor confianza y es el aislamiento el que despierta el deseo sexual de Johnny. Podemos ver en una de las escenas el primer acercamiento que inicia Johnny con su Objeto de deseo: en una mañana fría, Gheorghe está al aire libre mientras que este actante recién despierto, lo toma de la mano raudamente para establecer contacto genital, hecho que desencadena el primer momento sexual entre ambos.<sup>46</sup> Este momento define el giro de su vínculo con él, dando lugar a conversaciones más profundas que no habían tenido anteriormente.

Durante el transcurso del relato, su padre empeora en su enfermedad, es esta situación la que modifica los pensamientos de Johnny y descubre que no solo Gheorghe lo atrae sexualmente, sino que lo necesita. El componente afectivo/sentimental aparece en el relato con las modificaciones de personalidad del protagonista y las transformaciones en tanto variaciones estructurales del relato a partir de esta aparición. Nuestro actante como artífice de la realización de su historia y ahora con la incorporación del afecto, le propone a su Objeto de deseo que se quede en el pueblo más tiempo de lo acordado. Sin embargo, su temperamento no varía al momento de actuar. En la escena que mencionamos, ambos se encuentran en un bar. Johnny lo interroga acerca de si hay alguien más, para así poderse quedar en Inglaterra con él. Gheorghe acepta pero con la condición de que su relación no podría seguir, lo que molesta a Johnny.<sup>47</sup>

Las redefiniciones de su carácter y por lo tanto de sus actos, incluyen la apertura de sus sentimientos también para con su padre, quien desconoce de las relaciones de su hijo. El relato no presenta el discurso del *coming out* que hemos visto anteriormente y que definimos a partir del texto de Meccia (2016), sino que nos plantea una “declaración de necesidad” del otro. Gheorghe se distancia de Johnny luego de su entredicho en el bar durante la escena que citamos, su ausencia toma fuerza en el último tramo del relato debido al quiebre y al reconocimiento de lo que Johnny siente por él. Podemos percibir a través de

---

<sup>46</sup> Escena correspondiente al minuto 33:20:00

<sup>47</sup> Escena correspondiente a la hora 01:08:30.

esta “declaración de necesidad” un *coming out* “oculto” al interior del relato en tanto diálogo de los personajes, pero claramente “visible y abierto” al conocimiento del espectador. Alejados de todo, en medio de la granja, padre e hijo se sinceran el uno con el otro. Johnny: “Lo siento, no puedo ser quien quieres que sea. Puedo hacer este trabajo a mi manera, no a la tuya. Necesito encontrarlo (a Gheorghe), lo encontraré. No me iré para siempre, volveré.” Padre: “¿Eso te hace feliz?” Johnny: “Sí, creo que sí”.<sup>48</sup>

Detrás de la necesidad de un compañero de trabajo, se esconde la necesidad de contar con un compañero de romance, que significa algo más que sexo casual. Encontró en Gheorghe aquello que negaba durante las primeras escenas del relato, el afecto y la contención de otro hombre. Estas cualidades cautivaron a este joven decidido, atrevido e insensible que ahora va en busca de su compañero.

### *Gheorghe.*

Es el otro actante que define el avance de la historia y el objeto de deseo manifiesto dentro del relato. Como actante interviene en esta relación aportando el grado de cordura y coherencia que carece del otro lado, nivelando lo intempestivo y apasionado de Johnny. Gheorghe, es audaz, sigue el juego que establece Johnny y se involucra sin dudar en esta relación sentimental. Tiene una personalidad fuerte a pesar de que no se siente cómodo en el lugar de la confrontación. El relato lo presenta como un hombre joven del que poco se conoce pero que es hábil para el trabajo en la granja. No hay una explicación clara respecto a sus relaciones anteriores, en la escena n°47 que citamos previamente, le comenta a Johnny que existió alguien en su vida y que esa relación interfirió en su trabajo en Rumania, por lo que no quería volver a vivir esa situación en el presente, pero en ningún momento el relato nos visibiliza el género de esta persona.

A pesar de que Gheorghe es más pensante, sus sentimientos le ganan a la razón, es por eso que al encontrar a Johnny teniendo sexo con otro hombre en el mismo bar en el que estaban y luego de haber discutido, decide irse, *desaparece del relato*.

---

<sup>48</sup> Escena correspondiente a la hora 01:24:30.

Esta acción de Gheorghe, *es el único componente de la narración que cumple el rol de actante oponente* una vez establecida la relación entre el Sujeto y el Objeto de deseo de nuestro análisis.

Esta pelea entre ambos, implica una transformación en tanto variación estructural del relato, de *suspense*. La acción interrumpe temporalmente la relación homoerótica y afectiva de la historia. Al mismo tiempo define el cambio de razonamiento del actante principal y Sujeto de deseo del análisis, convocando a la “declaración de necesidad” que propusimos previamente y al reconocimiento de sus sentimientos.

La acción que desencadena el desencuentro de los protagonistas de la historia, paradójicamente, refuerza el vínculo familiar, uniendo a partir de la comprensión. Es por eso que con el consentimiento de ellos, Johnny va en busca de Gheorghe a otras tierras lejanas. Lo encuentra trabajando en una granja y el relato nos deja ver por primera vez, en los últimos minutos del film, su costado más emocional.

Primeramente, recibe la negativa ante el visible poco arrepentimiento que manifiesta, pero insiste:

*“Necesitaba verte. Pensé que si te veía y hablaba contigo las cosas se arreglarían o al menos lo intentaría.” Gheorghe: “¿eso es todo, no hay algo más?”*

La timidez del momento le impide avanzar en sus disculpas, haciendo que Gheorghe se vaya, provocando su llanto y que instantáneamente se decidiera por primera vez a hablarle de sus sentimientos.

*“¿No ves que lo intento, que quiero arreglarlo? Viajé mucho hasta aquí, quiero que vuelvas conmigo, quiero que estemos juntos... No seré un desgraciado nunca más... quiero estar contigo. Eso era lo que quería decirte.”<sup>49</sup>*

La escena finaliza con un beso y con la aceptación de Gheorghe de vivir la vida juntos y volver a la granja. En este sentido, podemos decir que de acuerdo al análisis establecido del esquema actancial que hemos desarrollado siguiendo a Casetti y Di Chio (2007), *God's Own Country* propone al finalizar su relato una variación estructural concerniente a la *saturación*, que es aquel tipo de variación en el que el final tiene una definición lógica de acuerdo a lo esperado, según las premisas de su situación inicial.

---

<sup>49</sup> Escena correspondiente a la hora 01:30:30

Sin embargo, también es válido decir, que ante la características propias del personaje central, visibles durante la mayor parte del film, no era esperable con máxima certeza, la concreción de la relación afectiva.

En términos de los autores, podemos decir también el enunciado ha dado paso a la posesión del Objeto de deseo (enunciado conjuntivo) desde la ausencia o alejamiento del mismo (enunciado disyuntivo) durante los últimos minutos del relato. Estos enunciados son denominados *de estado* y se corresponden con el vínculo o interacción entre el Sujeto y Objeto.

### ***Pasión y visibilidad sexual***

*God's Own Country* representa la homosexualidad fundamentalmente a partir de estos dos componentes que caracterizan y definen el sentido del film: la pasión y la visibilidad sexual. La pasión y el deseo están expresados en la mayor parte del relato sea dentro de la relación Sujeto-Objeto de deseo que hemos manifestado, como por fuera de ese vínculo. El actante que hemos identificado como Sujeto del deseo, Johnny, tiene un gran impulso sexual que lo moviliza y caracteriza en tanto personaje narrativo.

Desde los primeros minutos del film, el relato nos presenta la visibilidad del goce a partir de la desnudez sin insinuaciones. Encontramos en esta propuesta cinematográfica una nueva forma de concebir la pasión entre dos hombres, acostumbrados a la timidez de la cámara en estos casos, la visibilidad de los cuerpos desnudos presupone la concepción de una sexualidad natural y sin prejuicios de ser exhibidas.

En este sentido, si bien no se corresponde con una producción mexicana, podemos establecer un acercamiento a la forma de representar la homosexualidad en este cine de acuerdo al trabajo que citamos de Prapakamol (2011) en el capítulo I. El autor sostiene en su trabajo que el cine mexicano no manifiesta pudor al representar escenas sexuales entre hombres, exponiendo los cuerpos. Prapakamol propone *las acciones diferenciales de carácter sexual* en personajes homosexuales, en las mismas prevalece la exhibición ante la sugerencia. *God's Own Country* nos presenta el cuerpo como el vehículo por excelencia para el placer, las construcciones cinematográficas realizadas en el film constituyen el camino para la visibilidad del acto sexual. Las escenas de relaciones sexuales son

construidas con planos en los que es posible ver con claridad el roce de los cuerpos, así lo demuestra el primer encuentro (escena 46) luego de definirse el vínculo Sujeto-Objeto de deseo que hemos planteado anteriormente. La película propone, en este sentido, una idea de sexo fuerte, en concordancia con la línea argumental y las características que definen a sus personajes. Sin embargo, se permite dar un giro a esta representación luego del afianzamiento del vínculo entre ellos, las caricias y la suavidad protagonizan el último tramo en lo que a contacto físico refiere. La afectividad supone la superación de todo impulso sexual y de la construcción grotesca del acto sexual expuesta hasta ese entonces. Referimos a la noción de lo “grotesco” acudiendo a la adjetivación concerniente al campo cultural desarrollado en el primer capítulo y en clara alusión a lo visible, llamativo y sin pudor de una representación cualquiera.

De acuerdo a esta referencia, podemos decir también que el erotismo en el film guarda relación con la presentación del sexo casual como un factor recurrente y que aboga a una noción de sexualidad libre. La visibilidad sexual al interior del relato contempla la ausencia del temor a la desnudez, es así que el film rompe con el tabú establecido en la mayoría de las películas relacionadas a la homosexualidad o que contienen actos sexuales entre personas del mismo sexo, que evitan la exposición genital. La desnudez explícita se presenta con una escena de ambos protagonistas con sus cuerpos desnudos frente a cámara, proponiendo argumentalmente la naturalidad del cuerpo humano.

La construcción del hombre homosexual está realizada a partir de características típicamente masculinas de quienes hemos definido como actantes, son sus acciones las que exacerban su masculinidad: podemos identificar a lo largo del relato las expresiones grotescas, malos tratos y forcejeos entre los actantes principales durante la primera mitad del film. Son hombres que muestran ser seguros de sí mismos, son pasionales e intensos. En ese sentido, la construcción narrativa de la sexualidad nos presenta hombres visiblemente masculinos que tienen sexo. Vale decir que se presentan ámbitos de sociabilidad (bares, cantinas) en los que es posible tanto el vínculo entre hombres y mujeres, como vínculos homosexuales. Este punto enlaza lo propuesto por Meccia (2016), el film propone espacios mixtos en los que heterosexuales y homosexuales establecen encuentros y al mismo tiempo se vinculan entre sí, no hay exclusividad, es decir, presenta *desenclave espacial*.

Desde el marco narrativo y argumental, *God's Own Country* no expone la relación homosexual con claridad al interior del mismo relato. No hay *coming out*, el mayor acercamiento al conocimiento de la relación homoerótica se presenta de forma indirecta mediante lo que hemos propuesto como “declaración de necesidad” y con el encuentro de un profiláctico post encuentro sexual de los actantes. En ese camino, la propuesta narrativa es consistente con el pensamiento de que es posible superar las barreras que obstaculizan la realización del deseo y del amor. La película representa este concepto en los últimos minutos del relato, en donde se encuentran y reconcilian Johnny y Gheorghe, finalizando la historia de ambos con el triunfo del componente afectivo.

La ausencia de cualquier condena social prevalece en el film, sin embargo, ocurre como consecuencia del desconocimiento del vínculo entre los dos hombres, dado que el ambiente presentado dentro del relato no es consistente con una apertura mental social. Frente a esto, *God's Own Country* sintetiza el vínculo homosexual a partir de la masculinidad propia de estos dos hombres jóvenes que se permiten dejar llevar por la pasión y el deseo en primera instancia para luego caer en el sentimentalismo y en una afectividad recíproca sin tocar el estereotipo establecido para el hombre gay.

Finalmente, respecto al objetivo central de la tesina, *indagar en la construcción narrativa de las subjetividad gay*, podemos concluir que el film presenta subjetividades que visibilizan la sensibilidad oculta del hombre resistente a generar vínculos afectivos o sociales con los demás, independientemente del género. En este caso, observamos el giro narrativo con una relación distante y fría entre los protagonistas, al más sentido vínculo hacia el final de la historia. De acuerdo al primer objetivo específico, identificamos como gran diferencia al resto, la mayor exposición corporal en las escenas sexuales o eróticas si comparamos las construcciones de las mismas en las películas que le preceden. A partir de esta primera diferencia en común a todas, señalemos algunas similitudes y diferencias específicas con cada una de ellas que serán luego desarrolladas integralmente en el último capítulo.

Respecto a *CMBYN*, su trama comparte el crecimiento del afecto entre los dos protagonistas comenzando desde la intolerancia al otro. Con *Love, Simón* se diferencia además, en la construcción narrativa de la sexualidad, en la que la primera apunta al

descubrimiento y el sufrimiento de la sexualidad en términos generales y personales, mientras que este film los protagonistas no se la cuestionan, sólo la experimentan, la viven. Su similitud radica en el entendimiento del entorno de las necesidades y elecciones del sujeto gay. Con *Moonlight*, comparte el no sufrimiento de la identidad planteado desde lo argumental. Lo que atormenta a los personajes de ambas películas es producto de factores, acontecimientos, ajenos a su propia subjetividad.

*Beach Rats*, encuentra su punto en común en el no prejuicio de mostrar el cuerpo desnudo, ambas encuentran en este factor una herramienta narrativa fundamental para representar el goce durante el relato. La gran diferencia entre ellas es la realización de una historia afectiva en esta última, mientras que *Beach Rats*, no demuestra sentimentalismo en ningún momento del relato.

Sobre el último objetivo específico, *reflexionar sobre las comunidades de escucha*, este film permite concluir que junto a *Beach Rats*, por su construcción argumental y representacional de la homosexualidad, está dirigida a un público general adulto. Un público atento a descifrar el desarrollo de una historia de amor en la soledad del campo, alejados de cualquier factor que interfiera en el vínculo y en la manera rudimentaria en la que este esté destinado a nacer.

## **CAPÍTULO VII: REPRESENTACIONES: DIFERENCIAS Y PUNTOS DE ENCUENTRO**

Este último capítulo tiene como propósito establecer similitudes y diferencias de acuerdo al modo de representación de la homosexualidad que hemos analizado en los capítulos precedentes atendiendo principalmente a la construcción y presentación de la subjetividad gay en las cinco películas que hemos analizado. Como establecimos en un principio, el análisis en cada una de ellas cuenta con una mirada desde la estructura actancial del relato para vislumbrar desde un nivel abstracto las relaciones entre los actantes, definidos de acuerdo al modelo propuesto por Casetti y Di Chio (2007). Este esquema permite un acercamiento más concreto de la identidad gay que cada película presenta, mediante las relaciones entre los establecidos Sujeto y Objeto de deseo y los actantes dentro de la historia hemos podido identificar el lugar desde el que construye cada relato al hombre homosexual. Las acciones que estos llevaron adelante y las transformaciones en tanto variaciones estructurales que estas provocaron y hemos planteado en el análisis, han sido claves en este sentido.

Por otro lado, nos hemos permitido establecer definiciones generales en términos del tratamiento de la homosexualidad en estas películas articulando necesariamente con los conceptos teóricos que hemos desarrollado en el primer capítulo: *El camino, visibilidad y representación*.

### ***Componente sexo afectivo.***

Alberto Mira (2013) sostiene que la *cinefilia gay* hace uso de los recursos de cine en tanto soporte audiovisual que propone una imagen del mundo, los mismos constituyen una parte fundamental para el desarrollo de la historia. El recurso del montaje y las escenas construidas desde diferentes ángulos proporcionan una construcción particular que le corresponde a cada film y a su modo de contar, como hemos dicho, al lugar narrativo que ha elegido. Prevalece la intencionalidad narrativa. Las escenas de contenido sexual o erótico son diametralmente opuestas entre el camino que sigue *Call Me by Your Name* del que vimos en películas como *Beach Rats* o *God's Own Country*. En ese sentido, *Love*,

*Simón* y *Moonlight* se diferencian en su impronta sexual, carente en todo sentido erótico, no buscan sexualizar el cuerpo. Cada una de ellas apunta a una idealización diferente de la sexualidad, lo que implica necesariamente una representación en sintonía con esa idea. La sugerencia, el camino elegido en *Call Me by Your Name*, va de la mano con el romanticismo del momento, donde la suavidad y el amor son los protagonistas de la escena. El mismo método es visto en una escena de *Moonlight*, sin el componente romántico o afectivo. *Love, Simón* es la única película de la selección que no presenta en ningún momento erotismo ni visibilidad del cuerpo gozando. Por otro lado, la sexualidad visible, y con ello referimos a los cuerpos visiblemente desnudos, en este caso analizado en *Beach Rats* o *God's Own Country*, incluye como hemos referido, un sexo fuerte con una cámara sin pudor, en la que prevalece la intencionalidad narrativa del cuerpo como objeto de deseo y de goce. La mitología de la que habla Mira en la cinefilia gay tiene que ver con estos modos de construcción en este tipo de escenas en los que el amor o el impulso sexual son representados de forma diferente. Recursos como la música en estas escenas tienen relación con el componente afectivo presente en el relato, *Call Me by Your Name* es en este sentido la única que propone este camino.

Ya hemos visto el rol que cumple la cámara en el cine como ventana a la representación de la sexualidad homoerótica en el artículo de Ricardo Rodríguez Pereyra presente en el libro de Adrián Melo *Otras historias de amor* (2008), en la que la cámara era cuidadosa en mostrar el roce de los cuerpos en el film *Adiós, Roberto* (1985). Como contrapartida, hemos visto también el modo de representación de la sexualidad en el cine mexicano en el trabajo de Prapakamol (2011), en el que la visible desnudez era claramente intencional y desprejuiciada.

### ***Representaciones sociales hacia la identidad no heterosexual.***

La presentación del personaje homosexual en las películas que hemos analizado se caracteriza por la variedad de identidades al interior del mismo relato y en comparación con los otros. Es importante definir las representaciones que se han hecho del joven/hombre gay en relación a su vínculo con los demás en estos films.

*En tanto que fenómenos, las representaciones sociales se presentan bajo formas variadas, más o menos complejas. Imágenes que condensan un conjunto de significados; sistemas de referencias que nos permite interpretar lo que sucede, e incluso, dar un sentido a lo inesperado; categorías que sirven para clasificar las circunstancias, los fenómenos, y a los individuos con los que tenemos algo que ver; teorías que permiten establecer hechos sobre ellos. Y a menudo, cuando se les comprende dentro de la realidad concreta de nuestra vida social, las representaciones sociales son todo ello junto.*

*(Jodelet, 1986; p. 472)*

Lo asimilable a las formas variadas de representación social de las que habla Jodelet, tienen un punto en común con los sistemas de imágenes que nos han sido proporcionadas en las películas y que aducen a un conjunto de significados que nos permiten clasificar rasgos y/o presentaciones de un espacio social dentro de ciertas categorías.

Hemos revisado el papel que se le ha dado al homosexual a lo largo de su representación en la historia del cine, desde un rol secundario caracterizado por su personalidad peculiar, llamativa y afeminada que aducen al componente cómico del film, hasta el protagonismo de los mismos con un destino evidentemente infeliz y poco promisorio en los últimos años. En este sentido, podemos identificar a *Love, Simón* como la única película de esta selección que se caracteriza por contemplar una construcción social más compleja de la homosexualidad. Tal afirmación se fundamenta en la base de que es la única película en la que interviene un contexto más amplio de relaciones sociales que modifican el rumbo de la historia más allá del impulso propio del protagonista. La diversidad de personajes al interior de su narrativa es la que obliga a Simón a relacionarse con su mundo, en este caso, el ámbito escolar. El homosexual en esta película está representado desde las dos concepciones que hemos planteado a lo largo del trabajo: el gay masculino, familiar, social y amigo de sus amigos, en palabras del relato lo que entenderíamos como un “chico normal” con una vida “normal” pero que paradójicamente es construido desde el ocultamiento de su identidad. Por otro lado, el gay afeminado, con vestimenta colorida y víctima de las burlas de su entorno, aunque notoriamente confrontativo frente a la idea del sumiso que podríamos imaginar. Una película como *Call Me by Your Name* constituye en este sentido, una relación vínculo-afectiva entre dos hombres que mantienen su relación en

silencio y alejada del contexto que los rodea. La trama pone énfasis en esa relación más que en el contexto y las personas con las que puedan establecer vínculo.

El factor social en *Love, Simón* es tan decisivo que le aduce la categoría de ser la única película de esta selección de cinco que presenta el discurso de *coming out*. La construcción argumental se define por la fluctuación entre el dramatismo que este momento requiere y la faceta alegre que por momentos cuenta la película. El prejuicio del padre significa el punto más incómodo y la representación más sufriente del film, que encuentra su desenlace emotivo con la aceptación en una nueva escena representada a partir de esta característica. *Call Me by Your Name* propone una escena igualmente fuerte en este punto que podemos ver al final del film entre Elio y Mr. Perlman y que hemos transcrito y analizado en este trabajo como una de las escenas más memorables de la película. En estos momentos en los que los padres aceptan a sus hijos, hemos encontrado una intencionalidad narrativa que recurre a la interpelación de un espectador que puede sentir identificación con los personajes debido al sentimentalismo que prevalecen en esas escenas, esta reflexión también concuerda con el último objetivo específico planteado para esta tesina. Los personajes en este sentido, significan algo más que personas dentro de esa historia, representan personas sufrientes en la vida real.

En *Moonlight* y *Love, Simón* podemos encontrar un hilo conductor frente a la condena social hacia la homosexualidad y a los homosexuales puntualmente. El bullying en el ámbito escolar es un recurso argumental presente en ambas películas, que muestran el castigo a una determinada manera de comportarse, vestirse o hablar, siendo visibles estas características o simplemente hacia una preferencia sexual que no comparte la mayoría. Simón, en tanto joven masculino y homosexual, como Ethan, un joven homosexual afeminado y llamativo a primera vista, y Chiron en su etapa adolescente como un chico sensible y diferente a los demás, han sido representados como víctimas del acoso escolar por parte de varones heterosexuales, ligando de esta manera la homofobia como una categoría al interior del hilo argumental de cada película. El estudio interseccional enlaza estas películas englobando a la identidad de un joven “blanco, gay y de clase media acomodada” como Simón, con un joven “negro, gay y pobre” como Chiron en la discriminación hacia su persona por varones heterosexuales en todos los casos pero siendo

“negros” o “blancos” según la película. Ethan, en tanto joven “negro, gay y de clase media” sufre el mismo acoso que Chiron y Simón, aunque en la película el cuestionamiento y su marginalidad radique exclusivamente en su homosexualidad. Este asunto lo hemos desarrollado a partir de Viveros Vigoya (2016) que da cuenta de la forma en la que son experimentadas las intersecciones de acuerdo a las categorías propuestas como raza, sexualidad, clase y género. La interseccionalidad es utilizada, según hemos visto, como un concepto de uso práctico para analizar las desigualdades concretas en los ámbitos de socialización, entendiendo además a estas categorías como “bases múltiples de la opresión”. En este sentido, precisamos retomar una de las conceptualizaciones que la autora hace al respecto:

*El aporte de este tipo de trabajos ha sido el de poner en evidencia que la dominación es una formación histórica y que las relaciones sociales están imbricadas en las experiencias concretas que pueden vivirse de muy variadas maneras. (Viveros Vigoya, 2016; pág.11.)*

Las vestimentas, los colores, los discursos, la sensibilidad, las representaciones masculinas o femeninas del homosexual y las reacciones violentas frente a este sistema de imágenes podríamos decir que constituyen de acuerdo a la noción de representación social de Jodelet (1986) las categorías de homofobia o bullying, dos de los resultados de la socialización homosexual propuestos por las narrativas establecidas dentro de esta selección de películas. Polo Rojas (2013) plantea la importancia de las películas gay contemporáneas en su intención de establecer una crítica al sistema heteronormativo, exponiendo el sentido de la homofobia. A pesar de que hemos definido a *Beach Rats*, como un film que no pretende abanderar la defensa de derechos de los homosexuales sino que se basa en la representación del goce, su construcción del hombre no heterosexual sigue el *continuum* que hemos apreciado de la misma manera en *God's Own Country* como en todas las anteriores. De esta forma estas películas envuelven un discurso que revierte las imágenes ideadas del homosexual en el cine clásico, como permite también en el caso de *Love, Simón* particularmente, humanizar al gay afeminado dentro de su rol secundario.

### ***Ocultamiento.***

El ocultamiento es el componente argumental que está presente en todas las películas en mayor o menor medida. Todos los romances o relaciones homoeróticas de las que hemos sido testigos fueron llevados adelante en las sombras, ocultando la sexualidad y en consecuencia, el vínculo existente con otro hombre. Hemos visto también que este factor no implicó la ausencia de actantes oponentes a estas relaciones, la inseguridad, la vergüenza, el miedo, la homofobia son recursos narrativos que contribuyeron al ocultamiento. Como mencionamos, en la primera mitad del film, *Love, Simón* presenta la relación virtual entre dos compañeros de colegio que deciden no exponerse frente al resto y a su familia, hasta que el quiebre se produce con el *coming out* del protagonista. La acción de ocultar dentro del marco narrativo tiene relación directa con lo que Casetti y Di Chio (2007) sostienen de la acción, un mecanismo impulsado por el actante dentro del relato que define la estructura relacional, es decir, la relación de los actantes principales con otros actantes al interior de la trama narrativa.

*Call Me by Your Name* nos cuenta la historia de amor entre Elio y Oliver durante todo el relato, desde el ocultamiento por decisión de los actantes, aunque observamos la mentalidad abierta de los padres que contribuyeron a la consolidación de ese vínculo afectivo. En este sentido, *God's Own Country* cuenta también con su historia amorosa alejada del conocimiento de su entorno. Existe entre estas dos últimas una construcción argumental similar en cuanto a la historia de jóvenes que se encuentran y no buscan enamorarse, pero les sucede. Los viajes, los trabajos para los padres y la ternura en algunos momentos del film son factores característicos de estas dos películas.

*Moonlight* integra el ocultamiento de la homosexualidad en consonancia con la imposibilidad de entendimiento de la madre de Chiron y del contexto social desfavorable en el que vivió según observamos en sus tres etapas, del mismo modo que *Beach Rats* nos presenta la vergüenza que siente el actante por lo que hace, como motivo del ocultamiento, al mismo tiempo que su necesidad imperiosa e impulsiva de hacerlo de todos modos.

### ***Autoconocimiento y composición argumental.***

Este último apartado tiene como objetivo establecer el modo de relacionarse entre los homosexuales al interior del relato en cada una de las películas de acuerdo a su autopercepción. Al interior de los esquemas argumentativos encontramos representaciones diversas del homosexual. Mira (2013) sostiene que los personajes, son una idealización creativa de la mirada que se tiene de los homosexuales, la percepción que se tiene de ellos definirá su destino en la trama. Es por eso que las subjetividades gay que analizamos constituyen un vínculo afectivo/sexual diferente en cada historia.

La primer película, *Call Me by Your Name*, presenta dos jóvenes que se relacionan que en primera instancia, son vistos con mujeres, por lo que no representan ningún atributo o característica dentro de su composición que los vincule a la homosexualidad. La *gaycidad*, en términos de Meccia (2016), no aparece en ningún momento del relato, del mismo modo que luego de establecer su relación afectiva no existe disputa entre ellos por una representación correcta del *ser homosexual*. Esto tiene su base en la idea central del argumento narrativo: la posibilidad de vivir un amor más allá del género. Así, los protagonistas y actantes dentro del esquema que hemos trabajado, no se autodefinen como homosexuales, sólo viven lo que les pasa sin prejuicio alguno. Hemos establecido una relación entre este film y *God's Own Country*. Esta segunda película contempla como dijimos, una construcción argumental similar, pero representada completamente diferente desde lo narrativo. Los modos de relacionarse entre los actantes se condice con la subjetividad propia de los personajes, diferentes a los de *CMBYN*. *God's Own Country* presenta un giro en el vínculo de los protagonistas, de una relación más sexual y corporal con una absoluta falta de diálogo entre ellos en esta primera etapa, al establecimiento afectivo. *Call Me by Your Name* mantiene su línea argumental desde la ternura y suavidad en su modo de representación de la homosexualidad y de relación entre sus protagonistas, del mismo modo que el diálogo es continuo entre ellos a pesar de los primeros momentos de desconfianza.

El autoconocimiento se presenta en *Love, Simón* de acuerdo al discurso del *coming out* que hemos desarrollado a partir de Meccia (2016). El protagonista manifiesta su sexualidad a su

entorno luego de la exposición de su identidad frente a la comunidad escolar. Se asume como “gay” cuando esto sucede más allá del autoconocimiento previo de sus preferencias sexuales. El film presenta este discurso como un derecho personalísimo y lo expresa en las conversaciones con los demás homosexuales del film acerca de lo difícil y sufriente de asumirse y del derecho de decidir cuando dar a conocer sus preferencias. El modo de relación en el film consiste en el apoyo mutuo entre homosexuales frente a este tema.

El protagonista de *Beach Rats*, no se autopercibe como “gay” a pesar de las acciones que impulsa para vincularse a hombres. La presentación de este personaje se condice con la última etapa de *Moonlight*, ambas películas definen a un hombre homosexual no estereotipado, musculoso y masculino, se muestran fuertes pero son inseguros en su interior. Sin embargo, *Moonlight* cierra su historia con la emotividad de la autoaceptación, mientras que *Beach Rats* define únicamente el autoconocimiento de una situación que lo llevó al colapso.

Las historias aquí contadas a partir de las narrativas de la representación homosexual están vinculadas a su intencionalidad discursiva, que hemos tratado de interpretar entendiendo que las mismas transitan la experiencia homosexual y como afirma Meccia (2016), intentan “*modelar mundos dignos de ser vividos por los homosexuales*”. Esos mundos representan la aceptación, el acompañamiento y la desarticulación de todas las formas posibles de homofobia que hemos mencionado a lo largo del análisis. La dignidad radica en la supresión y desarraigo de concepciones conservadoras y tradicionales que fomentan la marginalidad de sectores minoritarios que han sido representados en los relatos analizados.

Del mismo modo que entendemos esa intencionalidad narrativa a partir de la idea de identidad que mencionan Casetti y Di Chio (1997), en la que no la entiende como una estructura estable y rígida, sino que es el producto de las relaciones que se establecen con los otros. En este sentido podemos decir también, que los vínculos sociales que mencionan los autores, definen la diversidad cultural y la apertura a las nuevas sensibilidades que propone Martin-Barbero (2002) y que tienen como protagonistas a los más jóvenes. Encontramos en los medios masivos esa expresión de apertura que se identifican con las nuevas formas de representación de las relaciones sociales.

## CONSIDERACIONES FINALES

El proceso de análisis y escritura de este trabajo tenía como objetivo el estudio de la representación de la homosexualidad en el cine contemporáneo, esto significaba implementar desde una metodología cualitativa una definición del modelo a seguir para cumplir con el objetivo. Es así que en busca de entender y demostrar el modo de representación de la homosexualidad en películas actuales, era necesario poner el énfasis en la constitución de las identidades y subjetividades gay que presentarían las narrativas, del mismo modo que debería considerar las semejanzas y diversidades de representaciones entre sí, y finalmente comprender que las mismas están dirigidas a un público, que puede ser específico o no. El estudio de estas subjetividades estuvo basado a partir del repertorio de actantes que hemos definido como método de análisis, por lo que las decisiones y caminos que abordaron los mismos condujeron al entendimiento de la construcción narrativa de su subjetividad, el punto central de nuestro trabajo para atender y pensar especialmente la identidad gay.

Los componentes narrativos de las películas fueron tenidos en cuenta y expuestos en cada uno de los capítulos considerando su tiempo histórico, la perspectiva argumental y los recursos cinematográficos propuestos para su realización.

El estudio de la narración consiste, del mismo modo, en diferenciar estos componentes que identifican el relato con una determinada representación. En este caso, el nivel abstracto definió la perspectiva de trabajo de estos componentes de la narración a partir de el establecimiento de “actantes”, “acciones” y “variaciones estructurales” según Casetti y Di Chio (2007).

En este sentido, todos los procesos metodológicos propuestos y realizados en este trabajo sirvieron para permitirnos reflexionar acerca del lugar desde el que habla la narrativa y acercarlo a las comunidades de escucha a las que está dirigida. Uno de los objetivos centrales al momento de encarar este trabajo era considerar a estas comunidades como un eje principal a partir del cual se articularían las estrategias y posteriormente el marco narrativo y argumental para la representación de la homosexualidad masculina en el cine. Como sostienen María José Rossi y María Sol Aguilar en Adrián Melo, *Otras historias de*

*amor. Gays, lesbianas y travestis en el cine argentino* (2008), luego de los años 80 el cine es protagonista e impulsor de una representación del homosexual visiblemente alejada de los cánones establecidos y del estereotipo grotesco que se conocía hasta ese entonces, por lo que la “temática gay” era cada vez más recurrente. Si bien el estudio aborda el nuevo contexto socio temporal del cine argentino en los 80, las formas de visibilización de las relaciones no heterosexuales y principalmente del homosexual en sí a escala mundial, compartían esta nueva perspectiva. En términos de Hall (1980) y según las definiciones que hacen Casetti y Di Chio (1997) podríamos decir que las películas aquí analizadas están codificadas de tal manera que los receptores adecuen su percepción de la misma en similitud a los estándares conocidos socialmente, es decir, que los mecanismos de su producción van en busca de la aceptación de un público masivo.

En primera instancia, podemos concluir que las construcciones narrativas de la homosexualidad en el cine contemporáneo según hemos divisado en el presente trabajo, manifiestan una innegable intención de acercar los personajes a partir de sus historias al público en general. La no presentación del prototipo “grotesco” del gay en todas las películas que hemos analizado fundamentan esta orientación. No existe la intención de una producción cinematográfica de historias gay de esta selección, para un público segmentado al interior de sus propias comunidades, sino más bien el objetivo es llegar a la audiencia toda. Esta conclusión a partir de lo analizado, encuentra sintonía con la visión del “nuevo cine gay” que articula Mira (2013).

*El “cine gay” [...] designa en general un producto dirigido a un público subcultural, creado con fines comerciales y por lo tanto impregnado de la necesidad de llegar a un público tan amplio como sea posible. Este cine sigue jugando cierto papel al gestionar el deseo del espectador homosexual y tiene cierto valor a la hora de consolidar un sentimiento de comunidad. (Mira, 2013; p.3)*

Con algunas excepciones, podríamos decir que el “sentimiento de comunidad” que plantea el autor difiere en ciertas representaciones del homosexual que hemos visto en películas como *Beach Rats*, en la que no existe la intención de integrar las diversidades sexuales; sino de poner el eje en la identificación con el deseo sexual más allá del género. Sin embargo,

las demás películas sí proponen intencionalmente a través de sus representaciones, la necesidad de que el público en general y no solo las comunidades gay, se identifiquen con los homosexuales desde una historia de amor, desde el sufrimiento o desde la empatía. Estos tres factores son comunes a todas las personas.

Hemos visto también, que hay una utilización de figuras y elementos retóricos en la construcción narrativa que envuelven el mensaje que el relato pretenden instalar. Estos elementos pasan inadvertidos pero refuerzan el argumento narrativo en el que se basa la representación del homosexual. Mira (2013) aduce la eficacia de estos elementos como parte de una intención de la cinefilia gay que apunta a un sentido de pertenencia e identificación. En este sentido, el recurso de la música en escenas dramáticas o románticas son un claro ejemplo del caso de composición de la pasionalidad narrativa que propone Fabbri (1998) en el que se representan los deseos y las transformaciones de estos personajes.

En segundo lugar, podemos reconocer un cambio en las representaciones de los homosexuales en el nuevo cine de acuerdo a lo que hemos visto en el marco teórico del primer capítulo. Polo Rojas (2013) define este momento como la liberación del reduccionismo en sintonía de los cambios sociales que estamos viviendo en la actualidad. En la selección de estas películas no prevalece la imagen del gay afeminado como protagonista de la historia, aunque hemos visto que queda relegado a un papel secundario en el caso de que esté presente en el relato.

Existe entonces, una intencionalidad de mostrar diversidad de representación del homosexual a partir de subjetividades gay opuestas a las ya conocidas. El hombre o joven masculino es el protagonista y quien encarna al nuevo gay del cine comercial contemporáneo. Este hombre es presentado “como cualquier otro”, con una historia de amor o no, pero exactamente igual a lo que podríamos esperar de un heterosexual: tímido, valiente, familiar y sociable.

Finalmente, encontramos un rasgo definitorio de estas historias no heterosexuales. En ese sentido, observamos que presenta nuevas formas del *coming out*, que según hemos visto, no es necesariamente explícito, sino que pueden ser indirecto o impulsado por terceros. En los casos que el entorno toma conocimiento de la identidad gay del protagonista, el relato presenta el resultado beneficioso o perjudicial según sea el caso, pero encuentra finalmente la aceptación. En los casos en lo que hemos identificado *coming out* por decisión del protagonista, indirecto o impulsado por otros, el proceso de sufrimiento es igual de visible y representa el malestar respecto de los mandatos de la cultura heterosexista y normalizante que plantea Meccia (2016).

El estudio exploratorio aquí realizado de estas cinco películas es tomado, tal como planteamos en un principio, como una referencia para pensar cómo el cine contemporáneo da lugar a las distintas formas de representar la homosexualidad. Hemos vinculado a lo largo esta tesina tres conceptos clave que dan cuenta de un análisis atento a las nuevas circunstancias sociales: cine, homosexualidad y narración. Como formador de opinión y abierto a la crítica, el cine manifiesta en sus tramas argumentativas nuevas experiencias y formas de representación acordes a su propio crecimiento en sintonía con los cambios sociales a nivel mundial. La homosexualidad entendida como una forma más de vivir le significa al cine una responsabilidad y un desafío representacional frente a la demanda de la sociedad, se necesita visibilizar la dignidad. En ese sentido, la narración viene a proponer, mediante sus mecanismos y su perspectiva, esos modos de vida. El gran acierto de permitirse hacer este análisis tiene que ver con entender que existe un contexto cultural actual y particularmente luchas políticas que permiten que ciertas comunidades sean representadas en las series de televisión y en películas. Son en algunos casos, comunidades representándose a sí mismas.

En este sentido, podríamos preguntarnos si efectivamente este momento se corresponde con las huellas de esas luchas o si es una necesidad de la comunidad creativa de cambiar la realidad. En definitiva, vemos en estas historias aquello que también vemos cotidianamente, por lo que quizá ambas sean la respuesta. El tiempo permite que estas historias se cuenten. Siempre han estado, pero ahora son visibles.

## BIBLIOGRAFÍA

- Boivin, M. et al. (2004). “Capítulo II. La construcción del otro por la Diversidad”. En Constructores de otredad. Una introducción a la Antropología Social y Cultural. (103-104). Buenos Aires: Antropofagia.
- Casetti, Francisco y Di Chio, Federico. (2007). Cómo analizar un film. Editorial Paidós.
- Casetti, Francisco y Di Chio, Federico.(1997). “Estudios culturales”. En Análisis de la televisión, instrumentos, métodos y prácticas de investigación. Editorial Paidós.
- Fabbri, P. (1998). “La narratividad”, “La pasionalidad”, “Cuatro componentes de la pasión”. En El giro semiótico. Las concepciones del signo a lo largo de su historia. (57-64). Barcelona: Gedisa.
- González, Clarissa. (2011). Visibilidad y diversidad lésbica en el cine español. Cuatro películas de la última década. ICONO 14, Revista de comunicación y tecnologías emergentes, 9, 221-255.
- Jodelet. (1986). La representación social: fenómenos, concepto y teoría. En S. Moscovici (Ed.), Psicología Social II: Pensamiento y vida social (469-494). Barcelona: Paidós.
- Marentes, M. (2017). Amor gay en dos ficciones televisivas argentinas: Entre la reproducción y la contestación de la heteronorma. Disponible en <https://doi.org/10.7764/cdi.41.1142>
- Marshall, D. (2010) Acoso homofóbico, derechos humanos y educación : Una perspectiva no deficitaria de las políticas y prácticas de bienestar para la juventud queer. Archivos de Ciencias de la Educación. Disponible en Memoria Académica: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.4771/pr.4771.Pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4771/pr.4771.Pdf)
- Martin-Barbero, Jesús. (2002) El melodrama en televisión o los avatares de la identidad industrializada. Herlinghaus (ed). Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina, Editorial Cuarto Propio, Chile, 2002. (pp. 171-198.)
- Meccia Ernesto. (2016). El Tiempo no para. Los últimos homosexuales cuentan la historia. Buenos Aires: Eudeba. Ediciones UNL.
- Melo, Adrián. (2008). Otras historias de amor: gays, lesbianas y travestis en el cine argentino. Buenos Aires: EDICIONES LEA LIBROS S.A.

- Mira, Alberto. (2013). Cinefilia Gay y el cultivo del Yo. Abril 2019, de Razón y Palabra  
Sitio web: [https://www.razonypalabra.org.mx/N/N85/M85/02\\_Mira\\_M85.pdf](https://www.razonypalabra.org.mx/N/N85/M85/02_Mira_M85.pdf)
- Pêcheux, M. (2016). Capítulo III “Discurso e ideología(s)”. En Las verdades evidentes. Lingüística, semántica, filosofía. (127-160). Buenos Aires: Ediciones del CCC.
- Polo Rojas. (2013). La representación de la homosexualidad masculina en el cine latinoamericano de los últimos 20 años. Ecuador, Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Prapakamol, N. (2011). “El análisis de la representación de la homosexualidad masculina en el cine mexicano contemporáneo”. Salamanca, España: Universidad de Salamanca.
- Rincón, Omar. (2006). Narrativas Mediáticas o Cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento. Barcelona: Gedisa.
- Russo Eduardo. (2012). El espectador reinventado. En Notas sobre el futuro del cine (86-94). Buenos Aires: BAFICI.
- Verón, E. (1993). “El sentido como producción discursiva”. En La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad. (124). Barcelona: Gedisa.
- Viveros Vigoya, Mara. (2016) La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia. Disponible en [www.sciencedirect.com](http://www.sciencedirect.com)